ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

ปริญญานิพนธ์

ของ

บำรุง พาทยกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มิถุนายน 2555

ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

ปริญญานิพนธ์

ของ

บำรุง พาทยกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มิถุนายน 2555

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

บทคัดย่อ

ของ

บำรุง พาทยกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย
มิถุนายน 2555

บำรุง พาทยกุล. (2555). *ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ด. (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ.

การศึกษาวิจัยนี้ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย คือ 1) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ คุณสมบัติของระนาดเอก และคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับประดิษฐกรรม ระบบเสียง เพลง การบรรเลง การประสมวง และสังคีตกวี 2) เพื่อศึกษาวิเคราะห์บริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ในด้านโอกาสที่นำไปใช้ และประโยชน์ที่สังคมได้รับ 3) เพื่อสังเคราะห์ความรู้ทางด้านระนาดเอก เป็นแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทยที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคมต่อไป ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อดนตรีไทย มี 3 ประการ คือ

ประการที่หนึ่ง คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับระนาดเอก พบว่า ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทย ประเภทดำเนินทำนองที่ทำด้วยไม้เป็นมาตรฐาน มี 2 ชนิด คือ ระนาดเอกปี่พาทย์ และระนาดเอกมโหรี สร้างขึ้นด้วยภูมิปัญญา ของบรมครูดนตรีไทย และช่างศิลป์ไทย โดยใช้ฝีไม้ลายมือ ความเจนจัด และภูมิปัญญา 3 ด้านได้แก่ ภูมิปัญญาประดิษฐ์ ภูมิปัญญาประเลง และภูมิปัญญาประสม ซึ่งเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อคุณสมบัติของระนาดเอกและประโยชน์ของดนตรีไทยโดยตรง

ประการที่สอง บริบททางสังคมและวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ในด้านโอกาส ที่นำไปใช้ พบว่า สังคมไทย ได้นำระนาดเอกไปใช้กับวิถีชีวิตของคนทุกชนชั้น ตั้งแต่ พระมหากษัตริย์ จนถึง สามัญชน ในลักษณะดนตรีประกอบพระราชพิธี รัฐพิธี พิธีตามวาระพิเศษ ดนตรีประกอบประเพณี พิธีกรรม และความบันเทิง อันเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสุนทรียะ คุณธรรม จริยธรรม ความสมัครสมานสามัคคีและสันติสุขแก่สังคม จนเป็นเอกลักษณ์ของชาติ

ประการที่สาม ประโยชน์และผลที่มีต่อวงการดนตรีและสังคมที่ได้รับ พบว่า ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ และเป็นต้นแบบของระนาดชนิดต่างๆต่อมา อันเป็นประโยชน์ต่อการบรรเลง ขับร้อง และการแสดง ศาสตร์และศิลป์ของระนาดเอกด้านต่างๆ ผู้วิจัยนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางคิดสร้างนวัตกรรม “ระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย” เพื่อส่งผลต่อการพัฒนาดนตรีไทยต่อไป

คำสำคัญ : “ระนาดเอก” “คุณค่า” “ภูมิปัญญา” “ดนตรีไทย”

RANARD - EK : VALUE OF WISDOM EFFECTING ON THAI CLASSICAL MUSIC

AN ABSTRACT

BY

BUMRUNG PHATTAYAKUL

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Doctor of Arts Degree in Arts and Culture Research

at Srinakharinwirot University

June 2012

Bumrung Phatayakul (2012) *Ranard - Ek: Value Of Wisdom Effecting On Thai Classical music*. Dissertation D. A. (Arts and Culture Research) Bangkok : Graduate School Of Srinakharinwirot University Advisory Committee: Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen , Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat , Dr. Sirichaichan Fakjumroon.

This qualitative study aimed at1)analyzing characteristics of *Ranard-Ek* (Thaixylophone) andvalue ofThai wisdom in music creation, music scales, repertoire, performances,ensembles, and composers,2) analyzing social and cultural context concerning *Ranard-Ek* in performing occasions and its social benefits, and 3) synthesizing the knowledge of *Ranard-Ek* in order to innovate Thaiclassical music beneficial to music repertoire and society. The results of the study revealed 3 major factors that affected Thai classical music:

Firstly, as for the characteristics of *Ranard-Ek* and value of wisdom concerning *Ranard-Ek,* it was found that *Ranard-Ek* which is a melodic instrument ismade of wood. There are two kinds: *Ranard-Ek piphat*and *Ranard-Ek mahori.* The instruments were created by the wisdom of great mastersof Thai classicalmusic and fine arts. These masters significantly applied their craftsmanship, skillfulness and three kinds of wisdom, namely invention, performance, and orchestration, to create musical arts, which are valuable and directly affect characteristics of *Ranard-Ek* and its benefits.

Secondly, looking at social and cultural context of *Ranard-Ek* on performing occasions, it isfound that Thai society applies it in various aspectsand in every walk of life fromkings to commoners. *Ranard-Ek* functions in royal ceremonies, state ceremonies, special ceremonies, andrituals. It is also used for entertainment purposes. This cultural art is useful for promoting aesthetic, moral, and ethical values, and brings unity and peace to society which in turn reflects national identity.

Thirdly, as far as usefulness and impact of *Ranard-Ek* on music and society is concerned,the result showsthat *Ranard-Ek* has been continually developedand plays important role as an original prototype of various kinds of *Ranard* . It is useful for music repertoire,for vocal music accompaniment, as well asfor performances by itself. After synthesizing art and science of *Ranard-Ek*, it is recommended by the researcher that there

should be aninvention *Ranard-Ek* instrument which is consistedof 26bars with 26 Thai sounds in order to promote the development of Thai classical music.

Key words: *Ranard-Ek* , value, wisdom, Thai classical music

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

ของ

บำรุง พาทยกุล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ ...๕... เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2555

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

.....ประธาน

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ

(ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ

(ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

ประกาศคุณูประการ

ปัญญา เป็นบ่อเกิดแห่งความรู้ ศาสตร์แต่ละแขนงใช้ภูมิปัญญาเฉพาะด้าน ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยที่แสดงถึงการใช้ภูมิปัญญาทางศิลปะมาช้านาน ศาสตร์และศิลป์ดังกล่าว เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยตระหนักถึงซึ่งการศึกษาค้นคว้าแห่งคุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทยและสังคม

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ผู้วิจัยได้รับความเมตตากรุณาจากคณาจารย์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ให้การอบรมสั่งสอนโดย ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรวุฒิ ปัดไธสง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ และคณาจารย์พิเศษจากหลายสถาบัน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทวีศิลป์ สืบวัฒนะ รองศาสตราจารย์ ดร.ชยันต์ วรรธนะภูติ อาจารย์จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม ศาสตราจารย์กิตติคุณ ปรีชา ช้างขวัญยืน ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ศาสตราจารย์ ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธ์ ศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.อรรถจักร สัตยานุรักษ์ อาจารย์ศิรินันท์ เสนาขันธ์

ขอขอบพระคุณคณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์เป็นอย่างยิ่ง ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ และคณะกรรมการเพิ่มเติมในการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานคณะกรรมการสอบ และรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กรรมการสอบ

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้ทุกท่าน และรองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา อินทรสุนานนท์ ผู้จุดประกายให้ผู้วิจัยได้ศึกษา อาจารย์เตือนใจ เฉลิมกิจ อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ อาจารย์อรนุช ทัคติ คุณอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์ คุณกัลยา ฉันทศิริพจน์ คุณนุชรี บุญศรีงาม คุณวราพร พาทยกุล คุณขจิตธรรม พาทยกุล คุณมาดาพร น้อยนิตย์ และเพื่อนนิสิตปริญญาเอก สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัยรุ่น 1 ทุกคนที่ให้ความกรุณาด้วยดี

คุณความดีที่เกิดจากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอจงเป็นปัจจัยแห่งภูมิปัญญาน้อมบูชาคุณพระศรีรัตนตรัย เทพไทศิลปศาสตร์ มหาราชกษัตรา บิดามารดา ครูอาจารย์และผู้มีอุปการะคุณทุกท่านที่ทำให้ผู้วิจัยประสบผลสำเร็จในการศึกษานี้ ผู้วิจัยขอส่งมอบคุณความดีทั้งหลายให้ทุกท่านดังกล่าวข้างต้นด้วยความเคารพรักและปรารถนาดีเป็นอย่างยิ่ง

บำรุง พาทยกุล

สารบัญ

บทที่ **หน้า**

1 บทนำ 1

ความสำคัญและที่มาของการวิจัย..... 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย..... 8

ขอบเขตของการวิจัย..... 8

นิยามศัพท์..... 9

กรอบแนวคิดในการวิจัย..... 10

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 11

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 12

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง..... 12

การศึกษาภูมิศาสตร์ และภูมิปัญญา..... 21

ภูมิปัญญาชาวบ้าน – ภูมิปัญญาไทย..... 23

ภูมิปัญญาบูรณาการ..... 24

วัฒนธรรมบูรณาการและศิลปะ..... 28

ภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ทางศิลปะ..... 29

ภูมิปัญญาดนตรีไทย..... 29

กรรมวิธีในการประดิษฐ์ระนาดเอก..... 47

ระนาดเอกในวงดนตรีไทย 53

วิธีการบรรเลงระนาดเอก..... 58

เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินระนาดเอก..... 76

กฎเกณฑ์แห่งดนตรี..... 80

เสียงของดนตรีไทย..... 80

ระบบเสียงของผืนระนาดเอก..... 81

การเทียบเสียงดนตรีไทย..... 85

ประเภทเพลงไทย..... 89

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

2(ต่อ)

การเดี่ยวระนาดเอก..... 90

ระบบประสาทกับภูมิปัญญานักดนตรีระนาดเอก..... 91

พลวัตทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีไทย..... 94

3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 103

การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง..... 103

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 104

การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 105

การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล..... 105

ขั้นตอนการเขียนรายงาน..... 106

4 คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าภูมิปัญญา..... 108

คุณสมบัติของระนาดเอก..... 108

คุณค่าภูมิปัญญาประดิษฐ์..... 135

คุณค่าภูมิปัญญาประเลง..... 166

คุณค่าภูมิปัญญาประสม..... 210

สังคีตกวี..... 212

โอกาสในการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลงในงานต่างๆ..... 224

5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 266

สรุปผลการวิจัย..... 266

อภิปรายผล..... 274

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย..... 304

ข้อเสนอแนะทั่วไป..... 304

บรรณานุกรม..... 305

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

ภาคผนวก..... 311

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 321

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนภูมิภาพแสดงกรอบแนวคิดและโครงสร้างการวิจัย..... 10
2 รางระนาดเอก..... 35
3 โขนระนาดเอก..... 36
4 ท้องรางระนาดเอก..... 37
5 เท้าระนาดเอก..... 38
6 ผืนระนาดเอกรูปปูไข่..... 39
7 ผืนระนาดเอกรูปปลาช่อน..... 39
8 ผืนระนาดเอกไม้ชิงชัน..... 40
9 ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้นวม..... 41
10 ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง..... 41
11 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากกา..... 63
12 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากไก่..... 64
13 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกแก้ว..... 65
14 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกหัวขวาน..... 65
15 การตีระนาดเอกคู่แปด..... 67
16 การตีระนาดเอกการกรอลงมือซ้ายก่อน..... 68
17 การตีระนาดเอก การตีเสี้ยวมือ..... 69
18 บันไดเสียงแบบไทยและแบบสากล..... 81
19 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบโบราณ 84
20 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบปัจจุบัน 84
21 ระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี..... 84
22 การหาช่วงคู่แปด..... 85
23 การหาช่วงคู่ห้าและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปด..... 86
24 การหาช่วงคู่สามและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปด..... 86
25 การหาช่วงคู่สองภายในช่วงคู่แปด..... 87
26 โน้ตกลอนระนาดเอกสำนวนเปิด..... 119
27 โน้ตกลอนระนาดเอกสำนวนปิด..... 119

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

28 ระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทอง 139
29 ระนาดเอกประกอบงา 140
30 ระนาดเอกแกะสลักประดับงา 141
31 ระนาดเอกประดับมุก..... 142
32 ระนาดเอกลายรดน้ำ..... 145
33 ตำแหน่งติดนมตะกั่วถ่วงเสียงลูกระนาด..... 148
34 กำหนดช่วงคู่แปดและหาช่วงความถี่เสียงคู่แปด..... 149
35 การหาช่วงคู่ห้าและคู่สี่ 149
36 การหาช่วงคู่สามและคู่สี่ในช่วงคู่แปด 150
37 การหาช่วงคู่สองภายในคู่แปด 150
38 การกำหนดช่วงคู่แปดอื่นและคู่ต่างๆ 151
39 การหาช่วงความถี่เสียงคู่แปด สามเสียงต่ำและสามเสียงสูง 151
40 ระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี 152
41 หน้าปัดเครื่องเทียบเสียงดนตรีตะวันตก รุ่น TU-12H ยี่ห้อ BOSS..... 156
42 โน้ตทางระนาดเอกเพลงทะแย 3 ชั้น ***ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล***..... 175
43 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค..... 179
44 โน้ตเพลงแขกลพบุรี 3 ชั้น..... 196
45 โน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก 3 ชั้น ***ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล*** 210
46 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 213
47 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก 214
48 พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)..... 215
49 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)..... 216
50 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)..... 217
51 จางวางทั่ว พาทยโกศล 218
52 นายมนตรี ตราโมท 219
53 นายเตือน พาทยกุล..... 220

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

54 นายเฉลิม บัวทั่ง..... 221

55 นายเผือด นักระนาด 222

56 นายประสิทธิ์ ถาวร 223

57 นายบุญยงค์ เกตุคง..... 224

58 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงบรรเลงระนาดเอก
นำวงดนตรีไทย โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯ 234

59 พิธีไหว้ครู งาน ศิลปบรรเลงเพลงอัมพวา ครั้งที่ 1 130 ปี ชาตกาล
หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 238

60 ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง(หมู่) เพลงอาหนู งานศิลปบรรเลงเพลงอัมพวา
ครั้งที่ 1 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 243

61 ระนาดเอกรางทรง ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 249

62 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ทรงบรรเลงระนาดเอกรางทรง พร้อมคณะนักดนตรีสมัครเล่น บ้านปลายเนิน... 250

63 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงาฝังมุก มีอักษรย่อ ม.ว..... 251

64 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา ฝั่งงามีอักษร ม.ว..... 252

65 รางระนาดเอกเครื่องมุก อ.ด. 253

66 รางระนาดเอกประกอบงา..... 254

67 รางระนาดเอกมโหรีประดับงาลายเถาวัลย์..... 255

68 รางระนาดเอกประดับมุกลายเก๋งจีน..... 256

69 ระนาดเอกประดับรักสมุก(ขี้รัก)..... 258

70 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา(ชุดที่ 1)..... 260

71 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา(ชุดที่2)..... 261

72 รางระนาดเอกมโหรี..... 262

73 ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)นั่งบรรเลงระนาดเอกรางลายทอง 263

74 รางระนาดเอกประดับมุก ตรา “พศ”..... 264

75 ระดับเสียงผืนระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย..... 272

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

76 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบโบราณ..... 287

77 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบปัจจุบัน 288

78 ระดับเสียงผืนระนาดเอกแบบมโหรี..... 288

79 บันไดเสียงแบบไทยและแบบสากล 289

80 การเปรียบเทียบระดับเสียงระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย..... 303

81 รูปวงทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว 305

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1 ตารางเปรียบเทียบระนาดเอกและระนาดมโหรี..... 82

2 ตารางเปรียบเทียบทางด้านระดับเสียงของระนาดเอกปี่พาทย์กับ
ระนาดเอกมโหรีแบบที่ 1..... 83

3 ตารางสรุปวงประโคมและเพลงในงานพระราชพิธี..... 226

4 ตารางสรุปวงประโคมและเพลงในงานรัฐพิธี..... 230

5 ตารางสรุปวงประโคมและเพลงงานพิธีตามวาระพิเศษ..... 233

6 ตารางโอกาสในการนำระนาดเอกบรรเลงในงานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ..... 236

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

ศิลปวัฒนธรรมไทย เป็นวิถีชีวิตของคนไทยที่ได้รับรากฐานจากการสร้างสมความรุ่งเรืองของวิถีชีวิตตั้งแต่บรรพบุรุษที่ช่วยชี้นำแนวทางให้แก่คนรุ่นปัจจุบัน ศิลปวัฒนธรรมมีวิวัฒนาการ มาจากรากฐานของปรัชญา ความเชื่อ ค่านิยม สถาบัน ขนบธรรมเนียมประเพณี หรือแม้แต่กระบวนการเรียนรู้ในเรื่องราวต่างๆทางสังคม จัดเป็นพลังจากการสร้างสรรค์ของบรรพบุรุษไทย ศิลปวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต มีบทบาทเกี่ยวข้องกับสังคมและการดำเนินชีวิต ให้เกิดความเจริญทางปัญญาและจิตใจ ทั้งในด้านพิธีกรรมและความบันเทิงในรูปแบบต่างๆ ดังพระบรมราโชวาทในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตรของ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ วังท่าพระ 12 ตุลาคม 2513 (2553: ออนไลน์) ที่ว่า “งานด้านการศึกษา ศิลปวัฒนธรรม นั้น คือ งานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญา และทางจิตใจ ซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุ ทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่นๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยได้สืบไป”

และพระราชดำรัส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในพิธีเปิดวันรณรงค์วัฒนธรรมไทย เมื่อวันที่ 2 เมษายน 2537(2553: ออนไลน์) ความว่า“ชาติไทยเรามีความเจริญด้วยศิลปกรรม และศิลปวัฒนธรรมอันครบถ้วนสาขา ที่สืบทอดต่อเนื่องมาแต่บรรพกาล สิ่งเหล่านี้เป็นสมบัติล้ำค่า เป็นนิมิตหมายสำคัญอย่างเอกที่แสดงให้เห็นความเป็นชาติไทย คนไทย ซึ่งแตกต่างจากชาติอื่น คนอื่น จึงเป็นสิ่งที่คนไทยพึงศึกษาให้เห็นแจ้งถึงคุณค่า และพยายามถนอมรักษาไว้ด้วยความรู้ ความสามารถ และความฉลาดรอบคอบ เพื่อมิให้ต้องสูญหายและแปรสภาพไปในทางเสื่อม ในการนี้ ทุกคนต้องหมายแก่ใจและตระหนักว่า การศึกษาและรักษาวัฒนธรรมไทยแท้จริง คือ การจรรโลงรักษาอิสรภาพและความเป็นไทยและคนไทยแต่ละคนไว้นั่นเอง”

ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับสังคมอย่างแน่นแฟ้น ดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ (2546: 73–74) กล่าวว่า ดนตรีเกิดขึ้นมาพร้อมกับมนุษย์ที่เริ่มมีสำนึกเกี่ยวกับความงาม ความไพเราะ ความรื่นรมย์ อาจรวมทั้งสำนึกที่เกี่ยวกับการไถ่บาปและการตัดไม้ข่มนามในการฆ่าสัตว์ ในการใช้ชีวิตในบรรพกาลเช่นเดียวกับการถ่ายทอดภาพเขียนลงบนผนังถ้ำ การแกะสลักหิน แกะสลักกระดูกสัตว์ มนุษย์มีการร้องหรือการเปล่งเสียงเพื่อการสื่อสาร เพื่อการต่อสู้ เพื่อการข่มขู่ เพื่อแสดงความเจ็บปวด แล้วมนุษย์ย่อมเปล่งเสียงเพื่อแสดงความดีใจและความสุขด้วย นั่นคือเป็นการเริ่มต้นของบทเพลง

ดนตรีและร่ายรำต่างๆ ดังนั้นดนตรีจึงกลายเป็นสิ่งที่ผนึกแน่นและเป็นที่ชื่นชมหลงใหลใฝ่ฝันของผู้คนตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์นั้น พบว่า ในยุคแรกๆ ดนตรีไม่ได้มีมาเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเริงรมย์ หรือ เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดอย่างเดียว แต่ทั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อความอุดมสมบูรณ์ ความมั่งคั่ง และความมั่นคง ทั้งในแง่ของส่วนบุคคลและชุมชน ซึ่งมักจะเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมตามระบบความเชื่ออันศักดิ์สิทธิ์ เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการทำมาหากิน และพิธีกรรมที่เกี่ยวกับชุมชนหรือสังคมส่วนร่วม (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532: 4) ซึ่งสอดคล้องกับ ปัญญา รุ่งเรือง (2546:97) ที่กล่าวว่า บทบาทหน้าที่ของดนตรีไทยในสังคม มีหน้าที่หลักอยู่ 2 ประการ คือ สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจทั้งที่เป็นการบรรเลงโดยเอกเทศและประกอบการแสดงโขน-ละครอย่างหนึ่ง และเป็นองค์ประกอบอันสำคัญในพิธีการและพิธีกรรมต่างๆ อีกประการหนึ่ง

ดนตรีไทย เป็นศิลปวัฒนธรรมไทยสาขาหนึ่ง ที่เกิดจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่ได้คิดประดิษฐ์ สร้างสม อนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดต่อกันมายาวนานนับหลายร้อยปีจนเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ที่เป็นเครื่องบ่งบอกได้ถึงความเจริญทางด้านจิตใจและภูมิปัญญาของคนไทย อันเป็นเครื่องหมายแห่งความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมืองในชาติของคนไทย ควรจะได้ตระหนักและเกิดความภาคภูมิใจในคุณค่าแห่งภูมิปัญญาและศิลปวัฒนธรรมไทย

การสืบหาที่มาของดนตรีในประเทศไทย และประเทศเพื่อนบ้านนั้นนำไปสู่ข้อยุติที่ว่า เครื่องดนตรีสำคัญล้วนมีจุดกำเนิดในประเทศอินเดีย มาตั้งแต่สมัยพระเวท ก้าวมาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตามหลักฐานทางโบราณคดี งานศิลปกรรม สถาปัตยกรรมต่างๆ และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นจารึกหรือคัมภีร์ต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การใช้ดนตรีในสังคมก็ล้วนเป็นผลสืบเนื่องมาจากการรับอิทธิพลทางอารายธรรมจากอินเดีย แทบทั้งสิ้น (สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง. 2542: 79) เครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มเครื่องดีด เครื่องตี เครื่องสี เครื่องเป่าทั้ง 4 ประเภท ได้ถูกนำมาผสมเป็นวงดนตรีเป็นแบบแผนใช้ในสังคมเป็นหลักในการประกอบพระราชพิธี พิธีกรรม และความบันเทิง แบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ส่วนเครื่องดนตรีและวงดนตรีของกลุ่มชนในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย ก็จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีไทยพื้นบ้านประจำภาคท้องถิ่นด้วยเช่นกัน เช่น ภาคเหนือ มี สะล้อ ซึง ปี่จุ่ม กลองสะบัดชัย กลองแอว์ เป็นต้น ภาคกลาง มีกลองยาว อังกะลุง แตรวง เป็นต้น ภาคอีสาน มีแคน โปงลาง พิณ กลองเส็ง เป็นต้น ภาคใต้ มี ทับ กลองชาตรี แตระ ฆ้องคู่ กลองโพน เป็นต้น

เครื่องดนตรีไทยทั้งที่ใช้เป็นแบบแผนและที่ใช้เล่นแต่ละภูมิภาค ล้วนมีวิวัฒนาการควบคู่มากับวิถีชีวิตวัฒนธรรมประเพณีของคนไทยและสังคมไทยมาโดยตลอด ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน เครื่องดนตรีไทยและดนตรีไทยมิได้หยุดนิ่ง มีการปรับตัวและพัฒนามาตลอดในแต่ละยุคแต่ละสมัย ได้รับ

การปรุงแต่งผสมผสานให้อยู่ร่วมยุคร่วมสมัย อยู่ร่วมสังคมที่เคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงไปตามสภาวการณ์ของสังคมมาโดยตลอด ซึ่งนอกจากดนตรีไทยจะถูกนำไปใช้ประโยชน์ให้กับมนุษย์ในรูปแบบของพิธีกรรม ความเชื่อ ความสนุกสนาน รื่นเริงบันเทิงแล้ว ดนตรีไทยยังก่อให้เกิดความสมัครสมานสามัคคี เกิดการรวมกลุ่มเกิดวัฒนธรรมชุมชน สังคมที่เข้มแข็ง ส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์และสันติสุขในสังคมเป็นสื่อนำไปสู่การก่อเกิดคุณธรรม จริยธรรม ความดีงามขึ้นในสังคม เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งในการพัฒนาชีวิตคน เพื่อพัฒนาสังคมและชาติบ้านเมืองให้มีความเจริญรุ่งเรืองก้าวหน้า จากการศึกษาเครื่องดนตรีไทย พบว่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดต่างมีลักษณะองค์ประกอบที่สามารถบ่งบอกได้ถึงภูมิปัญญา ความรู้ความเจนจัด ความเฉลียวฉลาด ที่ฝังลึกอยู่ในงานศิลปะเครื่องดนตรีนั้นๆ เป็นงานศิลปะที่เกิดจากภูมิปัญญา ภูมิปัญญาครูดนตรีไทย ภูมิปัญญาศิลปินไทย ภูมิปัญญาช่างศิลป์ไทย

เมื่อกล่าวถึงภูมิปัญญา ใน 2 – 3 ทศวรรษที่ผ่านมา หลายคนไม่ให้ความสนใจและมองผลงานต่างๆ ของชาวบ้านในลักษณะโบราณ คร่ำครึ ไม่พัฒนา ไม่ทันสมัย นักวิชาการนักบริหารที่ศึกษาวิชาการจากประเทศตะวันตก จะมองสิ่งที่เกิดจากสติปัญญาชาวบ้านไปในทำนองที่ต่ำต้อยด้อยค่า ไม่ทันสมัยทัดเทียมวิทยาการของต่างประเทศ จนเป็นผลทำให้คุณค่าในวิถีชีวิตของชาวบ้านสูญเสียความเป็นตัวของตัวเอง อีกทั้งยังขาดความมั่นใจในเอกลักษณ์ เพราะประสบกับนโยบายของรัฐในการพัฒนาประเทศด้วยระบบทุนนิยม ใช้เทคโนโลยีและวิทยาการแผนใหม่จนดูเหมือนว่าประเทศบ้านเมือง มีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว แต่ถ้าจะหันไปมองในอีกแง่มุมหนึ่ง เมื่อปี พ.ศ.2540 ประเทศไทยประสบกับปัญหาภาวะเศรษฐกิจตกต่ำอย่างรุนแรงเหมือนกับอาการที่ฟองสบู่แตก ประชาชนตกงานเดือดร้อนในค่าครองชีพความเป็นอยู่ บริษัท ธุรกิจการเงินล้ม สภาพเศรษฐกิจของประเทศตกต่ำย่ำแย่ เป็นหนี้ต่างประเทศมากมาย ต้องกู้ยืมสถาบันการเงินระดับโลก (IMF) ส่งผลให้นักวิชาการต่างๆ เริ่มมีแนวคิดว่าวิทยาการแผนใหม่หรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ของตะวันตก ไม่ได้เหมาะสมกับสภาพของประเทศไทยอย่างที่คิด เพราะการมุ่งใช้เทคโนโลยีทันสมัยเพียงอย่างเดียว โดยขาดการเชื่อมโยงกับภูมิปัญญาในอดีต ขาดการบูรณาการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ตามสภาพที่แท้จริงของชาวบ้าน ไม่ใช่หนทางของการพัฒนาที่ถูกต้อง จึงทำให้เริ่มหันกลับมามองภูมิปัญญาดั้งเดิม ภูมิปัญญาชาวบ้านและภูมิปัญญาท้องถิ่นมากขึ้น

คำว่า “ภูมิปัญญา” เป็นคำที่มีความหมายกว้างลึก มีผู้ให้คำจำกัดความ ความหมายไว้หลากหลาย

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า เมื่อเราพิจารณาถึง ภูมิปัญญาไทย(Thai Wisdom) คงพิจารณาผสานกันได้ทั้งสองด้าน ด้านหนึ่งคือภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาพื้นบ้าน (Folk Wisdom) ที่ได้

พัฒนาสืบกันต่อมาในชุมชนเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านนี้ ได้ผ่านการพัฒนา เปลี่ยนแปลง ให้เหมาะสมสอดคล้องในแต่ละช่วงเวลา และอีกด้านหนึ่งคือ ภูมิปัญญาที่คนไทยคิดค้นและสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งภูมิปัญญาความรู้ที่เกิดขึ้นนี้ จะเกิดขึ้นในอดีต ในปัจจุบัน หรือในอนาคตก็ได้ เมื่อเรากล่าวถึงภูมิปัญญาย่อมหมายถึง ปัญญาที่ติดดิน (ภูมิ = แผ่นดิน) มีคุณค่าบนโลกตามความเป็นจริง ภูมิปัญญาเป็นนามธรรม แต่ภูมิปัญญาก็สะท้อนสู่พฤติกรรม วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ และวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2548: 144-145)

สนม ครุฑเมือง ได้ให้ความหมายของ ภูมิปัญญาไทย (Thai Wisdom) ว่า หมายถึง พื้นความรู้ ความสามารถอันแสดงถึงความชาญฉลาดของคนไทยที่ได้สะสมประสบการณ์ สืบทอดกันมาหลายยุคหลายสมัยจากบรรพบุรุษคนไทย และความรู้นั้นยังเป็นประโยชน์แก่ลูกหลานไทย จนถึงปัจจุบัน

ภูมิปัญญาไทย ตรงกับศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Thai Wisdom หมายถึง ความรู้ความสามารถ วิธีการผลงานที่คนไทยได้ค้นคว้า รวบรวม และจัดเป็นความรู้ ถ่ายทอด ปรับปรุง จากคนรุ่นหนึ่งมาสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จนเกิดผลิตผลที่ดี งดงาม มีคุณค่า มีประโยชน์ สามารถนำมาแก้ปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิตได้แต่ละหมู่บ้าน แต่ละชุมชนไทย ล้วนมีการทำมาหากินที่สอดคล้องกับภูมิประเทศ มีผู้นำที่มีความรู้ มีฝีมือทางช่าง สามารถคิดประดิษฐ์ ตัดสินใจแก้ปัญหาของชาวบ้านได้ ผู้นำเหล่านี้ เรียกว่าปราชญ์ชาวบ้าน หรือผู้ทรงภูมิปัญญาไทย

ส่วนภูมิปัญญาท้องถิ่น (Local Wisdom) หมายถึง ความรู้และความรอบรู้ของชาวบ้าน ที่ได้เรียนรู้จากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม องค์ความรู้ทั้งหมดที่ชาวบ้านคิดเอง ทำเอง เพื่อแก้ปัญหาการดำเนินชีวิต ความรู้สั่งสมกันมาแต่อดีต รวมทั้งเป็นการจัดวางความสัมพันธ์ ระหว่างมนุษย์และสิ่งแวดล้อมผ่านกระบวนการทางจารีตประเพณี เพื่อให้เกิดความสมดุลของสัมพันธ์และเพื่อสันติสุขของสังคมชาวบ้าน

หากจะสรุปคำจำกัดความของคำว่า “ภูมิปัญญา” ที่จะทำให้เกิดความเข้าใจที่เข้าใจได้ดี เอกวิทย์ ณ ถลาง (2547) ได้สรุปไว้ว่า

> *“ภูมิปัญญา” เป็นคำที่มีความหมายกว้างและลึก มีผู้ให้คำจำกัดความไว้ที่ทำให้คนทั่วไปเข้าใจได้ดีว่า “ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความจัดเจนที่เกิดขึ้นในกลุ่มชนซึ่งได้มาจาก ประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัวและดำรงชีพในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรม ที่ได้มีพัฒนาการผสมผสานกันมาและเป็นความรู้ความคิด ความเชื่อที่เป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่างๆ ในถิ่นที่ชุมชนนั้นๆตั้งหลักแหล่ง อีกทั้งยังได้มีการติดต่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับกลุ่มชนอื่นๆ มีการรับหรือปรับเปลี่ยน นำมาสร้างประโยชน์ หรือใช้แก้ปัญหาได้ในสิ่งแวดล้อม สังคมและ*

วัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้นๆ"

สังคมไทยในอดีต มีการสืบทอดความรู้ความคิดและสาระสำคัญต่างๆ โดยการฝึกถ่ายทอดประสบการณ์การบอกเล่า และการสังเกตจดจำเป็นหลัก เป็นลักษณะที่เรียกกันว่า สังคมมุขปาฐะ ด้วยเหตุผลว่าการเรียนรู้ อ่านเขียน ตามระบบ การศึกษายังเป็นแบบเก่า คือจะแพร่หลายอยู่ในกลุ่มผู้ชายที่ผ่านการบวชเรียน หรือเคยเป็นศิษย์วัดเป็นส่วนใหญ่

จากคำจำกัดความและข้อสรุปดังกล่าว จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เรียกได้ว่าเป็นภูมิปัญญานั้น จะต้องแสดงถึงสติปัญญา ความรู้ รอบรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ ของ บุคคลและกลุ่มชน มีทั้งสิ่งที่กลุ่มชนได้สั่งสมกันมา และสิ่งที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกและเทคโนโลยีใหม่ๆ แต่จะอย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมที่สั่งสมกันมา หรือภูมิปัญญาใหม่ที่เกิดจากการรับรู้วิทยาการทันสมัยย่อมต้องเป็นสิ่งที่กลุ่มชนตระหนักรู้ในคุณค่าเป็นสิ่งที่ควรรู้ ควรมี ควรใช้ในวิถีชีวิต และคนในสังคมนั้นๆ ได้พยายามถ่ายทอดสืบต่อภูมิปัญญาเหล่านี้ให้กับลูกหลานในสังคมรุ่นต่อรุ่นตลอดมา

จากการศึกษา พบว่า ระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการมายาวนานนับพันปีดังที่ ฟอง เหงียน (Phong Nguyen) (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546: 50–51) นักมานุษยดุริยางควิทยาชาวเวียดนาม กล่าวถึงระนาดหินในยุคก่อนประวัติศาสตร์ (Prehistoric lithophone) ที่ได้ศึกษาและทดสอบระดับเสียง พบว่า มีระนาดหินยุคก่อนประวัติศาสตร์สองชุดที่เก็บรักษาไว้ที่สถาบันศิลปะและวัฒนธรรม แต่ละชุดเรียกชื่อตามสถานที่ที่พบเครื่องดนตรีนี้ คือ บัค-ไอ และ คัน-ซอน ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ในบริเวณที่ราบสูงอันนำ ระบบเสียงระนาดหินทั้งสองชุดนี้ ชุดหนึ่งมีระบบเสียงแบบ 7 เสียงห่างเท่าๆ กัน นอกจากนี้ ประเทศไทยมีการขุดพบระนาดหินโดยนักโบราณคดีก่อนประวัติศาสตร์ ได้ขุดพบเครื่องมือหินชนิดหนึ่งในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทย ในแถบจังหวัดนครศรีธรรมราช และจังหวัดชุมพร เครื่องมือหินที่ขุดพบนี้ มีรูปร่างใหญ่เล็กลดหลั่นกันไป เหมือนลูกระนาด เมื่อใช้ไม้ตีจะเกิดเสียงดังกังวาน และระดับเสียงจะแตกต่างกัน อาจกล่าวได้ว่าระนาดหินที่ขุดพบนี้อาจเป็นเครื่องดนตรีของมนุษย์ในยุคสมัยหินก็ได้ (กรมศิลปากร. 2543: 35-38) ซึ่งสอดคล้องกับ ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 47–50) กล่าวถึงความรู้เรื่องวัตถุทึบตันต่างขนาดกันว่า ตีเป็นเสียงสูงต่ำต่างกัน ไม่น่าหายไปไหน ซึ่งอาจสืบทอดต่อเนื่องกันมาจนปัจจุบัน โดยการนำวัตถุอื่นๆ นอกเหนือจากก้อนหิน เช่น กะโหลก กะลา หรือท่อนไม้มาวางเรียงกันแล้วลองตีดู ซึ่งระนาดหินนี้อาจเป็นต้นกำเนิดของระนาดไม้ในยุคประวัติศาสตร์

นอกจากนี้ยังให้ความเห็นเกี่ยวกับต้นกำเนิดของระนาด ที่ได้สืบทอดต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบันว่า ระนาดน่าจะหมายถึง "พาทย์" ในสมัยสุโขทัย ที่ค้นพบจากหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (จารึกหลักที่หนึ่ง) จารึกสมโภชรอยพระพุทธบาท ดังข้อความที่ว่า "เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื่อน เสียงขับใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน" และจารึกวัดพระยืนเมืองลำพูน ดังข้อความที่ว่า "ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มาน กังสดาล

มรรทงค์ ดังเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดาสะท้านทั้งนครหริภุญชัย” ดังที่ มนตรี ตราโมท (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2515: 165) กล่าวว่า ระนาดเป็นเครื่องดนตรีของชาวมอญ ปรากฏหลักฐานตามประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยา สืบเนื่องมาจากอู่ทอง และสืบเนื่องมาจากทวารวดีด้วย พบว่า ชาวเมืองพูดภาษามอญ มีวัฒนธรรมการดำรงชีวิตอย่างมอญ ซึ่งมอญมีเครื่องดนตรี มีระนาดอยู่ ซึ่งเราอาจจะได้ระนาดมาตั้งแต่สมัยอู่ทองและมาอยู่ในอยุธยา ซึ่งสอดคล้องกับ กรมศิลปากร (2535: 69)กล่าวถึงระนาดว่า มีร่องรอยว่ามีพัฒนาการอยู่ในประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยคนไทยพื้นบ้านนิยมเล่นระนาดประกอบการแสดงละคร

ปัจจุบันระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่ง ประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง ทำด้วยไม้ มีวิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมก็คงใช้ไม้กรับ 2 อันตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมาเกิดได้ประดิษฐ์ไม้กรับให้มีขนาดลดหลั่นกัน เจาะรูร้อยเชือกแล้วนำไปแขวนบนรางไม้เพื่อช่วยอุ้มเสียงให้เกิดความไพเราะ นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่ามีวิวัฒนาการมาจากโกร่ง ซึ่งทำเป็นท่อนสั้นบ้าง ยาวบ้าง เอามาเรียงเป็นเสียงต่างๆ ดังเครื่องดนตรีของชาวบาหลีในอินโดนีเซีย และชาวอัฟริกา ระนาดเป็นเครื่องดนตรีของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบได้ทั่วไปทั้งในพม่า ลาว กัมพูชา อินโดนีเซีย ลักษณะของระนาดค่อยๆ เปลี่ยนแปลงขึ้นเรื่อยๆ มีเสียงไพเราะยิ่งขึ้นจนถือเป็นมาตรฐานในวงดนตรีไทย ระนาดเอกรางหนึ่งจะมี 21 ลูก คำว่าระนาดเป็นคำไทยแผลงมาจากคำว่า “ราด” หมายถึง การวางเรียงแผ่ออกไป นับเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่แปลลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็มมีกลเม็ดสลับซับซ้อน มีเก็บ มีสะบัด ขยี้ ฯลฯ ผู้เล่นจึงต้องมีความชำนาญ และ มีหน้าที่เป็นผู้นำวงใน การบรรเลงของวงปี่พาทย์และวงมโหรี ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรี ดังจะเห็นได้จากการผสมวงของวงปี่พาทย์ชนิดต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ตลอดจนในวงมโหรีที่มีการพัฒนาขนาดสัดส่วนและระดับเสียงให้มีความผสมกลมกลืนกัน จนเป็นรูปแบบของวงมโหรีในปัจจุบัน ในแต่ละวงล้วนมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญในการนำวงทั้งสิ้น เพราะระนาดเอกมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้นำวงควบคุมให้เครื่องดนตรีเครื่องมือต่างๆในวงบรรเลงไปด้วยความเหมาะสมเรียบร้อย โดยมีการใช้เทคนิคกลวิธีกระบวนการทางการบรรเลงระนาดเอก (ธนิต อยู่โพธิ์. 2530: 15, กรมศิลปากร. 2535: 65, สงบศึก ธรรมวิหาร. 2540: 157)

การบรรเลงระนาดเอกนั้น มนตรี ตราโมท (2538: 31–32) ได้กล่าวไว้ในดุริยสาส์นว่า ระนาดเอกมีวิธีปฏิบัติโดยปกติตีด้วยไม้แข็งพร้อมกันทั้งสองมือ โดยระยะเสียงห่างกันเป็นคู่ 8 เก็บถี่เป็นพืดไป ซึ่งเทียบกับโน้ตสากล 8 ตัวต่อ 1 ห้องของจังหวะ 2/4 แต่บางแห่งอาจตีกรอบ้าง รัวเสียงเดียวบ้างและรัวเป็นทำนองบ้าง แล้วแต่ทำนองเพลงที่เป็นความประสงค์ของผู้แต่ง หน้าที่ของระนาดเอกที่สำคัญก็คือเป็นผู้นำวง ออกเพลงอะไรต่อไป จะหยุดหรือทอดเหล่านี้ ระนาดเอกเป็นผู้นำทั้งสิ้น ถ้าเพลงตอนใด

มีลูกล้อลูกขัด ระนาดเอกก็จะทำหน้าที่บรรเลงก่อน ส่วน ประสิทธิ์ ถาวร (2546: 48) กล่าวถึงการบรรเลงกลอนของระนาดเอกไว้ว่า กลอนระนาด มีลักษณะเป็นประโยค ประโยคหนึ่งแบ่งออกเป็นประโยคเล็ก 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถาม ประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน นอกจากนี้ พินิจ ฉายสุวรรณ (2539: 80) ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกระนาดเอกว่า ก่อนเริ่มเรียนระนาดเอกต้องฝึกฆ้องวงใหญ่ก่อน โดยเรียนเพลง “สาธุการ” ในชุดโหมโรงเย็น หรือบางท่านเรียกเพลงชุดนี้ว่า “สวดมนต์เย็นฉันเช้า” หลังจากนั้นก็ต่อเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเรื่องลงสรง เพลงฉิ่งพระฉัน เพลงวา และเพลงชุดนางหงส์ ดังนั้นจะพบว่าผู้ที่จะบรรเลงระนาดเอกได้นั้น ต้องได้รับการถ่ายทอดอย่างเป็นขั้นตอน มีการฝึกฝนจนเกิดทักษะที่ชำนาญ ซึ่งในการบรรเลงนั้นจะมีรูปแบบ เทคนิค กลวิธีมากมาย จึงสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะ

ตั้งแต่อดีตมาจนปัจจุบัน พบว่า ระนาดเอก ได้มีการพัฒนาสร้างสรรค์มาเป็นลำดับ อาทิ ผืนระนาดเอกจากผืนไม้ไผ่พัฒนาเป็นผืนไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะหาด และพัฒนาจากระนาดเอกที่ประดิษฐ์ด้วยไม้มาเป็นระนาดแก้วที่ลูกระนาดทำจากแก้ว ระนาดเอกที่ทำจากโลหะ ทั้งทองเหลืองและเหล็ก ที่เรียกว่า ระนาดเอกทอง หรือ ระนาดเอกเหล็ก ส่วนรางระนาด ได้พัฒนาจากระนาดเอกรางไม้ธรรมดา เป็นระนาดเอกรางไม้ประกอบไม้มะริด ระนาดเอกประกอบงา ระนาดเอกประดับลายฝังมุก ระนาดเอกรางแกะสลักลงรักปิดทอง รวมทั้งรูปทรงของระนาดเอกทองหรือระนาดเอกเหล็ก นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาขนาดสัดส่วนให้เหมาะสมรูปแบบของวงดนตรีแต่ละประเภท เช่น ระนาดเอกมโหรี ระนาดเอกตัดในวงโบราณคดี ปัจจุบันพบว่า ระนาดเอกได้มีการพัฒนาเชิงสร้างสรรค์ขึ้นอีก อาทิ ระนาดเอกจิ๋ว ระนาดเอกยักษ์ที่สามารถบรรเลงเพลงได้เหมือนกับระนาดเอกที่มีขนาดปกติ ระนาดเอกหงสาเป็นระนาดเอกที่มีรูปร่างคล้ายฆ้องมอญ รวมทั้งระนาดเอกที่รางแยกส่วนถอดประกอบและพับเก็บได้ ประเภทรางที่ใช้วัสดุทดแทน เช่น ไม้พุด ที่มีสีคล้ายงาช้าง และเรซิ่นที่เรียกกันในวงการดนตรีไทยว่า “งาเทียม” และประเภทรางที่ทำด้วยไฟเบอร์กลาส ส่วนระบบเสียงของระนาด ได้มีการประยุกต์เป็นระนาดประยุกต์เสียง เป็นต้น

ระนาดเอกแต่ละชนิดถูกนำไปใช้ในโอกาสต่างๆกันไป กับสังคม ชุมชน หรือพื้นที่ตามเจตนาความจำเป็น หรือวัตถุประสงค์ที่ต้องการ ประโยชน์และคุณค่าที่เกิดขึ้นต่างก็เป็นคุณค่าที่ผู้ได้ประโยชน์จากการใช้ระนาดเอกนั้น จะต้องเป็นผู้ตีความเพราะเรื่องคุณค่าเป็นเรื่องของการตีความ ดีหรือไม่ดี ไพเราะหรือไม่ไพเราะ งามหรือไม่งาม ชอบหรือไม่ชอบ หากได้นำหลักการทฤษฎี ความรู้และตรรกศาสตร์ มาช่วยวิเคราะห์ ก็ย่อมจะช่วยให้เข้าใจ ในคุณค่าได้มากขึ้น เช่น คุณค่าภายในหรืออัตนัยนิยมเป็นต้น อีกลักษณะหนึ่งเสียงจากกลุ่มชนจำนวนมาก จะเป็นองค์ประกอบสำคัญในการให้ความหมายของคุณค่าได้ ซึ่งสังคมจะเป็นผู้บ่งบอกได้เป็นอย่างดีว่า สิ่งนั้นมีคุณค่าหรือไม่

หรือมีคุณค่ามากน้อยเพียงใด คุณค่าของภูมิปัญญาอันเกิดจากการมีและใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องมือหรือสื่อนั้น เป็นเรื่องที่ต้องวิเคราะห์ค้นหาเพราะในศาสตร์และศิลป์ของระนาดเอกนั้น ยังมีหลายบริบทให้ได้ศึกษาค้นคว้า แม้จะเป็นเรื่องที่มองเห็นด้วยตา ฟังได้ยินด้วยหูแต่สิ่งใดเล่าที่จะบ่งบอกได้ว่าเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาด้านระนาดเอก

ดังนั้น จะเห็นได้ว่า ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่ง ซึ่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีการปรับตัวและพัฒนามาตลอด ในแต่ละยุดแต่ละสมัยได้รับการปรุงแต่งเปลี่ยนแปลงผสมผสาน ให้อยู่ร่วมยุคร่วมสมัยกับสังคมที่เคลื่อนไหว และพัฒนาไปตามสภาวการณ์ของสังคมมาโดยตลอด ซึ่งนอกจากจะถูกนำไปใช้ประโยชน์ ในรูปแบบต่างๆ เช่น ประเพณี พิธีกรรม ความบันเทิง สนุกสนานเพลิดเพลินแล้ว ยังก่อให้เกิดการรวมกลุ่มสมัครสมานสามัคคี เกิดวัฒนธรรมชุมชนที่เข้มแข็ง ส่งผลไปสู่การสร้างสันติสุข ในสังคมเป็นสื่อนำไปสู่การก่อเกิดคุณธรรมจริยธรรม ความดีงามขึ้นในสังคม จนเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นคุณค่าของภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ไว้ในศิลปะทางดนตรี เป็นคุณค่าภูมิปัญญาทางดุริยางคศิลป์ในวัฒนธรรมของระนาดเอกและบริบทที่เกี่ยวข้อง ควรแก่การศึกษาวิเคราะห์ เพื่อให้ลูกหลานกลุ่มชนคนไทยได้สืบทอด ภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าเหล่านี้ไว้ ให้คงอยู่และพัฒนาสืบต่อไป จากเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเลือกวิจัย เรื่อง **ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย**

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับประดิษฐกรรม ระบบเสียง เพลง การบรรเลง การประสมวง และสังคีตกวี

2. เพื่อศึกษา วิเคราะห์บริบทของสังคมและวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ในด้านโอกาสที่นำไปใช้และประโยชน์ที่สังคมได้รับ

3. เพื่อสังเคราะห์ความรู้ทางด้านระนาดเอก เป็นแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทยที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคมต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกเครื่องดนตรีไทย “ระนาดเอก” เฉพาะแบบมาตรฐาน อันได้แก่

1. ระนาดเอกปี่พาทย์

2. ระนาดเอกมโหรี

โดยศึกษาถึงคุณสมบัติของระนาดเอก เฉพาะเรื่องคุณค่าของภูมิปัญญาด้านระนาดเอกที่เกี่ยวกับประดิษฐกรรมเครื่องดนตรี ระบบเสียง เพลง การบรรเลง การประสมวง สังคีตกวี โอกาสที่นำไปใช้และประโยชน์ที่สังคมได้รับ

นิยามศัพท์เฉพาะ

คุณค่าของภูมิปัญญา ในงานวิจัยนี้ หมายถึง คุณค่าภูมิปัญญาดนตรีไทย ด้านระนาดเอกแบบมาตรฐานเป็นหลัก ซึ่งเป็นศิลปะทางดนตรีที่เกิดจากภูมิปัญญาของบรมครูดนตรีไทยและช่าง อันหมายถึง ศิลปะที่สั่งสมทางความคิดจากการเรียนรู้ จากการฝึกฝนและมีความสัมพันธ์ในวิถีชีวิตที่สามารถแสดงออกเป็นผลงานศิลปะดนตรี เพื่อให้สังคมได้มีวิถีทางอันนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ปัจจุบันการแสดงออกทางความคิดผ่านผลงานศิลปะด้านดนตรี สามารถแสดงออกได้ทั้งทางบทเพลง การบรรเลง การแสดงและเครื่องดนตรี ที่บ่งบอกถึงภูมิปัญญา แนวคิดและอัตลักษณ์ได้อย่างเด่นชัด ภูมิปัญญาจากนักดนตรีระนาดเอกก็ดี หรือภูมิปัญญาจากการสร้างสรรค์ประดิษฐกรรมระนาดเอกก็ดี ล้วนเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาดนตรีไทย ที่ในงานวิจัยนี้เรียกว่า “คุณค่าของภูมิปัญญาระนาดเอก”

ระนาดเอก ในงานวิจัยนี้หมายถึงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองที่ทำด้วยไม้ที่เป็นแบบมาตรฐานในวงปี่พาทย์ วงมโหรี เพื่อใช้ประโยชน์ทางศิลปะการดนตรีและวัฒนธรรมของคนในสังคม ซึ่งสามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์ในบริบทต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างคุณประโยชน์แก่วงการดนตรีและสังคมต่อไป

ประเลง หมายถึงการบรรเลงทางดนตรี ในวงการดนตรีไทย มีคำที่ใช้กล่าวถึง การบรรเลงดนตรีไทย

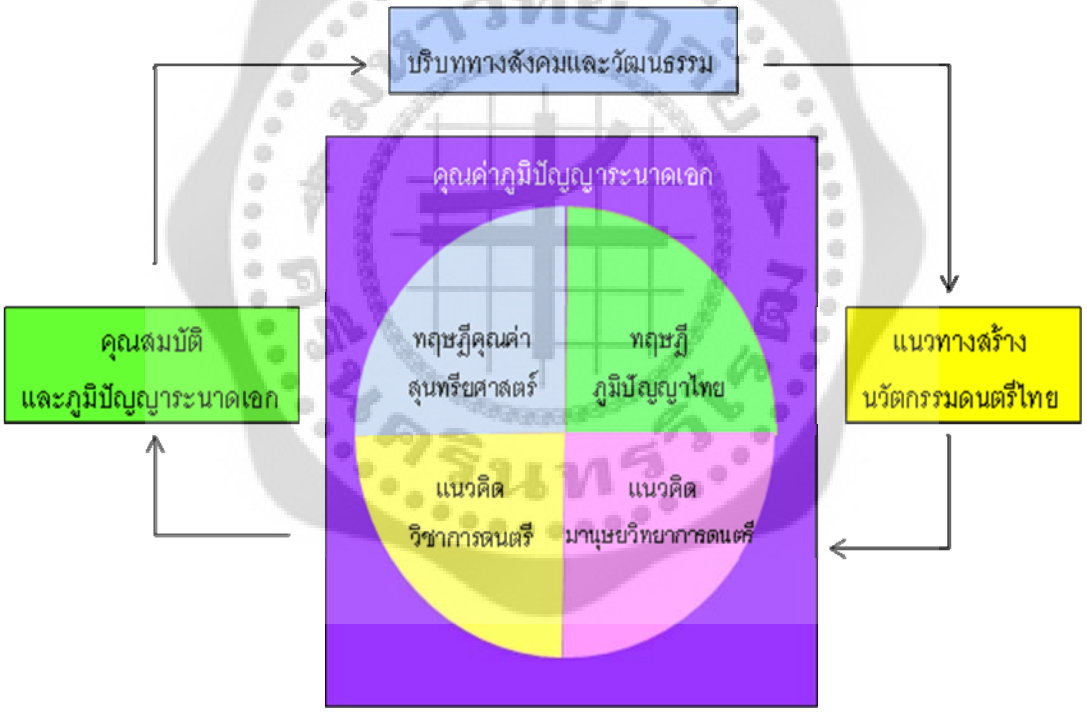
พ้องรูปอยู่ 3 คำ คือ “ประชัน” “ประลอง” และ “ประเลง” สองคำแรกหมายถึงการบรรเลงที่แข่งขั้นโต้ตอบและทดลองฝีไม้รายมือกันและกัน ส่วนคำว่า “ประเลง” ที่จะมีความหมายคล้ายคลึงกับคำว่า “ประลอง” หรืออาจเป็นคำใช้เรียกให้คล้องจองกันเป็น “ประเลง ประลอง” หรือ “ประลอง ประเลง” ที่นักกลอนวรรณคดี หรือ นักกวี นิยมใช้กัน ดังเช่น นักกวีซีไรท์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ (ศิลปินแห่งชาติ) นำไปใช้กับโครงการส่งเสริมดนตรีไทย ประเภทวงมโหรี เป็นผู้คิดชื่อการประกวดว่า “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” และนำมาใช้เป็นชื่อการประกวดครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2529

คำว่า “ประเลง” จึงเป็นคำที่แพร่หลายในวงการดนตรีไทยและสังคมมากยิ่งขึ้น

ในที่นี้ “ประเลง” จึงมีความหมายถึง การบรรเลงดนตรี

กรอบแนวคิดในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง **ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย** เป็นงานวิจัยที่ใช้แนวคิดทางการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลัก โดยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง (Documentary Research) การสัมภาษณ์ และการศึกษาโดยสำรวจและรวบรวมข้อมูลเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความ สารคดี เครื่องดนตรี และรายงานผลการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจุดมุ่งหมายของการวิจัย ศึกษาเฉพาะองค์ความรู้ระนาดเอก คุณค่าของภูมิปัญญาระนาดเอก ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีหลักเป็นกรอบในการวิจัย คือ แนวคิดเกี่ยวกับภูมิปัญญาไทย (Thai Wisdom) แนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) แนวคิดทางวิชาการดนตรี (Musicology) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic Theory) และทฤษฎีคุณค่า (Theoretical Value) เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้



ภาพประกอบ 1 แผนภูมิภาพแสดงกรอบแนวคิดและโครงสร้างการวิจัย

จากแผนภูมิภาพแสดงกรอบแนวคิดและโครงสร้างการวิจัย สามารถอธิบายได้ดังนี้ การศึกษาคุณค่าภูมิปัญญาระนาดเอก แบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ส่วนเชื่อมโยงกันคือ

ส่วนแรก ศึกษาคุณสมบัติและภูมิปัญญาระนาดเอก

ส่วนที่สอง ศึกษาบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ในด้านโอกาสที่นำไปใช้ และประโยชน์ที่สังคมได้รับ

ส่วนที่สาม ศึกษาแนวคิด การสร้างนวัตกรรมดนตรีไทย โดยทั้งหมดอาศัยทฤษฎีคุณค่าและสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีภูมิปัญญาไทย แนวคิดวิชาการดนตรี และแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรีเป็นหลักในการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานวิจัยเรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย ในครั้งนี้ คาดว่าวงการดนตรีไทยและผู้ที่สนใจการดนตรีในสังคมไทย คงจะได้รับประโยชน์ในเรื่องต่างๆ ดังนี้

1. นำประโยชน์จากคุณสมบัติของระนาดเอก และคุณค่าของภูมิปัญญา ไปส่งเสริมพัฒนาให้ดนตรีไทยเจริญก้าวหน้ายิ่งขึ้นได้

2. นำความรู้ ความเข้าใจด้านระนาดเอกไปใช้กับโอกาสต่างๆและบริบททางสังคมได้ถูกต้อง

3. นำความรู้และคุณประโยชน์ของระนาดเอกด้านต่างๆ ไปสังเคราะห์เป็นแนวคิด ประดิษฐ์สร้างสรรค์ นวัตกรรมดนตรีไทยที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคมได้

4. เป็นเอกสารงานวิจัยทางศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีที่ให้ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนวัตกรรมต่อไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดการฟื้นฟูคุณค่าภูมิปัญญาไทย

แนวคิดของสภาการศึกษาแห่งชาติ ยืนยันว่า แผนการศึกษาของชาติพุทธศักราช 2535 เป็นการเปลี่ยนกระบวนทัศน์การจัดการศึกษาของไทย จากความรู้วิชาสากลเพียงอย่างเดียวไปสู่การให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาไทยในฐานะเป็นรากเหง้าของความรู้ดั้งเดิมของท้องถิ่นและของสังคมไทย ซึ่งเป็นฐานในการพัฒนาองค์ความรู้ที่จำเป็น เพื่อให้สังคมไทยรู้คุณค่าภูมิปัญญาไทยอย่างสมศักดิ์ศรี

ในประเทศไทย รัฐธรรมนูญแห่งชาติ 2540 กำหนดให้การพัฒนาทางการศึกษา รื้อฟื้นภูมิปัญญาและเทคโนโลยีไทย ซึ่งเคยเป็นความรู้และเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาประเทศมาแต่โบราณ อันเป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาที่ยั่งยืน เพราะการพัฒนาที่ยั่งยืนจะต้องพัฒนาบนพื้นความรู้และทรัพยากรของตนเองเท่านั้น

การพัฒนาแบบคู่ขนาน (Dual Track Development) คือ การบูรณาการภูมิปัญญาท้องถิ่นและวิทยาศาสตร์เทคโนโลยี

ปัจจุบันการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ล้วนแต่ใช้ความรู้สมัยใหม่อันเกิดจากความรู้ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีซึ่งเป็นความรู้ที่มีอิทธิพลจากโลกตะวันตก การพัฒนาดังกล่าวมุ่งสู่ความทันสมัย (Modernization) และในขณะเดียวกันสังคมไทยมีความรู้ดั้งเดิมเป็นฐานการดำรงชีวิตมายาวนานแล้ว ความรู้ดังกล่าวเรียกว่า “ภูมิปัญญา”

ดังนั้น ในการพัฒนาเพื่อนำไปสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน และเป็นสังคมความรู้ จึงควรมีการพัฒนาทั้งความรู้สมัยใหม่และความรู้ดั้งเดิมขนานกันไป การพัฒนาโดยมีฐานความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีเป็นพลังในการขับเคลื่อนอันนำไปสู่การสร้างเศรษฐกิจในระบบทุนนิยมควบคู่กับการพัฒนาโดยมีฐานความรู้ของภูมิปัญญาเป็นตัวขับเคลื่อนเพื่อการปรับตัวและสร้างเศรษฐกิจโดยเน้นการพึ่งตนเอง แล้วจึงผนึกกำลังเพื่อสร้างเศรษฐกิจชุมชนและสามารถขยายสู่ตลาดสากลได้

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นการศึกษาภูมิปัญญาเพื่อนำไปสู่องค์ความรู้ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานศิลปการดนตรี แต่ในขณะเดียวกันก็มิได้ปฏิเสธความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์เทคโนโลยี แต่จะบูรณาการความรู้ทั้งภูมิปัญญาดั้งเดิมและวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีเพื่อเป็นการผนึกกำลังของทั้งสองส่วนเข้าด้วยกัน

2.1.2 **แนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี** (Ethnomusicology)

ศึกษาเครื่องดนตรีไทย “ระนาดเอก” ทางด้านหน้าที่ และบทบาทที่มีต่อวงดนตรีไทย และสังคมไทย ซึ่งประกอบไปด้วยทั้งบริบททางด้านดนตรีวิทยา โดยมีแนวคิดว่ารูปแบบของเสียงดนตรี เป็นผลของกระบวนการที่กำหนดค่านิยม ทัศนคติ และความเชื่อของผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ ซึ่งดนตรีจะเกิดขึ้นไม่ได้ ถ้าไม่มีผู้เล่น ให้อีกกลุ่มเป็นบุคคลผู้ฟังและถึงแม้เราจะสามารถแยกบุคคลสองกลุ่มนั้นได้ในระดับหนึ่ง แต่ก็ไม่สามารถแยกได้เด็ดขาด เพราะจะขาดความสมบูรณ์ไป ถ้ามีผู้เล่นแต่ไม่มีผู้ฟังหรือมีผู้ฟังแต่ไม่มีผู้เล่น พฤติกรรมของมนุษย์ สรรค์สร้างดนตรีแต่พฤติกรรมถูกกำหนดให้สร้างเสียงดนตรี ดังนั้น การศึกษาอย่างหนึ่งจะนำไปสู่อีกอย่างหนึ่ง ที่ยอมรับว่า ดนตรีวิทยากับดนตรีชาติพันธ์วรรณามีความแตกต่างกัน วิชาดนตรีวิทยานั้น เป็นที่เข้าใจว่าศึกษาเรื่องอะไร แต่มักไม่มีใครรู้ว่าศึกษาเรื่องอะไรบ้าง กิลเบร์ตเซส เสนอว่า สองวิชานี้เป็นวิชาที่สัมพันธ์กันใกล้ชิด โดยที่วิชาหนึ่ง ศึกษาในส่วนที่เป็นอดีต ส่วนอีกวิชาหนึ่งศึกษาในส่วนที่เป็นปัจจุบัน ชาร์ลซีเฮอร์ (Char Seeher) นักวิชาการอีกคนหนึ่งที่เห็นด้วย แต่ขณะเดียวกันก็แย้งว่า จะเป็นเพียงการแบ่งแยกกันอย่างเดียว แต่ก่อนอื่นที่จะยอมรับกันมานานแล้วว่า ดนตรีชาติพันธุ์วรรณา เป็นวิชาความรู้ที่มีความแตกต่างกัน และผู้ที่ศึกษาวิชา 2 วิชานี้ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการศึกษาที่แตกต่างกัน ทั้งยังมีความรู้สึกที่ต่อต้านกันอีกด้วย (บุษกร สำโรงทอง. 2547: 23)

สรุป วัฒนธรรมดนตรีเกิดขึ้นได้ด้วยองค์ประกอบทั้งสาม คือ เครื่องดนตรี ผู้เล่น และผู้ฟัง โดยการสร้างสรรค์งานดนตรีเกิดจากการกำหนดเสียงของดนตรี ดนตรีวิทยาแตกต่างกับดนตรีชาติพันธ์วรรณา แต่ในความแตกต่างมีความสัมพันธ์กัน โดยเชื่อมโยงกันทั้งอดีตและปัจจุบัน แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการศึกษานั้นๆ

2.1.3 **แนวคิดเชิงวิชาการดนตรี** (Musicology)

ศึกษาในลักษณะของระบบเสียง วิธีการบรรเลง บทเพลง เน้นคุณลักษณะและความสัมพันธ์ที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของเครื่องดนตรีแนวคิดเชิง วิชาดนตรีหรือ Musicology เป็นตัวสำคัญในการเชื่อมต่อความรู้และลักษณะทางสังคมศาสตร์เข้ากับคติหรือความรู้ด้านมานุษยวิทยาให้ประสานกลมกลืนกัน และก่อให้เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันได้ดีขึ้น นอกจากนี้อีกวิชาหนึ่งคือวิชาชาติพันธุ์วรรณาเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม จุดประสงค์ของวิชานี้คือเพื่อให้เข้าใจดนตรี แต่ทั้งนี้จุดมุ่งหมายสูงสุดมิได้หมายถึงการเข้าใจดนตรีอย่างเดียว งานของนักศึกษาวิชาการดนตรี อาจแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนคือ

ขั้นที่ 1 คือการเก็บข้อมูล ในทางดนตรีนั้นหมายถึงการเก็บข้อมูลภาคสนามนอกเขตยุโรปและอเมริกัน จะมีข้อยกเว้นอยู่บ้างในอดีตที่ผ่านการเก็บข้อมูลภาคสนามมักมีปัญหายุ่งยากซับซ้อน

เกิดขึ้นมากในด้านการนำทฤษฎีเข้าสู่การปฏิบัติ การเทคนิค วิธีการรวมทั้งปัญหาต่างๆ ที่เกิดในการวิจัยทั่วไป

ขั้นที่ 2 เมื่อได้ข้อมูลแล้วผู้วิจัยดนตรีชาติพันธุ์จะนำไปวิเคราะห์สองแบบ คือ

แบบที่ 1 เป็นการรวบรวมข้อมูลทางชาติพันธุ์ที่เกี่ยวกับดนตรี พฤติกรรมทางด้านดนตรีและความคิดรวบยอดทางด้านดนตรีในสังคมที่กำลังศึกษาอยู่ เพราะทั้งหมดนี้มีความสำคัญต่อสมมุติฐานและรูปแบบของการวิจัย

แบบที่ 2 เป็นส่วนของการวิเคราะห์ในห้องทดลอง ซึ่งจะเป็นการวิเคราะห์ตัวอย่างของเสียงดนตรีที่เก็บมาได้ ส่วนนี้ต้องใช้เทคนิคพิเศษ และบางทีจะต้องใช้เครื่องมือพิเศษที่จะวิเคราะห์เสียงและโครงสร้าง

ขั้นที่ 3 ข้อมูลที่วิเคราะห์และผลของการวิเคราะห์นั้นจะถูกนำไปสู่การแก้ไขปัญหาในวิชาดนตรีชาติพันธ์วรรณา และในรายวิชาสังคมวิทยา และมานุษยวิทยาในวงกว้างในขั้นตอนนี้จะเห็นได้ว่าวิชานี้ไม่แตกต่างกับสาขาวิชาอื่นๆ (บุษกร สำโรงทอง. 2547: 23)

สรุปได้ว่าแนวคิดเชิงวิชาการดนตรี (Musicology) เป็นการศึกษา ค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับระบบเสียง บทเพลง เน้นคุณลักษณะและความสัมพันธ์ที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลงดนตรีในวัฒนธรรมที่กำลังจะสูญหายไปเช่นดนตรีพื้นบ้าน และ มีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยต่างๆ เช่น การเก็บข้อมูล การรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาทางแก้ปัญหาและเพื่อปกป้องไม่ให้ดนตรีของชนชาติอื่นๆ มาดูถูกเหยียดหยามดนตรีพื้นบ้านของแต่ละชนชาติ

2.1.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาบริสุทธิ์ ในสาขาคุณวิทยา (Axiology) โดยทั่วไปปรัชญาแบ่งออกเป็น 2 สาขาคือ ปรัชญาประยุกต์กับปรัชญาบริสุทธิ์ ซึ่งแบ่งออกเป็นอภิปรัชญา (เป็นปรัชญาชั้นสูง ที่เกี่ยวกับการค้นหาความจริงในธรรมชาติ ธรรมชาติของมนุษย์โลกและจักรวาล) ญาณวิทยาและคุณวิทยาทฤษฎีคุณค่า) ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะได้แก่ ตรรกศาสตร์ (ความจริง) จริยศาสตร์ (ความดี) และสุนทรียศาสตร์ (ความงาม) ซึ่งประกอบด้วยปรัชญาสุนทรียศาสตร์ ปรัชญาศิลปะและการวิจารณ์

เมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ มีผู้ให้นิยามความหมายไว้หลายท่านด้วยกัน เบาวัมการ์เทนคือผู้ตั้งชื่อ “สุนทรียศาสตร์” ว่า “เอสเธทิกซ์” (Aesthetics)สุนทรียศาสตร์เป็นคำที่ใช้ครั้งแรกในหนังสือของเบาวัมการ์เทนชื่อ “ผลสะท้อนของกวีนิพนธ์” (Reflection on Poetry) เมื่อ ค.ศ.1735 เบาวัมการ์เทน เป็นนักปรัชญากลุ่มเหตุผลนิยมของเดิสการ์ตส์ บิดาของปรัชญาสมัยใหม่ชาวฝรั่งเศสและของไลน์นิช นักปรัชญาคณิตศาสตร์ชาวเยอรมัน ทั้งเดิสการ์ตและไลน์นิชไม่สนใจเรื่องสุนทรียศาสตร์ ทั้ง

สองให้ความสนใจการอธิบายเรื่องมโนภาพที่ชัดเจนและแจ่มแจ้ง ซึ่งหมายถึงการคิดที่เป็นระบบเช่นในตรรกศาสตร์และคณิตศาสตร์ ข้อจำกัดนี้เบาวัมการ์เทนพบว่า การรับรู้ได้มีการพัฒนาอยู่ในกวีนิพนธ์และศิลปะอย่างอื่นด้วย ท่านเห็นว่าแนวคิดของเดิสการ์ตส์มีผลทำให้เกิดการละเลยอย่างมากในกวีนิพนธ์และงานศิลปะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ยิ่งใหญ่. 2541: 5)

คำว่าชัดเจนตามทัศนะของเดิสการ์ตส์หมายถึงสิ่งที่ชัดเจนต่อจิตใจ โดยไม่ต้องอธิบายศัพท์ และญัตติทั้งหมดชัดเจนและแจ่มแจ้งในเรขาคณิต ในขณะที่สาขาวิชาอื่นยังไม่ชัดเจนและสับสน เพราะประสาทสัมผัสและการกำหนดยังมีความสับสนภายใน อย่างไรก็ตามยังมีโอกาสชัดเจนได้เมื่อชัดเจนแล้วมนุษย์ก็จะมีการรับรู้ที่แน่นอนแม้จะเป็นการรับรู้ขั้นต่ำไม่ถึงระดับการรับรู้ทางตรรกศาสตร์ ซึ่งเป็นการรับรู้ชนิดชัดเจนและแจ่มแจ้งก็ตาม การรับรู้ทางประสาทสัมผัสคือสิ่งที่เบาวัมการ์เทนพบในบทกวีนิพนธ์ แล้วขยายไปสู่ศิลปะสาขาอื่น เมื่อเบาวัมการ์เทนพิจารณาจากภาษากรีก ศัพท์สำหรับการกำหนดรับรู้คือ เอสเธทิกซ์ (Aesthetics) สำหรับศาสตร์ว่าด้วยการรับรู้ทางประสาทสัมผัส เบาวัมการ์เทนได้อธิบายอย่างเป็นระบบพร้อมยกตัวอย่างจากกวีนิพนธ์ภาษาละตินและภาษากรีก โดยอธิบายว่าบทกวีนิพนธ์มีความสมบูรณ์ทางประสาทสัมผัสมากเท่าไร บทกวีนิพนธ์ก็ยิ่งสมบูรณ์มากเท่านั้น ดังนั้นศัพท์ เอสเธทิกซ์ (Aesthetics) ของเบาวัมการ์เทน จึงเป็นส่วนหนึ่งของศัพท์ปรัชญาตั้งแต่นั้นมา (ไพฑูรย์ พัฒน์ยิ่งใหญ่. 2541: 6)

กีรติ บุญเจือ กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า “เป็นวิชาที่ว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะเพราะพริ้ง คำว่าAesthetics มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos รู้ได้ด้วยสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) มี 3 อย่างคือ ความงาม (Beauty) ความแปลกหูแปลกตา (Picturesque ness) และความน่าทึ่ง (Sub limit)” (กีรติ บุญเจือ. 2522: 263)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 ได้แยกคำที่มีความหมายของคำว่า “สุนทรียศาสตร์” ว่าหมายถึง “วิชาว่าด้วยความนิยมความงาม” โดยแยกคำที่มีความหมายคล้ายคลึงกันสองคำคือ “สุนทรียะ” ที่เป็นคำวิเศษ มีความหมายเกี่ยวกับความนิยมความงามและ “สุนทรียภาพ” (ศิลป) เป็นคำนามหมายถึง ความรู้สึกถึงคุณค่าของสิ่งที่งามและความเป็นระเบียบของเสียงและถ้อยคำที่ไพเราะ

สุกรี เจริญสุข ได้ให้คำนิยามว่า “สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องของความรู้ที่เกี่ยวข้องกับความสวย ความงาม และความไพเราะ ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่มนุษย์ทุกคนปรารถนา เป็นคุณสมบัติที่ทุกคนต้องการ จริงๆ แล้ว สุนทรียะยังหมายถึงคุณสมบัติที่สามารถรับรู้ของ ตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ พึงปรารถนา นอกจากความสวยและความงาม ที่ใช้ดูด้วยตาเป็นสื่อ ยังมีความไพเราะ ซึ่งเป็นความดังที่ต้องฟังด้วยหู กลิ่นหอมที่ต้องดมด้วยจมูก รสชาติที่ต้องชิมด้วยลิ้น การสัมผัสที่ต้องใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายและต้องใช้จิตใจเป็นความรู้สึกในการรับรู้” (สุกรี เจริญสุข. 2538: 35)

สุนทรียศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยคิดตามประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่า อะไรงามอะไรไม่งาม (ราชบัณฑิตยสถาน. 2542)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ว่า “สุนทรียศาสตร์เป็นแขนงวิชาหนึ่งของปรัชญา ถ้าแยกออกเป็นสามส่วน (Bra meld.1955: 27) ส่วนที่หนึ่งเกี่ยวข้องกับการศึกษาหลักการของความจริง (Ontology) ส่วนที่สองเกี่ยวข้องกับการศึกษาหลักการของความรู้ (Epistemology) และส่วนที่สามเกี่ยวข้องกับการศึกษาหลักการของคุณค่า (Axiology) สุนทรียศาสตร์ก็จะอยู่ในส่วนที่สาม ซึ่งเกี่ยวข้องกับคุณค่าของความงามและความพอเหมาะพอดีของสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นในสังคมนั้นๆ ที่เรียกกันว่าศิลปะ” (อารี สุทธิพันธุ์. 2533)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า “ที่หมายถึงศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวกับความงามตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้ว สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญา ปรัชญาตะวันตกที่มีรากเหง้ามาจากปรัชญากรีกโบราณ ปรัชญาที่เป็นการแสวงหา หรือความรักในภูมิปัญญา (Love of wisdom) ปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาความจริง ความดี และความงาม การแสวงหาความจริงที่มีวิวัฒนาการมาสู่วิทยาศาสตร์ (Science) ความดีที่เกี่ยวข้องกับจริยศาสตร์ (Ethics) และความงามที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์ที่อาจเป็นเรื่องของความเชื่อ เรื่องของทรรศนะ หรือเรื่องของเหตุผลในบริบทความคิดใดความคิดหนึ่ง ในช่วงเวลาใดช่วงเวลาหนึ่ง หรือของนักปราชญ์ หรือของนักสุนทรียศาสตร์คนใดคนหนึ่ง” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2546: 26)

พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า สุนทรียศาสตร์คือสาขาปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งาม ทั้งในงานศิลปะและธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าของความงาม และมาตรการตัดสินใจว่า อะไรงามหรือไม่งาม การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มีได้ 3 ลักษณะคือ ความสวยงาม ความติดตาติดใจ ความเลอเลิศ นักปรัชญาหลายสำนักได้เสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายว่า เพราะเหตุใดจึงมีการตัดสินใจว่า ศิลปวัตถุประกอบด้วยลักษณะทั้งสามนั้น นักปรัชญาดังกล่าวแบ่งเป็น 3 กลุ่มคือ

1. กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalist) อธิบายว่าการตัดสินเกิดจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก

2. กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) อธิบายว่าการตัดสินเกิดจากการเห็นความกลมกลืนไม่ขัดตา

3. กลุ่มสร้างสรรค์ (Creativist) อธิบายว่าการตัดสินเกิดจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์ (พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต). 2540: 16)

โดยสรุป สุนทรียศาสตร์ เป็นการค้นหาความหมายของความงาม ความไพเราะ ความพึงพอใจทางสุนทรียศิลป์ หลักแห่งรสนิยม ความสุขของบุคคลที่มีต่อวิจิตรศิลป์ธรรมชาติของความงาม ลักษณะของวัตถุวิสัยและจิตวิสัยของความงาม แรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งที่มีความงาม กระบวนการสร้างงานศิลปะและมาตรการในการประเมินค่าการตัดสินงานศิลปะ

2.1.5 ทฤษฎีคุณค่า

2.1.5.1 ความหมายของคุณค่า

คำว่า “คุณค่า” พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 นิยามว่า “สิ่งที่มีประโยชน์หรือสิ่งที่มีมูลค่าราคาแพง” แต่พจนานุกรมฉบับมติชนให้ความหมายว่า “คุณสมบัติที่เป็นประโยชน์ของสิ่งนั้นๆ” สำหรับพจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทยฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายว่า “คุณสมบัติที่ได้จากการประเมินสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ความงามเป็นค่าทางศิลปะความดีเป็นค่าทางจริยธรรม” นอกจากนั้นยังมีพจนานุกรมภาษาต่างประเทศหลายเล่มได้นิยามคำดังกล่าวดังนี้

พจนานุกรมชื่อ Webster’s New Twentieth Century Dictionary of the English Language นิยามว่า “คุณค่าที่มีอยู่ในศิลปะคือเกิดจากผลแห่งความสอดคล้องกันระหว่างความสว่างและความมืดของสีนั่นเองเช่น ความชัดเจนและความไม่ชัดเจนในงานศิลปะชิ้นหนึ่ง” Reader’s Digest Universal Dictionary ว่า “คุณค่าที่มีในรูปภาพหรือภาพศิลปะต้องอาศัยพึ่งพาซึ่งกันและกันระหว่างความชัดเจนของสี และความสว่างของสีภายในรูปภาพนั้น” The Random House dictionary of the English languageว่า “ศิลปะภาพวาดจะมีคุณค่านั้นต้องขึ้นอยู่กับระดับความประณีตในการระบายสีเฉพาะคือ ละเอียดแจ่มแจ้งของความมืดและความไม่แจ่มแจ้งในสีที่ระบายนั่นเอง” The New Collin Dictionary & Thesaurus ว่า “คุณค่า หมายถึง สิ่งปรารถนาหรือความรู้สึกพอใจที่เกิดขึ้นภายในใจของคนทั้งหลาย ที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยอาศัยประสาทสัมผัสกับสิ่งนั้นว่า มีคุณค่านั่นเอง ซึ่งนักปรัชญาให้นิยามความหมายของศัพท์ดังกล่าวคือ

นิโคไล ฮาร์ตมานน์ (Nicolai Hartmann ค.ศ.1882-1950)ว่า “คุณค่าเป็นเนื้อแท้ ซึ่งแตกต่างจากวัตถุและคุณภาพของมันสิ่งทั้งหลายย่อมมีคุณค่า แต่คุณค่ามิได้มีอยู่อย่างเปิดเผยหากแต่แฝงอยู่ เราจะรู้ได้โดยตรงด้วยความสำนึกในคุณค่า” แต่มันสเตอร์เบอร์ก ฮูโก(Munsterberg Hugo ค.ศ.1863-1961) ว่า “คุณค่าทางสุนทรียะก็ดี คุณค่าทางจริยศาสตร์ก็ดีเกิดจากเจตจำนงบริสุทธิ์ (Super–ego)ไม่ขึ้นกับเจตจำนงบุคคลหรือความชอบของจิต” ส่วนราล์บ บาร์ตัน เปอร์รี(R.B.Perry ค.ศ.1876-1959)ว่า “คุณค่าคือวัตถุที่ก่อให้เกิดความสนใจ วัตถุนั้นจะมีอยู่จริง หรืออยู่ในจินตนาการก็ตามย่อมมีคุณค่า ถ้าหากมีผู้สนใจกับมัน” แต่ริคเคอร์ต เฮนรัช (Rickert Heinruch ค.ศ.1863-1936) ว่า “คุณค่าหรือสิ่งที่ควรจะเป็นมีอยู่ก่อนสิ่งที่กำลังเป็นอยู่ และคุณค่านั้นไม่มีอยู่จริงแม้กระทั่งในมโนภาพเป็นสิ่งรู้ไม่ได้เป็นสิ่งที่คิดถึงไม่ได้” ดี.ดับบิว.พราล์ล (D.W.Prall ค.ศ.1967) ว่า “คุณค่า เป็นคำที่ใช้

หมายถึงสิ่งที่มีอยู่ปลายสุดด้านนอกของความสัมพันธ์ ซึ่งเรียกกันว่า ความชอบ ส่วนปลายสุดด้านในของสัมพันธ์นี้ก็คือจิตมนุษย์ ซึ่งเป็นผู้ชอบ" เรื่องนี้จอห์น ดิวอี้ (John Dewey ค.ศ.1859-1959) ว่า "คุณค่าเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความชอบ และมันก็ไม่ได้มีความชอบไปหมดทุกเรื่องโดยเฉพาะความชอบที่ได้พิจารณาแล้ว คือภายหลังมีการทดสอบถึงความสัมพัทธ์ระหว่างวัตถุที่ถูกชอบนั้น"ซึ่งนิยามเหล่านี้พอสรุปได้ว่า คุณค่า หมายถึง สิ่งที่มีอยู่จริงในสภาวะธรรมชาติ และเป็นสภาวะนามธรรมที่แอบแฝงดำรงอยู่ภายในตัวสิ่งนั้นหรือเรียกว่าคุณสมบัติที่มีอยู่ในสิ่งนั้น จะมีคุณค่ามากหรือน้อยเพียงใดต้องขึ้นอยู่กับตัวของมันเองว่า ให้คุณประโยชน์หรือคุณลักษณะที่ดีหรือไม่อย่างไร คำว่า "คุณค่า" เป็นคำที่นิยมมากถ้าหากตีความหมายทั่วไป (พระวิรัตน์ จนฺทโก. 2550: 54)

2.1.5.2 **ความเป็นมาของคุณค่าทางสุนทรียะ**

คุณค่าเป็นคำที่สามารถตีความหมายได้หลายประการ แต่ในที่นี้ มุ่งหมายถึงคุณค่าทางสุนทรียะ เป็นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ระบบหนึ่งเกิดขึ้นจากข้อโต้แย้งที่ว่า ความงามคืออะไร อะไรงามหรือไม่งาม จึงมีการศึกษากันอย่างจริงจังเมื่อสมัย เอ.จี.โบมการ์เด็น (A.G.Baungarten ค.ศ.1718-1762) ผู้สนใจปัญหาเรื่องของความงามนี้มากเขาได้ลงมือค้นคว้าและรวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงาม ที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ที่เดียวกัน เพื่อจะได้พัฒนาความรู้เรื่องนี้ให้มีความเข้มแข็งขึ้นแล้วตั้งชื่อว่า"Aesthetics" ซึ่งบัญญัติจากรากศัพท์ภาษากรีก Aisthetics หมายถึง ความรู้สึกทางการรับรู้หรือการรับรู้ตามความรู้สึก เมื่อต่อมาวิชาแขนงนี้จึงมีความสัมพันธ์ไปหาทฤษฎีคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งทฤษฎีนี้มุ่งศึกษาด้านความงามหรือคุณค่าที่มีอยู่ในศิลปะเพียงอย่างเดียว หรือเรียกอีกว่าคุณวิทยาจะมีความหมายในการศึกษาในเชิงคุณค่าทั่วไปหรือเกณฑ์ตัดสินความงาม ความงามในศิลปะและทฤษฎีนี้ยังเป็นข้อโต้เถียงกันในกลุ่มนักปรัชญาสุนทรียศาสตร์นั่นเอง

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะเกิดขึ้นจากข้อถกเถียงกันของนักปรัชญาที่มีความเห็นแตกต่างกันไปในคุณค่าของศิลปะโดยเฉพาะเกี่ยวกับปัญหาที่ว่า งามและไม่งามหรือชอบไม่ชอบ เมื่อเกิดทรรศนะที่ขัดแย้งกันเช่นนี้ การตัดสินจึงนำไปสู่ข้อโต้แย้งกันมากขึ้นในวงการนักปรัชญาเป็นสาเหตุให้กลุ่มนักปรัชญาเหล่านั้น สร้างทฤษฎีขึ้นมาเพื่อหักล้างทรรศนะอีกฝ่ายตรงข้ามนั่นเองซึ่งเริ่มมาตั้งแต่ศตวรรษที่โดยมุ่งศึกษาเฉพาะเรื่องเรียกว่า "ทฤษฎีคุณค่าทางสุนทรียะ"เป็นทฤษฎีระบบหนึ่งที่ใช้เป็นเกณฑ์การตัดสินของงานศิลปะ เนื่องจากมนุษย์มีระบบสมองที่ดีความคิดสร้างสรรค์จินตนาการ และมีทักษะฝีมือทำให้การประดิษฐ์สิ่งต่างๆ และศิลปะต่างๆ มักจะมีการปรุงแต่งให้มีความเหมาะสม สวยงามควบคู่กันไปด้วย ดังที่ เอล. เอช. โรวี่ (L.H.Rowie) ได้ค้นพบหลักฐานเกี่ยวกับอดีตผ่านมาว่า "มนุษย์สมัยโบราณประดิษฐ์อุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ มิใช่แต่จะสร้างขึ้นเพียงเพื่อประโยชน์ใช้สอยเท่านั้น แต่ยังได้ตกแต่งให้มีศิลปะรูปทรงอันสวยงามตามร่างกาย" เป็นต้น ต่อไป (พระวิรัตน์ จนฺทโก. 2550: 55)

2.1.6 คุณค่าของดนตรีไทย

วสันต์ ใบงิ้ว(2550: 150) ได้กล่าวถึงคุณค่าของดนตรีไทยไว้ดังนี้

ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กล่าวถึงองค์ประกอบของความมีคุณค่าของการบรรเลงดนตรีว่า จะต้องประกอบด้วยเคล็ดลับ 5 ประการ คือ

1. ต้องมีท่าทางดีต้องมีท่าทางมั่นใจและวางท่าสง่างาม ขณะที่ทำการบรรเลงดนตรีจะทำให้ผู้ฟังรู้สึกมั่นใจในฝีมือการบรรเลงและรู้สึกคล้อยตามไปว่าเราบรรเลงได้ไพเราะมากยิ่งขึ้น นักดนตรีต้องมีจิตใจที่อยากบรรเลง เมื่อบรรเลงจึงจะทำให้เกิดความไพเราะ

2. ต้องแม่นเพลง คือการรู้จักทำนองเพลงที่บรรเลงอย่างลึกซึ้งทุกขั้นตอน หมายถึงการกำหนดจดจำทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำขึ้นใจ รู้ว่าจะต้องขึ้นตรงไหนอย่างไร รู้ว่าจะจบลงตรงไหนโดยวิธีใด รู้ว่าบรรเลงถึงท่อนไหนแล้ว ทุกขณะรู้ว่าบรรเลงถูกต้องหรือไม่ และต้องรู้การบรรเลงของเพื่อนร่วมวงว่าเขาบรรเลงได้สอดคล้องกลมกลืนกันกับแนวทางที่เราบรรเลง หรือไม่เพียงไร

3. บังคับเสียงของเครื่องดนตรีให้ได้ดังใจ หมายความว่านักดนตรีจะต้องสามารถบังคับเสียงของเครื่องดนตรีที่บรรเลงให้มีความคมชัดเจน รวมทั้งสามารถเน้นเสียงให้ดังหรือเบาได้ดังความต้องการ

4. จังหวะด้วยดี เรื่องของจังหวะเป็นหัวใจของดนตรีทุกคน นักดนตรีต้องมีจังหวะเป็นของตนเองที่เรียกว่า “จังหวะสามัญ” เสียงเพลงที่บรรเลงผิดจังหวะหรือผิดเพี้ยนไปนั้นย่อมทำให้ขาดความไพเราะ

5. วิธีบรรเลงต้องดี หมายถึง นักดนตรีจะต้องรู้จักพลิกแพลงวิธีการบรรเลง ให้มีความไพเราะ เป็นการแสดงสติปัญญาของนักดนตรีว่ามีความสามารถเพียงใด นักดนตรีจะต้องเรียนรู้เกี่ยวกับ “ทาง” ต้องอาศัยประสบการณ์ในการฟังให้มากและเรียนรู้จากครูอาจารย์ที่มีความสามารถจึงจะมีวิธีการบรรเลงที่ดี

และสงบศึก ธรรมวิหาร (2542: 219) ได้กล่าวถึงคุณค่าของดนตรีไทย ไว้เช่นกันดังนี้

ดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรม สะท้อนถึงความเป็นไทยและอารมณ์อันประณีตละเอียดอ่อนของบรรพบุรุษของเรา นอกจากนั้นยังแสดงถึงวิวัฒนาการด้านจิตวิญญาณของคนไทยที่ลึกซึ้งมาโดยลำดับ

คุณค่าอันมหาศาลของดนตรีไทยที่ไม่มีในดนตรีประเภทอื่น คือ เมื่อผู้ฟังและผู้เล่นดนตรีไทยเกิดความแจ่มแจ้ง เข้าใจและซึมซาบในดนตรีไทยจนเกิดความเคยชินในชีวิตและจะนำเอาความซึมซาบไปใช้ในชีวิตประจำวัน

ลักษณะของดนตรีไทยที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ เป็นการพักผ่อนอยู่ในตัวหรือผ่อนคลายอารมณ์ในขณะทำงาน บทเพลงจะสะท้อนให้เห็นแง่มุมต่างๆ ในชีวิต ดนตรีไทยช่วยให้จิตใจคลายความเครียดลงไปได้มาก ดังนั้นจึงเปรียบเสมือนยาที่ช่วยให้ผู้ป่วยมีอาการทางจิตดีขึ้น

คุณค่าของดนตรีไทย จึงเป็นการกล่อมเกลาจิตใจให้มีความละเอียดอ่อน ประณีตงดงามสามารถนำไปใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อตนเองและสังคม (วสันต์ ใบงิ้ว. 2550: 150-152)

2.1.7 สุนทรียลักษณ์

สุนทรียลักษณ์เป็นเรื่องเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะอันประกอบด้วยความสวยงาม ดังนั้นการจะรู้คุณค่าในความสวยงาม หรือสุนทรียภาพเป็นสิ่งที่ปราชญ์ในยุคโบราณได้ริเริ่มศึกษากันมาเป็นเวลานานแล้ว ซึ่งประกอบไปด้วยหลักสำคัญดังนี้

2.1.7.1 **ความกลมกลืน** (Harmony)

หลักการของความกลมกลืนเกี่ยวข้องกับส่วนประกอบของการออกแบบต่างๆ ได้แก่ จุด เส้น รูปร่าง และพิมพ์ทรง มวลและปริมาตร ลักษณะผิว บริเวณว่าง และสี ที่มารวมกันให้เป็นการออกแบบที่มีความประสานกลมกลืน สอดคล้องสัมพันธ์ได้อย่างเหมาะสม โดยวิธีที่เหมาะสมคือ การให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย (สุชาติ เถาทอง. 2536: 75) และตำแหน่งต่างๆของส่วนประกอบที่ใกล้กันกลมกลืนกัน ไกลกันตัดกัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 201 – 209) โดยที่ความกลมกลืนสามารถทำได้หลายประการ คือ

1.ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line)

2. ความกลมกลืนของทิศทาง (Harmony of Direction)

3. ความกลมกลืนของรูปร่างและรูปทรง (Harmony of Shape and Form)

4. ความกลมกลืนของขนาดและสัดส่วน (Harmony of Size and Proportion)

5. ความกลมกลืนของลักษณะผิว (Harmony of Texture)

6. ความกลมกลืนของน้ำหนักและสี (Harmony of Value and Color)

2.1.7.2 **ความเรียบง่าย**(Simplicity)

หลักสำคัญของความเรียบง่าย คือ การตัดทอนรายละเอียดของส่วนประกอบต่างๆที่ไม่จำเป็นออก มีเพียงโครงร่างที่จำเป็นซึ่งจะก่อให้เกิดความรู้สึกที่เข้าใจง่าย เช่น การเลือกใช้สีที่กลมกลืนกันจะไม่ก่อให้เกิดความวุ่นวาย ทิศทางที่ไม่ขัดแย้งกันจะไม่ก่อให้เกิดความสับสน ลักษณะผิวที่ไม่ก่อให้เกิดความแตกต่างและเกิดทับซ้อนกัน

2.1.7.3 **ความเป็นระเบียบ** (Order)

กฎของความเป็นระเบียบเกี่ยวข้องกับการลำดับก่อนหลัง ของส่วนประกอบของการออกแบบต่างๆ ได้แก่ จุด เส้น รูปร่างและพิมพ์ทรง มวลและปริมาตร ลักษณะผิว บริเวณว่าง และสี สิ่งเหล่านี้จะต้องมีการวางแผนก่อนนำมาใช้ เช่น รูปร่างของงานที่จะสร้างจะต้องมีการวางจุดสนใจ

เป็นลำดับแรก และนำส่วนประกอบย่อยมาจัดไว้เป็นลำดับรอง การเลือกสรรรูปทรงที่ไม่ต่างกันมาประกอบกัน เช่น รูปทรงกลม ทรงรี ทรงรูปไข่ปลา ได้อย่างต่อเนื่อง

แต่อย่างไรก็ตาม ในการสร้างงานศิลปะให้เกิดสุนทรียภาพทางความงามนั้น จะต้องประกอบไปด้วย ความสมดุล การเน้น และการมีความเรียบง่าย ทั้ง 3 สิ่งนี้ก่อให้เกิดความมีระเบียบอันเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างงาน (ศิริวรรณ วิบูลย์มา. 2554: 31-32)

ในงานวิจัยนี้การนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียลักษณ์เข้ามาเกี่ยวข้องนั้น เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ความงามของรูปลักษณ์ทางด้านดุริยศิลป์ของเครื่องดนตรีไทย ระนาดเอกต่อไป

2.2 การศึกษาภูมิศาสตร์ และภูมิปัญญา

คำว่า “ภูมิ” ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายไว้ว่า “ภูมิ 1 , ภูมิ – (พูมิ , พูมิ- , พูมมิ-) น. แผ่นดิน , ที่ดิน... ภูมิ 2 (พูมิ) น. พื้น , ชั้น , พื้นเพ... ภูมิ 3 (พูมิ) ว. สง่า , โอ่โถง , องอาจ , ผึ่งผาย.” (ราชบัณฑิตยสถาน. 2539 : 622-623) และหากนำไปผสมกับคำอื่นๆ จะมีความหมายหลากหลาย อาทิ ภูมิศาสตร์ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ภูมิภาค ภูมิลำเนา ภูมิลักษณ์ ภูมิสังคม ภูมิปัญญา ภูมิความรู้ ภูมิธรรม ภูมิฐาน ภูมิใจ ภาคภูมิ ภูมิพล ภูมิต้านทาน ภูมิแพ้ แพ้ภูมิ พระภูมิ เป็นต้น

คำว่า “ภูมิศาสตร์” นั้น มีความหมายกว้าง ดังที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).2545 : 10)ได้ทรงอธิบายไว้ว่า ภูมิศาสตร์ คือทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสังคม คนที่ศึกษาภูมิศาสตร์เอาอะไรๆ มาก็บอกว่าเป็นภูมิศาสตร์ได้ทั้งนั้น เนื้อหากว้างขวาง จะเอาเกี่ยวกับพื้นพิภพ ที่ตั้งระยะทาง สภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ทั้งบนแผ่นดิน ห้วงน้ำ และสภาพธรรมชาติอื่นๆ เรื่องเหล่านี้ ย่อมเกี่ยวข้องมีอิทธิพลต่อสิ่งมีชีวิต พืช สัตว์ รวมทั้งมนุษย์ และมีอิทธิพลต่อสภาพความเป็นอยู่ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ขนบประเพณีของคนเรา ทั้งหมดนี้ต่างก็เป็นภูมิศาสตร์ทั้งสิ้น จากคำอธิบายดังกล่าว สอดคล้องกับคำกล่าวของ กวี วรกวิน (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2551 : 31) ว่า คนที่เข้าใจคำว่า “ภูมิศาสตร์” จะรู้ว่า “ภูมิศาสตร์” จะเรียนรู้ทั้ง ภูมิศาสตร์ธรรมชาติ ภูมิศาสตร์มนุษย์ และภูมิศาสตร์วัฒนธรรม คนเข้าใจภูมิศาสตร์จริงๆ จะมองภาพรวมของโลกเห็นทะลุทั้งระบบแผ่นดิน คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ เข้าใจระบบประชากรที่อยู่บนแผ่นดินนั้นว่า ปรับตัวเข้ากับธรรมชาติตรงนั้นอย่างไร มีวิถีชีวิตอย่างไร และยังมองทะลุเห็นระบบวัฒนธรรม ที่แผ่นดินกับประชากรตรงนั้น ร่วมกันสร้างสรรค์ออกมาเป็นวัฒนธรรมประจำแผ่นดินนั้นๆ

นอกจากนั้น กวี วรกวิน (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2551: 31) ยังได้อธิบายถึงการเรียนรู้ภูมิศาสตร์ จำเป็นต้องใช้ทั้งภูมิลักษณ์และภูมิวัฒนธรรมร่วมด้วย ดังคำอธิบายว่า

ภูมิลักษณ์ : เป็นเรื่ององค์รวมของระบบธรรมชาติ คือ ต้องเข้าใจแผ่นดิน ผืนน้ำ ท้องฟ้า แสงแดด พืชพรรณ สัตว์ป่า ตลอดจนกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์ ทำให้เกิดปรากฏการณ์และองค์รูปใหม่ๆ ระหว่างปัจจัยทางธรรมชาติเหล่านั้น

ภูมิสังคม : เป็นเรื่ององค์รวมของระบบมนุษย์ คือ ต้องเข้าใจระบบประชากร องค์ประกอบประชาชน เช่น เชื้อชาติ สัญชาติ ศาสนา เพศ อายุ การศึกษา อาชีพ ความเชื่อ วิธีคิด ประเพณี ฯลฯ ตลอดจนเข้าใจกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ ซึ่งทำให้เกิดองค์รวมใหม่ๆ

ภูมิศาสตร์ : เป็นภาพองค์รวมของ ภูมิลักษณ์ และ ภูมิสังคม และถ้าใครเข้าใจดุลยภาพระหว่าง ภูมิลักษณ์กับภูมิสังคม ก็จะเห็นภูมิธรรม เป็นสิ่งที่เพิ่มขึ้นมา และถ้าใครเข้าใจเรื่อง ภพ จะรู้ว่า “ภูมิธรรมที่มีภพยาวไกล” จะเป็น “ภูมิวัฒนธรรม” (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2551: 31-32)

ส่วนคำว่า “ภูมิปัญญา” (Knowledge) (พูมิ-) น. พื้นความรู้ความสามารถ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2539 : 623) ฉะนั้น ภูมิปัญญา (wisdom) ในความหมายกว้าง คือ แบบแผนการดำเนินชีวิตที่มีคุณค่า แสดงถึงความเฉลียวฉลาดของบุคคลและสังคม ซึ่งได้สั่งสมและปฏิบัติสืบต่อกันมา ภูมิปัญญาจะเป็นทรัพยากรบุคคลหรือทรัพยากรความรู้ก็ได้ “คนที่มีภูมิปัญญา หมายถึง คนที่สามารถใช้ปัญญาการแสดงออกซึ่งขีดความสามารถทางการคิดรอบด้าน ครบเครื่องรวดเร็ว ตอบปัญหา แก้ปัญหาในทุกๆ สาขา ทุกๆ ศาสตร์ ได้อย่างคล่องแคล่วรวดเร็ว” (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2551: 31 – 32)

ภูมิปัญญาพื้นบ้าน หมายถึง การเอาทรัพยากรความรู้ ทรัพยากรบุคคลที่มีอยู่ในท้องถิ่นแต่ละแห่ง ซึ่งอาจเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน หรือเป็นลักษณะสากลที่หลายๆ ท้องถิ่นมีคล้ายกันก็ได้ ภูมิปัญญาพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่น เกิดจากการที่ชาวบ้านแสวงหาความรู้เพื่อเอาชนะอุปสรรคทางธรรมชาติ ทางสังคมที่จำเป็นในการดำรงชีวิต ภูมิปัญญาพื้นบ้านจึงเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการผลิตและวิถีชีวิตชาวบ้าน เช่น การประกอบประเพณี พิธีกรรมของชุมชน เป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้กระทำสบายใจ รู้สึกอบอุ่นไม่โดดเดี่ยว ให้คุณค่าทางจิตใจและความรู้สึก ถือว่าเป็นพลังทางศีลธรรมหรือประเพณีการรวมกำลังช่วยกันทำงานที่ใหญ่หลวงเกินวิสัยที่จะทำได้สำเร็จคนเดียว เช่น การลงแขก สร้างบ้าน สร้างวัด สร้างถนนหนทาง หรือขุดลอกแหล่งน้ำ เป็นกิจกรรมที่แสดงถึงความเอื้อเฟื้อช่วยเหลือกันภายในชุมชน ทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยทั่วไปภูมิปัญญาพื้นบ้านเป็นรูปแบบการดำเนินชีวิตที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นประโยชน์แก่คนทุกระดับ มีลักษณะเด่น คือ สร้างสำนึกเป็นหมู่คณะสูงทั้งในระดับครอบครัวและเครือญาติ

ส่วน ภูมิปัญญาชาวบ้าน นั้น มีความหมายคล้ายกันกับภูมิปัญญาพื้นบ้าน ดังมีผู้ให้ความหมายไว้ดังนี้

2.3 ภูมิปัญญาชาวบ้าน – ภูมิปัญญาไทย

2.3.1 ความหมายของภูมิปัญญาชาวบ้าน – ภูมิปัญญาไทย

วิชิต นันทสุวรรณ กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง แกนหลักของการมองชีวิต การใช้ชีวิตอย่างมีความสุข

ประเวศ วะสี กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านเกิดจากการสั่งสมการเรียนรู้มาเป็นระยะเวลายาวนาน มีลักษณะการเชื่อมโยงกันไปหมดในทุกสาขาวิชา

สามารถ จันทร์สูรย์ กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง ทุกสิ่งทุกอย่างที่ชาวบ้านคิดได้เองที่นำมาใช้แก้ปัญหา เป็นสติปัญญา เป็นองค์ความรู้

อังกูล สมคะเนย์ กล่าวว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง มวลความรู้และมวลประสบการณ์ชาวบ้านที่ใช้ในการดำเนินชีวิตให้เป็นสุข (วาสนา เพิ่มพูน. ม.ป.ป.: ออนไลน์)

ภูมิปัญญาแบ่งออกเป็น 2 ระดับ ระดับหนึ่งเรียกว่า "**ภูมิปัญญาชาวบ้าน**" เป็นระดับท้องถิ่น อีกระดับหนึ่งเรียกว่า "**ภูมิปัญญาไทย**" เป็นระดับชาติ หรือระดับประเทศ ทั้ง 2 ระดับ มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกัน

ภูมิปัญญาชาวบ้าน เป็นพื้นความรู้ความสามารถของชาวบ้าน ซึ่งเป็นคนธรรมดาสามัญในท้องถิ่น ที่คิดประดิษฐ์ หรือสร้างสรรค์สิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้น แล้วมีการสั่งสม หรือพัฒนาให้ดีขึ้น ถ่ายทอดสืบต่อกันมาตามลำดับ ความรู้ความสามารถนั้นอาจแพร่กระจายไปถึงท้องถิ่นอื่นๆที่อยู่ใกล้เคียง หรือมีการติดต่อสัมพันธ์กันทางสายเลือด และทางวัฒนธรรมกันก็ได้

ส่วน *ภูมิปัญญาไทย* เป็นภูมิปัญญาที่ถือเป็นของคนไทยโดยรวมทั้งประเทศ อาจพัฒนามาจากภูมิปัญญาชาวบ้านของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ที่ได้รับความนิยมและแพร่หลายออกไปทั่วประเทศ หรือเป็นภูมิปัญญาที่เกิดขึ้นในแวดวงของราชสำนัก บุคคลชั้นสูง และนักวิชาการก็ได้ ตัวอย่างของภูมิปัญญาไทยที่รู้จักกันดี ได้แก่ ดนตรีไทย เครื่องแต่งกายไทย อาหารไทย ขนบธรรมเนียมประเพณีไทย

ภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นองค์ความรู้ต่างๆที่ประกอบกันเข้าเป็นวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนในแต่ละท้องถิ่นและแต่ละชุมชน ทั้งในด้านของการทำมาหากิน การอยู่ร่วมกันในครอบครัวและในสังคม และการสร้างสรรค์สิ่งที่ดีงามต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านศิลปวัฒนธรรม ศาสนาและความเชื่อ และคุณค่าทางจิตใจ ภูมิปัญญาชาวบ้านจึงเป็นสิ่งที่ผูกพันคนในท้องถิ่นเข้าด้วยกัน และเป็นความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่นนั้นๆ

2.3.2 **องค์ประกอบของภูมิปัญญาชาวบ้าน** แบ่งออกเป็น 5 ส่วน คือ (ไพฑูรย์ พงศะบุตร. 2551: 148 – 150)

2.3.2.1 ภูมิปัญญาด้านการทำมาหากิน

2.3.2.2 ภูมิปัญญาด้านการรักษาสุขภาพอนามัย

2.3.2.3. ภูมิปัญญาด้านการอยู่ร่วมกันในสังคม

2.3.2.4. ภูมิปัญญาด้านงานประเพณีทางศาสนาและเคารพบูชาสิ่งเหนือธรรมชาติ

2.3.2.5. ภูมิปัญญาด้านการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

สรุปว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน หมายถึง ความรู้ของชาวบ้าน ซึ่งเรียนรู้มาจาก ปู่ ย่า ตา ยาย ญาติพี่น้อง และความเฉลียวฉลาดของแต่ละคน หรือผู้มีความรู้ในหมู่บ้านในท้องถิ่นต่างๆ ภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นเรื่องของการทำมาหากิน เช่น การจับปลา การจับสัตว์ การปลูกพืช การเลี้ยงสัตว์ การทอผ้า การทำเครื่องมือการเกษตร และยังรวมถึงภูมิปัญญาในทางสร้างสรรค์ศิลปะ วัฒนธรรมขนบประเพณี ฯลฯ ภูมิปัญญาเหล่านี้จึงเป็นความรู้ความสามารถที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์และถ่ายทอดต่อๆ มา ซึ่งถือว่าเป็นการเรียนรู้ตามอัธยาศัย ภูมิปัญญาดังกล่าว จึงเป็นภูมิปัญญาที่เกิดจากกระบวนการเรียนรู้ (Indigenous knowledge) ของสังคมในแต่ละท้องถิ่น

2.4 ภูมิปัญญาบูรณาการ

ผลิตผลทางปัญญาที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นผ่านกาลเวลาได้สะท้อนออกมาเป็นภูมิปัญญาให้ลูกหลานนำไปใช้แก้ปัญหา ดังที่บรรพชนเคยประสบมาแล้ว หากแต่ในปัจจุบันปัญหาได้เปลี่ยนไปตามสถานการณ์ สภาพแวดล้อมและปัจจัยต่างๆ แต่ภูมิปัญญาที่ชนรุ่นก่อนๆได้สั่งสมนั้นล้วนแล้วแต่เป็นกุญแจสำคัญในการแก้ไขปัญหา ด้วยศักยภาพของชุมชนในการใช้องค์ความรู้เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ให้สอดคล้องเท่าทันสถานการณ์ที่เปลี่ยนไป เพียงรู้จักนำเอาความรู้ที่ได้รับจากภูมิปัญญาเหล่านั้นมาบูรณาการใช้ในการแก้ปัญหา

2.4.1 ความหมายภูมิปัญญาบูรณาการ

ยุค ศรีอาริยะ ได้อธิบายถึงคำว่า “บูรณาการ” ไว้ในหนังสือ ***ภูมิปัญญา บูรณาการ*** ดังนี้

คำว่า “บูรณาการ” เป็นคำที่มาจากภาษาอังกฤษว่า Whole มีความหมายว่าความสมบูรณ์ไม่ขาดตกบกพร่อง แต่คำว่า บูรณาการ ในความที่แคบเข้าหรือเฉพาะเจาะจงหมายถึง การเข้าใจของมิติชีวิตแบบปัจเจก เราพบว่าชีวิตจะดำรงอยู่อย่างเป็นหน่วยคล้ายระบบเครือข่ายที่มีสายใยเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกัน การดำรงชีวิตอยู่ของทุกหน่วยชีวิตตามสภาพธรรมชาตินั้นจะมีพื้นฐานอยู่กับความหลากหลายทางธรรรมชาติอันอุดม (ยุค ศรีอาริยะ. 2545: 7-8)

กล่าวคือ ความหลากหลายและการประกอบเข้าของเครือข่ายแห่งความหลากหลายที่ประกอบเข้าเป็นหนึ่งเดียวกันคือฐานแห่งชีวิต

ส่วนคำว่า “ภูมิปัญญาบูรณาการ” “*ก็คือชุดภูมิปัญญาชุดหนึ่งที่ร่วมเกิดในช่วงที่ระบบโลกและสังคมโลกเผชิญวิกฤติ ในยุคปัจจุบันชุดภูมิปัญญานี้หันกลับไปท้าทายชุดภูมิปัญญา*

วิทยาศาสตร์แบบเก่าที่มีแนวคิดแบบมิติเดียวและการมองโลกเป็นเพียงระบบกลไกที่ไร้ชีวิตและแยกส่วนแบบปัจเจก" (ยุค ศรีอาริยะ. 2545: 8)

จากความหมายดังกล่าว "บูรณาการ" ในที่นี้มีความหมายว่า "***การเข้าใจมิติของชีวิตแบบปัจเจก***" ยุค ศรีอาริยะ อธิบายเพิ่มเติมว่า *"ชีวิตจะดำรงอยู่อย่างเป็นหน่วยคล้ายระบบเครือข่ายที่มีสายใยเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกัน การดำรงชีวิตอยู่ของทุกหน่วยชีวิตอันอุดมมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่าองค์รวม ซึ่งเป็นคำที่มาจากภาษาอังกฤษในคำว่า Hoilsm ซึ่งหมายถึงระบบคิดแบบหนึ่งที่เชื่อว่าจะวิเคราะห์หรือเข้าใจโลกและสังคมได้นั้นต้องศึกษาจากภาพรวมก่อน โดยมีความเชื่อพื้นฐานว่าส่วนทั้งหมดไม่ได้มีค่าเท่ากับผลรวมของส่วนย่อย*"

กรอบความคิดเดิมๆ เหล่านี้เป็นตัวการสำคัญที่ทำให้เกิดรอยแยกของพรมแดนแห่งการเรียนรู้ เวลาวิเคราะห์ปัญหาจึงต้องดึงเอาผู้เชี่ยวชาญแต่ละด้านมารวมตัวกัน เพื่อหาหนทางและนำเสนอทางออกร่วมกัน ซึ่งหากมีการคิดแบบองค์รวมนี้ ก็จะทำให้เกิดความเข้าใจ และเห็นความสำคัญของภาพรวมทั้งหมด *"ภาพรวมทั้งหมดก็คือภาพความเชื่อมต่อระหว่างกัน ระหว่างมิติทั้งทางเศษฐกิจ การเมือง สังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมที่แบ่งแยกกันไม่ได้ รวมทั้งการมองภาพรวมจากอดีต ปัจจุบัน ถึงอนาคต"*

การเรียนรู้แบบบูรณาการ มีความหมายหลายประการ แต่ที่เป็นหัวใจหลักคือการเรียนรู้เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้รอบด้านเป็นฐาน ไม่ใช่รู้เฉพาะด้านเท่านั้น เพราะผู้เรียนจะต้องทำลายกำแพงความคิดที่มองว่าทุกสิ่งล้วนแยกออกจากกัน แต่ทุกสิ่งล้วนสัมพันธ์และส่งผลกระทบถึงกัน

เพราะฉะนั้นการเรียนรู้แบบบูรณาการ ผู้เรียนจะเปิดดวงตา ดวงใจให้กว้าง ลองมองออกจากกรอบเก่าๆที่ครอบความคิดให้คับแคบ เพราะกรอบในการเรียนรู้เดิมๆของสังคมไทย เป็นการมองทุกสิ่งแบบแยกส่วน

ยุค ศรีอาริยะ ได้เสนอมุมมองของ ระบบการศึกษาแบบแยกส่วนนี้ว่ามีหลายแบบด้วยกัน มีเนื้อหาโดยสรุปดังนี้ (ยุค ศรีอาริยะ. 2545: 201-202)

1. แยกระบบการเรียนรู้ผ่านกรอบที่จำกัดของประเทศ

ตัวอย่างเช่นวิทยานิพนธ์ทางสังคมศาสตร์ทั้งหมดเท่าที่ผ่านมา จะใช้ประเทศเป็นกรอบในการศึกษา เช่น ศึกษาเรื่องวัฒนธรรมไทย การเมืองไทย เศรษฐกิจไทย ซึ่งกรอบเหล่านี้ล้วนแต่จำกัดและล้าสมัยไปแล้ว การเรียนรู้ในยุคข้างหน้า ต้องใช้กรอบระบบโลกเป็นพื้นฐาน เพราะฐานที่เป็นจริงอยู่ที่การแพร่กระจายของวัฒนธรรมที่กว้างไกลกว่ากรอบประเทศ

2. การเรียนที่แยกกรอบทางสังคมออกจากกรอบทางธรรมชาติ

การเรียนในลักษณะนี้ถือว่าสังคมกับธรรมชาติเป็นความจริงที่แยกส่วนจากกัน เรื่องธรรมชาติคือฐานแห่งวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ เรื่องสังคมคือฐานการคิดของวิทยาศาสตร์สังคม การเรียน

แบบนี้ทำให้ผู้เรียนไม่เข้าใจค่าแห่งธรรมชาติ และความเชื่อมโยงระหว่างธรรมชาติและมิติแห่งสังคม และมิติแห่งชีวิตของมนุษย์โลกเอง

3. **ความหลากหลายของฐานภูมิปัญญาและวัฒนธรรม**

โดยทั่วไปนั้น เราจะเรียนจากตะวันตก ซึ่งฐานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของตะวันตกจะอ้างว่าพัฒนามาจากกรีก ผู้เรียนแบบนี้จะมองข้ามคุณค่าความหลากหลายทางวัฒนธรรม และคุณค่าของศูนย์อารยธรรมอื่นๆเช่น จีน อัฟริกา และอิสลาม การศึกษาแบบบูรณาการคงต้องวางรากฐานการเรียนรู้ความเป็นมาแห่งอารยธรรมโลกใหม่บนพื้นฐานของความเข้าใจประวัติศาสตร์วัฒนธรรม หรืออารยธรรมที่มีศูนย์กำเนิดที่หลากหลาย และทิศทางในอนาคตไม่ใช่อยู่แค่ตามตะวันตกอย่างหลับหูหลับตา

4. **การเรียนรู้แบบบูรณาการจะไม่แยกวิชาที่เรียกว่าประวัติศาสตร์ปัจจุบัน และอนาคตออกจากกัน**

เพราะถือว่าประวัติศาสตร์คือปัจจุบัน และคืออนาคต การเรียนรู้แบบนี้จะช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจถึงความเกี่ยวพันที่แยกกันไม่ได้ระหว่างเรื่องราวจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน และต่อเนื่องไปยังอนาคต เพราะผู้เรียนมองเห็นความต่อเนื่องของประวัติศาสตร์ จนถึงอนาคต

5. **การไม่แยกการเรียนรู้ออกจากปัญหายุทธศาสตร์ยุทธวิธี**

ระบบการเรียนรู้ในปัจจุบันได้แยกวิชายุทธศาสตร์ออกไปจากการศึกษา กลายเป็นความรู้เฉพาะสำหรับคนที่ด้านนี้เท่านั้น ความจริงแล้วปัญหายุทธศาสตร์วิธี คือหัวใจของชีวิต และการแก้ปัญหาของชีวิต เป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนต้องเรียนรู้ เพราะเป็นที่มาแห่งความสำเร็จและความล้มเหลวในการดำเนินชีวิต

คำว่า “บูรณาการ” เป็นอีกมิติหนึ่งคือ การเข้าใจว่าการศึกษาคือส่วนหนึ่งของการปรับเปลี่ยนระบบสังคม ดังนั้นจะเข้าใจเรื่องการศึกษา และการปฏิวัติการศึกษาจึงไม่ได้มองเฉพาะเรื่องการศึกษาเท่านั้น แต่มองว่าการศึกษากับปัญหาของระบบสังคมทั้งหมดเกี่ยวพันกันอย่างไร จะจัดการศึกษาอย่างไรให้สอดคล้องหรือสนองตอบต่อความต้องการของสังคมที่เป็นจริง

6. **“การศึกษา” ในกรอบการเรียนรู้ในระดับโรงเรียน และมหาวิทยาลัย คือส่วนหนึ่งของการสร้างวัฒนธรรม**

หากระบบวัฒนธรรมของประเทศเสื่อมทรามลง การศึกษาก็มักจะเสื่อมทรามไปในทิศทางที่สอดคล้องกัน หรือพูดอีกอย่างหนึ่งคือ สังคมวิกฤติตามไปด้วย ดังนั้นการปฏิวัติการศึกษาก็ต้องปรับรูปแบบ และเนื้อหาการศึกษาให้รับกับสถานการณ์

ซึ่งการปรับหรือเปลี่ยนแนวทางความคิด ทัศนคติ มุมมองต่างๆของคนเรานั้นก็ต้องเริ่มพิจารณาปรับตั้งแต่รากฐานเพราะจะได้ก่อให้เกิดการแก้ปัญหาที่ตรงจุดและยั้งยืนดังกล่าวคือต้อง

ย้อนกลับไปสู่การปรับความคิดการมองปัญหาของคน ดังที่ ***พระธรรมปิฎก*** ได้เสนอแนวทางการแก้ไขปัญหาที่ยั่งยืนไว้ในหนังสือ **การพัฒนาที่ยั่งยืน** ว่า ควรพัฒนาคนเป็นลำดับแรก เพราะถือว่าเป็นแกนกลางของระบบ ระบบการพัฒนามนุษย์ประกอบด้วย 3 ด้านคือ *"พฤติกรรม จิตใจ และปัญญา องค์ประกอบทั้ง 3 ด้านนี้ มีความสัมพันธ์กัน ส่งผลต่อกัน เป็นปัจจัยต่อกัน ในกระบวนการพัฒนาจึงต้องพัฒนาไปด้วยกันทั้ง 3 ด้าน การพัฒนาอย่างนี้ก็เป็นปัจจัย ตัวกระทำนำระบบสัมพันธ์ใหญ่ให้เป็นในทางที่ดี ที่เกื้อกูลแก่การดำรงอยู่ด้วยดีของมนุษย์"* (พระธรรมปิฎก. 2549: 231)

2.4.2 กระบวนการพัฒนาที่ยั่งยืน แยกออกเป็น 2 ตอน คือ (พระธรรมปิฎก. 2549: 232)

2.4.2.1 การพัฒนาคน โดยพัฒนาตัวคนที่เป็นปัจจัยต่อตัวกระทำ ให้เป็นศูนย์กลางของการพัฒนาด้วยการพัฒนาตัวคนเต็มทั้งระบบ คือครบทั้งพฤติกรรม จิตใจ และปัญญา

2.4.2.2 การพัฒนาที่ยั่งยืน โดยคนที่พัฒนาเต็มระบบนั้นเป็นตัวกลางหรือแกนกลางด้วยการเป็นปัจจัย ตัวกระทำที่ไปประสานปรับเปลี่ยนบูรณาการในระบบสัมพันธ์องค์รวมใหญ่ให้เป็นระบบแห่งการดำรงอยู่ด้วยดีอย่างต่อเนื่องเรื่อยไป

โดยสรุปการที่จะเข้าใจว่าระบบการศึกษาเป็นเช่นไร ต้องเข้าใจระบบวัฒนธรรมว่าเป็นอย่างไรด้วย และการที่จะแก้หรือปฏิวัติระบบการศึกษานั้น ไม่ได้ขึ้นอยู่กับว่าจะปฏิวัติระบบการศึกษานั้นอย่างไรเท่านั้น แต่ประการสำคัญต้องปฏิวัติระบบวัฒนธรรมทั้งระบบเวลาเดียวกันด้วย

หนทางที่จะนำไปสู่สังคมแบบภูมิปัญญาบูรณาการคือ การลองเปิดโลกทัศน์ โลกทางวัฒนธรรมสู่ความหลากหลาย และมองความหลากหลายเหล่านั้นว่าไม่ใช่ความแตกต่าง ยอมรับและเคารพในความแตกต่างนั้นๆ วัฒนธรรมของชุมชน จะเป็นสิ่งที่ทำให้คน ไม่ว่าจะมาจากชาติพันธุ์ใดๆ หรือมีปัญหาใดๆ สามารถปรองดองกับสังคมใหญ่ที่ประกอบสร้างด้วยกลุ่มชาติหลายพันธุ์ที่หลากหลายได้ ภายในชุมชนร่วมมือกันและรู้จักนำเอาภูมิปัญญาที่บรรพชนสั่งสมและสั่งสอนเพื่อเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตไว้ให้แก่ลูกหลานมาบูรณาการ ทั้งยังเป็นการรักษาภูมิปัญญาไว้ได้อย่างภาคภูมิใจตระหนักถึงคุณค่าของการดำรงอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข เข้าใจและยอมรับในความแตกต่างทางวัฒนธรรม (บำรุง พาทยกุล. 2550: 103-108)

ภูมิปัญญาเป็นองค์ความรู้ของชุมชน ช่วยส่งเสริมหรือเป็นกรอบแนวความคิดของคนในชุมชน เป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อการดำรงอยู่ของชุมชน "ภูมิปัญญาชาวบ้าน" ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นและแน่นอนว่า แตกต่างจากองค์ความรู้ หรือภูมิปัญญาของชาวเมือง ภูมิปัญญาชาวบ้านมิได้เป็นเพียงองค์ความรู้ในเรื่องเล็กๆ น้อยๆ หรือในปลีกย่อยประเด็นใดประเด็นหนึ่ง หากยังเป็นโลกทัศน์ที่ชาวบ้านใช้ความเข้าใจสิ่งต่างๆ เพื่อเป็นพื้นฐานในการอธิบายและกระทำการต่างๆ และยังได้แก่

วิธีการปฏิบัติ หรือองค์ความรู้ที่ชาวบ้านใช้สำหรับประกอบการงานอาชีพและดำเนินชีวิตประจำวัน หากกล่าวว่าชุมชนคือหลักที่คอยควบคุมให้ชีวิต กำกับ ดูแล ชาวบ้านแล้ว ภูมิปัญญาชาวบ้านก็คือแบบแผน เนื้อหาสาระของชุมชนแต่ละชุมชนที่คอยชี้นำและเป็นแนวทางให้ชาวบ้านดำเนินตาม ในแง่ของพลังชุมชนแต่ละชุมชน พลังดังกล่าวมีลักษณะทั่วไป ทำนองเดียวกันทุกๆชุมชน แต่ในแง่ของภูมิปัญญาชาวบ้าน จะมีอยู่ในทุกชุมชนแต่ละหมู่บ้านก็จะมีภูมิปัญญาที่เฉพาะของตนเองแตกต่างกันออกไป" (ยุกติ มุกดาวิจิตร. 2548: 20)

การศึกษาภูมิปัญญาไทยเพื่อปรับใช้กับสังคมเป็นเรื่องที่นักวิชาการในปัจจุบันให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะเรื่องภูมิปัญญาเป็นเรื่องของวิถีความคิดด้วยในการดำรงอยู่ของชุมชนอย่างมีความสุข "คำว่า **อยู่เย็นเป็นสุข** เป็นวลีเก่าแต่วาทกรรมใหม่ ทำให้คิดถึงอดีต เพราะเป็นคำที่ปู่ย่าตายายและคนโบราณชอบใช้เพื่อให้พรลูกหลานให้อยู่ดีกินดี มีแต่ความสุขความเจริญ วาทกรรมใหม่มาพร้อมกับความคิดว่าด้วยการสืบสู่รากเหง้า เพื่อค้นหาเอกลักษณ์ หาอัตลักษณ์ ค้นหาคุณค่าภูมิปัญญาพลังทางปัญญา เพื่อเผชิญหน้ากับโลกยุคใหม่อย่างเป็นตัวของตัวเอง ไม่ใช่แบบคนไร้รากที่ถูกส่งให้กินให้อยู่ ให้มี ให้เป็นเช่นเดียวกับสิ่งของบนสายพานในโรงงานอุสาหกรรมที่ไหลไปยังจุดต่างๆ ที่มีคนกำหนด เป็นชีวิตที่ไม่มีอนาคต ไม่มีเป้าหมายบนสายพานชีวิต" (วิบูลย์ เข็มเฉลิม. 2528 อ้างถึงใน เสรี พงศ์พิศ. 2548: 51)

2.5 วัฒนธรรมบูรณาการและศิลปะ

เมื่อกล่าวถึง วัฒนธรรมบูรณาการ (Integral Culture) หรือวัฒนธรรมที่มีความผสานกลมกลืน มีพลังก่อให้เกิดความดีงาม ในทางสร้างสรรค์ ที่ดีงาม สะท้อนถ่ายทอดสู่พฤติกรรม กิจกรรม ประดิษฐกรรม ซึ่งสามารถสร้างคุณค่าทั้งทางจิตใจ พฤติกรรมและอื่นๆแก่บุคคล ชุมชน สังคม ให้อยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข

วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ อาจมีคำ ความหมายหรือวาทกรรมอยู่สามกลุ่ม "**ศิลปะและวัฒนธรรม**" ที่เอา "ศิลปะ" เป็นภาพใหญ่หรือเป็นตัวนำ หรือ "**ศิลปวัฒนธรรม**" ที่น่าจะหมายถึงวัฒนธรรมเชิงศิลปะ ให้ความสำคัญกับ "ศิลปะ" โดยมี "วัฒนธรรม" บูรณาการอยู่หรือมีวัฒนธรรมเป็นพลังขับเคลื่อนสังคมตะวันตกอาจให้ความสำคัญกับวัตถุ กับสิ่งที่เป็นรูปธรรม กับงานศิลปะเป็นตัวตั้งและอาจเชื่อว่าศิลปะขับเคลื่อนวัฒนธรรมด้วยซ้ำไป ภาษาอังกฤษจึงนิยมใช้คำว่า "Art and Culture" เราก็แปลมาใช้ในภาษาไทยว่า "ศิลปะและวัฒนธรรม" ส่วนคนตะวันออก คนไทย ถือว่าคุณค่าภายในเป็นตัวกำหนดพฤติกรรม กิจกรรม ประดิษฐกรรม คนตะวันตกชอบจัดการคนอื่น ไม่ค่อยจัดการตัวเองก่อน ครอบคลุม รุกรานไปทั่วโลก คนตะวันออกจัดการตนเองก่อน แล้วค่อยไปจัดการคนอื่น ภาวะนามธรรม วัฒนธรรม ความดีงามย่อมต่างกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2550: 13)

ยังมีคำเชื่อมโยงคือ “Liberal Art” หรือ “**ศิลปศาสตร์**” ที่หมายความรวมทั้งมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ “ศิลปะ” ซ่อนอยู่ในมนุษยศาสตร์ ศิลปศาสตร์เป็นองค์รวม เป็นการบูรณาการ เป็นพลังทางสติปัญญา ทั้ง “สติ” และ “ปัญญา” เป็นพลังขับเคลื่อนความรู้ความสามารถวิชาชีพและนวัตกรรม ศาสตร์และวิชาชีพใดอ่อนศิลปศาสตร์ ศาสตร์และวิชาชีพนั้นก็อ่อนแอตามไปด้วย “ศิลปศาสตร์” จึงเกี่ยวข้องเชื่อมโยงอยู่กับวัฒนธรรมกับชีวิตของผู้คนในชุมชนในสังคม

เมื่อกล่าวถึง “**ศิลปะ**” ก็ครอบคลุมกว้างและหลากหลาย ศิลปะการแสดงดนตรี วรรณกรรม ทัศนศิลป์ สถาปัตยกรรม ทัศนศิลป์ (Visual Art) ที่ใช้สิ่งที่ประจักษ์ สิ่งที่มองเห็น สิ่งที่สัมผัสได้ เป็นภาพหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กำลังพัฒนาปรับเปลี่ยนไปสู่ศิลปะจินตทัศน์ (Imagine Art) ใช้การรับรู้ การสังเคราะห์ ใช้จินตภาพเป็นตัวตั้ง แล้วเลือกสรรสื่อต่างๆ เพื่อตอบสนอง “จินตภาพ” ที่เกิดขึ้น เมื่อศิลปะเชื่อมโยงกับบริบททางวัฒนธรรม ศิลปะอาจเป็นภาพสะท้อนวัฒนธรรม (Culture Reflection) อาจเป็นสื่อในการแสดงออก (Expression) อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด สติปัญญา อาจเป็นสื่อในการแสดงออก การขุดข้น (Exploration) ที่ส่งผลกระทบในทางบวกต่อผู้คน ชุมชน สภาพแวดล้อม หรืออาจเป็นปรากฏการณ์ที่แสดงมโนทัศน์ (Conceptualization) กระตุ้นความคิด ความอ่าน ด้วยความซับซ้อนหลากหลายในตัวตน ศิลปะจึงอยู่กับวัฒนธรรมอย่างผสมผสานกลมกลืนและมีความหลากหลาย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2550: 13)

2.6 ภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

ภูมิปัญญาในด้านการสร้างสรรค์ทางศิลปะ เป็นภูมิปัญญาที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์เพื่อสร้างผลงานทางด้านศิลปะ จากบุคคล ชาวบ้าน ศิลปิน มีปรากฏให้เห็นหลายอย่าง เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนัง สถาปัตยกรรมลายปูนปั้น งานไม้แกะสลัก ท่ารำนาฏศิลป์ โขน ละคร และเครื่องดนตรี เป็นต้น ซึ่งมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ให้เห็นอย่างชัดเจน

ภูมิปัญญาทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ประกอบด้วยการประดิษฐ์เครื่องดนตรี บทเพลง และการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงเป็นทำนองและจังหวะต่างๆ

เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้น อาจเกิดจากความคิดริเริ่มด้วยตนเอง หรืออาจพัฒนาปรับปรุงมาจากเครื่องดนตรีอื่นที่มีอยู่ก่อนแล้ว แต่ได้นำมาใช้เล่นจนเป็นที่นิยมกัน และเป็นเครื่องดนตรีที่ถือเป็นเอกลักษณ์ เช่น ซึงและสะล้อ ในภาคเหนือ แคนและโปงลาง ในภาคอีสาน ระนาดและตะโพน ในภาคกลาง โหม่งและโทน ในภาคใต้ เป็นต้น

2.7 ภูมิปัญญาดนตรีไทย

2.7.1 ภูมิปัญญาระนาดเอก

2.7.1.1 ความหมายของคำว่า “ระนาด”

คำว่า “ระนาด” มีผู้ให้ความหมายไว้ ดังต่อไปนี้

หนังสือพจนานุกรม (ร.ศ. 120) (2541: 313) ได้ให้ความหมายของคำว่า ระนาด ไว้ว่า ระนาดเป็นคำนาม หมายถึง เครื่องประโคมชนิดหนึ่ง

มานิต มานิตเจริญ (2537: 789) ได้ให้ความหมายของคำว่าระนาดไว้ว่า ระนาดเป็นคำนามหมายถึง เครื่องพิณพาทย์ รูปเป็นรางยาวๆ หัวท้ายงอน ลูกระนาดวางขวาง มี 3 ชนิด ชนิดเสียงทุ้ม เรียกว่า ระนาดทุ้ม ชนิดเสียงแหลม เรียกว่า ระนาดเอก อีกชนิดลูกระนาดเป็นเหล็ก หัวท้ายไม่งอน เรียกว่า ระนาดเหล็ก อีกความหมายหนึ่งคือ ไม้ไผ่ที่ถูกถักอย่างเฝือกสำหรับรองท้องเรือ อีกความหมายหนึ่ง ระนาดเป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง เกลื่อนกลาด มักพูดควบว่า ระเนระนาด หรือ ระเนนระนาด

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานสถาน (2531: 164) ได้ให้ความหมายของคำว่าระนาดไว้ว่า

1.ระนาดเป็นคำนาม หมายถึง เครื่องปี่พาทย์ชนิดหนึ่ง มีรูปเป็นรางยาว ตอนบนมีแผ่นไม้หรือทองเหลืองหลายๆอัน มีความยาวลดหลั่นกันตามลำดับของเสียงประมาณ 17 – 21 ลูก ซึ่งเรียกว่าลูกระนาด บางอย่างก็ร้อยเชือกหัวท้ายแขวน บางอย่างก็วางเรียกกันเฉยๆ มีไม้ 2 อัน สำหรับตี

2. ระนาดเป็นคำนาม หมายถึง ไม้ไผ่ที่ถักอย่างเฝือกสำหรับรองท้องเรือ

3. ระนาดเป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง อาการที่ล้มทับกัน , อาการที่เรียงกันเป็นแถว มักใช้เข้าคู่กับระเน และระเนน เป็นระเนระนาด และ ระเนนระนาด

หนังสือศัพทานุกรม ระดับประถมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ (2528: 445) ได้ให้ความหมายของคำว่าระนาดไว้ว่า ระนาดเป็นคำนาม หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์มีลักษณะเป็นรางยาว ตอนบนมีแผ่นไม้ไผ่ เหล็ก หรือ ทองเหลือง ร้อยเรียงไว้ตามลำดับเสียงสูงต่ำ มีไม้ตีสำหรับนักดนตรี 2 อัน

สรุปได้ว่าระนาด คือ เครื่องประโคม หรือเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในวงปี่พาทย์ มีลักษณะเป็นรางยาว ตอนบนมีแผ่นไม้ไผ่ เหล็กหรือทองเหลือง ร้อยเรียงไว้ตามลำดับเสียงสูงต่ำ มีไม้ตีสำหรับนักดนตรี 2 อัน ระนาดแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ลักษณะมีเสียงทุ้มเรียกว่า ระนาดทุ้ม ลักษณะเสียงแหลมเรียกว่า ระนาดเอก และประเภทที่ลูกระนาดเป็นทองเหลือง หัวท้ายไม่งอน เรียกว่า “ระนาดทอง” ถ้าลูกระนาดทำด้วยเหล็ก เรียกว่า “ระนาดเหล็ก” โดยมีความยาวลดหลั่นกันตามลำดับเสียง ประมาณ 17 – 21 ลูก ซึ่งเรียกว่าลูกระนาด บางอย่างก็ร้อยเชือกแขวนหัวท้าย บางอย่างก็วางเรียงกัน

2.7.1.2 ที่มาของคำว่าระนาด

วสันต์ ใบงิ้ว (2550: 33) ได้กล่าวถึงที่มาของคำว่า “ระนาด” ไว้ว่า ระนาด เป็นคำประสมในภาษาไทย คำประสมนั้นเกิดจากคำมูลตั้งแต่ 2 คำขึ้นไป รวมกันแล้วเกิดความหมายขึ้นอีกอย่างหนึ่ง หรือ ความหมายคงเดิม แต่เน้นความหมายให้กระชับขึ้น หรือ กำหนดความหมายให้อยู่ในกรอบจำกัด เช่น เรือนหอ คชสาร เสื่อสาด ผมเผ้า หนทาง ลู่ทาง วิถีทาง ระนาด เป็นต้น

คำว่า **ระนาด** เกิดจากคำมูลคำแรก คือคำว่า **ระ** ประสมกับคำว่า **นาด**

คำมูลคำว่า **ระ** เป็นคำกริยา หมายถึง การกระทบเรียดๆไป การแวะทุกแห่งที่พบ การทอดแขนให้อ่อนงามหรือการกระทบเฉียดอยู่เรื่อยๆ เช่น ผมระหน้าผาก มือระน้ำ กิ่งไม้ระหลังคา เป็นต้น

คำมูลคำว่า **นาด** เป็นคำกริยา หมายถึง การทอดแขนให้อ่อนงาม ใช้ประกอบคำว่า นวย เป็น นวยนาด เมื่อเอาคำมูล 2 คำ ซึ่งเป็นคำกริยามาประสม จึงเกิดคำประสมในภาษาไทยว่า “**ระนาด**” เกิดความหมายใหม่ซึ่งเป็นคำนาม ส่วนความหมายคำว่า ระนาด ได้กล่าวมาแล้ว ในเรื่องความหมายของคำว่า ระนาด

นอกจากนี้คำว่า **ระนาด** ยังเป็นคำวิเศษณ์ที่ใช้ขยายคำ กริยา หมายถึง อาการที่ล้มทับกัน และ อาการที่เรียงกันเป็นแถว (เมื่อดูจากลักษณะของลูกระนาดแล้ว ก็คือ การเอาแผ่นไม้ หรือเหล็ก หรือทองเหลืองหลายๆอัน มีความยาวลดหลั่นกัน มาเรียงเป็นแถวให้เป็นระเบียบ เมื่อใช้ไม้ตีแล้ว ทำให้เกิดเสียงกังวาน ลดหลั่นกันตามต้องการ ระนาดเป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องตีในวงปี่พาทย์)

ธนิต อยู่โพธิ์ (2510: 5) ได้กล่าวเกี่ยวกับระนาดว่า “แต่เดิมมา ดนตรีวงหนึ่งมีระนาดเพียงรางเดียว และ ระนาดแต่เดิมคงมีลูกน้อยกว่าปัจจุบัน ต่อมาก็ได้เพิ่มลูกระนาดมากขึ้น และเมื่อมาคิดประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่งให้เสียงทุ้ม ฟังนุ่ม ไม่แกร่งกร้าวเหมือนชนิดก่อน จึงเรียกระนาดอย่างใหม่ว่า “**ระนาดทุ้ม**” และ เรียกระนาดอย่างเก่าว่า “**ระนาดเอก**” เป็นคำผสมขึ้นในภาษาไทย

ต่อมาได้คิดประดิษฐ์ระนาดซึ่งทำด้วยทองเหลือง เรียกชื่อว่า “**ระนาดทอง**” ถ้าทำด้วยเหล็กเรียกว่า “**ระนาดเหล็ก**”

2.7.1.3 วิวัฒนาการระนาดเอก

วิวัฒนาการของระนาดเอก ธนิต อยู่โพธิ์ (2510: 15) ได้กล่าวไว้ว่า “ระนาดเอกเป็นเครื่องตีชนิดหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่า วิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมคงใช้ไม้กรับ 2 อัน ตีเป็นจังหวะแล้วต่อมาเกิดความรู้เอาไม้มาทำอย่างกรับหลายๆอัน วางเรียงตีให้เกิดเสียงหยาบๆ ขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้สึก ความชำนาญขึ้น ก็แก้ไขให้มีขนาดลดหลั่นกัน ทำรางรองให้อุ้มเสียง แล้วใช้เชือกร้อย “**ไม้กรับ**” ขนาดต่างๆ นั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตี

เกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันตามต้องการใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองได้ แล้วต่อมาประดิษฐ์แก้ไขตกแต่งและใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกัน ติดหัวท้ายของไม้กรับ ถ่วงเสียงให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น เลยบัญญัติชื่อเครื่องดนตรีนี้ว่า "**ระนาด**" เรียก "**ไม้กรับ**" ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่างๆ นั้นว่า "**ผืน**" ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ชนิดที่เรียกว่า ไผ่บง และ ไผ่ตง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยุงมาทำ แต่ที่นิยมกันมากนั้นใช้ไม้ไผ่บง เพราะว่าได้เสียงเพราะดี ทำรางใช้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเรียกว่า "**ราง**" (ระนาด) เรียกแผ่นไม้ปิดหัว และท้ายรางระนาดว่า "**โขน**" และรวมทั้งรางและผืนรวมเป็นลักษณะนามว่า "**ราง**"

แต่เดิมมา ดนตรีวงหนึ่งมีระนาดเพียงรางเดียว และระนาดแต่เดิมคงมีจำนวนลูกน้อยกว่าในปัจจุบัน ต่อมาก็ได้เพิ่มลูกระนาดมากขึ้น และเมื่อมาคิดประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่ง ให้มีเสียงทุ้ม ฟังนุ่ม ไม่แกร่งกร้าวเหมือนชนิดก่อน จึงเรียกระนาดอย่างใหม่ว่า "**ระนาดทุ้ม**" และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า "**ระนาดเอก**" เป็นคำผสมขึ้นในภาษาไทย

ระนาดเอกปัจจุบันมีจำนวน 21 ลูก ลูกต้นขนาดยาวราว 39 ซม. กว้างราว 5 ซม. และหนา 1.5 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกที่ 21 หรือ ลูกยอดมีขนาดยาวราว 29 ซม. ลูกระนาดเหล่านี้ร้อยเชือกแขวนบนราง และรางนั้นได้วัดจาก "โขน" หัวรางหนึ่งถึง "โขน" อีกข้างหนึ่งประมาณ 120 ซม. มีเท้ารองรางตรงส่วนโค้งตรงกลาง เท้าเดี่ยวรูปอย่างพานแว่นฟ้า"

ระนาดเอกมีมาตั้งแต่สมัยไหนนั้น เป็นเรื่องสันนิษฐานติดต่อกันมา แต่สันนิษฐานว่าดินแดนที่ไทยมาอยู่ในปัจจุบันเดิมพม่า มอญ เขมร ได้อาศัยอยู่ก่อน ระนาดเอกอาจจะมีมาแล้วตั้งแต่สมัยก่อนที่ไทยมาตั้งอาณาจักรนี้ คงเป็นลักษณะระนาดแบบขอม หรือแบบอื่น ส่วนจะมีกี่ลูกกี่เสียงรูปร่างอย่างไร ล้วนแล้วแต่สันนิษฐานทั้งสิ้น

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องปี่พาทย์เครื่องห้าว่า "เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าสัมมนา เรื่องดนตรีไทยสมัยสุโขทัยนั้นก็เคยค้นคว้าอยู่ได้ความว่า มีวงปี่พาทย์เครื่องห้า..."

คำว่าปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วย (1) ปี่ (2) ตะโพน (3) กลอง (4) ฆ้อง (5) ฉิ่ง คือเป็นเครื่องห้าแท้ๆ ปี่ที่ว่านี้เป็นปี่นอกหรือปี่ใน ตะโพน ก็คือตะโพนดังกล่าวมาแล้ว กลองเข้าใจว่ากลองทัด (สมัยนั้นมีเพียง 1 ลูก) ฆ้องจะเป็นฆ้องเดี่ยวหรือฆ้องคู่หรือฆ้องวงไม่ทราบ

วงปี่พาทย์เครื่องห้าของไทยเรานั้นมีสองแบบคือ เครื่องห้าอย่างเบากับเครื่องห้าอย่างหนัก ปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ได้แก่ ดนตรีที่บรรเลงประกอบโนราชาตรี ได้แก่ ปี่นอก โทนไม้ 2 ใบ (1ชุด) กลองชาตรี 1 ใบ (คล้ายกลองทัดแต่ขนาดเล็ก) ฆ้องคู่ (1 ชุด) และฉิ่ง ส่วนปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนักนั้น ได้แก่ ปี่ 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ตะโพน 1 ใบ และกลองทัด 1 ลูก ปี่พาทย์แบบนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และหนังใหญ่สมัยกรุงศรีอยุธยา

มนตรี ตราโมท ได้เล่าประสบการณ์ของท่านในหนังสือดังกล่าวข้างต้นว่า

"...ขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับอยู่ที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน มีการแสดงละครถึงตอนพระร่วงสร้างกระออมขึ้นตักน้ำ และมีพิธีบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อความสำเร็จ การทำพิธีตอนนี้โปรดฯให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงด้วย ในวันซ้อมนั้นยังไม่ได้เตรียมตัว ที่จะนำวงปี่พาทย์พิเศษขึ้นไปบรรเลงวงเวทีจึงโปรดฯให้เอาปี่พาทย์ที่บรรเลงประจำเรื่อง ซึ่งตั้งอยู่หน้าเวทีขึ้นไปแค่เพียงเครื่องห้าก่อน ทุกๆคนก็ขนขึ้นไปขนเอาตะโพน เอากลอง กลองนั้นรับสั่งว่า มีลูกเดียว แล้วส่งฆ้องวงขึ้นไป ส่งฉิ่งขึ้นไป พอหลวงชาญเชิงระนาดจะยกระนาดขึ้นไปบ้าง ก็รับสั่งว่า ***"อ้ายเงินไม่ต้อง"*** *(หลวงชาญเชิงระนาดชื่อ เงิน ผลารักษ์) สุโขทัยไม่มีระนาด" (ชิ้น ศิลปะบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์. 2521: 21)*

จากข้อความที่คัดมานี้ เอาความได้ว่า ฆ้องวงในสมัยสุโขทัยที่กล่าวถึงในวงปี่พาทย์นี้คือ "ฆ้องวงใหญ่" และข้อสำคัญก็คือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีกระแสรับสั่งว่า **"สุโขทัยไม่มีระนาด"** จึงเชื่อกันว่า ในสมัยสุโขทัยไม่มีระนาด

จากหลักฐานดังกล่าวสันนิษฐานได้ว่า ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เครื่องห้า เกิดขึ้นสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเดิมระนาดนั้นทำด้วยไม้ไผ่มี 21 ลูก และใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์เครื่องห้าเพื่อประกอบการแสดงโขน สมัยต่อมาก็มีผู้คิดค้นเอาไม้ชิงชันมาเหลาเป็นลูกระนาด ผืนระนาดไม้ชิงชันมีลูกระนาด 22 ลูก โดยการเพิ่มลูกยอดไปอีก 1 ลูก สาเหตุที่มีการคิดเอาไม้ชิงชันมาเหลาเป็นลูกระนาดนั้น มีสาเหตุที่น่าเชื่อถือได้ว่า ในสมัยอยุธยามีการแสดงกลางแจ้ง เช่น โขน หนังใหญ่ และเป็นการแสดงในเวลากลางคืน ครั้นดึกเข้าผืนระนาดไม้ไผ่จะถูกน้ำค้างเปียก เมื่อเปียกชื้นแล้วตีระนาดที่เป็นไม้แข็งต่อไปผิวไม้ไผ่จะแตกมิหนำซ้ำเสียงก็ไม่ดัง เพื่อแก้ปัญหาข้อนี้ ปรมาจารย์จึงได้ประดิษฐ์ผืนไม้ชิงชันเพื่อให้เหมาะแก่การบรรเลงกลางแจ้ง ซึ่งนอกจากจะทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศแล้ว ยังมีเสียงดังกว่าไม้ไผ่อีกด้วย การที่ผืนไม้ชิงชันมี 22 ลูก วิเคราะห์เหตุผลได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ลูกระนาดไม้ชิงชันมีขนาดเล็กกว่าลูกระนาดไม้ไผ่ ถ้ามีจำนวน 21 ลูก เท่าผืนไม้ไผ่ เมื่อนำไปแขวนที่รางระนาดจะเหลือช่องว่างมากดูไม่งาม จึงเหลาเพิ่มอีก 1 ลูก ซึ่งทำให้เต็มรางพอดี

ประการที่ 2 การเพิ่มระนาดลูกที่ 22 นั้น เป็นการเพิ่มลูกยอดเมื่อนำไปบรรเลงในการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งใช้ปี่กลาง (ปี่กลางมีระดับเสียงสูงมากกว่าปี่ใน 1 เสียง) ทำให้บรรเลงได้สะดวก มีระดับเสียงพอเหมาะพอดีกับระดับเสียงของปี่กลาง

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้มีการประดิษฐ์ **“ระนาดเอก”** ขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์และมีเสียงสูงกว่าเรียกว่า **“ระนาดเอกมโหรี”** สาเหตุที่ประดิษฐ์ให้เล็กเพื่อความเหมาะสมกับผู้หญิงบรรเลงประการหนึ่ง และให้มีเสียงสูงเพื่อสะดวกในการบรรเลงร่วมกับเครื่องสายอีกประการ และยังมีการประดิษฐ์ **“ระนาดแก้ว”** ขึ้นอีกด้วย (ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว)

ระนาดที่เพิ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ **“ระนาดทุ้ม”** เมื่อเรียกระนาดซึ่งมีเสียงทุ้มใหญ่ นุ่มนวลว่า **“ระนาดทุ้ม”** ระนาดอย่างเก่าจึงเรียกว่า **“ระนาดเอก”** และได้เกิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในสมัยรัชกาลที่ 3

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการประดิษฐ์ระนาดที่ทำด้วยโลหะชนิด **“ทองเหลือง”** เพิ่มขึ้นเรียกว่า **“ระนาดทอง”** เพราะลูกระนาดทำจากทองเหลือง มี 2 ชนิด คือ **“ระนาดเอกทอง”** และ **“ระนาดทุ้มทอง”** ต่อมาใช้โลหะชนิด **“เหล็ก”** ทำ ก็เรียกว่า **“ระนาดเหล็ก”** คือ **“ระนาดเอกเหล็ก”** และ **“ระนาดทุ้มเหล็ก”** ในวงบรรเลงนำระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ ประสมในวงปี่พาทย์ จึงเกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และมีการประดิษฐ์ระนาดทั้งสอง ให้มีขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์ เช่นเดียวกับระนาดเอกมโหรี และระนาดทุ้มมโหรี เรียกว่า **“ระนาดเอกทองมโหรี”** และ **“ระนาดทุ้มทองมโหรี”** หากทำด้วยเหล็กก็เรียกว่า **“ระนาดเอกเหล็กมโหรี”** และ **“ระนาดทุ้มเหล็กมโหรี”** นำระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้มาประสมในวงมโหรีจึงเกิดเป็นวงมโหรีเครื่องใหญ่ ในสมัยรัชกาลที่ 4

2.7.1.4 **รูปร่างลักษณะ ส่วนประกอบและวัสดุที่ใช้ประดิษฐ์ระนาดเอก**

รูปร่างลักษณะ ส่วนประกอบและวัสดุที่ใช้ประดิษฐ์ระนาดเอก ประกอบด้วยส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ

1. **รางระนาด** คือ ส่วนที่มีรูปร่างคล้ายลำเรือ ทำไว้เพื่ออุ้มเสียงให้เกิดความไพเราะ วัสดุที่ใช้ทำรางระนาดเอกมีไม้อยู่ 3 ชนิดที่นิยมกัน คือ ไม้ขนุน ไม้สัก และ ไม้ประดู่ ไม้ขนุนมีสีเหลือง น้ำหนักเบา ไม้สักเป็นไม้ชั้นดีและเบา ส่วนไม้ประดู่เป็นไม้ชั้นดีแต่น้ำหนักมาก ปุ่มของไม้ประดู่นั้นหายาก ดังนั้นไม้แต่ละชนิดจึงมีข้อดีและข้อเสียต่างกัน

นอกจากไม้ทั้ง 3 ชนิดแล้ว ในสมัยก่อนยังมีไม้ชนิดอื่นๆที่นำมาทำรางระนาดเอกได้อีก คือ ไม้มะริด และไม้มะเกลือ ซึ่งปัจจุบันหายากจึงไม่ค่อยจะมีให้เห็นมากนัก

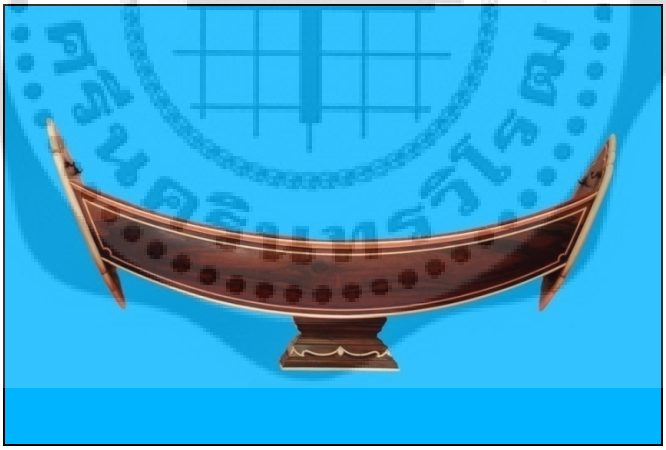
ส่วนประกอบของรางระนาดเอก ประกอบด้วย

- ไม้แผงราง 2 ชิ้น
- ไม้โขนซ้ายขวา 2 ชิ้น
- ไม้ปิดท้องราง 1 ชิ้น
- ไม้เท้ารองราง 1 ชิ้น

- ไม้คิ้วขอบรางบน และ ล่าง 4 ชิ้น
- เส้นหวายหมอนรองผืนระนาด 2 เส้น
- ตะขอโลหะแขวนผืนระนาด 4 อัน

ส่วนที่เป็นหมอนรองระนาดและคิ้วขอบรางระนาดบนล่างนั้น เพื่อความสวยงามและบังขอบรางระนาด ความกว้าง ความยาว และความหนาของรางระนาดโดยเฉลี่ยคือ ความกว้างส่วนกลางประมาณ 18-19 ซม.ซ้ายและขวาสุดที่ติดกับขอบโขนกว้างประมาณ 14-15 ซม. ความยาวของรางประมาณ 110-115 ซม. ความหนาของรางระนาดรวมทั้งโขนซ้ายขวา ประมาณ 2 ซม. ตัวรางด้านนอกทั้งสองด้านมีลักษณะนูนเป็นกระพุ้ง ด้านในเจาะให้เว้าลึกตามกระพุ้ง ด้านนอกคล้ายท้องเรือ มีจุดประสงค์เพื่อให้เป็นกล่องเสียงหรือ อุ้มเสียงให้นุ่มนวลไพเราะ

รางระนาดนั้นติดคิ้วบนล่างขอบราง ลักษณะคล้ายหวายผ่าซีก วัสดุที่ใช้คือ ไม้โมกมัน(ทางภาคเหนือ เรียกไม้มูกมัน ทางภาคใต้เรียกไม้มักมัน) หรือ หวายผ่าซีก หรือจะแกะเป็นคิ้วของขอบรางก็ได้ ทำหมอนวางขอบบนของไม้แผงรางเพื่อรองผืนระนาดไม่ให้กระทบกับขอบราง โดยใช้เส้นหวายพันด้วยผ้าสักหลาด



ภาพประกอบ 2 รางระนาดเอก

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2555)

โขนระนาด คือ แผ่นไม้ที่ใช้ปิดหัวและท้ายรางระนาด โขนซ้ายขวามีลักษณะคล้ายกลีบ ดอกบัวแหลมทั้งด้านบนและด้านล่าง ต่างจากดอกบัวคือ ข้างใหญ่ตั้งไว้ด้านบนข้างเล็กอยู่

ด้านล่างมีลูกฟูกหรือ หลังเต่าบนล่าง 2 ลูก รวม 4 ลูก ทั้งซ้ายขวารวม 8 ลูก ลูกฟูกหลังเต่าห่างจากปลายแหลมด้านบนประมาณ 7.5 ซม. ห่างจากปลายแหลมด้านล่างประมาณ 6 ซม. ความกว้างของลูกฟูกเล็กประมาณ 4.5 ซม. ส่วนริมของโขนมีลักษณะคล้ายไข่ไก่ผ่าซีก ความกว้างของโขนบนสุดประมาณ 21.5 ซม. ด้านล่างประมาณ 20 ซม. แกะคิ้วขอบของโขนซ้ายขวาทั้งด้านนอกและในเพียง 1 คิ้ว ห่างจากขอบโขนประมาณ 1 ซม. เจาะโขนตามความกว้างของหัวรางระนาดเป็นเกณฑ์ เรียกว่า “ตัวผู้” ส่วนโขนที่เจาะเรียกว่า “ตัวเมีย” เจาะลึกประมาณ 0.5 ซม. เจาะทั้งหมด 4 ด้าน ทั้งซ้ายและขวา เจาะห่างจากปลายแหลมด้านบนของโขนประมาณ 19.5 ซม.เจาะห่างจากหลังเต่าขอบของโขนประมาณ 2 ซม. เจาะขอแขวนผืนห่างจากปลายแหลมของโขนด้านล่างมาประมาณ 11.5 ซม. โขนละ 2 รู ห่างกันประมาณ 9 ซม.

ภาพประกอบ 3 โขนระนาดเอก

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2555)

การประกอบหัวรางกับโขนใช้กาวและขันด้วยตะปูเกลียวตัวเล็กๆ จากนั้นปิดท้องรางโดยเอาความกว้างความยาวของรางเป็นเกณฑ์ ใช้ไม้อะไรก็ได้ ความหนาประมาณ 0.5 ซม. แล้วขันด้วยตะปูเกลียวโดยฝังหัวตะปูทั้งหมด

ภาพประกอบ 4 ท้องรางระนาด

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2555)

เท้ารองราง คือ ส่วนที่อยู่ตรงกลางด้านล่างของรางเป็นรูปโค้ง มีเท้าเดี่ยว รูปร่างอย่างพานแว่นฟ้า ลักษณะของเท้าระนาดมีรูปร่างคล้ายพานคว่ำลง ความสูงส่วนกลางระนาดประมาณ 10-11 ซม. ทำส่วนเว้าเพื่อแกะลวดลาย ความยาวของเท้าระนาดด้านบนที่ติดขอบรางประมาณ 17 ซม. ความยาวของเท้าระนาดด้านล่างประมาณ 20.5 ซม. ส่วนความกว้างวัดตามขอบรางระนาดเป็นเกณฑ์เมื่อประกอบรางโขน และเท้าระนาดเสร็จจึงลงน้ำมันขัดเงาให้สวยงามยิ่งขึ้น

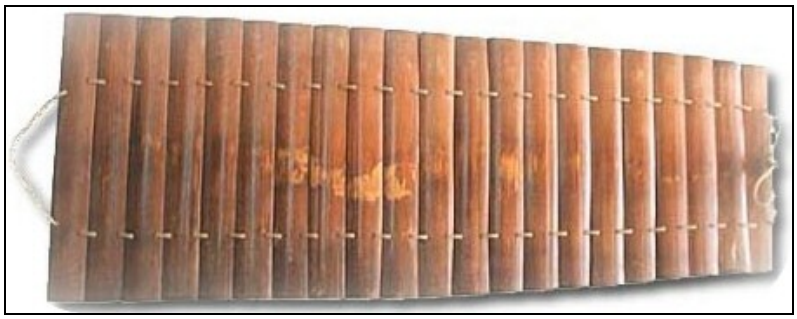
ภาพประกอบ 5 เท้าระนาดเอก

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2555)

2. ส่วนผืนระนาดเอก

ผืนระนาดประกอบด้วย ลูกระนาด นับจากลูกต้นเสียงต่ำจนถึงลูกยอดเสียงสูง มี 21 ลูก เจาะรูร้อยเชือก ติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งเพื่อปรับระดับเสียง ลูกที่มีเสียงต่ำอยู่ทางซ้ายมือ ลูกระนาดจะยาว ส่วนลูกที่มีเสียงสูงอยู่ทางขวามือลูกระนาดจะสั้นกว่า ผืนระนาดเอกนั้น แต่เดิมใช้ไม้ไผ่ชนิดที่เรียกว่า ไผ่ตง หรือ ไผ่บง ไม้ไผ่นั้นเสียงดังนุ่มนวล ไพเราะ จะต้องใช้ไม้ไผ่ที่แก่จึงจะดี ไม้ไผ่ที่นำมาทำระนาดต้องแช่น้ำทิ้งไว้ประมาณ 1 เดือน หรือมากกว่า เพื่อกันแมลงหรือมอด ที่ชอบกินไม้ไผ่ เมื่อแช่แล้วเอาไปเก็บไว้ที่ร่มจนแห้งดี จึงเอาไปวางเรียงไว้บนตะแกรงแขวนไว้ในครัว ที่ทำอาหารเพื่อให้ความร้อนจากการหุงต้มรมไม้ไผ่จนแห้งสนิทดี

ความกว้าง ความยาว และ ความหนาของลูกระนาด ทางซ้ายสุดกว้างประมาณ 5 ซม. ทางขวาประมาณ 4 ซม. และลูกต่อไปลดหลั่นกันไป ลูกระนาดมี 21 ลูก ต่อมาจึงประดิษฐ์ 22 ลูก สำหรับบรรเลงทางกลาง ร่วมกับปี่กลางซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็ง และทำผืนไม้ชิงชัน ความยาวซ้ายสุดเสียงต่ำประมาณ 39-40 ซม. ความยาวขวาสุดเสียงสูงประมาณ 29-30 ซม. ความหนาประมาณ 1.5-2 ซม. เจาะรูห่างจากลูกระนาด เสียงต่ำประมาณ 8 ซม. เสียงสูงประมาณ 4 ซม. รูที่ทแยงเข้าหากันห่างประมาณ 1-1.5 ซม. ส่วนเชือกที่ร้อยนั้นควรเป็นเชือกที่มีความทนทานผืนระนาดแต่ก่อนมีอยู่ 2 รูป คือ รูปงูไซ และรูปปลาช่อน



ภาพประกอบ 6 ผืนระนาดเอกรูปงูไซ

ที่มา : พูนศักดิ์ สักกทัตติยกุล. (2555). *ส่วนประกอบของระนาดเอก.* (ออนไลน์)

ภาพประกอบ 7 ผืนระนาดเอกรูปปลาช่อน

ที่มา : สมัย ชำพาลี. (2555)

ผืนระนาดเอกรูปงูไซรูปร่างจะใหญ่ยาว ทางซ้ายมือใหญ่แล้วค่อยๆเล็กลงไปทางขวามือทางเสียงสูงดูแล้วสวยงามดี ส่วนรูปปลาช่อนนั้น ทางขวามือจะเล็กนิดหน่อย แล้วป่องตรงกลาง และเรียวทางซ้ายมืออีก ในปัจจุบันนิยมรูปงูไซ เพราะสวยและเสียงดีส่วนรูปปลาช่อนนั้นไม่ค่อยได้รับการนิยมเพราะดูไม่สวย และเสียงดังเฉพาะส่วนกลาง

รูร้อยเชือกที่ทแยงเข้าหากันห่างประมาณ 3-4 ซม. ปาดจากทางขวามาทางซ้ายติดตะกั่วเพื่อเทียบเสียง ถ้าต้องการให้เสียงต่ำให้เพิ่มตะกั่ว สำหรับส่วนผสมของตะกั่วมีตะกั่ว ขี้ผึ้ง

และรังแมลงตานี คนสมัยก่อนเรียกว่า ขี้แมงอีรม ในปัจจุบันรังแมลงตานีหายาก จึงใช้ชันโรงแทน การติดตะกั่วควรติดด้วยไฟเผาไม้ เช่น ไม้เกี๊ยะ ไม้ขีดไฟ หรือไฟแช็กจึงจะดี เพราะถ้าเผาด้วยเทียนไข จะทำให้ลื่นหลุดง่าย ตกแต่งตะกั่วให้เป็นรูปหลังเต่า เพื่อให้ดูสวยงาม

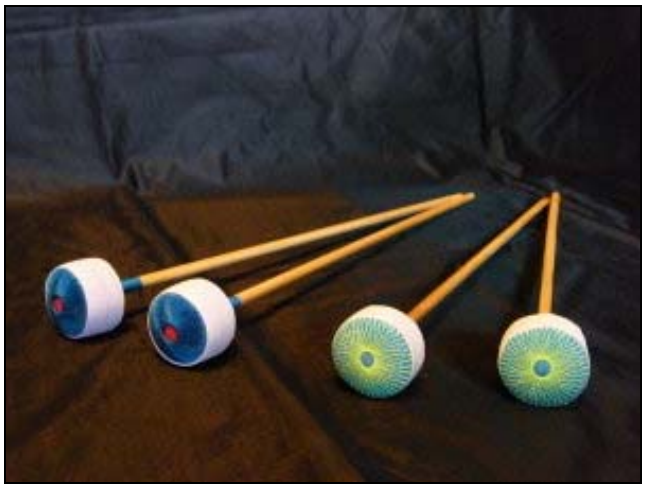
ไม้เนื้อแข็งที่นิยมนำมาทำผืนระนาด คือ ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด และไม้พะยุง ไม้ที่ทำจะต้องเลือกไม้ที่แก่และต้องนำผ่าแบบผ่าฟืน ถ้าใช้เลื่อยจะทำให้เนื้อไม้ฝากกันทำให้เสียงไม่ดี วิธีการทำคล้ายกับไม้ไผ่ ถ้าทำ 22 ลูก จะมีลักษณะลูกเล็กกว่าผืนไม้ไผ่ เมื่อนำไปแขวนกับรางจะดูสมส่วน เมื่อทำผืนระนาดเสร็จแล้วจึงลงน้ำมันขัดเงาเพื่อความสวยงาม

ภาพประกอบ 8 ผืนระนาดเอกไม้ชิงชัน

ที่มา : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2555). *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระนาดเอก*

3. **ไม้ตีระนาดเอก** ไม้ที่ใช้ตีมีอยู่ 2 ประเภท ได้แก่ ไม้นวม และ ไม้แข็ง

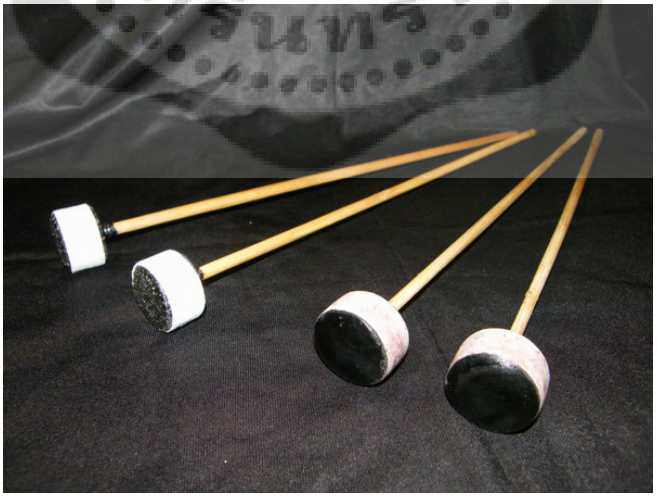
ไม้นวม เป็นไม้ที่พันด้วยผ้าและด้ายถักสลับกันไป จนได้น้ำหนักพอดีตามที่ต้องการ เมื่อตีแล้วจะเกิดเสียงนุ่มนวล นิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมทั้งการบรรเลงอิสระ การบรรเลงประกอบการขับร้อง และการบรรเลงประกอบการแสดงต่างๆ



ภาพประกอบ 9 ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้นวม

ที่มา : ร้านกิจเจริญดนตรี. (2555)

ไม้แข็ง เป็นไม้ที่ทำโดยการพันผ้าที่ทารักและด้ายถักสลับกันไป เมื่อทารักแต่ละครั้งก็นำไปผึ่งให้แห้งพอหมาดจนได้ขนาด น้ำหนักตามที่ต้องการ จึงทารักเคลือบหัวไม้ทิ้งไว้ให้แห้งสนิท เมื่อตีแล้วจะเกิดเสียงดังกร้าวแข็ง บรรเลงเพลงประเภทที่มีความเร็ว จะคล่องกว่าไม้นวม นิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ทั้งบรรเลงอิสระ บรรเลงประกอบการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงโขน หรือหนังใหญ่ เป็นต้น



ภาพประกอบ 10 ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง

ที่มา : ร้านกิจเจริญดนตรี.(พ.ศ.2555)

2.7.1.5 ชนิดของไม้ที่นำมาประดิษฐ์ระนาดเอก

ชนิดทำลูกระนาด

1. **ไม้ไผ่บง** หรือ ไผ่ตง มีชื่อวิทยาศาสตร์ว่า Dendrocalamus asper Backer อยู่ในวงศ์ Gramineae สกุล Dendrocalamus Nees ไผ่ตงเป็นไม้ที่ให้ประโยชน์ ทั้งในแง่ของอาหาร และการใช้ประโยชน์ ด้านอื่นๆ โดยรสชาติและคุณสมบัติ เฉพาะด้านของไผ่ตงทำให้ผู้บริโภค นิยมรับประทาน พันธุ์ไผ่ตงที่นิยมปลูกมี 2 พันธุ์คือ พันธุ์ตงดำและพันธุ์ตงเขียว ไผ่ตงดำ ตงจีน หรือตงกลาง หรือตงหวาน พันธุ์ไผ่ตงชนิดนี้ลำต้นจะมีสีเขียวเข้มอมดำ ขนาดเล็กกว่าไผ่ตงหม้อ มีเส้นผ่าศูนย์กลางลำต้น 9-12 เซนติเมตร ใบจะมีสีเขียวเข้ม หนาใหญ่และมองเห็นร่องใบได้ชัดเจน หน่อจะมีขนาดปานกลาง น้ำหนักโดยเฉลี่ย 3-6 กิโลกรัม หน่อไม้ไผ่ตงชนิดนี้จะมีรสหวาน กรอบ เนื้อเป็นสีขาวละเอียดและไม่มีเสี้ยน จึงเป็นพันธุ์ที่นิยมปลูกเพื่อผลิตหน่อและทำตงหมก ซึ่งจะเป็นการช่วยเพิ่มคุณภาพของหน่อให้ดีขึ้นไปอีก (ฐานข้อมูลพืชผัก.ไผ่บง. 2555: ออนไลน์)

2. **ไม้ชิงชัน** เป็นชื่อของไม้ยืนต้นขนาดกลางจนถึงขนาดใหญ่ประเภทไม้ผลัดใบที่อยู่ในวงศ์ LEGUMINOSAE ชนิดหนึ่งซึ่งก็คือต้นไม้ที่อยู่ในวงศ์เดียวกันกับ ต้นประดู่ ต้นไม้ชนิดนี้ขยายพันธุ์โดยเมล็ด และก็สามารถแพร่กระจายพันธุ์ตามป่าดิบแล้งตลอดจนถึงป่าเบญจพรรณทั่วไป ยกเว้นเฉพาะทางภาคใต้เท่านั้นที่ไม่สามารถแพร่กระจายพันธุ์ได้ เป็นไม้กลางแจ้งที่สามารถขึ้นได้ดีในดินทุกประเภทและต้องการน้ำเพียงปานกลาง ลักษณะของต้นไม้โดยรวม เปลือกจะมีความหนาซึ่งเป็นสีน้ำตาลอมเทาสามารถล่อนออกเป็นแว่นๆได้และมีเนื้อภายในเป็นสีเหลือง ใบนั้นจะเป็นใบประกอบแบบขนนก ดอกมีขนาดเล็กที่รวมกันเป็นช่อ ฝักเป็นรูปหอกแต่แบนส่วนหัวท้ายของฝักนั้นจะแหลม ส่วนระบบรากนั้นจะมีความลึกมาก เนื่องจากไม้ชิงชันนั้นมีลักษณะที่แข็งและเหนียวรวมถึงมีลักษณะที่ดูสวยงามมากดังนั้นจึงนิยมนำมาทำเป็น เครื่องเรือน เครื่องดนตรีต่างๆ นอกจากประโยชน์ทางด้านอุตสาหกรรมพื้นบ้านแล้วต้นไม้ชิงชันยังให้ประโยชน์ทางด้านสมุนไพรอีกด้วย (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

3. **ไม้มะหาด** (lakoocha) เป็นไม้ยืนต้นในวงศ์ Moraceae ต้นกำเนิดจากทวีปเอเชียใต้ นิยมปลูกเอาไว้ใช้ประโยชน์ทุกส่วนของต้น สามารถเจริญเติบโตได้ในดินทราย ดินร่วนปนทราย ดินร่วน และ ดินเหนียว มีความทนทานต่อความแห้งแล้งได้ดีมาก ชอบบริเวณที่มีความชื้นสูงและแสงแดดเข้าถึงได้น้อย มักขึ้นกระจายตามป่าดิบทั่วไป มะหาดเป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงใหญ่ ลำต้นตั้งตรง ความสูง 15 - 20 เมตร เปลือกสีน้ำตาลไหม้เป็นลายแตกละเอียด มีส่วนยอดเป็นพุ่มหนาและทึบ ใบไม้เป็นใบเลี้ยงเดี่ยว ขนาดวงรีจนถึงรูปไข่ กว้าง 5 - 20 เซนติเมตร ยาว 10 - 30 เซนติเมตร ที่ขอบใบมีริ้วขึ้นโดยรอบ มีขนขึ้นทั้ง 2 ด้านของใบ ดอกจะออกในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนเมษายน และ

กลายเป็นผลในเดือนมีนาคมถึงเดือนพฤษภาคม ลักษณะดอกจะมีสีขาวอมเหลืองมีขนาดเล็ก ผลมีสีเขียว เมื่อสุกจะมีสีเหลือง รัศมีจากจุดศูนย์กลางยาว 2.5 - 5 เซนติเมตร รูปร่างกลมแป้นใหญ่ มีทรงบิดเบี้ยวเป็นบางลูก เปลือกนอกผิวขรุขระ เนื้อผลค่อนข้างนุ่ม แต่ละผลมีเมล็ด 1 เมล็ด รูปทรงรี ต้นมะหาดที่สามารถนำมาใช้ผลประโยชน์ได้นั้นจะต้องมีอายุไม่ต่ำกว่า 5 ปี (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

4. **ไม้พะยูง** เป็นไม้ยืนต้น สูงประมาณ 15-25 เมตร เปลือกสีเทาเรียบเรือนยอดทรงมักขึ้นอยู่ในป่าดิบแล้ง และป่าเบญจพรรณขึ้นทั่วไปโดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ผลัดใบในหน้าแล้งและภาคตะวันออก ออกดอกประมาณเดือน พ.ค.-ก.ค. และออกฝักแก่ราวเดือน ก.ค.-ก.ย. การขยายพันธุ์ ต้องนำเมล็ดมาแช่ในน้ำเย็น 24 ชั่วโมง แล้วเพาะในกระบะเพาะหว่านให้กระจายทั้งกระบะเพาะ แล้วโรยทราย กลบเบาๆ รดน้ำให้ชุ่ม เมล็ดจะงอกภายใน 7 วัน เมื่อกล้าไม้ อายุ 10 -14 วัน ความสูงประมาณ 1 นิ้ว มีใบเลี้ยง 1 คู่สามารถย้ายชำในถุงหรือภาชนะที่เตรียมไว้ได้ส่วนเนื้อไม้ที่ได้จะมีสีแดงอมม่วงถึงแดงเลือดหมูแก่ เนื้อละเอียดแข็งแรงทนทาน ขัดและชักเงาได้ดีใช้ทำเครื่องเรือน เกวียน เครื่องกลึงแกะสลัก ทำเครื่องดนตรี เช่น ซอ ขลุ่ย ลูกระนาด และ ฆ้อน ฆ้อม เป็นต้น (กรมป่าไม้ สำนักจัดการทรัพยากรป่าไม้ที่9. 2555: ออนไลน์)

ชนิดทำรางระนาด

1. **ไม้มะริด** ชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Diospyros philippensis A. DC. ชื่อพ้อง D. discolour Willd. มีชื่อภาษาอังกฤษว่า Butter fruit อยู่ในสกุลไม้มะเกลือ เป็นต้นไม้ขนาดใหญ่ และเป็นไม้ทรงพุ่มสูง ใบหนาทึบ มีดอกสวยอันสวยงาม และมีผลเหมือนลูกท้อ กลิ่นหอม กินได้ การขึ้นเป็นทรงพุ่มสวย เปลือกต้นดำเป็นกระพี้ สวยเตะตา ครบสูตร ขึ้นประปรายห่างๆ ในป่าดิบและป่าเบญจพรรณทางภาคใต้ กะพี้สีชมพูอ่อน หนาหรือลึกประมาณ 20 เมตร แก่นสีดำแกมน้ำตาล แถบสีน้ำตาลไหม้ หรือสีน้ำตาลแกมแดงผสม เนื้อละเอียดเหนียวแข็ง และหนักมากเป็นไม้ที่ทนทาน ถ้าใช้เลื่อยไสเลื่อยต้องเรียกพี่เลยแหละเพราะว่ามันแข็งเอามาก คนโบราณนิยมใช้ขวานและสิ่ว แทนเลื่อย ในการขึ้นรูปหรือตกแต่ง ถ้าใช้เลื่อยฟันเลื่อยจะเสียหายหมด แต่ถ้านำมาขัดเงาจะมีความเงางามมาก เป็นไม้โตช้าและเป็นสิ่งที่น่าชื่นใจในความเป็นต้นไม้มะริด ที่เป็นไม้เนื้อดีแต่หายากมากที่สุดในการทำเครื่องดนตรี เพราะเชื่อว่าศักดิ์สิทธิ์มีอิทธิฤทธิ์เหมือนชื่อและให้เสียงไพเราะกังวาน (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

2. **ไม้สัก** (Teak) ไม้ต้นขนาดใหญ่ผลัดใบในฤดูร้อน ลำต้นตรงเปลือกเรียบหรือแตกเป็นร่องเล็ก ๆ สีเทา โคนเป็นพูต่ำ ๆ เรือนยอดเป็นพุ่มทรงกลมค่อนข้างทึบ เปลือกสีเทา เรียบ หรือแตกเป็นร่องตื้นตามความยาวลำต้น ขึ้นเป็นหมู่ในป่าเบญจพรรณทางภาคเหนือ บางส่วนในภาคกลางและภาคตะวันตก มีอยู่บ้างทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สักมักจะได้รับความเข้าใจผิดเสมอว่าเป็นไม้เนื้อ

แข็งเนื่องจากว่ามันมีลักษณะพิเศษที่เป็นไม้เนื้ออ่อนที่มีความทนทานกว่าไม้เนื้อแข็งหลายๆชนิด ชื่อสามัญอื่นอื่น: เซบ่ายี้, ปีฮือ, ปายี้, เป้อยี ลำต้นเป็นเปลาตรงเปลือกเรียบหรือแตกเป็นร่องเล็ก ๆ สีเทาโคนเป็นพูพอนต่ำ ๆ ใบเป็นใบเดี่ยวใหญ่มาก ออกตรงข้ามกันเป็นคู่ ปลายใบแหลมโคนมน ยาว 25 - 30 เซนติเมตร กว้างเกือบเท่ายาว ใบของต้นอ่อนจะใหญ่กว่านี้มาก ผิวใบขนสากคายสีเขียวเข้ม ขยี้ใบสดจะมีสีแดงเหมือนเลือด ดอกมีขนาดเล็ก สีขาวนวลออกเป็นช่อตาม ปลายกิ่ง ออกดอกและเป็นผลเดือน มิถุนายน – ตุลาคม ส่วนผลเป็นผลแห้งค่อนข้างกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 เซนติเมตร เปลือกแข็ง ภายในมี 1 - 3 เมล็ด ไม้สักมีเนื้อไม้ที่เป็นลายสวยงามแข็งแรงทนทาน เลื่อย ผ่า ไสกบตบแต่ง และชักเงาได้ง่าย นิยมใช้ทำเครื่องเรือนและในการก่อสร้างบ้านเรือน ปลวก มอด ไม่ชอบทำลายเพราะมีสารพวกเทคโทควิโนน (Tectoquinone) (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

3. **ไม้มะม่วง** เป็นไม้ยืนต้นในตระกูล Mangifera ซึ่งเป็นไม้ผลเมืองร้อนประมาณ 35 สปีชีส์ ในวงศ์ไม้ดอก Anacardiaceae เป็นไม้พุ่มขนาดกลาง ใบโต ยาว ปลายแหลม ขอบใบเรียบ ออกดอกเป็นช่อตามปลายกิ่ง ดอกขนาดเล็ก สีขาว ผลอ่อนสีเขียว ผลแก่สีเหลือง เมล็ดแบน เปลือกหุ้มเมล็ดแข็ง มะม่วงมีพันธุ์มากมายดังที่ปรากฏในหนังสือพรรณพฤกษาของเจ้าพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ที่กล่าวถึงมะม่วงในสมัยรัชกาลที่ 5 ไว้กว่า 50 พันธุ์ โดยสายพันธุ์ที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย เช่น เขียวเสวย แรด น้ำดอกไม้ โชคอนันต์ อกร่อง นอกจากการนำมาเป็นอาหารแล้ว มะม่วงมีประโยชน์ด้านอื่นอีก เช่น เนื้อไม้นำมาทำเฟอร์นิเจอร์ หรือเครื่องดนตรี ยอดอ่อนและผลอ่อนสามารถนำมาประกอบอาหารแทนผัก และผลสามารถใช้เป็นยาสมุนไพร เช่น ผลมะม่วงดิบมีวิตามินซีสูง แก้เลือดออกตามไรฟัน เป็นต้น (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

4. **ไม้ก้านเหลือง** ชื่อพื้นเมือง กระทุ่มคลอง กระทุ่มน้ำ (ภาคกลาง ภาคใต้) ตะกู สะแกเหลือง (กลาง) ตุ้มขัก ตุ้มคำ (ภาคเหนือ) ตุ้มดง (ลำปาง บุรีรัมย์) ตุ้มเหลือง (แม่ฮ่องสอน) ชื่อวิทยาศาสตร์ *Nauclea orientalis (L.) L.* ต้นไม้ เป็นต้นไม้ขนาดกลาง สูง 10 - 20 ม. ผลัดใบ ลำต้นใหญ่ มักคดงอ แตกกิ่งต่ำ เรือนยอด เป็นพุ่มกลมแน่นทึบ เปลือกนอก สีเทาอมดำ แตกเป็นร่องตามยาว ไม่เป็นระเบียบ เปลือกในสีเหลือง ตามยอดและกิ่งอ่อน มักมีขนประปราย กิ่งแก่ เกลี้ยง ตามข้อแบนเล็กน้อย ใบเดี่ยว เรียงตรงข้ามสลับตั้งฉาก รูปรีหรือรูปไข่ค่อนข้างกว้าง บางครั้งเกือบเป็นแผ่นกลม กว้าง 5 - 14 ซม. ยาว 8 - 25 ซม. ช่อดอกเป็นช่อกระจุกแน่น กลม ออกเดี่ยว ๆ ตามปลายกิ่ง ประกอบด้วยดอกสีเหลืองอ่อน ขนาดเล็ก จำนวนมาก กลิ่นหอม ผลมีขนาดเล็ก รูปรี เป็นเหลี่ยมเล็กน้อย ผิวแห้งมีจำนวนมาก เนื้อไม้แปรรูปจะมีสีเหลืองเข้มถึงเหลืองปนแสดหรือน้ำตาล เสี้ยนตรงละเอียดพอประมาณ อ่อน เลื่อยไสกบ ตบแต่งได้ง่าย ขัดชักเงาได้ดี ความถ่วงจำเพาะ ประมาณ 0.56 เนื้อไม้มีความแข็ง 271 กก. ความแข็งแรง 603 กก./ตร.ซม. ความดื้อ 64,400 กก./ตร.ซม. ความเหนียว 1.12 กก.-ม. ความทนทานตามธรรมชาติ ตั้งแต่ 2 - 4 ปี เฉลี่ย 2.4 ปี ประโยชน์ด้านเนื้อไม้แปร

รูป ใช้ทำฝาบ้าน เครื่องเรือน หีบใส่ของ ไม้บุผนังที่สวยงาม ทำกระสวยไม้คาน พานท้ายปืนและรางปืน ทำกลองโทนรำมะนา (บริษัท ทุพลัส ซอฟท์ จำกัด. 2555: ออนไลน์)

5. **ไม้ขนุน** ไม้ต้นขนาดใหญ่ สูง 15 - 30 เมตร ลำต้นและกิ่งเมื่อมีบาดแผลจะมีน้ำยางสีขาวข้นคล้ายน้ำนมไหลนิเวศวิทยา ถิ่นกำเนิดอยู่ในประเทศอินเดียเป็นพืชเศรษฐกิจเมืองร้อนที่ให้ผลมีขนาดใหญ่ที่สุดสามารถ บริโภคทั้งผลดิบและผลสุก นอกจากนี้ยังนำไปแปรรูปเป็นอาหารชนิดต่างๆ มีปลูกทั่วทุกภาคของประเทศไทยออกดอก จะออกปีละ 2 ครั้ง คือ ช่วงเดือนธันวาคม - มกราคม และเมษายน – พฤษภาคม ขยายพันธุ์โดยการเพาะเมล็ด ติดตา และทาบกิ่งประโยชน์ ผลอ่อน ใช้ปรุงอาหาร ผลสุกเยื่อหุ้มเมล็ดมีรสหวาน เมล็ดปรุงอาหาร เนื้อไม้ ใช้ทำพื้นเรือนและสิ่งก่อสร้าง ครก สากกระเดื่อง หวี โทน รำมะนา ระนาด รากและแก่น ให้สีเหลือง ถึงเหลืองอมน้ำตาล ใช้ย้อมผ้าและแพรไหม รากนำมาปรุงเป็นยาแก้ท้องร่วง แก้ไข้ ใบ เผาไฟกับชังข้าวโพดให้ดำเป็นถ่าน แล้วใส่รวมกับก้นกะลามะพร้าวขูด โรยรักษาบาดแผล (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

6. **ไม้ประดู่** (Burma Padauk) เป็นไม้ยืนต้น มีชื่อพื้นเมืองอื่น ๆคือ ดู่ป่า (เหนือ), อะนอง, ดู่ ประดู่อังสนาหรือประดู่บ้าน เป็นพรรณไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่มีความสูงประมาณ 10-25 เมตรผิวเปลือกลำต้นมีสีดำหรือเทา ลำต้นเป็นพูไม่กลมแตกกิ่งก้านสาขากว้างมีเรือนยอดทึบแตกเป็นสะเก็ดร่องตื้นๆ ใบเป็นช่อแตกออกจากปลายกิ่งมีใบย่อยประกอบอยู่ประมาณ 6-12 ใบ ลักษณะของใบเป็นรูปมนรีปลายใบแหลมโคนใบมน ขอบใบเรียบเป็นมันสีเขียว ใบมีขนาดยาวประมาณ 2-3 นิ้ว กว้างประมาณ 1-2 นิ้ว ออกดอกเป็นช่อออกตามปลายกิ่ง ดอกมีขนาดเล็กสีเหลือง ผลมีขนเล็กๆปกคลุม ขนาดผลโตประมาณ 4-6 เซนติเมตร การปลูกต้องการแสงแดดจัด หรือกลางแจ้ง ต้องการปริมาณน้ำปานกลาง ชอบดินร่วนซุย ขยายพันธุ์โดยการเพาะเมล็ด นิยมปลูกริมถนนเพราะกิ่งทอดลงห้อยย้อยสวยงาม (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

ชนิดทำส่วนประกอบของรางระนาด

1.**ไม้พุด** (Gerdenia Crape Jasmine) ชื่อวิทยาศาสตร์ Gardenia jasminoides. พุด เป็นพรรณไม้ยืนต้นขนาดเล็ก ลักษณะเป็นพุ่มเตี้ย ลำต้นมีความสูงประมาณ 1-3 เมตร ผิวลำต้นมีสีขาวเทา แตกกิ่งก้านออกใบรอบต้น ใบเป็นใบเดี่ยว แตกออกเป็นคู่ตรงกันข้ามออกตามข้อของกิ่ง ลักษณะของใบเป็น รูปมนรี ปลายใบแหลม ผิวใบเรียบสีเขียว ขนาดใบกว้างประมาณ 3-5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 8-12 เซนติเมตร ดอกเป็นดอกเดี่ยว ออกตามปลายยอดหรือปลายกิ่ง ช่อหนึ่งมีดอกประมาณ 5-6 ดอก ซึ่งแล้วแต่ชนิดพันธุ์ ดอกมีกลิ่นหอมสีขาว กลีบดอกซ้อนเป็นชั้น ๆ หรือเรียงเป็นชั้นเดียวแล้วแต่ชนิดพันธุ์ ดอกบานมีความโตประมาณ 2-5 เซนติเมตร ออกผลเป็นฝักรูปกระบอกแหลมโค้ง ภายในมีเมล็ดประมาณ3-5 เมล็ด (อรทัย ภู่พิพัฒน์ และคณะ. 2555: ออนไลน์)

2. **ไม้มะเกลือ** เป็นไม้ยืนต้นในวงศ์ Ebenaceae พบขึ้นตามป่าเบญจพรรณทั่วไป เรือนยอดเป็นพุ่มกลมกิ่งอ่อนมีขนนุ่ม ผลดิบของมะเกลือมีสรรพคุณเป็นยา จัดเป็นพืชสมุนไพรชนิดหนึ่ง สมัยก่อนนิยมใช้ยางผลมะเกลือไปย้อมผ้า มะเกลือเป็นพันธุ์ไม้พระราชทานเพื่อปลูกเป็นมงคลของจังหวัดสุพรรณบุรี ในภาคเหนือเรียกต้นไม้ชนิดนี้ว่า มะเกีย มะเกือ หรือ ผีผา ทางใต้เรียกว่า เกลือ แถบเขมร-ตราดเรียก มักเกลือ มะเกลือเป็นไม้ต้นขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ สูง 10-30 เมตร ใบกว้าง 3.5-4.0 ซม. ยาว 9-10 ซม. เปลือกต้นมีสีดำแตกเป็นสะเก็ดเล็ก ๆ ใบเป็นใบเดียวรูปรี ปลายใบแหลม ผลกลมผิวเกลี้ยง ผลอ่อนสีเขียว ผลแก่สีดำ ผลแก่จัดจะแห้ง มีกลีบเลี้ยงติดบนผล 4 กลีบ ผลแก่ราวเดือนมิถุนายน-สิงหาคม เมล็ด แบน สีเหลือง 4-5 เมล็ด ขนาดกว้าง 0.5-0.7 ซม. ยาว 1-2 ซม. ขยายพันธุ์โดยการเพาะเมล็ด (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. 2555: ออนไลน์)

3. **ไม้โมกมัน** มีชื่อภาษาอังกฤษ ว่า Wrightia arborea (Dennst.) Mabb. มีชื่อวงศ์ คือ Apocynaceae จัดได้ว่า เป็น หนึ่งใน พรรณไม้ ที่ ปัจจุบันนี้ จากการสำรวจ พบว่าได้ลดจำนวนลงเป็นอย่างมาก เนื่องจาก เดิมทีนั้น ต้นโมกมัน เป็น พรรณไม้ ที่ขึ้น ตาม พื้นที่ป่า กระจัดกระจาย ตาม ภาค ต่างๆ ของประเทศไทย แต่ปัจจุบัน เนื่องจากปัญหา การตัดไม้ทำลายป่า และ ดินเสื่อม ที่ ทวีความรุนแรง ขึ้นทุกขณะ ทำให้ ต้น โมกมัน ได้รับผลกระทบ ไปด้วย อย่างที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ ลักษณะของต้น โมกมัน เป็นไม้ต้น สูง 10-20 เมตร ใบ เดี่ยว เรียงตรงข้าม รูปรี ท้องใบมีขนนุ่ม กว้าง 1-6.5 ซม. ยาว 2.5-14 ซม. ดอก สีขาว กลีบเลี้ยง รูปถ้วย ยาว 1-2 มม. ผิวด้านนอกมีขน กลีบดอกเป็นหลอด ยาว 2-5 มม. ปลายแยกเป็นกลีบ 5 กลีบ รูปขอบขนานยาว 7-14 มม. มีขนนุ่มทั้งสองด้าน เกสรเพศผู้ติดที่หลอดกลีบดอก รังไข่ยาว 1-2 มม. ผล แห้งแตก กว้าง 0.6-1.8 ซม. ยาว 10-20 ซม. เมล็ดมีขนโดยรอบ ถิ่นกำเนิด และ พื้นที่ที่พบ ต้น โมกมัน คือ พบตามป่าผลัดใบ ออกดอกเดือน เมษายน ติดผลเดือน พฤษภาคม

โมกมัน โมกน้อย คือชื่อที่ใช้เรียกทั่วไป และมีชื่อแตกต่างกันไปตามแต่ละถิ่นฐาน เช่น จังหวัดสุราษฎร์ธานี เรียกว่า มักมัน จังหวัดน่านเรียกว่ามูกน้อยหรือมูกมัน ส่วนชาวกะเหรี่ยงที่แม่ฮ่องสอน เรียกว่าเส่ทือ แนแก (*108 พรรณไม้*. 2555: ออนไลน์)

ไม้ชนิดทำไม้ตีระนาด

ไม้ไผ่ เป็นชื่อพันธุ์ไม้พวกหนึ่ง พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 กล่าวว่า ไผ่เป็นชื่อพรรณไม้พวกหนึ่ง (Bambusa spp.) อยู่ในวงศ์ Graminese เป็นกอ ลำต้นสูง และเป็นปล้องๆ มีหลายชนิดมากกว่า 1,250 ชนิด ถจ ตระกูล เช่น ไผ่จีน ไผ่ป่า ไผ่สีสุก ไผ่เลี้ยง ไผ่ดำ เป็นต้น ไม้ไผ่เป็นพันธุ์ไม้ที่มีลักษณะเฉพาะที่แปลกไปจากพืชและพันธุ์ไม้อื่นๆ เพราะแม้ว่าไผ่มีลักษณะที่ควรจะเป็นต้นไม้ แต่ไผ่กลับถูกจัดเป็นหญ้าประเภทหนึ่ง และเป็น "หญ้ายักษ์" เพราะลำต้นสูง กลวงเป็นปล้องๆ หากสังเกตให้ดีจะเห็นว่าใบไผ่คล้ายกับใบหญ้า ไผ่ขยายพันธุ์ด้วยการแตกหน่อ เพราะหนึ่งใน

ร้อยปีไผ่จึงอาจจะออกดอกสักครั้ง และหลังจากออกดอกแล้วก็ตาย ไผ่จะเติบโตอย่างรวดเร็วและจะโตเต็มที่ภายในสองเดือน และจะคงขนาดเช่นนั้นไปตลอดชีวิตของมัน ลำต้นของไผ่จะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตั้งแต่ 0.7 - 7 นิ้ว สูง 1 - 60 ฟุต ไผ่ขึ้นได้ทั้งในบริเวณที่มีอากาศอบอุ่นและอากาศเย็นต่ำกว่าศูนย์องศา ไผ่จึงเป็นไม้ที่มีมากในบริเวณเอเชียและแปซิฟิค อเมริกาใต้บางท้องถิ่น.(*ฐานข้อมูลพืชผัก. ไม้ไผ่*. 2555: ออนไลน์)

2.8 กรรมวิธีในการประดิษฐ์ระนาดเอก

ในระยะที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร สาขาดุริยางค์ไทย ชั้นสูงปีที่2 (ปนส) ในปีพ.ศ.2518 ได้ทำงานวิจัยศิลปนิพนธ์ ตามหลักสูตรก่อนจบการศึกษา ผู้วิจัยได้เลือกหัวข้อเรื่อง “กรรมวิธีในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์”ซึ่งในศิลปนิพนธ์ ดังกล่าว ได้ศึกษากรรมวิธีในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยทุกเครื่องมือในวงปี่พาทย์ จากครูและช่างที่มีชื่อเสียง มีประสบการณ์ความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยอย่างดียิ่ง มีผลงานเป็นที่ยอมรับของบุคคลในวงการ เช่น เทียบ คงลายทอง ผู้ประดิษฐ์ปี่ เตือน พาทยกุล ผู้ประดิษฐ์ระนาด ป่วน แย้มบาง ผู้ประดิษฐ์ฆ้องวง เป็นต้น

ดังนั้นในงานวิจัย เรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย ของผู้วิจัยที่ดำเนินการวิจัยนี้ จึงขอนำข้อมูลเนื้อหาบางส่วนจากศิลปนิพนธ์ของผู้วิจัย ดังกล่าว เฉพาะหัวข้อ “กรรมวิธีในการประดิษฐ์ระนาดเอก” ที่ได้ศึกษาจากครูเตือน พาทยกุล ผู้เป็นบิดาไว้ มาเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยในครั้งนี้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.8.1 ผืนระนาดเอก

วัสดุที่ใช้คือ ไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้ชิงชัน ไม้มะหาด และจำพวกไม้ไผ่ เช่น ไม้ไผ่บง ไม้ไผ่ตง ไม้ไผ่ที่จะนำมาทำเป็นลูกระนาดนั้น จะต้องเป็นไม้ที่แก่มีอายุอย่างน้อย 7 ปีขึ้นไป เนื้อไม้จะต้องแข็งแน่นหนา ผิวดี ในประเทศไทย ไม้ไผ่ที่จังหวัดตราดเป็นไม้ที่ดี ลำหนึ่งๆ นั้น แต่ละปล้องจะต้องมีความยาวตั้งแต่ 11 นิ้วขึ้นไปจนถึง 20 นิ้ว ความหนาประมาณ 1 ½ - 2 นิ้ว นำมาเลื่อยเป็นปล้องๆ ก่อน โดยเลื่อยตรงกลางข้อ แล้วเอามาผ่าด้วยมีด แบ่งให้ได้ 4 ส่วน ซึ่งการผ่าที่ถูกต้องนั้นจะต้องวางมีดให้ตรงกับตาไม้ไผ่แล้วจึงผ่า เมื่อแบ่งได้ 4 ซีกแล้ว นำมาถากเหลี่ยมข้างๆ ออกแล้วนำไปผึ่งในที่ร่มให้ถูกเฉพาะลม อย่าให้ถูกแดดจนกระทั่งผิวมีสีเหลือง แล้วนำมามัดให้เป็นมัดๆ โดยเลือกไม้ให้อยู่ในลำเดียวกัน นำไปแช่น้ำประมาณ 6-7 เดือน ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ตัวมอดกินเนื้อไม้ในภายหลัง เมื่อครบกำหนดแล้วนำขึ้นมาล้างขี้ตะไคร่ให้สะอาด แล้วนำไปผึ่งให้เนื้อไม้แห้ง ต่อไปนำขึ้นคาไฟ คือขึ้นย่างเหนือเตาไฟให้สูงพอประมาณ ทั้งนี้เพื่อรมควันเนื้อไม้ให้แห้งสนิท แล้วนำมาล้างขี้เขม่าออกอีกครั้งหนึ่งแล้วทิ้งไว้ประมาณ 1 ปี จึงจะนำไปเหลาเป็นลูกระนาดได้ ต่อไปก็คัดเลือกไม้เพื่อประดิษฐ์ การเลือกไม้นั้นต้อง

พิจารณาดูหลายๆ อย่าง เช่น ดูผิวที่ไม่มีตำหนิ ดูหัวไม้ไม่คดงอเกินไป ดูหลังว่าโก่งมากไปหรือไม่ เป็นต้น ผืนหนึ่งนั้นใช้ไม้ 21 - 22 ลูก ต้องเลือกไม้ให้ลูกท้ายยาวประมาณ 17 นิ้ว กว้าง 2 นิ้วกว่า และเลือกให้มีขนาดไล่ไปตามลำดับจนกระทั่งลูกยอดมีความยาว 13 นิ้ว กว้าง 2 นิ้วกว่า นำมาไสด้านข้างทั้ง 2 ข้างให้เรียบด้วยกบมือ แต่ปัจจุบันมีกบไฟฟ้าทำให้ทุ่นแรงยิ่งขึ้น เริ่มไสตั้งแต่ลูกท้ายให้เหลือความกว้าง 2 นิ้วพอดี ไสเช่นนี้มา 5 ลูก จนถึงลูกที่ 6 - 10 นั้นไสให้เล็กลงไปจาก 2 นิ้วครึ่งหุน ต่อไปลูกที่ 11 - 15 ลดลงไปอีกครึ่งหุน และลูกที่ 16 - 21 ลงไปอีกครึ่งหุน

เมื่อไสด้านข้างจนเรียบแล้วปรับให้เรียงเป็นผืนชิดสนิทเสมอกันทุกลูก แล้วนำลูกท้ายมาวัดให้ได้ความยาว 16 นิ้ว และวัดลูกยอดให้ได้ความยาว 12 นิ้ว ทำเครื่องหมายไว้แล้ววางไม้กระสวน (คือไม้ที่ใช้สำหรับตีเส้นบนลูกระนาด) ลงตรงเครื่องหมายที่ลูกท้ายและลูกยอด แล้วขีดเส้นตามแนวกระสวนนั้น เส้นนี้จะมี 2 เส้น คืออยู่ตรงริมหัวไม้ด้านละเส้น ต่อไปก็วัดให้ได้กึ่งกลางลูกแล้วใช้ไม้กระสวนวางตีเส้นตรงกลางลูกทุกลูกให้เป็นเส้นตรงเดียวเส้นเดียว ต่อไปต้องตีเส้นแนวสำหรับเจาะรูร้อยเชือกอีก 2 เส้นโดยวัดลูกท้ายจากเส้นริมหัวไม้เข้ามาประมาณ 3 ½ นิ้ว เหมือนกันทั้ง 2 ด้านแล้วทำเครื่องหมายไว้ ส่วนลูกยอดวัดจากเส้นริมเข้ามาเพียง 2 นิ้ว 6 หุน แล้วตีเส้นตามแนวที่ทำเครื่องหมายไว้ รวมเส้นที่ตีด้วยกันทั้งหมด 5 เส้นด้วยกัน ต่อไปนำวงเวียนมากะแบ่งส่วนของแต่ละลูกให้ได้ 4 ส่วน แล้วเจาะรูด้านละ 2 รู ด้วยสว่านมือ ดอกสว่านมีขนาด 1 ½ หุน ปัจจุบันมีสว่านไฟฟ้าใช้จึงรวดเร็วและทุ่นแรงมาก ลูกหนึ่งจะเจาะด้วยกันทั้งหมด 4 รูทุกลูก โดยเฉพาะลูกท้ายนั้น รูริมสุดท้ายทั้ง 2 ด้านจะแคบกว่าทุกลูก คือแคบเข้ามาด้านละ 2 เซนติเมตร การเจาะต้องเจาะด้านผิวลงไปเจาะเฉียงแทยงให้ด้านท้องบรรจบเป็นรูเดียวทั้ง 2 ด้าน

เมื่อเจาะด้วยสว่านแล้ว นำเหล็กแหลมยาวขนาดใหญ่เท่ารูที่เจาะไปเผาไฟให้แดงแล้วมาแยงรูอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้รูเรียบ จากนั้นก็นำเอาเชือกที่มีความยาวประมาณ 128 นิ้ว มาร้อยรูนั้นให้ลูกเรียงเป็นผืน แล้วนำไปแขวนบนรางเพื่อจัดลูกระนาดให้เรียบร้อย ดูเส้นกึ่งกลางลูกว่าตรงเสมอกันหรือไม่ แก้ไขให้เรียบร้อยขึ้น แล้วนำลงมาเลื่อยหัวออกตามเส้นที่ตีริมลูกทั้ง 2 ด้านด้วยมือ เมื่อเลื่อยหัวออกแล้ว เอาดินสอมาตีเส้นที่หัวตรงที่เลื่อยนั้นให้มีความหนาประมาณ 5-6 หุนทุกลูก จากนั้นก็นำออกจากเชือกแล้วมาถากด้านใต้ของหัวด้วยมีดและใช้กบไสให้เรียบอีกทีหนึ่ง แล้วนำเอาตะกั่วซึ่งผสมขี้ผึ้งชันและน้ำมันยาง มาติดริมลูกด้านในทั้ง 2 ข้างให้ไล่ๆ กันลงไปจนถึงลูกยอด แล้วจัดวางเรียงหงายท้องขึ้นเพื่อตีเส้นขุดท้อง โดยวัดลูกท้ายจากรูเชือกเข้าหากลางลูกประมาณ 1 นิ้ว แล้วใช้ไม้กระสวนตามแนวที่วัดแล้วตีเส้นทั้ง 2 ข้าง จากนั้นก็นำไปขุดท้องเพื่อหาเสียง การขุดนี้ใช้มีดโต้ฟันเนื้อไม้บริเวณที่กำหนดเอาไว้ออกไปจนบางกว่าส่วนอื่น กระทั่งเกือบจะได้เสียงที่เราต้องการ แต่ทั้งนี้ต้องให้เสียงสูงกว่าที่เราต้องการไว้ครึ่งเสียงเพื่อเวลาที่ใช้บุ้งหรือตะไบถูแต่งท้องเสียงจะได้พอดี

จากนั้นจึงนำบุ้งและตะไบมาถูเพื่อหาเสียงที่เราต้องการ ซึ่งบางลูกอาจต้องลดปริมาณตะกั่วลงบ้างจนได้เสียงที่ถูกต้อง แล้วเอากระดาษทรายมาขัดให้บริเวณท้องที่ขุดให้เรียบร้อย ทำเช่นนี้ทุกลูกตามที่เราต้องการทำเสียง เสร็จแล้วเอากระดาษทรายอย่างละเอียดมาขัดผิวแล้วเอาขี้ผึ้งเทียนมาทาผิว และนำไปผึ่งแดดพอให้ไม้อุ่นๆ แล้วใช้ผ้าถูเทียนที่ทาไว้นั้นออกให้หมด แล้วขัดด้วยผ้าหรือใบตองแห้งจนมัน ปัจจุบันใช้น้ำมันขัดเงาสำเร็จรูปทาไม่ต้องใช้ขี้ผึ้งเทียนเหมือนโบราณ เมื่อเสร็จแล้วนำมาร้อยเชือกเป็นผืน แขวนบนรางและตีทดสอบเสียงว่ามีเสียงเป็นอย่างไร เพี้ยนหรือไม่ ซึ่งก็จะปรับปรุงแก้ไขให้ถูกต้องตามแนวที่ต้องการได้ เป็นอันสำเร็จวิธีประดิษฐ์ผืนระนาดเอก

2.8.2 รางระนาดเอก

วัสดุที่ใช้คือไม้ชนิดที่มีเนื้อดี คงทนหรือไม้ที่มีลวดลาย เช่นไม้สัก ไม้มะริด ไม้ก้านเหลือง ไม้ประดู่ชิงชัน ไม้ขนุน เป็นต้น เลือกไม้แผ่นที่มีความหนาอย่างน้อย 2 ½ นิ้ว ยาวประมาณ 44 นิ้ว กว้าง 10 นิ้ว เป็นจำนวน 2 แผ่น เพื่อที่จะนำไปทำแผงราง 2 ข้าง ไม้นี้จะต้องไม่ลั่นร้าวหรือมีตำหนิ นำเอาแบบที่ได้วาดไว้ในกระดาษหรือแผ่นโลหะสังกะสีมาทาบลงบนแผ่นไม้นั้น จากนั้นก็นำไปเลื่อยให้ได้รูปนั้นด้วยเลื่อยให้โค้งเป็นท้องช้าง ตรงกลางกว้างประมาณ 6 นิ้ว และค่อยๆ เรียวโค้งขึ้นจนปลายทั้ง 2 ข้างเหลือความกว้าง 5 นิ้ว จากนั้นนำไปถากด้านนอกด้วยมีดหรือขวานให้ตอนกลางป่องเป็นกระพุ้ง แล้วใช้กบไสให้เรียบ ต่อไปก็ถากด้านในด้วยขวานให้เว้าเข้าตามรูปกระพุ้งด้านนอกจนความหนาเหลือประมาณ 1.5 เซนติเมตร และตกแต่งให้เรียบร้อยด้วยกบเหมือนกันทั้ง 2 แผง เมื่อได้รูปกระพุ้งแล้วก็ต้องตัดปลายแผงทั้ง 2 ข้าง ให้เฉียงเป็นรูปขนมเปียกปูน

เมื่อทำแผงทั้ง 2 เสร็จแล้ว ต่อไปก็เป็นวิธีทำโขน โขนนี้ใช้ไม้จำนวน 2 แผ่น ซึ่งมีความหนาประมาณ 1 นิ้ว ยาวประมาณ 16 - 17 นิ้ว กว้าง 10 นิ้ว นำมาไสด้วยกบให้หน้าเรียบจนเหลือความหนาประมาณ 6 หุน จากนั้นก็นำเอาแบบมาทาบลงบนแผ่นไม้และเขียนเส้นให้เป็นรูปตามแบบนั้น เสร็จแล้ว นำไปเลื่อยด้วยเลื่อยให้ได้รูปตามแบบนั้น ซึ่งจะมีความกว้าง 8 นิ้ว ยาว 16-17 นิ้ว

จากนั้นก็ใช้สิ่วเหลาขอบให้กลมโดยรอบ แล้วใช้สิ่วขุดให้เป็นเส้นคิ้วโดยรอบ 1 เส้นที่ด้านนอก ส่วนด้านในขุดเฉพาะตอนบนครึ่งเดียว ห่างจากริมขอบเข้ามาประมาณ 4 หุนแล้วแต่งให้สวยงาม ขั้นต่อไปก็คือเจาะร่องที่โขนด้านในตอนล่างโขนละ 2 ร่องให้เป็นแนวตั้งลึกประมาณ 3 หุน ยาวประมาณ 6 นิ้ว ความกว้างเท่ากับความหนาของปลายแผง ร่องนี้ตอนบนสุดของร่องจะห่างกันประมาณ 6 นิ้ว 3 หุน ตอนล่างจะค่อยๆ แคบเข้าจนห่างเพียง 5 นิ้ว ร่องนี้เจาะไว้สำหรับจะนำเอาปลายแผงฝังประกอบลงไป ซึ่งเมื่อเจาะเรียบร้อยแล้วก็นำเอาแผงเข้าประกอบได้เลย โดยใช้กาวหยอดลงไปในร่องก่อน แต่เดิมเมื่อยังไม่มีกาวใช้นั้น จะใช้ข้าวเหนียวที่หุงสุกแล้วมาบดผสมกับยางไม้แทน จากนั้นก็ใส่ปลายแผงลงไป โขนก็จะปิดด้านข้างทั้งสองและเพื่อให้แน่นหนายิ่งขึ้น ผู้ประกอบจะใช้ตะปูตัวเล็กยาว มาตัดหัวออกแล้วตอกเข้าทางด้านขอบโขนให้ทะลุย้ำกับแผงอีกด้านละ 2 ตัว ตะปูนี้จะตอกซ่อน

เข้าไปในเนื้อไม้เรียกว่าตอกเย็บ จากนั้นก็นำแผ่นไม้บางประมาณ 2 หุนมาเลื่อยด้วยเลื่อยให้มีความกว้างยาวเท่ากับรูปรางด้านใต้เพื่อปิดท้องราง เมื่อเลื่อยแล้วก็นำมาปิดท้องราง แล้วใช้ตะปูตัวเล็กๆ ตอกเย็บตรึงให้อยู่แน่น

ต่อเป็นวิธีทำเท้า โดยขั้นแรกนำเอาไม้สี่เหลี่ยม ความหนาประมาณ 6 นิ้ว ยาวประมาณ 35 นิ้ว มาไสด้วยกบทำเป็นบัวหงายและให้มีคิ้วตลอดทั้งอัน จากนั้นนำมาเลื่อยเฉียงเหมือนกรอบรูป แบ่งให้ได้ 4 อัน ความยาวแตกต่างกันคือ สองอันจะประมาณ 9 นิ้ว อีกสองอันจะยาว 7 ½ นิ้ว นำมาประกบเป็นเท้า ใช้ตะปูตัวเล็กๆ ตอกเย็บตรึงระหว่างกัน แล้วนำไม้แผ่นซึ่งมีความหนาประมาณ ½ นิ้ว มาเลื่อยให้เป็นรูปสี่เหลี่ยม ด้านกว้างประมาณ 4 ½ นิ้ว ยาวประมาณ 5 ½ นิ้วมาประกบปิดเหนือบัว ใช้ตะปูตอกให้ติดกัน แล้วใช้ไม้แผ่นอีกแผ่นหนึ่งหนาประมาณ 1 นิ้ว กว้างเท่ากับความกว้างของท้องรางด้านใต้ ยาวประมาณ 8 นิ้ว มาไสเป็นบัวด้วยกบแล้วประกบซ้อนบนแผ่นไม้นั้นอีกขั้นหนึ่ง ใช้ตะปูตอกเช่นกัน

เมื่อทำเท้าเสร็จแล้ว ก็นำไปประกอบรับตัวราง โดยติดให้ตรงศูนย์กลางของใต้ท้องราง ใช้ตะปูเกลียวขันยึดให้ติดกับแผ่นไม้ท้องรางอย่างน้อย 4-5 ตัว เมื่อประกอบเรียบร้อยแล้ว ต่อไปก็นำไม้ที่มีความหนา 2 หุน กว้าง 5 หุน ยาว 42 - 43 นิ้ว จำนวน 2 อัน มาไสเป็นบัวด้วยกบให้ตอนกลางกว้าง 4 หุน และค่อยๆ เรียวไปจนปลายกว้างพียง 3 หุนเท่ากันทั้ง 2 ข้าง นำไปประกอบที่แผงตอนบนสุดของด้านนอกทั้ง 2 ข้าง เรียกไม้อันนี้ว่า คิ้วบน การประกอบคิ้วนี้ก็ใช้วิธีตอกเย็บเช่นกัน จากนั้นก็นำไม้ขนาด 1 หุน ยาวประมาณ 38 - 39 นิ้ว จำนวน 2 อัน มาไสให้กลมด้วยกบ ตอนกลางให้ใหญ่กว่าปลายทั้งสองเรียวเหมือนกับคิ้วบน แล้วนำไปประกอบตอนล่างสุดของแผงด้านนอก เป็นคิ้วล่างเหมือนกันทั้ง 2 ข้าง เป็นอันเสร็จวิธีการประกอบรางระนาดเอก แต่ถ้าผู้ประดิษฐ์ต้องการให้สวยงามก็จะใช้สีดำทาที่คิ้วทั้งสี่ และที่ขอบของโขนทั้ง 2 อัน ภายในของตัวรางนั้นก็จะใช้สีแดงทาปิดเนื้อไม้ และที่คิ้วของเท้าก็จะใช้สีดำทาเช่นกัน

แต่เดิมรางในสมัยโบราณนั้น คิ้วและขอบโขนจะใช้ไม้มะริดซึ่งเป็นไม้ที่มีเนื้อสีดำเลี่ยมประกอบ และบางคนก็ใช้งาเลี่ยม นอกจากคิ้วและขอบโขนแล้ว ที่แผงด้านนอกและที่โขนด้านนอกกับด้านในตอนบนนั้น ถ้าผู้ประดิษฐ์ต้องการจะให้สวยงามก็จะประดับด้วยงา หรือมุกด้วยวิธีการฝัง ดังมีวิธีทำดังต่อไปนี้คือ

เขียนลายตามความต้องการลงในกระดาษลอกลายตามรูปแผง โขนและเท้า จากนั้นก็ทาแป้งหรือกาวอีกด้านหนึ่งที่ไม่ได้เขียนลาย แล้วนำไปปิดลงบนแผง หรืออีกวิธีหนึ่งนั้น เมื่อเขียนลวดลายแล้วก็ตัดออกเป็นรูปเล็กๆ แล้วค่อยนำไปทาแป้งปิดเนื้อไม้ จากนั้นก็ใช้สิ่วขนาดต่างๆ ตอกเส้นตามลายและแกะหรือขุดให้เป็นร่องลึกลงไปในเนื้อไม้ตามลวดลายนั้นๆ จนหมด จากนั้นก็ตกแต่งให้ร่องเรียบร้อยแล้วนำงาหรือมุกมาเลื่อยด้วยเลื่อยให้เป็นแผ่นบางๆ แล้วนำกระดาษเขียนลายที่มีลวดลาย

เดียวกันกับที่แกะหรือขุดเนื้อไม้นั้น มาตัดทาแป้งเปียกปิดลงบนแผ่นงาหรือมุก จากนั้นก็ใช้เลื่อยซึ่งมีใบเลื่อยขนาดเล็กที่สุด เช่นเลื่อยที่นักเรียนใช้ทำการฝีมือ เลื่อยงาให้ได้รูปตามลวดลายนั้น แล้วนำมาตกแต่งด้วยตะไบอันเล็กให้สวยงามและพอเหมาะแก่ร่องที่จะนำไปฝัง เมื่อเรียบร้อยแล้วก็นำไปฝังโดยใช้กาวอย่างดีหยอดลงในร่องนั้นก่อน แล้วจึงค่อยนำงาหรือมุกฝังลงไป ใช้ผ้ารองแล้วใช้ค้อนที่ทำด้วยไม้ขนาดเล็กค่อยๆ ทุบให้งาหรือมุกฝังตัวลงไปในร่องนั้นๆ ผู้ที่ทำจะต้องใช้ความประณีตบรรจงมาก พอสมควรงาหรือมุกจึงจะไม่แตกหัก เมื่อฝังจนหมดแล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งสนิท แล้วจึงค่อยนำมาขัดตกแต่งให้งาหรือมุกเรียบเสมอกับเนื้อไม้และให้สวยงาม

นอกจากนี้ยังมีอีกวิธีหนึ่ง คือการแกะสลักลวดลายให้นูนเด่น แล้วทารักปิดทอง ซึ่งจะเรียกรางชนิดนี้อย่างทั่วกันว่า “รางแกะลายทอง” หรือ “รางทอง” ซึ่งมีวิธีทำคล้ายกับรางงาหรือมุก แต่วิธีแกะสลักนั้นแตกต่างกัน คือ ลวดลายนั้นมิได้ขุดเป็นร่องอย่างรางงาหรือมุก แต่ขุดพื้นออกให้ลวดลายนั้นลอยเด่นขึ้นมา ซึ่งหลังจากปิดกระดาษลายลงบนไม้แล้ว ก็ใช้สิ่วขนาดต่างๆ ตอกลายเส้นทั้งหมดก่อน จากนั้นก็แกะลวดลายและขุดเอาพื้นซึ่งมิใช่ลวดลายออกให้หมด พื้นนี้ควรขุดให้ลึกพอสมควรจึงจะทำให้ลายนั้นๆ เด่น เมื่อขุดพื้นออกแล้วก็ใช้สิ่วที่มีความคม ค่อยๆ ประดิษฐ์ความละเอียดของลวดลาย ซึ่งผู้แกะสลักจะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญมาก ลวดลายจึงจะละเอียดอ่อนสวยงาม จากนั้นก็ตกแต่งให้ลวดลายและพื้นเรียบร้อย เสร็จแล้วใช้กระดาษทรายอย่างละเอียดค่อยๆ ถูให้เรียบ แล้วก็ใช้ฝุ่นแดงผสมน้ำทารองพื้นเนื้อไม้ที่แกะสลักนั้นให้ทั่ว แล้วผึ่งลมทิ้งไว้ให้แห้งสนิทจึงค่อยนำไปทารักทับอีกครั้งหนึ่ง เมื่อทารักให้ทั่วแล้วผึ่งลมทิ้งไว้ให้รักนั้นหมาดๆ ไม่ถึงกับแห้ง ทั้งนี้ต้องคอยพิจารณาอยู่เสมอว่า เหมาะสมแก่การที่จะนำเอาทองแผ่นมาปิดทับได้หรือยัง ซึ่งกินเวลานานเทาใดนั้น ขึ้นอยู่กับคุณภาพของรักและอุณหภูมิของอากาศเป็นสำคัญ เมื่อได้ที่แล้วก็นำทองไปปิดทองแผ่น การปิดทองนี้ต้องค่อยๆ ปิดทีละแผ่นโดยใช้พู่กันช่วยเป็นอุปกรณ์ ปิดซ้อนกันจนทั่ว ไม่เห็นเนื้อไม้ ความหนาของทองที่ปิดนั้นต้องพิจารณาตามความเหมาะสม

เมื่อปิดหมดแล้วก็นำสีแดงมาทาตามพื้นร่องลายด้วยพู่กันขนาดเล็ก ทั้งนี้เพื่อให้ลวดลายแลดูเด่นและสีของทองจะได้ขึ้นสุกปลั่งยิ่งขึ้น เมื่อทาหมดแล้วก็ผึ่งลมทิ้งไว้ให้สีแห้งสนิทเป็นอันเสร็จวิธีประดิษฐ์รางทอง

อนึ่งรางที่แกะรางทองนี้ มิได้ประกอบเป็นตัวรางสมบูรณ์ก่อน จึงค่อยนำไปแกะสลัก หากแต่แกะเมื่อยังไม่ได้ประกอบ คือแผงโขนและเท้ายังไม่เข้าประกอบเป็นตัวราง ต่อเมื่อแกะสลักเรียบร้อยแล้ว จึงค่อยนำไปเข้าประกอบ แล้วจึงทารักปิดทองต่อไป รางทุกชนิดที่จะนำไปใช้ได้นั้นจะต้องติดหูตะขอสำหรับแขวนเชือกผืนระนาดที่โขนด้านละ 2 หูก่อน ตะขอนี้จะปิดที่โขนตอนบนด้านในเหนือปากรางขึ้นไปประมาณ 2 นิ้ว ระยะห่างจากกันประมาณ 3 1/2 นิ้ว ด้วยวิธีการขันเกลียวเหมือนกันทั้ง 2 ด้าน และเมื่อแขวนผืนระนาดแล้วก็ต้องประกอบด้วยไม้สำหรับตีลูกระนาดอีก 1 คู่

2.8.3 ไม้ตีระนาดเอก

ไม้ตีระนาดเอกมี 2 ชนิดคือ

1. ไม้นวม

2. ไม้แข็ง

วิธีประดิษฐ์ไม้นวมนั้น วัสดุที่ใช้ก็มี ไม้ไผ่ ผ้าดิบ ด้าย แป้งเปียก หรือกาว ขั้นแรกเลือกไม้ไผ่ที่แก่ซึ่งมีความยาวประมาณ 12 - 14 นิ้ว อาจจะนำมาจากไม้ไผ่ที่ผ่าซีก จะนำไปทำลูกระนาดก็ได้ นำมาผ่าซีกให้ได้ความหนาประมาณ 1 ½ เซนติเมตร เป็นจำนวน 2 อัน จากนั้นก็ใช้มีดถากเหลี่ยมออกและค่อยๆ เหลาให้กลม มีขนาดเท่ากับแท่งดินสอดำ ที่ปลายด้านหนึ่งนั้นทำให้เป็น สี่เหลี่ยม ใหญ่ว่าส่วนอื่นเล็กน้อย ความยาวจากริมสุดของปลายไม้เข้ามา 2 – 2 ½ เซนติเมตร จากนั้นนำผ้าดิบมาฉีกให้ได้ความกว้างเท่ากับหัวไม้นี้ ผ้าที่ฉีกนี้จะยาวเท่าใดก็ได้ นำมาทาแป้งเปียกแล้วพันรอบที่เป็นสี่เหลี่ยมนั้นไปเรื่อยๆ จนหมดผ้า ผ้าที่พันโดยรอบนี้จะค่อยๆ ใหญ่หรือหนาขึ้นจนเป็นหัว จากนั้นก็ใช้ด้ายถักมัดรอบหัวไม้นี้ให้แน่น จากนั้นก็ฉีกผ้าแล้วพันซ้อนอีกเพื่อให้หัวมีขนาดใหญ่ขึ้น และใช้ด้ายถักสลับอีกเช่นกัน ทำเช่นนี้จนกระทั่งหัวไม้มีขนาดใหญ่ วัดผ่านศูนย์กลางได้ประมาณ 4 ½ เซนติเมตร แต่ทั้งนี้ต้องตามแต่ผู้ตีจะให้ใหญ่เท่าใด และถ้าจะให้ไม้พันนี้มีน้ำหนัก ผู้ประดิษฐ์ก็จะใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้ง ซึ่งใช้ถ่วงเสียงที่ลูกฆ้องและลูกระนาดนั่นเอง นำมาเสริมบริเวณหัวไม้ตอนบนสุดให้มีน้ำหนักเท่ากันทั้งสองข้าง จากนั้นก็ใช้ด้ายถักโดยรอบอีกครั้งหนึ่ง ต่อไปตัดผ้าสีสวยๆ ตามความพอใจให้กลม ขนาดใหญ่กว่าหัวไม้เล็กน้อย จำนวน 4 ชิ้น เจาะรูตรงกึ่งกลาง 2 ชิ้น 2 ชิ้นที่ไม่ได้เจาะรูนั้นทาแป้งเปียกแล้วปิดหัวไม่ให้เห็นด้ายถักและตะกั่วนั้นข้างละชิ้น ส่วน 2 ชิ้นที่เจาะรูนั้นทาแป้งเปียกแล้วปิดที่ด้านใต้ของหัวไม้ตรงที่มีก้าน โดยสวมลงไปที่ก้านนั้นแล้วเลื่อนไปปิดที่ผ้า จากนั้นก็ใช้ด้ายสีสวยๆ ตามความพอใจถักถี่ๆ จนรอบ การถักหรือพันด้ายนี้ควรให้ช่องไฟต่างๆเสมอกัน จะแลดูสวยงาม เมื่อถักโดยรอบแล้วก็ฉีกผ้าดิบให้มีความกว้างเท่ากับขอบผ้าที่หัวไม้ และยาวประมาณ 2 รอบของขอบนั้น จำนวน 2 ชิ้นทาแป้งเปียกแล้วพันปิดรอบของขอบข้างละชิ้น

ส่วนไม้แข็ง วัสดุที่ใช้นั้นก็เหมือนกับไม้นวม แต่เพิ่มมาอีกสิ่งหนึ่งคือ รัก วิธีทำนั้นก็คล้ายกับไม้นวม แต่ทว่าผ้าและด้ายนั้นใช้ทาด้วยรักแทนแป้งเปียก ผ้าที่ทารักแล้วจะนำมาพันเลยไม่ได้ ต้องผึ่งลมทิ้งไว้ให้หมาดๆ แต่มิให้แห้ง จากนั้นจึงนำมาพันด้าย การพันก็ต้องพันให้แน่นกว่าไม้นวม ด้ายที่ถักก็มีเส้นเล็กกว่าและถักถี่หรือละเอียดกว่าไม้นวม แต่ละครั้งที่พันและถักด้ายแล้วนั้นต้องผึ่งลมทิ้งไว้พอหมาดๆ จึงค่อยพันซ้อนให้หัวใหญ่ขึ้นต่อไป ผู้ที่ต้องการให้มีน้ำหนักเท่าใดก็เสริมโลหะ เช่นตะกั่วตามความต้องการได้ หัวของไม้แข็งนี้ ส่วนใหญ่จะมีขนาดเล็กกว่าไม้นวม คือวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ 3 ½ เซนติเมตร เพื่อให้ได้ขนาดตามความต้องการแล้ว ขั้นสุดท้ายก็พันหรือถักด้ายให้ถี่ๆ จนรอบ แล้วใช้รักทาเคลือบตลอดทั้งหัว นำไปผึ่งลมไว้จนหมาดๆ แล้วทาซ้ำอีกให้หนาพอสมควรและผึ่ง

ลมไว้จนกระทั่งแห้งสนิท ทำเช่นนี้เหมือนกันทั้ง 2 ข้าง เป็นอันเสร็จวิธีประดิษฐ์ไม้แข็ง (บำรุง พาทยกุล. 2518: 41-51)

2.9 ระนาดเอกในวงดนตรีไทย

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่พบในการประสมวงหลายประเภท โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ และวงมโหรี ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงไว้ ดังนี้

วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งซึ่งประกอบด้วย เครื่องเป่า คือ ปี่ ผสมกับเครื่องตี ได้แก่ ระนาดและฆ้องวงชนิดต่างๆ เป็นหลัก และยังมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตะโพน กลองทัด กลองแขก และกลองสองหน้า ปี่พาทย์นี้บางสมัยเรียกว่า "พิณพาทย์" ในที่นี้จะไม่ขอกล่าวถึงวงปี่พาทย์อย่างเบาที่ไม่มีระนาด จะขอกล่าวเฉพาะวงปี่พาทย์อย่างหนักที่มีระนาดเอกผสมในวงต่างๆ ประกอบด้วย

2.9.1 **วงปี่พาทย์** คือ วงปีพาทย์อย่างหนักที่มีมาแต่เดิมตั้งแต่สมัยสุโขทัย มีวิวัฒนาการการผสมวงมาจนถึงปัจจุบัน บางคนเรียกว่าวงปี่พาทย์ไม้แข็ง แบ่งขนาดของวงออกเป็น 3 ขนาด คือ

- **วงปี่พาทย์เครื่องห้า** วงปี่พาทย์เครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ที่เป็นวงหลัก มีจำนวนเครื่องดนตรีน้อยชิ้นที่สุด ดังนี้ ปี่ใน 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง กลองทัด 2 ลูก ตะโพน 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่

- **วงปี่พาทย์เครื่องคู่** เป็นวงปี่พาทย์ที่ประกอบด้วยเครื่องทำทำนองเป็นคู่ เนื่องด้วยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีผู้คิดเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นอีก 2 อย่าง คือ ระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็ก และนำเอาปี่นอกซึ่งใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์สำหรับการแสดงหนังใหญ่สมัยโบราณมารวมเข้ากับวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่มีอยู่เดิม วงปี่พาทย์เครื่องคู่มีเครื่องดนตรีดังนี้ ปี่ 1 คู่ คือ ปี่ในและปี่นอก ระนาด 1 คู่ คือ ระนาดเอกและระนาดทุ้ม ฆ้องวง 1 คู่ คือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก กลองทัด 1 คู่ ตะโพน 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ (บางทีใช้กลองแขก 1 คู่) ในบางกรณีอาจใช้กรับด้วย

- **วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่** คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ที่เพิ่มระนาดเอกเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงคิดประดิษฐ์ขึ้น กลายเป็นวงปี่พาทย์ที่มีระนาด 4 ราง โดยตั้งระนาดเอกเหล็กที่ริมด้านขวามือและตั้งระนาดทุ้มเหล็กที่ริมด้านซ้ายมือ ซึ่งนักดนตรีนิยมเรียกกันว่า "เพิ่มหัวท้าย" วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว บางวงก็เพิ่มกลองทัด รวมเป็น 3 ใบบ้าง 4 ใบบ้าง ส่วนฉาบใหญ่นำมาใช้ในวงปี่พาทย์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

วงปี่พาทย์ทั้งเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ถ้ามีการบรรเลงเพลงภาษาจะใช้เครื่องดนตรีกำกับจังหวะของภาษานั้นๆ ด้วย เช่น ภาษาเขมร ใช้ โทน ภาษาจีน ใช้ กลองจีน กลองต๊อก แต่ว

ภาษาฝรั่ง ใช้ กลองมริกัน (อเมริกัน) หรือกลองแตร็ก (side drum, snare drum) ภาษาพม่า ใช้ กลองยาว ภาษามอญ ใช้ ตะโพนมอญ เปิงมาง

2.9.2 **วงปี่พาทย์นางหงส์** คือ วงปี่พาทย์ธรรมดาซึ่งใช้บรรเลงทั่วไป แต่เมื่อนำมาใช้ประโคมในงานศพ จะนำวงบัวลอยซึ่งประกอบด้วยปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 1 คู่ และเหม่ง 1 ใบ ที่ใช้ประโคมในงานศพเข้ามาผสมโดยตัดปี่ใน ตะโพน และกลองทัด ออก ใช้ปี่ชวาแทนปี่ใน ใช้กลองมลายูแทนตะโพนและกลองทัด ส่วนเหม่งนั้นมีเสียงไม่เหมาะกับวงปี่พาทย์จึงไม่นำมาใช้ ใช้แต่โหม่งซึ่งมีอยู่เดิม เรียกว่า "วงปี่พาทย์นางหงส์" วงปี่พาทย์นางหงส์ใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพมาแต่โบราณก่อนวงปี่พาทย์มอญ สาเหตุที่เรียกว่าปี่พาทย์นางหงส์ ก็เพราะใช้เพลงเรื่องนางหงส์ 2 ชั้น เป็นหลักสำคัญในการบรรเลง นอกจากนี้ยังมีวิวัฒนาการไปใช้บรรเลงเพลงภาษาต่างๆ เรียกว่า "ออกภาษา" ด้วย แบ่งขนาดของวงออกเป็น 3 ขนาด เช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

2.9.3 **วงปี่พาทย์เสภา** คือ วงปี่พาทย์ซึ่งใช้กลองสองหน้าทำจังหวะหน้าทับแทนตะโพนและกลองทัด เริ่มนำมาบรรเลงร่วมกับการเล่นเสภา ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการจัดเพลงบรรเลงอย่างเป็นแบบแผนเฉพาะ แบ่งขนาดของวงได้เป็น 3 ขนาดเช่นเดียวกับ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่ยังคงใช้กลองสองหน้าวงละหนึ่งลูกเช่นเดิม

2.9.4 **วงปี่พาทย์มอญ** ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ได้อิทธิพลมาจากมอญ เช่น ฆ้องมอญ ปี่มอญ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอกและได้มีการนำระนาดของไทยเข้าผสมกับเครื่องดนตรีมอญ ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญมี 3 ขนาด ได้แก่

- **วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า** ประกอบด้วยปี่มอญ ระนาดเอก ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง

- **วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่** มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า แต่เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องมอญวงเล็ก

- **วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่** มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ แต่เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก

วงปี่พาทย์มอญนั้นที่จริงแล้วใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ ได้ทั้งงานมงคล เช่น งานฉลองพระแก้วมรกตในสมัยธนบุรี และงานอวมงคล เช่น งานศพ แต่ต่อมานิยมบรรเลงในงานศพ เนื่องจากท่วงทำนองเพลงมอญมีลีลาโศกเศร้า โหยหวน ซึ่งเหมาะกับบรรยากาศของงาน จนบางท่านนึกว่าปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพเท่านั้น

2.9.5 **วงปี่พาทย์ไม้นวม** คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้ไม้ตีระนาดเอกเปลี่ยนจากไม้แข็งเป็นไม้นวมคือไม้ตีจะพันผ้าและด้ายรัดหลายๆ รอบจนแน่น เมื่อใช้ตีจะมีเสียงนุ่มนวลเพิ่มซออู้อีก 1 คัน และใช้ขลุ่ย

เพียงออแทนปี่ บางโอกาสอาจใช้กลองแขกตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะ แบ่งขนาดของวงออกได้เป็น 3 ขนาด เช่นกัน แต่ทว่าในแต่ละวงยังคงใช้ซออู้เพียงคันเดียว เช่นเดิม

2.9.6 **วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์** คือ วงปี่พาทย์ประสมชนิดหนึ่ง มีต้นเค้าสืบเนื่องมาจากละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ร่วมกันปรับปรุงขึ้นโดยอาศัยแนวอุปรากร (opera) ของตะวันตกเข้าประกอบ ละครนี้ได้ชื่อตามโรงละคร ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ตั้งชื่อว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" ละครก็เรียกว่า "ละครดึกดำบรรพ์" ด้วย วงปี่พาทย์ที่บรรเลงในการเล่นละครนี้จึงมีชื่อว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลประสมเข้าด้วยกันให้เหมาะสมกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ คือ ระนาดเอก (ใช้ไม้นวม) ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องหุ่ย 7 ใบ มีเสียงเรียงลำดับกัน 7 เสียง ขลุ่ยเพียงออ ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง ซออู้ (เพิ่มขึ้นภายหลังเมื่อแสดงเรื่องสังข์ศิลปชัย ได้ทรงบรรจุเพลงสังขารา ซึ่งต้องใช้ซออู้สีประกอบ) ขลุ่ยอู้ (มีผู้คิดเพิ่มในภายหลัง) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นี้นอกจากจะเปลี่ยนแปลงการประสมเครื่องดนตรีต่างไปจากวงปี่พาทย์เดิมแล้ว ยังได้เปลี่ยนแปลงวิธีตั้งเครื่องดนตรีอีกด้วย โดยตั้งระนาดเอกไว้กลาง ระนาดทุ้มอยู่ขวา ระนาดทุ้มเหล็กอยู่ซ้าย ฆ้องวงใหญ่อยู่หลังระนาดเอก ส่วนระเบียบวิธีการบรรเลงนั้นก็มีแบบแผนเฉพาะตัว ไม่เหมือนกับการบรรเลงในการแสดงโขนละครโดยทั่วไป ซึ่งอาจแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

การบรรเลงทั่วไป เหมือนวงปี่พาทย์ชนิดอื่น ใช้บรรเลงเพลงต่างๆ ตามประสงค์และตามกาลเทศะ แต่ลักษณะการบรรเลงนั้นย่อมแตกต่างไปบ้าง ในเรื่องของแนวการบรรเลงซึ่งอยู่ในแนวช้าไม่รวดเร็วดังเช่นปี่พาทย์เสภาและปี่พาทย์นางหงส์ นอกจากนี้วิธีการบรรเลงก็ไม่รุกเร้า โลดโผน เกรี้ยวกราด หรือสนุกสนานเต็มที่แต่จะดำเนินทำนองไปโดยเรียบเย็น นุ่มนวล ผสมเสียงฆ้องหุ่ยดังอุ้มวงอยู่ห่างๆ ได้บรรยากาศเย็น สงบ และกลมกล่อม

การบรรเลงในละครดึกดำบรรพ์ ใช้บรรเลงตามแบบแผนที่ผู้ประพันธ์เพลงได้แต่งไว้เป็นการเฉพาะ เช่น เพลงโหมโรงมีลักษณะคล้ายการเล่าเรื่องก่อนการแสดง ดังเช่นโหมโรงฉากแรกในเรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์ ประกอบไปด้วยเพลงบาทสกุณี เพลงแผละ เพลงเชิด เพลงโอด เพลงเร็ว เพลงลา เพลงโลม เพลงเสมอ เพลงรัว หมายถึง พระคาวีเสด็จมาปราบนกอินทรี จนได้พบนางจันท์สุดา และได้นางเป็นชายา นอกจากนี้เพลงแต่ละเพลงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ยังมีทำนองเชื่อมให้ฟังกลมกลืนเข้ากัน โดยเฉพาะเพลงที่มีสำเนียงหรือเสียงต่างกันก็ต่อเชื่อมได้สนิท ในรายละเอียดของเนื้อหาดนตรีก็ยังได้รับการปรับปรุงเพิ่มเติม หรือตัดทอนให้แตกต่างไปจากเพลงเดิมที่ใช้กันอยู่โดยทั่วไปอีกด้วย

นอกจากในวงปี่พาทย์แล้ว ระนาดเอกยังมีอีกชนิดหนึ่ง คือระนาดเอกมโหรี ซึ่งมีขนาดสัดส่วนที่เล็กย่อมกว่าระนาดเอกปี่พาทย์ และใช้บรรเลงในวงมโหรี ทั้ง 3 วง

2.9.7 วงมโหรีสมัยปัจจุบัน

วงมโหรีที่นิยมใช้บรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน เห็นได้ว่า รวมเอาเครื่องดีดสี เช่น ซอ จะเข้ และเครื่องตีเป่า เช่นระนาด ฆ้อง โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ และขลุ่ยเข้าผสมวง แต่ย่อขนาดเครื่องตีบางอย่าง เช่น ระนาดและฆ้องวง ให้เสียงประสานกลมกลืนกับเครื่องดีดสี และเล่นรวมวงกันได้ทั้งศิลปินชายหญิง กำหนดวงตามจำนวนศิลปินและเครื่องดนตรีที่รวมผสมวงเป็น 3 ขนาด เรียกชื่อวงตามจำนวนเครื่องและศิลปิน ดังนี้

1. วงมโหรีเครื่องเล็ก ประกอบตัวเครื่องบรรเลง ดังนี้

ซอสามสาย	1	คัน
ซอด้วง	1	คัน
ซออู้	1	คัน
จะเข้	1	ตัว
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ระนาดเอก(มีขนาดเล็กกว่าของปี่พาทย์)	1	ราง
ฆ้องกลาง (หรือที่เรียกว่าฆ้องมโหรี)	1	วง
โทน		
รำมะนา		
ฉิ่ง		

2. วงมโหรีเครื่องคู่ ประกอบตัวเครื่องบรรเลง ดังนี้

ซอสามสาย	1	คัน
ซอสามสายหลิบ	1	คัน
ซอด้วง	2	คัน
ซออู้	2	คัน
จะเข้	2	ตัว
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม (มีขนาดเล็กกว่าของปี่พาทย์)	1	ราง

ฆ้องใหญ่ (ฆ้องกลางหรือฆ้องมโหรี ขนาดเล็กกว่าฆ้องใหญ่ของปี่พาทย์ แต่ใหญ่กว่าฆ้องเล็กของปี่พาทย์ จึงเรียกว่าฆ้องกลาง) 1 วง

ฆ้องเล็ก (เล็กกว่าของปี่พาทย์) 1 วง

โทน

รำมะนา

ฉิ่ง

ฉาบเล็ก

3. วงมโหรีเครื่องใหญ่

ซอสามสาย	1	คัน
ซอสามสายหลิบ	1	คัน
ซอด้วง	2	คัน
ซออู้	2	คัน
จะเข้	2	ตัว
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องใหญ่	1	วง
ฆ้องเล็ก	1	วง
ระนาดเอกเหล็ก(หรือทองเหลืองขนาดเล็กกว่าของปี่พาทย์)	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก(หรือทองเหลืองขนาดเล็กกว่าของปี่พาทย์)	1	ราง

โทน

รำมะนา

ฉิ่ง

ฉาบเล็ก

โหม่ง

วงมโหรีแม้จะมีวิวัฒนาการทางศิลป โดยปรับปรุงทั้งเครื่องดนตรีและวิธีบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงประสานกลมกลืนไพเราะมาโดยลำดับ เช่นนิยมเล่นกันในปัจจุบัน แต่เครื่องดนตรีชิ้นสำคัญ

ของวงมโหรีที่ยังถือเป็นหลักอยู่ตลอดมา ก็คือซอสามสาย และทับกับหลักการสำคัญอันเป็นหัวใจของวงมโหรีอีกประการหนึ่งก็เห็นได้แก่การขับร้อง ดังจะเห็นได้จากคำโครงในหนังสือจินดามณีที่ว่า “นางขับขานเสียงแจ้ว พึงใจและถ้า “มโหรี” มีที่มาของคำและเป็นชื่อของเพลงขับร้องบรรยายถึงเรื่องงานนักขัตฤกษ์โหลี เช่นกล่าวมาข้างต้น สาระสำคัญของวงมโหรีเป็นวงดนตรีประเภทบรรเลงขับกล่อมสำหรับฟังเพื่อความบันเทิงรื่นรมย์ มิใช่วงบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลปโขนละคอนฟ้อนรำเช่นปี่พาทย์และมิใช่บรรเลงประกอบในงานพิธี (ธนิต อยู่โพธิ์.2523: 110-114)

2.10 วิธีการบรรเลงระนาดเอก

วิธีตีระนาดเอกนั้นมีมากมายหลายวิธีขึ้นอยู่กับ รสนิยม ฝีมือ และ จินตนาการ ของนักระนาดแต่ละคน ในหัวข้อนี้จะขอนำเสนอเฉพาะวิธีการบรรเลงระนาดเอกซึ่งเป็นมาตรฐานที่นิยมใช้บรรเลงกันโดยทั่วไป รวมทั้งวิธีการฝึกระนาดตามแบบโบราณด้วย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2554: ออนไลน์)

2.10.1 การฝึกระนาดเอกแบบโบราณ

ข้อมูลต่อไปนี้เป็นการนำเสนอบทความที่ **ครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)** ซึ่งเป็น นักระนาดเอกที่มีความรู้ความสามารถมากท่านหนึ่ง ได้เขียนบทความนี้ไว้ในหนังสือ "เพลงดนตรี" ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 เดือนมีนาคม พ.ศ.2539 มีเนื้อหาสาระดังนี้

“...ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่รวมอยู่ในวงปี่พาทย์มีหน้าที่เป็นผู้นำวง มีความสำคัญรับผิดชอบในการเป็นผู้นำในการขึ้นบทเพลง ควบคุมการบรรเลงเพลงประเภทต่างๆที่มีการขับร้องและไม่มีการขับร้อง ตลอดจนการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคอนและการแสดงต่างๆ ที่เกี่ยวกับศิลปะการร่ายรำของไทย”

ด้วยเหตุที่ระนาดเอกมีบทบาทความสำคัญดังกล่าว ผู้ที่ฝึกหัดตีระนาดเอกจะต้องศึกษาหาความรู้ความเข้าใจพอสมควรจากครูอาจารย์ การฝึกระนาดเอกนั้น แต่ละอาจารย์อาจจะมีวิธีฝึกหัดไม่เหมือนกันหรือคล้ายคลึงกัน แต่เป้าหมายที่สำคัญนั้นทุกคนก็ต่างต้องการให้ลูกศิษย์ที่หัดนั้นเป็นผู้ที่มีฝีมือชื่อเสียงด้วยกันทั้งนั้น

โดยเฉพาะการฝึกหัดระนาดเอกที่ได้นำลงในหนังสือเพลงดนตรี ผู้เขียนได้จดจำขั้นตอนในการฝึกหัดระนาดที่ได้เรียนมาด้วยตัวเองจากครูระนาดหลายท่าน แนวการฝึกหัดระนาดที่ตรงกันก็มี เช่น **ครูหลา ทรัพย์มุกข์** บ้านท่านอยู่ตำบลพิดเพียน อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา **ครูยอด พูลสมบัติ** บ้านท่านอยู่ตำบลบ้านใหม่วัวนม อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และ **ครูทวน**, **ครูเจ๊ก อ่อนละมุล** บ้านท่านอยู่ตำบลบ้าน แห อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง ครูทั้งสี่ท่านที่ได้กล่าวนามมานี้ปัจจุบันท่านเสียชีวิตไปหมดแล้ว

หลักการฝึกหัดระนาดเอกขั้นตอนที่ 1 ของบรรดาครูทั้งสี่ท่านนั้นจะต้องเริ่มเรียนให้เป็นไปตามขั้นตอนพื้นฐานการเรียนปี่พาทย์ (ฝึกหัดปี่พาทย์) ที่ครูโบราณได้กำหนดเอาไว้โดยเริ่มต้นฝึกหัดจาก **ฆ้องวงใหญ่ "เพลงสาธุการ"** ซึ่งเป็นเพลงอันดับแรกในชุดโหมโรงเย็น ครูบางท่านเรียกเพลงชุดนี้ว่า "สวดมนต์เย็นฉันเช้า" และบางท่านเรียกแบบภาษาชาวบ้านว่า "ชุดเพลงหากิน" การที่ตั้งชื่อว่าชุดหากินนั้นก็เพราะว่า การฝึกหัดปี่พาทย์ในสมัยนั้นผู้ที่ฝึกหัดต้องการยึดเป็นอาชีพมิได้ฝึกหัดหรือเรียนเอาไว้ประดับความรู้ เพลงชุดสวดมนต์เย็นฉันเช้านี้มีชุดเพลงรวมอยู่ด้วยกันทั้งหมดดังนี้

1. ชุดเพลงโหมโรงเย็น
2. ชุดเพลงโหมโรงเช้า
3. ชุดเพลงช้าเพลงเร็ว
4. ชุดเพลงเรื่องลงสรง
5. ชุดเพลงฉิ่งพระฉัน
6. ชุดเพลงวา
7. ชุดเพลงนางหงส์

เพลงชุดดังกล่าวนี้เปรียบเหมือนกับเพลงแม่บทที่มีความสำคัญยิ่งในการฝึกหัดปี่พาทย์และจะเป็นแนวทางแก่ผู้ฝึกหัดให้มุ่งหน้าไปสู่ความสำเร็จในการตีระนาดเอกต่อไป

อีกประการหนึ่งในการเรียนปี่พาทย์นั้น ผู้เรียนที่จะขอเรียนแต่เฉพาะระนาดเอกโดยตรงไม่เริ่มเรียนจากฆ้องวงใหญ่นั้น ครูโบราณจะไม่สอนให้เด็ดขาดเพราะเหตุว่ามันผิดขั้นตอนของการเรียนปี่พาทย์ แต่การเรียนปี่พาทย์ในปัจจุบันนี้ครูผู้สอนตามใจผู้เรียนหรือเอาใจผู้เรียนเสียเป็นส่วนมาก เพราะครูผู้สอนนั้นถือเป็นธุรกิจการค้าโดยไม่คำนึงถึงผลได้ผลเสียที่พึงจะเกิดขึ้นกับผู้เรียนตลอดจนศิลปะของชาติ

เมื่อผู้เรียนได้เรียนจบหลักสูตรเพลงชุด "สวดมนต์เย็นฉันเช้า" สามารถออกบรรเลงงานได้โดยบรรเลงเพลงได้แม่นยำไม่ผิดพลาด และตีฆ้องวงใหญ่ออกงานมาเป็นเวลานานพอสมควรจนครูแน่ใจว่าเป็นผู้ที่มีความทรงจำดีสามารถเป็นหลักให้แก่วงได้ ครูจึงจะเลื่อนให้มาฝึกหัดตี **ฆ้องวงเล็ก** ฆ้องวงเล็กมีแนวทางตีได้ 2 อย่างคือ หนึ่งตีแบบฆ้องวงใหญ่ สองตีทางฆ้องวงเล็ก การตีแบบฆ้องวงใหญ่คงไม่มีปัญหาสำหรับผู้ฝึกหัดเพราะเหตุว่ามีรูปลักษณะคล้ายกัน ผิดกันแต่เพียงว่าฆ้องวงเล็กนั้นลูกฆ้องมีขนาดเล็กกว่าและมีจำนวนมากกว่าฆ้องวงใหญ่ 2 ลูก

การที่ครูให้เลื่อนจากการตีฆ้องวงใหญ่มาฝึกตีฆ้องวงเล็กนั้นก็เพราะในทางปฏิบัติของฆ้องเล็กต้องปฏิบัติโดยการ **"ตีสับ ตีซอย ตีเก็บ"** เป็นหลัก โดยฝึกให้ตีเคาะ (พอดี) ทำนองเพลงทุกเพลงจะต้องมีการตี **คู่สี่ คู่แปด** บ้างก็จะเป็นเพลงทำนองบังคับทั้งนั้นประการสำคัญก็เพื่อให้ศิษย์นั้นได้ศึกษาเรียนรู้ในการใช้ทาง (กลอนดนตรี) โดยให้ฟังจากระนาดเอกเป็นแนวทาง เพราะกลอนระนาด

เอกกับกลอนฆ้องเล็กนั้นคล้ายคลึงกัน ผิดกันตรงระนาดเอกตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นพื้นฐานหลักเท่านั้น ประโยชน์ที่ผู้เรียนพึงจะได้รับจากการที่ได้ฝึกหัดทั้งฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กนั้นทำให้ผู้เรียนได้มีพื้นฐานในทางดนตรีเพิ่มพูนมากขึ้น

ต่อมาเมื่อครูพิจารณาเห็นได้ชัดว่า ได้ฝึกหัดตีฆ้องวงเล็กจนมีความเข้าใจในการใช้มือได้ถูกต้อง และดำเนินกลอนดนตรีได้ดีพอสมควรแล้ว ครูจะเปลี่ยนให้ตี **ระนาดเอกเหล็ก** เหตุที่ครูให้ไปตีระนาดเอกเหล็กนั้นก็เพื่อให้ผู้ฝึกหัดได้เรียนรู้แนวทางเทคนิค และวิธีบรรเลงบทเพลงประเภทต่างๆของระนาดเอกเพราะว่า ระนาดเอกเหล็กกับระนาดเอกไม้นั้นมีลักษณะแนวทางในการบรรเลงเหมือนกัน แต่ความสำคัญในหน้าที่นั้นผิดกันกล่าวคือ ระนาดเอกมีหน้าที่รับผิดชอบในการนำขึ้นบทเพลง ควบคุมการบรรเลงให้อยู่ในความเรียบร้อยไม่ผิดพลาด เพลงทุกๆ เพลงที่บรรเลง และเมื่อเครื่องดนตรีชิ้นใดเกิดผิดพลาดทำให้ผู้อื่นไขว้เขวในบางวรรคบางตอนของเพลง ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องสามารถจะตีนำหรือที่ภาษาดนตรีเรียกว่า **"ตีดึง ตีชัก"** ให้กลับมาถูกต้องได้ ดังนั้นการที่ครูให้ฝึกตีระนาดเอกเหล็กต่อจากฆ้องวงเล็กนั้นก็เพราะต้องการให้ศึกษาเรียนรู้ถึงเทคนิควิธีการต่างๆของระนาดเอกนั่นเอง

2.10.2 **เริ่มฝึกหัดตีระนาดเอก**

การศึกษาแนวทางในการตีระนาดเอกนั้นผู้ที่ตีระนาดให้ผู้เรียนได้ศึกษาเป็นคนแรกก็ไม่ใช่ใครอื่นคือครูของเรานั่นเอง นอกจากแสดงวิธีการบรรเลงให้ดูแล้วครูยังแนะนำให้หมั่นไปฟังการบรรเลงระนาดเอกของวงปี่พาทย์อื่นๆด้วย การเรียนระนาดเอกในระยะเบื้องต้นนี้ครูจะให้ศิษย์ได้ศึกษาเพลงชุด**"โหมโรงเย็น"** โดยเริ่มตั้งแต่เพลงอันดับ 1 คือเพลง **"สาธุการ"** เป็นต้นไป ให้จดจำวิธีการขึ้นลงของบทเพลงในชุดโหมโรง ตลอดจนการใช้กลอนระนาดเอกที่ครูตีให้ดู โดยแปลจากทำนองฆ้องโดยศิษย์ตีระนาดเอกเหล็กตีควบคู่ไปกับครูด้วย ส่วนกลอนระนาดเอกแต่ละวรรคแต่ละประโยคเพลงนั้น ศิษย์ต้องจดจำจากครูไปทีละเล็กทีละน้อย เมื่อจำได้มากขึ้นก็จะเกิดความรู้ความเข้าใจในการใช้กลอนระนาดเอกมากขึ้น การจดจำกลอนดนตรีหรือทางเพลงจากครูนั้น ผู้เรียนคงไม่สามารถจดจำได้จนหมดเท่าที่ครูตี เพราะเหตุที่ครูตีแต่ละครั้งบางวรรคบางประโยคของทำนองเพลง ครูจะเปลี่ยนวิธีบรรเลงไปด้วยในแต่ละครั้งโดยจะไม่ให้ซ้ำกัน เพื่อเป็นการสอนศิษย์ไปในตัวให้เกิดความเข้าใจทำนองเพลงแต่ละวรรคแต่ละประโยคนั้นๆ สามารถนำ **กลอน** (ทาง) ของเพลงอื่นมาใช้แทนกันได้ ศิษย์สามารถจดจำไว้ได้มากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความขยันหมั่นเพียรและสติปัญญาของศิษย์ อีกประการหนึ่งหลังจากที่ครูได้สอนนำในทาง ตีเก็บ ตีกลอน แล้ว บางวรรคบางตอนของทำนองเพลงครูอาจจะตี **สะบัด ขยี้** ให้ศิษย์ได้ศึกษาและจดจำอีกด้วย เช่นทำนองเพลงดำเนินไปในลักษณะเรียบครูก็อาจ ตีขยี้ (ยืดไปอีกเท่าตัว) หรือเร็วไปอีกเท่าตัว หรือครูอาจตีขยี้บ้างสะบัดบ้างควบคู่กันไปให้ศิษย์ได้ศึกษา

นอกจากครูจะสอนในเรื่องของการตีกลอน (ทาง) แล้ว ครูยังสอนให้ศิษย์มีปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลงด้วย จะเป็นการสอนโดยการตีให้ดูหรือด้วยการอธิบายให้ศิษย์ฟังก็ตาม หากสามารถจดจำตามที่ครูสอนได้หมดก็นับว่าศิษย์คนนั้นมีพรสวรรค์สูงอยู่ในตัว หากศิษย์คนใดไม่สามารถจดจำได้หรือจดจำได้บ้างเล็กน้อยก็เท่ากับมีพรสวรรค์น้อยหรือขาดพรสวรรค์ พูดง่ายๆ ก็คือ ปัญญาดี ปัญญาไม่ดี หรือ ความจำดี ความจำไม่ดี

เรื่องของ สติปัญญา ความรู้ ความสามารถ นั้น ถึงแม้ศิษย์ทุกคนจะเริ่มเรียนพร้อมกันและเรียนจากครูคนเดียวกัน ได้รับการถ่ายทอด (ต่อ) ทำนองเพลงเท่าๆกันก็ตาม แต่สติปัญญาความรอบรู้ความสามารถแต่ละคนอาจไม่เท่าเทียมกันมีความลดหลั่นกันไปตามภูมิปัญญาของศิษย์แต่ละคน เมื่อได้ฝึกหัดตีระนาดเอกเหล็กโดยศึกษาเป็นผู้นำขึ้นลงของบทเพลงเป็นเวลานานพอสมควร (ประมาณ 2-3ปี) ประกอบกับครูพิจารณาเห็นว่าพอมีสติปัญญาไหวพริบ ความฉลาดมีความเข้าใจในขั้นตอนต่างๆของงานที่ต้องไปบรรเลงและเรียนรู้เพลงในชุด **"สวดมนต์เย็นฉันเช้า"** เป็นอย่างดีแล้ว ครูจึงเลื่อนให้ขึ้นไปตีระนาดเอกรับผิดชอบในการควบคุมการบรรเลงของวงต่อไป

สรุปทบทวนการฝึกหัดที่จะเป็นคนระนาดเอกดังได้กล่าวมาแล้วโดยรวม 4 ขั้นตอน คือ (พินิจ ฉายสุวรรณ. 2539)

1. ฝึกหัดตีฆ้องวงใหญ่
2. ฝึกหัดตีฆ้องวงเล็ก
3. ฝึกหัดตีระนาดเอกเหล็ก
4. ฝึกหัดตีระนาดเอกไม้

2.10.3 การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน

การฝึกตีระนาดเอกในปัจจุบัน ส่วนใหญ่ไม่แตกต่างจากวิธีการฝึกในสมัยโบราณมากนักอาจจะมีความแตกต่างกันไปบ้างในแต่ละสำนักดนตรี แต่โดยรวมแล้วมีความคล้ายคลึงกัน สิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมา คือ มีระเบียบขั้นตอนวิธีการฝึกที่เป็นแบบแผนทางวิชาการมากขึ้น เพื่อสื่อความหมายให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงขั้นตอนการฝึกตีระนาดเอกอย่างชัดเจน ขั้นตอนและวิธีการฝึกตีระนาดเอกในปัจจุบันมีสาระสำคัญดังนี้

2.10.3.1 การนั่ง

การตีระนาดเอกให้ไพเราะน่าฟังนั้น มีองค์ประกอบที่สำคัญหงายประการ ประการแรกที่ผู้ฝึกควรเรียนรู้ก่อนคือ “ท่านั่ง” และ “วิธีการจับไม้ระนาด” ซึ่งจะมีผลต่อการบรรเลงระนาดเอกให้มีคุณภาพและไพเราะประทับใจผู้ฟัง

ผู้ฝึกตีระนาดเอกสามารถนั่งตีระนาดได้สองวิธี คือ “การนั่งพับเพียบ” และ “การนั่งขัดสมาธิ” เวลาต่อเพลงกับครู ผู้เรียนควรนั่งพับเพียบเพื่อแสดงความเคารพที่มีต่อครู ส่วนเวลา

ฝึกซ้อมเพลงหรือบรรเลงให้ผู้ชมฟัง ควรนั่งขัดสมาธิ จะทำให้การทรงตัวของผู้บรรเลงมีความมั่นคง และเคลื่อนไหวช่วงแขนได้ถนัดมากขึ้น ช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีการนั่งขัดสมาธิในการตีระนาด คือการนั่งให้อกผาย ไหล่ผึ่ง หน้าตั้ง ตัวตรง และควรนั่งอยู่ตรงกึ่งกลางของรางระนาด โดยนั่งให้ตรงกับฐานหรือเท้าระนาด ลักษณะการนั่งให้ใช้ปลายเท้าซ้ายสอดไว้ใต้เท้าขวาส่วนปลายเท้าขวายื่นเข้าไปใต้รางระนาดเอก และสามารถเปลี่ยนสลับเท้าในลักษณะเดียวกันได้

2.10.3.2 วิธีการจับไม้ระนาด

การจับไม้ระนาดเอกที่ถูกวิธีมีส่วนช่วยทำให้การบรรเลงมีคุณภาพ และเกิดความไพเราะหลักการจับไม้ระนาดเอกที่ถูกต้อง คือ นิ้วทุกนิ้วจะต้องจับไม้ระนาดให้แน่นโดยมีความยาวประมาณ 1 ใน 3 ของก้านไม้ เมื่อเริ่มจับไม้ให้หงายฝ่ามือขึ้นให้ก้านไม้ระนาดวางพาดกระชับกับร่องกลางตรงข้อมือและเลยเข้าไปใต้แขนเล็กน้อย นิ้วชี้เหยียดหงายรองรับก้านไม้ระนาดไว้นิ้วหัวแม่มือบีบกระชับด้านข้างของก้านไม้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยจับก้านไม้ระนาดไว้ให้แน่น

เมื่อจับก้านไม้ระนาดแน่นแล้ว ให้พลิกฝ่ามือและแขนคว่ำลงโดยไม่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อ โดยให้ก้านไม้ระนาดยังคงอยู่ระหว่างตรงกลางร่องมือพอดี ข้อศอกและไหล่แนบลำตัวโดยให้แนวไม้ระนาดกับแขนของผู้บรรเลงเป็นแนวเส้นตรงเดียวกัน (วสันต์ ใบงิ้ว. 2550: 54)

การจับไม้ระนาดเอก แบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ

1. **การจับแบบปากกา** คือ การจับโดยให้ก้านไม้ระนาดแนบอยู่กลางร่องมือ ใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย รวบกำก้านไม้ระนาดให้นิ้วเรียงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือวางแนบขนานไปกับก้านไม้และปลายนิ้วชี้แตะอยู่บนก้านไม้ระนาดทำมุม 45 องศา ประโยชน์ของการจับไม้ระนาดแบบปากกา ทำให้มีความคล่องตัวใช้กับการบรรเลงประเภทเพลงลูกล้อลูกขัด เพลงประเภทสองไม้ หรือลูกรัวในการบรรเลงเพลงเดี่ยว อีกทั้งมีความเหมาะสมสำหรับการฝึกหัดเบื้องต้นในลักษณะการตีฉาก เพื่อฝึกหัดให้เสียงระนาดชัดเจนและดังสม่ำเสมอ

2. **การจับแบบปากไก่** ลักษณะคล้ายการจับแบบปากกาแต่แตกต่างกันที่ตรงนิ้วชี้ คือ การจับไม้แบบปากไก่นิ้วชี้จะตกลงจากด้านบนของก้านไม้ระนาด โดยอยู่ด้านตรงข้ามกับนิ้วหัวแม่มือ ก้านไม้ตีติดอยู่ด้านข้างตำแหน่งประมาณ กกเล็บหรือโคนเล็บ ประโยชน์ของการจับไม้แบบปากไก่ทำให้เกิดเสียงที่มีความสง่างามมีความภูมิฐานและนุ่มนวล การจับไม้แบบปากไก่เหมาะสมที่จะนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงพิธี

3. **การจับแบบปากนกแก้ว** ลักษณะจับแบบปากไก่แต่การจับแบบปากนกแก้วจะต้องให้ก้านไม้ระนาดติดอยู่ด้านข้างนิ้วชี้บริเวณเส้นข้อกลางของนิ้ว ประโยชน์ของการจับไม้แบบปากนกแก้วทำให้เสียงในการบรรเลงมีพลัง กล่าวคือ เสียงของระนาดเอกจะโตและลึก การจับแบบ

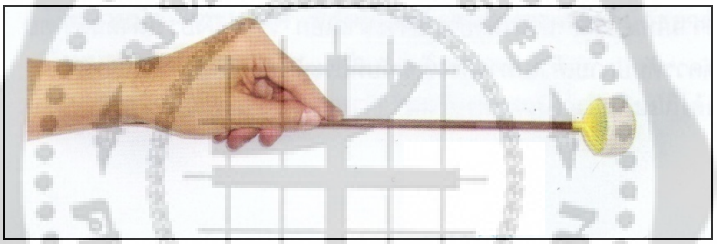
ปากแก้วมีข้อเสียบางประการตรงที่ว่า เมื่อบรรเลงแล้วเสียงของระนาดจะไม่มีความไพเราะกลมกล่อมเท่าที่ควร

เมื่อทราบวิธีการจับไม้ระนาดแล้ว แขนและข้อศอกควรปล่อยตามธรรมชาติ โดยยังเป็นเส้นตรงแนวเดียวกันกับก้านไม้ระนาด ไม่ควรหนีบแขนและข้อศอกให้สนิท แนบลำตัวจนเกิดความเกร็งมากเกินไป เพราะกำลังจะหมดไปกับการหนีบแขน โดยไม่ได้นำไปใช้ในการตี

การฝึกระนาดเอก ต้องทำความรู้กับเครื่องดนตรี ท่านั่ง การจับไม้ ขั้นตอนการฝึกหัด และบทเพลงที่ใช้ฝึกหัด เพื่อให้เป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่ต้องการเรียนระนาดเอกอย่างจริงจัง (ศันสนีย์ จะสุวรรณ์. 2550: 19-21)

ส่วนถาวร ศรีผ่อง ได้กล่าวถึงการจับไม้ตีระนาดเอก จากบทความเปิดกรุครูเผือดนักระนาด ไว้ว่า การจับไม้ตีระนาดเอกมี 4 แบบ คือ

แบบที่ 1 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากกา



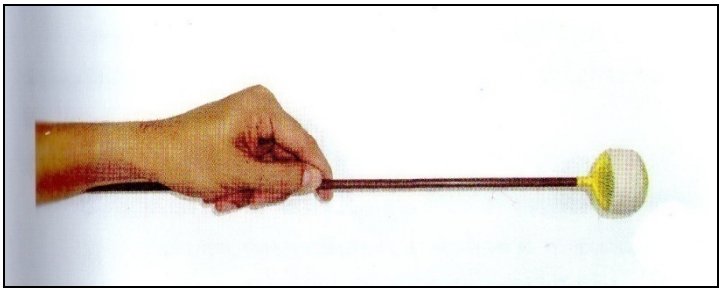
ภาพประกอบ 11 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากกา

ที่มา : ถาวร ศรีผ่อง.(2552).การประกวดดนตรีไทยแห่งชาติ ครั้งที่ 3. หน้า 22

ให้แบฝ่ามือ วางก้านไม้ตามยาวของฝ่ามือให้ผ่านร่องกลางของฝ่ามือ ทาบก้านไม้ตีมาที่ข้อมือ เริ่มกำจากนิ้วก้อย นิ้วนาง นิ้วกลาง ไม่ควรกำเข้าไปลึกมากควรกำไม้ตีพอประมาณปลายก้านไม้ขนานกับข้อมือ ควรคว่ำมือทั้ง 2 ข้างให้สนิทเสียงจะมีความมั่นคง

ตำแหน่งของนิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือจับก้านไม้ให้อยู่ประมาณกึ่งกลางก้านไม้ ถ้าจับใกล้ปลายก้านไม้มากเกินไปน้ำหนักของหัวไม้จะไม่สมดุล การตีจะต้องใช้กำลังมาก และถ้าจับใกล้หัวไม้มากเกินไป น้ำหนักหัวไม้จะเบา ประคองน้ำหนักไม่ได้ และไม่มีสปริง ทำให้ตีสะบัดไม่ได้สะดวก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนต้นเพลง อาจจะจับใกล้ปลายไม้มากขึ้นเพื่อเพิ่มสปริงของก้านไม้แล้วค่อยขยับกลับมาที่ตำแหน่งกลางก้านไม้ ถ้าจะตีอยู่ในแนวเร็วก็ขยับให้ใกล้หัวไม้เข้าไปอีกเล็กน้อยจะทำให้ประหยัดกำลังและทำให้ตีไหวมากยิ่งขึ้น

แบบที่ 2 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากไก่

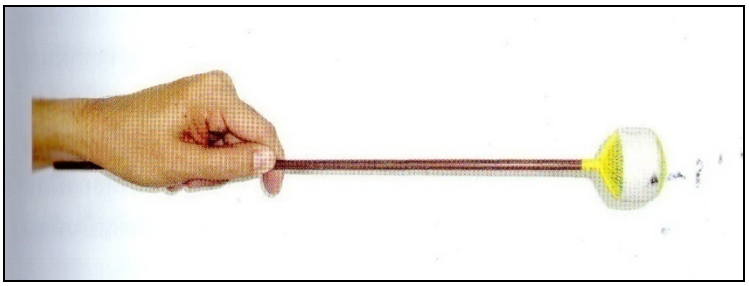


ภาพประกอบ 12 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากไก่

ที่มา : ถาวร ศรีผ่อง.(2552).การประกวดดนตรีไทยแห่งชาติ ครั้งที่ 3. หน้า 23

ใช้นิ้วชี้เลื่อนต่ำลงมาด้านนอกก้านไม้เล็กน้อย โดยที่ไม้จะอยู่ระหว่างปลายนิ้วและข้อนิ้วแรกเมื่อจับไม้แบบปากไก่เวลาตีกดนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือเข้าหากัน เพื่อเน้นเสียงแก้วออกมาใช้วิธีตีแบบฉาก ให้ความรู้สึกและใช้พละกำลังตีออกมาจากทรวงอก ส่งกำลังไปที่หัวไม้เน้นให้กระทบลูกระนาดให้ได้ “เสียงแก้ว” จะมีมิติของเสียงแก้วที่มีเนื้อเสียงกังวานใสเหมือนแก้วและต้องตีให้มีความรู้สึกเหมือนกับเมล็ดทับทิมกรอบเสียงแก้วนั้นใช้บรรเลงในระนาดในระนาดเอกมโหรีเพื่อให้เข้าซอด้วงที่มีเสียงแหลม เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ใช้กลอนทางเหมือนกันเกือบ 100% เสียงจึงต้องเหมือนกัน นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงได้ทั้งไม้แข็งและไม้นวม ถ้าเป็นไม้นวม เพื่อต้องการความนุ่มนวล ไม่ต้องกดปลายนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือ เช่น ใช้ในปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ทั้งนี้ต้องดูรสชาติอารมณ์ของเพลงประกอบด้วย

แบบที่ 3 วิธีการจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกแก้ว

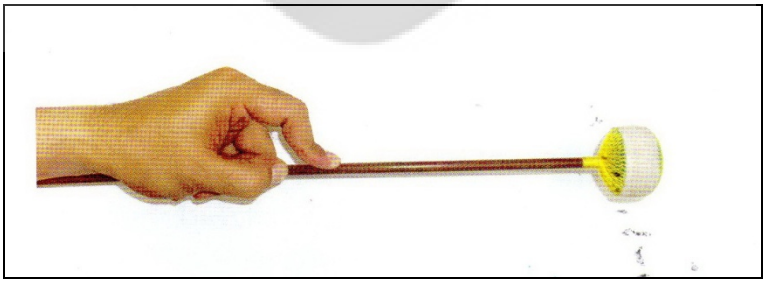


ภาพประกอบ 13 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกแก้ว

ที่มา : ถาวร ศรีผ่อง.(2552).การประกวดดนตรีไทยแห่งชาติ ครั้งที่ 3. หน้า 23

ใช้นิ้วชี้เลื่อนต่ำลงมาด้านนอกก้านไม้ประมาณ 1 องคุลี จับไม้แบบปากนกแก้วใช้บรรเลงเมื่อต้องการให้เสียงมีอำนาจ น่าเกรงขาม เสียงโตลึก แสดงอารมณ์ถึงความศักดิ์สิทธิ์ ใช้วิธีตีครึ่งข้อครึ่งแขน เน้นหัวไม้มีน้ำหนักไปที่หัวไม้ให้ปี้นไม้กระทบลูกระนาดเต็มปี้นและมีน้ำหนักมากๆ เปรียบเสมือนหัวไม้เป็นลูกตุ้ม ใส่ความรู้สึกไปที่หัวไม้ตีลงไปกลางลูกระนาดหนักๆ ลึกๆ เพื่อให้ได้เสียงโต ลึก ใช้บรรเลงในเพลงประเภท เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงความองอาจและมีอำนาจ

แบบที่ 4 วิธีรการจับไม้ระนาดเอกแบบปากนักหัวขวาน



ภาพประกอบ 14 การจับไม้ระนาดเอกแบบปากนกหัวขวาน

ที่มา : ถาวร ศรีผ่อง.(2552).การประกวดดนตรีไทยแห่งชาติ ครั้งที่ 3. หน้า 24

ใช้นิ้วชี้อยู่บนก้านไม้ไม่เหยียดตรง หรือชิดกับนิ้วหัวแม่มือเหมือนการจับแบบปากกา จะใช้เมื่อผู้บรรเลงระนาดเอกขณะบรรเลงแนวที่มีความเร็วจัดๆ หรือใกล้หมดกำลังในการบรรเลงหรือตีใกล้ “ตาย” (มือตาย) จึงใช้วิธีการจับแบบนี้เพื่อเอาตัวรอด แต่คุณภาพของเสียงที่ไพเราะนั้นจะลดลง (ถาวร ศรีผ่อง. 2552: 22-24)

การจับไม้ตี “ศิษย์ครูสิทธิ์” (2532: 11) ได้กล่าวถึงการจับไม้ตีซึ่งประสิทธิ์ ถาวร ได้กล่าวว่า

1.ถ้าจะบรรเลงเพลงประกอบที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ หรือความสง่างาม น่าภาคภูมิ เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ หรือบรรเลงเพลงหน้าพาทย์สำคัญอื่นๆ ต้องจับไม้ระนาดแบบ “ปากนกแก้ว”

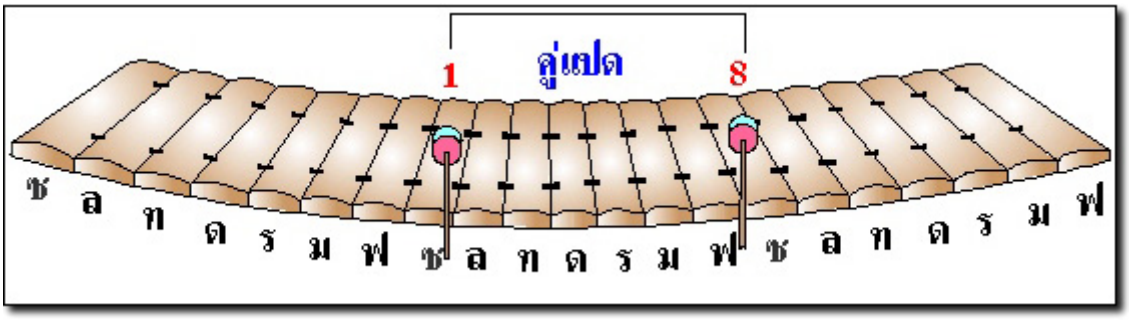
2. ถ้าจะบรรเลงเพลงประกอบที่ต้องการกล่อมอารมณ์เพลิดเพลินเจริญใจ เช่น เพลงเขมรไทรโยค สร้อยเพลงหรือทองย่อน ต้องจับไม้ระนาดแบบ “ปากไก่”

3. ถ้าจะบรรเลงเพลงประกอบที่ต้องการความคล่องตัว เพลงเดี่ยวต่างๆตลอดจนเพลงที่ดำเนินลีลาไปด้วย กรรมวิธีแห่งลูกล้อ ลูกขัด อย่างคึกคะนอง เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยเขมร หรือ เขมรราชบุรี ฯลฯ ต้องจับไม้แบบ “ปากกา”

การฝึกระนาดเอกนี้ มีการฝึกบรรเลงหลายรูปแบบ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2554: ออนไลน์) วสันต์ ใบงิ้ว และผู้วิจัยได้เรียบเรียงไว้ดังนี้

2.10.3.3 **วิธีการตีระนาดเอก**

การตีฉาก วิธีตีระนาดเอกขั้นพื้นฐานที่สำคัญวิธีหนึ่งเรียกว่า การตีเก็บ เป็นวิธีตีซึ่งใช้อยู่เสมอในการบรรเลงระนาดเอก การตีเก็บคือการตีไม้ระนาดในมือทั้งสองข้างลงไปกระทบลูกระนาด 2 ลูกพร้อมกัน โดยตีลงบนลูกระนาดซึ่งมีเสียงตัวโน้ตเดียวกันแต่อยู่ห่างกันคนละระดับเสียง เช่นเสียง ซอล (ต่ำ) กับเสียง ซอล (สูง) และเนื่องจากตำแหน่งของคู่เสียงดังกล่าวอยู่ห่างกันแปดลูกจึงเรียกวิธีตีแบบนี้ว่า **"ตีคู่แปด"**



ภาพประกอบ 15 การตีระนาดเอกคู่แปด

ที่มา : *ศรชัย ประทุมทอง. (2555). การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน.* (ออนไลน์)

การที่จะตีเก็บคู่แปดให้ได้เสียงระนาดเอกที่ไพเราะน่าฟังนั้นมีพื้นฐานสำคัญมาจากการฝึกตีระนาดที่เรียกกันว่า **"ตีฉาก"** คือการกำหนดรู้การใช้กำลังกล้ามเนื้อแขนเพื่อให้ได้เสียงระนาดที่ดังเท่ากันทั้งสองมือ ผู้ที่เรียนระนาดเอกทุกคนจะต้องฝึกการตีฉากเพื่อปรับน้ำหนักมือทั้งสองข้างให้เสมอกันเสียงระนาดเอกจึงจะคมชัดเจน

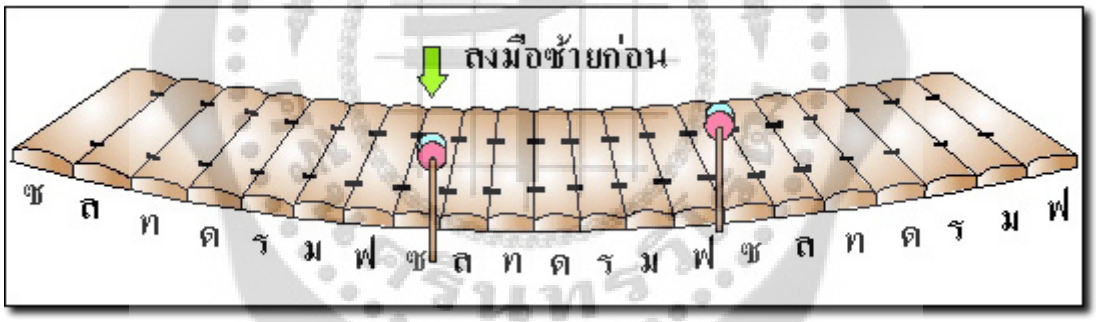
ลักษณะการตีฉากคือ มือทั้งสองข้างจับไม้ระนาดเอกในลักษณะการจับแบบปากกา ระยะห่างจากหัวไม้ประมาณ 8 นิ้ว โดยใช้นิ้วกลาง, นิ้วนาง และ นิ้วก้อย จับก้านไม้ระนาดให้แน่น แขนและไม้ตีอยู่ในแนวเส้นตรงเดียวกัน วางหัวไม้ระนาดเอกไว้ตรงกลางของลูกระนาด จากนั้นยกไม้ตีระนาดขึ้นช้าๆให้สูงจากผืนระนาดประมาณ 1 ฟุต แล้วตีลงบนลูกระนาดอย่างรวดเร็ว โดยการเกร็งกล้ามเนื้อแขนและข้อมือให้ไม้ตีและท่อนแขนอยู่ในแนวเดียวกัน หัวไม้ตีจะต้องสัมผัสลูกระนาดเต็มหน้าไม้และตั้งฉากกับผิวหน้าของลูกระนาด การตีฉากแต่ละครั้ง น้ำหนักของทั้งสองมือที่ตีลงไปต้องเท่ากัน เพื่อให้เสียงที่เกิดจากการตีมีคุณภาพ เสียงต้องโปร่งใส เวลาตีต้องใช้กำลังประคองไม้ระนาดในการยกขึ้นให้สูงเท่ากัน และใช้น้ำหนักมือในการตีโดยให้หัวไม้ระนาดทั้งสองสัมผัสกับผิวลูกระนาดพร้อมกัน และรีบยกหัวไม้ระนาดขึ้นระดับสูงสุดทันทีโดยใช้ข้อศอกเป็นจุดหมุน ซึ่งจะทำให้ข้อมือและแขนไม่มีการขยับหรืองอและยังคงเป็นแนวเส้นตรงเดียวกัน

การตีสงมือหรือการตีสิม คือการตีเก็บสองมือพร้อมกันโดยยกไม้ระนาดให้มีความสูง 1 ใน 4 ของการตีฉาก ให้เสียงลงเท่ากัน แล้วรีบยกมือขึ้นโดยเร็ว และต้องรู้จักการประคองน้ำหนักให้เหมาะสมการตีลักษณะนี้เหมาะกับการตีระนาดเอกมโหรี ซึ่งเป็นการประดิษฐ์เสียงระนาดให้มีความคมชัดไพเราะ ผู้ที่จะทำเสียงนี้ได้ต้องผ่านการฝึกการตีฉากมาแล้ว

การตีครึ่งข้อครึ่งแขน คือการตีโดยใช้กล้ามเนื้อแขนสลับกับกล้ามเนื้อข้อมือโดยการผ่อนแขนและข้อมือให้มีการเกร็งน้อยลง (เกร็งไหล่ ผ่อนแขน) ทำให้เกิดเสียงที่นุ่มนวล และยังเป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์เสียงระนาดเอกแบบต่างๆ อีกมากมาย

การตีสับ คือการตีระนาดโดยการสลับมือตามแบบวิธีตีฆ้อง

การตีกรอ เป็นวิธีตีระนาดเพื่อให้ได้พยางค์เสียงยาว ตามปกติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเช่น ระนาดเอกนั้น มีพยางค์เสียงสั้นเพราะเสียงที่ตีเกิดจากการกระทบกันของไม้ระนาดและลูกระนาดเป็นครั้งๆไป เมื่อจะบรรเลงเพลงที่ต้องการพยางค์เสียงยาวจึงต้องใช้ วิธีตีกรอคือการตีลูกระนาด 2 ลูกสลับมือกันเร็วๆ ด้วยน้ำหนักมือทั้งสองข้างที่เท่ากันโดยให้มือซ้าย (เสียงต่ำ) ลงก่อนมือขวา แต่ทั้งสองมือไม่ได้ตีอยู่ที่เดียวกัน มักจะตีเป็นคู่ 2, 3, 4, 5, 6, หรือ 8 เป็นต้น วิธีฝึกควรเริ่มต้นจากการ **กรอหยาบ** ก่อน คือการตีมือซ้ายสลับมือขวาช้าๆ (ลงมือ ซ้ายก่อน) แล้วค่อยๆเร่งความเร็วขึ้นจนสุดกำลังโดยรักษาความชัดเจนและน้ำหนักมือให้เท่ากัน ส่วนในการบรรเลงจริงจะใช้การกรอที่ละเอียดที่สุดทันทีไม่ต้องเริ่มจากการกรอหยาบก่อน



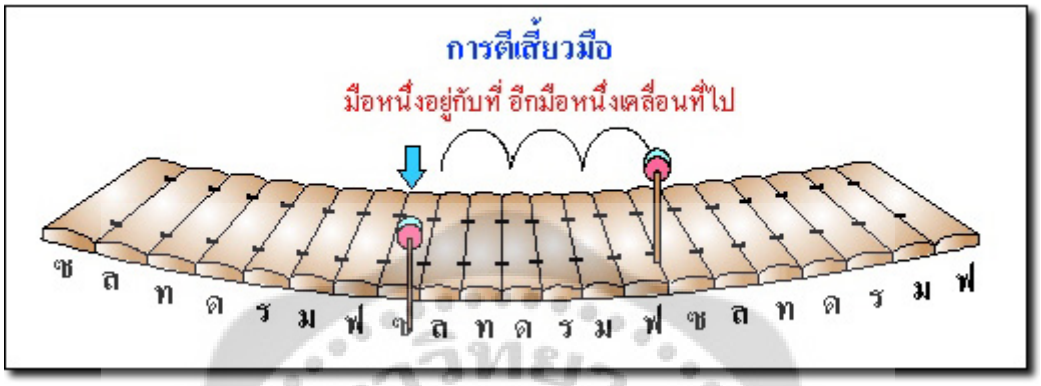
ภาพประกอบ 16 การตีระนาดเอกการกรอลงมือซ้ายก่อน

ที่มา : *ศรชัย ประทุมทอง. (2555) การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน.* (ออนไลน์)

การตีเก็บ คือการตีระนาดที่เพิ่มเสียงสอดแทรกให้มีทำนองถี่ขึ้นมากกว่าเนื้อเพลงธรรมดา ซึ่งถ้าเขียนเป็นโน้ตสากลตัวเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะละ 4 ตัว ห้องละ 8 ตัว การบรรเลงทางเก็บในเพลงที่เป็น **ทางเดี่ยว** จะมีความพลิกแพลงโลดโผนกว่าการตีเก็บแบบธรรมดา แต่ก็เรียกว่า "ทางเก็บ" เช่นเดียวกัน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ทางพัน"

การตีทดมือ,ทดเสียง คือการบรรเลงแบบเสี้ยวมือ เมื่อต้องการให้ได้เสียงสูงขึ้น

การตีเสี้ยวมือ คือการตีระนาดโดยใช้มือหนึ่งตียืนอยู่กับที่ ในขณะที่อีกมือหนึ่งตีดำเนินทำนองไปตามลูกระนาดอื่นๆ ทำให้เกิดเสียงประสานที่ไพเราะน่าฟัง



ภาพประกอบ 17 การตีระนาดเอก การตีเสี้ยวมือ

ที่มา : *ศรชัย ประทุมทอง. (2555) การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน.* (ออนไลน์)

การตีสะเดาะ คือการตีสะบัดยืนเสียงคู่แปด 3 พยางค์ห่างเท่าๆกันด้วยความเร็ว โดยยืนเพียงเสียงเดียว มีพื้นฐานมาจากการตีฉากแล้วเพิ่มความถี่ให้ละเอียดขึ้น ในการบรรเลงจริงใช้การตีในความถี่สูงสุดเท่าที่จะทำได้

การตีสะบัด คือการตีคู่แปด 3 พยางค์ห่างเท่ากันด้วยความเร็ว โดยให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่างๆ เช่น สะบัด 2 ลูกระนาด สะบัด 3 ลูกระนาด สะบัดข้ามลูกระนาด มีวิธีการฝึกคล้ายการตีสะเดาะ การสะบัดสามารถแบ่งออกเป็นลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. สะบัดที่ลูกระนาดลูกเดียวให้เป็น 3 พยางค์ บางครั้งเรียกว่าการ สะเดาะ
2. สะบัดที่ลูกระนาดสองลูกให้เป็น 3 พยางค์ (ลูกใดลูกหนึ่งจะตี 2 พยางค์)
3. สะบัดที่ลูกระนาดสามลูกๆละพยางค์

การสะบัดยังสามารถแบ่งได้ตามลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้น ได้แก่

1.สะบัดร่อนผิวน้ำ สะบัดโดยดึงมือขึ้นอย่างรวดเร็ว ใช้กล้ามเนื้อครึ่งข้อครึ่งแขน

2. สะบัดร่อนน้ำลึก เสียงจะลึกและแน่นกว่า การสะบัดร่อนผิวน้ำ

3. **สะบัดร่อนริดไม้** สะบัดโดยดึงข้อมือขึ้นอย่างรวดเร็ว โดยการใช้กล้ามเนื้อทั้งแขน เสียงจะเบาร่อน

4. **สะบัดตัดคอ** สะบัดโดยการใช้การตีแบบเสียงโตน้ำลึก โอกาสใช้น้อย มักจะใช้ตอนขึ้นเพลงเพื่อเป็นการตัดไม้ข่มนาม แสดงพลังอำนาจ

การตีกระพือ คือ การตีเน้นคู่แปดให้เสียงดังเจิดจ้ากว่าปกติอย่างเป็นระเบียบ หรือเป็นการเร่งจังหวะขึ้น

การตีกลอน คือ การบรรเลงทำนองในลักษณะต่างๆ อย่างมีความสัมพันธ์และสัมผัสกันโดยแปลจากทำนองฆ้องซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง มีข้อสังเกตดังนี้

1. กลอนระนาดต้องมีความสัมพันธ์กัน ระหว่างวรรคแรกและวรรคหลัง จะต้องเป็นกลอนลักษณะเดียวกัน (1 วรรค มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย)

2. ในแต่ละกลอนสามารถแปรผันได้หลายรูปแบบ บางเพลงที่ทางฆ้องเอื้ออำนวย ก็จะสามารถแปลทางระนาดในลักษณะเดียวกันได้ตลอดทั้งเพลง เช่น การใช้กลอนไต่ลวด

3. ในบางกรณีที่ทางฆ้องไม่เอื้ออำนวย วรรคแรกและวรรคหลังอาจใช้กลอนที่ไม่เหมือนกันก็ได้

4. ควรศึกษาว่ากลอนประเภทใดเหมาะกับเพลงประเภทใด รวมถึงแนวความช้า เร็วในการบรรเลง

วิธีดำเนินกลอนเพลงของระนาดเอกมีชื่อเรียกแบ่งออกได้ดังนี้

1. กลอนสับ
2. กลอนไต่ลวด
3. กลอนไต่ไม้
4. กลอนลอดตาข่าย
5. กลอนเดินตะเข็บ, ม้วนตะเข็บ
6. กลอนซ่อนตะเข็บ
7. กลอนพัน
8. ย้อนตะเข็บ

นอกจากนั้นยังสามารถแบ่งเป็นกลอนภาษาตามสำเนียงต่าง ๆได้ดังนี้

1. ไทย
2. จีน
3. เขมร
4. มอญ

5. พม่า

6. ลาว

7. แขก

8. ญี่ปุ่น

9. ฝรั่ง

การตีรัว คือ การตีสลับมืออยู่ที่ลูกระนาดลูกเดียวกันโดยใช้มือซ้ายลงก่อนมือขวาให้มี ความละเอียดซึ่งจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง มีรูปแบบต่างๆ เช่น

1.**รัวลูกเดียว** คือ การตีรัวยืนเสียงที่เสียงใดเสียงหนึ่ง

2. **รัวเป็นคู่ต่าง ๆ** คือ การตีรัวเข้าขาขึ้น รัวเข้าขาลง รัวออกขาขึ้น รัวออกขาลง

3. **รัวขึ้น-รัวลง** คือ กรตีรัวเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่ง ไปอีกเสียงหนึ่ง

รัวขึ้น คือ รัวจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

รัวลง คือ รัวจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

4. **รัวคาบลูกคาบดอก** คือการตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคตอนหรือประโยค ต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรคตอน ประโยค ตามทำนองเพลง มิใช่ตีเป็นทำนองเพลงที่ซ้ำกันกับการตีรัว ทั้งนี้ยกเว้นกรณีที่เป็นทำนองซ้ำกัน

5. **รัวเป็นทำนอง** (รัวพื้น) คือการดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัวโดยตลอดทั้งท่อน

6. **รัวกรอด** คือการตีรัวโดยการบังคับเสียงช่วงท้ายให้สั้นลงโดยวิธีการกดหัวไม้ตี

7. **รัวกรุบ** คือการตีรัวโดยการกดหัวไม้ บังคับให้เสียงสั้นลงอย่างฉับพลันในช่วงเริ่มต้น

8. **รัวดุ** คือการตีรัวเน้นกล้ามเนื้อแขนและหัวไหล่พร้อมทั้งเกร็งข้อมือ ใช้นิ้วชี้กดหัวไม้เพื่อให้เสียงมีน้ำหนัก ดังหนักแน่น

9. **รัวเสียงโต** คือการตีรัวด้วยการบังคับกล้ามเนื้อเหมือนการรัวดุ แต่บังคับให้เสียงโปร่งกว่าโดยไม่กดหัวไม้ ไม่กดนิ้วชี้ เรียกอีกชื่อว่ารัวเปิดหัวไม้

10. **รัวฉีกอก** คือการตีรัวแล้วแยกมือจากกันไปหาเสียงต่างๆที่ต้องการ

11. **รัวก้าวก่าย** คือการตีรัวดำเนินทำนองด้วยวิธีพิเศษในลักษณะการตีสลับมือเป็นเสียงเป็นทำนองต่างๆ

12. **รัวไขว้มือ** คือมือซ้ายตีอยู่เสียงหนึ่ง มือขวาจะไขว้ข้ามมือซ้ายตีรัวเป็นคู่เสียงต่างๆ ตีไขว้เป็นคู่เสียงอยู่กับที่ หรือตีไขว้เป็นคู่เสียงเลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงตามทำนองเพลง

13. **รัวกระพือ** คือการตีรัวแล้วเร่งเสียงให้ดังขึ้นกว่าปกติ

14. **รัวปริบ** คือการตีรัว แต่กดไม้ให้การสั่นสะเทือนมีน้อยที่สุดและห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

การตีขยี้ คือ การตีเสียงให้ถี่กว่าการตีเก็บอย่างน้อยสองเท่าโดยการเพิ่มพยางค์ในประโยคเพลงให้มากขึ้นกว่าการบรรเลงปกติ ทำได้สองวิธี คือ เพิ่มโดยเติมพยางค์ให้มากขึ้นก่อนจะถึงลูกตกท้ายประโยค และเพิ่มโดยการบรรเลงประโยคนั้นให้เร็วขึ้นเป็นหลายครั้งภายในเวลาที่เท่ากับการบรรเลงเดิม การขยี้วิธีหลังนี้ ผู้มีความสามารถสูงอาจทำได้ถึง 6 ครั้งในหนึ่งช่วงเวลาบรรเลงปกติ เรียกว่า "ขยี้ 6 ชั้น"

การตีตวาด คือ การตีเน้นเสียงมือขวาให้หนักในเสียงพยางค์แรก

การตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดกวาดระไปโดยเร็วหรือช้าบนผืนระนาดในลักษณะต่างๆ

การตีไขว้ เป็นวิธีการบรรเลงที่อวดฝีมือใช้ในเพลงเดี่ยว โดยจะใช้มือขวาข้ามมือซ้ายไปตีเสียงต่ำ หรือมือซ้ายข้ามมือขวามาตีเสียงสูงก็ได้ การไขว้มีหลายลักษณะแล้วแต่จะคิดประดิษฐ์ขึ้นและมีชื่อเรียกต่างๆกันไป

การตีเก็บคู่ 16 คือ การตีโดยมือซ้ายและมือขวาแยกห่างในเสียงเดียวกันโดยแยกเป็น 2 ช่วงคู่แปด มักใช้ในการบรรเลงทางเดี่ยว

การตีเน้น คือ การตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ

การตีถ่างมือ (ตีเก็บผสมแยก) คือ วิธีตีเก็บคู่แปด ผสมแยกคู่เสียง

การตีปริบ, **กริบ** ตีเช่นเดียวกับการตีกรอ แต่กดไม้ให้การสั่นสะเทือนมีน้อยที่สุดและห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

การตีเสียงกลม คือ ลักษณะของเสียงที่นุ่มนวล กลมกล่อม ไพเราะน่าฟัง เป็นเสียงที่มีคุณค่าและปฏิบัติได้ยากมาก กล่าวคือผู้ปฏิบัติต้องใช้ความปราณีตบรรจงเป็นพิเศษในการที่จะสร้างเสียงให้มีความพอดี ฟังนุ่มนวลละมุนละไม ไม่ก่อให้เกิดความรำคาญ โดยวิธี "ตีสงมือ" จับไม้แบบปากนกแก้ว ตีฉากลงตรงกลางลูกระนาด แล้วรีบยกขึ้นอย่างทะนุถนอม เหมาะที่จะใช้บรรเลงเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวาน

การตีเสียงกรู คือ เสียงที่เกิดจากการรัวเสียงเดียว

การตีเสียง "ครู" คือเสียงที่เกิดจากการตีกรอคู่ 2

การตีเสียงโรย การตีโดยผ่อนจังหวะให้ช้าลงพร้อมทั้งลดน้ำหนักของเสียงที่บรรเลงเพื่อให้ได้เสียงดนตรีที่อ่อนหวานนุ่มนวล

การตีเสียงกรอด หรือเสียงมอดกัดไม้ คือการกรอโดยกดหัวไม้ ใช้ในกรณีที่ต้องการแสดงอำนาจ

การตีเสียงกริก เป็นการกรอที่มีลักษณะของเสียงสั้นกว่าเสียงกรอด นิยมใช้ในโอกาสที่ต้องการเน้นเสียงสุดท้ายในแต่ละประโยคของเพลงหรือทำนองเพลง เป็นการสอดแทรกในท่วงทำนองระยะสั้นๆ โดยการตีเปิดหัวไม้

การตีเสียงแก้ว คือ ลักษณะของเสียงที่นุ่มนวล กังวาน และสดใสดุจแก้ว โดยเฉพาะในการตีระนาดเอกมโหรีจะต้องจับไม้ตีให้หัวแม่มือเน้นที่ปลายก้านไม้ตีให้แน่น และตีทั้งแขนหรือทั้งตัวแล้วรีบยกขึ้นโดยเร็ว เสียงจึงจะแข็งเป็นกังวานออกมาเป็นเสียงแก้ว

การตีเสียงโต แบ่งเป็น การตีเสียงโตผิวน้ำ ใช้กล้ามเนื้อครึ่งข้อครึ่งแขนตีโดยการเปิดหัวไม้ และการตีเสียงโตน้ำลึก ใช้กล้ามเนื้อทั้งตัว เกร็งข้อ แขน ตีโดยการเปิดหัวไม้ทำให้เกิดเสียงที่ลึกมีอำนาจ

การตีเสียงกรุบ คือ การกรอและหยุดบรรเลงในลักษณะฉับพลันให้มีเสียงสั้นกว่ากริกและกรอด มักใช้ในประโยคสุดท้ายของเพลง ตีโดยการเปิดหัวไม้

การตีเสียงร่อนใบไม้ไหว (การกรอใบไม้ไหว) คือ การกรอให้เสียงไหลเลื่อนไปตามทำนองเพลง โดยเสียงไม่สะดุด เรียกอีกอย่างว่า กลอกกลิ้ง เหมาะสำหรับทำนองเพลงที่อ่อนหวาน

การตีเสียงโปร่ง คือการตีฉาก แล้วรีบยกไม้ขึ้นอย่างรวดเร็ว

การตีเสียงเกลือก คือลักษณะของเสียงที่ผู้บรรเลงไม่สามารถบังคับมือให้รักษาแนวการบรรเลงที่ดีได้ ทำให้เสียงที่บรรเลงไม่สม่ำเสมอ

2.10.3.4 **การไล่ระนาด**

คำว่า “ไล่ระนาด” เป็นศัพท์ที่นิยมใช้เรียกกันในหมู่ผู้ที่ฝึกตีระนาดเอก หมายถึงการฝึกตีระนาดด้วยทำนองเพลงต่างๆให้คล่องมือ ช่วงเวลาที่จะฝึกไล่ระนาดมีส่วนสำคัญมากในการพัฒนาฝีมือ ดังนั้นผู้ฝึกตีระนาดควรให้ความสนใจ มีความใส่ใจ และมีความมานะอดทนในการฝึกฝนให้มากเป็นพิเศษ ช่วงเวลาไล่ระนาดที่ควรทำเป็นกิจวัตรประจำวันมี 4 ช่วง คือ เช้ามืด กลางวัน เย็น และ ค่ำ แต่ช่วงเวลาที่เหมาะสมที่สุด และมีผลทำให้ฝีมือพัฒนาขึ้นมากที่สุด คือ เวลาเช้ามืด เพราะในช่วงนั้นเป็นช่วงที่ผ่านการพักผ่อนนอนหลับมาใหม่ๆ ผู้ฝึกจะมีความสดชื่นมากที่สุด เมื่อฝึกไล่ระนาดแล้วจะตีระนาดได้คล่องขึ้น สามารถบรรเลงระนาดเอกได้ “ไหว” เป็นพิเศษ (คำว่า “ไหว” เป็นศัพท์ที่ใช้เรียกผู้ที่สามารถบรรเลงระนาดเอกได้รวดเร็ว และเสียงชัดเจนไม่มีการสะดุดหรือเสียจังหวะ)

การไล่ระนาดเวลาเช้าควรเริ่มไล่ตั้งแต่เวลาประมาณ 04.00 – 07.00 น. เพราะเวลาเช้ามืดเป็นเวลาที่ร่างกายเพิ่งผ่านการพักผ่อนมาแล้วอย่างเพียงพอ อวัยวะทุกส่วนมีความสดชื่นและหวนกลับมามีประสิทธิภาพใหม่ เมื่อเริ่มใช้งานจะทำให้กำลังภายในและกำลังภายนอกของร่างกาย

พร้อมที่จะรับและปรับตัว อีกประการหนึ่งเวลาเช้ามืดเป็นเวลาที่เงียบสงัดอากาศและอุณหภูมิกำลังดี ทำให้สมองปลอดโปร่งและมีสมาธิดี

เพลงที่นิยมใช้สำหรับฝึกไล่ระนาดเอกได้แก่ เพลงทะแย 3 ชั้น และเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว เพลงทะแยเป็นเพลงที่เหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มต้นฝึกระนาด เนื่องจากสำนวนเพลงเป็นทางกลอนที่เรียบเป็นการฝึกการตีให้เสียงทั้งสองมือดังเสมอกัน ส่วนเพลง “มุล่ง” (บางทีเรียกบุล่ง) ท่วงทำนองเพลงค่อนข้างเป็นกลอนที่ต่อเนื่องเสียงไม่กระโดดข้ามขั้นคู่เสียงจนเกินไป เป็นเพลงที่มีรูปแบบสำนวนเพลงครบตามลักษณะเพลงที่ดี และเป็นพื้นฐานของการดำเนินกลอนระนาดในเพลงเถา แต่ผู้ที่ฝึกไล่โดยใช้เพลงมุล่งนั้นควรฝึกเพลงทะแยมาก่อน

ผืนระนาดที่ใช้ฝึกไล่ระนาดควรเป็นผืนไม้ไผ่ตง(นักดนตรีเรียกไผ่บง) เพราะมีความหนืดและ “ดูดไหล่” (หมายถึงกินแรงที่ไหล่) มากกว่าไม้ชิงชันและไม้ชนิดอื่น การที่ไล่ระนาดด้วยผืนไม้ไผ่บงเพราะต้องการต่อสู้กับความหนืดของผืนระนาด เป็นการเก็บกำลังจากความหนืดของผืนมาเป็นทุนในการบรรเลงครั้งต่อๆไป ลักษณะของผืนระนาดเอกที่ใช้ไล่ต้องเสียงไม่เพี้ยน คือ ระดับเสียงเป็นปกติทั้ง 21 ลูก ลูกระนาดมีผิวโค้งนูนโต การไล่ระนาดด้วยผืนไม้ไผ่บงถ้าตีโดยลงมือซ้าย-ขวาไม่พร้อมกัน หรือ น้ำหนักไม่เท่ากันก็จะทำให้ผืนระนาดแกว่ง หรือ ที่เรียกว่า “กระพือ” เป็นการตรวจสอบการฝึกหัดหรือการไล่ระนาดเอกได้เป็นอย่างดีว่า ถ้าตีคู่แปดไม่ได้เสียงเสอมกันแล้วผืนระนาดจะแกว่ง

สำหรับไม้ที่ใช้ตีไล่ระนาดควรเป็นไม้ชนิดนวมที่มีน้ำหนักมากกว่าไม้ที่ใช้บรรเลงในเวลาจริง (เรียกว่าไม้ไล่) หรือมีน้ำหนักกว่าสามบาทขึ้นไป ทั้งนี้เพื่อเสริมกำลังข้อมือให้แข็งแกร่งมากขึ้น

การไล่ระนาดด้วยไม้หนัก

การไล่ระนาดด้วยไม้หนักจะทำให้เกิดกำลังและความอดทน วิธีไล่ใช้ผ้าห่มที่มีความหนาพอเหมาะ วางบนผืนระนาดเพื่อให้เกิดการหนืดและดูดไหล่ เวลาตีใช้กำลังอย่างเต็มที่

วิธีการไล่ เริ่มจากการตีฉาก เพื่อให้มือทั้งสองข้างลงเท่ากันแล้วจึงไล่เพลง ขณะไล่พยายามตีให้ปลายไม้ในมือทั้งสองข้างกระทบบนผิวลูกระนาดพร้อมกัน ความเร็วของการไล่ระนาดควรไม่ควรช้าเกินไปหรือเร็วจนควบคุมไม่ได้ แนวเพลงในการไล่ระนาดไม้หนัก ไม่จำเป็นต้องเร่งให้เร็วขึ้น เมื่อเริ่มตีในระยะแรกควรตั้งความเร็วไว้ในแนวปานกลาง แล้ว ยืนแนว ที่ตั้งไว้ (คำว่า ยืนแนว หมายถึงรักษาความเร็วในการบรรเลงให้คงที่) เมื่อเมื่อใกล้จะจบเพลงจึงตีให้แนวเร็วขึ้นเหมือนตีด้วยไม้เบา การตีให้เร็วขึ้นนั้นต้องสามารถควบคุมได้ เพราะถ้าควบคุมไม่ได้จะทำให้มือเสียสมดุลขณะตีด้วยความเร็วให้ใช้น้ำหนักเต็มที่ แต่ถ้าควบคุมไม่ได้ให้หยุดตีหยุดไล่เพลงแล้วกลับมาตีฉากใหม่เพื่อให้การบรรเลงมือเท่ากัน ควรใช้ระยะเวลาในการไล่ระนาดครั้งละประมาณ 2-3 ชั่วโมง

การไล่ระนาดด้วยไม้เบา

ใช้ผ้าคลุมผืนระนาดเอกให้บางประมาณครึ่งหนึ่งของการไล่ไม้หนัก น้ำหนักของการไล่ไม้ตีให้หนักประมาณสิบสลึง(เป็นการเปรียบเทียบแบบโบราณ) ซึ่งเท่ากับไม้แข็งหรือหนักกว่าเล็กน้อย

วิธีการไล่เมื่อขึ้นเพลงแล้วให้ตั้งแนวเพลงค่อนข้างเร็ว และพยายามให้แนวเพลงเร็วขึ้น โดยไม่ต้องคำนึงว่าจะควบคุมมือได้หรือไม่ได้ ขณะที่ตีเร็วผู้ตีควรควบคุมให้สุดกำลัง วิธีการตีใช้กล้ามเนื้อแขนสลับกับการใช้ข้อมือ โดยใช้วิธีการจับไม้หลายแบบสลับกันไปในระหว่างการไล่ เมื่อใกล้จะจบเพลงควรตีให้เร็วที่สุด

การไล่ตีระนาดเอก ไม่ว่าจะเป็นการไล่แบบไม้หนักหรือไม้เบา เมื่อไล่เสร็จแล้ว ควรฝึกตีฉากอีกครั้ง เพื่อเป็นการปรับมือให้เกิดเสียงที่เท่ากัน การฝึกไล่ระนาดด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบานั้นมีกระบวนปฏิบัติหลังการไล่มากกว่าไม้ที่มีน้ำหนักมากกว่า คือ เมื่อตีฉากแล้วควรฝึกการตีลักษณะต่างๆต่อเนื่องกันไป เช่น การสะบัด สะเดาะ ขยี้ และ รัว เพื่อให้เกิดความชำนาญและเสียงระนาดมีความคมชัดเจนยิ่งขึ้น (ศันสนีย์ จะสุวรรณ์. 2550: 13-15)

2.10.3.5 กลวิธีสำคัญในการฝึกปฏิบัติไล่ระนาด

กลวิธีที่สำคัญจะต้องฝึกฝนและปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ คือ การไล่ระนาด การไล่ระนาด มี 3 วิธี คือ (เพชรลดา เทียมพยุหา. 2553: 11)

1. การไล่ธรรมดา ที่ใช้กันทั่วไป คือ การคลุมผ้าบนระนาด ซึ่งให้ประโยชน์ 2 ประการ

- ทำให้กล้ามเนื้อมีพละกำลังมากขึ้น เพราะการคุมผ้าทำให้ผู้ฝึกต้องออกแรงเพิ่มจากเดิม จึงจะได้ยินเสียงชัดเจน เมื่อเอาผ้าออกจะมีความคล่องตัว บรรเลงได้ทนในระยะเวลานาน

- มีความแม่นยำ สามารถบรรเลงได้โดยไม่ต้องดูลูกระนาด เกิดความชำนาญในการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อ ในแต่ละช่วงโดยไม่ผิดพลาด

- ปราศจากเสียงรบกวน เนื่องจากการคลุมผ้าทำให้เสียงเบาลง ทำให้สามารถฝึกได้ทุกเวลาโดยไม่รบกวนผู้อื่น วิธีปฏิบัติใช้วิธีตีฉาก ความเร็วพอประมาณเท่าที่ผู้ฝึกจะรักษามือให้อยู่ในสภาพที่ถูกต้องได้นานที่สุด

2. การไล่เพื่อความคล่องตัว การไล่ชนิดนี้ใช้ฝึกเพื่อนำไปใช้ในสถานการณ์ที่จำเป็นต้องใช้ความเร็วในการบรรเลงสูง เช่น การบรรเลงในช่วงชั้นเดียว ออกลูกหมดเมื่อใกล้จบเพลง หรือการบรรเลง เพลงเชิด ซึ่งต้องบรรเลงโดยเร็วและกินเวลานาน

3. การไล่เพื่อความชัดเจน การไล่แบบนี้ต้องเอาผ้าคลุมออกและฝึกทุกเสียงให้มีความชัดเจน ให้มีน้ำหนักเท่ากันและใช้เทคนิคชั้นสูง เช่น การสะบัด การรัว ฯลฯ การไล่เพื่อความชัดเจน จำเป็นต้องใช้วิธีนี้มากกว่าวิธีอื่น เพราะมุ่งตรวจสอบความชัดเจนเป็นสำคัญ

2.11 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินระนาดเอก

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษาและสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้จัดทำมาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 ไว้ ซึ่งมีเกณฑ์ของระนาดเอกบรรจุอยู่ด้วย ในที่นี้ขอนำสรุปเกณฑ์ขั้นต่างๆของการประเมินวิธีการตีระนาดเอกมาแสดงดังนี้

2.11.1 สรุปเกณฑ์ขั้นต่าง ๆของการประเมินวิธีการตีระนาดเอก

ขั้นที่ 1

1.1 ต้องตีตรงกลางของลูกระนาดเอกแต่ละลูก

1.2 วิธีตีโดยใช้กล้ามเนื้อบังคับ ดังนี้

1.2.1 ใช้กล้ามเนื้อแขนเป็นหลักและใช้กล้ามเนื้อที่บังคับการเคลื่อนไหวข้อมือร่วมด้วย เรียกว่า ครึ่งข้อครึ่งแขน(เกร็งแขนปล่อยข้อ)

1.2.2 ในการตีด้วยความเร็ว จะใช้ส่วนของกล้ามเนื้อตรึงหัวไหล่ไว้เป็นหลักเพื่อให้กล้ามเนื้อแขนสามารถบังคับการตีให้คล่องตัว ตีโดยการจับไม้ให้แน่น

1.3 ยกไม้ตีสูงประมาณ 6 นิ้วฟุต จากผืนระนาด

1.4 ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่างๆ

1.5 ตีสงมือ และตีสิม คือ คุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉากเก็บสองมือ พร้อมกันให้เสียงลงเท่ากันแล้วรีบยกขึ้นโดยเร็ว เป็นคุณภาพเสียงที่เกิดจากการตีฉาก ตีสงมือจะได้เสียงโต ตีสิมจะได้เสียงเล็ก ตีทีละเสียงเป็นพยางค์สั้นๆ

ขั้นที่ 2

2.1 ตีฉาก

2.2 ตีเก็บคู่แปด

ขั้นที่ 3

3.1 ตีกรอ

ขั้นที่ 4

4.1 ตีสงมือหรือตีสิม(ตีเสียงไพเราะ)

4.2 ตีดำเนินกลอน

4.3 ตีสะเดาะ

4.4 ตีสะบัด

4.5 ตีกระพือ

ขั้นที่ 5

5.1 ตีกลอน

5.2 ตีรัว

5.2.1 รัวลูกเดียว

ขั้นที่ 6

6.1 ตีรัว

6.1.1 รัวสองลูก

6.1.2 รัวเป็นคู่ต่างๆ

ขั้นที่ 7

7.1 ตีรัว

7.1.1 ตีรัวขึ้นรัวลง

7.2 ตีขยี้

7.3 ตีตวาด

7.4 ตีกวาด

ขั้นที่ 8

8.1 ตีรัว

8.1.1 รัวคาบลูกคาบดอก

8.1.2 รัวเป็นทำนอง(รัวพื้น)

8.2 ตีเก็บคู่ 16

8.3 ตีเน้น

ขั้นที่ 9

9.1 ตีรัว

9.1.1 รัวกรอด

9.1.2 รัวกรุบ

9.1.3 รัวดุ

9.1.4 รัวเสียงโต

9.1.5 รัวฉีกอก

9.2 ตีปริบ

ขั้นที่ 10

10.1 ตีรัว

10.1.1 รัวก้าวก่าย

10.1.2 รัวไขว้มือ

10.1.3 รัวกระพือ

10.1.4 รัวปริบ

ขั้นที่ 11

ไม่มี

2.11.2 เกณฑ์ประเมินการบรรเลงระนาดเอกในระดับอุดมศึกษา

การประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ตามหัวข้อการประเมินดังนี้

1.การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง

2. วิธีตีระนาดเอก

3. ความแม่นยำของทำนองหลัก

4. ความแม่นยำตามลักษณะการตีระนาดเอก พร้อมด้วยแนวการดำเนินทำนองและจังหวะ

5. คุณภาพเสียงและรสมือ

6. การแปลทำนองของระนาดเอก

7. ขีดความสามารถและสุนทรียะ

การประเมินหัวข้อที่ 1 **การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง**

ขั้นที่ 8 ติดตะกั่วที่ลูกระนาดเอกเพื่อปรับเสียงให้ตรงตำแหน่งเสียงได้

การประเมินหัวข้อที่ 4 วิธีตีระนาดเอก

วิธีการตีระนาดเอก

ดูรายละเอียดจากสรุปเกณฑ์ขั้นต่างๆของการประเมินวิธีการบรรเลงระนาดเอก การประเมินการบรรเลงระนาดเอกขั้นต่างๆในระดับอุดมศึกษา

ขั้นที่ 7

1.ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่1-6

2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่7 ตามหัวข้อการประเมินที่ 1,4,5,6,7,8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.1 และ8.2 (เตรียมพื้นฐานสำหรับเพลงเดี่ยว)

4. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์กำหนด

ขั้นที่ 8

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่ 1-7

2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 8 ตามหัวข้อการประเมิน 1,4,5,6,7,8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 8

4. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์กำหนด

ขั้นที่ 9

1.ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐาน ตั้งแต่ขั้นที่ 1-8

2. ประเมินความแม่นยำพร้อมด้วยความสามารถที่เหมาะสมตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 9 ตามหัวข้อการประเมินที่ 1,4,5,6,7,8 และ 9

3. ประเมินความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 9

4. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองที่กำหนดไว้ ตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินขีดความสามารถในการบรรเลงรวมวงตามเกณฑ์กำหนด

ขั้นที่ 10

1. ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐานที่กำหนดไว้ในขั้นที่ 1-9

2. ประเมินความสามารถการบรรเลงด้วยความชำนาญด้านระนาดเอก ตามกรอบของเนื้อหาที่กำหนด และความรอบรู้ในกลวิธีการบรรเลงอย่างสมบูรณ์

3. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองตามเกณฑ์ 8.2

4. ประเมินความสามารถในระดับผู้มีความชำนาญการดนตรีไทย ในแขนงที่ศึกษา

5. ประเมินผลงานวิจัยขั้นพื้นฐาน และการนำเสนอ หรือผลงานที่เทียบเท่า

ขั้นที่ 11

1.ตรวจสอบเกณฑ์พื้นฐานที่กำหนดไว้ในขั้นที่10

2. ประเมินความสามารถการบรรเลงด้วยความชำนาญด้านระนาดเอก ตามกรอบของเนื้อหาที่กำหนด และความรอบรู้ในกลวิธีการบรรเลงอย่างสมบูรณ์

3. ประเมินความสามารถในการขับร้องหรือบรรเลงเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นที่ศึกษา

4. ประเมินความสามารถในการแปลทำนองตามเกณฑ์ 8.2

5. ประเมินความสามารถในระดับผู้มีความเชี่ยวชาญดนตรีไทยในแขนงที่ศึกษา

6. ประเมินผลงานการวิจัยเพื่อการแสวงหาระบบ กฎเกณฑ์ และกลวิธีที่นำไปสู่วิวัฒนาการเฉพาะเรื่องเชิงการสร้างสรรค์ด้านดนตรีไทยที่มีประสิทธิภาพในระดับสูงและ/หรือการอนุรักษ์ที่เสริมสร้างประสิทธิภาพในระดับสูง หรือผลงานที่เทียบเท่า

หมายเหตุ ในระยะแรกของการนำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยมาดำเนินการ ซึ่งจะมีการเทียบคุณวุฒิของศิลปินดนตรีไทยในช่วงที่ขาดแคลน และจะยกเว้นการเทียบคุณวุฒิด้านการวิจัยหรือผลงานที่เทียบเท่า(ทบวงมหาวิทยาลัย. 2544: 76-80)

2.12 กฎเกณฑ์แห่งดนตรี

การเรียนดุริยางคศาสตร์ ภาควิชาการนับเป็นส่วนสำคัญอันหนึ่ง ของดุริยางคศิลปิน ที่จะขาดเสียมิได้ จริงอยู่การฝึกฝนแต่ภาคปฏิบัติการก็อาจสามารถที่จะไปทำการบรรเลงได้ แต่อย่าลืมว่าการแสดงศิลปะทุกชนิดถ้าผู้แสดงขาดหลักวิชาเสียแล้ว การแสดงนั้นๆ จะดีขึ้นถึงขีดที่ควรจะดีไม่ได้

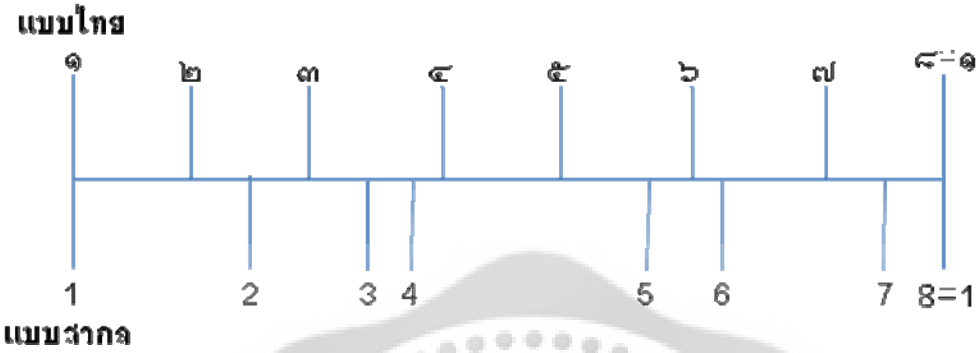
การที่นักดนตรีไทยต้องมีความรู้ในหลักวิชาดนตรีนั้น มิใช่ว่าจะเพิ่งมีขึ้น แท้ที่จริงแม้นในโบราณกาลนักดนตรีที่มีชื่อเสียงนั้นๆ ก็ได้ศึกษาจนรอบรู้ในหลักวิชาการมาแล้วทั้งสิ้น หากแต่การศึกษาเวลานั้นใช้แต่การไตร่ถามครูบาอาจารย์กัน ด้วยปากเปล่าบ้างคิดค้นพิเคราะห์ด้วยตนเองบ้าง เพราะมิได้มีผู้ใดได้เขียนขึ้นไว้เป็นหนังสือที่จะเล่าเรียนได้ เพราะฉะนั้น ดุริยางคศาสตร์ที่จะได้เรียนกันนี้จึงหมายถึงแบบแผน ซึ่งว่าด้วยการบรรเลงต่างๆหรือตำราดีดสีตีเป่า ในส่วนของกฎเกณฑ์แห่งดนตรี ประกอบด้วยเรื่องการแบ่งประเภทเครื่องดนตรี ว่าด้วยเสียง ว่าด้วยการประสมวง ว่าด้วยการเทียบเสียง ว่าด้วยเพลง ว่าด้วยการบรรเลงตามกาลเทศะ และว่าด้วยศัพท์สังคีต (บุญธรรม ตราโมท. 2545: 1, 25)

2.13 เสียงของดนตรีไทย

เสียงของเครื่องดนตรีไทย(ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) ก็มีเสียงตั้งแต่ต่ำไล่ชั้นขึ้นเป็นลำดับไปหาสูง เช่นเดียวกับเสียงดนตรีทุกๆชาติ แต่ความถี่ห่างระหว่างเสียงหนึ่งกับเสียงหนึ่ง ซึ่งเรียงลำดับขึ้นไปนั่นแหละ ย่อมมีความแตกต่างกัน ดังจะเทียบเคียงการเรียงเสียงของไทยกับของสากลให้แลเห็นต่อไปนี้

การเรียงเสียงของดนตรีไทยซึ่งมีอยู่ 7 เสียง ดังกล่าวแล้วนั้นมีความถี่ห่างเท่าๆกันหมดทุกระหว่างขั้นเสียง จวบจนถึงเสียงที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงซ้ำกับเสียงที่1 ส่วนการเรียงเสียงของดุริยางค์สากลนั้นก็มี 7 เสียงเหมือนกัน แต่ความถี่ห่างมิได้เท่ากันทุกระหว่างขั้นเสียง โดยมีเสียงแบ่งย่อยลงไปเป็น 12 ส่วนเท่าๆกัน อีกขั้นหนึ่ง ซึ่งเมื่อรวมเป็น 7 เสียงแล้ว บางเสียงก็ห่างกันเป็น 2 ส่วนบ้าง 1 ส่วนบ้าง (ส่วนหนึ่งๆเท่ากับครึ่งเสียงสากล) ดังนั้น หากจะเทียบเสียงที่1 ของดนตรีไทยกับสากลให้ตรงกันแล้ว

เสียงที่ 2-3-4-5-6-7 จะไม่ตรงกันเลยแม้แต่เสียงเดียว นอกจากเสียงที่8 ซึ่งเท่ากับเสียงที่ 1 นั้นเอง เท่านั้น ดังจะแสดงให้เห็นต่อไปนี้



ภาพประกอบ 18 บันไดเสียงแบบไทยและแบบสากล

ที่มา : บุญธรรม ตราโมท .(2545).คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย. หน้า 28

เมื่อบันไดเสียงหรือกรเรียงเสียงของไทยเรา มีความถี่ห่างเท่าๆกันทุกๆขั้น ดังได้แสดงมาแล้ว การเปลี่ยนเสียงบรรเลงจึงมิต้องใช้แปลงเสียงด้วยแฟล็ตช้าปอย่างใด เพราะแม้จะอยู่ในบันไดเสียง (Key) ไหน ลำดับขั้นก็คงเป็นอยู่เช่นเดิมนั้นเอง และด้วยเหตุนี้แหละที่ทำให้เครื่องดนตรีไทยไม่เหมาะแก่การที่จะบรรเลงเพลงสากลแท้ๆ (บุญธรรม ตราโมท. 2545: 27-28)

2.14 ระบบเสียงของผืนระนาดเอก

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทย ประเภทดำเนินทำนอง ที่มีระบบเสียง เรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7 เสียง ตามหลักดุริยางคศาสตร์ไทย โดยมีความถี่ห่างเท่าๆกันหมดทุกระหว่างขั้นเสียง แม้ว่าผืนระนาดเอกจะมีจำนวนลูกระนาดมากถึง 21-22 ลูก หรือ 21-22 เสียง แต่เสียงที่เกิน 7 ออกไปนั้นก็เป็นเสียงซึ่งซ้ำกับเสียงภายใน 7 เสียง นั่นเอง คือเสียงที่ 8 ซึ่งซ้ำกับเสียงที่ 1 เป็นแค่มีระดับเสียงที่สูงหรือต่ำกว่ากันเป็นช่วงคู่ 8-15-22 เท่านั้น

ผืนระนาดเอกที่ใช้บรรเลงเป็นมาตรฐานในวงดนตรีไทยมี 2 ชนิด คือ ผืนระนาดเอกปี่พาทย์ และผืนระนาดเอกมโหรี ทั้งสองชนิดมีระบบเสียงที่แตกต่างกันทั้งในด้านระดับเสียงและคุณลักษณะ

ของเสียง ที่เป็นไปตามลักษณะทางกายภาพของลูกระนาด ดังจะขอแสดงแผนภูมิเป็นตารางเปรียบเทียบระหว่างระนาดเอกปี่พาทย์กับระนาดเอกมโหรี ทั้งด้านกายภาพและระดับเสียงให้ได้เข้าใจดังนี้

ตาราง 1 ตารางเปรียบเทียบทางด้านกายภาพของระนาดเอกปี่พาทย์กับระนาดเอกมโหรี

ระนาดเอกปี่พาทย์		ระนาดเอกมโหรี	
ชื่อ / ขนาด / สัดส่วน	ซม.	ชื่อ / ขนาด / สัดส่วน	ซม.
1.รางระนาดเอก		1.รางระนาดเอก	
ขนาดความกว้าง	25	ขนาดความกว้าง	19
ขนาดความยาว	125	ขนาดความยาว	103
ขนาดความสูง	52	ขนาดความสูง	22
2.ผืนระนาดเอก		2.ผืนระนาดเอก	
ขนาดความยาวตลอดผืน	105	ขนาดความยาวตลอดผืน	85
ขนาดความยาวลูกทวน	42	ขนาดความยาวลูกทวน	36
ขนาดความกว้างลูกทวน	5	ขนาดความกว้างลูกทวน	3
ขนาดความหนาลูกทวน	5	ขนาดความหนาลูกทวน	1
ขนาดความยาวลูกยอด	32	ขนาดความยาวลูกยอด	26
ขนาดความกว้างลูกยอด	5	ขนาดความกว้างลูกยอด	3
ขนาดความหนาลูกยอด	5	ขนาดความหนาลูกยอด	1
3.ไม้ตีระนาดเอก		3.ไม้ตีระนาดเอก	
ขนาดความยาวของไม้ตีระนาด	40	ขนาดความยาวของไม้ตีระนาด	40
ขนาดความกว้างของหัวไม้ตีระนาด	4.5	ขนาดความกว้างของหัวไม้ตีระนาด	4
ขนาดหนาของหัวไม้ตีระนาด(ปี้น)	2	ขนาดหนาของหัวไม้ตีระนาด(ปี้น)	1.5

ที่มา : ผู้วิจัย

ตาราง 2 ตารางเปรียบเทียบทางด้านระดับเสียงของระนาดเอกปี่พาทย์กับระนาดเอกมโหรีแบบที่ 1

ระนาดเอกปี่พาทย์		ระนาดเอกมโหรี	
ลูกระนาดเอก	ระดับเสียง	ลูกระนาดเอก	ระดับเสียง
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 1(ลูกทวน)	ฟฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 1(ลูกทวน)	ทฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 2	ซฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 2	ดฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 3	ลฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 3	รฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 4	ทฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 4	มฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 5	ดฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 5	ฟฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 6	รฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 6	ซฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 7	มฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 7	ลฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 8	ฟฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 8	ทฺ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 9	ซฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 9	ด
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 10	ลฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 10	ร
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 11	ทฺ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 11	ม
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 12	ด	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 12	ฟ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 13	ร	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 13	ซ
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 14	ม	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 14	ล
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 15	ฟ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 15	ท
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 16	ซ	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 16	ด๋
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 17	ล	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 17	ร๋
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 18	ท	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 18	ม๋
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 19	ด๋	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 19	ฟ๋
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 20	ร๋	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 20	ซ๋
ลูกระนาดเอก ลูกที่ 21(ลูกยอด)	ม๋	ลูกระนาดเอก ลูกที่ 21(ลูกยอด)	ล๋

ที่มา : ผู้วิจัย

ระนาดเอกปี่พาทย์แต่โบราณบางผืนพบว่า ลูกระนาดเอกลูกทวน หรือลูกต้นลูกที่ 1 นั้น มีการเทียบเสียงเป็นระดับเสียงเรต่ำ (รฺ) โดยข้ามเสียงจากลูกระนาดเอกลูกที่ 2 ห่างไป 2 เสียง แต่ปัจจุบันส่วนใหญ่โดยทั่วไปจะเป็นเสียงฟาต่ำ (ฟฺ)

ภาพแผนภูมิเปรียบเทียบระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์กับผืนระนาดเอกมโหรี แบบที่ 2

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	รฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ

ภาพประกอบ 19 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบโบราณ

ที่มา : ผู้วิจัย

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ

ภาพประกอบ 20 ระดับเสียงระนาดเอกปี่พาทย์แบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ

ภาพประกอบ 21 ระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี

ที่มา : ผู้วิจัย

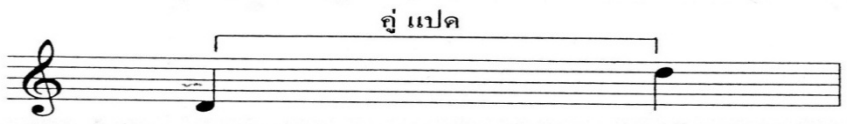
จากแผนภูมิตารางเปรียบเทียบระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์กับระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี จะเห็นได้ว่า ระนาดเอกมโหรีมีขนาดสัดส่วนที่ย่อเล็กลงกว่าระนาดเอกปี่พาทย์ ด้วยเหตุผลที่โบราณาจารย์ทางดนตรีมีแนวคิด และวัตถุประสงค์เพื่อที่จะให้เสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่นำไปประสมบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไม่ดังกลบเสียงของเครื่องสายที่มีคุณภาพเสียงเบากว่า และให้มีคุณลักษณะของเสียงที่เล็กสูงกลมกลืนกับเสียงของเครื่องสายในระดับเสียงมโหรี จนเป็นที่มาของการย่อส่วนลดขนาดของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองที่จะนำไปบรรเลงเป็นวงมโหรีทุกชิ้น รวมทั้งมีการจัดระบบบันไดเสียงหรือการเทียบเสียงของเครื่องตี ดำเนินทำนองให้ต่างกับระดับเสียงของปี่พาทย์ด้วย

2.15 การเทียบเสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงดนตรีไทยเป็นวิธีการทำให้เสียงดนตรีอยู่ในตำแหน่งเสียงที่ตรงกัน (เข้ากัน) ด้วยวิธีปรับเสียง ณ จุดที่มีไว้สำหรับปรับเสียง และด้วยวิธีการปรับเสียงให้เข้ากันนี้วิชาการดนตรีไทยเรียกว่า “เทียบเสียง” จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยในโครงการพระราชดำริ เรื่อง ความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกล่าวถึงการเทียบเสียงดนตรีไทยว่า ดนตรีไทยในอดีตมีการเทียบเสียงโดยใช้ระดับเสียงของเครื่องดนตรีหนึ่งเป็นต้นแบบ หรือ “เป็นหลัก”ในการเทียบเสียง แล้วใช้หูเป็นเครื่องมือในการตัดสินจนกว่าความถี่ของเครื่องดนตรี 2 ชนิดที่เทียบเคียงกันจะได้ระดับความถี่เดียวกัน ในกรณีที่ไม่มีระดับความถี่เสียงใดเป็นหลักสำหรับเทียบ จะใช้วิธีเทียบกับเสียงที่กำหนดขึ้นด้วยวิธีสร้างช่วงเสียงทีละขั้นโดยเริ่มจากกำหนดจุดช่วงเสียงคู่แปดเป็นลำดับแรก แล้วหาจุดกลางช่วงความถี่ไปทีละขั้นโดยลำดับดังนี้

1. กำหนดช่วงคู่แปด

   หาช่วงคู่ แปด

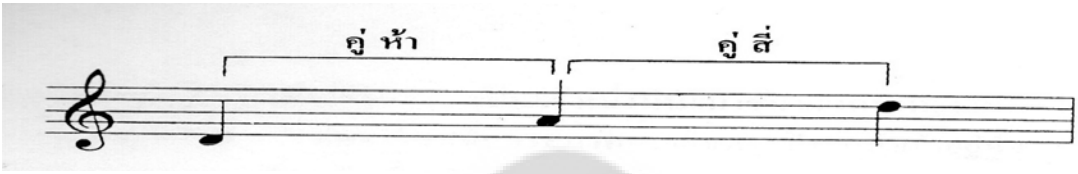


ภาพประกอบ 22 การหาช่วงคู่แปด

ที่มา :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2542). งานวิจัย เรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย.หน้า 8

การหาจุดกึ่งกลางของช่วงคู่แปด จะเป็นเครื่องมือช่วยให้การเทียบเสียงช่วงคู่แปดนั้นห่างกันเต็มคู่แปด เป็นการตรวจสอบขั้นที่ 1 ซึ่งจะส่งผลให้พบช่วงเสียงคู่ห้าและคู่สี่เพิ่มขึ้น ดังนี้

2.หาช่วงคู่ห้าและคู่สี่ ภายในช่วงคู่แปดที่กำหนดขึ้น (เพื่อตรวจสอบช่วงคู่แปด)

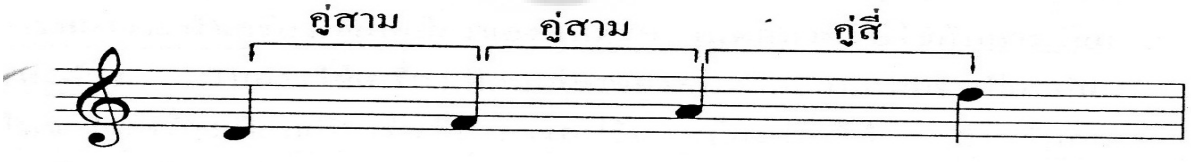
หาช่วงคู่ห้า และคู่สี่

ภาพประกอบ 23 การหาช่วงคู่ห้าและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปด

ที่มา :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2542). งานวิจัย เรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย.หน้า 9

เมื่อได้ยินเสียงคู่ห้าและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปดแล้ว จึงตรวจสอบด้วยการกำหนดหาช่วงคู่สามภายในช่วงคู่ห้า ก็จะได้คู่เสียงคู่สามและคู่สี่ประกอบกันภายในช่วงคู่แปด ดังนี้

3.หาช่วงคู่สามและคู่สี่ ภายในช่วงคู่แปด

หาช่วงคู่ สาม และคู่ สี่ ภายในช่วงคู่ แปด



ภาพประกอบ 24 การหาช่วงคู่สามและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปด

ที่มา :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2542). งานวิจัย เรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย.หน้า 9

เมื่อได้เสียงคู่สามและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปดแล้ว จึงหาจุดกึ่งกลางของช่วงคู่สามและช่วงคู่สองภายในช่วงคู่สี่ และจุดกึ่งกลางของคู่สุดท้ายจนได้คู่สองครบ 7 ดังนี้

4.หาช่วงคู่สองภายในช่วงคู่แปด โดยอาศัยช่วงคู่สามและคู่สี่ที่ค้นพบ จนได้คู่สองครบ 7 ช่วง

หาช่วงคู่ สอง ครบ 7 ช่วง

ภาพประกอบ 25 การหาช่วงคู่สองภายในช่วงคู่แปด

ที่มา :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2542). งานวิจัย เรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย.หน้า 9

วิธีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีดังกล่าวข้างต้น เป็นวิธีหนึ่งที่นิยมใช้มาแต่ครั้งที่ยังไม่มีระนาดเหล็กในสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทย ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการคิดสร้างระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กขึ้นใช้ผสมวง จึงหันมาใช้วิธีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีจากระดับความถี่ของลูกระนาดเอกเหล็กหรือระนาดทุ้มเหล็กเป็นหลัก และยังคงถือปฏิบัติต่อมาจนปัจจุบัน

ครั้นเมื่อมีการนำเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก เข้ามาช่วยในการเทียบเสียงวงดนตรีในประเทศไทย ทำให้มีการพยายามนำเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกมาปรับใช้กับการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยบางแห่งด้วย ในการใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกเพื่อเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย โดยทั่วไปจะใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นที่สามารถปรับค่าเบี่ยงเบนได้ สำหรับการเทียบเสียงโดยใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นใหม่ๆในปัจจุบัน จะสามารถใช้ได้แต่เฉพาะเสียงหลักเสียงใดเสียงหนึ่ง (เครื่องรุ่นใหม่ปรับค่าเบี่ยงเบนไม่ได้) ซึ่งสามารถใช้เสียงคู่แปดได้ด้วย ดังความเห็นของมนตรี ตราโมท ได้แสดงไว้ตอนหนึ่งดังนี้

...การเรียงเสียงของดนตรีไทย ซึ่งมีอยู่ 7 เสียงดังกล่าวแล้วข้างต้นนั้น มีความถี่ห่างเท่าๆกันหมดทุกระหว่างขั้นเสียง จวบจนถึงเสียง 8 ซึ่งเป็นเสียงซ้ำกับเสียงที่ 1 ส่วนการเรียงเสียงของดุริยางค์สากลนั้นก็มี 7 เสียงเหมือนกัน แต่ความถี่ห่างมิได้เท่ากันทุกระหว่างขั้นเสียง โดยมีเสียงแบ่งย่อยลงไปเป็น 12 ส่วนเท่าๆกันอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งเมื่อรวมเป็น 7 เสียงแล้ว บางเสียงก็ห่างกันเป็น 2 ส่วนบ้าง 1 ส่วนบ้าง (ส่วนหนึ่งๆเท่ากับครึ่งเสียงสากล) ดังนั้นหากจะเทียบเสียงที่ 1 ของดนตรีไทยกับสากลให้ตรงกันแล้ว เสียงที่ 2-3-4-5-6-7 จะไม่ตรงกันเลยแม้แต่เสียงเดียวนอกจากเสียงที่ 8 ซึ่งเท่ากับเสียงที่ 1 นั้นเองเท่านั้น ... (บุญธรรม ตราโมท. 2550: 16)

ในปี พ.ศ.2509 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้พระราชทานแนวพระราชดำริให้มีการศึกษาค้นคว้าหาระดับความถี่ของเสียงดนตรีไทยขึ้น โดยพระราชทานแก่นายก

สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ พระราชวังไกลกังวล จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ดังความในสำเนาคำกราบบังคมทูล เรื่อง โครงงานค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีไทย ครั้งที่1 (2 เมษายน 2510) สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนั้น ส่งผลให้เกิดโครงการในพระราชดำริ เรื่องความถี่ของเสียงเครื่องดนตรีไทย ครั้งที่2 ขึ้น โดยเริ่มศึกษาค้นคว้ามาตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 เป็นต้นมา จากการดำเนินการครั้งนี้ ส่งผลให้พบว่านอกจากชาวไทยที่จะพยายามศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับความถี่ของเสียงดนตรีไทยตามแนวพระราชดำริแล้ว ยังมีชาวต่างประเทศให้ความสนใจที่จะศึกษาเรื่องความถี่ของเสียงนี้ด้วย ดังข้อมูลที่ ปัญญา รุ่งเรือง ส่งเข้าสนับสนุนโครงการฯ โดยเขียนเป็นจดหมายถึง ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (คณะกรรมการโครงการฯ) ลงวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2539 ว่ามีชาวตะวันตกศึกษาเรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทยมาตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2427(1884) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.15.1 ผลการศึกษาที่สำคัญ สรุปได้เป็น 2 กรณี ดังนี้

1. จากกรณีที่ศึกษาโดยนักวิทยาศาสตร์ไทย ร่วมกับศิลปินนักดนตรีไทยระหว่างปี พ.ศ. 2510 – 2513 ได้ผลสรุปโดยข้อเขียนของพิสุทธิ์ สถาพรภูริศักดิ์ อดีตอนุกรรมการค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีไทย ชุมนุมวิชาการคณะวิศวกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เฉพาะกรณีความถี่ของเสียงที่ศึกษา ทั้งเครื่องดนตรีนิดเครื่องตีและเครื่องสี่ แสดงผลสรุปโดยบันทึกไว้ในหนังสือประชุมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ.2517 ดังนี้

“ค่าต่างที่ได้ เมื่อนำมาจดค่าลงไปในกราฟทางสถิติได้ว่า ช่วงเสียงของสายซอด้วงจะอยู่ระหว่างช่วงทางทฤษฎีของการแบ่งเสียงดนตรีไทยออกเป็น 7 ช่วงเท่าๆ กัน และช่วงประสานคู่ห้าสมบูรณ์ จากค่าที่ได้จะพบว่าระดับเสียงของวงดนตรี 2 วง จะมีระดับเสียงต่างกัน นอกจากนั้นช่วงของเสียงจะต่างกันเล็กน้อย อยู่ที่ว่าวงดนตรีไทยนั้นๆบรรเลงประกอบโขนหรือละคร เป็นวงเครื่องสายหรือวงลิเก เป็นต้น”

2. จากกรณีที่ศึกษาโดยนักมานุษยดุริยางควิทยาชาวตะวันตก ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ในช่วงเวลาระหว่างปี พ.ศ.2376(1833) – 2497(1954) กับในปี พ.ศ.2504(1961) และ พ.ศ.2505(1962) ผลการศึกษาของชาวตะวันตกปรากฏตามความในจดหมายของ ปัญญา รุ่งเรือง ดังนี้

“…A.J ELLIS ได้สังเกตการแสดงดนตรีไทยที่ลอนดอน และศึกษาระบบเสียงของระนาดไทย ใน SOUTH KENSINGTON MUSEUM ในปี 1884 แต่ไม่อาจสรุปผลออกมาได้ เพราะมีความเบี่ยงเบนมาก เนื่องจากระนาดรางนั้นถ่วงหลุดเสียหลายลูก การวัดระดับเสียงครั้งที่2 เอลลิส

ใช้เครื่องดนตรี คือ ระนาดเอกและระนาดเอกเหล็ก ที่คนไทยนำติดไปพร้อมกับการแสดงในฤดูร้อนปีเดียวกัน และพบความเบี่ยงเบนในเครื่องดนตรีทั้งสองมาก คือ 127-219 และ160-200 (โชคไม่ดีที่เอลลิสไปวัดเอาเครื่องที่เขาเอาไปสำหรับจัดนิทรรศการ ไม่ใช่เครื่องที่สำหรับเล่นจริง" และ "วงการนักมานุษยดุริยางควิทยาก็ถือกันว่าเอลลิสเป็นคนแรกที่พิสูจน์ทราบ โดยวิธีทางวิทยาศาสตร์ว่า ระบบเสียงดนตรีไทยเป็นระบบเจ็ดเสียงเท่าๆกัน โดยมีระยะห่างเท่ากับ171.4 เซ็นต์ เดวิด มอร์ตัน(DAVID MORTON) ในคศ.1961 และ 1962 สามารถพิสูจน์ยืนยันการทดลองของเอลลิสได้ว่าถูกต้อง และเดวิด มอร์ตัน เป็นผู้ใช้คำว่า SEVEN PITCHES EQUIDISTANT ในหนังสือชื่อ TRADITIONAL MUSIC OF THAILAND" อ้างใน ปัญญา รุ่งเรือง "ระบบเสียงในดนตรีไทย" 15 ธันวาคม พ.ศ. 2539(อัดสำเนา) (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2542: 8-17)

2.16 ประเภทเพลงไทย

สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่งๆนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้นๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกท้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ

ประเภทของเพลง

เพลงต่างๆ นั้น แบ่งเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น 2 อย่าง คือ

1.1 ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆที่มีระบุชื่อไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู

1.2 ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่นๆ

2. ประเภทเพลงเรื่อง

2.1 ประเภทเพลงช้า

2.2 ประเภทเพลงสองไม้ฃ

2.3 ประเภทเพลงเร็ว

2.4 ประเภทเพลงฉิ่ง

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ เป็นต้น

3. ประเภทเพลงมโหรี มี 2 อย่าง คือ เพลงตับ1 เพลงเกร็ด1

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลง 3 ชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง 3 ชั้น โดยมาก เพลง 2 ชั้น ใช้น้อยเพลงจึงเกิดเพลงขึ้นอีกประการหนึ่ง เรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา"

ในประเภทเพลงเสภานี้ ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่และเพลงประเภทเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่ นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อมๆกันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่บรรเลงคนเดียว

2.17 การเดี่ยวระนาดเอก

การเดี่ยวระนาดเอก ในการเดี่ยวระนาดเอกนั้นผู้บรรเลงต้องใช้ความสามารถชั้นสูงในหลายๆด้าน จึงจะบรรเลงได้ไพเราะและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกให้ดีและสร้างชื่อสร้างตนได้ต้องประกอบด้วยสิ่งต่างๆ ดังต่อไปนี้

2.17.1 กลอนทางเดี่ยวระนาดเอก

ควรมีความงดงามในเชิงศิลปะชั้นสูง ลู่ทางที่บรรเลงมีความวิจิตรกว่าทางบรรเลงปกติทั่วไป มีลูกเต้าของทำนองกลอนทางที่สละสลวยมีที่มาที่ไป มีความพิสดาร มีลูกของกลอนทางที่ยากลำบากในการบรรเลง นำมาประดับประดาในบางวรรคบางตอนเสมือนประดับด้วยเพชรเม็ดงามบนเรือนแหวน บางทางใช้กลอนทางตีปิดทำนองหลักมองไม่เห็นเนื้อแท้ของเพลงและใช้กลอนประเภทต่างๆ เช่น กลอนลูกโซ่ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนสับ กลอนพัน กลอนไต่ไม้ กลอนไต่ลวด ฯลฯ

หากผู้ประพันธ์กลอนทางเดี่ยวเป็นเถา ควรใช้กลอนทางที่มีลักษณะการประพันธ์แบบทางถอด ให้เห็นรูปกลอนทางอย่างชัดเจน ทางเดี่ยวในอัตรา 3 ชั้น นั้นจะมีความสมบูรณ์เป็นเนื้อเป็นหนังเป็นหลักมีความไพเราะงดงามเป็นที่สุด ส่วนอัตรา 2 ชั้น อัตราชั้นเดียว อัตราครึ่งชั้น และอัตราเสี้ยวชั้นนั้นเป็นการพัฒนาขึ้นในภายหลัง

ทางเดี่ยวนั้นควรมีความเหมาะสมกับขีดความสามารถของผู้บรรเลงทางเดี่ยวจึงถือว่าดีมากหากผู้บรรเลงฝีมือดีแต่ทางไม่ดี ผลของการบรรเลงอยู่ในเกณฑ์ปานกลาง หากผู้บรรเลงฝีมือไม่ดีแต่ทางดีผลงานการบรรเลงอยู่ในเกณฑ์ปานกลาง หากผู้บรรเลงฝีมือดีทางที่บรรเลงดีเหมาะสมกันดีถือว่าดีมาก(ถาวร ศรีผ่อง. 2553: 25-26)

2.17.2 คุณภาพเสียงของระนาดเอกในเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวจะมีความไพเราะมากขึ้นอยู่กับฝีมือของการบรรเลงต้องตีครบถ้วน เครื่องดนตรีต้องมีคุณภาพเสียงที่ดี และทางที่บรรเลงต้องดี ทั้ง 3 อย่างนี้ประกอบเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ควรใช้กลวิธีเทคนิคในการบรรเลงเพื่อให้ได้ รสมือหรือคุณภาพเสียงที่ไพเราะ ได้รสชาติในการฟังหลากหลายชนิด

2.17.3 แนวในการบรรเลงทางเดี่ยว แบ่งออกได้ 2 ชนิด คือ

1. แนวเรียวแบบหางหนู หมายถึง การเริ่มต้นบรรเลงทำนองช่วงแรกๆ ค่อนข้างช้าพอประมาณแล้วค่อยๆขยับเพิ่มความเร็วขึ้นเล็กน้อยให้ได้ระดับในช่วงก่อนตีทำนองรัวคาบลูกคาบ

ดอกให้ตีรัวได้สะดวกและเมื่อตีรัวได้สนิทสนมดีแล้วค่อยๆขยับแนวในท่อนหรือเที่ยวถัดไปให้สูงขึ้นให้ได้แนวทันฟังชัดเจน (เพิ่มความเร็วขึ้นอย่างมีลำดับเสมือนความเรียวของหางหนูจากโคนหางที่ใหญ่กลมๆค่อยๆเรียวเล็กไปสู่ปลายหางของหนู)

2. แนวเที่ยงตรงเป็นลำไม้ หมายถึง การบรรเลงที่ตั้งแนวความเร็วได้ระดับทันฟังแล้วรักษาความเร็วในการบรรเลงนั้นให้มีความเร็วคงที่มั่นคงสม่ำเสมอโดยตลอด (ถาวร ศรีผ่อง. 2553: 26)

2.18 ระบบประสาทกับภูมิปัญญานักดนตรีระนาดเอก

ในการบรรเลงดนตรีไทยที่มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำนั้น นักดนตรีระนาดเอกจะต้องเป็นผู้ที่มีสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบ เฉลียวฉลาด มีสมองปราดเปรื่อง หรือภูมิปัญญา รอบรู้ เฉียบแหลม จึงจะทำให้การบรรเลงนั้นๆประสบผลสำเร็จสมบูรณ์ หรือมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ นักดนตรีระนาดเอกส่วนใหญ่พบว่า เป็นผู้มีสมอง ปัญญา ทางดนตรีที่ดี

ในเรื่องดังกล่าว พูนพิศ อมาตยกุล ผู้เชี่ยวชาญระบบประสาท หู คอ จมูก ปาก และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ได้อธิบายในเอกสารถึงเรื่องระบบประสาท และสมองอันมีผลต่อภูมิปัญญานักดนตรีระนาดเอกไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ระบบประสาทของมนุษย์ เริ่มก่อเกิดในระหว่างสัปดาห์ที่ 1 ถึง สัปดาห์ที่ 2 หลังมีการปฏิสนธิ แต่ยังมองไม่เห็นด้วยตา การเกิดของสมองและไขสันหลัง จะเห็นชัดเจนเมื่อตัวอ่อนอายุได้ 1 เดือน จากนั้นก็จะเริ่มมีเส้นประสาทงอกและกระจายออกจากสมองและไขสันหลัง กระจายไปทำงานทั่วร่างกาย

ระบบประสาทของเรานั้นโดยทั่วไปแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

1.ระบบประสาทส่วนกลาง(Central Nervous System) คือ สมองใหญ่และไขสันหลัง อวัยวะสำคัญที่สุดที่เรียกว่าสมองใหญ่นี้ ห่อหุ้มไว้ด้วยกะโหลกศีรษะ เป็นศูนย์กลางของระบบประสาททั่วร่างกาย ประกอบด้วย อวัยวะสำคัญ 4 อย่าง คือ

1.1 สมองใหญ่ (Cerebrum) ส่วนบนสุด แบ่งออกเป็น 4 ส่วน หรือ 4 Lobe

1.1.1 Frontal Lobe อยู่บริเวณส่วนหน้าผาก เป็นส่วนที่ควบคุมเกี่ยวข้องกับบุคลิกภาพ พฤติกรรม(Personality) ความจำ ความรอบรู้ อุปนิสัย เป็นแหล่งรวมของความรู้นานาชนิด เป็นส่วนสำคัญเกี่ยวกับความเฉลียวฉลาด และความเก่งกาจของมนุษย์

1.1.2 Occipital Lobe คือ สมองส่วนที่อยู่หลังสุดหรือบริเวณท้ายทอย ทำหน้าที่รับและแปลความหมายของภาพที่ตารับเข้ามาแล้วส่งข้ามมายัง Frontal Lobe เพื่อเก็บภาพไว้ในความทรงจำ

1.1.3 Temporal Lobe คือ สมองส่วนที่อยู่ใกล้ทัดดอกไม้(กกหู) รับรู้เรื่องเสียงการสื่อความหมาย การรับข่าวสารที่เป็นเสียงเข้ามา มีหน้าที่สำคัญเกี่ยวกับการรับรู้และเข้าใจภาษาพูดและการพูดสื่อความหมาย

1.1.4 Parietal Lobe คือ สมองส่วนที่อยู่ด้านหลังหรือตอนบนของศีรษะแบ่งเป็น 2 ส่วนสำคัญที่ควรทราบ คือ

1) Motor Cortex คือ ส่วนของสมองที่ควบคุมการเคลื่อนไหว ทำหน้าที่การเคลื่อนไหวร่างแต่ละส่วน แต่ละอวัยวะต่างกันไป ที่สำคัญจาก Motor Area แห่งนี้ จะมีแนวทางเดินของประสาทลงไปตามไขสันหลัง เรียกว่าPyramidal Tract ควบคุมให้กล้ามเนื้อทำงานประสานกัน

2) Somatosensory Cortex คือ สมองส่วนที่รับรู้เรื่องความรู้สึกต่างๆ จากทั่วตัว สมองแบ่งหน้าที่ทำงานสำคัญออกเป็นพื้นที่ต่างๆ เรียกว่า Area แต่ละศูนย์ หรือ Area จะทำเฉพาะแต่ละหน้าที่ไป

1.2 สมองน้อย (Cerebellum) อยู่ตอนหลังช่วงล่างหรือท้ายทอย มีหน้าที่สำคัญเกี่ยวกับการทรงตัว การเคลื่อนไหวที่ละเอียดอ่อนและต้องรับการฝึกฝนมาก

1.3 แกนสมอง (Brian Stem) รับช่วงงานระบบประสาทจากสมองใหญ่ เส้นประสาทจากสมองน้อยมารวมกันลงมาตรงกลางจึงเรียกว่า แกนสมอง ความสำคัญของแกนสมอง คือเป็นสถานที่เริ่มต้นของประสาทสมองหลายเส้น แต่ละเส้นฝังอยู่ภายในแกนสมองนี้ เป็นตัวกำหนดหน้าที่และงานของประเภทสมอง แต่ละเส้นแยกกันไป

1.4 ไขสันหลัง (Spinal Chord) เป็นประสาทส่วนกลางที่ต่อมาจากสมองใหญ่ มีลักษณะเป็นท่อนยาว สอดอยู่ในช่องกลวงตรงกลางกระดูกสันหลัง ตั้งแต่ฐานสมองยาวลงไปจนถึงก้นกบ มีหน้าที่ควบคุมการเคลื่อนไหวและรับความรู้สึกตั้งแต่ระดับคอ ลงมาจนถึงระดับก้นกบ คือระดับต้นคอลงมาจนถึงก้นกบ

ไขสันหลังที่ตรงกับข้อกระดูกสันหลังทุกข้อ มีเส้นประสาทไขสันหลังยื่นออกมา ทั้งสองข้างซ้ายขวามารวมกัน ทั้งสิ้น 31 คู่ ทั้งรับความรู้สึกเข้ามา(Sensory Never หรือ Afferent Never) และสั่งงานออกไปให้กล้ามเนื้อทำงาน (Motor Never หรือ Efferent Never) ควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างการตั้งแต่ระดับคอไปจนสุดปลายเท้า

2. ระบบประสาทส่วนปลาย (Peripheral Nervous System) คือเส้นประสาทที่กระจายออกจากประสาทส่วนกลางออกไปทุกส่วนทั่วร่างกายเคลื่อนไหว (Efferent Nerve หรือ Motor Never) และส่งคำสั่งขาออกไปให้กล้ามเนื้อทั่วร่างกายเคลื่อนไหว(Efferent Never หรือ Motor Never) เป็นระบบสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเป็นอัมพาตและอัมพฤกษ์ ความพิการของระบบประสาทส่วนปลายโดยเฉพาะเรื่องของประสาทที่กระจายออกไปจากไขสันหลัง และบริเวณศีรษะ

3. ระบบประสาทอัตโนมัติ (Autonomic Nervous System) เป็นประสาทที่ทำงานโดยไม่ต้องรับคำสั่งจากสมองหรือไขสันหลัง ทำหน้าที่โดยอัตโนมัติ เช่น ควบคุมให้หัวใจเต้น ควบคุมความดันโลหิต ทำให้ฮอร์โมนหลั่งออกไปทำงานทั่วร่างหาย ทำให้กระเพาะ ลำไส้เคลื่อนไหวเพื่อการย่อยอาหาร ควบคุมไต ให้ทำหน้าที่ดูดน้ำกลับคืนร่างกาย เก็บรักษาระดับน้ำและเกลือแร่ในร่างกาย และขับถ่ายออกเป็นปัสสาวะ ควบคุมการคลอดเมื่อถึงเวลาที่จะคลอด รวมทั้งกระตุ้นให้มารดาที่คลอดแล้วมีน้ำนมเลี้ยงลูก ฯลฯ

สมองใหญ่ (Cerebral Cortex) คือ สมองส่วนบนสุดแบ่งออกเป็น 4 ส่วนด้วยกัน

1. Frontal Lobe อยู่ที่บริเวณส่วนหน้าผาก เป็นส่วนที่ควบคุมเกี่ยวข้องกับบุคลิกภาพ พฤติกรรม(Personality) ความจำ ความรอบรู้ อุปนิสัย เป็นแหล่งที่รวมของความรู้นานาชนิด เป็นส่วนสำคัญเกี่ยวกับความเฉลียวฉลาด และความเก่งกาจของมนุษย์

2. Occipital Lobe คือ สมองส่วนที่อยู่หลังสุดหรือบริเวณท้ายทอย ทำหน้าที่รับและแปลความหมายของภาพที่ตารับเข้ามาแล้วส่งเข้ามายัง Frontal Lobe เพื่อเก็บภาพไว้ในความทรงจำ

3.Temporal Lobe คือ สมองส่วนที่อยู่ใกล้ทัดดอกไม้(กกหู) รับรู้เรื่องเสียง การสื่อความหมาย การรับข่าวสารที่เป็นเสียงเข้ามา มีหน้าที่สำคัญเกี่ยวกับการรับรู้และเข้าใจภาษาพูด และการพูดสื่อความหมาย

4. Parietal Lobe คือส่วนของสมองที่อยู่ด้านหลังหรือตอนบนของศีรษะแบ่งเป็น 2 ส่วนสำคัญที่ควรทราบ คือ

4.1 Motor Cortex คือ ส่วนของสมองที่ควบคุมการเคลื่อนไหว ทำหน้าที่การเคลื่อนไหวร่างกายแต่ละส่วน แต่ละอวัยวะต่างกันไป ที่สำคัญจาก Motor Area แห่งนี้ จะมีแนวทางเดินของประสาทลงไปตามไขสันหลัง เรียกว่า Pyramidal Tract ควบคุมให้กล้ามเนื้อทำงานประสานกัน

4.2 Somatosensory Cortex คือ สมองส่วนที่รับรู้เรื่องความรู้สึกต่างๆ จากทั่วตัว สมองบางหน้าที่ทำงานสำคัญออกเป็นพื้นที่ต่างๆเรียกว่า Area แต่ละศูนย์ หรือArea จะทำเฉพาะแต่ละหน้าที่ไป (พูนพิศ อมาตยกุล. 2555)

ระบบประสาทและสมองแต่ละส่วน มีความสำคัญเชื่อมโยงกัน ทั้งในส่วนที่สั่งการและควบคุมกล้ามเนื้อ ให้อวัยวะทำหน้าที่เฉพาะแต่ละหน้าที่ไป นักดนตรีระนาดเอกที่มีความสามารถสูงจะต้องมีระบบประสาทและสมองที่สมบูรณ์ โดยเฉพาะสมองใหญ่ ที่แบ่งออกเป็น 4 ส่วน มีความสำคัญต่อภูมิปัญญาและความสามารถของนักดนตรีและนักระนาดเอกอย่างยิ่ง

2.19 พลวัตทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

2.19.1 ภาพยนตร์ เรื่อง โหมโรง

ภาพยนตร์เรื่องโหมโรงเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่งที่เข้าฉายเมื่อปี พ.ศ. 2547 เนื้อเรื่องสะท้อนภาพของสังคมไทยในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในแง่มุมของครูดนตรีไทยที่พยายามรักษามรดกดนตรีไทยของชาติไว้ในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม อันเกิดจากผู้นำที่รับอิทธิพลตะวันตก และต้องการให้ประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลง อำนวยการสร้างและกำกับการแสดงโดย อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ กำกับภาพโดย ณัฐวุฒิ กิตติคุณ และสหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล จัดจำหน่าย หลังจากที่ภาพยนตร์เรื่องโหมโรงได้เข้าฉาย ทำให้กระแสความรักและหวงแหนในดนตรีไทยมีมากขึ้น โดยเฉพาะสามารถทำให้ระนาดเอกได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่เยาวชนและประชาชนทั่วไป

2.19.1.1 **เนื้อเรื่องย่อภาพยนตร์เรื่องโหมโรง**

เหตุการณ์เริ่มขึ้นราวพุทธศักราช 2429 ในประเทศสยาม ศร เด็กหนุ่มที่มีความผูกพันกับดนตรีไทยมาตั้งแต่เกิด ได้รับการถ่ายทอดฝีมือในการตีระนาดเอกจาก ครูสิน ผู้ซึ่งเป็นทั้งบิดาและครูสอนดนตรีไทย ผู้มีปมในชีวิต หลังการสูญเสียพี่ชายของศร ผู้ซึ่งถูกนักเลงระนาดคู่ปรับฆ่า เป็นเหตุให้ครูสินตัดสินใจหยุดการสอนดนตรีไทยลง ด้วยคำเตือนสติจากหลวงพ่อ ทำให้ครูสินกลับมาสอนดนตรีไทยอีกครั้ง เพื่อไม่เป็นการปิดกั้นโอกาสและการพัฒนาพรสวรรค์ในการตีระนาดของศร ศรจึงได้รับการถ่ายทอดฝีมือตีระนาดจากบิดา และมีทิว เพื่อนสนิทที่คอยช่วยเหลือมาตลอดเวลา

ศรกลายเป็นดาวเด่นในเชิงระนาดเมื่อก้าวเข้าสู่วัยหนุ่ม ฝีมือของศรยากหาใครทัดเทียมในอัมพวา หลังจากชนะประชันครั้งแล้วครั้งเล่า ศรจึงเกิดความลำพองในฝีมือของตนเอง จนเมื่อศรเดินทางเข้ามายังบางกอก เขาพ่ายแพ้เป็นครั้งแรกต่อขุนอิน ผู้มีฝีมือการเล่นระนาดในระดับสูง และมีทางระนาดที่ดุดัน ศรกลายเป็นคนที่สูญเสียความภาคภูมิใจในตัวเอง แต่เขาก็กลับมามุมานะ ฝึกปรือฝีมืออีกครั้ง และคิดค้นทางระนาดแบบใหม่ที่ไม่ซ้ำใคร จนในที่สุด ศรก็มีชื่อเสียงโด่งดังไปถึงในพระราชวัง เขาได้รับการอุปถัมภ์ให้เป็นนักดนตรีประจำราชสำนัก และได้พบกับ แม่โชติ สตรีผู้สูงศักดิ์ที่กลายมาเป็นคู่ชีวิตของศรในเวลาต่อมา

ในที่สุด หลังจากผ่านการบ่มเพาะทั้งฝีมือและจิตใจมาชั่วระยะเวลาหนึ่ง ศรก็สามารถมีชัยเหนือขุนอินได้สำเร็จ

ล่วงเข้าสู่วัยชราของศร เขากลายเป็นครูดนตรีอาวุโสที่มีลูกศิษย์มากมาย ขณะที่บ้านเมืองกำลังเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตก รัฐบาลมีนโยบายปรับปรุงประเทศให้มีความทันสมัยและออกระเบียบควบคุมศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีไทย โดยมี พันโทวีระ นายทหารหนุ่มที่รับหน้าที่ดูแลนโยบายดังกล่าว และต้องมาเผชิญหน้ากับ ครูศร ผู้ผ่านการแพ้ – ชนะมานับครั้งไม่ถ้วนในวัยหนุ่ม และกำลังสู่บั้นปลายของชีวิตในวันที่ดนตรีไทยถูกคุกคาม

2.19.1.2 “โหมโรง” ภาพสะท้อนทางสังคม

คือเหตุการณ์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เพื่อสะท้อนให้เห็นสภาวการณ์ปัจจุบันของประเทศไทย เนื่องด้วยความคล้องจองขององค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง อย่างเช่น ผู้นำรัฐบาลที่มีความเด็ดขาด และเชื่อมั่นในตัวเองสูง จนนำไปสู่การบริหารประเทศแบบเด็ดเดียวเชื่อมั่นในตนเอง แนวความคิดของการเปิดประเทศรับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างไม่ลืมหูลืมตา และดิ้นรนทุกทางเพื่อจะมีพร้อมทุกอย่างที่นานาประเทศเขามีและเป็น เพราะเชื่อว่าเป็นคำตอบสุดท้าย สำหรับวิถีทางในการอยู่รอดของประเทศ ใช่หรือไม่ว่า ยังคงตกทอดมาถึงปัจจุบัน หน้าซ้ำยังหยั่งรากลงลึกจนไม่อาจทัดทานไว้ได้

ที่สุดแล้วหนังก็ไม่ได้บอกให้เราปฏิเสธ “**ผู้มาใหม่**” หากแต่เพียงว่าการ “**อยู่ร่วมกันโดยสันติ**” กับ “**เจ้าของพื้นที่เดิม**” น่าจะดีกว่าการ “**เข้ามาแทนที่**” อย่างที่เป็นอยู่ ในหนังสือมีฉากที่จะสะท้อนให้เห็นแนวความคิดดังกล่าวในฉากที่ รถบรรทุกขนเปียโนที่ประสิทธิ์สั่งซื้อจากญี่ปุ่นมาส่งที่บ้าน ตอนแรกที่ได้เห็น ศรมีท่าทีไม่ค่อยชอบใจนัก ประมาณว่าตนเองได้รับการยกย่องในแวดวงดนตรีไทยเดิม แต่ลูกชายกลับไปฝักใฝ่ในเครื่องดนตรีตะวันตก ศรบอกให้ประสิทธิ์ลองเล่นให้ฟัง เมื่อศรได้ฟังเสียงที่เปล่งออกมา ศรจึงเริ่มยอมรับในความไพเราะของมัน กระทั่งลงมือตีระนาดเพื่อร่วมบรรเลงไปด้วยกัน

ฉากดังกล่าวเพียงฉากเดียว สามารถสื่อความหมายได้ในหลายระดับ ตั้งแต่การคลี่คลายของความไม่เข้าใจกันระหว่างพ่อกับลูก หากตีความขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง ก็อาจหมายความถึงการปรับตัวเข้าหากันของคนสองรุ่นในยุคสมัยของการเปลี่ยนถ่าย โดยที่ศรเป็นตัวแทนของคนไทยในยุคเก่าที่เติบโตมาภายใต้วิถีชีวิตแบบตะวันออกแท้ ๆ ขณะที่ประสิทธิ์เป็นตัวแทนของคนสมัยใหม่ที่เติบโตมากับการเปิดประเทศรับวัฒนธรรมตะวันตก (ในตอนแรก ๆ เสียงของระนาดและเปียโนฟังดูไม่เข้าจังหวะกันซักเท่าไหร่ แต่เมื่อบรรเลงไปซักพักก็กลมกลืนและผสานเป็นท่วงทำนองเดียวกัน) ที่สำคัญที่สุดคือการแสดงให้เห็นว่า ดนตรีทั้งสองสัญชาติ (ใช้สื่อแทนวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก) ต่างก็มีความไพเราะงดงามในตัวของมันเอง และทรงคุณค่าสูงสุดในแนวทางของตัวเอง (ต่อมาก็มีฉากที่ประสิทธิ์เล่นเปียโนให้พ่อศรฟัง) หากทั้งสองสิ่งได้มีโอกาสบรรเลงร่วมกัน ย่อมบังเกิดท่วงทำนองที่งดงามสำหรับผู้ฟัง

ชะตากรรมของลูกศิษย์ของท่านครูคนหนึ่งที่ต้องหมดหนทางทำมาหากินจากนโยบายดังกล่าว จึงต้องหันเหชีวิตมาเป็นกรรมกรแบกข้าวสาร ซึ่งหนังได้ให้ข้อมูลไว้แล้วว่า คนตีระนาดเขาห้ามทำงานหนัก โดยเฉพาะการยกของหนัก (ตอนที่ศรช่วยแบกของไปส่งแม่โชติ – ซึ่งต่อมาก็คือ ภรรยาของครูนั่นเอง ที่บ้านพอแม่โชติรู้ว่าศรเป็นคนตีระนาด ก็รับของสัมภาระเหล่านั้นคืน เพราะเกรงว่าข้อมือจะบาดเจ็บ) สุดท้ายก็ประสบอุบัติเหตุจนข้อมือหัก จนที่สุดแล้ว ขนาดจะยกจาน

ข้าวก็ยังทำไม่ได้ เมื่อชีวิตถึงจุดอับจนทั้งเรื่องของดนตรีที่ตนรักและหนทางในการยังชีพ เรียกว่าขาดความสุขเพื่อหล่อเลี้ยงจิตใจและอาหารเพื่อเลี้ยงชีวิต บทสรุปที่เขาเลือกคือการฆ่าตัวตาย นับเป็นสิ่งที่ต้องเข้าใจ

นี่คือส่วนที่สร้างความสะเทือนใจมากที่สุดในหนังเรื่องนี้ เพราะมันคือการทำร้ายกันเองของเพื่อนร่วมชาติ เพียงเพราะการยึดมั่นถือมั่นในแนวทางที่ตนเองเชื่อว่าดีที่สุด เหมาะสมที่สุด จนปิดกั้นโอกาสในการรับรู้และเรียนรู้สิ่งที่แตกต่างออกไป

2.19.1.3 คำวิจารณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องโหมโรง จากอาจารย์เจตนา นาควัชระ

"มีผู้วิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ในแง่มุมต่าง ๆ ไปมากแล้ว ทั้งในด้านของการแสดง ของฉากของเทคนิคการถ่ายทำ จึงไม่เป็นการง่ายนักที่ผมจะเฟ้นหาประเด็นขึ้นมาอภิปราย โดยที่ไม่ให้ซ้ำกับงานวิจารณ์ของผู้อื่น ผมจึงใคร่ที่จะขอเจาะลงไปในรายละเอียดในฉากเล็ก ๆ ที่อาจจะไม่โดดเด่นอะไรมากนัก ถ้ามองอย่างผิวเผิน

ฉากที่ประทับใจผมมากอยู่ตอนใกล้จบ เมื่อศรปราบคู่ต่อสู้ของเขาลงได้อย่างราบคาบแล้ว เขาก็เข้าไปหาขุนอินผู้อาวุโสสูงกว่า แล้วขอขมาตามขนบประเพณีอันดีงามของไทยที่ผู้ด้อยอาวุโสจะต้องแสดงความคารวะต่อผู้ใหญ่พอที่จะเอ่ยวาจาที่แสดงให้เห็นถึงแก่นแท้ของวัฒนธรรมไทย

*โดยผู้ที่เป็นผู้ใหญ่กล่าวชมเชยผู้น้อยที่มีฝีมือเหนือกว่าตน พร้อมทั้งมองไปข้างหน้าด้วยใจเป็นธรรม โดยฝากฝังอนาคตของดนตรีไทยไว้กับเจ้าหนุ่มผู้นี้ ณ จุดนี้เราอาจจะได้สรุปว่า "**โหมโรง**" มิใช่ภาพที่หยุดนิ่ง แต่เป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยพลวัต จากจุดเริ่มต้นของเรื่องที่ผลของการประชันอย่างเอาเป็นเอาตายนำไปสู่ความตายในเชิงกายภาพดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ไปถึงการประชันในวังระหว่างขุนอินกับศรนั้น ก็เป็นการประชันอย่างเอาเป็นเอาตายเช่นกัน แต่ได้แปรสภาพจากระดับของกายภาพไปสู่ระดับของศิลปะ คือ ฟาดฟันกันสุดฝีมือในกรอบของศิลปะ แต่มิได้เล่นกันถึงชีวิตในโลกแห่งความเป็นจริง จากจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์ที่คำว่า "เอาเป็นเอาตาย" เริ่มที่ตายกันจริง ๆ มาสู่ตอนท้ายของเรื่องที่คำว่า "เอาเป็นเอาตาย" ได้กลายเป็นความเปรียบทางวรรณศิลป์หรือเป็น Metaphor ไปแล้ว ก็เท่ากับเป็นการยืนยันว่า ศิลปะคือปัจจัยที่ถ่ายกรองความกักขฬะและความโหดเหี้ยมที่มากับสัญชาตญาณใฝ่ต่ำในตัวมนุษย์ เพื่อแปรสภาพขึ้นสู่ระดับของมุทิตาจิตและอภัยทาน*

*ผมไม่แน่ใจว่าผู้กำกับการแสดงและนักแสดงจะคิดถึงมโนทัศน์เหล่านี้มากน้อยเพียงใด แต่จากจุดยืนของผู้ดูผู้ชม เราไม่มีทางที่จะตีความไปเป็นอย่างอื่นได้ จะโดยจงใจหรือไม่จงใจก็ตาม **"โหมโรง"** ได้ชี้ให้เห็นถึงแก่นของวัฒนธรรมไทยว่าเป็นวัฒนธรรมแห่งความสมานฉันท์มากกว่าวิถีชีวิตของกลุ่มคนที่ชอบแต่จะแตกแยกกัน"*

2.19.1.4 **หนังสือพิมพ์ คม ชัด ลึก ฉบับวันที่** 12 **กุมภาพันธ์** 2547

โหมโรงเป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดภาพชีวิตบนเส้นทางของความมุ่งมั่น เพื่อที่จะเป็นมือระนาดเอกของแผ่นดิน ได้เค้าโครงมาจากอัตชีวประวัติบางส่วนของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ บรมครูของนักดนตรีผู้ผ่านยุคร่ำเรืองสูงสุด จนถึงยุคที่ตกต่ำที่สุดในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งรัฐบาลมุ่งหน้าพัฒนาประเทศไปตามแนวทางของตะวันตก เพื่อตามความทันสมัย (แบบฝรั่ง) ให้ทัน จึงมีความพยายามจำกัดกระแสความนิยมดนตรีไทยในหมู่คนไทยด้วยกันเอง

ดูหนังเรื่องนี้แล้ว อิ่มเอม อิ่มตา อิ่มใจ อย่างบอกไม่ถูกทีเดียวเชียวล่ะ การดำเนินเรื่องกระชับ ไม่เยิ่นเย้อ ไม่น่าเบื่อ เหมือนที่หลายคนตั้งท่าหวั่นกลัว ความไพเราะเพราะพริ้งของเสียงดนตรีไทย เข้าไปบาดลึกอยู่ในโสตประสาท และยังแจ่มชัดอยู่จนถึงเดี๋ยวนี้ ภาพก็สวยสดงดงาม บทภาพยนตร์กินใจ ชวนสะเทือนอารมณ์ พานให้น้ำตารื้นเอ่อ จวนเจียนจะไหลแหล่มิไหลแหล่ ทุกอย่างหล่อหลอมให้ “โหมโรง” ลงตัว หาที่ติแทบไม่ได้ ที่สำคัญ หลังจากดูเรื่องนี้แล้ว ยังใคร่ให้รู้สึกรักและหวงแหนดนตรีไทยขึ้นมาอย่างจับจิต นอกจากนี้ ยังทำให้มองเห็นการต่อสู้ของบรรพบุรุษ ที่พยายามธำรงดนตรีไทยเอาไว้ด้วยการคัดง้างกับทัศนคติด้านลบของผู้นำต่อดนตรีไทย จนทำให้ดนตรีไทยได้กลายเป็นรากเหง้าอันสะท้อนตัวตนที่แท้จริงของชาวไทยไว้กระทั่งปัจจุบัน

การต่อสู้กับทัศนคติด้านลบของคนที่มีอำนาจนั้น ยากเย็นแสนเข็ญขนาดไหน แม้จะถูกต่อต้าน และถูกหมิ่นว่าดนตรีไทยเป็นดนตรีที่ล้าหลัง ไม่ทันสมัยเหมือนเครื่องดนตรีฝรั่ง แต่สำนึกที่ดีของคนไทย บวกกับความพยายามก็นำมาสู่ความสำเร็จจนได้

2.19.1.5 **หนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ ฉบับวันศุกร์ที่** 13 **กุมภาพันธ์** 2547

หนังที่ดีมากอย่าง “โหมโรง” อาจจะไม่ได้เงิน แต่ไม่ได้หมายความว่า พอสิ้นปี 2547 หนังไทยเรื่องนี้ จะไม่ได้รางวัลทางภาพยนตร์ ตรงกันข้าม ผมกลับรู้สึกว่า ในรายชื่อหนังไทย 5 เรื่องยอดเยี่ยมของปีนี้ โหมโรง จะเป็นหนึ่งในนั้นอย่างแน่นอน และเผลอๆ อาจจะเป็น “หนังไทยยอดเยี่ยม”ของปีนี้

คำพูดของขุนอิน (อ.ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า) มือระนาดเอกในหนัง “โหมโรง” (The Overture) ที่บอกกับดาวรุ่งอย่าง “ศร” (อนุชิต สพันธุ์พงษ์) ว่า “ขอให้ช่วยรักษาและสืบทอดดนตรีไทยไปให้นานที่สุด” นั้น ฟัง ๆ ดูก็อาจจะไม่มีอะไรมากไปกว่าการส่งต่อ “คบไฟ” จากรุ่นสู่รุ่น

แต่ถ้าจะลองคิดสักหน่อย บางทีคำพูดประโยคนี้ในหนังของผู้กำกับ อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ อาจจะมี ไปถึงความต้องการจะบอก “อะไรบางอย่าง” ต่อคนดูก็เป็นได้ บางอย่างที่ว่านั้นไม่ใช่การรักษาดนตรีไทยอย่างการตีระนาด หากแต่ความหมายนั้นครอบคลุมกว้างใหญ่ถึงวัฒนธรรมไทย ที่ค่อย ๆ สูญหายไป และถ้าจะเริ่มต้นบทความด้วยการว่าด้วยนัยและประเด็นต่าง ๆ ในหนังนั้น

ตัวของขุนอิน ก็คือ ตัวแทนของคนรุ่นก่อนที่มอบภารกิจในการรักษาวัฒนธรรมไทย (การตีระนาด) ต่อคนรุ่นใหม่ ซึ่งก็คือตัวละครอย่าง “ศร” นั่นเอง

2.19.2 **ภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ เรื่อง ลูกระนาด**

บทประพันธ์	ธงสะบัด
บทโทรทัศน์	ณพัชร
กำกับการแสดง	ธงชัย ประสงค์สันติ
ออกอากาศทุกวันก่อนข่าว	เริ่มวันศุกร์ที่ 23 พฤศจิกายน – 4 ธันวาคม พ.ศ.2550 เวลา 18.45 น. และนำมาออกอากาศซ้ำ วันจันทร์-วันศุกร์ เดือนพฤศจิกายน – ธันวาคม 2554 เวลา 13.00 น. ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง7

สุประวัติ	ปัทมสูต	รับบท	ชาติ
สุทธิราช	วงศ์เทวัญ	รับบท	ระนาด
นันทศัย	พิศัลยบุตร	รับบท	ตะโพน
ปุณยพร	พูลพิพัฒน์	รับบท	ทับทิม
โย่ง	เชิญยิ้ม	รับบท	ชัยพร
รสริน	จันทรา	รับบท	นกน้อย
ติ๊ก	ชิโร่	รับบท	ศรทอง ก้องฟ้า
โก๊ะตี๋	อารามบอย	รับบท	โชค
สีเทา		รับบท	หลวงลุง
อุดม	ชวนชื่น	รับบท	ทุย

2.19.2.1 **เนื้อเรื่องย่อภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ เรื่อง ลูกระนาด** (*ละครลูกระนาด*. 2555: ออนไลน์)

เรื่องราวชีวิตของ ชาติ อดีตพระเอกลิเกยอดนิยมที่ถึงคราวตกอับ เมียซึ่งเป็นนางเอกลิเกที่เล่นอยู่ด้วยกันหนีไปกับชู้ ทิ้งลูกชายไว้ 2 คน คือ ตะโพนและ ระนาด ชาติประชดชีวิตด้วยการลาออกจากคณะลิเกชัยพรศรศิลป์ ซ้ำออกคำสั่งห้ามลูกทั้งสองไปยุ่งเกี่ยวกับลิเกเด็ดขาด ชาติหันไปเลี้ยงชีพด้วยการถีบสามล้อ และดื่มสุราอย่างหนัก ด้วยค่าตอบแทนเพียงน้อยนิดจากการถีบสามล้อจึงไม่พอที่จะส่งตะโพนลูกชายที่เป็นความหวังทั้งหมดของชาติให้ได้เรียนสูงๆ ชาติจึงนำไปฝากเลี้ยงไว้กับหลวงลุง ส่วนระนาดลูกคนเล็กใช้ชีวิตคลุกคลีอยู่กับพวก ลิเกคณะชัยพร มีเพื่อนสนิทคือ ทับทิม ลูก

สาวของชัยพร รวมทั้งการได้เห็นพ่อและแม่เล่นลิเกมาตั้งแต่ยังเด็ก ลิเกจึงค่อยๆ ฝังรากอยู่ในตัวของระนาดโดยที่เขาเองก็ไม่รู้ตัว

เมื่อทั้งสองเติบโตขึ้น ตะโพนได้เรียนที่วิทยาลัยตามที่ชาติตั้งความหวังไว้ ส่วนระนาดนั้นใจฝักใฝ่อยู่แต่กับลิเก ด้วยความรักอยากเป็นลิเกเหมือนที่พ่อเคยเป็นเขาจึงฝืนคำสั่งพ่อแอบครูพักลักจำจากคณะชัยพร ซุ่มซ้อมลิเกอยู่คนเดียว อยู่มาวันหนึ่งด้วยเหตุสุดวิสัยทำให้ระนาดต้องรำแก้บนแทน โชค ลูกเลี้ยงของชัยพร และนับตั้งแต่นั้นเพชรเม็ดงามแห่งวงการลิเกก็ค่อยๆ จรัสแสงขึ้นมา บรรดาแม่ยกต่างกล่าวขานถึงลิเกหน้าใหม่ที่รำอ่อนช้อยสวยงาม รวมทั้งเสียงร้องก็ไพเราะจับใจมาก

ศรทอง พระเอกลิเกคณะชัยพรดังแล้วลืมตัว ติดแม่ยกไม่ยอมมาเล่นลิเกทำให้ชัยพรตัดสินใจส่งระนาดลงเล่นแทน และ ระนาดก็ไม่ได้ทำให้บรรดาแม่ยกต้องผิดหวังเลย เมื่อชาติได้รู้ความจริงเรื่องระนาดที่ฝ่าฝืนคำสั่ง เขาจึงประกาศตัดพ่อตัดลูกกับระนาด แต่กับตะโพนชาติไม่ได้รับรู้เลยว่าลูกหัวแก้วหัวแหวนที่เขาฝากความหวังทั้งหมดไว้ ตอนนี้เดินทางผิด คบเพื่อนชั่ว ติดผู้หญิง ผลการเรียนตกต่ำ จนท้ายสุดต้องโดนออกจากวิทยาลัย

ด้วยความมุมานะ บวกกำลังใจจากผู้คนรอบข้างโดยเฉพาะทับทิม ทำให้ระนาดฝึกฝนลิเกจนเจนจัด และจากความตั้งใจอันแรงกล้าของระนาดนี่เองทำให้ชาติเริ่มหันมาเข้าใจในตัวระนาดมากขึ้น และยอมฝึกฝนลิเกให้ระนาดจนชนะการประกวด ได้เป็นลิเกหน้าใหม่ขวัญใจมวลชนโดยมีทับทิมเป็นนางเอกคู่ขวัญ แต่ความดังไม่จีรังคณะลิเกชัยพรศรศิลป์ชื่นชมกับความสำเร็จอยู่ได้ไม่นาน ก็ถูกคณะลิเกอิเล็กโทน ลิเกแนวใหม่ซึ่งตั้งโดยศรทองกับนภดล อดีตสมาชิกคณะชัยพรฯ ก้าวขึ้นมาเป็นคู่แข่งแย่งคนดูไปเกือบหมด คณะชัยพรศรศิลป์ที่เคยเฟื่องฟูต้องอับเฉาลงจนต้องปิดคณะไป แต่ระนาดยังไม่ยอมแพ้เพื่อสืบต่อมรดกที่พ่อได้ถ่ายทอดให้กับเขาไว้ เขาได้ก่อตั้งคณะลิเก ระนาดเสียงทองขึ้นมาใหม่

ชาติติดสุราเรื้อรังและเริ่มมีอาการหนักมากถึงขนาดตามองไม่เห็น ระนาดจำเป็นต้องใช้เงินก้อนหนึ่งเพื่อไปรักษาพ่อ และด้วยความเต็มใจแม่ยกวันเพ็ญได้ยื่นมือเข้ามาช่วยเหลือระนาด ทำให้ทับทิมเข้าใจผิดในความสัมพันธ์ระหว่างระนาดและแม่ยกวันเพ็ญ ท้ายที่สุดทับทิมก็ได้รู้ความจริงทั้งสองกลับมาเข้าใจกันอีกครั้ง

เพราะความคดโกงของศรทอง ทำให้คณะลิเกอิเล็กโทนไปไม่รอด ศรทองกับนพดลทะเลาะกันถึงขั้นศรทองโดนทำร้ายจนเสียโฉม ทำให้คณะระนาดเสียงทองกลับมามีชื่อเสียงอีกครั้ง และระนาดก็ตั้งใจว่าจะนำคณะลิเกของตนเข้าประกวดเพื่อเล่นถวายในหลวงในวันพ่อ 5 ธันวามหาราช

ตะโพนสำนึกผิดกลับมาหาพ่อชาติ และระนาด ความหวัง และความฝันของพ่อชาติเริ่มเป็นรูปเป็นร่างอีกครั้ง แต่แล้วก็เกิดเหตุขึ้นอีกจนได้ ทนงเพื่อนเก่าตะโพนกลับมาแก้แค้นเป็นเหตุให้โชคโดนแทงตาย ด้วยความโกรธแค้นทนงจึงตามไปฆ่าทนง และหนีตำรวจเตลิดหายไป

วันพ่อ 5 ธันวามหาราชมาถึง ระนาดนำคณะระนาดเสียงทองขึ้นเล่นประกวดถวายในหลวงท่ามกลางผู้ชมเนืองแน่น ระนาดร้องลิเกเทิดพระเกียรติ องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมทั้งเล่าเรื่องราวของตัวเองว่าเป็นกำพร้าแม่ มีเพียงพ่อ แต่ตอนนี้พ่อก็ป่วยไม่สามารถมาชื่นชมในความสำเร็จของตนได้ อยากให้พ่อยกแม่ยกช่วยเมตตาตนเองด้วย ในฝูงชนเห็นสมศักดิ์ ภักดี พาพ่อชาติมาดูระนาดด้วย สมศักดิ์บอกให้ระนาดร้องเล่นให้เต็มที่ให้สมกับที่พ่อชาติได้มอบมรดกลิเกไว้ให้ ตะโพนที่มาแอบดูน้องชายเล่นลิเกตัดสินใจขึ้นไปตีตะโพนให้ระนาดได้ร้องรำ ตะโพนพูดกับพ่อว่าวันนี้เป็นวันพ่อ ขอให้ตนได้ทำอะไรสักอย่างเพื่อพ่อบ้างแม้ว่าลูกคนนี้จะเคยทำให้พ่อผิดหวัง ตะโพนลงนั่งตีตะโพน ระนาดเดินเข้ามาหาตะโพนบอกร้องเลยไม่ต้องห่วงวันนี้พี่ขอทำเพื่อพ่อสักวัน ระนาดร้องกลอนวันพ่อได้ซาบซึ้ง น้ำตาของความสำนึกผิดของตะโพนค่อยๆ ไหลลงอาบแก้ม ภาพเรื่องราวทั้งหมดอยู่ในสายตาของผู้เป็นพ่อ ผู้ชมมองดูด้วยความซาบซึ้งใจ ชาติตั้งปณิธานกับตนเองอย่างเด็ดเดี่ยว เพื่อเป็นการทำความดีถวายในหลวง และเพื่อลูก จึงตั้งใจที่จะเลิกสุราอย่างจริงจัง เมื่อการแสดงจบลง แม่ยกคนดูตบมือดังเกรียวกราว แล้วตำรวจก็ตามมาจับตัวตะโพนบนเวที และก่อนที่เขาจะโดนจับตัวไปตะโพนได้ขอตำรวจ ก้มลงกราบพ่อเพื่อขอขมาในสิ่งที่เคยทำผิดพลาดมาทั้งชีวิต ที่หลังวิกลิเกเห็นศรทองเป็นบ้าแต่งตัวลิเก ร้อง รำอยู่เป็นที่ขบขันกับคนที่มาเที่ยวชมงาน

2.19.2.2 **บทวิจารณ์ภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ เรื่อง ลูกระนาด**

ละครโทรทัศน์ เรื่อง ลูกระนาด เป็นภาพยนตร์ละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่งที่ผู้วิจัยได้รับชม จากการแพร่ภาพออกอากาศของสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 เมื่อเดือนพฤศจิกายน – ธันวาคม 2554 ในช่วงวันหยุดจากเหตุการณ์อุทกภัยน้ำท่วมกรุงเทพฯและหลายจังหวัด เห็นว่าเป็นละครโทรทัศน์ สะท้อนสังคมไทย ที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ โดยใช้เรื่องราวของลิเกเป็นการดำเนินเรื่อง การนำชื่อเครื่องดนตรีไทยไปเป็นชื่อตัวละครแสดงนำของเรื่อง รวมทั้งมีการแต่งบทเพลงประจำเรื่อง โดยการนำเอา “ลูกระนาด” มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ที่มีเนื้อร้องสะท้อนถึงโชคชะตาชีวิตของคนที่ต้องดำเนินไป เปรียบเสมือนลูกระนาดของเครื่องดนตรีไทย ดังเนื้อร้องที่ว่า

2.19.2.3 **เนื้อร้องเพลง**

<u>เนื้อเพลง ลูกระนาด</u>

เสียงระนาดดังก้อง แซ่ซ้องทำนองของไทย
ศิลปะพ่อสร้างไว้ ให้ลูกไทยหลานไทยได้สืบสาน

	เปรียบชีวิตคนคล้ายลูกระนาด	แตกต่างบทบาทกันไป
	จะสูงหรือต่ำแค่ไหน	ต้องร้องไปรำไปให้จบเพลง
(ร้องลิเก)	เราเกิดเป็นลูกลิเก	ต้องร่อนเร่ไปทั่วถิ่น
	เช้าค่ำทำมาหากิน	ใช้ศาสตร์และศิลป์ค้ำจุน
	จะอิ่มหรือหิวไม่หวั่น	หัวใจมุ่งมั่นสืบสาน
	ลิเกไทยแต่ครั้งโบราณ	โปรดจงสงสารเกื้อหนุน
	ทั้งเสียงปรบมือให้	ทั้งพวงมาลัยที่คล้อง
	รอยยิ้มพ่อแม่พี่น้อง	ดุจแสงทองให้ไออุ่น
	ขอถอดหัวใจมาร้องมารำ	ส่งไปแทนคำขอบพระคุณ

ที่มา : สมหวัง อนุศักดิ์เสถียร

โดยผู้ประพันธ์บทได้แรงบันดาลใจจากชีวิตลิเกและปี่พาทย์ราดตะโพน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากระนาดเอกและตะโพน จนนำมาแต่งเป็นบทละครโทรทัศน์และชื่อของพระเอกและดารานำว่า “ระนาด” และ “ตะโพน” สองพี่น้องลูกลิเกในเรื่องที่มีพ่อเป็นอดีตพระเอกลิเก แต่ชีวิตต้องตกอับเมียหนีไปมีชู้ ทิ้งลูกทั้งสองไว้ให้เลี้ยง จนลาออกจากคณะลิเกหันไปประกอบอาชีพถีบสามล้อรับจ้างและประกาศห้ามลูกทั้งสองยุ่งเกี่ยวกับลิเกเด็ดขาด แต่ด้วยสายเลือดศิลปินที่มีอยู่ในตัวลูกชายผู้น้องชื่อระนาด ในที่สุดระนาดก็ต้องเข้ามายุ่งเกี่ยวกับลิเกจนได้ ส่วนตะโพนผู้พี่ แม้ว่าพ่อจะพาไปฝากเป็นลูกศิษย์พระที่วัดก็ตาม แต่ด้วยอุปนิสัยที่ไม่ดีก็ทำให้ชีวิตยุ่งเกี่ยวแต่สิ่งไม่ดี จนต้องเข้าคุกเข้าตะราง แม้จะสำนึกได้ในวินาทีสุดท้ายแต่ก็ไม่พ้นเคราะห์กรรมเห็นถึงความดี ความชั่ว ความรักของพ่อที่มีต่อลูก ความรักของลูกที่มีต่อพ่อ และความถูกต้องกับความผิดที่เป็นเรื่องจริง ของชีวิตมนุษย์ โดยใช้ศิลปวัฒนธรรม นาฏดนตรีเป็นเครื่องหล่อหลอมจิตใจและแก้ปัญหา ทำให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว ชีวิตมนุษย์ทุกคนต้องประสบกับทุกข์และสุขควบคู่กันไป อุปสรรคที่เปรียบเสมือน ท่วงทำนองเพลงเสียงสูงต่ำคละเคล้าบนลูกระนาด หรือชีวิตที่สามารถแก้ไขได้ถ้าตั้งมั่นอยู่ในคุณธรรม จริยธรรม สามารถรอดพ้นจากอุปสรรคปัญหาและประสบความสำเร็จได้ ถ้ามีความมุ่งมั่น ตั้งในจริง เหมือนดั่ง ลิเก นาฏดนตรีที่แสดง

ภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ เรื่อง ลูกระนาด จึงเป็นพลวัตทางสังคมไทยในแง่มุมหนึ่งที่ผู้ผลิตได้รับแรงบันดาลใจหรืออิทธิพล จากระนาด ตะโพน ลิเก ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมในวิถีชีวิตของของคนไทยมายาวนาน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การนำมาทำเป็นสื่อภาพยนตร์ละครโทรทัศน์สมัยใหม่ สามารถช่วยให้บุคคลในสังคมปัจจุบันได้ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทย ปลูกฝัง

คุณธรรม จริยธรรม นำมาสู่การอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างสันติสุข เป็นการสร้างสรรค์สังคมไทยโดยใช้ศิลปวัฒนธรรมไทยแบบชาวบ้านๆ เป็นสื่อ

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลัก โดยใช้การเก็บข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนาม การสังเกต การสัมภาษณ์ในเชิงลึกอย่างมีส่วนร่วมเป็นหลัก ซึ่งพื้นที่ภาคสนามของผู้วิจัยคือพื้นที่ๆมีข้อมูลเนื้อหาเกี่ยวกับระนาดเอกแบบมาตรฐาน คือ ระนาดเอกปี่พาทย์และระนาดเอกมโหรี ซึ่งนอกจากการวิจัยเชิงคุณภาพแล้วยังได้นำการวิจัยเชิงเปรียบเทียบมาใช้ประกอบเฉพาะเรื่องการตอบแบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับบทบาทและบริบทที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ที่ส่งผลต่อดนตรีไทยและสังคม

จากนั้นจึงนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ แล้วอภิปรายผลการวิจัยเป็นแบบเชิงพรรณนา โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการตามกระบวนการขั้นตอนของการวิจัยดังนี้

1. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง
2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้กำหนดประชากรและเลือกกลุ่มตัวอย่างเพื่อหาข้อมูลและวิเคราะห์ไว้โดยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 ช่างผู้ประดิษฐ์ ระนาดเอก รวมทั้งตัวเครื่องดนตรีระนาดเอก จำนวน 2 คน ได้แก่

1. นายสมชัย ชำพาลี
2. นาวาโทอรุณ พาทยกุล รน.

กลุ่มที่ 2 นักดนตรี ศิลปิน ครู ผู้มีความสามารถทางทักษะการปฏิบัติระนาดเอก จำนวน 4 คน ได้แก่

1. ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
2. นายนัฐพงศ์ โสวัตร
3. นายไชยยะ ทางมีศรี
4. นายธาวิต อุดชาชน

กลุ่มที่ 3 เจ้าของผู้ครอบครอง ผู้มีหน้าที่รับผิดชอบ ผู้ดูแลรักษาเครื่องดนตรีระนาดเอก จำนวน 6 คน ได้แก่

1. นายไพฑูรย์ เฉยเจริญ (สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)
2. นายปี๊บ คงลายทอง (สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)
3. นายกิตติ อัตถาผล (วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)
4. ร้อยโทราตรี พาทยโกศล (บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล)
5. นางมาลินี สาคริก (มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)
6. นางประกอบ ลาภเกสร (มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย)

กลุ่มที่ 4 นักวิชาการดนตรีผู้ที่สนใจบริบทของระนาดเอก จำนวน 4 คน ได้แก่

1. ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
2. รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
3. นายอนันต์ สบฤกษ์
4. นางบุญตา เขียนทองกุล

โดยเฉพาะกลุ่มตัวอย่างที่เป็นเครื่องดนตรีระนาดเอกนั้นผู้วิจัยได้จัดแบ่งเป็น 2 แบบ คือ

1. ระนาดเอกปี่พาทย์
2. ระนาดเอกมโหรี

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบสัมภาษณ์จากการนำกรอบแนวคิดมาวิเคราะห์เอกสารเพื่อกำหนดประเด็นข้อคำถาม ในแบบสัมภาษณ์ โดยกำหนดลักษณะและองค์ประกอบของคุณสมบัติระนาดเอกและภูมิปัญญา ผลงานด้านดนตรี ตัวบ่งชี้ของพฤติกรรมที่จะจัด ซึ่งได้จากการวิเคราะห์นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพิจารณาตรวจสอบความครอบคลุมและความเหมาะสมของเนื้อหา ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วมที่ให้ผู้เชี่ยวชาญ ได้ร่วมพิจารณาข้อความหรือรายการที่เหมาะสมไว้หรือให้ตัดรายการที่ไม่เหมาะสมออกและให้แสดงความคิดเห็นจากคำถามปลายเปิด

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 4 กลุ่มคือ

1.การเก็บรวบรวมข้อมูลทางเอกสารต่าง ๆ เช่น หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ศิลปนิพนธ์ วารสารสิ่งพิมพ์ สูจิบัตร หนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ รายวัน เป็นต้น

2.การเก็บรวบรวมข้อมูลทาง INTERNET, WEBSITE โดยค้นหาข้อมูลจาก WEBSITE ต่างๆ ที่มีเนื้อหาข้อมูลตรงประเด็นและเกี่ยวข้องกับเรื่องการวิจัย

3.การเก็บรวบรวมข้อมูลจาก ประดิษฐกรรม ระนาดเอก แบบมาตรฐาน ปี่พาทย์และมโหรี ตลอดจนวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือที่ใช้ในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบริบทอื่น ๆ ที่สำคัญและเกี่ยวข้อง เช่น ระบบเสียง บทเพลง วิธีการบรรเลงและโอกาสที่นำไปใช้ เป็นต้น

4.การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ สอบถาม สังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม เพื่อรวบรวมรายละเอียดต่าง ๆ ที่สามารถนำมาวิเคราะห์สังเคราะห์ในการวิจัย ทั้งนี้โดยแบ่งออกเป็น 3 แบบคือ

แบบที่ 1 เป็นการรวบรวมข้อมูลจากผู้คิดประดิษฐ์หรือช่างผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย ระนาดเอกชนิดต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่

แบบที่ 2 เป็นการรวบรวมข้อมูลจากนักดนตรี ศิลปินหรือครูผู้ใช้ประดิษฐกรรมระนาดเอกหรือนวัตกรรมระนาดเอก สร้างสรรค์แบบต่าง ๆ เกี่ยวกับความคิดเห็นที่มีต่อคุณสมบัติ คุณค่า ของระนาดเอกชนิดนั้น ๆ

แบบที่ 3 เป็นการรวบรวมข้อมูล จากเจ้าของผู้ครอบครองผู้มีหน้าที่รับผิดชอบ ผู้ดูแลรักษาเครื่องดนตรีระนาดเอกชนิดต่าง ๆ เกี่ยวกับความคิดเห็นที่มีต่อระนาดเอกที่ได้มีอยู่ในครอบครอง

การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจัดกระทำกับข้อมูล โดยจำแนกวิเคราะห์ข้อมูลและงานดังนี้

1.ศึกษาข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เกี่ยวกับคุณสมบัติคุณลักษณะของระนาดเอกชนิดปี่พาทย์และมโหรี เพื่อสะท้อนถึงคุณค่าทางภูมิปัญญา โดยศึกษาข้อมูลทั้งเอกสาร การสัมภาษณ์ ตัวประดิษฐกรรมระนาดเอก เครื่องมือ กรรมวิธีในการประดิษฐ์เสียงและบทเพลงฯลฯ นำเนื้อหาข้อมูลมาวิเคราะห์ แยกประเด็น ลำดับใจความและนำเสนอผลอภิปรายไว้ในบทที่ 4 และ บทที่ 5

2.ศึกษาข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม โอกาสที่นำระนาดเอกไปใช้และประโยชน์ โดยศึกษาข้อมูลทั้งจากเอกสาร การสัมภาษณ์การสอบถาม สังเกตทางพฤติกรรมของแต่ละบุคคล รวมทั้งพลวัตทางสังคมที่มีอิทธิพลต่อดนตรีไทย นำเนื้อหาข้อมูลมาวิเคราะห์แยกประเด็น ลำดับใจความและนำเสนอผลอภิปรายไว้ในบทที่ 4 บทที่ 5

3.ศึกษาข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เกี่ยวกับการสังเคราะห์ความรู้ด้านระนาดเอก เพื่อเป็นแนวทางความคิดสร้างสรรค์นวัตกรรมดนตรีไทยในอนาคตภาพ โดยศึกษาทั้งจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสอบถาม สังเกต ระนาดเอกชนิดต่าง ๆ และบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลและคุณลักษณะของแต่ละด้านมาวิเคราะห์ สังเคราะห์และประมวลผลเป็นข้อสรุปหรือแนวทางการคิดประดิษฐ์นวัตกรรมดนตรีไทยต่อไปโดยนำเสนอผลอภิปรายไว้ในบทที่ 4 และบทที่ 5

ขั้นตอนการเขียนรายงาน

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 นิยามศัพท์

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2 การศึกษาภูมิศาสตร์ และภูมิปัญญา

2.3 วัฒนธรรมบูรณาการและศิลปะ

2.4 ภูมิปัญญาบูรณาการ

2.5 ภูมิปัญญาชาวบ้าน

2.6 ภูมิปัญญาด้านการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

2.7 ภูมิปัญญาดนตรีไทย

2.8 กรรมวิธีในการประดิษฐ์ระนาดเอก

2.9 ระนาดเอกในวงดนตรีไทย

2.10 วิธีการบรรเลงระนาดเอก

2.11 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินระนาดเอก

2.12 กฎเกณฑ์แห่งดนตรี

2.13 เสียงของดนตรี

2.14 ระบบเสียงของระนาดเอก

2.15 การเทียบเสียง

2.16 ประเภทเพลงไทย

2.17 การเดี่ยวระนาดเอก

2.18 ระบบประสาทกับภูมิปัญญานักดนตรีระนาดเอก

2.19 พลวัตทางสังคมที่ส่งผลต่อดนตรีไทย

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

3.2 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4 การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

บทที่ 4 คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญา

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
วิเคราะห์คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญา

4.1 คุณสมบัติของระนาดเอก

ในเรื่องของคุณสมบัติของระนาดเอก ตลอดจนคุณค่าของภูมิปัญญาที่มีต่อระนาดเอกนั้น ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อย่างมีส่วนร่วมโดยสนทนาในหลายโอกาสกับผู้ทรงคุณวุฒิ และครูผู้สอนด้านระนาดเอก จำนวน 4 คน ประกอบด้วย สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, นัฐพงศ์ โสวัตร, ไชยยะ ทางมีศรี และธาวิต อุดชาชน ซึ่งได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับคุณสมบัติและคุณประโยชน์ของระนาดเอกไว้หลายประการ ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์สรุปได้ดังนี้

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนอง ทำด้วยไม้ที่เป็นแบบมาตรฐานมีทั้งชนิดระนาดเอกปี่พาทย์และระนาดเอกมโหรี ทั้งสองชนิดต่างมีคุณสมบัติและคุณประโยชน์หลายประการ ทั้งที่มีตรงกันและต่างกัน โดยจะกล่าวในประเด็นที่สำคัญคือ

1. เป็นเครื่องดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน

เนื่องจากระนาดเอกได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง จนเป็นเครื่องดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน ทั้งในตัวเครื่องดนตรี วิธีการฝึกหัด วิธีการบรรเลง บทเพลง การประสมวง โอกาสและลักษณะการนำไปใช้ จนถึงระเบียบแบบแผนของผู้บรรเลง ล้วนมีกฎเกณฑ์ วิธีการ ขั้นตอน การจัดหมวดหมู่อย่างเป็นระเบียบแบบแผนชัดเจนทั้งสิ้น ดังจะกล่าวแยกทีละส่วนได้ดังนี้

1.1 ระเบียบแบบแผนในตัวเครื่องดนตรีระนาดเอก หมายถึง ในการประดิษฐ์สร้างเป็นระนาดเอกนั้น ระนาดเอกมีการออกแบบ มีแบบแปลน รูปทรง ขนาด สัดส่วนที่ต้องสอดรับสัมพันธ์กันทุกส่วน ตั้งแต่ฐานราก คือ เท้ารางระนาดที่เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมมุมฉาก ย่อมุมทับซ้อนอย่างพานแว่นฟ้า ส่วนบนเว้าลึกเล็กน้อยเพื่อรองรับความโค้งของท้องรางบริเวณกึ่งกลางที่ตั้งอยู่บนเท้าระนาดนั้น

1.1.1 ส่วนตัวรางระนาดเอก มีการออกแบบรูปทรงคล้ายลำเรือ ตอนกลางที่เป็นแผงรางทั้งสองข้างจะกว้างและนูนกว่าตอนปลายแผงที่เรียวโค้งขึ้นไปสอดรับกับแผ่นไม้โขน รูปทรงกลมรีปลายแหลมทั้งบนและล่างที่ติดปะยึดแผงรางทั้งสองข้างไว้ ติดตะขอโลหะที่โขนด้านในเหนือระดับปลายแผงรางขึ้นไปข้างละ 2 ตัว เพื่อให้เชือกร้อยผืนระนาดแขวนผืนได้อย่างพอดี ส่วนใต้แผงระนาดมีไม้แผ่นยึดปิดเป็นท้องรางสำหรับตั้งบนเท้าระนาดให้เกิดความมั่นคง อุ้มเสียงให้ก้องเป็นกล่องลำโพง ทั้งยังมีการตกแต่งคิ้วขอบราง ลายเส้นแผงรางและเส้นขอบโขนให้สวยงามยิ่งขึ้น

1.1.2 ส่วนผืนระนาดเอกนั้น มีการวัดขนาดสัดส่วนของการออกแบบลูกระนาดแต่ละลูกให้มีลักษณะและขนาดที่ลดหลั่นกันตลอดทั้งผืนและพอดีกับการแขวนขึงผืนบนรางระนาด โดยลูกระนาดแต่ละลูกจะมีการคิดคำนวณสูตรความกว้าง ยาว หนา บาง ตามขนาดกำหนดลดหลั่นกันไป คือ ลูกทางเสียงต่ำหรือที่ภาษาดนตรีเรียกว่า “ลูกทวน” จะมีความกว้างยาวกว่าทุกลูก และทุก ๆ 5 ลูกที่เรียงขึ้นไปทางเสียงสูงจะต้องลดปริมาณความกว้างของลูกลง 1 มิลลิเมตร และลดเช่นนี้ไปทุก ๆ 5 ลูก รวมทั้งความยาวของลูกระนาดก็จะค่อย ๆ สั้นลงเล็กน้อยตามแบบ “ไม้กระสวน” คือไม้ที่เป็นตัวกำหนดรูปทรงของผืนระนาดเอก ว่าจะให้เป็นรูปทรงอย่างไร คือ จะให้เป็นรูปทรงงูไซ หรือ รูปทรงปลาช่อน ไม้กระสวนนี้จะต่างชนิดกันเพื่อใช้วางตีเส้นปลายลูกระนาดทั้งสองด้าน ส่วนด้านบนผิวลูกระนาดที่สำหรับใช้ตีนั้น ถ้าเป็นไม้เนื้อแข็ง จะมีการไสผิวเนื้อไม้ด้านบนนี้ให้ตอนกลางลูกนูนโค้งกว่าริมทั้งสองข้างเล็กน้อย ส่วนด้านข้างของลูกระนาดทุกลูกต้องใสให้เรียบเพื่อเวลาวางเรียงร้อยเข้าเป็นผืนจะได้เรียงชิดเรียบสวยงาม รวมทั้งการเจาะรูร้อยเชือกลูกระนาดทุกลูก ก็ต้องมีระยะเส้นแนวที่ตรงและห่างได้ระยะสม่ำเสมอตลอดทั้งผืน ซึ่งเมื่อร้อยเชือกลูกระนาดทุกลูกเข้าเป็นผืนเดียวกันแล้ว ก็จะเป็นผลให้ผืนระนาดนั้นมีลูกระนาดที่เรียงชิดสนิทสนมกันอย่างได้ระยะสัดส่วนสวยงาม เมื่อบรรเลงก็จะได้เสียงที่ไพเราะตามมา

1.1.3 ส่วนไม้ตีระนาดเอก ก็ได้รับการออกแบบมาให้ใช้ตีได้ทั้งเสียงนุ่มนวล และเสียงดังแข็งกร้าว โดยออกแบบและประดิษฐ์เป็น 2 ชนิด คือ ไม้นวม และ ไม้แข็ง ที่ก้านไม้ลักษณะเรียวกลมยาวพอเหมาะแก่การใช้มือทั้งสองจับคว่ำมือ ตีด้วยหัวไม้ที่พันผ้าสลับกับการถักด้ายมัดจนแน่นอย่างสวยงาม เมื่อตีลงบนลูกระนาดแล้ว เสียงจะดังนุ่มนวลไพเราะ เรียกไม้ชนิดนี้ว่า “ไม้นวม” ส่วนหัวไม้อีกชนิดหนึ่ง จะใช้ยางรักทาที่ผ้าพันสลับกับการถักด้ายมัดจนแน่นและเคลือบยางรักปิดทับจนมองไม่เห็นเนื้อผ้าและเส้นด้ายที่ถักมัด เมื่อยางรักแห้งสนิทแล้ว หัวไม้ตีนั้นจะแข็งมาก เมื่อตีลงบนลูกระนาดแล้วเสียงจะดังแข็งกร้าว เรียกไม้ชนิดนี้ว่า “ไม้แข็ง” ไม้ตีระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ เวลาที่ผู้บรรเลงใช้ตี ก้านไม้จะมีการสปริงตัว หรือ ยืดหยุ่นในตัว ช่วยในการบรรเลงได้เป็นอย่างดียิ่ง เพราะทำจากไม้ไผ่ที่เนื้อไม้มีคุณสมบัติเหมาะสม ไม่แข็งที่ออย่างไม้ชนิดไม้เนื้อแข็ง

1.2 ระเบียบแบบแผนวิธีการฝึกหัด หมายถึง วิธีการฝึกหัดระนาดเอก จะมีวิธีการอย่างเป็นขั้นเป็นขั้นตอน และมีลักษณะเป็นแบบเป็นแผน ตั้งแต่การนั่งประจำเครื่องดนตรี ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ การนั่งแบบขัดสมาธิ และ การนั่งพับเพียบ โดยการนั่งทั้ง 2 ลักษณะนี้จะต้องนั่งตัวตรง หลังตรง อกผาย ไหล่ผึ่ง คอตั้ง หน้าตรง เป็นลักษณะการนั่งที่สง่าผ่าเผย มือทั้งสองจับไม้ตีระนาดเอกในลักษณะคว่ำมือให้นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย กำไม้ตียึดก้านไม้ให้อยู่ร่องอุ้งมือทอดปลายก้านไปที่ใต้แขน ส่วนนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือยื่นจับไม้ตีเหมือนลักษณะคล้ายปากกา บางคนจับแบบนิ้วชี้ตกมาข้าง

ไม้ตีเล็กน้อย คล้ายจงอยปากนกแก้ว บางคนจับแบบจิกนิ้วทั้งสองคล้ายปากไก่ จึงมีการกำหนดชื่อของการจับไม้ตีระนาดทั้ง 4 ลักษณะ ว่า

1.2.1 จับแบบปากกา

1.2.2 จับแบบปากไก่

1.2.3 จับแบบปากนกแก้ว

1.2.4 จับแบบปากนกหัวขวาน

การฝึกเบื้องต้นเริ่มจากการใช้ไม้ตีทั้งสองให้หัวไม้ตีตีลงบนหลังลูกระนาดพร้อมกัน เป็นคู่แปดในลักษณะการยกแขนพร้อมไม้ตีขึ้นและลงอย่างตั้งฉาก จึงเรียกวิธีการตีลักษณะนี้ว่า “ตีฉาก” ฝึกตีฉากไปตามลูกและเสียงต่าง ๆ ทั่วผืนจนคล่อง แล้วฝึกหัดตีลักษณะอื่น ๆ ต่อไป เช่น เก็บ กรอ รัว เป็นเบื้องต้น แล้วค่อยฝึกตีทำนองเพลงต่าง ๆ และลูกเทคนิคที่ยากขึ้นต่อไปเป็นลำดับ เช่น สะบัด ขยี้ กวาด คาบลูกคาบดอก ไขว้ เป็นต้น จนสามารถต่อเพลงที่ยาก หรือมีกลวิธีบรรเลงยากขึ้นนั่นเอง จะเห็นได้ว่าวิธีการฝึกหัดระนาดเอกนี้มีขั้นตอนมีแบบมีแผนที่กำหนดอย่างเป็นระเบียบ

1.3 ระเบียบแบบแผนของบทเพลง หมายถึง บทเพลงที่ใช้ฝึกหัดก็ดี บทเพลงที่ใช้บรรเลงก็ดี ล้วนมีแบบแผน มีหมวดหมู่ มีลักษณะอย่างชัดเจน เพลงไทยที่ใช้บรรเลงมีการจัดแบ่งตามลักษณะของเพลงแต่ละประเภท เช่น เพลงโหมโรง เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงเถา เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงลูกหมด เพลงลูกบท เพลงภาษา เป็นต้น หรืออาจจะเรียกตามลักษณะการบรรเลง เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงทางลูกล้อลูกขัด เพลงทางเดี่ยว เป็นต้น

บทเพลงแต่ละประเภท จะมีลักษณะโครงสร้าง รูปแบบ อัตราจังหวะที่เป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงแตกต่างกันออกไปอย่างมีแบบแผน สามารถวิเคราะห์แยกแยะให้เห็นถึงลักษณะ ต่างๆ ได้ ดังที่มีผู้ได้ทำการวิจัย วิเคราะห์เพลงไทยต่าง ๆ ไว้มากมาย

1.4 ระเบียบแบบแผนการประสมวง หมายถึง ระเบียบแบบแผนในการนำเครื่องดนตรีประเภทและชนิดต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงกันอยู่ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมาประสมจัดเป็นวงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ เพื่อการนำไปใช้ให้เหมาะสมกับกิจการงานนั้น ๆ แต่ละวงต่างมีแบบแผนของการประสมวงว่าจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภท ชนิดอะไร จำนวนเท่าใด เช่น ในสมัยสุโขทัย มีการนำเอาพิณมาประสมกับเครื่องดนตรีวงขับไม้ปรับเป็นวงมโหรีเครื่องสี่ นำเอาปี่มาประสมกับฆ้อง ตะโพน กลองฉิ่ง เป็นวงปี่พาทย์ ในสมัยอยุธยา นำเอาขลุ่ย รำมะนา มาประสมกับเครื่องดนตรีมโหรีเครื่องสี่ เป็นวงมโหรีเครื่องหก และในสมัยรัตนโกสินทร์ มีการปรับประสมเครื่องดนตรีทั้งที่มีอยู่เดิมและที่สร้างขึ้นใหม่หลายชนิด เกิดเป็นวงดนตรีชนิดต่าง ๆ มากมายหลายวง เป็นต้น ซึ่งแต่ละวงล้วนมีรูปแบบของวง มีแบบแผนของวงด้วยกันทั้งนั้น

1.5 ระเบียบแบบแผนของการนำไปใช้ หมายถึง ในการนำวงดนตรีไปใช้บรรเลงในที่ต่างๆ นั้น จะต้องใช้ให้ถูกต้องกับงาน โอกาส และการใช้ เพราะงานหรือโอกาสแต่ละแห่ง ย่อมมีวัตถุประสงค์เฉพาะเจาะจง วงดนตรีที่ดีต้องจัดวงให้ถูกต้องกับลักษณะของงานและโอกาสตลอดจนการใช้เพลงบรรเลงที่ถูกต้องเหมาะสมด้วย เช่นงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยหรือนาฏศิลป์ไทย ที่ต้องใช้เพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ อัญเชิญเทพ ครูมายังมณฑลพิธี ซึ่งวงดนตรีที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ได้เหมาะสมที่สุดทั้งท่วงทำนองเพลง จังหวะหน้าทับ คุณภาพของเสียงเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับอารมณ์ของเพลง ก็ได้แก่ วงปี่พาทย์ (ไม้แข็ง) หรือ ถ้าเป็นงานวิวาห์มงคลสมรสที่ต้องการบรรยากาศขับกล่อมไพเราะอ่อนหวานเพลิดเพลินสบาย ๆ ก็ควรเป็นวงเครื่องสาย หรือ วงมโหรี ที่เครื่องดนตรีมีเสียงเล็กเบานุ่มนวล ฟังไพเราะอ่อนหวาน หรือถ้าเป็นงานอวมงคลที่ต้องการอารมณ์เศร้าโศก ก็จะใช้วงปี่พาทย์มอญ เพราะเครื่องดนตรีมอญมีน้ำเสียงที่ดังวังเวง เยือกเย็น ฟังแล้วชวนโศกเศร้าเสียใจ หรือ ในงานการแสดงละคร ระบำ รำฟ้อน ก็ควรใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อให้ผู้ชมได้เกิดสุนทรียรสไปพร้อม ๆ กันกับความสวยสดงดงามของท่วงทีท่ารำ แต่ถ้าเป็นมหรสพ โขน ลิเก ก็ต้องใช้วงปี่พาทย์ที่ใช้ไม้ตีชนิดไม้แข็งตีให้เสียงดังเกรียวกราว เป็นต้น

ในวงการดนตรีไทย จึงมีการจัดวงดนตรีให้เหมาะสมกับงานและโอกาส รวมทั้งขั้นตอนของการบรรเลงที่ต้องดำเนินไปอย่างถูกต้องเป็นลำดับของกิจการนั้น ๆ อย่างเป็นระเบียบแบบแผน เพราะฉะนั้น ระเบียบแบบแผนของโอกาสและการนำไปใช้สำหรับวงดนตรีไทย จึงเป็นเรื่องสำคัญไม่น้อยไปกว่าส่วนอื่น ๆ

1.6. ระเบียบแบบแผนของผู้บรรเลง หมายถึง ระเบียบแบบแผน ข้อกำหนด กฎเกณฑ์หรือสิ่งที่ควรปฏิบัติในทางที่ดีของผู้บรรเลง นักดนตรี นักร้อง เป็นกรอบในการประพฤติปฏิบัติตนทั้งในขณะที่บรรเลงและไม่ได้บรรเลง เปรียบได้ว่าเป็นจรรยาบรรณของศิลปิน นักดนตรี นักร้อง ผู้ที่ประกอบวิชาชีพทางดนตรี และผู้ที่มีใจรักทางดนตรี ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับจรรยาบรรณศิลปินไว้ในหนังสือ เอื้อ สุนทรสนานครบ 5 รอบ (21 มกราคม 2519) โดยได้อธิบายจำแนกเป็น 13 ข้อ ดังนี้

1.6.1 ความเพียร ศิลปินหรือผู้ที่จะเป็นศิลปินจะต้องมีความเพียร อุตสาหะพยายามทั้งในการศึกษาเล่าเรียนและการฝึกฝนตนเอง ให้มีความรู้กว้างขวางและมีความสามารถช่ำชองคล่องแคล่วในวิชาศิลปะนั้น ๆ แม้จะรู้สึกตัวว่ามีความชำนาญอยู่แล้ว ก็จะละทิ้งไม่ได้ ต้องพยายามฝึกปรือตนเองอยู่เสมอ

1.6.2 ตั้งใจจริง ไม่ว่าจะกระทำสิ่งใด ๆ ต้องมีความตั้งใจจริงในสิ่งนั้น เวลาเรียนก็ตั้งใจ เวลาปฏิบัติศิลปะอย่างใด ก็ต้องตั้งใจจริงในสิ่งนั้น ตั้งใจกระทำสิ่งนั้นให้ดีที่สุดเท่าที่จะทำได้

1.6.3 กล้าหาญ ศิลปินต้องมีความกล้าหาญ ต้องไม่สะทกสะท้านในการปฏิบัติศิลปะของตน จงทำใจให้มีความกล้า เชื่อใจตนเองให้มั่นคง

1.6.4 รื่นเริง ศิลปินต้องมีความรื่นเริงประจำอยู่ในจิต และมีอารมณ์แจ่มใสเบิกบาน

1.6.5 มารยาท ต้องรักษากายวาจาให้เรียบร้อย ถูกต้องตามประเพณีทั้งในวงการของตนและกับคนภายนอก แม้ในเวลาปฏิบัติงานศิลปะก็ควรให้ถูกต้อง สุภาพ เหมาะสมกับสถานที่ อย่าให้เป็นที่ไม่เจริญตาเจริญหูแก่ผู้อื่น

1.6.6 รักษาเกียรติ ไม่ว่าจะมีหน้าที่ใด ๆ ถ้าเป็นหน้าที่ที่สุจริต เป็นสัมมาอาชีพแล้วย่อมมีเกียรติทั้งสิ้น เพราะฉะนั้น ขอให้รักษาเกียรติวิชาชีพนั้น ๆ ไว้ให้จงดี อย่าให้เป็นที่ลบหลู่เหยียดหยามของผู้อื่นได้ และศิลปินต้องรักษาเกียรติของศิลปะด้วย โดยอย่านำเอาศิลปะของเราไปใช้ในทางที่ผิด หรือลดค่าศิลปะของเราให้ด้อยลงไปโดยหวังผลประโยชน์ใด ๆ จงมั่นใจในการรักษาเกียรติของศิลปะให้มั่นคง

1.6.7 หน้าที่ เป็นสิ่งที่ต้องรักษาและปฏิบัติอย่างเคร่งครัด และปฏิบัติโดยตั้งใจที่จะให้ดีที่สุดด้วย

1.6.8 ตรงต่อเวลา การนัดหมายใด ๆ ที่จะพร้อมเพรียงหรือบันดาลความสำเร็จได้ก็อยู่ที่เวลาถ้าทุกคนต่างตรงต่อเวลา กิจอันนั้นก็จะดำเนินไปได้โดยความเรียบร้อย

1.6.9 สามัคคี การพร้อมเพรียงรักใคร่กลมเกลียวก็ย่อมยังประโยชน์นำความสำเร็จมาสู่ไม่ว่ากิจการใด ๆ ยิ่งเป็นศิลปะบางแขนงที่ต้องปฏิบัติด้วยกันหลาย ๆ คน ความสามัคคีก็ยิ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด

1.6.10 ขันติ คือความอดทน ความอดทนนี้แบ่งออกได้เป็น 2 ประการ ประการหนึ่งคือ อดทนในการลำบากตรากตรำ อีกประการหนึ่งอดทนต่อสิ่งซึ่งเป็นที่ไม่พอใจ

1.6.11 ใจนักกีฬา การรู้จักแพ้รู้จักชนะนั้น ไม่เฉพาะเจาะจงจะต้องเป็นนักกีฬาเท่านั้น ไม่ว่าศิลปินหรือผู้ใด ก็ควรจะมีใจเป็นนักกีฬา คือรู้จักแพ้รู้จักชนะด้วยกันทั้งนั้น

1.6.12 งานกับอารมณ์ไม่รวมกัน ผู้เป็นศิลปินจะต้องรู้จักแบ่งงานซึ่งเป็นหน้าที่ที่ต้องปฏิบัติไม่ให้รวมกับอารมณ์อันเป็นส่วนตัว อารมณ์ที่ค้างอยู่ในตัว เช่น โกรธ เกลียด เคียดแค้น หรือโศกเศร้า เมื่อถึงเวลาที่ต้องปฏิบัติงานจะต้องเอาอารมณ์แยกไว้เสียต่างหาก ไม่ยอมให้เข้ามาปะปนกันในวงงานหรือศิลปะที่เราปฏิบัติเป็นอันขาด อารมณ์ที่แยกออกจากนี้เป็นอารมณ์ส่วนตัว ส่วนอารมณ์ที่เป็นศิลปะ หรือการงานจะต้องบรรจุเอาไว้เต็มที่

1.6.13 อุทิศตนเพื่อศิลปะ ศิลปินจะต้องอุทิศตนเพื่อศิลปะ มิฉะนั้นความเป็นศิลปินก็จะ ค่อยๆ เสื่อมถอยลงไปทุกที เพื่อศิลปะเป็นทรัพย์ของศิลปิน ชาวนาก็ต้องอุทิศชีวิตยอมลำบากตรากตรำเพื่อการทำนา สิ่งใดที่เป็นทางทำให้ศิลปะของเราเจริญวัฒนาถาวร เราก็ต้องพยายาม

กระทำสิ่งนั้น สิ่งใดที่ทำให้ศิลปะของเราเสื่อม เราจะต้องละเว้นหลีกเลี่ยงไม่กระทำ แม้จะมีอามิสสินจ้างอย่างไรก็ไม่ทำ ถ้าเรารับเพื่อเห็นแก่สินจ้าง ศิลปะที่เป็นทรัพย์ของเราก็จะเสื่อมลงไปทุกทีจนในที่สุดก็จะสูญไป แล้วความเป็นศิลปะของเราจะคงอยู่ได้อย่างไร

จากข้อปฏิบัติ ข้อกำหนดกฎเกณฑ์ ขั้นตอนวิธีการ การจัดแบ่งระเบียบหมวดหมู่ การมีแบบแปลน รูปทรง ขนาดสัดส่วนและระเบียบแบบแผนต่างๆ ดังกล่าวข้างต้น เห็นได้ว่าระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีการจัดระเบียบแบบแผนไว้อย่างชัดเจน เป็นระเบียบแบบแผนที่สามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้ทั้งกับบุคคลและสังคม ดังที่ได้ใช้กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. เป็นเครื่องดนตรีที่มีจำนวนลูกระนาดมากถึง 21 ลูกในหนึ่งผืน

ในจำนวนเครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง ในวงดนตรีปี่พาทย์และมโหรีด้วยกัน ระนาดเอกนับได้ว่า มีจำนวนลูกที่ใช้ตีมากที่สุด หรือมากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ คือ มีจำนวน 21 ลูก และในบางผืนถึง 22 ลูกก็มี เป็นผลทำให้สามารถรองรับการบรรเลงเพลงในระดับบันไดเสียงต่าง ๆ ของดนตรีไทยได้หลายบันไดเสียง หรือถ้าจะกล่าวเป็นวิชาการดนตรีไทยก็คือสามารถบรรเลงทาง (key) ต่าง ๆ ของดนตรีไทยที่มีอยู่ได้ทุกทาง ซึ่งทางของดนตรีไทยนั้นประกอบด้วย

ก. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด)

ข. ทางใน

ค. ทางกลาง

ง. ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ)

จ. ทางกรวด (หรือทางนอก)

ฉ. ทางกลางแหบ

ช. ทางชวา

ทางต่าง ๆ ดังกล่าวมีระดับเสียงที่ต่างกัน การบรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ มีระดับเสียงดนตรีเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียงของแต่ละทาง แต่ไม่ว่าจะเป็นทางบันไดเสียงใด ระนาดเอกก็สามารถบรรเลงได้ทุกบันไดเสียง เพราะมีจำนวนลูกระนาดมากถึง 21 ลูก ระดับเสียงตั้งแต่ต่ำสุด เสียง ซอล ต่ำ ถึง ระดับเสียงสูงสุด เสียง ฟา สูง ในการบรรเลงระดับเสียงทางต่าง ๆ นั้น เพียงแต่ระนาดเอกจะต้องบรรเลงให้อยู่ในกลุ่มเสียงของบันไดเสียงหรือทางนั้นเป็นหลัก คือ บรรเลงให้ตรงกับระดับเสียงของทางนั้น ๆ นั่นเอง จะเห็นได้ว่าจำนวนของลูกระนาดเอกที่มีมากถึง 21-22 ลูก จึงเป็นคุณสมบัติและคุณประโยชน์ที่ส่งผลต่อการบรรเลงเพลงไทยได้เป็นอย่างดี

3. เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่และบทบาทสำคัญในวงดนตรี

ระนาดเอก มีหน้าที่เป็นผู้บรรเลงนำวง เพราะไม่ว่าจะเริ่มเล่นเพลงหรือเปลี่ยนเพลง จะออกเพลงอะไรต่อไป จะหยุด จะทอด ถอน รับ ส่ง ตั้งแนวช้าเร็วอย่างไร ระนาดเอกจะเป็นผู้บรรเลงนำให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงได้รับรู้และปฏิบัติตามไปอย่างเหมาะสม แม้เพลงตอนใดที่มีทำนองลูกล้อลูกขัด ระนาดเอกก็จะทำหน้าที่บรรเลงนำในลูกล้อหรือลูกขัดก่อน แม้ในการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ลิเก ระนาดเอกก็ยังเป็นผู้มีหน้าที่สำคัญ บรรเลงควบคุมการแสดงให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย เหมาะสม เช่น บรรเลงควบคุมความช้าเร็วของตัวละครแต่ละตัว แต่ละบท ให้ดำเนินไปตามบทบาท ด้วยจังหวะที่เหมาะสม หรือบรรเลงเน้นในท่วงทีลีลาของตัวละครที่ควรส่งให้เกิดความงดงามสละสลวยมากยิ่งขึ้น หรือบรรเลงเตือนให้ผู้แสดงได้รู้ว่าควรจะร่ายรำในท่วงท่าอย่างไรต่อไป การแสดงจะดีหรือประสบผลสำเร็จส่วนสำคัญส่วนหนึ่ง จึงอยู่ที่ดนตรี ซึ่งก็มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำบรรเลง ระนาดเอกจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่และบทบาทสำคัญมากในวงดนตรีไทย คือ เป็นผู้บรรเลงนำวงนั่นเอง

4. เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องสร้างคุณธรรม จริยธรรม

ระนาดเอกสามารถใช้เป็นเครื่องสร้างคุณธรรม จริยธรรมได้ทั้งในด้านความกตัญญูกตเวที ความเคารพ ความรัก ความศรัทธา เทิดทูน ที่มีต่อสถาบัน สังคม และบุคคล รวมทั้งฝึกให้เป็นผู้มีความอดทน ขยันหมั่นเพียร รับผิดชอบ ตั้งใจแสวงหาความรู้ มีน้ำใจเป็นนักกีฬา และอุทิศตนเป็นผู้เสียสละ

ในการเรียนฝึกปฏิบัติบรรเลงระนาดเอก ผู้เรียนนอกจากจะต้องเป็นผู้มีบุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับการเรียนและเครื่องดนตรีแล้ว ยังจะต้องเป็นผู้มีคุณสมบัติของการมีคุณธรรมจริยธรรมอีกด้วย เพราะการเรียนระนาดเอกหรือดนตรีไทยนั้น เป็นการเรียนที่ต้องได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้เทคนิควิธีการเฉพาะจากตัวครูตัวต่อตัว ผู้เรียนจึงต้องมีความเคารพรัก ศรัทธาในตัวครูอย่างสูง ต้องประพฤติปฏิบัติตนให้ครูเห็นว่าเป็นคนดี มีความตั้งใจมั่นจริง ในการที่จะเรียน มีความมานะอดทน พยายาม ขยันหมั่นเพียร รับผิดชอบ มีความรักศรัทธาต่อการเรียนและต่อครู จึงจะได้รับการยอมรับเป็นศิษย์ ถ่ายทอดวิชาความรู้และทักษะฝีไม้ลายมือในการบรรเลงระนาดเอกให้

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงเฉพาะ ได้อย่างหลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น การตีเก็บ กรอ รัว ขยี้ สะบัด คาบลูกคาบดอก ไขว้โยน ฯลฯ เป็นต้น ผู้ที่จะสามารถบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ เหล่านี้ได้ จะต้องได้รับการเรียน การฝึก จากครูผู้มีความรู้ความสามารถ จึงจะปฏิบัติได้ดี ครูจึงเป็นบุคคลที่ศิษย์ต้องให้ความเคารพบูชา และต้องประพฤติตนให้เห็นว่า ควรแก่การได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ ในวงการดนตรีไทย จึงมีการไหว้ครู

และการครอบตามลำดับ ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง การครอบว่า “การครอบของการเรียนปี่พาทย์นั้นมีขั้นตอนเป็นลำดับไป เหมือนการเรียนวิชาสามัญเป็นประถม มัธยม อุดม คือ

1. ขั้นแรกที่เดียวนั้นเป็นการครอบอย่างย่อ ผู้เรียนนำดอกไม้ธูปเทียนและเงินกำนลมามอบให้แก่ครูด้วยคารวะ แล้วครูก็จับมือศิษย์ผู้นั้นให้ตีฆ้องวงใหญ่ ขึ้นต้นเพลงสาธุการ 3 ครั้ง ก็เป็นอันเสร็จ คือว่าศิษย์ผู้นั้น เป็นอันเริ่มเรียนปี่พาทย์ต่อไปได้ โดยต่อเพลงสาธุการต่อไป จากผู้หนึ่งผู้ใดก็ได้จนจบ แล้วก็เรียนเพลงในชุดโหมโรงเย็นซึ่งยกเว้นเพลงตระ ไว้เพลงหนึ่งและเรียนเพลงอื่นๆ ต่อไปตามแต่ครูจะเห็นสมควร

2. การครอบอันดับที่ 2 ก็คือ เมื่อศิษย์เรียนเพลงโหมโรงเย็นจบแล้ว และเริ่มเรียนเพลงตระโหมโรง ซึ่งได้เว้นไว้เมื่อเรียนขั้นแรก โดยครูจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้น เพลงตระ 3 ครั้ง

3. ครอบอันดับ 3 เป็นการเริ่มเรียนเพลงโหมโรงกลางวัน ซึ่งครูก็จะจับมือให้ตีเพลงกระบองกัน

4. อับดับที่ 4 เริ่มเรียนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ในขั้นนี้ครูมักจะจับมือให้ตีเพลงบาทสกุณี

5. อันดับที่ 5 เมื่อเริ่มเรียนเพลงองค์พระพิราพซึ่งถือว่าเป็นเพลงสูงสุด เมื่อได้จับมือตีฆ้องวงใหญ่ขั้นใดแล้ว ก็จะต่อเพลงในขั้นนั้นกับผู้ใดก็ได้ไปจนจบเพลง และสามารถจะไปปฏิบัติเครื่องดนตรีอื่นได้ทั่วๆไป ไม่ว่าจะเป็นระนาด ปี่ ตะโพน กลอง ได้ทั้งนั้น แต่ผู้เรียนตะโพน ครูจะจับมือให้ตีตะโพนแทนฆ้องก็ได้ ส่วนการครอบเครื่องดนตรีอย่างอื่นเช่น สีซอ ดีดจะเข้ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย เหล่านี้ ตลอดจนการขับร้องด้วย ซึ่งมิได้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆเหมือนปี่พาทย์ สิ่งใดที่พอจะจับมือได้ เช่น ซอ จะเข้ ครูอาจจับมือให้สีหรือดีดก็ได้ แต่ใช้เพลงประเภทที่เครื่องดนตรีนั้นใช้บรรเลงหรือจะใช้ฉิ่งครอบที่ศีรษะของศิษย์ผู้นั้นก็ได้ การใช้ฉิ่งครอบที่ศีรษะนี้ ใช้ได้แก่การครอบเรียนดนตรีทุกอย่างที่ไม่สะดวกในการจับมือ

อนึ่ง การครอบที่จะเรียนปี่พาทย์เพลงองค์พระพิราพนั้น ยังมีแบบแผนประเพณีบัญญัติไว้อีกอย่างหนึ่งคือ ผู้ที่จะเรียนเพลงองค์พระพิราพ จะต้องมีอายุไม่ต่ำกว่า 30 ปี หรือได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุสงฆ์แล้ว หรือมิฉะนั้นจะต้องได้รับพระบรมราชานุญาติ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงจะรับการครอบให้เรียนได้

นอกจากนี้อาจารย์มนตรี ตราโมท ยังได้กล่าวถึงประโยชน์ของการไหว้ครูไว้อีกว่า “การที่ได้ประกอบพิธีไหว้ครูตามประเพณีที่ถูกต้อง ย่อมบังเกิดประโยชน์ได้หลายประการคือ (มนตรี ตราโมท. 2538: 34-35)

1) ได้รักษาประเพณีอันเป็นวัฒนธรรมอันดีของไทยไว้ ให้ยืนยงต่อไป

2) ได้แสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวที อันเป็นเครื่องหมายของคนดี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อๆไป รู้สึกกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

3) เป็นการบำรุงขวัญของผู้ที่ได้ร่วมในการพิธีไหว้ครูและครอบ เพราะว่าได้กระทำพิธีต่างๆครบถ้วนตามแบบแผนแล้ว เวลาที่จะปฏิบัติ ก็จะมีจิตใจมั่นคงและมีขวัญดี

4) เป็นการเสริมความสามัคคี ระหว่างดุริยางคศิลปินด้วยกันเพราะในการประกอบพิธีไหว้ครูนั้น บรรดานักดนตรีทั้งหลายแม้จะอยู่คนละคณะก็มักจะมาร่วมในพิธีไหว้ครูด้วยกัน ได้พบปะสังสรรค์กันเป็นอันดี เป็นการเชื่อมความสามัคคีในหมู่ดุริยางคศิลปินด้วยกันให้แน่นแฟ้น

5. เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างดุลยภาพทางสังคมและวัฒนธรรม

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีสถาบันหลักทางสังคม คือ สถาบันชาติ สถาบันศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ที่คนไทยต้องธำรงและเทิดทูน โดยปฏิบัติตามรัฐธรรมนูญที่กำหนด เพื่อความเป็นเอกราชของชาติไทย ทั้งสามสถาบันมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทย มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นวัฒนธรรมในสังคมไทยที่คนไทยใช้เป็นหลักในการดำรงวิถีชีวิตและยึดถือปฏิบัติกิจกรรมของแต่ละสถาบัน ต่างมีแตกต่างกันออกไปมากมายตามขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี ที่ยึดถือมาแต่โบราณกาล แต่เป็นที่สังเกตได้อย่างหนึ่งว่า กิจกรรมการงานต่าง ๆ นั้น ล้วนมีการนำดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการปฏิบัติ เป็นเครื่องสร้างความสมบูรณ์ ให้กับกิจกรรมนั้น ๆ เป็นอย่างดี โดยบรรพบุรุษไทยได้บูรณาการงานศิลปะกับวัฒนธรรมเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว เป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงาม จนเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ดนตรีไทยได้เข้าไปมีบทบาทสำคัญในกิจกรรมของสถาบันทั้งสาม ดังจะยกพอเป็นตัวอย่างได้บ้างคือ

5.1 สถาบันชาติ มีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ หลายงาน ทั้งงานรัฐพิธี งานกระทรวง ทบวง กรมต่างๆ งานวันสำคัญของชาติ ในงานต่างๆ นั้นมีการนำวงดนตรีไทยเข้าไปบรรเลงเป็นองค์ประกอบตามความเหมาะสมและสถานะของงาน เช่นนำวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบกิจกรรมเวลาฤกษ์งามยามดี บรรเลงเพลงมหาฤกษ์ มหาชัย หรืองานสถาปนา กระทรวง ทบวง กรม งานวางศิลาฤกษ์ งานรัฐธรรมนูญ ก็มีการบรรเลงเพลงอันเป็นมงคลต่าง ๆ ให้เกิดความเป็นสิริมงคลแก่พิธีการ ซึ่งในส่วนดังกล่าวนี้ ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีนำในวงปี่พาทย์ มีบทบาทสำคัญในการนำวงบรรเลงเพลงการต่างๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องและสมบูรณ์กับงานพิธี เป็นต้น

5.2 สถาบันศาสนา มีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ หลายงาน เช่น งานวันสำคัญทางศาสนา วันอาสาฬหบูชา วันวิสาขบูชา วันมาฆบูชา วันเข้าพรรษา วันออกพรรษา งานทอดกฐิน งานเทศน์มหาชาติ งานยกช่อฟ้า งานฝังลูกนิมิต งานตักบาตรเทโว งานทอดผ้าป่า เป็นต้น งานสำคัญ ๆ ทางพุทธศาสนาเหล่านี้ ได้มีการนำดนตรีไทยเข้าไปประกอบตามขั้นตอนมาแต่โบราณ โดยมีการบรรเลง

เพลงที่กำหนดเหมาะสมกับงาน โอกาส และขั้นตอน เช่น การจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยบรรเลงเพลงสาธุการ งานเทศน์มหาชาติบรรเลงเพลงประจำกัณฑ์ต่าง ๆ งานฌาปนกิจศพบรรเลงเพลงนางหงส์ เป็นต้น วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงกับงานต่าง ๆ นั้น ระนาดเอก มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์สมบูรณ์กับพิธีต่าง ๆ เหล่านั้นเป็นอย่างมาก

5.3 สถาบันพระมหากษัตริย์ มีงานพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ หลายงาน เช่น งานพระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร พระราชพิธีบวงสรวง พระสยามเทวาธิราช พระราชพิธีสงกรานต์ พระราชพิธีฉัตรมงคล พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา เป็นต้น ในงานพระราชพิธีดังกล่าว ตามประเพณีได้มีการนำวงดนตรีไทยเข้ามาเป็นส่วนประกอบของพระราชพิธีส่วนหนึ่งด้วย ตามลักษณะของพระราชพิธีแต่ละพระราชพิธี ในส่วนที่จะขอยกเป็นตัวอย่างที่นี้ เช่น งานพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินมาทรงประกอบพระราชพิธี ดนตรีที่ใช้นอกจากวงเครื่องประโคมและวงดุริยางค์แล้ว ยังมีวงปี่พาทย์ที่มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำวง เพลงที่ใช้บรรเลงในวันแรก ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงมหาฤกษ์ เพลงกราวรำ ส่วนในวันรุ่งขึ้น ณ ท้องสนามหลวง ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงเชิดฉาน เพลงโคมเวียน เพลงปลูกต้นไม้ จบด้วย ท้ายรัวเป็นต้น

ดนตรีที่นำเข้ามาบรรเลงประกอบพิธีการงานต่าง ๆ ทั้งสามสถาบันนั้น ล้วนมีความสำคัญไม่มากก็น้อย ในการสร้างเสริมให้เกิดความสมบูรณ์กับพระราชพิธีนั้น ๆ ระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งที่ทำหน้าที่ให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพ เกิดความสำเร็จสมบูรณ์เช่นเดียวกัน เป็นการสร้างดุลยภาพทางสังคมไทยด้านหนึ่งให้กับสังคมและประเทศชาติ จนประเทศไทยได้ชื่อว่าเป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์ วัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามประเทศหนึ่งของโลก

6. เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ผู้บรรเลงได้มีโอกาส ใช้สติปัญญาความรู้ความสามารถแสดง ภูมิปัญญา “การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก”

ก่อนอื่นขออธิบายให้เข้าใจก่อนว่ากลอนระนาดเอกหมายถึงอะไร การบรรเลงดนตรีไทยโดยเฉพาะการดำเนินทำนองของระนาดเอก จะต้องบรรเลงแปลจากทำนองหลักไปเป็นวิธีการบรรเลงทำนองของระนาดเอก การดำเนินทำนองในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า “ทาง” ซึ่งคำว่า “ทาง” เป็นศัพท์สังคีตที่มีความหมายว่า เป็นการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะแต่ละเครื่อง การดำเนินทำนองระนาดเอกก็เช่นเดียวกัน คือ ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องบรรเลงดำเนินกลอน บนสำนวนของทำนองหลัก

ในที่นี้กลอนระนาดเอก จึงหมายถึง รูปแบบการดำเนินทำนอง (กลอน) ของระนาดเอกในกลอนระนาดเอกแต่ละประโยค ประกอบด้วยสำนวนสองส่วน คือ สำนวนถามกับสำนวนตอบ ในการดำเนินกลอนระนาดเอก ผู้บรรเลงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ สติปัญญา ในการคิดประดิษฐ์กลอนระนาดเอกในขณะบรรเลง เพราะในการบรรเลงระนาดเอกนั้น กลอนระนาดเอกถือเป็นเครื่องแสดงถึงสติปัญญาของผู้บรรเลงระนาดเอก โดยปกติกลอนระนาดเอกมีการจัดแบ่งออกได้เป็นหลายรูปแบบ ดังที่คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้จัดแบ่งไว้เป็น 9 ลักษณะกลอน ประกอบด้วย

1) กลอนสับ

2) กลอนไต่ลวด

3) กลอนไต่ไม้

4) กลอนลอดตาข่าย

5) กลอนม้วนตะเข็บ (กลอนเดินตะเข็บ)

6) กลอนย้อนตะเข็บ

7) กลอนร้อยลูกโซ่

8) กลอนพัน

9) กลอนซ่อนตะเข็บ

ลักษณะของกลอนระนาดเอกดังกล่าวในการบรรเลงกลอนระนาดเอกที่ดีนั้น หากสำนวนถามดำเนินด้วยกลอนไต่ลวด สำนวนตอบก็ต้องดำเนินด้วยกลอนไต่ลวด ให้เป็นรูปแบบกลอนประเภทเดียวกันหรือใกล้เคียงกันที่สุด ในกรณีที่ทำนองหลักไม่เอื้ออำนวย ก็อนุโลมให้ผู้บรรเลงสามารถใช้กลอนที่ต่างรูปแบบกันได้แต่ต้องไม่แตกต่างกันมาก จนทำให้สำนวนกลอนไม่สัมผัสกัน กลอนระนาดเอกทั้งหมดในการนำไปใช้บรรเลงในเพลงต่าง ๆ นั้น ยังสามารถจัดแบ่งเรียกประเภทใหญ่ ๆ แยกออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1) กลอนสำนวนเปิด

2) กลอนสำนวนปิด

กลอนสำนวนเปิด เป็นกลอนระนาดเอกที่นิยมใช้บรรเลงในการบรรเลงรวมวงเป็นสำคัญ ลักษณะของกลอนสำนวนเปิด คือ เป็นกลอนที่สามารถแสดงท่วงทำนองของการดำเนินทำนองหลักได้ การดำเนินทำนองด้วยกลอนสำนวนประเภทนี้ จะเป็นการดำเนินทำนองไปในทิศทางเดียวกันกับการดำเนินทำนองของทำนองหลัก เช่น การบรรเลงเพลงเรื่องต่าง ๆ เป็นต้น รวมถึงสำนวนที่เป็นทำนองบังคับทาง ส่วนใหญ่จะเป็นทำนองที่ทำนองหลักดำเนินด้วยพยางค์เสียงถี่ คล้ายกับการดำเนินทำนองของระนาดเอก ในส่วนของทำนองลักษณะนี้ ระนาดเอกก็จะบรรเลงดำเนินทำนองลักษณะเดียวกันกับทำนองหลัก โดยขอยกตัวอย่างกลอนระนาดเอกสำนวนเปิด

ทำนองหลัก

- - - ท	- ท – ท	- ร – ท	- ล – ซ	- ม – ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

กลอนระนาดเอกสำนวนเปิด

ท ล ท ท	ท ร ท ท	ร ม ร ล	ร ท ล ซ	ฟ ม ร ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท

ภาพประกอบ 25 โน้ตกลอนระนาดเอกสำนวนเปิด

ที่มา : นวลปรางค์ สุวรรณพิทักษ์.(2550).ศึกษาการแปลทำนองหลักเป็นทางระนาดเอก หน้า 121

กลอนสำนวนปิด เป็นกลอนระนาดเอกที่นิยมใช้บรรเลงในการบรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ เพราะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกที่ดีนั้น ท่วงทำนองกลอนที่ใช้ควรบรรเลงในลักษณะปิดบังไม่สื่อถึงลีลาสำนวนของการดำเนินทำนองของทำนองหลัก แต่ยังคงมีความสัมพันธ์กับเสียงลูกตกของทำนองหลักเป็นสำคัญ เป็นการใช้ภูมิปัญญาในการคิดทำนองกลอนในลักษณะปิด ซึ่งเป็นการบรรเลงที่แตกต่างกับการบรรเลงเพลงโดยทั่วไป เช่น การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงสารถีอัตราจังหวะ 3 ชั้น จะแตกต่างกับการบรรเลงปี่พาทย์เพลงสารถี 3 ชั้น ถึงแม้ว่าจะเป็นการบรรเลงเพลงเดียวกัน แต่ลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดเอกทั้งสองลักษณะ จะมีวิธีดำเนินทำนองกลอนแตกต่างกัน เป็นต้น โดยขอยกตัวอย่างกลอนระนาดเอกสำนวนปิด ดังนี้

ทำนองหลัก

- - - ท	- ท – ท	- ร – ท	- ล – ซ	- ม – ร	ร ร – ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท

กลอนระนาดเอกสำนวนปิด

ด ร ม ท	ด ร ม ล	ท ด ร ซ	ล ท ด ฟ	ซ ล ท ม	ฟ ซ ล ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ท

ภาพประกอบ 26 โน้ตกลอนระนาดเอกสำนวนปิด

ที่มา : นวลปรางค์ สุวรรณพิทักษ์.(2550).ศึกษาการแปลทำนองหลักเป็นทางระนาดเอก หน้า 121

จากตัวอย่างการดำเนินทำนองกลอนระนาดเอกดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่า ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่มีคุณสมบัติ สามารถให้ผู้บรรเลงได้มีโอกาสแสดงถึงสติปัญญาทางด้านการใช้

ความคิด สร้างท่วงทำนองกลอนในการบรรเลงระนาดเอกได้เป็นอย่างดี ซึ่งเป็นคุณสมบัติพิเศษอย่างหนึ่งทั้งของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรีระนาดเอก

7. เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้บรรเลง สามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงได้หลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ

ด้วยจำนวนลูกระนาดเอกที่มีมากถึง 21 ลูก ตั้งแต่เสียงซอลต่ำจนถึงเสียงฟาสูง ครอบคลุมระดับเสียงถึง 3 บันไดเสียงบวกกับความชาญฉลาดของบรมครูทางด้านระนาดเอกในอดีตที่ได้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์เทคนิควิธีการบรรเลงระนาดเอกขึ้นมาได้ เป็นจำนวนมากมายหลายวิธี จึงเป็นผลทำให้ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้บรรเลงสามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงได้หลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ซึ่งเทคนิควิธีการบรรเลงระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ สามารถจำแนกเป็นตัวอย่างได้ดังนี้

1. การตีด้วยแขน
2. การตีด้วยข้อมือ
3. การตีครึ่งข้อครึ่งแขน
4. การตีเก็บ
5. การตีฉาก
6. การตีสงมือหรือการตีสิม
7. การตีสะบัด
8. การตีกรอ
9. การตีรัว
10. การตีสะเดาะ
11. การตีขยี้
12. การตีกวาด
13. การตีโยน
14. การตีเหวี่ยง
15. การตีเสี้ยวมือ
16. การตีขาดมือ, ขาดเสียง
17. การตีกระพือ
18. การตีคาบลูกคาบดอก
19. การตีสับ

20.การตีไขว้

21.การตีฝาก

22.การตีคู่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8

23.การตีไล่

24.การตีดำเนินกลอน

วิธีการตีระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ ข้างต้น เป็นวิธีการที่นำไปใช้เพื่อการบรรเลงท่วงทำนองเพลงในลักษณะต่าง ๆ ตามลักษณะของบทเพลงที่ระนาดเอกสามารถรองรับเทคนิควิธีการบรรเลงต่าง ๆ ดังกล่าวได้ซึ่งเป็นคุณลักษณะเฉพาะของระนาดเอกทั้งสิ้น

8. เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังไพเราะได้ทั้งนุ่มนวลและแข็งกร้าว

จากคุณสมบัติของเนื้อไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นลูกระนาดเอก ได้ทั้งประเภทไม้ไผ่ ได้แก่ ไม้ไผ่บงหรือไม้ไผ่ตง ประเภทไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะหาด ไม้ประดู่ ซึ่งไม้ชนิดต่าง ๆ เหล่านี้เป็นไม้ที่มีคุณภาพทางด้านเสียงและความคงทน จึงเป็นที่นิยมนำมาประดิษฐ์เป็นลูกระนาดเอก โดยนำมาผ่านกระบวนการประดิษฐ์จนร้อยเรียงเป็นผืนระนาดเอก

ส่วนประกอบที่จะทำให้ลูกระนาดแต่ละลูกเกิดเสียงดังได้นั้น ต้องประกอบด้วยไม้ตีระนาดเอก อีกส่วนหนึ่งที่ใช้เป็นคู่จำนวน 2 อัน มี 2 ชนิด ได้แก่

1) ไม้นวม คือ ไม้ตีระนาดที่หัวไม้พันด้วยผ้าถักสลับกับด้าย ส่วนก้านไม้ตีระนาดเอกนั้น นิยมใช้ไม้ไผ่เหลากลมมีปุ่มที่หัวไม้เพื่อใช้พันผ้า

2) ไม้แข็ง คือ ไม้ตีระนาดเอกที่หัวไม้พันผ้าแล้วชุบด้วยยางรัก เมื่อแห้งแล้วจะแข็งมาก

โดยปกติทั่วไปในการบรรเลงเพลง จะใช้ไม้ตีระนาดเอก 2 ชนิด คือ ไม้นวม กับ ไม้แข็งเป็นหลัก ไม้นวมใช้ตีบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงดังอย่างนุ่มนวลไพเราะ ส่วนไม้แข็งใช้ตีบรรเลงเพื่อต้องการให้เกิดเสียงดังแข็งกร้าว

ส่วนประกอบที่สำคัญของระนาดเอกอีกส่วนหนึ่งคือ รางระนาดเอกที่ทำจากไม้ชนิด ไม้สัก ไม้ขนุน ไม้มะม่วง หรือไม้เนื้อแข็งที่มีลวดลายในตัว เช่น ไม้มะหาด ไม้มะริด ไม้ชิงชัน แต่โดยทั่วไปจะนิยมไม้สัก ไม้ขนุน มากกว่า เพราะเนื้อไม้เบา คงทน เวลาใช้งานไม่ต้องแบกหนัก โดยเฉพาะไม้สักเป็นไม้ที่มีคุณสมบัติ เนื้อไม้ดี สามารถนำไปแกะสลักลวดลายต่าง ๆ ได้ง่าย และมีความคงทน เมื่อประกอบส่วนต่าง ๆ ของรางเข้าเป็นรูปทรงคล้ายลำเรือแล้วใช้แขวนผืนระนาดเอกเพื่อใช้บรรเลง ด้วยรูปทรงที่คล้ายลำเรือนั้น จึงมีส่วนที่เป็นกล่องเสียงรองรับคลื่นเสียงของลูกระนาดต่าง ๆ ให้ก้องกังวานไพเราะน่าฟัง แต่จะให้ระนาดเอกดังไพเราะในลักษณะใด ก็ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้

ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้นวมหรือไม้แข็งเป็นสำคัญ ระนาดเอกจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติเสียงดังไพเราะได้ทั้งเสียงนุ่มนวลและเสียงแข็งกร้าว ดังกล่าว

9. เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ประสมวงได้มากที่สุด

ระนาดเอกถูกนำไปประสมในวงดนตรีไทย ได้ทั้ง 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย(ประสม)และวงมโหรี โดยในวงปี่พาทย์นั้น ถูกนำไปประสมวงเกือบทุกชนิดของวงปี่พาทย์ ยกเว้นเพียงวงปี่พาทย์ชาตรีหรือวงปี่พาทย์อย่างเบาเพียงชนิดเดียวที่ไม่มีระนาดเอก วงที่นำไปประสมประกอบด้วย

ประเภทวงปี่พาทย์

1.วงปี่พาทย์ (วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ วงเครื่องใหญ่)

2. วงปี่พาทย์เสภา (วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ วงเครื่องใหญ่)

3. วงปี่พาทย์นางหงส์ (วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ วงเครื่องใหญ่)

4. วงปี่พาทย์มอญ (วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ วงเครื่องใหญ่)

5. วงปี่พาทย์ไม้นวม (วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ วงเครื่องใหญ่)

6. วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

7. ประเภทวงเครื่องสาย(ประสม)

8. วงเครื่องสายประสมระนาดเอกเครื่องเดี่ยว

9. วงเครื่องสายประสมระนาดเอกเครื่องคู่

ประเภทวงมโหรี

1.วงมโหรีเครื่องเล็ก

2. วงมโหรีเครื่องคู่

3. วงมโหรีเครื่องใหญ่

ระนาดเอกที่นำมาประสมเป็นวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายประสมระนาดเอกนั้น เครื่องดนตรีระนาดเอกเป็นชนิดระนาดเอกปี่พาทย์ ส่วนระนาดเอกที่นำไปประสมเป็นวงมโหรีนั้น เป็นชนิดระนาดเอกมโหรีทีมีขนาดสัดส่วนเล็กกว่าระนาดเอกปี่พาทย์ จะเห็นได้ว่าระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมาก จึงถูกนำไปประสมเป็นวงดนตรีชนิดและขนาดต่างๆได้ถึง 21 วง และถ้ารวมวงมหาดุริยางค์ไทยด้วย ก็จะนับได้ถึง 22 วง ซึ่งนับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ประสมในวงดนตรีไทยได้มากที่สุด

นอกจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีชนิดต่างๆดังกล่าวแล้ว เฉพาะระนาดเอกเพียงรางเดียว หรือจะมีเครื่องประกอบจังหวะเสริมก็สามารถบรรเลงเดี่ยว แสดงความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างพิเศษอีกด้วย

10. เป็นเครื่องดนตรีที่มีรูปทรงเป็นเอกลักษณ์ งดงาม

บรรดาเครื่องดนตรีไทยในวงต่างๆ ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีรูปลักษณ์โดดเด่นเป็นสง่างดงามอย่างเด่นชัด ด้วยรูปทรงที่เป็นลักษณะเฉพาะไม่เหมือนชิ้นใด หากวิเคราะห์ตามคุณลักษณะทางศิลปะแล้วจะเห็นได้ว่ารูปทรงและส่วนต่างๆของระนาดเอก แต่ละส่วนมีราย ละเอียดที่เป็นมิติเมื่อสัมผัสด้วยสายตาแล้วสามารถรับรู้ถึงความงามได้ นับตั้งแต่ตัวรางระนาดเอกที่มีรูปทรงเรียวโค้งคล้ายลำเรือ ตั้งอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมมุมฉากลดชั้น ซ้อนอย่างพานแว่นฟ้า รองรับตัวรางที่ตรงกึ่งกลางท้องรางมีแผ่นไม้บางปิดท้องรางแล้ว มีแผงทั้งสองด้านที่ภายนอกนูนเป็นกระพุ้ง ภายในเว้าเป็นแอ่ง ขอบรางบนและล่างค่อยๆเรียวโค้งไปจรดแผ่นโขน ขอบแผงรางบนและล่างมีเส้นคิ้วไม้ประกอบเป็นแนวยาวไปตลอดจนสุดปลายแผง ส่วนแผ่นโขนทั้งสองด้านที่ประกอบปิดปลายแผงทั้งสองด้านนั้นเป็นรูปคล้ายสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด แต่งดงามกว่าเพราะไม่มีเหลี่ยมให้เห็น แต่เป็นขอบมนมีหยักด้านข้างบนและล่างตรงบริเวณใกล้กับที่แขวนผืนระนาด สุดปลายโขนทั้งบนและล่างเรียวแหลมเป็นยอด ตรงด้านในของโขนด้านบนติดตะขอโลหะทองเหลืองสำหรับแขวนผืนระนาดทั้งสองด้านที่ละหนึ่งคู่ เมื่อแขวนผืนระนาดที่ร้อยเชือกแล้ว จะเห็นลูกระนาดแต่ละลูกเว้นเป็นช่องเล็กๆระหว่างลูกเรียงเป็นแนว ขนานเหนือขอบรางเรียงไปตามความโค้งของปลายขอบรางจนถึงเชือกแขวนกับตะขอโขนระนาด บริเวณด้านบนของหลังลูกระนาดแต่ละลูกหลังจะนูนเป็นหลังเต่าเรียงกันไปตั้งแต่ลูกทวนทางเสียงต่ำไปจนถึงลูกยอดทางเสียงสูง ลักษณะของลูกระนาดที่เรียงแผ่ออกไปเช่นนี้จึงเป็นที่มาของคำว่า “ระนาด” นั่นเอง นอกจากนั้นระนาดเอกยังมีไม้ตีที่ใช้ตีอีกหนึ่งคู่หัวไม้ตีชนิดไม้นวม มีการถักด้ายเส้นเล็กๆเรียงเป็นแนวทับซ้อนถี่ๆสลับกันไปอย่างสวยงาม

ที่กล่าวมาข้างต้นเป็นเพียงรูปทรงที่เห็นความงดงามได้จากรูปลักษณ์โครงสร้าง เส้นโค้ง แนวเส้น ความนูน ความเว้า ขอบคิ้ว เส้นหยัก ช่องไฟ ความถี่ ความห่าง เท่านั้น ความงดงามที่มีการประดิษฐ์ตกแต่งบนรางระนาดด้วยวัสดุ ลวดลายยังมีให้ปรากฏอีกหลายลักษณะเพราะช่างศิลป์ไทย ศิลปินไทย เป็นคนที่มีอุปนิสัยชอบประดิษฐ์ตกแต่งผลงานศิลปะของตนเองให้วิจิตรงดงาม และชอบที่จะสร้างความวิจิตรบรรจงลงบนชิ้นงานอย่างต่างๆนานา รางระนาดเอกก็เป็นผลงานทางศิลปะชิ้นหนึ่ง ที่ช่างและศิลปินเพียรพยายามสร้างความวิจิตรงดงามให้ปรากฏมากยิ่งขึ้นกว่ารางระนาดเอกไม้ที่ประกอบธรรมดา จึงมีการนำลวดลายไทยหรือศิลปะลายไทยมาจัดวางลงบนส่วนต่างๆของราง ซึ่งลวดลายไทยที่นำมาจัดวางก็มีมากมายหลายลายตามความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์หรือผู้จัดสร้าง

ซึ่งไม่เพียงแต่การนำศิลปะลายไทยมาจัดวางลงบนเนื้อไม้ของรางระนาดเท่านั้น ยังมีการประดิษฐ์ให้งดงามคงทนต่อไปอีก คือการแกะสลักเนื้อไม้รางระนาดตามลวดลายที่นำมาจัดวาง ทำให้เห็นมิติของลวดลายไทยเด่นชัดยิ่งขึ้น เป็นมิติที่เห็นถึงของความลึก ความตื้น ความนูน เส้นโค้ง ลายเส้น การปาดลายยกชั้น ซ้อนชั้น อย่างงดงาม ซึ่งเมื่อการประดิษฐ์ลวดลายไทยจากการแกะสลักเนื้อไม้ครบทุกซอกทุกมุมแล้ว จะเห็นถึงความงามวิจิตรบรรจงของลายแกะสลักอย่างงดงาม

และไม่เพียงเท่านี้ การประดิษฐ์ศิลปะของไทยกับงานแกะสลักนั้นยังสามารถสร้างความงดงามให้เพิ่มมากขึ้นได้อีกด้วย นั่นคือการปิดทองร่องชาด หมายถึง สามารถนำเอาทองคำเปลวที่เป็นแผ่นมาปิดทับลวดลายไทยที่แกะสลักนั้นและทาชาดหรือสีแดงที่ร่องพื้นของลายทำให้เกิดความงดงามจากสีของทองคำประกายเปล่งมากขึ้น แต่การที่จะปิดทองคำเปลวลงบนเนื้อไม้ให้คงทนได้นั้นจะต้องมีกรรมวิธีในการทารักก่อน คือการนำยางรักมาทาทับเนื้อไม้ที่จะปิดทองนั้นให้ทั่วแล้วทิ้งไว้พอหมาดๆ เมื่อได้ระยะเวลาของยางรักแล้ว จึงนำแผ่นทองคำเปลวมาปิดทับทีละแผ่นๆจนได้ตามความต้องการ ซึ่งเมื่อปิดทองเต็มพื้นที่ลวดลายแกะสลักแล้ว ขั้นที่จะทำให้เห็นลวดลายเด่นชัดขึ้นก็คือ ทาสีร่องชาดหรือสีแดงที่บริเวณร่องหรือพื้นที่ไม่เป็นเส้นลาย ซึ่งเมื่อทาสีชาดเสร็จแล้วทิ้งไว้ให้แห้งใช้พู่กันขนปลายอ่อนตกแต่งทองคำเปลวที่ลวดลายไทยเสริมเพิ่มเติมให้เรียบร้อย เป็นอันเสร็จวิธีการปิดลายทองบนรางระนาด ก็จะได้เห็นถึงความงดงามวิจิตรของรางระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทองในลักษณะหนึ่ง และนอกจากนี้ช่างหรือผู้สร้างรางระนาดเอกบางคนต้องการความงดงามให้เกิดความวิจิตรสะท้อนแสงหรือเป็นประกายระยิบระยับมากยิ่งขึ้นก็ยังสามารถประดิษฐ์ตกแต่งเพิ่มเติมขึ้นได้ด้วยการนำกระจกสีต่างๆมาตัดเป็นชิ้นเล็กๆอย่างละเอียดติดประดับลวดลายบ้าง พื้นร่องบ้าง ตามความประสงค์ ก็จะได้รางระนาดที่งดงามยิ่งขึ้นในอีกลักษณะหนึ่ง ศิลปะการประดับกระจกสีต่างๆบนลวดลายไทยนั้น มีให้เห็นได้ตามวัดวาอารามหรือพระราชวัง เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น

ความงดงามจากการประดิษฐ์ตกแต่งรางระนาดเอกไม่เพียงแต่การแกะสลักลงรักปิดทองร่องชาดเท่านั้น การประดิษฐ์ด้วยวิธีและวัสดุอื่นๆก็ยังมีให้ปรากฏอีกหลายลักษณะคือ การแกะสลักลวดลายไทยฝังมุก ฝังงา ฝังเรซิ่น และฝังไม้เนื้ออ่อน เช่นไม้พุด การแกะสลักลวดลายไทยฝังวัสดุต่างๆดังกล่าวลงบนเนื้อไม้รางระนาดเอกนี้ ก็มีกรรมวิธีในการประดิษฐ์ที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะประเภทของผลงาน เช่นการแกะสลักเนื้อไม้สำหรับปิดทองร่องชาดนั้น ต้องแกะสลักยกตัวลายให้ลอยเด่น จึงมีการขุดพื้นและเซาะร่องเพื่อให้เห็นตัวลายลอยเด่นขึ้นจากพื้น ส่วนการแกะสลักเพื่อฝังวัสดุอื่นลงในเนื้อไม้นั้น ต้องแกะสลักลวดลายด้วยการตอก และขุดให้เป็นร่องลายลึกลงไปในเนื้อไม้ (ไม่ต้องขุดพื้นยกตัวลาย) ตามลวดลายที่จัดวาง เมื่อตอกลายแกะร่องลวดลายลึกลงไปจนได้ระยะที่เหมาะสมแล้วก็ตกแต่งลวดลายให้เรียบร้อย จากนั้นก็ไปจัดทำวัสดุที่จะนำมาฝังลายให้เป็นชิ้น

และรูปทรงตรงกับร่องลวดลายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นชิ้นของหอยมุก งาช้าง เรซิ่นหรือไม้พุด ที่จะนำมาฝังเป็นลวดลายในร่องที่ขุดไว้แล้วนั้น ซึ่งเมื่อจัดทำวัสดุที่จะนำมาฝังเป็นชิ้นส่วนชิ้นเล็กๆตามรูปลวดลายแล้ว ก็ถึงขั้นนำมาตอกฝังลงไปในร่องลวดลายนั้น โดยก่อนที่จะฝังลงไป ให้นำกาวมาหยอดที่ร่องตรงบริเวณที่จะฝังเป็นจุดๆไปเพื่อให้เกิดความแน่น ติดกันอย่างมั่นคง ในอดีตเมื่อยังไม่มีกาววิทยาศาสตร์ใช้ ช่างโบราณใช้กาวหนังสัตว์ คือนำหนังสัตว์ตรงบริเวณเอ็นไขมันมาต้ม เคี่ยวจนเหนียวเป็นกาว หรือบางคนใช้ข้าวเหนียวมาเป็นกาวแทน แต่ปัจจุบันมีกาววิทยาศาสตร์ใช้หลายชนิด จึงทำให้สะดวกขึ้น

เมื่อนำวัสดุลวดลายมาจัดวางลงร่องลวดลายแล้วก็นำฆ้อนไม้มาตอกชิ้นวัสดุนั้นๆให้ค่อยๆฝังลงในร่องลายไปทีละจุดๆ ทั้งนี้เพื่อมิให้วัสดุชิ้นส่วนลายนั้นต้องแตกชำรุดเสียหาย จึงนำผ้ามาปูทับวัสดุนั้นก่อนเพื่อรองรับการกระแทกของฆ้อนนั้น ชิ้นวัสดุที่เล็กละเอียดอ่อนนั้นจะได้ไม่แตกหัก ตอกฝังลายลักษณะเช่นนี้ไปตามร่องลวดลายที่ขุดไว้จนครบ จากนั้นมาขัดถูให้เรียบร้อยหรือมีจุดใดที่วัสดุลวดลายยังไม่สม่ำเสมอเรียบร้อย ก็ต้องจัดทำเก็บรายละเอียดให้เรียบร้อย ก็จะได้รางระนาดเอกชนิดแกะสลักฝังลวดลายในเนื้อไม้อีกลักษณะหนึ่ง ที่สามารถเห็นได้ถึงความวิจิตรประณีตทั้งลวดลายไทย วัสดุชิ้นส่วนที่ฝังคือ หอยมุก งาช้าง เรซิ่น ไม้พุด ที่งดงาม เป็นศิลปะชิ้นเอกของฝีมือช่างไทย และเป็นงานศิลปะที่ให้ความรู้สึกถึงคุณค่าของศิลปะได้เป็นอย่างดี

เรื่องของความงดงามนั้น มิใช่ว่าจะเกิดจากประดิษฐกรรมที่ประณีตวิจิตรได้เพียงอย่างเดียว ประดิษฐกรรมที่เรียบง่ายหรือการนำวัสดุธรรมชาติมาจัดตกแต่งอย่างธรรมดา แต่ให้ถูกหลักขององค์ประกอบศิลป์ ประดิษฐกรรมนั้นก็สามารถให้ความงดงามได้เช่นกัน ดังเช่นรางระนาดเอกรางไม้ธรรมดา แต่นำไม้ต่างชนิดต่างสีกันมาตกแต่งเลี่ยมขอบ ติดคิ้ว ฝังลายเส้นก็ทำให้รางระนาดเอกที่ธรรมดางดงามได้ ในโบราณจะพบว่า รางระนาดที่ประดิษฐ์จากไม้สัก ไม้ก้ามเหลือง ไม้มะม่วง ไม้ขนุน มีการนำเอาไม้มะริด ไม้มะเกลือหรือไม้ชนิดอื่นที่มีสีดำ มาทำเป็นขอบเลี่ยมโดยรอบของแผ่นโขน นำมาทำเป็นเส้นคิ้วติดประกอบปลายขอบแผงราง ขอบเท้าราง รวมทั้งทำเป็นเส้นยาวฝังเดินแนวทั้งแผงราง โขนและเท้าสามารถทำให้รางไม้ธรรมดาๆนั้นงดงามอย่างเรียบง่ายได้ หรือในทางตรงกันข้าม ผู้ที่ประดิษฐ์รางระนาดด้วยไม้เนื้อแข้งสีเข้ม เช่น ไม้มะริด ไม้มะหาด ไม้พะยูง ไม้ประดู่ ก็จะนำเนื้อไม้ที่มีสีอ่อนหรืองาช้างที่มีสีขาวมาเลี่ยมขอบ ทำให้เห็นลายเส้นที่ตัดกับเนื้อไม้ต่างสี เกิดเป็นความงดงามอย่างเรียบง่ายได้เช่นกัน

11. เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นกับฝีมือและภูมิปัญญาในการประดิษฐ์

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นภูมิภาคเป็นหลัก อันได้แก่ไม้ชนิดต่างๆจากการเลือกสรรถึงคุณสมบัติในการนำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีได้ ไม้แต่ละชนิดไม่ใช่ว่าจะนำมาทำเป็นเครื่องดนตรีได้ทั้งหมด บางชนิดมีไม้เนื้อแข็ง บางชนิดมีไม้เนื้ออ่อน บางชนิดเนื้อไม้มีลวดลายงดงาม บางชนิดไม่มีลวดลาย ในส่วนสำคัญที่สุดได้แก่ เนื้อไม้ที่นำมาทำเป็นลูกระนาดให้เกิดเสียง เพราะหัวใจของดนตรีนั้นอยู่ที่เสียงเป็นสำคัญ ไม้ที่โบราณนิยมนำมาทำเป็นลูกระนาดได้แก่ไม้ไผ่ ชนิดไผ่บง ไผ่ตงที่มีปล้องใหญ่ เนื้อไม้หนาๆ ลำยาว เป็นไม้ที่มีคุณสมบัติให้เสียงที่ดังไพเราะตามขนาดสัดส่วนของเนื้อไม้ และมีขึ้นอยู่ในป่าในสวนของไทยอย่างมากมาย เป็นไม้ธรรมชาติที่สามารถหาได้ง่าย ราคาถูก ทั้งยังคงทน หากได้ผ่านกระบวนการทางภูมิปัญญาชาวบ้านคือนำมาแช่น้ำในโคลนหลายๆเดือนหรือเป็นปี เมื่อนำขึ้นมาเหลาเป็นลูกระนาดแล้ว ตัวมอดที่ชอบเจาะไชเนื้อไม้จะไม่กัดกินไม้ไผ่ดังกล่าวเป็นอันขาด สามารถนำมาร้อยเรียงแขวนตีเป็นเสียงท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะได้อย่างวิเศษ

นอกจากไม้ไผ่ดังกล่าวแล้ว พบว่าต่อมามีการนำไม้เนื้อแข็งชนิดต่างๆที่มีอยู่ในภูมิภาคตามป่าเขาลำเนาไพรของไทยมาประดิษฐ์ทดแทนเพิ่มเติม ด้วยสาเหตุที่คุณสมบัติของผิวไม้ไผ่นั้นมีขอบเขตจำกัด ไม่เหมาะสมกับการตีในที่กลางแจ้งเวลากลางคืนที่มีน้ำค้างลง เพราะเมื่อน้ำค้างจับที่ผิวไม้ไผ่ลูกระนาดนั้น จะอมน้ำเปียกชุ่ม ทำให้การบรรเลงหนีดไม่คล่องตัวและเสียงก็จะทึบ อับลงไปด้วย ด้วยเหตุดังกล่าวต่อมาจึงมีการค้นหาเนื้อไม้ที่สามารถทนทานต่ออุณหภูมิ ภูมิอากาศกลางแจ้งเพื่อนำมาทำเป็นลูกระนาดและผืนระนาดที่ใช้บรรเลง ในสภาวะต่างๆได้ดีกว่าไม้ไผ่ ซึ่งก็พบว่า ไม้เนื้อแข็งในท้องถิ่นภูมิภาคของประเทศไทยหลายชนิด สามารถนำมาทำเป็นลูกระนาดที่ให้เสียงดนตรีที่ดังไพเราะและทนทานต่อสภาพภูมิอากาศได้ อันได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยูง ไม้ประดู่เป็นต้น ซึ่งเป็นไม้ธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่นภูมิภาคประเทศไทยอย่างมากมาย จึงนำมาประดิษฐ์เป็นลูกระนาดผืนระนาดไม้เนื้อแข็งที่ใช้อยู่อย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ส่วนไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นรางระนาดเอกรองรับการแขวนผืนระนาดนั้นพบว่า สามารถนำไม้นานาชนิดมาประดิษฐ์ได้ตามความประสงค์ของผู้ใช้ ไม่ว่าจะเป็นไม้เบญจพรรณหรือไม้เนื้อแข็ง แต่ที่นิยมกันในหมู่นักดนตรี ได้แก่ ไม้สัก นิยมนำมาใช้เป็นราง ทั้งรางธรรมดาที่ต้องการให้เห็นลวดลายของไม้และนิยมใช้สำหรับแกะสลักลวดลาย เพราะเนื้อไม้นิ่ม สะดวกต่อการใช้สิ่วแกะสลัก ทั้งยังมีความคงทนต่อการกัดแทะของสัตว์แมลงต่างๆ นอกจากไม้สักแล้ว ในปัจจุบันพบว่า ไม้ขนุนที่มีเนื้อไม้สีเหลืองขาวสวยงามและมีน้ำหนักเบา สะดวกต่อการขนย้ายในเวลาใช้งานก็นิยมใช้กันอย่างแพร่หลาย ส่วนไม้เบญจพรรณชนิดอื่นๆที่มีอยู่ในตามหมู่บ้าน เช่น ไม้มะม่วง ก็สามารถนำมาทำรางระนาดได้เช่นกัน แต่ถ้าต้องการไม้ที่มีราคาและคุณค่า

มากกว่าไม้เบญจพรรณดังกล่าว ก็จะเป็นไม้เนื้อแข็งที่มีเนื้อไม้มีลวดลายสวยงาม เช่น ไม้มะริด ไม้มะหาด ไม้ประดู่ ไม้พะยูง ไม้ชิงชัน เป็นต้น ไม้เนื้อแข็งต่างๆเหล่านี้ ตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันนิยมนำมาประดิษฐ์เป็นรางธรรมดาเพื่อให้เห็นความงดงามของลายเนื้อไม้ แต่ถ้าจะประดับตกแต่งก็จะใช้งาช้างหรือหอยมุกมาประดับตกแต่งให้สวยงามเพิ่มขึ้น ไม่นิยมนำไปแกะสลักลงรักปิดทองเพราะเนื้อไม้แข็งไม่เหมาะแก่การแกะสลักยกลาย

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยชนิดต่างๆนั้น ส่วนใหญ่ใช้การประดิษฐ์จากฝีมือช่างโดยตรง ไม่ใช้เครื่องจักรในการผลิตให้มีจำนวนมากๆและรวดเร็ว แต่จะใช้ฝีมือ ภูมิปัญญาและความประณีตบรรจงในการสร้างสรรค์งานจากมือทั้งสองข้างของช่างเป็นหลัก จะมีเครื่องไฟฟ้าเข้ามาช่วยทุ่นแรงบ้างก็เพียงเล็กน้อย ส่วนใหญ่ใช้ฝีมือความละเอียดอ่อนรอบคอบ ค่อยๆประดิษฐ์ตกแต่งไปทีละเล็กละน้อย ระนาดเอกก็เช่นเดียวกัน ช่างจะใช้ฝีมือ ภูมิปัญญา และความ ชำนาญเชี่ยวชาญในการประดิษฐ์ค่อยๆทำไปด้วยความพิถีพิถัน โดยแยกการประดิษฐ์ออกเป็นสามส่วนคือ

1. ประดิษฐ์เหลาลูกระนาดเอกที่ละลูกๆจนครบ 21 ลูกเป็นหนึ่งผืน (กรรมวิธีในการประดิษฐ์ลูกระนาด ดูรายละเอียดได้ในบทที่ 2)

2. ประดิษฐ์รางระนาดเอกโดยแยกทำทีละส่วนทีละชิ้น ประกอบด้วย ไม้แผงราง 2 แผง ไม้โขน 2 อัน ไม้ปิดท้องราง 1 แผ่น เท้ารองท้องรางระนาด 1 เท้า จากนั้นจึงติดส่วนประกอบรางต่างๆ เช่น คิ้ว ขอบแผงราง เส้นหวายพันผ้าบนขอบแผงรางทั้งสองข้างเพื่อรองรับการกระทบของลูกระนาดกับขอบราง ช่างบางคนถ้าไม่ใช้เส้นหวายอาจใช้ไม้โมกมันแทนก็ได้ จากนั้นก็ติดตะขอแขวนผืนระนาดที่โขนทั้งสองด้าน ด้านละ 2 ตัว

3. ประดิษฐ์ไม้ตีระนาดเอก ซึ่งนิยมใช้ 2 ชนิดคือ ไม้นวมกับไม้แข็ง โดยก้านของไม้ระนาดนั้นจะใช้ไม้ไผ่เหลาให้เป็นก้านกลมเรียวยาว 1 คู่ ที่หัวไม้เหลาให้เป็นปุ่มสำหรับพันผ้าสลับการถักด้ายรัดให้ผ้าพันนั้นแน่นหนา จนมีขนาดปื้นและหัวไม้ใหญ่ ได้ขนาดที่พอเหมาะแก่การตี โดยในขั้นสุดท้ายช่างจะต้องถักด้ายที่หัวไม้ตีให้ถี่ละเอียดสวยงามและแน่นหนา แล้วใช้ผ้าดิบพันทับรอยปื้นหัวไม้ตีอีก 2 – 3 รอบ เพื่อเวลาตีด้ายจะได้ไม่ขาดง่าย ส่วนไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง ก็ทำลักษณะคล้าย ๆ กับไม้นวม หากแต่การพันผ้าแต่ละครั้งนั้นจะใช้ยางรักทาผ้าที่จะพันให้ทั่ว แล้วถักด้ายมัดให้แน่นแต่ละรอบ จนถึงรอบสุดท้ายจึงทายางรักปิดทับด้ายที่ถักละเอียดรอบสุดท้ายนั้นให้ทั่วหัวไม้ตีทิ้งไว้ให้แห้งจนแข็ง แล้วนำผ้าดิบมาพันรอบปื้นหัวไม้ตีให้รอบ 2 – 3 รอบ เป็นอันเสร็จการทำไม้แข็ง จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ระนาดเอกก็ดี หรือ เครื่องดนตรีไทยชิ้นอื่น ๆ ก็ดีนั้น จำเป็นต้องใช้ฝีมือภูมิปัญญาและความชำนาญจากมือทั้งสองของช่างนั่นเอง

12. เป็นเครื่องดนตรีต้นแบบในการนำไปปรับประยุกต์ พัฒนาวิวัฒนาการเป็นระนาดชนิดต่าง ๆ

จากการที่ดนตรีไทยมีระนาดที่ทำด้วยไม้ ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์อย่างหนักมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ทำให้ต่อมามีการคิดประดิษฐ์ระนาดชนิดต่าง ๆ ตามมาเป็นลำดับ คือ ระนาดทุ้ม (จึงเรียกระนาดที่มีมาก่อนว่า “ระนาดเอก”) ระนาดแก้ว ระนาดทองหรือระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ระนาดทองมโหรี ระนาดทุ้มทองมโหรีหรือระนาดทุ้มเหล็กมโหรี เครื่องดนตรีดังกล่าวได้ถูกนำไปประสมในวงดนตรีไทยชนิดต่างๆตามแบบแผนของวงดนตรีไทย และยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากระนาดเอกจะเป็นเครื่องดนตรีต้นแบบของเครื่องดนตรีระนาดชนิดต่างๆในวงดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนแล้ว ยังพบว่าระนาดเอกถูกนำไปเป็นต้นแบบของการปรับประยุกต์ในเชิงสร้างสรรค์หลายชนิดอีกด้วย อันได้แก่

1) ระนาดเอกตัด

2) ระนาดเอกจิ๋ว

3) ระนาดเอกยักษ์

4) ระนาดเอกไฟเบอร์กลาส / ระนาดเอกหงสา

5) ระนาดเอกประยุกค์เสียงคีย์ Bb และคีย์ C

และนอกจากระนาดเอกแบบประยุกต์สร้างสรรค์ดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังพบอีกว่า มีการพัฒนารางระนาดเอกให้แยกส่วนถอดประกอบได้ เพื่อสะดวกต่อการขนย้ายเวลาเดินทางไปต่างประเทศ หรือในที่ไกลๆ

13. เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวิชาชีพ สร้างรายได้และมูลค่าทางเศรษฐกิจ

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีสำคัญชิ้นหนึ่งของดนตรีไทย เป็นผลงานที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่สร้างสรรค์ขึ้นไว้ มีคุณสมบัติที่งามเด่นเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ที่รวมไว้ซึ่งศาสตร์และศิลป์ใช้เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่คนไทยส่วนหนึ่งใช้ประกอบวิชาชีพ ส่วนหนึ่งใช้ในการสร้างสุนทรียะ ส่วนหนึ่งใช้ในการนำไปสู่ความสมบูรณ์ สำเร็จในกิจพิธีการ ความเชื่อ ประเพณี ของตนและสังคม

ในการประกอบวิชาชีพโดยมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนั้น พบว่ามีบุคคลหลายกลุ่มที่สามารถใช้เป็นเครื่องประกอบสัมมาอาชีพสร้างรายได้ และมูลค่าทางเศรษฐกิจได้เป็นอย่างดี บุคคลดังกล่าวประกอบด้วย ศิลปินนักดนตรี ครู อาจารย์ ข้าราชการ ช่างผู้ประดิษฐ์ ผู้จำหน่าย บริษัทผู้บันทึกเสียงและจัดจำหน่าย CD DVD เทป ผู้สร้างภาพยนตร์ ดารา โรงเรียนสอนดนตรี เป็นต้น

ศิลปินนักดนตรีหรือนักระนาดเอก ที่ประกอบอาชีพโดยมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนั้น มีทั้งนักดนตรีอิสระ และนักดนตรีที่มีหน่วยงานองค์กรสังกัด นักระนาดเอกที่เป็นอาชีพอิสระได้แก่ นักระนาดเอก ประจำคณะลิเก หรือรับจ้างคณะลิเกต่างๆ บรรเลงที่ต่างๆ โดยได้รับค่าจ้างเป็นรายวัน หรือเหมาจ่ายเป็นรอบๆตามระยะเวลาการแสดง นักระนาดเอกประจำคณะละคร รับจ้างบรรเลงประกอบการแสดงละครประเภทต่างๆ ตามที่มีการแสดงเช่น ละครเวที ละครแก้บน ละครโทรทัศน์ รายได้ได้รับโดยการตกลงราคาเป็นงาน เป็นรอบ หรือเหมาเป็นเรื่อง แล้วแต่จะ ตกลงกัน รวมทั้งนักดนตรีที่รับจ้างบรรเลง ตาม โรงแรม ห้องอาหาร นอกจากนักดนตรีอิสระที่หารายได้จากการรับจ้างบรรเลงตามงานต่างๆแล้ว ยังมีศิลปินนักดนตรีที่มีหน่วยงาน องค์กรสังกัดทั้งที่เป็นองค์กรเอกชนและหน่วยงานราชการรัฐวิสาหกิจ เช่น นักระนาดเอกตำแหน่งดุริยางค์ศิลปินของหน่วยงานราชการกรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ กลุ่มงานดุริยางค์สำนักงานกรุงเทพมหานคร เป็นต้น นักดนตรีดังกล่าว มีสถานะเป็นข้าราชการที่มีหน้าที่ในการปฏิบัติงานการบรรเลงระนาดเอกในงานต่างๆที่ได้รับมอบหมาย มีรายได้ประจำจากต้นสังกัดเป็นรายเดือน หรืออาจจะมีเบี้ยเลี้ยงสวัสดิการเพิ่มเติมพิเศษอีก

ครู อาจารย์ ที่มีหน้าที่สอนดนตรีระนาดเอก ก็เป็นบุคคลอีกกลุ่มหนึ่ง ที่ประกอบอาชีพจากเครื่องดนตรีระนาดเอก ไม่ว่าจะเป็นครู อาจารย์ที่สอนในสำนักดนตรี บ้านดนตรี โรงเรียน วิทยาลัย มหาวิทยาลัย ครู อาจารย์เหล่านี้จะปฏิบัติหน้าที่ในการถ่ายทอดวิชาความรู้ ทักษะทางการบรรเลงระนาดเอกให้กับศิษย์ นักเรียน นักศึกษาเป็นหลัก โดยในปัจจุบันพบว่า การเรียนการสอนดนตรีนอกจากที่เคยมีตามสำนักดนตรี บ้านดนตรี มาแต่ก่อนนั้น ค่อยๆมีการเปลี่ยนแปลงไปอยู่ตามสถานศึกษาเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้ครูอาจารย์ในอดีต ได้มองการณ์ไกลเล็งเห็นว่า ศาสตร์วิชาดังกล่าว ถ้านำมาบรรจุเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนในสถานศึกษาจะมีความมั่นคงและสามารถพัฒนาได้ดีกว่าอยู่ตามบ้านหรือสำนักอย่างแต่ก่อน จึงนำมาสู่การเรียนการสอนวิชาดนตรีในระบบการศึกษาตามสถานศึกษาต่างๆ ดังนั้นเมื่อมีหลักสูตรรายวิชา จึงต้องมีครู อาจารย์ ผู้มีหน้าที่สอนตามมา อาชีพครูดนตรีไทย จึงเป็นอาชีพหนึ่งที่บุคคลกลุ่มดังกล่าว ใช้เป็นวิชาประกอบอาชีพ ซึ่งระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอน ครู อาจารย์ทางระนาดเอกจึงเป็นบุคคลที่มีอาชีพและได้รับรายได้จากเครื่องดนตรีระนาดเอกดังกล่าว ในการใช้สอนถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรี

ช่างผู้ประดิษฐ์ระนาดเอก เป็นกลุ่มบุคคลที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์เครื่องดนตรี ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ฝีมือทางเชิงช่างและดนตรีควบคู่กัน จึงจะสร้างสรรค์เครื่องดนตรีที่มีคุณภาพดีได้ ช่างบางคนมีฝีมือทางช่างเพียงอย่างเดียว ไม่มีความรู้ทางดนตรี สามารถสร้างเครื่องดนตรีได้เพียงรูปลักษณ์ขนาดสัดส่วนเท่านั้น แต่ไม่เข้าใจถึงคุณสมบัติของดนตรีในเรื่องเสียง ก็ไม่

สามารถสร้างเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติดีได้ เครื่องดนตรีชิ้นนั้นก็ไม่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องดนตรีได้ จะใช้ได้ก็เพียงเป็นเครื่องประดับตกแต่งตามห้อง อาคารสถานที่เท่านั้น ในทางตรงกันข้าม หากช่างคนใดมีความรู้ ความสามารถฝีไม้ลายมือทั้งเชิงช่างและทางดนตรี ก็จะเป็นช่างที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเครื่องดนตรีที่ดีมีคุณสมบัติได้ ระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีสำคัญชิ้นหนึ่งที่ช่างต้องมีความรู้ความเข้าใจในคุณลักษณะเฉพาะ จึงจะสามารถสร้างระนาดเอกที่ดีได้ แต่เท่าที่ปรากฏในสังคมวงการดนตรีไทยในปัจจุบันพบว่า มีช่างผู้ประดิษฐ์ระนาดเอกที่ดีอยู่หลายแห่งเช่นกัน เช่น ช่างของสมชัยการดนตรี ช่างของร้านดุริยางค์ไทย ช่างของห้างหุ้นส่วนจำกัด รุ่งโรจน์อุตสาหกรรม ช่างของร้านภมรดนตรี และนอกจากนี้ยังมีช่างที่อยู่ตามหมู่บ้าน จังหวัดต่างๆอีกหลายแห่ง เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดนนทบุรี จังหวัดสมุทรปราการ จังหวัดกาญจนบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี จังหวัดสิงห์บุรี จังหวัดลพบุรีเป็นต้น ช่างต่างๆเหล่านี้มีรายได้จากการประดิษฐ์สร้างระนาดเอก ตามจำนวนและราคาที่ตกลงกับผู้ว่าจ้าง ซึ่งก็มีข้อตกลงในรายละเอียดลงไปอีกว่า ต้องการเป็นระนาดเอกชนิดใด คุณภาพอย่างไร จำนวนเท่าใด แต่จะอย่างไรก็ตามช่างผู้ประดิษฐ์ระนาดเอกเหล่านั้น ก็จะมีรายได้จากการประดิษฐ์ระนาดเอกขายนั่นเอง และยังรวมไปถึงผู้จำหน่าย พ่อค้า แม่ค้า ห้างร้านต่างๆ ที่นำประดิษฐกรรมระนาดเอกไปจำหน่าย ก็จะได้รายได้กำไรจากการขายด้วยเช่นกัน เช่นตามร้านขายเครื่องดนตรีต่างๆ องค์การค้าคุรุสภา ร้านค้าในชุมชนเวิ้งนาครเขษม เป็นต้น

บริษัทห้างร้านบันทึกเสียง บันทึกภาพ CD DVD แผ่นเสียง แถบบันทึกเสียงก็เป็นกลุ่มบุคคลอีกกลุ่มหนึ่ง ที่สามารถสร้างรายได้จากการจัดทำสื่อเทคโนโลยีดังกล่าว โดยการบันทึกเสียงหรือบันทึกภาพเคลื่อนไหว การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกการบรรเลงรวมวง บทเพลงต่างๆ หรือการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ผลิตเป็นแผ่น CD DVD แผ่นเสียงหรือแถบบันทึกเสียง จัดจำหน่ายในท้องตลาดทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น ห้าง ต.เง็กชวน ในอดีตที่ผลิตแผ่นเสียงตรากระต่าย ส่วนในปัจจุบัน เช่น บริษัทโอเชี่ยนมีเดีย จำกัด บริษัทเสริมวิทย์บิซเนส หจก. ว มิวสิค ซาวด์ จำกัด เป็นต้น

ผลิตภัณฑ์สื่อดังกล่าวมีการจัดทำและจำหน่ายตามร้านค้าบริษัท ห้างร้านทั้งในประเทศและต่างประเทศ สามารถทำรายได้ให้กับทั้งบริษัทผู้จัดทำ ห้างร้านตัวแทนผู้จำหน่าย รวมทั้งกับรัฐบาลที่ได้รับภาษีมูลค่าเพิ่มจากการซื้อขายผลิตภัณฑ์นั้นๆ นับได้ว่าระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างรายได้และมูลค่าเพิ่มให้กับกลุ่มบริษัทห้างร้านและรัฐบาลได้ในอีกลักษณะหนึ่ง

วงการภาพยนตร์ ดารา ก็เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ระนาดเอกเข้ามามีบทบาทในการสร้างรายได้และชื่อเสียงได้เช่นกัน ในอดีตจนถึงปัจจุบันพบว่าในวงการภาพยนตร์และดารา มีการนำเอาบริบทของระนาดเอกเข้าไปเป็นการดำเนินเรื่องในการสร้างภาพยนตร์ ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดได้แก่ ภาพยนตร์เรื่องโหมโรง ซึ่งเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่งที่ถ่ายทำและเข้าฉายเมื่อ พ.ศ.2547 เนื้อเรื่อง

สะท้อนภาพสังคมไทยในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในแง่มุมของครูดนตรีไทย นักระนาดเอกที่พยายามรักษามรดกดนตรีไทยของชาติไว้ ในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม อันเกิดจากผู้นำที่รับอิทธิพลตะวันตก และต้องการให้ประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ภาพยนตร์เรื่องโหมโรง อำนวยการสร้างและกำกับการแสดงโดย อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ กำกับภาพโดย ณัฐวุฒิ กิตติคุณ โดยมีบริษัทสหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล เป็นผู้จัดจำหน่าย ซึ่งหลังจากที่ภาพยนตร์เรื่องโหมโรงได้เข้าฉาย ทำให้กระแสความรักและหวงแหน ในมรดกดนตรีไทยมีมากขึ้น กระแสดังกล่าวสามารถทำให้ระนาดเอกได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่เยาวชนและประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทการประชันระนาดเอกของพระเอกกับขุนอิน สามารถทำให้ขุนอิน มือระนาดเอกในบทบาทภาพยนตร์เกิดการเปลี่ยนแปลงกับชีวิตจริงของเขา จนโด่งดัง เป็นขุนอินมือระนาดเอกในงานต่างๆทั้งในประเทศ นอกประเทศต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน สามารถสร้างชื่อเสียงเป็นดาราในสังคมไทยและต่างประเทศ มีรายได้จากการแสดงภาพยนตร์และการแสดงในงานต่างๆอย่างมากมาย และในไม่ช้า สังคมไทยก็จะได้รับชมภาพยนตร์เรื่องโหมโรงอีกครั้งหนึ่งในปี 2555 ในรูปแบบของภาพยนตร์โทรทัศน์ทางสถานี THAI PBS

ซึ่งก็ต้องรอคอยดูว่า กระแสของภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องโหมโรงในครั้งนี้ จะมีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากน้อยอย่างไร ระนาดเอกจะได้รับความนิยมสูงขึ้นอีกเท่าใด แต่อย่างไรก็ตามจากที่ปรากฏในสังคมดังกล่าว ก็นับได้ว่าระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งที่สามารถสร้างรายได้ให้กับกลุ่มบุคคลผู้สร้างภาพยนตร์ ผู้จัดจำหน่าย ดารา และรัฐบาลที่ได้รับจากส่วนของภาษีในการนี้นั่นเอง

โรงเรียนสอนดนตรีไทย ก็เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้รับรายได้จากการนำระนาดเอกมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเรียนการสอน ในปัจจุบันพบว่า นอกจากสถานศึกษาของรัฐที่มีการเรียนการสอนแล้ว โรงเรียนนอกระบบหรือโรงเรียนที่เปิดสอนพิเศษก็เป็นที่นิยมของเด็กและเยาวชนในสังคมไทยเช่นกัน โดยมีการเปิดหลักสูตรจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีไทย เครื่องดนตรีชนิดต่างๆมากมายหลายวิชาซึ่งระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีและวิชาที่นักเรียนนิยมเลือกเรียนกันเป็นจำนวนมาก เช่น โรงเรียนพาทยกุลการดนตรีและนาฏศิลป์ โรงเรียนเอื้อมอารีย์ โรงเรียนดนตรียามาฮ่า เป็นต้น โรงเรียนสอนดนตรีต่างๆเหล่านี้ เปิดสอนนักเรียนเป็นรายเดือนบ้าง เป็นเทอมบ้าง เป็นระยะเวลาช่วงสั้นๆบ้าง ตามความประสงค์ของผู้เรียน จากการสังเกตและสำรวจพบว่า เครื่องดนตรีที่นักเรียนนิยมเลือกเรียนสูงสุดมี 2 ชนิด คือ ระนาดเอก กับ ขิม โดยถ้าเป็นนักเรียนชายจะเลือกเรียนระนาดเอก และถ้าเป็นนักเรียนหญิง จะเลือกเรียน ขิม โดยทุกโรงเรียนจะเป็นลักษณะเช่นเดียวกัน และนอกจากโรงเรียนสอนดนตรีที่สังกัดกระทรวงศึกษาธิการแล้ว ยังพบว่ามูลนิธิและชมรมต่างๆก็เปิดสอนวิชาดนตรีไทย และใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่เรียนเช่นเดียวกันเช่น มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร

ศิลปบรรเลง) มูลนิธิดุริยะประณีต เป็นต้น ทั้งโรงเรียนก็ดี มูลนิธิก็ดี หรือชมรมต่างๆก็ดี ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างรายได้ให้กับกลุ่มบุคคลที่กล่าวมาข้างต้นทั้งสิ้น แต่จะมากน้อยเท่าใด ย่อมขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการเปิดสอนของสถานศึกษาแต่ละแห่ง อย่างไรก็ตาม ก็นับว่าระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างรายได้กับกลุ่มบุคคลดังกล่าวด้วยเช่นกัน

14. เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน โดยทบวงมหาวิทยาลัย

จากการที่กลุ่มบุคคลประกอบวิชาชีพดนตรีไทย ตั้งแต่ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการและคณาจารย์ด้านดนตรีไทย รวมทั้งผู้ที่เกี่ยวข้องจากหน่วยงานต่างๆ ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของดนตรีไทย อันเป็นผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมภูมิปัญญา ของบรรพบุรุษไทยที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้และใช้ในวิถีชีวิตของคนไทยมาโดยตลอด จนเป็นประเพณีวัฒนธรรมที่ดีงามของสังคมไทย ได้รับการยอมรับว่าดนตรีไทย เป็นเอกลักษณ์ของชาติอย่างหนึ่ง หรือเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่คนไทยภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมนี้ ซึ่งล้วนเป็นศาสตร์และศิลป์ที่มีระเบียบแบบแผนมีเหตุมีผล มีขั้นมีตอนในการศึกษาอย่างละเอียดลออ และที่สำคัญดนตรีไทยนี้ยังเป็นเครื่องสร้างสุนทรียะให้เกิดแก่ผู้ได้สัมผัสรับฟัง รับชม เป็นเครื่องสร้างความสุข ผ่อนคลายความทุกข์ หล่อหลอมจิตใจบุคคลและสังคมให้อยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขสามัคคีและสันติสุข

แต่ด้วยอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติก็ดี การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมก็ดี อาจเป็นผลทำให้ระบบการถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีไทย ต้องแปรเปลี่ยนไปแบบไร้ทิศไร้ทาง ไร้เหตุไร้ผล มันอาจจะเป็นปัญหาต่อเอกลักษณ์ของชาติในอนาคตต่อไป จึงมีการนัดประชุมสัมมนาทางวิชาการดนตรี ครั้งที่ 1 ขึ้นในปีพ.ศ. 2530 ณ มหาวิทยาลัยมหิดลและได้นำผลการประชุมสัมมนาเสนอต่อทบวงมหาวิทยาลัย เพื่อหาแนวทางในการพัฒนาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างเป็นรูปธรรมซึ่งหลังจากนั้นก็ได้รับความเห็นชอบจากทบวงมหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2531 นำไปสู่การสนับสนุนวางแผนดำเนินงาน โดยนำเสนอคณะรัฐมนตรีเพื่อพิจารณาและมีมติให้ความเห็นชอบโครงการส่งเสริมการดนตรีไทยขึ้น ในระยะแรกทบวงมหาวิทยาลัยได้ดำเนินการจัดกิจกรรม สร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขึ้น โดยมีการเชิญศิลปินแห่งชาติ นักวิชาการ ครูอาจารย์ดนตรีไทย นักดนตรีไทย นักร้องผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการ ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านปี่พาทย์ ด้านเครื่องสาย ด้านเครื่องหนัง ด้านการขับร้อง มาเป็นคณะกรรมการ คณะอนุกรรมการ เพื่อจัดทำเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย ในระหว่างปี พ.ศ.2533 – 2537 จนเป็นผลสำเร็จ (เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย. 2553: 35-41)

สำหรับในส่วนของเกณฑ์มาตรฐานด้านระนาดเอกนั้น คณะกรรมการได้จัดทำอย่างละเอียดสรุปเป็นหัวข้อได้ดังนี้ (ดูรายละเอียดที่เอกสารมาตรฐานดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย)

1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง ประกอบด้วย
    1.1 รางระนาดเอก
    1.2 ลูกระนาดเอก
    1.3 ผืนระนาดเอก
    1.4 ไม้ตีระนาดเอก
2. ท่านั่ง ประกอบด้วย
    2.1นั่งขัดสมาธิ
    2.2 นั่งพับเพียบ
3. วิธีการจับไม้ตีระนาดเอก ประกอบด้วย
    3.1 การจับแบบปากกา
    3.2 การจับแบบไก่
    3.3 การจับแบบปากนกแก้ว
4. วิธีการตีระนาดเอก ประกอบด้วย
    4.1 ลักษณะการตี
    4.2 วิธีการตีระนาดเอก
5. ความแม่นยำของทำนองหลัก
6. ความแม่นยำตามลักษณะการบรรเลงระนาดเอก แนวทางการดำเนินทำนองและจังหวะ ประกอบด้วย
    6.1 ความแม่นยำตามลักษณะการบรรเลงระนาดเอก
    6.2 แนวการดำเนินทำนอง
    6.3 จังหวะ
7. คุณภาพเสียงและรสมือ ประกอบด้วย
    7.1 คุณภาพเสียง
    7.2 รสมือ
8. การแปลทำนอง
9. ขีดความสามารถสุนทรียะ
10. การดูแลรักษาระนาดเอกภายหลังการบรรเลง

รวมทั้งเกณฑ์การประเมินการบรรเลงระนาดเอกขั้นต่างๆ และในระดับอุดมศึกษา ขั้นที่ 1 ถึง ขั้นที่ 11 และเกณฑ์การประเมินภาคทฤษฎี ขั้นที่ 6 ถึง ขั้นที่ 11

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เครื่องดนตรีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากชิ้นหนึ่ง จึงถูกนำไปจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยอย่างละเอียด จนนำไปสู่การเป็นดนตรีที่มีมาตรฐานระดับชาติและนานาชาติ

15. เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความสุขและผ่อนคลายความทุกข์

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่งที่ถูกนำมาใช้กับวิถีชีวิตของคนไทยและสังคมไทยในบริบทต่างๆ ตามวัตถุประสงค์ของผู้นำไปใช้ ซึ่งก็คงไม่แตกต่างไปจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ และชาติอื่นๆ ที่ท้ายที่สุดแล้วก็คือ ความสำเร็จ สมหวัง ตามที่มุ่งหวังตั้งใจ นำมาสู่ความสุขอิ่มเอิบทางจิตใจ หรืออย่างน้อยก็ช่วยผ่อนคลายความทุกข์ลงไปได้บ้าง เพราะเสียงดนตรีย่อมมีผลกระทบต่อจิตใจของมนุษย์ ปรัชญาของดนตรีแท้ที่จริงแล้วก็คือ “เป็นเครื่องสร้างความสุข ผ่อนคลายความทุกข์ ให้กับมนุษย์และสังคม”

มนุษย์ สังคม และดนตรี มีความสัมพันธ์ควบคู่กันมาอย่างแยกไม่ออก บางคนไม่รู้ว่าดนตรี คืออะไร ดนตรีอยู่ที่ไหน ถ้าต้องการดนตรีเมื่อไรหมายถึงต้องมีผู้นำเครื่องดนตรีมาบรรเลงขับร้องให้ฟัง แต่ความจริงแล้ว ดนตรีมีประจำอยู่กับตัวและหัวใจของมนุษย์ทุกคนอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นเสียงร้องหรือจังหวะการเต้นของหัวใจตนเอง เป็นดนตรีทั้งสิ้น แต่ถ้าต้องการให้มากไปกว่าที่มีอยู่ ก็สามารถจะคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์เพิ่มเติมขึ้นได้ตามความต้องการและภูมิปัญญา จนนำมาสู่การสร้างเครื่องดนตรีชนิดต่างๆขึ้น

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาเป็นเครื่องสร้างความสุขและผ่อนคลายความทุกข์ให้กับมนุษย์ และสังคมได้ทั้งตัวผู้บรรเลงเองหรือผู้ชม ผู้ฟัง เสียงและบทเพลงของระนาดเอกที่เกิดจากการบรรเลง เมื่อถึงระดับแห่งความพึงพอใจก็จะบังเกิดเป็น “สุนทรียรส” คือ ความพึงพอใจในรสแห่งเสียงหรือบทเพลง หรือ แม้แต่เสียงหรือบทเพลงที่มีผลต่อความสะเทือนอารมณ์ทางด้านจิตใจในอดีต พบว่า ความสุขอันเกิดจากเครื่องดนตรีระนาดเอกก็ดี หรือ การผ่อนคลายความทุกข์ อันเกิดจากเครื่องดนตรีระนาดเอกก็ดี มีให้ได้ศึกษาเป็นตัวอย่างมากมาย เช่น

เมื่อครั้งที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เสด็จประพาสน้ำตกไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรีโดยทางเรือ ในครั้งนั้นทรงนำผืนระนาดเอกไปด้วย และเมื่อทรงมีพระอารมณ์สุนทรีย์ ก็ทรงนำผืนระนาดเอกมาขึงแขวนกับกาบเรือตีบรรเลงเล่นอย่างเพลิดเพลินมีความสุข จนนำมาสู่ การประพันธ์เพลง “เขมรไทรโยค” ที่ได้รับความนิยมสืบมาจนปัจจุบัน ทั้งผู้ฟังเมื่อได้รับฟัง

เพลงเขมรไทรโยคนี้คราใด ก็ให้ได้รับความไพเราะเพลิดเพลิน มีความสุขไปกับท่วงทำนองและเนื้อร้องที่บรรยายธรรมชาติทุกครั้งไป

หรือเมื่อครั้งที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)เกิดความทุกข์อันเนื่องมาจากนโยบายของผู้นำประเทศ ในสมัยจอมพล ป.พิบูลย์สงคราม ที่ไม่เห็นถึงคุณค่าของดนตรีไทย ออกกฎจำกัดห้ามเล่นจนเกือบจะสูญสิ้นไป ครูและนักดนตรีไทยผู้มีจิตวิญญาณในความรักและหวงแหนมรดกดนตรีไทย เกิดความทุกข์ เดือดร้อนกันไปทั่ว รวมทั้งท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) แต่ท่านก็ได้ใช้ดนตรีไทยนั้นเป็นสื่อสะท้อนให้คนในวงการดนตรีและสังคมรับรู้ในอารมณ์ความรู้สึกสลดหดหู่ แสนเสียดายที่มีต่อดนตรีไทย จนนำมาสู่การประพันธ์เพลง “แสนคำนึง” ที่กินใจ โดยมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของบทเพลงในการบรรเลงนำขึ้นต้นเพลงและในวรรคเพลง

เพลงแสนคำนึง จึงเป็นเพลงที่ช่วยบรรเทาอารมณ์แสนเสียดายและผ่อนคลายทุกข์ที่อัดอั้นตันใจของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เป็นอย่างดี และนับว่าเป็นเพลงที่อมตะ ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ระนาดเอก จึงเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างความสุขและผ่อนคลายความทุกข์ให้กับคนและสังคมได้เป็นอย่างดี

4.2 คุณค่าภูมิปัญญาประดิษฐ์

4.2.1 การประดิษฐ์ตกแต่งระนาดเอก

เครื่องดนตรีระนาดเอก เป็นงานศิลปกรรมประเภทดุริยางคศิลป์ที่เป็นศิลปะประเพณีไทย และเป็นเครื่องสร้างสุนทรียศิลป์ที่มีความสัมพันธ์กันทั้งสองด้านคือด้านทัศนศิลป์และด้านโสตศิลป์ ทัศนศิลป์ คือ ศิลปะที่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา ดูได้จากการออกแบบ รูปทรง ลักษณะ ขนาด สัดส่วน ลวดลาย การประดับตกแต่ง วัสดุ อุปกรณ์ ที่บ่งบอกได้ถึงความงดงาม เหมาะสมได้สัดส่วน หรือไม่งดงามไม่ได้ส่วนสัด ส่วนโสตศิลป์ คือ ศิลปะที่สัมผัสรับได้จากโสตประสาท การฟัง สามารถรับฟังได้จากหูของคนเรา เสียงของไม้ที่นำมาทำเครื่องดนตรีลูกระนาด เสียงของทำนองเพลงที่เกิดจากการบรรเลงบนผืนระนาดเอก เสียงของความก้องกังวานที่เกิดภายในกล่องเสียงของตัวรางระนาด หรือแม้กระทั่งเสียงที่นุ่มนวลหรือเสียงที่แข็งกร้าว อันเกิดจากไม้ตีระนาด ซึ่งล้วนแต่สามารถสร้างสุนทรียรสแห่งความไพเราะให้เกิดขึ้นได้ทั้งสิ้น เมื่อนักดนตรีนำไปใช้บรรเลง

ศิลปะความงดงามของเครื่องดนตรีระนาดเอก และสุนทรียรสแห่งความไพเราะของเสียงดนตรีระนาดเอก มีความสัมพันธ์กันอย่างยิ่ง เพราะระนาดเอกรางใดที่มีรูปทรงลักษณะสัดส่วนลวดลายที่งดงามพร้อมทั้งมีเสียงที่ไพเราะ ได้มาตรฐานของระนาดเอกที่ถูกต้องเหมาะสม ระนาดเอกรางนั้นก็จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีระนาดเอกที่มีคุณค่ามาตรฐานคุณภาพและคุณสมบัติดี ในทาง

ตรงกันข้าม หากระนาดเอกรางใดที่มีรูปทรงลักษณะสัดส่วนที่ไม่งดงาม หรือมีเสียงที่ไม่ไพเราะ เพี้ยน แปร่ง ระนาดเอกรางนั้นก็จะถูกจัดให้เป็นระนาดเอกที่ไม่มีคุณภาพหรือมาตรฐานต่ำไม่ได้มาตรฐานที่ถูกต้อง

นอกจากศิลปะทั้งสองส่วนที่มีความสำคัญและสัมพันธ์กันดังกล่าวแล้ว ภูมิปัญญาความรู้และความสามารถ ฝีไม้ลายมือ ความเจนจัด ในเชิงช่างของผู้ประดิษฐ์ก็นับว่าเป็นส่วนสำคัญยิ่งอีกส่วนหนึ่ง เพราะช่างผู้ประดิษฐ์ที่มีความรอบรู้ เจนจัด มีฝีไม้ลายมือ มีความเข้าใจทั้งศาสตร์และศิลป์แห่งการประดิษฐ์สร้างระนาดเอกอย่างดีแล้ว ย่อมจะก่อให้เกิดประดิษฐกรรม เครื่องดนตรีระนาดเอก ที่ทรงคุณค่ามีคุณภาพได้มาตรฐานต่อการนำไปใช้งานทางการดนตรีต่อไป ภูมิปัญญาเชิงช่างจึงมีความสำคัญมากควบคู่เท่าๆกับภูมิปัญญาดุริยางค์ส่วนอื่นๆเช่นกัน ซึ่งถ้าผู้ประดิษฐ์เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถรอบรู้ เจนจัด มีฝีไม้ลายมือทั้งทางดุริยางค์ ระนาดเอก และทางเชิงช่างอยู่ในตัวทั้งสองส่วน ผู้นั้นก็ย่อมประดิษฐ์สร้างระนาดเอกที่มีคุณภาพได้มาตรฐาน มีคุณค่าได้อย่างดียิ่ง

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีระนาดเอกนั้น ช่างผู้ประดิษฐ์สามารถประดิษฐ์แยกออกได้เป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ได้แก่ การประดิษฐ์ผืนระนาดเอก เช่น ผืนระนาดเอกไม้ไผ่บง ผืนระนาดเอกไม้ชิงชัน ผืนระนาดเอกไม้พะยูง ผืนระนาดเอกไม้ประดู่ ผืนระนาดเอกไม้มะหาด เป็นต้น

ส่วนที่ 2 ได้แก่ การประดิษฐ์รางระนาดเอก เช่น รางระนาดเอกธรรมดา รางระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทอง รางระนาดเอกประกอบงา รางระนาดเอกประดับมุก รางระนาดเอกลายรดน้ำ เป็นต้น

ส่วนที่ 3 ได้แก่ การประดิษฐ์ไม้ตีระนาดเอก เช่น ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้นวม ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง เป็นต้น

อรุณ พาทยกุล อดีตข้าราชการยศนาวาโท กองดุริยางค์ทหารเรือ ผู้มีความรู้ความสามารถทั้งด้านการบรรเลงดนตรี การแต่งเพลง และการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย โดยได้รับความรู้และประสบการณ์จากบิดา(ครูเตือน พาทยกุล)และครูอีกหลายท่าน ได้กล่าวถึงเรื่องการประดิษฐ์ตกแต่งระนาดเอก โดยใช้ศิลปะลายไทยในการประดิษฐ์ลวดลาย และวิธีการประดิษฐ์ตกแต่งรางระนาดเอก เพิ่มเติมไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

4.2.1.1 การประดิษฐ์ลายไทยในรางระนาดเอก

ระนาดเอกที่ต้องการให้เกิดความงดงามพิเศษกว่าธรรมดา สามารถประดิษฐ์ประดับตกแต่งหรือประกอบให้เกิดความวิจิตรงดงามเพิ่มขึ้นได้อีกหลายวิธี เช่น การเขียนลวดลายประดับบนรางระนาด การแกะสลักลวดลายบนเนื้อไม้รางระนาด การลงรักปิดทอง การแกะสลักลวดลายประดับมุก ประดับงา และการประกอบงา เป็นต้น ลวดลายต่างๆ บนรางระนาดเอกเหล่านั้น ตั้งแต่

โบราณกาลมา ก็จะใช้ลวดลายจากศิลปะลายไทยแทบทั้งสิ้น ระนาดเอกที่มีการประดับตกแต่งด้วยลวดลายศิลปะลายไทย จึงทำให้เกิดการเพิ่มคุณค่าทางศิลปะหรือสุนทรียศิลป์ได้ขึ้นอีกมาก ผู้ที่จะเขียนลวดลายได้ดีหรือจะนำลวดลายมาประดับตกแต่งให้งดงามได้นั้น จักต้องเป็นผู้มีความรอบรู้และมีความสามารถในเรื่องการเขียนศิลปะลายไทยได้เป็นอย่างดีสำหรับอรุณ พาทยกุล นั้นได้ศึกษาความรู้เกี่ยวกับศิลปะลายไทยของเลิศ พ่วงแต้ม ,โพธิ์ ใจอ่อนน้อม ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

4.2.1.2 **ศิลปะลายไทย**

ลายไทยเป็นศิลปะอันเกิดจากภูมิปัญญาไทยประเภทหนึ่ง จัดอยู่ในวิชาประณีตศิลป์ ในตัวลายมีเส้นสลับซับซ้อนกันมาก ทั้งทรงตัวลายก็มีแต่เส้นคดโค้ง อ้อนช้อย ไม่มีเส้นตรง การเขียนต้องเขียนไม่ให้เส้นหนึ่งเส้นใดขาดตกบกพร่อง เส้นที่เขียนไปติดต่อกับอีกเส้นหนึ่งนั้น เกิดเป็นรูปลักษณะตัวลาย ในตัวลายหนึ่งๆนั้น มีการแบ่งจังหวะเป็นตัวลายซ้อนกันอยู่อีก เช่น ตัวกระจังใบเทศรอบตัวมีแบ่งจังหวะอยู่เป็นตอนๆ การแบ่งจังหวะนี้เรียกว่า “แข้งสิงห์” และตัวแข้งสิงห์นี้ยังมีการแบ่งตัวออกไปได้อีก แม่ลายตัวอื่นก็มีสิ่งสลับซับซ้อนอยู่เช่นเดียวกัน แต่ว่ามีส่วนประกอบแตกต่างกัน ความสำคัญของลาย การเขียนจึงจำต้องใช้ความละเอียดถี่ถ้วนมาก เพราะจะทำให้การเขียนลายเกิดความแน่นอน เมื่อผู้เขียนสามารถผูกลายได้คล่องดีแล้ว ต่อไปเห็นว่าแบบของครูคนใดดี รักที่จะดำเนินตามก็ค่อยเปลี่ยนแปลง สุดแต่เห็นชอบว่างาม แต่การแบ่งจังหวะตัวลายและแบบนั้นคงเหมือนกันซึ่งจะผิดไปคนละอย่างนั้นไม่ได้เลย

4.2.2 **การแกะสลักลวดลายบนรางระนาดเอก**

รางระนาดเอกที่ช่างได้นำศิลปะลายไทยต่างๆมาประดับตกแต่ง ให้เกิดความงดงามวิจิตรตระการตาเพิ่มมากขึ้นกว่าปกตินั้น จากการศึกษาพบว่า ลายไทยที่นำมาใช้เขียนที่นิยมมากที่สุดได้แก่ ลายก้านขด ลายเถาเลื้อย ลายรูปพุ่มทรงข้าวบิณฑ์ และลายเบ็ดเตล็ดประกอบต่างๆ ที่มีทั้งลายพื้น และลายพลิกแพลง เช่น ลายหน้ากระดาน ลายนกคาบ ลายหน้าขบ ลายตัวอักษรไขว้ ลายสัตว์หิมพานต์ ลายภาพเทพพนม ลายภาพเทพรำ เป็นต้น การแกะสลักลวดลายปกติช่างแกะสลักจะต้องเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และมีฝีมือทั้งในเรื่องแบบลวดลายที่จะนำมาใช้ให้เหมาะสมกับรูปแบบสัดส่วนของรางระนาด ทั้งเรื่องเครื่องมือ การใช้เครื่องมือในการแกะสลัก และกระบวนวิธีการแกะสลักบนเนื้อไม้ เพื่อให้เกิดลวดลายและมิติของภาพบนรางระนาดที่แกะสลักนั้น ช่างแกะสลักจะต้องใช้ความประณีต ละเอียดอ่อนในการประดิษฐ์ลวดลายควบคู่กับความรอบรู้เจนจัดในการแกะสลัก รวมทั้งความรู้ที่มีต่อเครื่องดนตรีที่จะแกะสลักด้วย เพื่อเวลาที่แกะสลักงานนั้นจะได้สมบูรณ์งดงาม ไม่บิ่น หลุด ชำรุด หรือผิดส่วน

4.2.3 การแกะสลักลายและลงรักปิดทองรางระนาดเอก

รางระนาดเอกที่ประดิษฐ์ส่วนประกอบต่าง ๆ เสร็จแล้ว ถ้าต้องการให้สวยงามยิ่งขึ้น ก็สามารถที่จะประดิษฐ์ตกแต่งเพิ่มเติมได้หลายวิธี เช่น การแกะสลักลายและลงรักปิดทอง การประกอบงา การประดับมุก และการเขียนลายรดน้ำเป็นต้น สำหรับขั้นตอนการแกะสลักลายและลงรักปิดทองรางระนาดเอก มีดังนี้ (อรุณ พาทยกุล. 2554: สัมภาษณ์)

1. เขียนลายที่ต้องการลงบนกระดาษลอกลายตามสัดส่วนรูปแบบของรางระนาด คือ แผง โขน และเท้าของระนาด นำกระดาษลอกลายที่เขียนลายเรียบร้อยแล้วมาทากาวอีกด้านหนึ่งที่ไม่มีลายเขียน แล้วนำไปติดที่แผง โขน และเท้าเพื่อเตรียมการแกะสลัก

2. การแกะสลักลวดลาย ใช้สิ่วเป็นเครื่องมือในการแกะสลักลวดลาย มีทั้งสิ่วหน้าตรงและสิ่วหน้าโค้ง การแกะสลักลวดลายเริ่มจากใช้สิ่วที่มีขนาดพอดีกับเส้นแต่ละเส้น โดยใช้ฆ้อนไม้นำมาตอกเดินตามเส้นรอบนอกก่อน ขณะตอกนั้นต้องควบคุมน้ำหนักมือให้สม่ำเสมอ โดยให้สิ่วจมลึกลงไปในระยะที่เท่ากัน แล้วใช้สิ่วหน้าตรงขุดพื้น ที่ไม่ใช่ลายออกให้หมด เริ่มจากจุดที่ตื้นๆก่อน ถ้ายังไม่ลึกพอจึงตอกซ้ำลงไปอีก หลังจากที่ขุดพื้นเสร็จแล้วก็แกะสลักยกชั้น โดยใช้สิ่วที่มีความคมค่อยๆ ประดิษฐ์ตกแต่งลวดลาย ซึ่งจะทำให้ลวดลาย ชัดเจนเด่นขึ้น จากนั้นใช้กระดาษทรายละเอียดขัดถูให้เรียบร้อย

3. เมื่อแกะสลักลายและขัดด้วยกระดาษทรายเรียบร้อยแล้ว ใช้ฝุ่นแดงผสมน้ำทารองพื้นรางระนาดเอกที่แกะสลักเสร็จแล้วให้ทั่ว แล้วนำไปผึ่งลมทิ้งไว้ให้แห้งสนิท เมื่อแห้งแล้วจึงทาด้วยรักทับให้ทั่วอีกครั้งหนึ่ง ผึ่งลมทิ้งไว้ให้พอหมาดๆ จะใช้เวลานานเท่าใดนั้น ขึ้นอยู่กับคุณภาพของรักและภูมิอากาศเป็นสำคัญ

4. เมื่อผึ่งลมทิ้งไว้จนรักพอหมาดแล้ว นำไปปิดทองโดยใช้ทองแผ่นปิดบนลายที่ลอยนูนขึ้นมาหรือบริเวณที่ต้องการ ขณะที่ปิดทองนั้น ต้องค่อยๆปิดทีละแผ่นแล้วใช้พู่กันช่วยปัดให้เรียบ ปิดซ้อนกันจนทั่วไม่ให้เห็นเนื้อรัก ปิดให้หนาตามความต้องการ

5. เมื่อปิดทองเสร็จแล้ว ทาร่องชาดโดยใช้ชาดหรือสีแดงทาร่องที่ไม่ได้ปิดทอง ทาด้วยพู่กันเบอร์เล็กให้ทั่ว จะทำให้ลายทองดูเด่นขึ้น เมื่อทาเสร็จแล้วผึ่งไว้ให้แห้งสนิท เป็นการเสร็จขั้นตอนการแกะสลัก และลงรักปิดทอง

ภาพประกอบ 26 ระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทอง

ที่มา : Arayanewspaper. (2555). *ระนาดเอก*. (ออนไลน์)

4.2.4 การประกอบงารางระนาดเอก

สมชัย ชำพาลี ช่างผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยผู้มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ทางดนตรีในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย มีผลงานที่มีคุณภาพเป็นที่ยอมรับของบุคคลในวงการดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ได้กล่าวถึงวิธีขั้นตอนการประกอบงารางระนาดเอก ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ (สมชัย ชำพาลี. 2554: สัมภาษณ์)

1. เลือกงาช้างที่เนื้องาดี ไม่มีรอยแตกร้าว สีขาวนวล ถ้างาช้างแก่มีอายุมาก เนื้องาจะแกร่งแข็ง บางอันอาจออกสีขาวขุ่นเหลืองนวล หรือผิวภายนอกอาจจะมีสีน้ำตาลเจือปน งาที่มีขนาดยาวและใหญ่จะเหมาะแก่การนำไปทำคิ้วประกอบราง แต่ส่วนที่นำไปประกอบส่วนอื่น ๆ เช่น โขน เท้า ไม่จำเป็นต้องใช้งาที่มีขนาดยาวมากนัก

2. นำงาช้างมาเลื่อยตามรูปแบบส่วนประกอบที่จะนำไปประกอบกับส่วนต่าง ๆ ของรางระนาด แต่เดิมใช้เลื่อยมือ ปัจจุบันมีเลื่อยไฟฟ้าใช้ทำให้เลื่อยได้สะดวกขึ้น ในกรณีที่งาช้างไม่มีขนาดยาวพอกับความต้องการ ต้องใช้วิธีต่อ แต่การต่อต้องต่อให้เข้ากันอย่างสนิทเหมือนเป็นงาชิ้นเดียวกัน เพราะฉะนั้นงาต้องเป็นงาชิ้นเดียวกัน

3. เมื่อเลื่อยงาส่วนประกอบต่าง ๆ ตามรูปแบบแล้ว ก็นำมาเจีย ตกแต่งให้ได้รูปทรงตามรูปสัดส่วนของรางแต่ละส่วน เพื่อนำเข้าประกอบ

4. เมื่อได้งาส่วนประกอบต่าง ๆ ตามรูปทรงแล้ว ก็นำมาประกอบกับส่วนต่าง ๆ ของรางระนาด เช่น ขอบโขน คิ้วบนและคิ้วล่าง เส้นแผงระนาด และส่วนเท้าราง เป็นต้น โดยเข้าประกอบกับเนื้อไม้ส่วนของรางให้สนิท จากนั้นตกแต่งขัดถูให้สวยงาม

ภาพประกอบ 27 ระนาดเอกประกอบงา

ที่มา : ไทยคิด์ดอทคอม. (2555). *เล่าเรื่องดนตรีชิ้นเอก*. (ออนไลน์)

5. สำหรับรางที่ต้องการประดับตกแต่งเป็นลวดลายบนเนื้อไม้ ต้องมีการแกะสลักลวดลายบนเนื้อไม้ของรางระนาด และเลื่อยตัดงาให้เป็นรูปทรงลวดลายตามที่กำหนด แล้วนำตอกฝังลงบนร่องลายที่แกะสลักขุดไว้บนเนื้อไม้จนครบทุกส่วน ก็จะได้รางประดับงาอย่างสวยงามอีกลักษณะหนึ่ง และนอกจากการนำงาช้างมาใช้ประกอบรางระนาดแล้ว ในปัจจุบันมีการอนุรักษ์สงวนสัตว์ป่ารวมทั้งงาช้างด้วย จึงมีการคิดหาวัสดุมาทดแทน จนนำมาสู่การใช้วัสดุทางวิทยาศาสตร์บ้าง ทางธรรมชาติบ้าง เช่น เรซิ่นที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเนื้องาช้าง หรือไม้พุด สามารถนำมาใช้ทดแทนเนื้องาช้างได้ อีกลักษณะหนึ่งเป็นต้น

ภาพประกอบ 28 ภาพระนาดเอกแกะสลักประดับงา

ที่มา : มนตรี ยะโสธร. (2555). *เครื่องตีทำด้วยไม้*. (ออนไลน์)

4.2.5 การประดับมุกรางระนาดเอก

สมชัย ชำพาลี ได้อธิบายถึงขั้นตอนวิธีการตกแต่งรางระนาดให้สวยงามอีกวิธีหนึ่ง คือ การประดับมุก โดยมีการทำตามขั้นตอนการประดับมุก ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ (สมชัย ชำพาลี. 2554: สัมภาษณ์)

1. เลือกเปลือกหอยที่นิยมนำมาประดับลายมุก หอยที่นิยม คือ หอยอูด หรือ หอยโข่งมุก มีลักษณะคล้ายหอยโข่งน้ำจืดแต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก และมีเปลือกหนา จะมีหินปูนเกาะอยู่ วิธีการขัดหินปูน คือ ขัดด้วยหินไฟหรือเครื่องมอเตอร์หินเจียร์ จนถึงชั้นของเนื้อหอยมุก เสร็จแล้วตัดด้วยเลื่อยแผ่นตัดทองแดงที่ติดกับเครื่องมอเตอร์ ตัดให้เป็นแผ่น แล้วใช้มอเตอร์หินเจียร์ขัดเอาเปลือกด้านในที่แข็งสุดออกที่เรียกว่า น้ำลายมุก

2. เขียนลายลงรูปแบบที่แผง โขน และเท้าของระนาด ลอกลายด้วยกระดาษลอกลาย หรือ ถ่ายเอกสารเพื่อเก็บไว้ใช้งาน 3-4 ชุด คือ

- ชุดแรกใช้ตรวจดูความเรียบร้อยของการประทับลาย
- ชุดที่ 2 ใช้ตัดทากาวติดบนผิวชิ้นมุก
- ชุดที่ 3 ใช้เป็นแบบเมื่อเลื่อยหรือฉลุแล้วนำมาวางบนแบบมุก เพื่อตรวจดูว่าชิ้นส่วนของมุกครบหรือไม่

3. เมื่อติดลายลงบนชิ้นมุกแล้ว เลื่อยหรือฉลุลายมุกโดยใช้เลื่อยฉลุของช่างทอง จากนั้นขัดแต่งตัวลายที่ฉลุแล้วด้วยตะไบและกระดาษทราย แล้วทากาวติดลงบนแบบในชุดที่ 3 ที่เตรียมไว้ โดยหันด้านที่มีลายมุกติดบนกระดาษ

4. เลื่อยฉลุมุกเสร็จแล้ว ทารักรองพื้นลงบนรางระนาด ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วใช้รักอย่างดี ที่แห้งเร็วทาทับอีกชั้นหนึ่ง โดยให้หนาเสมอกัน ผึ่งลมไว้ให้พอหมาดๆแล้วเอากระดาษลายแบบที่ติดมุกไว้มาติดทับลงบนรัก โดยหันด้านหอยมุกติดลงบนพื้นรัก กดให้ตัวลายมุกจมลงในเนื้อรัก จนผิวของกระดาษอยู่ในระดับเดียวกับเนื้อรัก ทิ้งไว้ให้แห้งสนิท แล้วลอกกระดาษลายออก โดยใช้ผ้าชุบน้ำปิดทับให้กระดาษเปียกจะทำให้กระดาษหลุดจากกาวที่ติดลายมุกไว้ได้ง่าย

5. เมื่อลอกกระดาษลายออกแล้ว ใช้รักสมุก(รักผสมกับขี้เถ้าของใบตองแห้ง) พอกปิดบนผิวรักและมุกจนทั่ว ผึ่งลมทิ้งไว้จนรักสมุกแห้งสนิท แล้วจึงขัดด้วยกระดาษทรายอย่างหยาบก่อน โดยใช้น้ำช่วยในขณะขัด ขัดให้พอเห็นลายมุกได้ลางๆ ถ้ามีฟองอากาศในเนื้อรัก หรือมีตำหนิรูพรุนอยู่ ให้ใช้รักสมุกพอกแล้วรอให้รักที่พอกใหม่แห้ง จากนั้นขัดด้วยกระดาษทรายละเอียดจนถึงที่ลายมุกฝังอยู่ ขัดจนทั่วครบทุกลายแล้วทิ้งไว้ให้แห้งสนิท แล้วขัดมันด้วยใบตองแห้งที่ฉีกเป็นฝอยๆ ถูแรงๆจนร้อนแล้วจะขึ้นเงา ขัดให้ทั่วทั้งรางเป็นอันเสร็จขั้นตอนการประดับมุกรางระนาดเอก

ภาพประกอบ 29 ระนาดเอกประดับมุก

ที่มา : สมชัย ขำพาลี. (2555). *ระนาดเอกประดับมุก*. (ออนไลน์)

4.2.6 การเขียนลายรดน้ำรางระนาดเอก

อรุณ พาทยกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับขั้นตอน วิธีการเขียนลายรดน้ำบนรางระนาดเอก ซึ่งเป็นวิธีการตกแต่งรางระนาดให้สวยงามอีกวิธีหนึ่ง คือ การเขียนลายรดน้ำ โดยมีการทำตามขั้นตอน ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. วัสดุที่ต้องใช้
   - รักน้ำเกลี้ยง คือรักที่ผ่านการกรองแล้ว ไม่มีเม็ดหรือกากต่างๆ
   - รักเช็ด หรือ รักเคี่ยว คือ รักน้ำเกลี้ยงที่ตั้งไฟเคี่ยวไล่น้ำที่เหลืออยู่ให้ระเหยไป
   - รักสมุก คือ รักน้ำเกลี้ยงผสมกับขี้เถ้าของใบตองแห้ง
   - ทองคำเปลว
   - น้ำสะอาด
2. อุปกรณ์ที่ใช้
   - หรดาล
   - ฝักส้มป่อยตากแห้ง
   - น้ำมะนาว
   - กาวยางมะขวิด หรือ กาวยางกระถิน
   - ดินสอพอง ใช้ขัดพื้นเก็บคราบน้ำมันและสิ่งสกปรกต่างๆ
   - กระดาษทรายแห้ง กระดาษทรายน้ำ อย่างละเอียดและหยาบ
   - สำลี ใช้ล้างน้ำยาหรดาลในขณะรดน้ำ
   - น้ำมันสน ใช้ผสมยางรักให้จางลง
   - น้ำมันก๊าด ใช้ล้างแปรงและเครื่องมือต่างๆ
   - น้ำมันการบูร ใช้ผสมยางรักให้แห้งเร็ว
   - ฝุ่นถ่านไม้ ใช้ขัดเก็บรอยบนพื้นรัก
   - ผงดินเผา ใช้ขัดชักเงา
3. เครื่องมือที่ใช้ในการทำลายรดน้ำ
   - กระดาษโรยแบบ คือ กระดาษไขที่ปรุเรียบร้อยแล้ว
   - เข็มปรุ
   - ลูกประคบฝุ่น ใช้ผ้าขาวบางหรือผ้าดิบเนื้อหยาบ ห่อดินสอพองเผาไฟ
   - ลูกประคบทอง ใช้เนื้อผ้าละเอียดห่อสำลี
   - แปรงทารัก
   - หินลับมีดโกน ใช้ขัดพื้นรัก

- พู่กันเขียนน้ำยาหรดาล
- สะพานรองมือ คือ ไม้แผ่นยาวหนุนหัวและท้ายด้วยเศษไม้ให้สูงกว่ารางที่จะเขียน
- แปรงขัดทอง
- เกรียงหน้าตัด
- ตู้บ่มรักในขณะที่รักยังไม่แห้ง

4. การทำพื้นก่อนเขียนลายรดน้ำ

ขัดรางระนาดให้เรียบด้วยกระดาษทราย แล้วใช้สีรองพื้นหรือสีโป๊วรถยนต์ชนิดแห้งเร็ว ทาเกลี่ยพอกเนื้อไม้รางระนาด หรือโป๊วให้หนาพอสมควร ด้วยเกรียงหน้าตัด ปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วขัดด้วยกระดาษทรายน้ำแบบหยาบก่อน เสร็จแล้วใช้กระดาษทรายน้ำแบบละเอียดขัดอีกครั้งให้พื้นเรียบเสมอกัน แล้วล้างออกด้วยน้ำ เช็ดและผึ่งแดดไว้ให้แห้ง แล้วทารักเกลี้ยงให้ทั่ว นำเข้าตู้บ่มให้แห้งแล้วเอาออกมาขัดปอกหน้ารักด้วยกระดาษทรายน้ำละเอียด ทารักเกลี้ยงครั้งที่ 2 แล้วนำเข้าตู้บ่ม ทารักน้ำเกลี้ยงให้ครบ 3 ครั้ง เพื่อให้ทนต่ออากาศร้อนและหนาว

5. การร่างแบบ และโรยแบบ

- เขียนลายลงบนรูปแบบที่แผง โขน และเท้าของระนาด แล้วลอกแบบลงบนกระดาษไข แล้วใช้เข้มปรุตามเส้นแบบที่ร่าง ขณะปรุใช้ผ้าเนื้อละเอียดพันหรือทำเป็นหมอนวางรองข้างล่าง แล้วใช้เข็มปรุ ปรุอย่างถี่ๆ เสร็จแล้วยกขึ้นส่องดูกับแสง ว่าปรุครบหรือไม่ ถ้ายังไม่ครบก็ปรุให้เรียบร้อย
- ใช้ดินสอพองละลายกับน้ำให้เข้มพอสมควร ใช้สำลีแตะและถูบนรางระนาดให้ทั่ว ทิ้งไว้ให้พอหมาดๆ แล้วถูเอาดินสอพองออกให้หมด
- นำเอาแบบกระดาษไขที่ปรุเรียบร้อยแล้ว ทาลงบนรางระนาดแล้วใช้ลูกประคบฝุ่นลูบเบาๆ ให้ครบทุกด้าน เสร็จแล้วค่อยๆเปิดดู ว่าเส้นชัดเจนหรือยัง ถ้ายังมีจุดที่ไม่ชัดเจน ก็ลูบด้วยลูกประคบฝุ่นซ้ำลงไปอีก แล้วยกแบบปรุออก ระวังอย่าให้แบบปรุโดนฝุ่นที่ลูบไว้

6. การเขียนน้ำยาหรดาล

ใช้สะพานรองมือก่อนเขียน แล้วจึงเขียนตัดเส้นลายโดยเขียนตัดเส้นลายรอบนอก ไม่เขียนตัดเส้นที่โรยแบบไว้ เพราะเส้นที่เขียนลงไปนั้น เวลารดน้ำจะหลุดออกเป็นสีของพื้น ถ้าเขียนทับเส้นที่โรยแบบไว้เส้นของน้ำยาหรดาลจะกินเนื้อที่ของตัวลาย จึงควรระวังและสังเกตลายให้ดีก่อนเขียน เมื่อเขียนเสร็จแล้วผึ่งไว้ให้แห้ง ไม่ต้องนานเกินไป เพราะจะทำให้พื้นรักแตกลายงา เสร็จแล้วใช้ผ้าแห้งเช็ดรางให้สะอาด จากนั้นใช้ลูกประคบฝุ่นเช็คซ้ำอีกครั้ง

7. การเช็ดรัก

เมื่อแห้งดีแล้ว นำมาเช็ดด้วยรักเช็ด หรือรักเคี่ยว โดยใช้สำลีปั้นเป็นก้อนแตะรักแล้วเช็ดลงบนรางระนาดบริเวณที่เขียนน้ำยาไว้ให้ทั่ว จากนั้นใช้สำลีก้อนใหม่เช็ดยางรักออก ให้เหลือพอดีไม่มากหรือไม่น้อยเกินไป โดยใช้หลังมือแตะดูพอมียางหนืบๆอยู่

8. การปิดทอง

ต้องใช้ทองคำเปลว ชนิด 100% ควรจับแผ่นทองด้วยมือซ้าย ใช้มือขวาเปิดหน้าทองแล้วปิดทองโดยคว่ำหน้าทอง จากนั้นค่อยๆลอกกระดาษออกช้าๆ แต่ละแผ่นจะต้องปิดทับให้เกยกันเพื่อมิให้เกิดรอยต่อ เมื่อปิดทองเต็มพื้นที่แล้วใช้นิ้วมือกดตามรอยต่อที่เกยกันให้แน่น เรียกการกดทองนี้ว่า “กวดทอง” เมื่อปิดทองเรียบร้อยแล้วนำลูกประคบทองมากวดทองให้เรียบและแน่นอีกครั้ง

9. การรดน้ำ

ใช้กระดาษฟางที่ห่อแผ่นทองคำเปลว ชุบน้ำปิดให้ทั่วรางทิ้งไว้เพื่อให้น้ำยาหรดาลคลายตัวออก แล้วรดน้ำสะอาดถูตามเส้นน้ำยาด้วยสำลีเบาๆ ถ้าตรงไหนน้ำยาหลุดออกยาก ให้นำเอากระดาษฟางชุบน้ำแล้วปิดทิ้งไว้นานๆจึงล้างออก พอล้างน้ำยาออกแล้ว ก็เป็นการเสร็จขั้นตอนการรดน้ำ

เมื่อทำเสร็จครบทุกขั้นตอนแล้ว ก็จะได้รางระนาดเอกชนิดเขียนลายรดน้ำ ที่งดงามอีกลักษณะหนึ่ง” (อรุณ พาทยกุล. 2554: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 30 ระนาดเอกลายรดน้ำ

ที่มา : หออัครศิลปิน (เตือน พาทยกุล ผู้ประดิษฐ์)

คุณค่าภูมิปัญญาในการพัฒนาดนตรีไทย

ในอดีตบรมครูดนตรีไทย ศิลปินและช่าง ได้นำวัสดุทางธรรมชาติมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอก ที่ใช้ไม้ไผ่บงหรือ ไผ่ตง มาเหลาทำเป็นลูกระนาด ผืนระนาด ก้านไม้ตีระนาด ใช้ไม้เบญจพรรณมาประดิษฐ์เป็นรางระนาด ใช้งาช้างมาทำส่วนประกอบของรางระนาด เป็นต้น ถือได้ว่าบรรพบุรุษได้ใช้สติปัญญาในการสร้างเครื่องดนตรีไว้ให้ลูกหลานได้ใช้กัน

แต่ในระยะต่อมา พบว่าเครื่องดนตรีไทยที่ใช้ไม้วัสดุเหล่านั้น ได้มีการพัฒนาเพิ่มเป็นไม้ชนิดอื่นๆที่มีคุณสมบัติเหมาะสมมากยิ่งขึ้น นำมาประดิษฐ์เพิ่มขึ้นใหม่ ทำให้ผู้ใช้เครื่องดนตรีได้มีโอกาสเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ดี และเหมาะสมมากยิ่งขึ้นในทางการดนตรี นับได้ว่าเป็นการพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรี เสียงดนตรี ให้ดียิ่งขึ้น ดังเช่น ลูกระนาดเอก จากไม้ไผ่บง ไผ่ตง พัฒนามาเป็น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยูง และยังพัฒนาต่อไปอีก โดยใช้วัสดุประเภทโลหะมาทำเป็นลูกระนาดแบบไม้ เช่นลูกระนาดแก้ว ลูกระนาดทองเหลือง ลูกระนาดเหล็ก แม้กระทั่งในปัจจุบันก็มีผู้คิดประดิษฐ์ลูกระนาดทองแดง เพิ่มขึ้นอีกชนิดหนึ่งแล้ว(แต่ยังไม่เป็นที่เผยแพร่) ส่วนรางระนาดที่แต่เดิมใช้ไม้เบญจพรรณในการประดิษฐ์ ก็พัฒนามาใช้ไม้เนื้อแข็งที่คงทนและงดงาม เช่น ไม้มะริด ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยูง รวมทั้งไม้สักที่สามารถนำไปแกะสลักลวดลายได้ดีอีกด้วย

ยุคปัจจุบันที่ความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์ เข้ามามีบทบาทกับวิถีชีวิตมนุษย์มากยิ่งขึ้น อย่างแยกไม่ออก วิทยาศาสตร์ได้เริ่มเข้ามาเกี่ยวข้องกับการพัฒนาเครื่องดนตรีไทยบ้าง เช่น การทำเรซิ่น ที่มีคุณสมบัติคล้ายงาช้าง จนนำมาสู่การนำมาใช้ทดแทนงาช้าง ในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย หรือ ไฟเบอร์กลาส ที่นำมาใช้ทดแทนไม้ในการประดิษฐ์รางระนาดเอก เป็นต้น

รวมทั้งการแยกส่วนถอดประกอบรางระนาด ฆ้องวงออกเป็นส่วนๆ เพื่อสะดวกต่อการขนย้ายไปในที่ต่างๆ ก็เป็นการพัฒนาทางความคิดที่มีต่องานดนตรีอย่างหนึ่ง ที่เป็นประโยชน์ต่อการใช้งานทางดนตรีในปัจจุบัน

สิ่งต่างๆเหล่านี้ เป็นเพียงบางส่วนที่แสดงให้เห็นถึง ความชาญฉลาดของบุคคลผู้ใช้สติปัญญา ในการสร้างสรรค์พัฒนาความก้าวหน้า ให้กับดนตรีไทยดังกล่าว นับว่าเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลอันดีต่อดนตรีไทย

4.2.7 การเทียบเสียงระนาดเอก

การเทียบเสียงระนาดเอก เป็นวิธีการทำให้เสียงดนตรีของลูกระนาดเอกอยู่ในตำแหน่งเสียงที่ตรงกันหรือเข้ากัน ด้วยวิธีการปรับเสียง ณ จุดตำแหน่งที่มีไว้สำหรับปรับเสียงของลูกระนาด ซึ่งวิธีการปรับเสียงให้ตรงกันหรือเข้ากันของลูกระนาดเอกนี้ วงการดนตรีไทยเรียกว่า “เทียบเสียงระนาดเอก”

จุดตำแหน่งที่ใช้ในการปรับเสียงของลูกระนาดนั้น โดยปกติมีอยู่ที่ลูกระนาดแต่ละลูก 3–5 ตำแหน่งด้วยกัน คือ

1. บริเวณใต้ท้องลูกระนาด ซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนกลางด้านใต้ของเนื้อไม้ลูกระนาดด้วยวิธีการถากคว้านเนื้อไม้บริเวณใต้ท้องลูกระนาดออก วิธีการปรับเสียงด้วยวิธีการถากคว้านเนื้อไม้ออกเช่นนี้จะทำให้ลูกระนาดนั้นมีเสียงต่ำลง ในกรณีที่ถากคว้านเนื้อไม้ให้บาง จนไม่สามารถจะถากให้บางไปกว่าที่จะถากได้อีกแล้ว และเสียงก็ยังไม่ต่ำลงได้ตามที่ต้องการ ก็จะใช้วิธีติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงที่บริเวณปลายลูกระนาดข้างใต้ทั้งสองด้าน

2. บริเวณปลายลูกระนาดข้างใต้ทางด้านในใกล้ตัวผู้บรรเลง ด้วยการติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงให้มีเสียงต่ำลง ในปริมาณเนื้อตะกั่วที่ต้องแบ่งเฉลี่ยไปติดปลายลูกระนาดข้างใต้อีกด้านหนึ่งในปริมาณเท่ากัน หรืออีกวิธีหนึ่งโดยการถากเนื้อไม้บริเวณดังกล่าวออก ถ้าต้องการให้เสียงสูงขึ้นกว่าเสียงเดิม

3. บริเวณปลายลูกระนาดข้างใต้ทางด้านนอกไกลตัวผู้บรรเลง ด้วยการติดตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงเพื่อให้มีเสียงต่ำลงในปริมาณเนื้อตะกั่วที่ต้องแบ่งเฉลี่ยไปติดปลายลูกระนาดอีกข้างหนึ่งในปริมาณเท่ากัน หรืออีกวิธีหนึ่งโดยการถากเนื้อไม้บริเวณดังกล่าวออก ถ้าต้องการให้เสียงสูงขึ้นกว่าเสียงเดิม

ในการเทียบเสียงระนาด นอกจาก 3 ตำแหน่งดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังพบอีกว่าบางผืนมีการเพิ่มจุดตำแหน่งของการติดตะกั่วลูกระนาดเพิ่มได้อีก 2 ตำแหน่ง ตรงบริเวณใต้ท้องลูกระนาด ใกล้จุดที่มีการปาดถากเนื้อไม้ออก คือ บริเวณปลายสุดของการถากทั้ง 2 ข้าง โดยการติดตะกั่วเพิ่มเติมในจุดตำแหน่งดังกล่าวนี้ เพื่อให้มีเสียงต่ำลงอีกในกรณีที่เทียบเสียงการติดตะกั่วที่ริมลูกระนาดด้านใต้ทั้ง 2 ข้างตามปกติแล้ว แต่ยังไม่ได้เสียงต่ำตามที่ต้องการ ก็จะนำตะกั่วผสมขี้ผึ้งมาติดในจุดที่เพิ่มเติมนี้ การติดตะกั่วถ่วงเสียงเพิ่มเติมในลักษณะดังกล่าวนี้ นักดนตรีไทยจะเรียกล้อเลียนกันว่า “นมตะกั่ว” อาจเพราะมีลักษณะคล้ายนมทั้ง 2 ข้างก็ได้

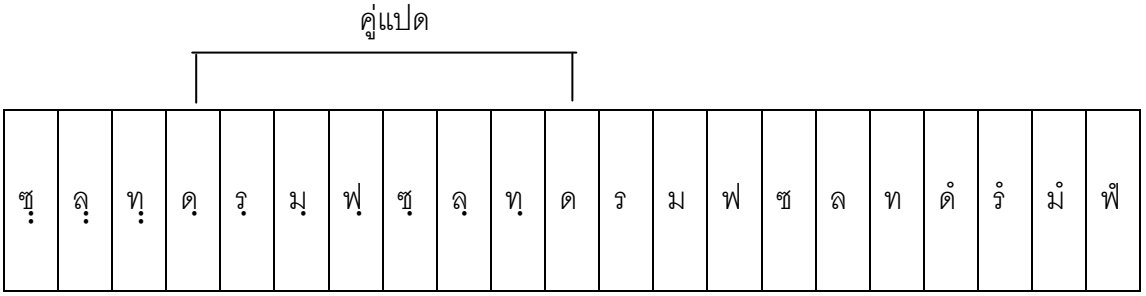
ภาพประกอบ 31 ตำแหน่งติดนมตะกั่วถ่วงเสียงลูกระนาด

ที่มา : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชติ. (2555). *วิธีการเทียบเสียงลูกระนาด.* (ออนไลน์)

สำหรับวิธีการเทียบเสียงระนาดเอก ในอดีตมีการเทียบเสียงโดยใช้ระดับเสียงของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งเป็นต้นแบบหรือเป็นหลักในการเทียบเสียง โดยใช้โสตประสาทหู เป็นเครื่องมือในการตัดสินจนกว่าความถี่ของเสียงเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดที่เทียบเสียงกันจะได้ระดับความถี่เดียวกัน เครื่องดนตรีที่นำมาเป็นต้นแบบหรือเป็นหลักในการเทียบเสียงของระนาดนั้น ควรเป็นเสียงดนตรีจากเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัวมั่นคง เช่น ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็กหรือเครื่องเป่าเช่น ปี่ ขลุ่ย เป็นต้น

ในสมัยก่อนที่ยังไม่มีระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีต้นแบบในการใช้เทียบเสียงนั้น ถ้าไม่ใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีต้นแบบในการเทียบเสียงหรือไม่มีระดับความถี่เสียงใดเป็นหลักสำหรับเทียบแล้วก็สามารถใช้วิธีเทียบเสียงที่กำหนดขึ้นด้วยวิธีสร้างช่วงเสียงทีละขั้นของเครื่องดนตรีที่จะเทียบเสียงนั้นเอง โดยเริ่มจากกำหนดจุดช่วงเสียงคู่แปดเป็นลำดับแรก และหาจุดกลางช่วงความถี่ไปทีละขั้นโดยลำดับ ตัวอย่างการเทียบเสียงหาช่วงความถี่เสียงของผืนระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ดังนี้

1.กำหนดช่วงคู่แปดและหาช่วงความถี่เสียงคู่แปด

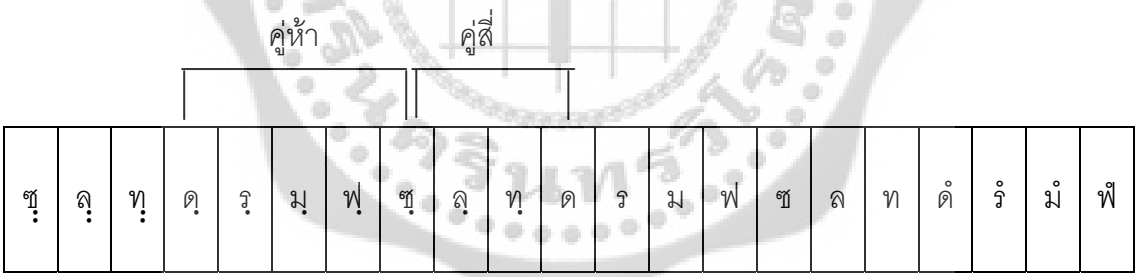


ภาพประกอบ 32 การกำหนดช่วงคู่แปดและหาช่วงความถี่เสียงคู่แปด

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงขั้นที่ 1 กำหนดช่วงคู่แปด แล้วเทียบเสียง โดยหาช่วงความถี่เสียงของคู่แปดนั้น ห่างกันเต็มคู่แปด นิยมเริ่มจากทางเสียงต่ำก่อนแล้วจึงหาความถี่เสียงทางเสียงสูง การหาจุดกึ่งกลางของคู่แปดจะเป็นเครื่องมือช่วยให้การเทียบเสียงช่วงคู่แปดนั้นต่างกันเต็มคู่แปด ทั้งยังจะส่งผลต่อการให้พบช่วงเสียงคู่ห้าและคู่สี่เพิ่มขึ้นต่อไป ดังนี้

2. หาช่วงคู่ห้าและคู่สี่



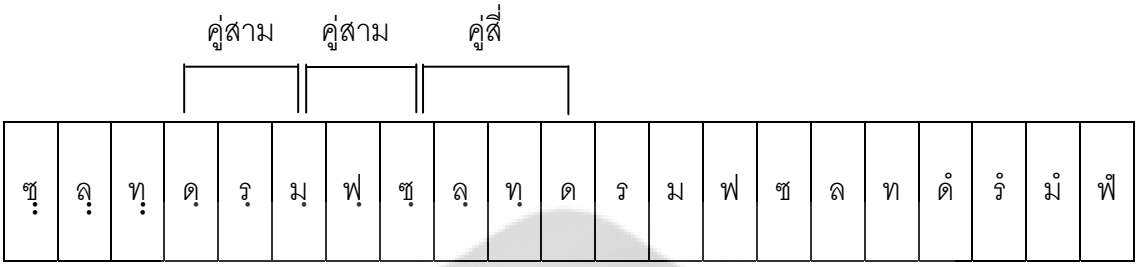
ภาพประกอบ 33 การหาช่วงคู่ห้าและคู่สี่

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงขั้นที่ 2 หาช่วงเสียงคู่ห้าจากช่วงเสียงคู่แปดเดิม โดยใช้เสียงต่ำของช่วงเสียงคู่แปดเดิมนั้น หาความถี่เสียงคู่ห้าทางเสียงสูง เมื่อได้ช่วงความถี่เสียงสูงคู่ห้าแล้ว จึงใช้เสียงของคู่ห้าที่หาได้ หาช่วงความถี่เสียงของคู่สี่ทางเสียงสูงต่อไป โดยใช้เสียงของคู่ห้าที่หาได้นั้นเป็นหลัก

การเทียบเสียงขั้นที่ 3 เมื่อได้เสียงคู่ห้าและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปดแล้ว ต่อไปเป็นการกำหนดหาช่วงความถี่ของเสียงคู่สามภายในช่วงเสียงคู่ห้าที่ได้หามาแล้ว ซึ่งก็จะได้เสียงสูงคู่สามและคู่สี่เดิมประกอบภายในช่วงคู่แปดดังนี้

3. หาช่วงคู่สาม และคู่สี่ภายในช่วงคู่แปด

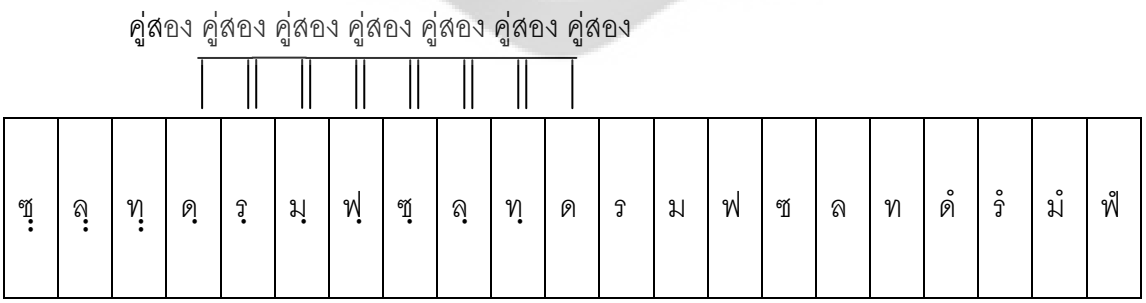


ภาพประกอบที่ 34 การหาช่วงคู่สามและคู่สี่ในช่วงคู่แปด

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงขั้นที่ 4 เมื่อได้เสียงคู่สามและคู่สี่ภายในช่วงคู่แปดแล้ว ต่อไปเป็นการหาช่วงความถี่ของเสียงคู่สองภายในช่วงเสียงคู่สาม และภายในช่วงเสียงคู่สี่ของคู่สุดท้าย จนได้คู่สองครบเจ็ดช่วงภายในช่วงเสียงคู่แปดที่เทียบเสียงนั้น

4. หาช่วงคู่สองภายในช่วงคู่แปด โดยอาศัยช่วงเสียงคู่สามและคู่สี่ที่ได้เทียบแล้ว จนได้คู่สองครบเจ็ดช่วง ดังนี้



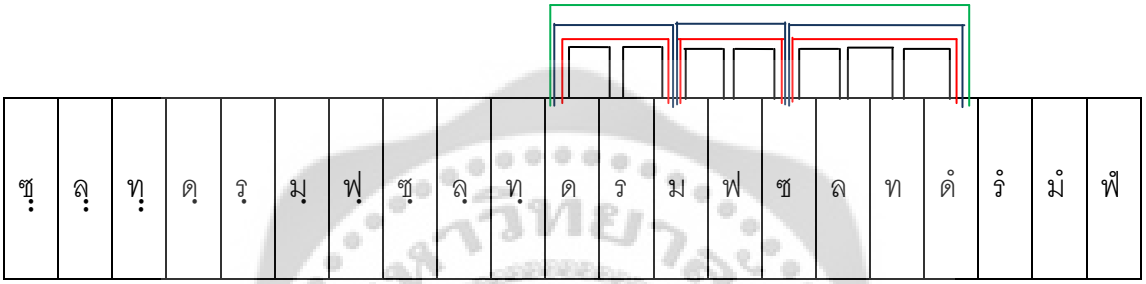
ภาพประกอบ 35 การหาช่วงคู่สองภายในคู่แปด

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงขั้นที่ 5 เมื่อได้เทียบเสียงคู่สองภายในช่วงคู่แปดครบเจ็ดช่วงแล้ว ต่อไปเป็นการกำหนดจุดช่วงเสียงความถี่ของเสียงคู่แปดอื่นต่อไป ควรกำหนดจากเสียงสุดท้ายของช่วงคู่แปดที่เทียบเสียงแล้วนั้นขึ้นไป ทั้งนี้ใช้หลักการเทียบเสียงหาช่วงคู่เสียงต่าง ๆ ตามแบบลักษณะเดิม

5.กำหนดช่วงคู่แปดอื่นและหาช่วงความถี่เสียงคู่แปดอื่นและคู่ต่าง ๆ ตามแบบลักษณะเดิม

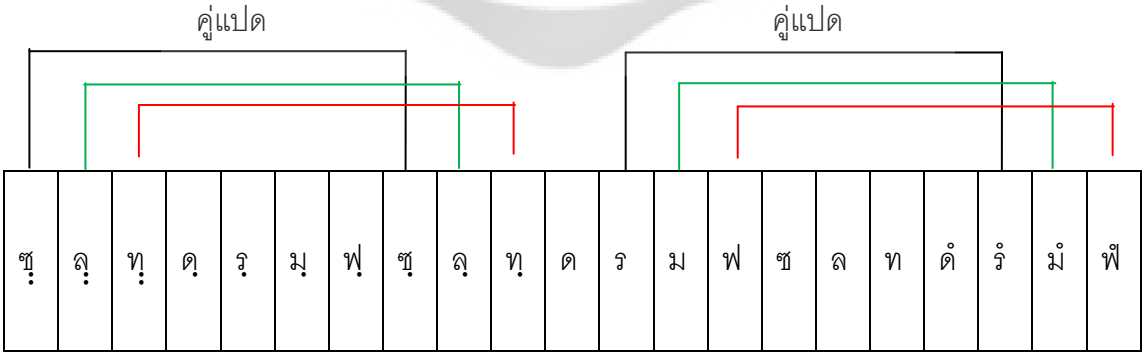
คู่แปดอื่นและคู่ต่างๆ



ภาพประกอบ 36 การกำหนดช่วงคู่แปดอื่นและคู่ต่างๆ

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงขั้นที่ 6 ส่วนเสียงที่ยังไม่ได้เทียบทางเสียงต่ำสุดสามเสียง และทางเสียงสูงสุดสามเสียง ใช้วิธีการเทียบเสียงหาช่วงความถี่เป็นเสียงคู่แปด คู่ห้า คู่สี่ คู่สาม คู่สอง ในลักษณะเดิม ไปจนครบทุกเสียง ก็จะได้เสียงของลูกระนาดที่มีเสียงตรงเข้ากันครบทุกเสียง



ภาพประกอบ 37 การหาช่วงความถี่เสียงคู่แปด สามเสียงต่ำและสามเสียงสูง

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

การเทียบเสียงดังกล่าวข้างต้น นิยมเทียบเสียงโดยการปรับเพิ่มหรือลดปริมาณตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงที่ติดบริเวณข้างใต้ปลายลูกระนาดด้านในและด้านนอก โดยติดแล้วตีระนาดฟังเสียงให้ได้ความถี่เสียงที่ค้นหา ซึ่งเป็นวิธีการเทียบเสียงที่สะดวกและง่ายกว่าวิธีการถากเนื้อไม้ และนิยมใช้กันในวงการดนตรีไทย

ส่วนการเทียบเสียงผืนระนาดเอกมโหรี ลูกระนาดแต่ละลูกนั้น มีขนาดและเสียงที่เล็กย่อมกว่าลูกระนาดเอกปี่พาทย์ ตามขนาดสัดส่วนของระนาดเอกมโหรีที่มีการย่อขนาดลง รวมทั้งระดับเสียงของผืนระนาดเอกมโหรีที่เป็นคนละระดับบันไดเสียงกับระดับบันไดเสียงของปี่พาทย์ โดยที่ระดับเสียงของผืนระนาดเอกมโหรี จะเริ่มต้นในเสียงต่ำที่ลูกทวน

ลูกที่ 1 ได้แก่ เสียงที่ต่ำ (ทฺ) และเรียงลำดับไปจนถึงลูกยอด

ลูกที่ 21 ได้แก่เสียง ลา สูง (ลำ) ดังแผนภูมิระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี

ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ

ภาพประกอบ 38 ระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี

ที่มา : ผู้วิจัย ประยุกต์จากความถี่เสียงดนตรีไทย

สำหรับวิธีการเทียบเสียงหาช่วงความถี่ของผืนระนาดเอกมโหรี และจุดตำแหน่งในการใช้ปรับเสียงลูกระนาดนั้น ก็ใช้วิธีการเทียบเสียงและจุดตำแหน่งเช่นเดียวกับวิธีการและจุดตำแหน่งของผืนระนาดเอกปี่พาทย์ มีที่แตกต่างกันก็คือเรื่องระดับบันไดเสียงของผืนระนาดเอกปี่พาทย์และระดับบันไดเสียงของผืนระนาดเอกมโหรีที่เป็นคนละระดับบันไดเสียงกันดังกล่าวข้างต้นนั่นเอง

ในการเทียบเสียงระนาดเอก ปัจจุบันพบว่ามีการใช้วิธีการตัดสินจุดความถี่ของเสียงโดยการใช้เครื่องมือมีอยู่ 2 อย่างด้วยกันคือ การใช้โสตประสาทหูฟังกับการใช้ค่าสถิติตัวเลขจากเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก

1. การใช้โสตประสาทหูฟัง

ในการเทียบเสียงลูกระนาดเอก หรือเครื่องดนตรีดำเนินทำนองของดนตรีไทย โดยใช้โสตประสาทหูฟังตัดสินจุดความถี่ของเสียงนั้น สิงหล สังข์จุ้ย อดีตข้าราชการศิลปินกลุ่มงานดนตรี

ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย ทั้งของกรมศิลปากร และที่อื่น ๆ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

การใช้หูฟังในการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยของเรานี้ ผู้ที่เทียบได้จะต้องเป็นนักดนตรีไทยที่มีประสาทหูดีมาก ๆ สามารถแยกแยะเสียงสูงเสียงต่ำได้อย่างละเอียด ต้องมีประสบการณ์ทั้งในเรื่องการบรรเลงและการฟังเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาอย่างช่ำชอง ทั้งยังต้องเคยเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ มาแล้วเป็นอย่างดีทุกเครื่องมือ

ในการเทียบเสียงระนาดเอก ใช้วิธีการตีเคาะลูกระนาดผืนที่จะเทียบนั้นทุกลูกก่อน เพื่อให้รู้ว่าลูกระนาดลูกใดมีเสียงเป็นอย่างไร รวมทั้งตีคู่แปดสำรวจตรวจสอบเสียงว่าตรงหรือเพี้ยนมากน้อยแค่ไหน ด้วยการใช้หูของเราฟังและพิจารณาเป็นขั้นแรก หลังจากนั้นเมื่อรู้แล้วว่าลูกใดเสียงใดเพี้ยน ก็เริ่มเทียบโดยเสียงต้นแบบที่นำมาใช้เป็นหลัก ในการเทียบนั้นก็แล้วแต่ว่าไปเทียบที่ใดบ้านใด สำนักใด ถ้าเทียบในที่ๆมีเครื่องดนตรีวงเดียวกันอยู่ ก็ใช้เครื่องดนตรีในวงนั้นที่เสียงไม่เพี้ยนหรือมีเสียงหลักอยู่ เช่น ระนาดทุ้มเหล็ก ระนาดเอกเหล็ก หรืออาจเป็นปี่ ขลุ่ย ฆ้องวง ก็ได้ แต่ถ้าในกรณีที่ไม่มีเครื่องดนตรีที่มีเสียงสมบูรณ์อยู่ ก็เทียบเสียงจากการฟังเสียงเดิมโดยรวมเป็นแนวทาง โดยต้องกำหนดเสียงหลักในผืนนั้นให้ได้หนึ่งเสียงก่อน แล้วเทียบเป็นคู่แปดของเสียงนั้นให้ได้ โดยการใช้ผงตะกั่วถ่วงเสียงผสมขี้ผึ้งติดใต้ปลายลูกระนาดทั้งสองข้างไปทีละน้อย หรือปรับออกพร้อมกับการเคาะตีลูกระนาดที่กำลังเทียบนั้นไปเรื่อย ๆ ใช้หูฟังอย่างมีสมาธิและแม่นยำ จนได้เสียงที่ตรงเข้ากันอย่างเที่ยงตรง จากนั้นก็เทียบเสียงลูกอื่นไปในลักษณะเดียวกัน จนครบทุกลูกทุกเสียงของผืน แล้วลองตีบรรเลงเป็นทำนองเพลงต่าง ๆ เก็บบ้าง กรอบ้าง รัวบ้าง สะบัดบ้าง เพื่อฟังสำรวจตรวจสอบในขั้นสุดท้ายว่าเสียงระนาดเอกผืนนั้นเข้ากันดีแล้ว แต่ถ้ายังพบว่ามีลูกใดที่ยังแปร่งไม่ตรงหรือยังไม่เข้ากันก็ปรับเพิ่มลดตะกั่วที่ลูกนั้นเสียงนั้นให้ตรงกันจนสมบูรณ์ แล้วลองตีบรรเลงเป็นทำนองเพลงอีกครั้งหนึ่ง จนแน่ใจแล้วว่าระนาดเอกผืนนั้น หรือเครื่องดนตรีชิ้นที่เราเทียบแล้วนั้น มีเสียงที่ตรง เข้ากันดีแล้ว เป็นอันเสร็จสิ้นการเทียบเสียงนั้น การเทียบเสียงดังกล่าว เป็นวิธีหนึ่งเท่านั้น หากผู้ใดมีวิธีอื่นหรือถนัดอย่างไร ก็สามารถใช้วิธีที่ตนถนัดได้ ข้อสำคัญคือผลที่เกิด คือ ให้เสียงของลูกระนาดทุกลูกที่เทียบนั้นมีเสียงตรงเข้ากันอย่างสมบูรณ์ตลอดทั้งผืน (สิงหล สังข์จุ้ย. 2554: สัมภาษณ์)

คุณค่าของภูมิปัญญาที่มีต่อตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียง

สิ่งหนึ่งในเรื่องวัสดุที่ช่วยปรับแต่งสร้างเสียงเครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองของระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก อันได้แก่ “ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียง” ที่ติดอยู่ปลายใต้ลูกระนาดใต้ลูกฆ้องนั้น ก็นับว่าเป็นคุณค่าทางภูมิปัญญาด้านดนตรีไทยอย่างหนึ่ง เพราะบรมครูดนตรีไทยแต่โบราณ ได้ลองผิด ลองถูก ค้นหาวัสดุ อุปกรณ์ วิธีการ มาอย่างหลากหลายเพื่อที่จะให้ได้มาซึ่งวัสดุอุปกรณ์ในการนำมาเสริมช่วยปรับแต่งสร้างเสียงเครื่องดนตรี จนพบว่าสิ่งที่ดี

ที่สุด เหมาะสมที่สุดในเวลานั้น คือ การใช้ผงตะกั่ว ผสมขี้ผึ้ง และรังตัวชันโรง หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ขี้สูด” ซึ่งเป็นวัสดุทางธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่นทั้งสิ้น มาทำเป็นวัสดุถ่วงเสียงเครื่องดนตรี ซึ่งเมื่อวิเคราะห์แล้ว พบได้ว่า

ในการเลือกใช้ผงตะกั่วมาเป็นวัสดุถ่วงเสียงนับว่าเป็นความชาญฉลาด ก็เพราะตะกั่วเป็นโลหะที่มีน้ำหนัก รับและคลายความร้อนได้เร็ว ในการสร้างเสียง ปรับแต่งเสียงลูกระนาด ลูกฆ้อง ต้องมีการติดที่สามารถปรับแต่งเพิ่มเติม หรือ ลดทอน ปริมาณ ได้อย่างสะดวก ตลอดจนการนำเข้าติดถ่วงเสียงกับลูกระนาด ลูกฆ้อง หรือ แกะออก ก็ต้องให้ทำได้อย่างง่ายและรวดเร็ว เพราะบางโอกาสในขณะบรรเลง ตะกั่วถ่วงเสียงอาจหลุดออกได้ และต้องนำกลับเข้าติดอย่างเร็ว เพื่อผลในการบรรเลง ซึ่งต้องใช้ไฟ ความร้อนรนตะกั่วที่หลุดนั้น ซึ่งตะกั่วสามารถรับความร้อนได้เร็ว และเมื่อติดแล้วก็จะคลายความร้อนออกเร็วเช่นกัน ตะกั่วจึงเป็นวัสดุที่บรมครูดนตรีไทยได้ใช้สติปัญญาในการคิดไตร่ตรองมาแล้ว ลองผิดลองถูกมาแล้ว จึงได้เลือกใช้และใช้สืบต่อกันมา

หากกล่าวถึงกลวิธีการแปรสภาพโลหะเนื้อตะกั่ว ที่มีสภาพเป็นก้อนหรือเป็นแท่งให้เป็นผงนั้น พบว่า เมื่อใช้ความร้อนหลอมจนเนื้อตะกั่วที่ตั้งอยู่ในภาชนะหม้อดินครึ่งลูกบนเตาไฟละลายแปรสภาพเหมือนน้ำแล้วช่างผู้ทำก็จะยกลงจากเตา รอให้คลายร้อนชั่วครู่ เมื่อใกล้ระยะที่ตะกั่วจะคืนสภาพ ให้นำมีดปลายที่อหัวตัดหรือวัสดุอื่นที่คล้ายคลึง เข้าคนเนื้อตะกั่วที่ยังละลายอยู่นั้นไปมาไปมาตลอดเวลา จนเนื้อตะกั่วคืนตัวจะได้เป็นผงตะกั่วเม็ดกลมเล็กๆ ทั้งหมด ทั้งนี้ข้อสำคัญอยู่ที่การคนตะกั่วไปมาอย่างไม่หยุด ในช่วงเวลาตะกั่วคลายตัวนั้น

และยังพบอีกว่า วิธีแต่โบราณอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้เนื้อตะกั่วกลายเป็นผงได้นั้น ก็คือการหลอมเหลวเนื้อตะกั่วจนละลายแล้ว กรอกใส่กระบอกไม้ไผ่ที่มีเนื้อหนาปล้องเดียวปิดรูให้สนิทแล้วเขย่าไปมาไปมาให้เนื้อตะกั่ววิ่งกรอกไปกรอกมาในกระบอก จนคลายตัวเป็นผงเม็ดเล็กๆ แต่วิธีนี้ได้ผลน้อยกว่าวิธีแรกที่ใช้มีดปลายที่อหัวตัดคนไปมา ทั้งสองวิธีนับว่าเป็นการใช้ภูมิปัญญาชาวบ้านที่มีคุณค่าส่งผลดีต่อดนตรีไทยเป็นอย่างยิ่ง

ที่กล่าวข้างต้นเป็นเพียงการใช้ภูมิปัญญาเลือกวัสดุที่มีน้ำหนัก และมีคุณสมบัติในการถ่วงปรับเสียงเท่านั้น ลำพังเฉพาะเนื้อโลหะตะกั่วเพียงอย่างเดียว ไม่สามารถที่จะยึดติดอยู่กับลูกระนาด ซึ่งเป็นเนื้อไม้ หรือลูกฆ้องที่เป็นโลหะต่างชนิดกันได้ จึงจำเป็นจะต้องมีวัสดุอื่นเข้ามาเป็นส่วนผสมช่วยให้เนื้อผงตะกั่วสมารถยึดคิดกับลูกระนาด ลูกฆ้องได้ ก็พบว่าครูดนตรีไทยหรือช่างแต่โบราณ ได้ใช้สติปัญญาในการคิดหาวัสดุทางธรรมชาติที่เหมาะสมอื่นๆเข้ามาประกอบ อันได้แก่ ขี้ผึ้งที่มีคุณภาพเหนียว ยึดติดกับวัสดุอื่นๆได้ดี มีความคงทนไม่เสื่อมสภาพเร็ว และนอกจากขี้ผึ้งแล้วยังพบว่า รังตัวแมลงชันโรง หรือ รังตัวขี้สูดที่ชาวบ้านเรียกกัน ก็มีคุณสมบัติดีเช่นกัน จึงนำมาเป็นสูตร

ผสมในตะกั่วถ่วงเสียง และยังพบอีกว่าในปัจจุบันมีการนำผงชันที่ใช้ยาเรือ(อุดรอยต่อและรอยรั่วของเรือ) มาใช้ผสมในสูตรตะกั่วถ่วงเสียงอีกด้วย

การคิดหาวัสดุ สูตรส่วนผสมและกลวิธีในการทำตะกั่วถ่วงเสียงดังกล่าวข้างต้น ล้วนเป็นการใช้ภูมิปัญญาของบรมครูดนตรีไทยและช่างแต่โบราณ ที่ส่งผลดีต่อดนตรีไทย โดยเฉพาะในเรื่องระบบเสียงที่เชื่อมโยงไปสู่คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี คุณภาพเสียงของบทเพลง คุณภาพเสียงของการบรรเลง และสุนทรียะแห่งความไพเราะ ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นคุณค่าทางภูมิปัญญาดนตรีไทยทั้งสิ้น

คุณค่าของภูมิปัญญาที่มีต่อไม้ตีระนาดเอก

ไม้ตีระนาดเอก เป็นอุปกรณ์สำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงจากลูกระนาด มี 2 ชนิด ได้แก่ ไม้นวม และ ไม้แข็ง ไม้ตีทั้ง 2 ชนิดมีคุณสมบัติเฉพาะที่ต่างกัน คือ ไม้นวม สำหรับตีหรือบรรเลงให้เกิดเสียงดังนุ่มนวล ไพเราะ ส่วนไม้แข็ง สำหรับตีหรือบรรเลงให้เกิดเสียงดังแข็งกร้าว ไปในระยะไกลและกว้าง บรมครูดนตรีไทยแต่โบราณ ได้ใช้สติปัญญาและฝีมือในการคิดค้นและทำเป็นอุปกรณ์ในการใช้ตีและบรรเลงให้สมบูรณ์ต่อการเกิดเสียงที่มีคุณภาพ และเหมาะสมต่อกลวิธีการบรรเลง รวมทั้งโอกาสที่นำไปใช้สามารถวิเคราะห์ให้เห็นได้ตั้งแต่ ก้านไม้ตีระนาด ที่ทำจากไม้ไผ่ ซึ่งเนื้อไม้มีคุณสมบัติหลายประการ เช่น สามารถยืดหยุ่นตัว(สปริงตัว) ในขณะใช้ตีบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถบังคับไม้ตีและมือให้เกิดกลวิธีการตีหรือบรรเลง ลูกต่างๆได้ตามความต้องการ อันได้แก่ ลูกสะเดาะ ลูกสะบัด ลูกคาบลูกคาบดอก ฯลฯ และเนื้อไม้มีความคงทนต่อการกัดแทะของตัวมอด แมลง เป็นต้น ส่วนเนื้อไม้ชนิดอื่น เช่น ไม้เนื้อแข็ง แม้จะคงทนแต่ผู้บรรเลงไม่สามารถบังคับไม้และมือให้เกิดกลวิธีการตีและบรรเลงลูกต่างๆได้ นักดนตรีจึงไม่นิยมใช้ก้านไม้ชนิดอื่นนอกจากก้านไม้ไผ่เท่านั้น

ในส่วนของหัวไม้ตีที่แสดงถึงคุณค่าของภูมิปัญญาได้อย่างเด่นชัดมากที่สุด ได้แก่ หัวไม้ตีชนิดไม้แข็ง ที่ทำจากยางรักเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ซึ่งเป็นความชาญฉลาดของบรมครูดนตรีไทย หรือ ช่างไทย หรือ บรรพบุรุษไทย ที่รู้จักค้นหาวัสดุทางธรรมชาติที่มีคุณสมบัติพิเศษ นำมาประยุกต์ใช้กับงานทางดนตรี ดังเช่นยางรักที่เป็นยางจากต้นไม้ที่มีคุณสมบัติพิเศษ คือ เมื่อแห้งหรือแข็งตัวแล้วจะมีสภาพที่แข็งมากและคงทนอยู่ได้นานนับร้อยปี มีคุณสมบัติเหมาะแก่การนำไปใช้งานทางศิลปะหลายด้าน และเป็นความชาญฉลาดอีกประการที่นำมาทาผ้าและด้ายที่ใช้พันและถักเป็นหัวไม้ตีระนาด ตลอดจนทาเคลือบทั้งหัวในขั้นตอนสุดท้าย จนได้ไม้ตีระนาดชนิดไม้แข็ง

ภูมิปัญญาทางด้านการเลือกก้านไม้ตี และการเลือกใช้ยางรักมาประดิษฐ์ไม้ตีระนาดเอกดังกล่าวข้างต้น นับว่าเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาบรมครูดนตรีไทย หรือ ช่างไทย หรือบรรพบุรุษไทย ที่ได้ใช้สติปัญญา ใช้ภูมิปัญญาและฝีมือในการสร้างสรรค์งานดนตรีที่เป็นประโยชน์ไว้ให้แก่ลูกหลานสืบมา

2. การใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก

นอกจากการเทียบเสียง โดยการใช้โสตประสาทหูฟังตัดสินจุดความถี่ของเสียงแล้ว ในปัจจุบันพบว่า มีการนำเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก เข้ามาช่วยในการเทียบเสียงระนาดเอก และเครื่องดนตรีไทยได้อีกด้วย โดยการใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นที่สามารถปรับค่าเบี่ยงเบนได้ เครื่องเทียบเสียงบางรุ่นจะสามารถใช้ได้แต่เฉพาะเสียงหลักเสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งก็สามารถใช้เสียงคู่แปดได้ด้วย

ในการเทียบเสียงลูกระนาดเอก หรือเครื่องดนตรีดำเนินทำนองของดนตรีไทยชิ้นอื่น ๆ โดยการใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกนั้น วิทยา ศรีผ่อง อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์ในการเทียบเสียงระนาดเอกและเครื่องดนตรีไทยของภาควิชา และสถาบันการศึกษาอื่น ๆ โดยการใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

เครื่องเทียบเสียงรุ่น TU-12 H ยี่ห้อ BOSS ผลิตโดยประเทศญี่ปุ่น รุ่นนี้เป็น CHROMATIC TUNER ใช้เทียบเสียงเครื่องดนตรีด้วยระบบ Digital Processing เป็นเครื่องที่นักดนตรีไทยนิยมมากเป็นพิเศษ ออกวางจำหน่ายในประเทศไทยตั้งแต่ประมาณ พ.ศ.2531 เป็นต้นมา แต่ในปัจจุบันพบว่ามีจำนวนน้อยลงเนื่องจากได้สั่งรุ่นใหม่เข้ามาจำหน่ายอีกมาก เช่น รุ่นTU-15 H มีลักษณะรูปลักษณ์เหมือนกัน และคุณสมบัติการใช้งานไม่แตกต่างกันมากนัก รวมทั้งด้านราคาในปัจจุบันอยู่ที่ประมาณ 2700-3500 บาท ทั้งนี้ราคาแต่ละร้านจะไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับการต่อรองระหว่างผู้ซื้อและผู้ขายเป็นสำคัญ สำหรับเครื่องเทียบเสียง รุ่น TU-12 H รุ่นนี้ยังสามารถหาซื้อได้แต่เริ่มหายากดังกล่าวข้างต้น แต่ยังพอมีจำหน่ายที่เวิ้งนครเกษม ย่านแม้นศรี กรุงเทพมหานคร

ภาพประกอบ 39 หน้าปัดเครื่องเทียบเสียงดนตรีตะวันตก รุ่น TU-12H ยี่ห้อ BOSS

ที่มา : สยามเบสดอทคอม.(2555).เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก.(ออนไลน์)

ลักษณะการใช้งานของเครื่องเทียบเสียงรุ่นนี้พบว่า มีความสะดวกรวดเร็วและสามารถใช้งานได้ทนทาน แต่เดิมผู้ผลิตมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เทียบเสียงเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์โปร่ง กีตาร์ไฟฟ้า คีย์บอร์ด และทรัมเป็ต เป็นต้น เครื่องรุ่นนี้สามารถใช้กระแสไฟฟ้าได้ตั้งแต่ 120 ,220 และ 240 โวลต์ด้วย โดยเสียบ Adapter เข้ากับเต้าเสียบกระแสไฟฟ้าในประเทศไทยได้โดยสะดวก และเมื่อต้องการเทียบเสียงกีตาร์ไฟฟ้าก็สามารถใช้ Jack เสียบเข้ากับตัวเครื่องใช้งานได้ทันที

ในวงการดนตรีไทยใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นนี้มาหลายปี เนื่องด้วยมีความสะดวกและรวดเร็ว พร้อมทั้งไม่ซับซ้อนเกินไปนัก การอ่านค่าในการเทียบเสียงทำได้ง่ายดาย เพราะตัวเครื่องตั้งระบบเสียงด้วย Chromatic แสดงแสงไฟกระพริบที่หน้าจอด้านขวาของตัวเครื่อง ทำให้ผู้ใช้สามารถอ่านค่าได้ง่าย เพราะหากสูงหรือต่ำเกินไป เครื่องจะอ่านค่าเพิ่มความละเอียดเป็น # และ b ให้อีกด้วย

ส่วนด้านซ้ายมือของตัวเครื่องแสดงหน้าจอเป็นเข็มวัดค่าเสียงสูงต่ำด้วยระบบ Hz สามารถเพิ่มความละเอียดให้ผู้ใช้ได้อีกมุมหนึ่ง ซึ่งหากเครื่องดนตรี(ผืนระนาด)เสียงเพี้ยนเพียง 1 หรือ 2 Hz เข็มบนหน้าจอจะชี้ให้เห็นได้ชัดเจนทีเดียว

อย่างไรก็ตามเครื่องรุ่นนี้ นักดนตรีไทยนิยมใช้กับระนาดเอก ระนาดทุ้มเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากเครื่องแสดงผลได้ค่อนข้างตรงและอ่านค่าได้เร็ว แต่หากใช้กับฆ้องวง ระนาดเหล็ก หรือเครื่องดนตรีที่เป็นโลหะ พบว่าการอ่านค่าค่อนข้างยาก เนื่องจากเครื่องโลหะมีความถี่สูง และบางครั้งตัวเครื่องดนตรีเสียงไม่นิ่งทำให้การแสดงผลคลาดเคลื่อนบ้าง ทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญของผู้เทียบเสียง หรืออาจใช้หูเข้าช่วยในกรณีที่ลูกฆ้องบางลูกเสียงไม่นิ่งดังกล่าว

จากประสบการณ์ของผู้ใช้เครื่องเทียบเสียงนี้พบว่า สามารถเทียบระนาดเอก หรือระนาดทุ้มได้ประมาณ 10-15 ผืนต่อวัน โดยวิธีเทียบนั้นผู้เทียบต้องเคาะผืนระนาดที่เป็นเสียงต้นแบบเพื่อให้ตัวเครื่องอ่านค่าว่าความถี่ได้เท่าไร จากนั้นจึงเคาะเสียงระนาดที่ต้องการเทียบให้ระดับเสียงเท่ากันกับผืนระนาดต้นแบบนั้น หากเครื่องอ่านค่าได้ว่า เสียงต่ำเกินไป ผู้เทียบต้องใช้มีดที่มีความคมตัดเฉือนตะกั่วที่ติดอยู่กับผืนระนาดลูกนั้นๆ ออกจนกว่าจะได้เสียงที่ต้องการ และเมื่อเครื่องอ่านค่าได้ว่าสูงเกินไปผู้เทียบก็ต้องใช้ตะกั่วติดเข้าไปเพื่อเป็นการลดเสียงสูงของลูกระนาดลูกนั้นๆ ให้มีระดับเสียงต่ำลงมาจนได้เสียงที่ต้องการ

อีกประสบการณ์หนึ่ง ที่พบกรณีปัญหาในการเทียบเสียงด้วยเครื่องรุ่นนี้ คือ แบตเตอรี่อ่อน มักอ่านค่าไม่ตรง100 % ดังนั้นต้องตรวจสอบอย่างสม่ำเสมอ แม้ว่าตัวเครื่องจะไม่แสดงแสงไฟกระพริบเตือนแบตเตอรี่อ่อนก็ตาม และจากประสบการณ์พบว่าการใช้งานกับแบตเตอรี่ 1

ก้อน อย่างต่อเนื่อง สามารถเทียบผืนระนาดได้ประมาณ 50-60 ผืน หากต้องการค่าที่เที่ยงตรง 100% ควรใช้ Adaptor เสียบเข้ากับกระแสไฟฟ้าจะให้ค่าที่สมบูรณ์และเที่ยงตรงมากที่สุด

หากจะพิจารณารายละเอียดค่าความถี่เสียงของการเทียบเสียงผืนระนาดเอก ต้องขออธิบายให้เข้าใจก่อนว่า ในการเทียบเสียงโดยใช้เครื่องเทียบเสียงดนตรีสากลนี้ เสียงต้นแบบจากผืนระนาดของแต่ละแห่งจะมีระดับเสียงที่สูงต่ำไม่เท่ากัน ค่าความถี่ที่จะใช้เป็นหลักในการเทียบเสียงจึงขึ้นอยู่กับระดับเสียงของผืนระนาดต้นแบบนั้น แล้วนำค่าความถี่นั้นไปใช้เป็นเกณฑ์เทียบผืนระนาดที่ต้องการเทียบต่อไป แต่ถ้าไม่มีผืนระนาดหรือเครื่องดนตรีที่เป็นต้นแบบเสียง ก็ให้ใช้วิธีตั้งค่าความถี่สมมติขึ้นมา ตามที่ผู้ต้องการเทียบจะให้ระดับเสียงของผืนระนาดนั้นสูงต่ำเท่าใด ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างการเทียบเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์ด้วยเครื่องเทียบเสียงดนตรีสากลรุ่น TU-12 H ยี่ห้อ BOSS ซึ่งมีผืนระนาดเป็นเสียงต้นแบบ โดยใช้ผืนระนาดเอกปี่พาทย์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นต้นแบบพบว่ามีความถี่เสียงแต่ละเสียงดังนี้

โน้ตตัวซอลซึ่งเป็นลูกยอดของระนาด (1 ผืนเท่ากับ 22 ลูก) มีค่าความถี่เท่ากับ F ลบ 2

โน้ตตัวฟา (ลูกที่ 21 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ D# บวก 1

โน้ตตัวมี (ลูกที่ 20 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C# บวก 8

โน้ตตัวเร (ลูกที่ 19 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C ลบ 1

โน้ตตัวโด (ลูกที่ 18 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ A# ลบ 6

โน้ตตัวที (ลูกที่ 17 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ G# บวก 4

โน้ตตัวลา (ลูกที่ 16 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F# บวก 9

โน้ตตัวซอล (ลูกที่ 15 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F ลบ 2

โน้ตตัวฟา (ลูกที่ 14 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ D# บวก 1

โน้ตตัวมี (ลูกที่ 13 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C# บวก 8

โน้ตตัวเร (ลูกที่ 12 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C ลบ 1

โน้ตตัวโด (ลูกที่ 11 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ A# ลบ 6

โน้ตตัวที (ลูกที่ 10 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ G# บวก 4

โน้ตตัวลา (ลูกที่ 9 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F# บวก 9

โน้ตตัวซอล (ลูกที่ 8 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F ลบ 2

โน้ตตัวฟา (ลูกที่ 7 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ D# บวก 1

โน้ตตัวมี (ลูกที่ 6 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C# บวก 8

โน้ตตัวเร (ลูกที่ 5 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ C ลบ 1

โน้ตตัวโด (ลูกที่ 4 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ A# ลบ 6

โน้ตตัวที (ลูกที่ 3 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ G# บวก 4

โน้ตตัวลา (ลูกที่ 2 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F# บวก 9

โน้ตตัวซอล (ลูกที่ 1 ของผืน) มีค่าความถี่เท่ากับ F ลบ 2

การใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นนี้ ด้านขวาของตัวเครื่องแสดงแสงไฟใต้ตัวอักษรภาษาอังกฤษเทียบกับโน้ตสากลคือ C = โน้ตตัวโด D = โน้ตตัวเร F = โน้ตตัวมี เป็นต้น ซึ่งระดับเสียงต่างกับของไทย ดังนั้นตำแหน่งของแสงไฟที่ปรากฏตามตัวอักษรเป็นเพียงเครื่องหมายให้ผู้เทียบเสียงรู้ว่าเสียงที่ต้องการใกล้เคียงกับผืนระนาดต้นแบบมากน้อยเพียงใด อนึ่งโดยสิ่งที่ปรากฏเมื่อเทียบเสียงแสดงแสงไฟที่ C หรือ D มิได้หมายความว่า เป็นSGAL เดียวกันกับระดับของไทย หากแต่ผู้เทียบอ่านค่าความถี่โดยอาศัยตัวอักษรมาเป็นส่วนประกอบให้รู้ว่า สูงหรือต่ำเท่านั้น สำหรับจอภาพด้านซ้ายมือของตัวเครื่อง แสดงตัวเลขต่างๆโดยเมื่อขณะเทียบเสียงหากเสียงสูงเข็มจะเคลื่อนที่ไปด้านขวามือของจอภาพ เช่น D# บวก 1จะแสดงให้รู้ตัวเข็มจะชี้ไปทางด้านขวาซึ่งถือเป็นเครื่องหมายบวก (เมื่อวัดจากกึ่งกลางของจอภาพ) ในทางกลับกันหากเสียงต่ำเข็มจะเคลื่อนที่ไปทางด้านซ้ายมือของจอภาพ (เมื่อวัดจากกึ่งกลางของจอภาพ) เช่น A#ลบ 6 ก็เป็นเครื่องหมายให้รู้ว่าเต้าเข็มชี้ไปในทิศทางด้านซ้ายของจอภาพ ถือเป็นเครื่องหมายลบ อย่างไรก็ตามความถี่เสียงของผืนระนาดเอกของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดังแสดงข้างต้น เป็นเพียงระดับเสียงที่ใช้อยู่ภายในสถาบันเท่านั้น มิได้หมายความว่าระดับความถี่ของเสียงของสถาบันการศึกษาอื่นจะต้องเทียบตามแบบอย่างนี้ เนื่องจากระดับเสียงของแต่ละที่ยังไม่เท่ากันนั้นเป็นความชอบและพอใจของเจ้าของวง หรือเจ้าของสถานศึกษาจะพิจารณาเลือกใช้ระดับเสียงที่ตนเองพอใจเป็นระดับเสียงเท่าใด ดังอธิบาย(วิทยา ศรีผ่อง.2554: สัมภาษณ์)

4.2.8 การประดิษฐ์วิธีการบรรเลงระนาดเอก

4.2.8.1 วิธีการจับไม้ตีระนาดเอก ประกอบด้วย

a. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากกา

b. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากไก่

c. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกแก้ว

d. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกหัวขวาน

4.2.8.2 วิธีการตีระนาดเอก ประกอบด้วย

1. การตีด้วยแขน

2. การตีด้วยข้อมือ

3. การตีครึ่งข้อครึ่งแขน

4. การตีเก็บ

5. การตีฉาก

6. การตีสงมือหรือการตีสิม

7. การตีสะบัด

8. การตีกรอ

9. การตีรัว

10.การตีสะเดาะ

11.การตีขยี้

12.การตีกวาด

13.การตีโยน

14.การตีเหวี่ยง

15.การตีเสี้ยวมือ

16.การตีขาดมือ, ขาดเสียง

17.การตีกระพือ

18.การตีคาบลูกคาบดอก

19.การตีสับ

20.การตีไขว้

21.การตีฝาก

22.การตีคู่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8

23.การตีไล่

24.การตีดำเนินกลอน

4.2.8.3 การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก

การบรรเลงดนตรีไทยของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ ฆ้องวงใหญ่เป็นผู้ดำเนินทำนองเนื้อเพลงหลัก ที่เรียกว่า “เนื้อฆ้อง” หรือ “ทำนองหลัก” เครื่องดนตรีชิ้นอื่นจะแปลทำนองหลักเป็นทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้นๆ การดำเนินทำนองลักษณะนี้เรียกว่า “ทาง” ซึ่งเป็นศัพท์สังคีตของดนตรีไทยที่มีความหมายว่า “การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะแต่ละเครื่อง”การดำเนินทำนองของระนาดเอกก็เช่นเดียวกัน ผู้บรรเลงต้องดำเนินทำนองบนสำนวนของทำนองหลัก การดำเนินทำนองทางระนาดเอกเป็นสำนวนเฉพาะของระนาดเอก สำนวนนี้เรียกได้อีกอย่างว่า “กลอน” กลอนที่เกิดจากการบรรเลงของระนาดเอกก็เรียกว่า “กลอนระนาดเอก”

กลอนระนาดเอก หมายรวมถึง รูปแบบการดำเนินทำนองของระนาดเอกในกลอนระนาดเอกแต่ละประโยคจะประกอบด้วยสำนวนสองส่วน คือ สำนวนถามกับสำนวนตอบ ในการบรรเลงดำเนินกลอนระนาดเอก ผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ความเข้าใจในเรื่องกลอน และต้องมีสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบในการคิดประดิษฐ์กลอนระนาดเอก เพราะในการบรรเลงระนาดเอกกลอนระนาดเอกถือเป็นเครื่องแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้บรรเลง ลักษณะของกลอนระนาดเอกที่ดีมีหลายรูปแบบ ผู้บรรเลงต้องใช้ให้ถูกต้องเหมาะสม

กลอนระนาดเอกที่ใช้ในการบรรเลงเพลงต่างๆนั้น สามารถแยกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ

1. กลอนสำนวนเปิด
2. กลอนสำนวนปิด

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้จัดแบ่งลักษณะกลอนระนาดเอกออกได้เป็น 9 ชนิด คือ

1. กลอนสับ
2. กลอนไต่ลวด
3. กลอนไต่ไม้
4. กลอนลวดตาข่าย
5. กลอนม้วนตะเข็บ หรือกลอนเดินตะเข็บ
6. กลอนย้อนตะเข็บ
7. กลอนลูกโซ่
8. กลอนพัน
9. กลอนซ่อนตะเข็บ

การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก จึงเป็นเครื่องแสดงออกถึงภูมิปัญญา สติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลงระนาดเอกโดยแท้หรือเรียกได้ว่า “ภูมิปัญญาประดิษฐ์กลอนระนาดเอก”

4.2.9 การประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอก

ในการใช้ภูมิปัญญาคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงหรือประพันธ์ทำนองเพลง ไม่ว่าจะเป็นทำนองเพลง ทำนองทางร้องหรือบทร้องก็ดี ผู้ประพันธ์ต้องเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ ความชำนาญและเชี่ยวชาญดุริยางค์ดนตรีเป็นอย่างดี โดยเฉพาะต้องมีความรู้เรื่องหลักการประพันธ์เพลงอย่างลึกซึ้ง สามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์เพลงได้อย่างครบองค์ประกอบ โดยจะใช้หลักทาง ดุริยางคศาสตร์ไทย หรือหลักทางดุริยางคศาสตร์สากลก็ได้ตามความถนัดของผู้ประพันธ์

สำหรับการประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอก โดยการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่นั้น การประพันธ์เพลงไทยโดยปกติทั่วไป ผู้ประพันธ์จะนำความรู้และหลักการประพันธ์เพลงไทย มาใช้ในการประพันธ์ ผู้วิจัยเคยได้รับการศึกษาเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยจากอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งนำหลักการมาสังเคราะห์สรุปได้ ดังนี้

1. กำหนดวัตถุประสงค์หรือที่มาของการประพันธ์เพลงให้เด่นชัด

ก่อนที่ผู้ประพันธ์คิดแต่งเพลงขึ้นมานั้น จะต้องมีเหตุที่มาหรือวัตถุประสงค์ในการคิดแต่งก่อนว่าจะแต่งขึ้นทำไม แต่งขึ้นเพื่ออะไร นำไปใช้ในโอกาสใด กับใคร ที่ไหน อย่างไร เป็นปฐม แม้ว่าผู้แต่งเพลงมีอิสระทางความคิดในการคิดแต่งเพลงของแต่ละบุคคลก็ตาม แต่ในความเป็นจริงเพลงทุกเพลงที่เกิดขึ้นก็ต้องมีที่มา วัตถุประสงค์ ความมุ่งหมายในการแต่งขึ้นทั้งสิ้น หากแต่แตกต่างกันอย่างไรเท่านั้น ผู้แต่งบางคนคิดแต่งเพลงขึ้น เพราะเกิดความประทับใจหรือแรงบันดาลใจต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ได้พบเห็นหรือประสบมา เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเกิดความประทับใจในการชมธรรมชาติบริเวณน้ำตกไทรโยค จนเป็นแรงบันดาลใจให้ประพันธ์เพลงเขมรไทรโยคขึ้นทั้งทำนองเพลงและเนื้อร้อง หรืออาจารย์มนตรี ตราโมท มีความจงรักภักดี เทิดทูนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช จึงแต่งเพลงโหมโรงมหาราชขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือ หลวงประดิษฐ ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) เกิดความรู้สึกน้อยใจ เสียดายที่ดนตรีไทยถูกย่ำยี ในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองภายใต้รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม ความกระทบกระเทือนใจในครั้งนั้นเป็นเหตุให้เกิดแรงบันดาลใจแต่งเพลงแสนคำนึงขึ้น หรือการที่ครูเตือน พาทยกุล แต่งเพลงแขกสมิระขึ้น อันเนื่องมาจากครูเตือน พาทยกุล เกิดความระลึกถึงสาวคนรักในอดีต ที่ชื่อ “สมิระ” จนฝันถึงและนำไปสู่การแต่งเพลงขึ้นดังกล่าว เป็นต้น จะเห็นได้ว่าแต่ละเพลงล้วนมีที่มาด้วยเหตุผลและความมุ่งหมายของผู้แต่งที่แตกต่างกันไปทั้งสิ้น

2. กำหนดประเภทของเพลงที่จะประพันธ์

ในทางทฤษฎีและทางปฏิบัติของดนตรีไทย เพลงไทยได้มีการจัดแบ่งประเภทของเพลงตามลักษณะและเนื้อของเพลงไทยอย่างครบถ้วน โดยแยกออกเป็น

1. เพลงหน้าพาทย์
2. เพลงโหมโรง
3. เพลงเรื่อง
4. เพลงตับ
5. เพลงเถา
6. เพลงเสภา
7. เพลงเกร็ด

8. เพลงลูกบท (หางเครื่อง)

9. เพลงลูกหมด

10. เพลงภาษา

11. เพลงสิบสองภาษา

12. เพลงประกอบการแสดง

ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ ความเข้าใจในลักษณะประเภทของเพลงที่จะคิดประพันธ์

3. กำหนดโครงสร้างของเพลงที่จะประพันธ์

โครงสร้างของเพลง หมายถึง รูปแบบ ลักษณะของเพลง ผู้ประพันธ์ต้องการให้เพลงที่จะประพันธ์มีลักษณะอย่างไร เช่น เป็นเพลงที่มีเพลงเรียงติดต่อกันทั้งสิ้น 4 เพลง แต่ละเพลงมีจำนวนท่อนกี่ท่อน 2 ท่อน หรือ 3 ท่อน หรือ 4 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวของทำนองเนื้อเพลงยาวเท่าไร กี่หน้าทับ กี่ห้องโน้ต เป็นเพลงทางกรอ หรือทางเก็บ หรือเป็นทำนองสำเนียงภาษา มีบทร้องหรือไม่ เสียงลูกตกของแต่ละท่อนแต่ละประโยค ตกเสียงอะไร สัมพันธ์กับทำนองประโยคต่อไปหรือไม่ ใช้หน้าทับชนิดใดตีกำกับ ล้วนเป็นลักษณะรูปร่างหน้าตาของเพลง ที่ผู้ประพันธ์สามารถกำหนดขึ้นได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงนั้นๆ โครงสร้างของเพลงเปรียบเสมือนผังแปลนบ้าน ที่ผู้อยู่อาศัยต้องการจะปลูกสร้างบ้านขึ้นใหม่ต้องกำหนดแผนผังแบบแปลนของบ้านก่อนว่า บ้านจะเป็นทรงอะไร เป็นบ้านทรงเรือนไทยหรือบ้านทรงยุโรป มีกี่ชั้น กี่ห้อง ห้องอะไรบ้าง บ้านและห้องแต่ละห้องมีขนาดกว้างยาวเท่าใด ปลูกด้วยไม้หรือปูน ไม้สักหรือไม้แดง อิฐปูนอะไร หลังคากระเบื้องหรือสังกะสีหรือใบไม้ ทั้งหมดคือแบบแปลนที่ผู้อยู่อาศัยเป็นผู้กำหนดตามความประสงค์ของเจ้าของบ้านผู้อยู่อาศัย ซึ่งการกำหนดโครงสร้างของเพลงก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับการออกแบบโครงสร้างบ้านดังกล่าวนั่นเอง

4. กำหนดอัตราจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง

เพลงไทยทุกเพลงต้องมีจังหวะ แต่เพลงใดจะใช้จังหวะลักษณะชนิดใดย่อมขึ้นกับลักษณะชนิดประเภทของทำนองเพลงนั้นๆ บางเพลงใช้จังหวะจากเครื่องหนังตีกำกับจังหวะ ที่เรียกว่า “จังหวะหน้าทับ” บางเพลงไม่ใช้จังหวะจากหน้าทับใช้เพียงจังหวะจากฉิ่งเพียงอย่างเดียว บางเพลงใช้ทั้งหน้าทับและฉิ่งทั้งสองอย่าง ซึ่งปกติเพลงไทยส่วนใหญ่โดยทั่วไปจะใช้ทั้งจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง

เพลงไทยที่ผู้ประพันธ์คิดประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่นั้น ผู้ประพันธ์จะต้องคิดในเรื่องจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งขึ้นก่อนหรือควบคู่ไปด้วย เพราะจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งจะเป็นตัวกำหนดให้ทำนองเนื้อเพลงมีความสั้นยาวอยู่ในหลักระเบียบแบบแผนของโครงสร้างเพลงที่ถูกต้อง เช่น ทำนองเพลงที่เรียงร้อยขึ้นนั้นจะมีความสั้นยาวเท่าใดก็แล้วแต่ผู้ประพันธ์ แต่จะต้องสิ้นสุดพอดีกับการสิ้นสุดของจังหวะหน้าทับและจังหวะฉับของฉิ่ง ซึ่งจะถือว่าเพลงนั้นลงจังหวะ แต่ถ้าเพลงใดทำนอง

เพลงสิ้นสุดระหว่างส่วนใดส่วนหนึ่งของจังหวะหน้าทับ หรือสิ้นสุดที่จังหวะฉิ่งจะถือว่าเพลงนั้นไม่ลงจังหวะ หรือค้างจังหวะ

อัตราจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง จึงมีความสำคัญมากพอกับการคิดประดิษฐ์ทำนองเพลง หรือการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ของผู้ประพันธ์ที่ต้องมีความรู้ความเข้าใจอย่างถูกต้อง

5. กำหนดทำนองเพลง ทำนองเพลง คือเสียงสูงๆ ต่ำๆ อันเกิดจากเสียงของเครื่องดนตรี หรือเสียงอันเกิดจากการขับร้อง ที่ผู้ประพันธ์นำมาเรียบเรียงหรือร้อยเรียงตามความคิดสร้างสรรค์ของตน จะมีความสั้นยาวเท่าใดหรือมีลักษณะอย่างไรก็ย่อมขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ

ทำนองเพลงไทย มีลักษณะในการประดิษฐ์เป็นเสียงทำนองที่ผูกเรียบเรียงสัมผัสเกาะเกี่ยวกันไปอย่างสละสลวย เปรียบดังลักษณะของคำประพันธ์ ฉันทลักษณ์ ในวรรณคดีไทย ภาษาไทยที่มีการสัมผัสนอกสัมผัสในหรือศิลปะลายไทยที่มีลักษณะลวดลายเส้นคดโค้ง อ่อนช้อย ผูกเกาะเกี่ยวเลี้ยวลด เป็นเถาของลายเป็นต้น สำหรับทำนองเพลงไทย ที่ประดิษฐ์ทำนองเพลงได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ทั้งนี้และทั้งนั้น ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองเพลงหรือประพันธ์ทำนองเพลงได้ดีนั้น อาศัยความเข้าใจในเรื่องทำนองเพลงเพียงอย่างเดียวก็คงยังไม่เพียงพอ ยังคงต้องใช้ความรู้ในเรื่องต่างๆ ทางดนตรีประกอบอีกด้วย เช่น หลักการประพันธ์เพลง บันไดเสียงหรือทาง อัตราจังหวะ ประเภทลักษณะองค์ประกอบของเพลง อารมณ์และความไพเราะของเพลงรวมทั้งประสบการณ์ทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์ต้องมีเป็นอย่างดีเป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การประดิษฐ์ทำนองของระนาดเอกหรือเรียกว่าทางระนาดเอกนั้น ผู้ประดิษฐ์ทำนอง จำเป็นต้องมีความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ทางดนตรีระนาดเอกโดยเฉพาะเป็นอย่างดีด้วย จึงสามารถประดิษฐ์ทำนองเพลง ทางระนาดเอกได้ดี

ส่วนบทเพลง สามารถหมายรวมถึง คำร้อง เนื้อร้อง บทร้อง หรือคำประพันธ์ บทประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้น เพื่อนำมาใช้กับทำนองเพลง ส่วนสั้นยาวหรือมีลักษณะอย่างไร ก็ย่อมขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์เป็นหลัก ว่าให้เป็นบทเพลงที่มีลักษณะอย่างไร

6. กำหนดชื่อเพลงหรือการให้ชื่อเพลง

เพลงแต่ละเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นมานั้นย่อมต้องมีการให้ชื่อเพลง กำหนดชื่อเพลงหรือตั้งชื่อเพลงนั้นขึ้น เพื่อให้เป็นนามที่ใช้เรียกแก่ผู้นำไปใช้และผู้ฟังได้จดจำต่อไป ชื่อเพลงที่ตั้งขึ้นนั้นไม่ว่าเกิดขึ้นจากผู้ประพันธ์เพลงเป็นผู้ให้ชื่อเอง หรือผู้นำไปใช้เป็นผู้ให้ชื่อหรือผู้ฟังเป็นผู้ให้ก็ตาม ย่อมต้องมีที่มาที่ไปของการให้ชื่อเพลงๆ นั้นทั้งสิ้นเป็นที่สังเกตได้ว่า ชื่อเพลงไทยที่ปรากฏและใช้เรียกมาตั้งแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบันล้วนมีความหลากหลาย ควรแก่การพินิจพิเคราะห์ว่าโบราณจารย์มีหลักในการให้ชื่อเพลงอย่างไรบ้าง

ในคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย บุญธรรม ตราโมท (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น มนตรี ตราโมท) ได้บรรยายในตอนที่ 5 ว่าด้วยหลักการให้ชื่อเพลงไว้สรุปได้ว่า

การให้ชื่อสิ่งประดิษฐ์ขั้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงมีอิสสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูงต่ำ และสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้น การให้ชื่อเพลง บางทีก็ให้ไปตามใจความนั้นๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่นๆ เทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือ บทละคร

สำหรับเพลง 2 ชั้น เก่าๆ เท่าที่สังเกตดู ก็พอจะเห็นได้บ้างดังนี้ (มนตรี ตราโมท. 2545: 109-111)

1. ให้ชื่อตามสำเนียง
2. ให้ชื่อตามทำนอง
3. ให้ชื่อตามเหตุ
4. ให้ชื่อตามผล
5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก
6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ
7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น
8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด
9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น

การประดิษฐ์ทำนองทางเพลงของระนาดเอก ผู้ประดิษฐ์ก็ย่อมต้องใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย ความรู้เรื่องกลอนระนาดเอก การแปลทำนองหลัก และความรู้เรื่องวิธีการบรรเลงระนาดเอก ดังกล่าวข้างต้นมาเป็นหลักในการคิดและประดิษฐ์ทำนองทางเพลงของระนาดเอก ซึ่งผู้ประดิษฐ์หรือผู้ประพันธ์เพลงไทยโดยทั่วๆไป ส่วนใหญ่จะใช้หลักการดังกล่าว แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่า ถ้าผู้ใดไม่ใช้หลักข้างต้นจะถือว่าผิดเพราะวิธีคิดของแต่ละบุคคลย่อมมีอิสระในกระบวนความคิด โดยอาจจะคิดประดิษฐ์กลับกับหลักการประพันธ์เพลงไทยก็ได้ เช่น โดยปกติจะคิดเป็นทำนองเนื้อเพลงหลัก หรือเนื้อฆ้องก่อนแล้วจึงค่อยคิดประดิษฐ์แปลเป็นทางกลอนระนาดเอกภายหลัง แต่อาจจะมีผู้คิดกลับเป็นทำนองทางกลอนระนาดเอกขึ้นมาก่อน แล้วจึงค่อยกลับไปทางทำนองเนื้อฆ้องทีหลังก็สามารถทำได้ สุดแต่ว่าในขณะที่คิดประดิษฐ์ทำนองนั้นความรู้สึกนึกคิดจิตอารมณ์ และภูมิปัญญาลักษณะใดจะพวยพุ่งออกมาก่อนกันเท่านั้นเอง การประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอกไม่ว่าจะเป็นลักษณะใดย่อมเกิดขึ้นได้ในหลายวิธีตามอิสระแห่งภูมิปัญญา ความคิด จิตอารมณ์ของผู้ประดิษฐ์หรือผู้ประพันธ์แต่ละบุคคลไป

4.3 คุณค่าภูมิปัญญาประเลง

ประเลง หมายถึงการบรรเลงทางดนตรี ในวงการดนตรีไทย มีคำที่ใช้กล่าวถึง การบรรเลงดนตรีไทย

พ้องรูปอยู่ 3 คำ คือ “ประชัน” “ประลอง” และ “ประเลง” สองคำแรกหมายถึงการบรรเลงที่แข่งขั้นโต้ตอบและทดลองฝีไม้รายมือกันและกัน ส่วนคำว่า “ประเลง” ที่จะมีความหมายคล้ายคลึงกับคำว่า “ประลอง” หรืออาจเป็นคำใช้เรียกให้คล้องจองกันเป็น “ประเลง ประลอง” หรือ “ประลอง ประเลง” ที่นักกลอนวรรณคดี หรือ นักกวี นิยมใช้กัน ดังเช่น นักกวีซีไรท์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ (ศิลปินแห่งชาติ) นำไปใช้กับโครงการส่งเสริมดนตรีไทย ประเภทวงมโหรี เป็นผู้คิดชื่อการประกวดว่า “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” และนำมาใช้เป็นชื่อการประกวดครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2529

คำว่า “ประเลง” จึงเป็นคำที่แพร่หลายในวงการดนตรีไทยและสังคมมากยิ่งขึ้น

ในที่นี้ “ประเลง” จึงมีความหมายถึง การบรรเลงดนตรี

ภูมิปัญญาประเลง หมายถึง ภูมิปัญญาของการบรรเลงดนตรี ที่ศิลปิน ครูดนตรี หรือนักดนตรี ใช้ภูมิปัญญาในการนำความรู้ต่างๆ ทางดนตรีมาใช้กับการบรรเลงให้เกิดประโยชน์ตามความมุ่งหมายที่ต้องการ การใช้ภูมิปัญญาบรรเลงทางระนาดเอก ผู้บรรเลงต้องใช้สติปัญญา ความรอบรู้และความสามารถเฉพาะของระนาดเอกมาบรรเลง เพราะระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติในการให้ผู้บรรเลงสามารถประดิษฐ์กลวิธีการบรรเลงได้มากมายหลายวิธี สามารถสร้างกลเม็ดเด็ดพรายของเสียงและท่วงทำนองเพลงได้อย่างพิสดาร รวมทั้งยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้นำในวงดนตรีอีกด้วย จึงมีอิทธิพลต่อการบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง

ลักษณะของการบรรเลงดนตรีไทยโดยทั่วไป นอกจากการจัดแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะใหญ่ๆ คือ

การบรรเลงอิสระ

1. การบรรเลงร่วมกับการขับร้อง

2. การบรรเลงร่วมกับการแสดง

ดังกล่าวแล้ว ยังพบว่ามีการจัดแบ่งการบรรเลงได้อีกลักษณะหนึ่ง ตามวิธีการบรรเลงของประเภทเพลง อันได้แก่ การบรรเลงเพลงทางพื้น การบรรเลงเพลงทางกรอ การบรรเลงเพลงทางลูกล้อลูกขัด และการบรรเลงเพลงทางเดี่ยว

การใช้ภูมิปัญญาในการบรรเลงระนาดเอกเพลงต่างๆนั้น ครูและศิลปินผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงระนาดเอกแต่โบราณ ได้ใช้ภูมิปัญญาสร้างแบบแผนการบรรเลงไว้อย่างมีแบบแผนมีจุดมุ่งหมาย เพื่อเป็นเครื่องแสดงภูมิปัญญา ความรอบรู้ ความเจนจัดทางดนตรีของครูศิลปินแต่ละคน ของเพลงแต่ละชนิด เพื่อประโยชน์ที่นำไปใช้กับสังคมทั่วไป

4.3.1 ระนาดเอกกับเพลงดนตรี

ในการบรรเลงเพลงดนตรีของนักดนตรีระนาดเอก แม้ว่าระนาดเอกจะมีกลวิธีการบรรเลงเฉพาะของตนอย่างหลากหลายวิธีมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ หรือสามารถบรรเลงเพลงประเภทต่างๆ ได้ทุกประเภทก็ตาม แต่ก็มิได้หมายความว่า ระนาดเอกจะบรรเลงตามความพึงพอใจของตนไปเสียทั้งหมด หรือแสดงฝีไม้ลายมืออวดความสามารถเกินขอบเขตของเพลง เพราะเพลงไทยแต่ละประเภท ต่างมีลักษณะวิธีการบรรเลง รูปแบบ กรอบ ขอบเขตเฉพาะของเพลงแตกต่างกันไป ที่ศัพท์ทางดนตรีไทยเรียกว่า “ทาง” ในที่นี้หมายเฉพาะถึงทางการบรรเลงของเพลงประเภทนั้นๆ ที่มีการกำหนดตามลักษณะของเพลงไว้ เช่นประเภทเพลงทางพื้น ที่นักดนตรีและเครื่องดนตรีจะต้องบรรเลงเรียบๆ เป็นพื้นไปไม่ต้องโลดโผนพลิกแพลงอะไรให้มาก ใช้กลอนมาผูกร้อยเรียงให้ท่วงทำนองเพลงมีความสละสลวยสอดคล้องไปกับทำนองหลักเท่านั้นเป็นพอ หรือประเภทเพลงทางกรอ ที่นักดนตรีและเครื่องดนตรีควรใช้กลวิธีการบรรเลง ทำเสียงท่วงทำนองเพลงแต่ละช่วงแต่ละวรรคหรือแต่ละประโยคให้เป็นเสียงยาวๆ ตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ หรือประเภทเพลงทางลูกล้อลูกขัด ที่นักดนตรีและเครื่องดนตรีต้องบรรเลงท่วงทำนองเพลงให้เป็นทำนองแรกกับทำนองหลังหรือพวกหน้า พวกหลัง หรือกลุ่มหน้า กลุ่มหลัง บรรเลงล้อทำนองกันบ้าง บรรเลงขัดทำนองกันบ้าง ตามเนื้อเพลงที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ หรือถ้าเป็นเพลงประเภททางเดี่ยว นักดนตรีและเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่บรรเลงเดี่ยวนั้น ก็ต้องนำกลวิธีการบรรเลงที่มีความเป็นพิเศษ วิจิตร พิสดาร กว่าการบรรเลงธรรมดา มาแสดงฝีไม้ลายมือให้เหมาะสมกับทางเดี่ยวที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์และกำหนดไว้ เป็นต้น

ในเรื่องของเพลงดนตรี พบว่าที่ครูอาจารย์ทางดนตรีไทยได้ประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นไว้มีมากมายหลายลักษณะ นักวิชาการดนตรีได้มีการจัดแบ่งประเภท ชนิด ของเพลงออกไว้ตามลักษณะและหลักเกณฑ์ทางดนตรีไทย ซึ่งมีทั้งการจัดตามลักษณะรูปแบบของเพลง เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงภาษา เพลงเกร็ด เพลงลูกหมด เพลงลูกบท เป็นต้น หรือการจัดแบ่งตามลักษณะวิธีการบรรเลงลักษณะทางเพลง เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงทางลูกล้อ ลูกขัด เพลงทางเดี่ยว เป็นต้น การนำไปใช้กับงานวิชาการทางดนตรี ก็สุดแต่ว่าผู้เขียนงานจะเลือกใช้ในลักษณะใดให้ตรงกับจุดประสงค์ของตน เป็นสำคัญ ซึ่งในงานวิจัยของผู้วิจัยนี้ ได้เลือกใช้ประเภทเพลงที่จัดแบ่งตามลักษณะวิธีการบรรเลงและลักษณะของทางเพลง คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงทางลูกล้อลูกขัด และเพลงทางเดี่ยว เพื่อใช้วิจัยที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย และครูผู้สอนระนาดเอก จำนวน 4 คนประกอบด้วย สิริชัย ชาญ ฟักจำรูญ , นัฐพงศ์ โสวัตร , ไชยยะ ทางมีศรี และ ธาวิต อุดชาชน

4.3.1.1 การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางพื้น

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้านดนตรีไทย และพระอาจารย์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการถวายงานสอนการบรรเลงระนาดเอก ผู้มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ทางดนตรีไทยอย่างสูง ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกที่มีต่อเพลงทางพื้น ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. 2554: สัมภาษณ์)

เพลงทางพื้น หมายถึงเพลงที่มีลักษณะของเนื้อเพลง ท่วงทำนองเพลง และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ดำเนินไปตามเนื้อฆ้องหลักหรืออาจเป็นลูกฆ้องอิสระ คำว่าอิสระในที่นี้มิได้หมายความไกลไปถึงความต้องการที่จะตีตามใจชอบอย่างไรก็ได้ จะแบ่งมือแบ่งลูกอย่างไรก็ได้ โดยไม่ยึดหลักยึดเกณฑ์ของมือฆ้อง หรือจะตีไขว้ตีโยนตามใจชอบ อย่างนี้ก็ถือว่าผิดอิสระคำนี้ เป็นคำอิสระที่ยังอยู่ในหลักในเกณฑ์ของทางดนตรี หากแต่จะสามารถหาทำนองจากเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลงหลักนั้นไปได้อย่างอิสระหลายท่วงทำนองบนหลักของการใช้มือฆ้องนั้นๆอยู่ การบรรเลงของระนาดเอกในลักษณะบรรเลงเพลงทางพื้นก็เช่นเดียวกัน คือบรรเลงอยู่ในกรอบของทำนองเนื้อเพลงหลัก หรือลูกฆ้องอิสระนั้น โดยสามารถคิดหากลอนระนาดบรรเลงได้อย่างอิสระ เป็นพื้น ไม่ควรตีซ้ำทำนองที่ตีไปแล้ว อิสระในที่นี้หมายถึงอิสระในการคิดกลอนระนาดบรรเลง ไม่ใช่อิสระในการใช้วิธีการบรรเลงจนนำลูกขยี้ลูกไขว้หรือลูกพิสดารต่างๆ มาบรรเลงจนทำให้ผิดลักษณะของเพลงไป ผู้บรรเลงระนาดเอกที่ดีต้องรู้ว่า ควรบรรเลงกลอนอิสระอย่างเรียบร้อยเป็นพื้นๆไป ให้สอดคล้องไปกับทำนองเนื้อเพลงหลักหรือลูกฆ้องอิสระนั้นนั่นเอง

นัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ที่มีประสบการณ์ทั้งการสอนและการบรรเลงระนาดเอก ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกที่มีต่อเพลงทางพื้น ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ (นัฐพงศ์ โสวัตร. 2554: สัมภาษณ์)

การบรรเลงเพลงทางพื้นนั้น ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในศาสตร์และศิลป์ ของทั้งเพลงและการบรรเลง “ศาสตร์” เป็นเรื่องขององค์ความรู้ในเรื่องของเพลงที่จะบรรเลง ว่าเป็นเพลงในประเภทใด ลักษณะใด อัตราจังหวะอะไร มีทำนองเนื้อเพลงอย่างไร มีกี่ท่อน กี่วรรค ใครเป็นผู้แต่ง อารมณ์ ของเพลงเป็นอย่างไร “ศิลป์” เป็นเรื่องของความงามความไพเราะสุนทรียรส ในวิธีการบรรเลง บรรเลงอย่างไรจึงจะทำให้เกิดความไพเราะ ถ้าผู้บรรเลงหรือนักดนตรีมีความเข้าใจในศาสตร์และศิลป์ทั้งสองอย่างนี้ ก็จะส่งผลให้ผลงานการบรรเลงนั้นออกมาอย่างสมบูรณ์มีประสิทธิภาพ

สำหรับการบรรเลงเพลงทางพื้นของระนาดเอกนั้น ก็ใช้หลักการข้างต้นดังกล่าว คือผู้บรรเลงระนาดต้องมีความรู้ความเข้าใจในศาสตร์ของเพลงทางพื้นว่าเป็นเพลงลักษณะ ไม่บังคับทางผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยการคิดหาสำนวนกลอนระนาดที่เหมาะสมสละสลวย ผูกเกี่ยวเกาะไปกับเนื้อ

ฆ้องทำนองหลักให้กลมกลืนกัน แต่สำนวนกลอนที่คิดนั้น ต้องไม่ให้ซ้ำอันจะแสดงถึงสติปัญญาของผู้บรรเลง

โดยปกติของการบรรเลงระนาดเพลงทางพื้น ก็จะนิยมบรรเลงตีเก็บเป็นคู่แปดไปอย่างสม่ำเสมอ ไม่ตีโลดโผนหรือใช้เทคนิคพลิกแพลง ควรระลึกอยู่เสมอว่า ตีอย่างไรจึงทำให้เสียงมีคุณภาพไพเราะ เช่นจับไม้ตีลักษณะไหน ใช้กำลังการตีจากส่วนข้อมือ หรือจากลำแขนหรือจากหัวไหล่ น้ำหนักมือจะหนักเบาเท่าไร จึงจะทำให้เสียงไพเราะได้ เป็นต้น

แต่จะอย่างไรก็ตาม ขอเน้นไปที่คุณภาพ และประสิทธิภาพของเสียงที่เกิดเป็นสำคัญ คือต้องทำเสียงแต่ละเสียงให้ดังชัดเจน และไพเราะโดยการใส่อารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงและผู้บรรเลงไปที่ท่วงทำนองเพลงและเสียงแต่ละเสียงนั้น ให้เกิดความไพเราะมากที่สุดเท่าที่สามารถทำได้ ดังคำพูดที่ว่า “ดนตรีดีที่ไพเราะ”

ไชยยะ ทางมีศรี ดุริยางคศิลปิน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงระนาดเอก ทั้งงานพระราชพิธี รัฐพิธี งานการแสดง และการบรรเลงทั่วไป ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกที่มีต่อเพลงทางพื้น ไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ (ไชยยะ ทางมีศรี. 2554: สัมภาษณ์)

การตีระนาดเพลงทางพื้น ฟังดูแล้วเหมือนง่ายๆ แต่เป็นสิ่งที่ไม่ง่ายถึงแม้เป็นการตีพื้นๆ เรียบๆ ไม่เหมือนกับการเดี่ยวที่มีลูกขยี้ คาบลูกคาบดอก แต่การตีเรียบๆ นี้ที่จริงแล้วอาจยากกว่าก็ได้ ถ้าผู้ตีมีพื้นฐานการตีระนาดที่ไม่ดีพอมาก่อน เช่น ตีสองมือน้ำหนักไม่เท่ากัน ตีโขยกผืนแกว่งไปแกว่งมา หรือตีไม่ชัด เป็นต้น

การตีระนาดเพลงทางพื้น ต้องตีให้มือเรียบ ผืนไม่แกว่ง เสียงต้องดังฟังชัดเพื่อให้ผู้บรรเลงเครื่องมืออื่นๆ ในวงได้ยินเสียงของระนาดอย่างชัดเจน ได้รู้ว่าเพลงจะไปทางไหน ย้อนหรือไม่ย้อน ลงหรือไม่ลง เพราะระนาดเอกเป็นคนนำวง ผู้อื่นต้องคอยสังเกตตามระนาด

ยิ่งการตีทางพื้นเรียบๆ ธรรมดานี้ ทำนองสำนวนกลอนระนาดยิ่งคล้ายๆ กันหาที่สังเกตลำบาก ผู้บรรเลงจึงต้องมีสมาธิดี ใจลอยไม่ได้ สมาธิต้องอยู่กับเพลง เนื้อเพลงทำนองเพลงตลอดเวลา จึงไม่หลงหรือบรรเลงผิด เพลงทางพื้นจึงเป็นเพลงที่ช่วยให้คนระนาดมีสมาธิดี มีสติปัญญาดี

ธาวิต อุดชาชน อาจารย์ภาควิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี และครูดนตรีไทย (ระนาดเอก) โรงเรียนพาทยกุลการดนตรีและนาฏศิลป์ ผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการบรรเลงระนาดเอกมาเป็นอย่างดี ได้ให้แนวคิดเห็นเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกที่มีต่อเพลงทางพื้น ไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ (ธาวิต อุดชาชน. 2554: สัมภาษณ์)

เมื่อเวลาที่สอนนักเรียน ให้บรรเลงระนาดเอกในเพลงต่างนั้นๆ ควรใช้วิธีการปฏิบัติควบคู่ไปกับการอธิบาย คือตีให้ผู้เรียนดูเป็นตัวอย่างก่อน แต่ไม่ได้ตีหมดตลอดทั้งเพลง ตีเป็นตัวอย่างในตอนต้นๆเพลง หรือไม่ก็บางทำนองที่เห็นว่าเหมาะสมแก่การเป็นตัวอย่างเท่านั้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจก่อน แล้วจึงค่อยมาเริ่มต้นต่อเพลงกัน

การต่อเพลงในลักษณะเพลงทางพื้นก็เหมือนกัน คือจะตีทำนองเนื้อฆ้อง มือลูกฆ้องให้ดูก่อน แล้วอธิบายให้เข้าใจว่า ลูกฆ้อง เนื้อฆ้อง เป็นแบบนี้ หรือสามารถตีเนื้อฆ้องเป็นมืออื่นๆ ได้อีกให้ดู เป็นมือฆ้องที่ครูแต่โบราณใช้กันมา จากนั้นก็นำมือฆ้องหรือเนื้อฆ้องนั้นๆ มาแปลทำนองเป็นสำนวนกลอนระนาด ด้วยการตีระนาดเอกเป็นทำนองกลอนระนาดเอกให้ได้เห็น นักเรียนส่วนใหญ่จะเกิดความเข้าใจได้ทันที

ต่อมาจึงค่อยมาเริ่มต่อเพลงที่จะสอนนั้น ให้นักเรียนที่เรียนระนาดทุกคน ต้องได้เพลงจากทำนองเนื้อฆ้องหรือทำนองเนื้อเพลงหลักก่อน ถึงมาต่อทางระนาดเอกได้ หรือบางทีเด็กที่ฉลาดๆ ก็ลองให้คิดลูกตีเอง ครูคอยเพียงแนะนำให้เท่านั้น เป็นการฝึกให้ผู้เรียนได้ลองใช้สติปัญญาความคิดทางระนาดดู เพลงทางพื้นนี้สอนให้ผู้เรียนได้เรียนรู้วิธีการตีระนาดเอก อย่างได้ผล

ตัวอย่างเพลงทางพื้น

โน้ตทางระนาดเอกเพลงทะแย 3 ชั้น ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

โน้ตเพลงทะแย 3 ชั้น

ท่อน 1

- - ซ ล ท	- ด - ร	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ล	ซ ล ม ฟ
ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ท ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ท ล ท ซ	ล ท ล ท
ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ล	ซ ล ม ฟ
ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ม ร ด ท	ล ท ด ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ฟ ม ร
ม ด ร ม	ร ด ท ล	ซ ร ม ร	ด ร ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ซ ม ร ด
ร ม ฟ ซ	ร ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ม ร ด ท	ล ท ด ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ฟ ม ร
ม ด ร ม	ร ด ท ล	ซ ร ม ร	ด ร ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ซ ม ร ด

ร ม ฟ ซ	ร ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

เวลาบรรเลงย้อนกลับต้นให้เปลี่ยนบรรทัดที่ 1 เป็นดังนี้

ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ล	ซ ล ม ฟ

ท่อน 2

ร ท ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ
ร ท ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท
ซ ล ท ร	ท ม ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ท ด ร ด	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ท ด ร	ม ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ล	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ม ร ร	ร ม ร ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม
ซ ล ซ ร	ซ ม ร ท	ล ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท
ซ ล ท ร	ท ม ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ท ด ร ม	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

ท่อน 3

ร ท ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ด ร ม	ร ม ซ ล	ท ด ร ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ท ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ด ร ม	ร ม ซ ล	ท ด ร ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ซ ล ท ซ	ซ ล ม ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ท ด ร	ม ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ล	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ม ร ร	ร ม ร ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม
ซ ล ซ ม	ซ ม ร ท	ล ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท
ซ ล ท ร	ท ม ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ท ด ร ม	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

ท่อน 4

ร ท ท ท	ร ท ท ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด

ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ท ด ร	ม ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ล	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ม ร ร	ร ม ร ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม
ซ ล ซ ร	ซ ม ร ท	ล ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท
ซ ล ท ร	ท ม ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ท ด ร ม	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

ท่อน 5

ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ซ ล	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ท ล ซ ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ล	ท ด ร ด	ม ร ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ซ ล	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ท ล ซ ด	ท ล ซ ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ล	ท ด ร ด	ม ร ล ท	ด ม ร ด
ล ม ฟ ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	ร ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด
ล ม ฟ ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	ร ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ท ด ร	ม ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ล	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม
ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร ม ร ร	ร ม ร ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ท ร ท ล	ร ท ร ด	ท ล ซ ม

ซ ล ซ ร	ซ ม ร ท	ล ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท
ซ ล ท ร	ท ม ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ท ด ร ม	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ม ร ด
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

ท่อน 6

ม ซ ซ ซ	ม ล ล ล	ซ ด ด ด	ล ร ร ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร
ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ด ร ม	ร ม ซ ร	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร	ด ม ร ด	ล ร ด ล
ม ซ ซ ซ	ม ล ล ล	ซ ด ด ด	ล ร ร ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร
ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ด ร ม	ร ม ซ ร	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม
ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ฟ ม ร
ม ด ร ม	ร ด ท ล	ซ ร ม ร	ด ร ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด
ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ล	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ล ท ล ซ	ล ท ล ล	ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ร ม ร ม
ล ซ ท ล	ท ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร	ท ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ร ล ท	ด ม ร ด
ล ท ล ซ	ล ท ล ล	ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ร ม ร ม
ล ซ ท ล	ท ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร	ซ ม ร ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด
ล ท ล ล	ล ท ล ล	ม ฟ ม ม	ม ฟ ม ม	ร ม ร ร	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ด ร ด ด
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ท ซ	ล ท ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ซ ล ท ซ	ล ท ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล

ม ร ด ท	ล ท ด ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ท ท ท	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ฟ ม ร
ม ด ร ม	ร ด ท ล	ซ ร ม ร	ด ร ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด
ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ล ซ	ด ร ม ร	ด ร ล ท
ด ร ด ท	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ร ท ล ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ท ร	ล ท ร ม	ท ร ม ซ	ร ม ซ ล

ภาพประกอบ 40 โน้ตทางระนาดเอกเพลงทะแย 3 ชั้น ***ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล***

ที่มา : ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ รับถ่ายทอดจาก ครูเตือน พาทยกุล

4.3.1.2 **การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอ**

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2554: สัมภาษณ์) ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับเพลงทางกรอ ว่า คำว่า “เพลงทางกรอ” เป็นคำที่ใช้กันในวงการดนตรีไทย ถ้าจะให้เป็นวิชาการขึ้น ก็ใช้กันว่า “เพลงบังคับทาง” คือเพลงที่ต้องบรรเลงตามที่ผู้ประพันธ์หรือผู้แต่งเพลงแต่งขึ้นมาให้เป็นทำนองเพลงหรือทางเพลงที่นักดนตรีหรือผู้บรรเลงต้องบรรเลงไปตามทางทำนองนั้น เหมือนเป็นการบังคับให้ต้องบรรเลงตามทางนั้นนั่นเอง และได้อธิบายเพิ่มเติม ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

โดยปกติทั่วไปเพลงบังคับทางส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่มีทำนองเสียงท้ายวรรคยาว ในท่อนเพลงจะมีเสียงยาวๆอย่างนี้ตลอด เป็นความประสงค์ของผู้แต่งเพลงที่ต้องการให้ทำนองเพลงมีลักษณะเช่นนี้ การทำเสียงให้ยาวจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง ใช้วิธีการบรรเลงโดยใช้ไม้ตีทั้งสองตีเป็นคู่ เช่นคู่แปด คู่สี่ คู่ห้า เป็นต้น ตีสลับกันถี่ๆ เรียกว่า “กรอ” โดยตี กรอ ลากเสียงให้ยาวตามทำนองและจังหวะของเพลงนั้นๆ ลักษณะของการตีกรอนี้เอง นักดนตรีจึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า เพลงทางกรอ เพราะใช้การบรรเลงกรอเป็นส่วนใหญ่ของเพลง เครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ก็สามารถทำเสียงยาวๆ ได้ แต่จะไม่เรียกการปฏิบัติของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เครื่องสี และเครื่องเป่าว่ากรอ

การบรรเลงระนาดเอก เพลงทางกรอ หรือเพลงบังคับทาง ก็ต้องปฏิบัติการตีกรอ ทำเสียงยาวๆ อย่างที่กล่าวข้างต้น แต่การที่จะให้เพลงลักษณะนี้มีความไพเราะ ผู้บรรเลงต้องใช้ความละเอียด และมีอารมณ์ไปกับเพลง เพราะการตีระนาดกรอเสียงยาวๆ นั้น เสียงจะดีมีคุณภาพได้ ต้องกรอให้ละเอียดๆ คือเสียงทั้งมือซ้ายและมือขวาที่ตีสลับกันนั้น ต้องตีสลับถี่ๆ ให้ละเอียดมากที่สุด เสียงทั้งสองต้องดังกลมกลืนเหมือนเป็นเสียงเดียว และต้องใส่อารมณ์ไปที่เสียงและท่วงทำนองเหล่านั้นด้วย เพลงจึงจะออกมาไพเราะน่าฟัง ถ้าตีกรอไม่ละเอียด หยาบๆ เสียงกรอนั้นจะกระด้างไม่ชวนฟัง เสียง

ของลูกระนาดเอกจะมีทั้งเสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง อยู่ในผืนเดียวกัน จึงสามารถสร้างเสียงที่กลมกลืนสมดุลได้ จึงเหมาะแก่การบรรเลงเพลงทางกรอ ดังที่เราจะเคยได้ยินเพลงลักษณะนี้ที่ไพเราะน่าฟังหลายเพลง เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวคำหอม เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

นัฐพงศ์ โสวัตร (2554: สัมภาษณ์) กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอ ว่า

"ที่เราเรียกกันว่า เพลงทางกรอนี้ นักดนตรีไทยส่วนใหญ่จะเข้าใจกันดี แต่ถ้าไม่ใช่นักดนตรีไทยแล้ว อาจจะไม่เข้าใจเลยก็ได้ เพราะเป็นชื่อคำศัพท์เฉพาะของดนตรีไทย หรือศัพท์สังคีตนั่นเอง คำว่า "ทาง" ก็เป็นศัพท์สังคีต คำหนึ่งที่มีความหมายหลายความหมาย"

นอกจากนี้ยังได้นำศัพท์สังคีตอธิบายเพิ่มเติม ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. หมายถึง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

2. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางจะเข้ ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม เป็นต้น

3. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองเชองเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ทางของครู ข. หรือทางเดี่ยว ทางหมู่ ทางพื้น ทางกรอ ทางลูกล้อ ทางลูกขัด เป็นต้น

4. หมายถึง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง หรือบันไดเสียงของดนตรีไทย ที่มี 7 ระดับเสียง แต่นิยมเรียกกันว่า ทางหรือ มี 7 ทาง นั่นเอง

"ส่วนคำว่า "กรอ" ก็เป็นศัพท์สังคีตอีกคำหนึ่ง ที่หมายถึง การเรียกวิธีการปฏิบัติของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ที่ใช้ไม้ตีทั้งสองข้างตีบนลูกระนาดหรือลูกฆ้อง เป็นคู่ สลับกันถี่ๆ อย่างละเอียด เป็นการทำให้เกิดเสียงดนตรีที่ยาวกว่าการตีธรรมดา จะตีเป็นคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ หรือคู่ 8 ก็ตาม การตีสลับกันถี่ๆ อย่างละเอียดเช่นนี้ คือการกรอ แต่การตีลักษณะเช่นนี้จะต้องเป็นคู่เท่านั้น ถ้าอยู่ที่ลูกใดลูกหนึ่งจะไม่เรียกว่ากรอ แต่จะเรียกเป็นอย่างอื่นว่า "รัว" เพลงไทยมีมากมายหลายเพลงที่ผู้ประพันธ์ฯ เป็นทางกรอ เช่นนี้ จึงเรียกเพลงลักษณะนี้ว่า "เพลงทางกรอ"

นักดนตรีที่บรรเลงระนาดเอก เพลงทางกรอนี้ จะบรรเลงให้ไพเราะได้ดีนั้น ต้องประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ

1. เครื่องดนตรีที่ดี คือระนาดต้องดี มีคุณภาพ เสียงดี ไม่เพี้ยน

2. ทางเพลงดี คือ ทางเพลงที่ประพันธ์มานั้น ประพันธ์มาดี ถูกหลักการประพันธ์ มีท่วงทำนองที่ชวนฟัง ติดหู จำง่าย

3. นักดนตรีดี คือ นักดนตรีสามารถใช้ฝีมือการบรรเลง เทคนิค วิธีการบรรเลงได้ตรงเหมาะสมกับลักษณะของเพลง สามารถสร้างเสียงดนตรีจากทำนองเพลงนั้น ให้ผู้ฟังเกิดความสะเทือนอารมณ์ไปกับเพลงได้

ไชยยะ ทางมีศรี (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอไว้ว่า

"เวลาที่ผมบรรเลงระนาดเอก ไม่ว่าจะเป็นการตีกับการแสดงละครระบำ หรือการตีกับงานการบรรเลงทั่วไป ผมจะพยายามกรอให้ละเอียด เพราะเพลงประเภทนี้ ถ้ากรอไม่ละเอียด จะไม่มีความไพเราะเอาเลย ที่เคยฟังมานะ ถ้าเป็นครูผู้ใหญ่ ท่านจะระวังเนื้อระวังตัว คือตีให้ดีนั่นเอง แต่เด็กๆ สมัยนี้บางคนไม่ค่อยระวัง คงเห็นว่าเป็นเพลงง่ายๆ ไม่ต้องใช้กลอนอะไรมาก เลยตีแบบสบายๆ บางวรรคบางท่อน ควรจะตีให้ได้อารมณ์ของเพลง ถ้าเป็นคนระนาด ควรจะต้องระมัดระวังและเข้าใจเพลงจึงจะออกมาดี ผมจะบอกน้องๆ เสมอว่า เป็นคนระนาดที่ดี ต้องพิถีพิถันเอาใจใส่เพลงกัน

เมื่อไม่กี่วันมานี้ ได้มีโอกาสไปเห็นนักศึกษาผู้หญิงคนหนึ่ง ตีระนาดอยู่ในวงมโหรีที่งานแต่งงาน ฟังแล้วไพเราะน่าฟังดี จะว่าผู้หญิงเก่งสู้ผู้ชายไม่ได้คงจะไม่ใช่ เพราะผู้หญิงสมัยนี้ตีระนาดเก่งๆ เท่าผู้ชายก็มีตั้งเยอะแยะ เด็กที่เห็นคนนี้เขาตีเรียบร้อย มือดี เสียงดี กรอได้ละเอียด แนวเพลงดี ไม่เร็วจนเกินไป วันนั้นเขาตีเพลงกล่อมนารีเถา ฟังแล้วรู้ได้เลยว่าเด็กคนนี้รสมือดี ได้เรียนมาดี หรือมีครูดี แต่ไม่รู้ว่าอยู่สถาบันไหน ไม่ได้เข้าไปถาม เพราะเห็นว่ากำลังบรรเลงอยู่

อีกสิ่งหนึ่งที่ควรคำนึงถึง คือเรื่องระนาดเอกมโหรี เพราะสมัยนี้ไม่ค่อยได้เห็นคนตีระนาดเอกมโหรีกันแล้ว ไปงานไหนๆ ก็เห็นแต่ตีระนาดเอกแบบปี่พาทย์กันหมด ต่อไปจะสูญหายเสียหมด ระนาดเอกมโหรีก็เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นที่จะฝากให้ช่วยกันอนุรักษ์ หรือนำออกมาใช้บรรเลงให้มากๆ เวลาที่บรรเลงร่วมกับเครื่องสายแล้วเสียงไพเราะน่าฟังมาก เสียงเล็กๆ ใสๆ ยิ่งบรรเลงเพลงทางกรอบ้างเก็บบ้าง ฟังแล้วเพลิดเพลินดี แต่เสียดายโอกาสที่ปัจจุบันมีการใช้น้อยเกินไปหน่อย"

ธาวิต อุดชาชน (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอ ไว้ว่า

"พูดถึงเพลงทางกรอ เวลาที่ผมจะสอนให้ลูกศิษย์ต่อเพลงกรอๆ เช่นนี้ ผมจะให้เขาฝึกการตีกรอลูกระนาดก่อนต่อเพลง โดยบอกเขาว่า ถ้ากรอได้ละเอียดดี เสียงทั้งสองมือดังเท่ากันดี จึงจะต่อเพลงให้ แต่ถ้ายังกรอมือไม่ละเอียด เสียงไม่เท่ากัน ก็จะยังไม่ต่อเพลงให้ เพราะผู้ที่จะบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอได้ดี จะต้องมีพื้นฐานการตีกรอที่ดีมาก่อน การฝึกตีกรอจึงเป็นเรื่องสำคัญมาก สำหรับการตีเพลงประเภทนี้

เพลงที่ผมใช้สอนให้ลูกศิษย์บรรเลง ก็ต้องดูว่า เขาเป็นนักเรียนระดับไหน เคยต่อเพลงอะไรมาแล้วบ้าง ลูกศิษย์ผมมีทั้งนักศึกษาที่อยู่ในมหาวิทยาลัย ที่ต้องสอนตามหลักสูตรที่ภาควิชากำหนดไว้ และนักเรียนที่เรียนพิเศษ ซึ่งผมจะดูพื้นฐานและความสามารถของแต่ละคน ว่าควรจะต่อเพลงอะไร เช่น ถ้าเป็นเด็กที่ผ่านเพลงสองชั้นสั้นๆ มาแล้ว ก็จะเลือกเพลงเถาสั้นๆ ต่อให้ เช่น เพลงแขกต่อยหม้อเถา เพลงนกเขาขะแมร์เถา เป็นต้น แต่ถ้าผ่านเพลงเถาสั้นอย่างนี้มาแล้ว ก็จะเลือกเพลงที่มีทำนองยาวขึ้น หรือยากขึ้นมาต่อให้ เช่น เพลงโสมส่องแสง เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงขอมทรงเครื่อง เพลงลาวคำหอม เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น เพลงเหล่านี้ ผมจะสอนโดยตีระนาดนำให้เขาฟังทีละวรรค ทีละประโยค แล้วให้เขาตีตามเหมือนอย่างที่ได้ตี โดยผมจะยึดเอาลักษณะของเพลงหรือทางที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้เป็นหลักเสมอ

เมื่อได้ต่อเพลงแต่ละวรรค แต่ละประโยค และแต่ละท่อนแล้ว ก็จะให้เขาฝึกซ้อมให้แม่น แล้วมาบรรเลงให้เราฟัง ผมก็จะคอยแนะนำ แก้ไขและเสริมในจุดที่ควรจะแนะนำให้ต่อจากนี้ไปก็เป็นหน้าที่ของนักเรียนเองที่จะต้องหมั่นฝึกซ้อมให้ดียิ่งขึ้น"

ตัวอย่างเพลงทางกรอ

โน้ตเพลงเขมรไทรโยค

สามชั้น

ท่อน 1

- - - -	- ด ำ - ล	- - ด ำ ล	ซ ฟ - ซ	- - ล ซ	ฟ ร - ฟ	- ร - ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ
- ลฺ – ด	- ร - ฟ	- - ล ซ	ฟ ซ - ล	- - - ด ำ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	ฟ ซ ล ด ำ	- - - ร ำ	ด ำ ม ำ ร ำ	- - - -	- - - -
- ร ำ ด ำ ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด ำ	- ฟ - ซ	- ล ด ำ ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- ลฺ ด ร	ฟ ร ฟ ด	- ร - ฟ	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ล ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ด ำ	- - - -	- - - ล	- - ด ำ ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - -
ซ ล ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ร - ฟ	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- - - ซ
- - - -	- ด ำ - ล	- - ด ำ ล	ซ ฟ- ซ	- - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ม	ร ร ร ร

ท่อน 2

- - - ร ำ	- ด ำ - ล	- ฟ - ร ำ	- ด ำ - ล	- ร ำ ด ำ ล	- ซ - ฟ	- - ล ซ	ฟ ซ - ล
- - - -	- - - ด ำ	- - - -	- - - ล	- - ด ำ ล	ซ ฟ- ซ	- - - -	- - - -
- ฟ ซ ล	- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ม ำ	ร ำ ร ำ ร ำ	- - - -	- - - ร ำ	ร ำ ร ำ ร ำ	- ร ำ - ร ำ
- ร ำ ด ำ ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด ำ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร

- - - -	ด ร ฟ ซ	- ล ด ๋ ซ	ล ซ ฟ ร	..... ลูกล้อ			
- - - -	ฟ ซ ล ด	ล ร๋ ล ด	ล ซ ฟ ร	..... ลูกล้อ			
- - ล ซ	ฟ ซ ล ด	- - ฟ ร๋	ด ล ซ ฟ	..... ลูกล้อ			
- - ล ซ	ฟ ร - ฟ	...ลูกล้อ		- - ล ซ	ฟ ร – ร	- ร ด ร	ฟ ซ – ฟ
-- ล ซ	ฟ ร – ฟ	...ลูกล้อ		- - ล ซ	ฟ ร – ร	- ร ด ร	ฟ ซ – ฟ

ภาพประกอบ 41 โน้ตเพลงเขมรไทรโยค

ที่มา : ธาริต อุดชาชน. (2554).

4.3.1.3 **การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อ ลูกขัด**

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2554: สัมภาษณ์)ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อลูกขัด ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

คนระนาดที่จะบรรเลงเพลงลูกล้อ ลูกขัดได้ จะต้องมีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงประเภทอื่นๆเป็นอย่างดี มาก่อนแล้ว ต้องรู้ในเรื่องของวรรคเพลง ประโยคเพลง เรื่องจังหวะ การนำ การตาม การถาม การตอบ ของทำนองเนื้อเพลง เพราะเพลงลูกล้อ ลูกขัด เป็นเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นพวกหน้า พวกหลัง กลุ่มหรือเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นพวกหน้า เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงนำ เช่น ระนาดเอก ซอด้วง เป็นต้น กลุ่มหรือเครื่องดนตรีที่เป็นพวกหลัง เป็นกลุ่มหรือเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงเนื้อเพลงหลักหรือบรรเลงตาม เช่น ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ เป็นต้น

การบรรเลงลูกล้อ เครื่องดนตรีพวกหน้า บรรเลงทำนองที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์เป็นลูกเป็นวรรค หรือเป็นประโยคหน้า บรรเลงนำก่อน แล้วให้เครื่องดนตรีพวกหลัง บรรเลงทำนองเหมือนอย่างทำนองนำนั้นทุกอย่าง แต่บรรเลงทีหลังของพวกหน้า คือต้องให้พวกหน้าบรรเลงจบก่อน แล้วพวกหลังจึงค่อยบรรเลงซ้ำตาม เปรียบเสมือนกับคนสองคนพูดล้อเลียนกัน เช่น คนหนึ่งพูดว่า “ฉันจะไปตลาด” อีกคนหนึ่งก็จะพูดล้อตามว่า “ฉันจะไปตลาด” เป็นการพูดล้อเลียนกัน เป็นต้น ในวงการดนตรีไทย เรียกการบรรเลงทำนองลักษณะอย่างนี้ว่า “ลูกล้อ”

ส่วนการบรรเลงลูกขัด เป็นการบรรเลงทำนองที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์เป็นลูกเป็นวรรคเป็นประโยค ให้ทำนองพวกหน้า กับพวกหลังเป็นคนละทำนองกัน บรรเลงก่อนบรรเลงหลังคนละครั้ง แต่ทำนองไม่เหมือนกัน เปรียบเสมือนกับคนสองคนพูดขัดกัน เช่น คนหนึ่งพูดว่า “ฉันจะไปตลาด” แต่อีกคนหนึ่งจะพูดว่า “ฉันไม่ไปด้วยหรอก” เป็นการพูดที่ขัดกัน เป็นต้น ในวงการดนตรีไทย เรียกการบรรเลงทำนองลักษณะอย่างนี้ว่า “ลูกขัด”

เพลงที่ผู้ประพันธ์ฯ ทำนองลักษณะอย่างที่กล่าวมานี้ มีอยู่ในเนื้อเพลงมากหลายแห่ง จนเป็นลักษณะเฉพาะของเพลง จะเรียกเพลงประเภทนี้ว่า เพลงลูกล้อ ลูกขัด หรือเพลงทางลูกล้อ ลูกขัด ก็ได้ การบรรเลงระนาดเอก เพลงทางลูกล้อลูกขัดนี้ ระนาดเอกจะต้องบรรเลงเป็นพวกหน้าก่อน ทั้งลูกล้อและลูกขัด และจะต้องรอให้ผู้บรรเลงพวกหลัง บรรเลงล้อหรือขัดจบ จึงจะบรรเลงทำนองเนื้อเพลงต่อไป คนระนาดเอกต้องมีความเข้าใจและมีจังหวะดี

นัฐพงศ์ โสวัตร (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อลูกขัด ไว้ว่า

"การบรรเลงระนาดเอก เพลงประเภทลูกล้อลูกขัดนี้ เป็นการบรรเลงที่ยากขึ้นมาอีกขั้น จากการบรรเลงเพลงทางพื้น เพราะผู้บรรเลงจะต้องมีการบรรเลงแบ่งวรรค แบ่งประโยคเพลง จะต้องมีการหยุดคอยเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ในลูกหรือทำนองที่ผู้ประพันธ์กำหนด ซึ่งมีทั้งการบรรเลงล้อ และการบรรเลงขัด ที่ในศัพท์สังคีตของอาจารย์มนตรี ตราโมท บัญญัติไว้ว่า "ลูกล้อ" "ลูกขัด" นักดนตรีที่จะบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดนี้ควรไปอ่านหนังสือศัพท์สังคีตเล่มนี้ดู จะเข้าใจได้เป็นอย่างดี แล้วเวลาต่อเพลงประเภทนี้ก็จะง่ายเข้า เวลาบรรเลงก็จะบรรเลงด้วยความเข้าใจ

เมื่อก่อนสมัยที่เป็นนักเรียน คุณครูประสิทธิ์ ถาวร จับให้เป็นคนระนาดเอกในวงเมื่อต่อเพลงประเภทนี้ เช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยเขมร คุณครูจะให้เข้าวงแล้วท่านจะปรับวง คือปรับรูปแบบวิธีการบรรเลง ปรับเทคนิควิธีการบรรเลง ปรับแนวจังหวะความช้าเร็ว ปรับการรับส่ง สวม สอด อย่างละเอียด รู้สึกว่าเพลงลูกล้อลูกขัดนี้ เป็นเพลงที่ต้องใช้ความสามารถทางการบรรเลงที่ยากขึ้น ต้องใช้ประสบการณ์ทางดนตรีสูง ทั้งผู้ปรับวงและนักดนตรี-นักร้อง คุณครูประสิทธิ์ ถาวรเป็นครูที่มีความรู้ความสามารถสูง ยอดเยี่ยมในเรื่องการปรับวง การบรรเลง คนหนึ่ง"

และได้กล่าวเพิ่มเติม ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

เวลาที่คนระนาดจะบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัด ต้องเตรียมตัวให้พร้อมทุกอย่าง ทั้งกำลังแขน กำลังร่างกาย ความแม่นยำในเนื้อเพลง สมาธิสติปัญญา โดยเฉพาะอย่างยิ่งต้องจดจำในลูกหรือจุดสำคัญๆ ของเพลงที่ได้มีการปรับและกำหนดมาแล้วให้ได้อย่างไม่หลงลืม เพราะลูกหรือจุดสำคัญๆ เหล่านี้ คือกลเม็ดเด็ดพราย ที่ครูแต่ละท่านประดิษฐ์หรือปรับให้ไว้ใช้บรรเลงเป็นทีเด็ด หรืออวดสติปัญญา ความรู้ความสามารถของครูและนักดนตรีนั่นเอง ในการประชันวงจึงใช้เพลงประเภทลูกล้อลูกขัดนี้เป็นเพลงบรรเลงประชันกันก่อนที่จะถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยว

คนระนาดเอกที่บรรเลงเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดจึงต้องเป็นคนที่มีคุณสมบัติทางดนตรีดี หรืออาจจะต้องพิเศษกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ก็ว่าได้ เพราะในการบรรเลงรวมวงก็ดี ในการ

บรรเลงประชันวงก็ดี คนระนาดเอกสำคัญมาก บทบาทหน้าที่ในการบรรเลงค่อนข้างจะโดดเด่น เพราะจะต้องนำในการบรรเลงทุกอย่างให้เพลงและการบรรเลงสมบูรณ์ที่สุด ทั้งความถูกต้องของทำนองเนื้อเพลง ทั้งทางกลอนระนาดที่จะทำให้เพลงสละสลวย ทั้งแนวความช้า เร็ว ของเพลงแต่ละท่อน ทั้งการสอดประสาน และความพร้อมเพรียงในวง ทั้งการใช้กลวิธีเทคนิค เฉพาะแต่ละลูก แต่ละวรรค แต่ละประโยค ของเพลง รวมทั้งการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในระหว่างบรรเลงที่ไม่รู้ว่าอะไรจะเกิดขึ้น

คนระนาดเอกจะต้องเป็นคนตัดสินใจ นำให้ทุกคนในวงปฏิบัติไปในทิศทางเดียวกันให้ได้ จะเห็นได้ว่า คนระนาดเอกจึงเป็นผู้นำการบรรเลงในวง ที่รับภาระอย่างใหญ่หลวงไว้ แต่เมื่อการบรรเลงจบลงด้วยความสมบูรณ์ สำเร็จตามที่กำหนดไว้ ก็จะนำมาซึ่งความภาคภูมิใจให้กับคนทุกคน เพลงลูกล้อ ลูกขัดจึงมีความสำคัญกับการบรรเลงของคนระนาดเอกดังกล่าว

ไชยยะ ทางมีศรี (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อลูกขัด ไว้ว่า

> *“ผมทำงานอยู่ที่กลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เวลาที่ถึงครบรอบวันสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากการวางพวงมาลาของหน่วยงานราชการ และสกุลต่างๆ แล้ว สำนักผมยังจัดให้มีการบรรเลงดนตรีไทย ปี่พาทย์เสภาขึ้นอีกด้วย โดยใช้ชื่องานว่า “ปี่พาทย์เสภาวังหน้า” จัดมาหลายปีแล้วครับ โดยเชิญวงดนตรีหน่วยงานต่างๆ มาร่วมบรรเลง ที่บริเวณสนามหญ้าข้างๆ พระบรมราชานุสาวรีย์ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว นี่แหละครับ แต่บางครั้งบางปีก็ปรับไปเป็นที่สังคีตศาลาบ้าง ในโรงละครแห่งชาติโรงเล็กบ้าง โรงใหญ่บ้าง ตามความเหมาะสม แต่รู้สึกว่างานซักจะใหญ่ขึ้น ใหญ่ขึ้น เป็นลำดับ มีการแสดงเข้ามาด้วยแล้วครับ”*

และได้กล่าวเพิ่มเติม ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

งานปี่พาทย์เสภาวังหน้า ในแต่ละครั้งๆ จะได้เห็นการตีระนาดของคนระนาด วงต่างๆ ได้เห็นถึงพัฒนาการ ได้เห็นถึงการปรับวง ได้เห็นทางเพลงของแต่ละที่ ได้เห็นวิธีการบรรเลงของคนระนาดเอกและเครื่องมือต่างๆ เป็นการแลกประสบการณ์และการเรียนรู้ที่ดี เพลงประเภททยอยหรือลูกล้อ ลูกขัด วงต่างๆ ก็นำมาบรรเลงกัน เช่นเพลงทยอยนอก ทยอยใน ทยอยเขมร เป็นต้น เพลงเหล่านี้สามารถทำให้เห็นฝีไม้ลายมือของคนระนาดเอกได้ดี เพราะเป็นเพลงที่มีลีลา ท่วงทำนองเพลงและเทคนิคลูกเล่นหลากหลาย คนดูส่วนใหญ่จะดูที่คนระนาดเอกเป็นสำคัญ เพราะเทคนิคการบรรเลงของระนาดเอก ค่อนข้างจะแพรวพราวเด่นชัด หรือจะเป็นที่เพราะใช้ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง จึงทำให้เสียงของระนาดเอกมีเสียงดังมากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ แต่เพราะการตีระนาดเพลงเหล่านี้ต้องใช้เทคนิค ฝีไม้ลายมือและลูกเล่นที่ยากๆ ด้วย จึงทำให้ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่โดดเด่นที่สุดในวง

วงต่างๆ ที่กรมศิลป์เชิญมา ก็เช่น วงสี่เหล่าทัพ คือวงทหารบก วงทหารเรือ วงทหารอากาศ วงตำรวจ และวงหน่วยงานราชการอื่นๆ เช่น วงเทศบาล หรือกรุงเทพมหานคร วงกรมประชาสัมพันธ์ และจากสำนักดนตรีที่มีชื่อ เช่น วงดุริยะประณีต วงกำนันสำราญอยุธยา วงสุพจน์ โตสง่า วงอรรถกฤต เป็นต้น ส่วนวงของกรมศิลปากรเอง ก็เป็นวงสำนักการสังคีต คนระนาดเอกมีหลายคน สลับสับเปลี่ยนกันไป บางปีก็เป็นพัฒน์ บัวทั่ง บางปีก็เป็น ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน บางปีเป็นทวีศักดิ์ อัครวงษ์ บางปีเป็นกฤต คนระนาดเอกของกรมศิลปากรมีหลายคน ยิ่งเมื่อสมัยก่อนที่วิทยาลัยนาฏศิลป และที่อยู่ทั่วทุกภูมิภาค สังกัดรวมอยู่กับกรมศิลปากรด้วยแล้ว มีหลายสิบคน แต่ไม่ได้เอาปริมาณเป็นหลัก มุ่งในเรื่องคุณภาพ ต้องเป็นคนระนาดที่มีแบบแผน และมาตรฐาน กรมศิลปากร วงต่างๆ ที่เชิญมาก็มีแบบแผน มีมาตรฐานของแต่ละที่ บางปีก่อนเล่นต้องมีการซ้อมเตรียมวง ผู้ใหญ่หลายคนก็มาช่วยแนะนำก็มี เช่น จิรัส อาจณรงค์ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ บุญช่วย โสวัตร เป็นต้น งานปี่พาทย์เสภาวังหน้า จึงเป็นงานที่นักดนตรี ปี่พาทย์ นักระนาดรอฟังกันทุกปีงานหนึ่ง ถ้าต้องการชมเพลงลูกล้อลูกขัด ก็มาที่งานปี่พาทย์เสภาวังหน้าได้

ธาวิต อุดชาชน (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อลูกขัด ไว้ดังนี้

> *“เมื่อสมัยที่ผมเป็นนักเรียน เรียนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิชาเอกปี่พาทย์ ตอนนั้นอยู่ชั้นกลางปีที่ 3 หรือปวช. ปีที่ 3 กำลังเป็นวัยรุ่นไฟแรง ชอบไปงานเล่นดนตรีในที่ต่างๆ บางทีไปค้างคืนไกลๆ ที่ต่างจังหวัด ยกกันไปทั้งวง ส่วนใหญ่จะเป็นงานวัด เช่นงานทำบุญประจำปี เราก็จะไปบรรเลงให้งานครึกครื้น เล่นทั้งโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า เพลงเรื่อง เพลงเถา บรรเลงไปเป็นระยะๆ ถึงเวลากลางคืน มีมหรสพหลายอย่าง เช่นลิเก หนังกลางแปลง ลำตัดเพลงอีแซว รวมทั้งการบรรเลงปี่พาทย์ของเราด้วย เพลงที่นำมาบรรเลงช่วงนี้เลยเป็นเพลงที่สนุกๆ บ้าง มันๆ บ้าง เราเลยเอาเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดมาเล่น หรือเพลงตับ และเพลงสิบสองภาษา จนถึงเพลงเดี่ยวเลยทีเดียว*
>
> *สำหรับเพลงลูกล้อลูกขัดนี้ ผมว่าเล่นแล้วมันดีครับ เพราะเป็นเพลงที่มีลีลาเนื้อเพลงเหมือนกับการพูดโต้ตอบกัน เวลาที่เล่นต้องคิดไวๆ นึกเพลงไวๆ เพราะทำนองเพลงจะเป็นลูก เป็นวรรคที่สั้นๆ ล้อกันไป หรือขัดกันไป ตามเนื้อเพลง มีลูกล้อ ลูกขัดอย่างนี้หลายที่ในท่อนเพลง ผมเป็นคนระนาดเอก เวลาตีต้องมีสมาธิอยู่กับเพลง เพราะต้องเป็นคนนำล้อหรือนำขัด ถ้านึกลูกไม่ทันก็จะทำให้พวกหลังรวน เพลงก็จะไม่สมบูรณ์ เพราะฉะนั้นคนระนาดเอกสำคัญมากครับ*
>
> *ผมอยากจะขอแนะนำให้ผู้ที่จะบรรเลงระนาดเอก เพลงประเภทลูกล้อลูกขัดนี้หมั่นฝึกซ้อมตัวเองให้พร้อมกับวิธีการบรรเลงของเพลง คือหลังจากที่ได้ต่อเพลง ได้เนื้อฆ้องหรือทำนองหลักแล้ว ซ้อมให้แม่น แล้วมาฝึกตีทางระนาดให้เป็นทางของระนาดเอกจริงๆ ที่*

สำคัญต้องฝึกตีลูกเทคนิคต่างๆ ของระนาดเอกให้ได้ดี เพราะเพลงประเภทนี้มีลูกเทคนิคมากไม่ว่าจะเป็น สะบัด ขยี้ กวาด รัว ซึ่งต้องฝึกตีให้ชัด ให้คล่อง เวลาที่นำไปใช้ในท่อนเพลง จะได้ดี และอีกอย่างคือเพลงพวกนี้จะเป็นเพลงที่ยาวและใช้กำลังในการตีมาก คนระนาดเอกจึงต้องเป็นคนที่มีกำลังในการตีแข็งแรง ตีอึด ตีทน และตีไหว ต้องหมั่นฝึกซ้อมให้มากๆ เข้าไว้ จึงจะตีได้ดีครับ"

ตัวอย่างเพลงทางลูกล้อลูกขัด

โน้ตมือฆ้องเพลงแขกลพบุรี 3 ชั้น
ทางครูช้อย สุนทรวาทิน

เที่ยวแรก

มือขวา	- มำรำท	- ล - -	ซซ - -	ลล - ท	- ดำ - รำ	มำรำ - -	- - ลท	ดำ - - รำ
มือซ้าย	- มรทฺ	- ลฺ – ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดำท	ลซ - -	- ร - -

มือขวา	- - รม	- ซ – ม	- - รม	- - ฟซ	- - ซล	ดำล - -	ซล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ด - -	ร - ร -	รด - -	รม - -	- ฟ - -	- - ซฟ	- - ซฟ	- - มร

มือขวา	ดำล - -	ลซ - -	ซม - -	มร - -	รทฺ - -	ลฺทฺ - ทฺ	- - ลฺทฺ	ด - - ร
มือซ้าย	- - ซม	- - มร	- - รด	- - ดท	- - ลซ	- - ล -	ลซ - -	- รฺ - รฺ

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ล -	ลซ - ซ	- - - -	- - - รำ	- รำรำ	- รำ - รำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ด - ร	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร

มือขวา	- - ม -	ซฟ - -	- รม -	ซฟ - -	- - ม -	ซฟ - -	- รม -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ร - ร	- - มร	ด - - ร	- - มร	- ร - ร	- - มร	ด - - ร	- - มร

มือขวา	ซฟ - -	- ฟ - -	ซฟ - -	- ฟ - -	- - ม -	ม - ม -	ม- ม -	- ม - -
มือซ้าย	- - มร	ด – มร	- - มร	ด - มร	- - - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร

มือขวา	- - - -	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- - ดร	มร - -	- - ลฺทฺ	- - ดร
มือซ้าย	- - - -	- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	ลฺทฺ - -	- - ดทฺ	ลฺซฺ - -	ลฺทฺ - -

มือขวา	- - รม	- ซ – ม	- - รม	- - ฟซ	- - ซล	ดำล - -	ซล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ด - -	ร - ร -	รด - -	รม - -	- ฟ - -	- - ซฟ	- - ซฟ	- - มร

มือขวา	- - - -	- ฺซ – ด	- - - ลฺ	ทฺดร -	- - - -	- ลฺ - ร	- - - ทฺ	ดรม -
มือซ้าย	- - - -	- ร - -	ทฺลฺซฺ -	- - - ด	- - - -	- ม - -	ดทฺลฺ -	- - - ร

มือขวา	- - - -	- ร – ซ	- - - ม	ฟซล -	- - - -	- ร - ซ	- - - ม	ฟซ - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ลฺ - -	ฟมร -	- - - ซ	- - - -	- ลฺ - -	ฟมร -	- - - ด

มือขวา	มำร - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	ทล - -	ซร - ล	ทล - ล	ร - ทด
มือซ้าย	- - ด -	รดท -	ด ท ล-	ท ล ซ-	- - ซร	- - ซ -	- - ซ -	- ล - -

มือขวา	มำร - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	ทล - -	ซร - ล	ทล - ล	ร - ทด
มือซ้าย	- - ด -	รดท -	ด ท ล -	ท ล ซ -	- - ซร	- - ซ -	- - ซ -	- ล - -

มือขวา	มำร - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - ลท	- ม - -	รท - -
มือซ้าย	- - ด -	รดท -	ด ท ล -	ท ล ซ -	- ร - -	- ซ - -	- - รท	- - ลซ

มือขวา	- ด - ล	- ซ - -	ฟฟ - -	ซซ - ล	- ด - ล	- ซ - -	ฟฟ - -	มม - ร
มือซ้าย	- ด - ลฺ	- ฺซ – ฟ	- - - ซ	- - - ลฺ	- ด - ลฺ	- ฺซ - ฟ	- - - มฺ	- - - รฺ

มือขวา	ดำล - -	ลซ - -	ซม - -	มร - -	รทฺ - -	ลฺทฺ - ทฺ	- - ลฺทฺ	ด - - ร
มือซ้าย	- - ซม	- - มร	- - รด	- - ดท	- - ลซ	- - ล -	ลซ - -	- รฺ - รฺ

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ล -	ลซ - ซ	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ด - ร	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทด	รดทล	ทลซล	ซรซร	- - ทด	รด - -	ทล - ล	- - ซ -
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	รดทฺลฺ	ทฺลฺซฺลฺ	ซฺรฺซฺรฺ	ซล - -	- - ทล	- - ซ -	ซร – ร

ระนาดเอก

มือขวา	มรดซ	ดรมฟ	มรซฟ	มรดร	มร - -	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร
มือซ้าย	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มฺรฺซฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- - - ดซฺ	- - - -	มร - -	มรด -

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดำ	รำดำทล	ทลซล	ซรซร	- - ทดำ	รำดำ - -	ทล - ล	- - ซ -
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	รดทฺลฺ	ทฺลฺซฺลฺ	ซฺรฺซฺรฺ	ซล - -	- - ทล	- - ซ -	ซร - ร

ระนาดเอก

มือขวา	มรดซ	ดรมฟ	มรซฟ	มรดร	มร - -	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร
มือซ้าย	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มฺรฺซฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- - - ดซฺ	- - - -	มร - -	มรด -

ระนาดเอก

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดำ	รำดำทล	ทล - ล	- - ซ -	มรดซ	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	รดทฺลฺ	- - ซ -	ซร - ร	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มร - -	มรด -

ระนาดเอก

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดำ	รำดำทล	ทล - ล	- - ซ -	มรดซ	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	รดทฺลฺ	- - ซ -	ซร - ร	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มร - -	มรด -

ระนาดเอก

ระนาดเอก

มือขวา	มรดซ	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร	มรดซ	ดรมฟ	- - ซฟ	- - - ร
มือซ้าย	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มร - -	มรด -	มฺรฺดฺซฺ	ดฺรฺมฺฟ	มร - -	มรด -

	ระนาดเอก				ระนาดเอก			
มือขวา	ซรซฟ	มรดร	ซ - ซฟ	- - -ร	ดซดฟ	มรดร	ด - ดฟ	- - -ร
มือซ้าย	ซฺรฺซฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- ร - -	มรด -	ดฺซฺดฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- ซฺ - -	มรด -

	ระนาดเอก				ระนาดเอก			
มือขวา	ซรซฟ	มรดร	ซ - ซฟ	- - -ร	ดซดฟ	มรดร	ด - ดฟ	- - -ร
มือซ้าย	ซฺรฺซฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- ร - -	มรด -	ดฺซฺดฺฟ	มฺรฺดฺรฺ	- ซฺ - -	มรด -

มือขวา	- - - -	ซฟ - -	- - - -	- ฟ - -	- - - -	ซฟ - -	- - - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - -	- - มร	- - - -	ด - มร	- - - -	- - มร	- - - -	ด - มร

มือขวา	ซฟ - -	- ฟ - -	ซฟ - -	- ฟ - -	- - ม -	ม - ม -	ม - ม -	- ม - -
มือซ้าย	- - มร	ด- มร	- - มร	ด - มร	- - - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร

มือขวา	- - - -	- ด – ด	- - - -	- ด - ด	- - - -	- ร - ร	- - ม -	ม - - ร
มือซ้าย	- - - -	ด - ทฺ -	- - - -	ด - ทฺ -	- - - -	ร - ด -	- - - ร	- ด - ล

มือขวา	- - - -	มฟ - ฟ	- - - -	ซล - ล	- - ดๆล	- - ซ -	- - ซฟ	- - ม -
มือซ้าย	- - ดร	- - ม -	- - มฟ	- - ซ -	- - - -	ซฟ - ฟ	- - - -	มร - ร

มือขวา	- - ซซ	- - ลล	- - ทท	- - ดๆด	- - รๆร	- - ทท	- - ดๆด	- - รๆร
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- - มๆม	- - ดๆด	- - รๆร	- - มๆม	- - - -	- - - ม	- ม - ม	- ร - ด
มือซ้าย	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - -	- ม - -	- ซ - ม	- ด - ด

มือขวา	มๆร - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	ทล - -	ซร - ล	ทล - ล	ร - ทด
มือซ้าย	- - ด -	รๆดๆท -	ด ท ล -	ท ล ซ -	- - ซร	- - ซ -	- - ซ -	- ล - -

มือขวา	มๆร - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	ทล - -	ซร - ล	ทล - ล	ร - ทด
มือซ้าย	- - ด -	รๆดๆท -	ด ท ล-	ท ล ซ -	- - ซร	- - ซ -	- - ซ -	- ล - -

มือขวา	มำ - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - ลท	- ม - -	ร ท - -
มือซ้าย	- - ด -	รดท -	ด ท ล -	ท ล ซ -	- ร - -	- ซ - -	- - รท	- - ลซ

มือขวา	- ด - ล	- ซ - -	ฟฟ - -	ซซ - ล	- ด - ล	- ซ - -	ฟฟ - -	มม - ร
มือซ้าย	- ด - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- - - ม	- - - ร

มือขวา	ดล - -	ลซ - -	ซม - -	มร - -	รท - -	ลท - ท	- - ลท	ด - - ร
มือซ้าย	- - ซม	- - มร	- - รด	- - ดท	- - ลซ	- - ล -	ลซ - -	- ร – ร

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ล -	ลซ - ซ	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ด - ร	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร

เที่ยว 2 หรือเที่ยวเปลี่ยน

มือขวา	- มำท	- ล - -	ซซ - -	ลล - ท	- ด - ร	มำ - -	- - ลท	ด - - ร
มือซ้าย	- มรท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- - ดท	ลซ - -	- ร - -

มือขวา	- - รม	- ซ - ม	- - รม	- - ฟซ	- - ซล	ดล - -	ซล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ด - -	ร - ร -	รด - -	รม - -	- ฟ - -	- - ซฟ	- - ซฟ	- - มร

มือขวา	ดล - -	ลซ - -	ซม - -	มร - -	รท - -	ลท - ท	- - ลท	ด - - ร
มือซ้าย	- - ซม	- - มร	- - รด	- - ดท	- - ลซ	- - ล -	ลซ - -	- ร - ร

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ล -	ลซ - ซ	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ด - ร	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร

มือขวา	- - ม -	ซฟ - -	- รม -	ซฟ - -	- - ม -	ซฟ - -	- รม -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ร - ร	- - มร	ด - - ร	- - มร	- ร - ร	- - มร	ด - - ร	- - มร

มือขวา	ซฟ - -	- ฟ - -	ซฟ - -	- ฟ - -	- - ม -	ม - ม -	ม - ม -	- ม - -
มือซ้าย	- - มร	ด - มร	- - มร	ด - มร	- - - ร	- ร - ร	- ร – ร	- - - ร

ระนาดเอก

มือขวา	- - รร	- - มม	- - ฟฟ	- - ซซ	ดำซซซ	ฟลซฟ	- ซ - ล	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	ดซฺซฺซฺ	ฟลฺซฺฟฺ	- ร - -	ซ - ฟ -

ระนาดเอก

มือขวา	- - ซซ	- - ฟฟ	- - มม	- - รร	ซรรร	ดมรด	ม – รม	- ม - ร
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -

ระนาดเอก

มือขวา	- - รร	- - มม	- - ฟฟ	- - ซซ	ดำซซซ	ฟลซฟ	- ซ - ล	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	ดซฺซฺซฺ	ฟลฺซฺฟฺ	- ร - -	ซ - ฟ -

ระนาดเอก

มือขวา	- - ซซ	- - ฟฟ	- - มม	- - รร	ซรรร	ดมรด	ม – รม	- ม - ร
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -

ระนาดเอก

มือขวา	- - ซซ	- - ฟฟ	- - มม	- - รร	ซรรร	ดมรด	ม - รม	- ม - ร
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -

ระนาดเอก

มือขวา	- - ซซ	- - ฟฟ	- - มม	- - รร	ซรรร	ดมรด	ม - รม	- ม - ร
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -

	ระนาดเอก				ระนาดเอก			
มือขวา	ซรรร	ดมรด	ม - รม	- ม - ร	ซรรร	ดมรด	ม – รม	- ม - ร
มือซ้าย	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -	ซฺรฺรฺรฺ	ดฺมฺรฺดฺ	- ด - -	ร - ด -

	ระนาดเอก							
มือขวา	มฺดฺรฺมฺ	รฺดฺรฺมฺ	รฺดฺรฺมฺ	รฺมฺดฺรฺ	มฺ - รฺมฺ	- - รฺมฺ	- - รฺมฺ	- มฺ - รฺ
มือซ้าย	มดรม	รดรม	รดรม	รมดร	- ดฺ - -	รฺดฺ - -	รฺดฺ - -	รฺ - ดฺ -

	ระนาดเอก							
มือขวา	มฺดฺรฺมฺ	รฺดฺรฺมฺ	รฺดฺรฺมฺ	ซลดฺรฺ	มฺ - รฺมฺ	- - รฺมฺ	- - รฺมฺ	- - ดฺรฺ
มือซ้าย	มดรม	รดรม	รดรม	ซฺลฺดร	- ดฺ - -	รฺดฺ - -	รฺดฺ - -	ซล - -

	ระนาดเอก							
มือขวา	ดฺซดฺล	ดฺซดฺล	ดฺซดฺล	รฺดฺมฺรฺ	ดฺ - ดฺ -	ดฺ - ดฺ -	ดฺ - ดฺ -	รฺ - มฺ -
มือซ้าย	ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	รดมร	- ซ - ล	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดฺ - รฺ

	ระนาดเอก							
มือขวา	ลซดฺล	ดฺซลม	ซมลซ	ลมซร	ล - ดฺ -	ซ - ม -	ซ - ล -	ล - ซ -
มือซ้าย	ลฺซฺดลฺ	ดซฺลฺม	ซฺมฺลฺซฺ	ลฺมฺซฺร	- ซ - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

	ระนาดเอก							
มือขวา	ลซดฺล	ดฺซลม	ซมลซ	ลมซร	ล - ดฺ -	ซ - ม -	ซ - ล -	ล - ซ -
มือซ้าย	ลฺซฺดลฺ	ดซฺลฺม	ซฺมฺลฺซฺ	ลฺมฺซฺร	- ซ - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

ระนาดเอก ระนาดเอก

มือขวา	ลซดฺล	รฺดฺมฺรฺ	ล - ดฺ -	รฺ - มฺ -	ลซดฺล	ซมซร	ล - ดฺ -	ซ - ซ -
มือซ้ายา	ลฺซฺดลฺ	รดมร	- ซ - ล	- ดฺ - รฺ	ลฺซฺดลฺ	ซฺมฺซฺรฺ	- ซ – ล	- ม - ร

ระนาดเอก ระนาดเอก

มือขวา	ลซดฺล	รฺดฺมฺรฺ	ล - ดฺ -	รฺ - มฺ -	ลซดฺล	ซมซร	ล - ดฺ -	ซ - ซ -
มือซ้าย	ลฺซฺดลฺ	รดมร	- ซ - ล	- ดฺ - รฺ	ลฺซฺดลฺ	ซฺมฺซฺรฺ	- ซ - ล	- ม - ร

ระนาดเอก ระนาดเอก

มือขวา	ดฺมฺดฺรฺ	ดฺมฺดฺรฺ	- มฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	ดมดร	ดมดร	- ม – ร	- ม - ร
มือซ้าย	ดมดร	ดมดร	ดฺ - ดฺ -	ดฺ - ดฺ -	ดฺมฺดรฺ	ดฺมฺดรฺ	ด - ด -	ด - ด -

ระนาดเอก ระนาดเอก

มือขวา	ดฺมฺดฺรฺ	ดฺมฺดฺรฺ	- มฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	ดมดร	ดมดร	- ม - ร	- ม - ร
มือซ้าย	ดมดร	ดมดร	ดฺ - ดฺ -	ดฺ - ดฺ -	ดฺมฺดรฺ	ดฺมฺดรฺ	ด - ด -	ด - ด -

มือขวา	- - - -	- มฺ - รฺ	- - - -	- ม - ร	- - - -	- มฺ - รฺ	- - - -	- ม - ร
มือซ้าย	- - - -	ดฺ - ดฺ -	- - - -	ด - ด -	- - - -	ดฺ - ดฺ -	- - - -	ด - ด -

มือขวา	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร
มือซ้าย	- - - -	ด - ด -	- - - -	ด - ด -	- - - -	ด - ด -	- - - -	ด - ด -

มือขวา	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -	- ด - -	รม - -	ฟ – ซฟ	- - มร

มือขวา	- - ซล	ดฺล - -	ซล - -	ซม - -	- ทฺ - -	- ม - -	- - - ด	- - รม
มือซ้าย	- ม - -	- - ซม	- - ซม	- - รด	- - ลซ	- - รด	- ซฺ - -	- ด - -

มือขวา	- ม - -	รร - -	มม - -	ซซ - ล	- ท - ร์	- ท - -	ลล - -	ซซ - ม
มือซ้าย	- ฺ - ล	- - - ฺ	- - - ซ	- - - ล	- ฺ - ร	- ฺ - ล	- - - ซ	- - - ล

มือขวา	- - - ด	- - รม	- ล - -	ซม - -	- ฺ - -	- ม - -	- - - ด	- - รม
มือซ้าย	- ซ - -	- ด - -	- - ซม	- - รด	- - ล	- - รด	- ซ - -	- ด - -

ระนาดเอก

มือขวา	ลทด์ร์	ด์ทด์ร์	ด์ทม์ร์	ด์ทด์ร์	- - ทด์	- - ทด์	- - ร์ด์	- - ทด์
มือซ้าย	ล ฺ ท ฺ ด ร	ด ท ฺ ด ร	ด ท ฺ ม ร	ด ท ฺ ด ร	ซล - -	ทล - -	ทล - -	ทล - -

ระนาดเอก

มือขวา	ดรดด	ดรดด	มดรม	รมฟซ	ฟมรด	รมฟซ	ฟมรม	ฟซ - ด
มือซ้าย	ด ฺ ร ฺ ด ฺ ด	ด ฺ ร ฺ ด ฺ ด	ม ด ฺ ร ฺ ม	ร ฺ ม ฺ ฟ ฺ ซ	ฟ ฺ ม ฺ ร ฺ ด	ร ฺ ม ฺ ฟ ฺ ซ	ฟ ฺ ม ฺ ร ฺ ม	ฟ ฺ ซ ฺ - ด ฺ

มือขวา	- ทร์ -	ทล - -	- - ซ -	- ซ - -	ทล - -	ซ - ซล	ทล - ล	ท - - ด์
มือซ้าย	- - - ล	- - ซร	- - - ร	- - - ล	- - ซร	- ร - -	- - ซ -	- ด - -

ระนาดเอก

มือขวา	ดรดด	ดรดด	มดรม	รมฟซ	ฟมรด	รมฟซ	ฟมรม	ฟซ - ด
มือซ้าย	ด ฺ ร ฺ ด ฺ ด	ด ฺ ร ฺ ด ฺ ด	ม ด ฺ ร ฺ ม	ร ฺ ม ฺ ฟ ฺ ซ	ฟ ฺ ม ฺ ร ฺ ด	ร ฺ ม ฺ ฟ ฺ ซ	ฟ ฺ ม ฺ ร ฺ ม	ฟ ฺ ซ ฺ - ด ฺ

มือขวา	- ทร์ -	ทล - -	- - ซ -	- ซ - -	ทล - -	ซ - ซล	ทล – ล	ท - - ด์
มือซ้าย	- - - ล	- - ซร	- - - ร	- - - ล	- - ซร	- ร - -	- - ซ -	- ด - -

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทด์	ทลทด์	ทลร์ด์	ทลทด์	- - ทด์	- - ทด์	- - ร์ด์	- - ทด์
มือซ้าย	ซ ฺ ล ฺ ท ฺ ด	ท ฺ ล ฺ ท ฺ ด	ท ฺ ล ฺ ร ด	ท ฺ ล ฺ ท ฺ ด	ซล - -	ทล - -	ทล - -	ทล - -

ระนาดเอก

มือขวา	ลฑดิ์	ดิ์ฑดิ์	ดิ์ฑดิ์	มิ์ร์ดิ์ฑ	- - ดิ์	- - ดิ์	- - ดิ์	มิ์ร์ - -
มือซ้าย	ลุฑุดร	ดฑุดร	ดฑุดร	มรดฑุ	ลฑ - -	ดิ์ฑ - -	ดิ์ฑ - -	- - ดิ์ฑ

ระนาดเอก

มือขวา	ริ์มิ์ริ์ท	ริ์มิ์ริ์ล	ทลซล	ทลริ์ท	ริ์มิ์ - -	ริ์มิ์ - -	ทล - ล	ท - ริ์ -
มือซ้าย	รมรทุ	รมรลุ	ทุลุซุลุ	ทุลุรทุ	- - ริ์ท	- - ริ์ล	- - ซ -	- ล - ท

ระนาดเอก

มือขวา	ริ์มิ์ริ์ท	ริ์มิ์ริ์ล	ทลซท	ลซลซ	ริ์มิ์ - -	ริ์มิ์ - -	ทล - ท	- - ล -
มือซ้าย	รมรทุ	รมรลุ	ทุลุซุทุ	ลุซุลุซุ	- - ริ์ท	- - ริ์ล	- - ซ -	ลซ - ซ

ระนาดเอก

มือขวา	ริ์มิ์ริ์ท	ริ์มิ์ริ์ล	ทลซล	ทลริ์ท	ริ์มิ์ - -	ริ์มิ์ - -	ทล – ล	ท - ริ์ -
มือซ้าย	รมรทุ	รมรลุ	ทุลุซุลุ	ทุลุรทุ	- - ริ์ท	- - ริ์ล	- - ซ -	- ล - ท

ระนาดเอก

มือขวา	ริ์มิ์ริ์ท	ริ์มิ์ริ์ล	ทลซท	ลซลซ	ริ์มิ์ - -	ริ์มิ์ - -	ทล – ท	- - ล -
มือซ้าย	รมรทุ	รมรลุ	ทุลุซุทุ	ลุซุลุซุ	- - ริ์ท	- - ริ์ล	- - ซ -	ลซ - ซ

ระนาดเอก

มือขวา	มดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟมร	ซลซม	ลซมร	มรดร	ดซดซ
มือซ้าย	มุดุรุมุ	รุมุฟุซุ	ฟุลุซุฟุ	ซุฟุมุรุ	ซุลุซุมุ	ลุซุมุรุ	มุรุดุรุ	ดุซุดุซุ

มือขวา	ม - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -	ดิ์ล - -	ลซ - -	มร – ร	- - ด -
มือซ้าย	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร	- - ซม	- - มร	- - ด -	ดซุ - ซุ

ระนาดเอก

มือขวา	มดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟมร	ซลซม	ลซมร	มรดร	ดซดซ
มือซ้าย	มฺดฺรฺมฺ	รฺมฺฟฺซฺ	ฟฺลฺซฺฟ	ซฺฟฺมฺรฺ	ซฺลฺซฺมฺ	ลฺซฺมฺรฺ	มฺรฺดฺรฺ	ดฺซฺดฺซฺ
มือขวา	ม - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -	ดำล - -	ลซ - -	มร – ร	- - ด -
มือซ้าย	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร	- - ซม	- - มร	- - ด -	ดซฺ - ซฺ

ระนาดเอก

มือขวา	ลซลท	ลทดำร	ดำมำรำดำ	รำดำทล	ทลซร	ซรซล	ทลซล	ซรซร
มือซ้าย	ลฺซฺลฺทฺ	ลฺทฺดร	ดมรด	รดทฺลฺ	ทฺลฺซฺรฺ	ซฺรฺซฺลฺ	ทฺลฺซฺลฺ	ซฺรฺซฺรฺ
มือขวา	- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- ซ - -	- - ซ -	- ซ - -	- - - ท	- - ล -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ดำ	- - - ร	- - - ดำ	ทลซ -	ลซ - ซ

ระนาดเอก

มือขวา	ลซลท	ลทดำร	ดำมำรำดำ	รำดำทล	ทลซร	ซรซล	ทลซล	ซรซร
มือซ้าย	ลฺซฺลฺทฺ	ลฺทฺดร	ดมรด	รดทฺลฺ	ทฺลฺซฺรฺ	ซฺรฺซฺลฺ	ทฺลฺซฺลฺ	ซฺรฺซฺรฺ
มือขวา	- - ซ -	- - ซ -	- - ซ -	- ซ - -	- - ซ -	- ซ - -	- - - ท	- - ล -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ดำ	- - - ร	- - - ดำ	ทลซ -	ลซ - ซ

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดำ	ทลทดำ	- - ทดำ	- - ทดำ	ลทดำร	ดำทดำร	- - ดำร	- - ดำร
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	ทฺลฺทฺด	ซล - -	ทล - -	ลฺทฺดร	ดทฺดร	ลท - -	ดำท - -

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดำ	ทลทดำ	- - ทดำ	- - ทดำ	ลทดำร	ดำทดำร	- - ดำร	- - ดำร
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	ทฺลฺทฺด	ซล - -	ทล - -	ลฺทฺดร	ดทฺดร	ลท - -	ดำท - -

มือขวา	- - รม	- ซ - ม	- - รม	- - ฟซ	- - ซล	ดัล - -	ซล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ด - -	ร - ร -	รด - -	รม - -	- ฟ - -	- - ซฟ	- - ซฟ	- - มร

มือขวา	ดัล - -	ลซ - -	ซม - -	มร - -	รทฺ - -	ลฺทฺ - ทฺ	- - ลฺทฺ	ด - - ร
มือซ้าย	- - ซม	- - มร	- - รด	- - ดท	- - ลซ	- - ล -	ลซ - -	- ร - -

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ล -	ลซ - ซ	- - - -	- - - ร์	- ร์ร์ร์	- ร์ - ร์
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ด - ร	- - - -	- - - ร	- รรร	- ร - ร

มือขวา	- - รร	- - ซซ	- - ร์ร์	- - ทท	รท - -	ลท - ท	- - ลท	- - ดัร์
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - ทฺ	- - ลซ	- - ล -	ลฺซ - -	ลท - -

มือขวา	- มั – มั	- มั - ดั	- - - ร์	- มั - -	- ล - ท	- ดั - ร์	- ดั - -	- ร์ - -
มือซ้าย	- ซ – ม	- ซ - ด	- - - ร	- ม - -	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ด – ร	- - - -

มือขวา	มั - มั -	- ร์ - มั	- - ลท	- - ดัร์	- - ลท	- - ดัร์	- ร์ - -	ดัร์ - ดั
มือซ้าย	- ร์ – ดั	- - - ม	- ซ - -	ลท - -	- ซ - -	ลท - -	ดั – ลท	- - - ซ

มือขวา	- - ทท	- - ลล	- - ร์ร์	- - ดัดั	- - ทท	- - ลล	ทล – ล	- - - ซ
มือซ้าย	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ล	- - ซ -	ซร - -

มือขวา	- - - ล	ทล - -	- - ซ -	- ซ - ล	ทล - -	- ซ - ล	ทล – ล	ท - - ดั
มือซ้าย	- - ลฺ -	- - ซร	- - - ร	- - - -	- - ซร	- - - -	- - ซ -	- ด - -

ระนาดเอก

ระนาดเอก

มือขวา	ซลทดั	ทลทดั	- - ทดั	- - ทดั	ลทดัร์	ดัทดัร์	- - ดัร์	- - ดัร์
มือซ้าย	ซฺลฺทฺด	ทฺลฺทฺด	ซล - -	ทล - -	ลฺทฺดร	ดทฺดร	ลท - -	ดัท - -

ระนาดเอก

มือขวา	ทดัร์มั	ร์ดัร์มั	- - ร์มั	- - ร์มั	- - - มั	- ร์ - ดั	- - - ดั	- ท - ล
มือซ้าย	ทฺดรม	รดรม	ทดั - -	ร์ดั - -	- - ร์ -	ดั - ท -	- - ท -	ล - ซ -

มือขวา	- - ลซ	- - - -	- - - ร	มฟซล	- - ท -	ลทดำ	- - ดำม	- - - -
มือซ้าย	- - - -	ฟมรลุ	- - ลุ -	- - - ลุ	- - - ซ	- - - ร	- - - -	รำดำทล

มือขวา	- ำ - ท	- ล - -	ซซ - -	ลล - ท	- ำ - ม	- ำ - -	ทท - -	ลล - ซ
มือซ้าย	- ร - ทุ	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ลุ	- - - ซุ

มือขวา	- ดำ - ล	- ดำ - ฟ	- - - ซ	- ล - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	- ซ - -
มือซ้าย	- ด - ลุ	- ด - ฟุ	- - - ซุ	- ลุ - -	- ลุ - ทุ	- ด - ร	- ด – ซุ	- - - -

มือขวา	ล - ล -	- ซ - ล	- - รม	- - ฟซ	- - รม	- - ฟซ	- ซ - -	ฟซ - ฟ
มือซ้าย	- ซ - ฟ	- - - -	- ด - -	รม - -	- ด - -	รม - -	ฟ – รม	- - - ด

มือขวา	- - มม	- - รร	- - ซซ	- - ฟฟ	- - มม	- - รร	มร – ร	- - ด -
มือซ้าย	- - - ทุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- - - ลุ	- - ด -	ดทุ - ซ

มือขวา	- - - ร	มร - -	- - ด -	- ด - ร	มร - -	- ด - ร	มร – ร	ม - - ฟ
มือซ้าย	- - ร -	- - ดซุ	- - - ซุ	- - - -	- - ดซุ	- - - -	- - ด -	- ฟ - -

ระนาดเอก ระนาดเอก

มือขวา	ดรมฟ	มรมฟ	- - มฟ	- - มฟ	รมฟซ	ฟมฟซ	- - ฟซ	- - ฟซ
มือซ้าย	ดุรุมุฟุ	มุรุมุฟุ	ดร - -	มร - -	รุมุฟุซุ	ฟุมุฟุซุ	รม - -	ฟม - -

ระนาดเอก

มือขวา	มฟซล	ซฟซล	- - ซล	- - ซล	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	มุฟุซุลุ	ซุฟุซุลุ	มฟ - -	ซฟ - -	- - ซ -	ฟ - ม -	- - ม -	ร - ด -

มือขวา	- - รด	- - - -	- - - ซ	ลุทุดร	- - ม -	รมฟซ	- - - ซ	ลทดร
มือซ้าย	- - - -	ทุลุซุรุ	- - รุ -	- - - รุ	- - - ด	- - - ซุ	- - ร -	- - - รุ

ลูกหมด

มือขวา	- - มำ	- - รำ	- - ดำ	- - ซซ	- - ลล	- - ทท	- - ดำ	- - รำ
มือซ้าย	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - ด	- - - ร

มือขวา	- - ดำรำ	- - ดำรำ	- - ดำรำ	- รำ - -	มำรำ - -	รำดำ - -	ดำล - -	ลซ - -
มือซ้าย	- ล - -	ดำล - -	ดำล - -	ดำ - - -	- - ดำล	- - ลซ	- - ซม	- - มร

มือขวา	- - ซ -	มซ - ซ	- - - -	ซล - ล	- - ดำ -	ลดำ - ดำ	- - - -	ดำรำ - รำ
มือซ้าย	- - - ร	- - มร	- - รม	- - ซร	- - - ซ	- - ลซ	- - ซล	- - ดล

ภาพประกอบ 42 แผนภูมิโน้ตเพลงแขกลพบุรี 3 ชั้น

ที่มา : วิสุทธิ์ จุ้ยมา. (2554).

หมายเหตุ สัญลักษณ์ที่ใช้ประกอบโน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงแขกลพบุรี 3 ชั้น

ในการบันทึกโน้ตเพลงผู้บันทึกได้กำหนดสัญลักษณ์กลวิธีต่างๆ ที่ใช้แสดงเพื่อสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจ ดังนี้

โน้ตระนาดเอกนำลูกล้อ

โน้ตมือฆ้องตามลูกล้อ

โน้ตระนาดเอกนำลูกขัด

โน้ตมือฆ้องตามลูกขัด

4.3.1.4 **การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยว**

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

การที่เราเรียกว่า การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวก็ดี หรือการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงอะไรๆ ก็ดี ความหมายก็เหมือนกัน คือเป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีระนาดเอกเพียงชิ้นเดียว หรืออาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง กลองสองหน้า เข้ามาประกอบก็ได้ แต่ระนาดเอกที่บรรเลงนั้น ต้องบรรเลงทำนองเพลงที่เป็นทางพิเศษ ที่ผู้ประดิษฐ์ๆ ขึ้นมาเฉพาะการเดี่ยว เพื่ออวดฝีไม้ลายมือของผู้บรรเลงเดี่ยว อวดกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว อวดทางเพลงที่เรียกว่า “ทางเดี่ยว” ซึ่งครูมนตรี ตราโมท ได้เขียนอธิบายไว้อย่างละเอียด และเพื่อให้ได้เห็นถึงคำอธิบายของครูมนตรี ตราโมท จึงขอนำเอกสารที่ท่านได้เขียนไว้มาให้ได้ศึกษากัน ดังนี้

วิธีการบรรเลงเดี่ยว มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ดังนี้

วิธีการดำเนินของเพลงที่สำหรับบรรเลงเดี่ยวซึ่งเรียกว่าทางนั้น ผู้แต่งจะต้องประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เป็นพิเศษ โดยแทรกแซงกลเม็ดนานาประการ ทั้งไพเราะทั้งโลดโผนและอื่นๆ แล้วแต่โอกาสจะอำนวยถึง แม้ว่าเพลงนั้นจะเป็นเพลงเดียวกันกับที่บรรเลงเพลงหมู่ ก็ต้องตกแต่งเสียจนวิจิตรพิสดารแทบจะเป็นคนละเพลงทีเดียว แต่ถึงแม้จะแต่งแยกออกไปอย่างไรก็ตามผู้แต่งจะต้องระลึกอยู่เสมอว่าทำนองที่แต่งขึ้นมาใหม่นั้น ต้องเหมาะสมกับเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ด้วยเพราะเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นมีวิธีปฏิบัติแตกต่างกัน จึงต่างก็เหมาะกับทำนองไปคนละอย่างจริงอยู่ ทำนองบางอย่างใช้ได้กับเครื่องดนตรีหลายชนิด แต่ก็มีทำนองที่ใช้ได้ เฉพาะเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งเหมือนกัน เพราะฉะนั้น ผู้แต่งเพลงเดี่ยวจึงจำต้องพิจารณาโดยรอบคอบ จะยกตัวอย่างให้เห็นสักเพลงหนึ่ง เช่น เพลงพญาโศก วิธีของการเดี่ยวซอด้วง แบ่งออกเป็น 2 เที่ยว เที่ยวแรกให้ทำนองหวานโศก ดำเนินจังหวะช้า เที่ยวหลังใช้ทำนองเก็บให้ถี่ ดำเนินจังหวะเร็ว ส่วนระนาดเอกบรรเลงถึง 4 เที่ยว เที่ยวแรก มีทำนองพื้นบ้าง สะบัดบ้าง ขยี้บ้าง เที่ยวที่ 2 มีทำนองพื้นและรัวสลับกันเรียกว่า คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 ใช้ทำนองรัวพื้น คือรัวเป็นทำนองตลอดทั้งเที่ยว และเที่ยวที่ 4 ตีทำนองพื้นตลอด แต่ใช้จังหวะเร็วเพื่ออวดความไหวของผู้บรรเลงด้วย ส่วนฆ้องวงใหญ่เดี่ยวเพียง 2 เที่ยว เที่ยวแรกดำเนินทางให้กระฉับกระเฉงและแทรกทำนองแปลกๆ ให้คมขำ แต่เที่ยวหลังให้เพิ่มวิธีการโลดโผนเข้าไปอีก เช่น ใช้มือซ้ายข้ามมือขวาใช้มือขวาข้ามมือซ้ายไปตีอีกลูกหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า ไขว้ อย่างน่าดูและน่าฟังเพียงเท่านี้ที่กล่าวมาเป็นตัวอย่าง ต่างมีวิธีการที่แตกต่างกันอย่างมากมายแล้ว ทางสำหรับเพลงเดี่ยวจึงต้องปรับปรุงแต่งขึ้นด้วยความสามารถและความรอบรู้ของผู้แต่ง จึงจะเกิดความไพเราะในการฟัง เมื่อวิธีดำเนินทำนองของเพลงเดี่ยวเต็มไปด้วยความวิจิตรพิสดารสลับสับสนกันมากมายดังนี้ ผู้บรรเลงจึงต้องมีความแม่นยำอย่างแท้จริง เพราะการบรรเลงผู้เดียว หาได้มีสิ่งอื่นใดพยุงคลุกเคล้าให้กล่อมแกล้มไปไม่ นอกจากเครื่องประกอบจังหวะคือ ฉิ่งกับสองหน้า (หรือโทนรำมะนา) เท่านั้น แต่เครื่องประกอบจังหวะทั้งสองนี้ก็เพียงช่วยให้จังหวะดำเนินไปสม่ำเสมอเท่านั้น ยิ่งกว่านั้นเครื่องประกอบจังหวะทั้งสองยังเป็นเครื่องตรวจสอบเสียอีก ถ้าหากผู้บรรเลงพลั้งเผลอขาดหรือเกินเมื่อใด เครื่องประกอบจังหวะนั้นจะยังช่วยแสดงความผิดให้เด่นชัดขึ้นอีกด้วยซ้ำ เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวจึงต้องมีความแม่นยำจดจำอย่างไม่พลาด แต่ถ้าหากมีความแม่นยำเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ยังหาความเพียงพอแก่การบรรเลงเดี่ยวไม่ เพราะดังได้กล่าวแล้วข้างต้นว่าท่านผู้ประดิษฐ์เพลงให้เป็นทางสำหรับเดี่ยวจะต้องพิถีพิถันในสำนวนทำนองแทรกแซงวิธีปฏิบัติบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งจะต้องปฏิบัติบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งจะต้องปฏิบัติให้ถูกต้องและชัดเจน สมตามความมุ่งหมายของท่านผู้แต่งก็จำเป็นที่จะต้องเป็นผู้มีฝีมือมีความชำนาญ สามารถบรรเลงอย่างพลิกแพลงและโลดโผนหรืออ่อนหวานว่องไวได้ทุกวิธีไม่มีผิดพลาด เป็นต้นว่าจะสีซอก็สีได้อย่างชัดเจนไม่เพี้ยนแปร่งทำเสียงได้อย่างนุ่มนวล จะรูดหรือจะรัวคัน

สี ก็เป็นไปได้โดยแนบเนียนหรือว่าจะตีฆ้องวงใหญ่ก็สามารถตีได้อย่างแม่นยำ ทำเสียงหนอดโหน่งกรอดกรอหรือกวาดได้โดยชัดเจน เพลงเดี่ยวที่บรรเลงนั้นจึงจะเพราะน่าฟัง

การบรรเลงเพลงเดี่ยวต้องประกอบด้วย 3 องค์ดังกล่าวมานี้ จึงจะนับว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่สมบรูณ์ มิใช่สักแต่ว่าบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นเพลงเดี่ยวไปหมด เมื่อเป็นดังนี้ท่านครูบาอาจารย์ในสมัยโบราณจึงคิดแต่งเพลงเดี่ยวที่จะให้ผู้บรรเลงโดยเฉพาะ จึงจะต้องเพิ่มความรอบคอบขึ้นอย่างหนึ่งโดยพิจารณาดูศิษย์ผู้ที่จะบรรเลงเพลงนั้นว่า ถนัดทางใด และทางใดไม่สามารถทำให้ได้ดี อันมนุษย์นั้นธรรมชาติหาได้ปรุงแต่งมาหาเหมือนกันไม่ บางคนก็ถนัดโน้น บางคนก็ถนัดนี่ เช่น คนฆ้องใหญ่ด้วยกัน แต่คนหนึ่งตีหนอดโหน่งแน่นชัดแต่กรอไม่ดี บางคนกรอหรือกวาดดี แต่ตีหนอดโหน่งไม่หนักแน่นชัดเจน ครูผู้คิดแต่งทางเดี่ยวที่จะให้ผู้ใดเป็นผู้ปฏิบัติ ก็ต้องพยายามค้นหาหนทางเพิ่มความไพเราะให้หนักไปทางลูกศิษย์ ผู้ถนัดวิธีอื่นที่ไม่ถนัดจะมีบ้างก็ลดให้น้อยลง ดังนั้นผู้ปฏิบัติก็สบายใจ สามารถบรรเลงให้ดีได้ และทางที่คิดแต่งขึ้นก็จะบังเกิดผลสมปะสงค์ ถ้าหากครูผู้แต่งทางเดี่ยวจะสรรหาหนทางที่ไพเราะโลดโผนไปฝ่ายเดียวไม่เหลียวแลถึงผู้ปฏิบัติแล้ว แม้ทางในเพลงนั้นจะดีเลิศเพียงใดเมื่อผู้ปฏิบัติไม่ได้เกิดความบกพร่องขึ้นจนมากมาย เพลงนั้นก็จะหาความไพเราะไม่ได้เลย ที่กล่าวมานี้หมายเพียงจะแต่งเพลงเดี่ยวให้ผู้ใดผู้หนึ่งโดยเฉพาะ แต่จะแต่งไว้เป็นกลางไม่เฉพาะแต่ผู้ใดผู้หนึ่งได้บรรเลง ก็ควรจะแต่งไว้ให้ดีที่สุดเท่าที่สติปัญญาจะอำนวย ส่วนผู้ที่จะปฏิบัติก็ต้องพยายามฝึกฝนไปจนกว่าจะบรรเลงได้สมบรูณ์ ความพยายามมีที่ไหนความสำเร็จอยู่ที่นั่น แต่จะสำเร็จเพียงไร ก็แล้วแต่ความสามารถ ถึงอย่างไรผู้มีความเพียรกล้าก็ย่อมชนะผู้เกียจคร้าน (มนตรี ตราโมท. 2538: 51-52)

นอกจากนี้ครูมนตรี ตราโมท ยังได้กล่าวถึงการเรียนเพลงเดี่ยวในสมัยโบราณไว้ดังนี้

ในสมัยโบราณการเรียนดนตรีไทย ครูย่อมเริ่มสอนตั้งแต่ง่ายและค่อยๆ ยากทวีขึ้นเป็นลำดับเมื่อเห็นว่าลูกศิษย์คนใดมีความสามารถพอที่บรรเลงเพลงเดี่ยวได้ แล้วครูจึงสอนเพลงเดี่ยวให้ตามกำลังสติปัญญา และศิษย์ก็เรียนด้วยความเคารพ แล้วแต่ครูเห็นควรเพียงไรก็เรียนเพียงนั้น แต่ในสมัยหลังๆนี้ ศิษย์มักจะขอร้องหรือกะเกณฑ์ครูเอาทีเดียว พอขึ้นต้นเรียนไม่ทันไร ก็ขอต่อเพลงเดี่ยวนั้นเสียแล้ว ทั้งนี้ก็เพราะได้ยินคนโน้นคนนี้บรรเลงเพลงเดี่ยวได้ไพเราะ ก็อยากทำบ้างโดยหาได้คำนึงถึงกำลังความสามารถของตนไม่ เมื่อครูอดทนไม่ได้ก็จำเป็นต้องสอนให้ แต่ก็หาหนทางง่ายๆ ที่ศิษย์ผู้นั้นพอจะกระทำได้ ลงท้ายเพลงที่ศิษย์ผู้นั้นบรรเลงก็หาถึงขั้นเพลงเดี่ยวไม่ ครั้นศิษย์ผู้นั้นนำไปเปรียบเทียบกับผู้อื่นเขาบรรเลงก็เห็นว่าตนสู้เขาไม่ได้ ก็เลยเกิดความไม่พอใจครู คิดเห็นไปว่าครูของตนมีอคติ หาได้ไม่ว่าครูสอนเพลงในทางที่ดีที่ไพเราะอย่างที่ได้ยินผู้อื่นเขาบรรเลงนั้น ตนก็ไม่สามารถที่จะบรรเลงได้เหมือนเขา ความรู้จักตนเองนี้เป็นข้อสำคัญที่สุด เห็นผู้อื่นทำอะไรได้ก็ทำบ้าง โดยลืมนึกถึงกำลังของตนเองนี้ อาจเป็นภัยแก่ตนได้ (มนตรี ตราโมท. 2538: 52-53)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้พบอีกว่า อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงหลักและเทคนิคบางประการเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19 ไว้ สรุปได้ว่า (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530: 37)

การบรรเลงเดี่ยวที่เรียกว่า เดี่ยว ก็คือบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือคือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษ ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนี้จะต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองเท่านั้น ปี่ ระนาด ฆ้องวง ซอ จะเข้ เป็นต้น เครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้จะไม่ใช้เดี่ยวกัน แต่ในตอนหลังนี้ปรากฏว่า ถ้าเป็นการเดี่ยว เพลงชั้นเดียวและเดี่ยวกันในรอบวงรอ (คือ ให้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดผลัดกันเดี่ยวคนละทีจนครบวง) แล้วในตอนสุดท้ายเขามักจะให้กลอง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงนั้นตีเดี่ยวพร้อมกันไปเป็นทางล้อเลียนทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่นๆด้วย ก็ต้องนับว่าเป็นข้อยกเว้น เพราะเป็นการเพื่อความสนุกสนานมากกว่าตามประเพณีดั้งเดิมแล้วเขาไม่เอากลองมาเดี่ยวกัน และในการบรรเลงเดี่ยวทุกๆครั้ง ต้องมีเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงประกอบจังหวะไปด้วยเพราะจะทำให้เพลงที่บรรเลงนั้นมีชีวิตชีวา มีรสชาติและถูกต้องตามระเบียบของไทย ผู้ประกอบจังหวะยังมีส่วนในการรับผิดชอบในความถูกต้องของเพลงและอาจบันดาลให้การบรรเลงนั่นสำเร็จสมประสงค์ งามไม่งาม หรือเกิดความบกพร่องผิดพลาดหรือเกิดความเสียหายได้เหมือนกัน แต่ถึงแม้จะร่วมบรรเลงไปด้วยก็ยังถือว่าเป็นการบรรเลงคนเดียวและยังเรียกว่า เดี่ยว

นอกจากนี้ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ยังได้กล่าวเสริมอีกว่า *“ครูอยากจะฝากเสริมอีกสักอย่าง ในเรื่องของคนบรรเลงระนาดเอก ที่ปัจจุบันพอตีเดี่ยวแล้วจะต้องให้ไหวให้เร็วจี๋จนกลายเป็นแข่งความเร็วกันไป ที่จริงแล้วไหวให้ได้แนวของเพลงก็เพียงพอแล้ว ไม่ใช่ไหวจนเกินไปฟังไม่รู้เรื่องกลายเป็นตีรุกรี้ รุกรนไป ต้องช่วยกันบอกนักระนาดหนุ่มๆ ให้เข้าใจด้วย เพลงเขาจะได้ไม่เสีย”* (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. 2554: สัมภาษณ์.)

นัฐพงศ์ โสวัตร (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวไว้ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

คนระนาดเอกที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวได้นั้น ต้องมีปัจจัยและองค์ประกอบครบหลายด้าน ทั้งในเรื่องของพื้นฐานของผู้บรรเลง ที่จะต้องมีพื้นฐานแน่นและดีมาตั้งแต่แรก เรื่องพื้นฐานนี้สำคัญมาก เปรียบเหมือนกับการสร้างตึก สร้างบ้าน ถ้าฐานเสาเข็มไม่ดี ต่อไปบ้านตึกก็เอียงทรุดลงในที่สุด คนระนาดก็เช่นกันถ้าพื้นฐานตั้งแต่แรกไม่ดี ตีไม่ถูกแบบแผน ทำเสียงไม่ชัด ต่อไปไม่ว่าจะตีเพลงอะไร ก็จะไม่ดีไปหมด ถึงเพลงยากๆ อย่างเพลงเดี่ยว ก็จะทำไม่ได้

นอกจากพื้นฐานแล้ว อย่างอื่นๆ ก็สำคัญไม่น้อยไปกว่ากัน เช่น สติปัญญาปฏิภาณไหวพริบ เรื่องนี้ถ้าไม่มีอยู่ในคนระนาดแล้ว เป็นคนระนาดไม่ได้เลย เพราะคนระนาดจะต้อง

เป็นคนมีสติปัญญาดีจำเพลงแม่น จำกลอนสำคัญๆ หรือลูกสำคัญได้อย่างแม่นยำ ต้องมีปฏิภาณไหวพริบดี รู้ว่าตรงไหนควรจะตีอย่างไร ตรงไหนควรใช้กลอนอะไร หรือตรงไหนควรจะใช้กลวิธีอะไร โดยเฉพาะการบรรเลงเพลงเดี่ยว ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบมากเป็นพิเศษ เพราะทางเพลงเดี่ยวมีลูกที่ประดิษฐ์พิเศษๆ ขึ้นมามากมาย ต้องรู้ว่าจะใช้ลูกพิเศษอย่างไร ตรงไหน ยิ่งเวลาที่มีการประชันกัน ยิ่งต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก ต้องรู้ว่าจะแก้ทางคู่ประชันด้วยวิธีอะไร ลูกไหน กลอนไหน ถึงจะดูดีกว่าคู่ต่อสู้ เขาตีลูกนี้มา จะเอาลูกอะไรตีแก้ ทั้งหมดเป็นการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าทั้งนั้น เพราะไม่รู้มาก่อนว่า เขาจะตีอะไรอย่างไร จึงต้องรู้จักใช้สติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบอย่างฉับพลัน คนระนาดที่บรรเลงเพลงเดี่ยว จึงต้องเป็นคนมีสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบเฉลียวฉลาด จึงจะทำให้การบรรเลงเดี่ยว ออกมาสมบูรณ์

ความสามารถ ฝีไม้ลายมือในการบรรเลง เป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะการเดี่ยวระนาดเอก ผู้เดี่ยวจะต้องมีทักษะในการตีระนาดเอกนั้นอย่างชำนาญ เชี่ยวชาญ คล่องแคล่ว สามารถทำเทคนิคกลวิธีการตีระนาดเอกได้ทุกลูก ทุกเม็ด และต้องทำได้ดีด้วย อย่างที่รู้ๆ กันอยู่แล้วว่ากลวิธีการตีระนาดเอกนั้นมีมากมายหลายลูกหลายวิธี มากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ถ้าจะต้องไปบรรเลงเพลงเดี่ยวที่มีกลเม็ดเด็ดพรายมากมาย ผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถปฏิบัติกลเม็ดเด็ดพรายพิเศษเหล่านั้นให้ได้ทุกลูก เช่น สะบัด ขยี้ กวาด คาบลูกคาบดอก รัว ไขว้ โยน เป็นต้น การที่จะตีลูกพิเศษๆ พิสดารได้ทุกลูก จะต้องขยันหมั่นฝึกตีอย่างจริงจังทุกวัน วันละหลายๆ ชั่วโมง จนรู้สึกว่าคล่องมือ จึงจะสามารถบรรเลงเพลงทางเดี่ยวได้

ส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งของการบรรเลงเดี่ยว คือ ทางเพลง เพลงทางเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ เป็นเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความพิเศษในทางปัญญา และความสามารถ บุญช่วย โสวัตร ได้รวบรวมลักษณะพิเศษของการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้ได้ถึง 10 ประการ คือ

1. ความจะเป็นเลิศ
2. ความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ประดิษฐ์ไว้
3. สมรรถภาพในการบังคับเครื่องดนตรีของนักดนตรีผู้บรรเลง
4. สมรรถภาพในการบังคับเสียงของเครื่องดนตรี
5. สมรรถภาพในการใช้พลังงานที่เหมาะสม หรือความคงทนของพลัง
6. สมรรถภาพในการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง
7. ความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์
8. ความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญา ในเชิงการประพันธ์เพลง
9. สมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)
10. สมรรถภาพในการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน (ความคล่องตัว)

จะเห็นได้ว่า เพลงทางเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษกว่าเพลงประเภทอื่นๆ ผู้บรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยว จึงควรพัฒนาฝีไม้ลายมือ ความสามารถและสติปัญญาให้ถึงระดับของทางเพลงเดี่ยวนั้น จึงจะประสบความสำเร็จในการบรรเลงดนตรี

ไชยยะ ทางมีศรี (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวไว้ว่า

"สิ่งที่นักดนตรีทุกคนใฝ่ฝัน ผมเชื่อว่าก็คือ การมีความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ในเครื่องดนตรีที่ตนถนัดได้สักเพลงหนึ่งนั่นเอง เพราะนักดนตรีทุกคน ต้องการที่จะมีพัฒนาการและฝีมือทางดนตรี ให้ถึงขีดสูงสุด หรือถึงระดับเป็นที่ยอมรับของคนในวงการและสังคม การบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างถูกแบบแผนของดนตรีไทย เป็นวิถีทางหนึ่งที่จะทำให้เป็นที่ยอมรับนับถือของคนในวงการเดียวกันหรือของสังคม ผู้ที่เรียนดนตรีไทย จึงต้องเพียรพยายามแสวงหาการต่อเพลงเดี่ยวให้ได้สักเพลง สองเพลง เป็นอย่างน้อย เพื่อเป็นสิ่งที่จะบ่งบอกได้ถึงระดับการศึกษา และความสามารถทางดนตรีของผู้เรียน แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความเสมอไปว่า ผู้ที่บรรเลงเพลงเดี่ยวได้ จะเป็นผู้เรียนถึงระดับสูงสุดแล้ว เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่เรียนไม่มีวันจบสิ้น เพลงเดี่ยวจึงเป็นเพียงสิ่งที่บอกถึงระดับความสามารถทางทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีของผู้บรรเลงได้อย่างหนึ่ง

สำหรับการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวนั้น ผมอยู่ในวงการมานาน ทั้งในบ้านดนตรีและสำนักหน่วยงานราชการ ได้ผ่านเห็นประสบการณ์ทางดนตรีมามาก ได้ต่อเพลงเดี่ยวกับครูดนตรีหลายท่าน สำหรับทางระนาดเอกผมได้ต่อกับคุณครูบุญยงค์ เกตุคง ท่านได้เมตตาให้ความรู้กับผมไว้หลายเพลง ผมยังระลึกถึงพระคุณของท่านอยู่ทุกวันเลยครับ ผมจำได้แม่นทั้งทางเพลงและคำสอนของท่านเวลาที่ท่านต่อเพลงเดี่ยวให้ผม ท่านจะสอนผมเสมอครับว่า "ที่ให้ไว้สำหรับเป็นอาวุธป้องกันตัว อย่าไปทำร้ายใครเขา" ผมก็ไม่เคยเอาไปใช้นอกลู่นอกทางเลยครับ ยิ่งเดี่ยวนี้อายุเรามากก็ต้องยิ่งทำตัวให้เป็นที่เคารพนับถือของน้องๆ และคนรุ่นต่อๆ ไป

เมื่อไม่นานมานี้ ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีงานการบรรเลงขับร้อง เฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นรายการ การบรรเลงเดี่ยวเฉลิมพระเกียรติ มีนักดนตรีรุ่นครูอาวุโสและที่มีความสามารถในการเดี่ยว ได้รับเชิญไปบรรเลงหลายคน เช่น ครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ) ครูฉลาก โพธิ์สามต้น ครูนิกร จันทศร นางสาวจุฑามาศ ปอประสิทธิ์ และเจ้าเบิ่ง นายทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ของกรมศิลปากร เพลงเดี่ยวที่เจ้าเบิ่งใช้บรรเลงในวันนั้น คือเพลงเดี่ยวพญาโศกเถา เขาได้มาขอให้ผมถ่ายทอดให้ ผมก็ไม่ได้หวงอะไร ตรงกันข้ามกลับรู้สึกยินดีและเต็มใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะผมรักเขา เขาเป็นคนระนาดที่นิสัยดี มีความเคารพครูบาอาจารย์ ผู้อาวุโส เป็นคนมีมานะพยายาม

แสวงหาความรู้ และมีพัฒนาการทางฝีไม้ลายมือที่ดี เรียกว่าในขณะนี้ฝีมือเขาอยู่ในระดับชั้นหนึ่งเลยก็ว่าได้ ยิ่งในวันงานที่เขาบรรเลง ถึงแม้จะเป็นไข้หวัดไม่ค่อยสบาย ก็ยังบรรเลงได้ดีมากทีเดียว แต่เห็นเจ้าตัวบอกว่า เขายังพอใจในผลงานไม่เต็ม 100 เปอร์เซ็นต์ อยากจะบรรเลงใหม่ที่ไหนอีกสักครั้ง นี่ผู้ใหญ่ก็กำลังเตรียมจัดที่โรงละครแห่งชาติอยู่ แต่จะเป็นวันไหน งานอะไร คงต้องคอยฟังกันครับ ผมเลยบอกให้เจ้าเบิ่งเขาซ้อมอยู่เรื่อยๆ และคงมี

ธาวิต อุดชาชน (2554: สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวไว้ว่า

"พูดถึงเรื่องการบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยว ผมเองเป็นคนหนึ่งที่รักและสนใจระนาดเอกมาตั้งแต่เด็ก หัดมาจนกระทั่งโต แม้ว่าในปัจจุบันเป็นครูสอนดนตรีแล้ว ผมก็ยังสนใจเกี่ยวกับระนาดเอกอยู่ เวลาที่ผมไปงาน มีโอกาสได้เห็นครูผู้ใหญ่บรรเลงระนาดเอก ผมจะเข้าไปดูเสมอ โดยเฉพาะถ้าเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยแล้ว ยิ่งสนใจมากเป็นพิเศษ เช่น ครูสมนึก ที่เสียชีวิตไปแล้ว ครูพัฒน์ บัวทั่ง ครูเดช กิ่มเปี่ยม ครูนกเล็ก ทหารเรือ ครูทนง แจ่มวิมล ครูปอง ครูป๋อม โตสง่า ครูเบิ่งกรมศิลป์ เป็นต้น แต่ละคนฝีมือเก่งๆ กันทั้งนั้นเลยครับ เห็นครูเขาตีเดี่ยวแล้วมันยิ่งทำให้ผมมีความสนใจเพิ่มมากยิ่งขึ้น อยากจะตีได้เก่งๆ เหมือนครูเขา แต่ในระยะแรกๆ ก็ยังไม่มีโอกาสได้ต่อกับครูคนใดคนหนึ่งอย่างจริงจัง ได้มาบ้างก็เป็นการต่อในหลักสูตรชั้นเรียน สมัยที่เป็นนักศึกษาปริญญาตรี แต่พอมาทำงานแล้วก็ไม่ค่อยได้มีโอกาส

ต่อมาเมื่อผมได้เข้ามาสอนพิเศษที่โรงเรียนพาทยกุล ก็ได้มีโอกาสมาต่อเพลงกับครูเตือนบ้าง ครูบำรุงบ้าง ซึ่งนอกจากเพลงเถา เพลงเกร็ดที่ใช้สอนเด็กๆ นักเรียนแล้ว เพลงเดี่ยวที่ครูเตือนบรรเลงให้ดูบ่อยๆ ก็ทำให้ผมอยากต่อ เพราะเป็นทางฝั่งธนฯ ของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ไม่ค่อยมีใครได้ ครูเตือนเล่าให้ผมฟังถึงการต่อเพลงเดี่ยวกับครูจางวางทั่วให้ฟังว่า "เวลาต่อเพลงเดี่ยวระนาดเอก ครูจางวางทั่ว จะเรียกนายทรัพย์กับฉันเข้าไปต่อสองคน แต่ทางที่ต่อให้จะไม่เหมือนกัน นายทรัพย์เป็นคนตีระนาดไหวกว่าฉัน ครูจะต่อทางที่ใช้สำหรับการตีเร็วๆ ยากๆ ส่วนทางที่ต่อให้ฉันจะเน้นมาที่กลอน และลูกที่ไม่ใช้ความเร็ว แต่ก็มีลูกเดี่ยวครบ ตามทางเดี่ยวทุกอย่าง ทางที่ฉันได้จึงเป็นทางเดี่ยวที่ไม่ค่อยมีลูกยากๆมากนัก เป็นทางเรียบๆ อย่างที่ครูจางวางทั่วบอกเสมอว่า ตีให้เรียบร้อยไว้ไม่ต้องกลัวใครทำอะไรเราไม่ได้" และก็อย่างที่ครูเตือนพูด เพราะฟังทางเดี่ยวที่ครูเตือนบรรเลงแล้ว เป็นทางที่เรียบร้อยดี เช่นเพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวการเวก เป็นต้น และก็เลยทำให้ผมได้มีโอกาสขอต่อเพลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้งสองเพลงนี้ไว้ เสียดายที่คุณครูเตือนได้เสียชีวิตไปแล้ว"

ทุกๆ ปี ที่โรงเรียนพาทยกุลจัดงานการแสดงให้นักเรียนที่เรียนได้มีโอกาสแสดงความสามารถทั้งดนตรี และนาฏศิลป์ ครูๆ ที่สอนจะร่วมประชุม วางแผนว่าจะบรรเลงเพลงอะไร แสดงชุดอะไร แต่ละปีก็มีการบรรเลงหมู่บ้าง เดี่ยวบ้าง วงมหาดุริยางค์บ้าง ซึ่งเมื่อรู้กำหนดการล่วงหน้า ครูๆ ก็มาช่วยกันต่อเพลงที่กำหนด อย่างเมื่อปี พ.ศ. 2548 ครบ 100 ปีครูเตือน ได้กำหนดให้มีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงการเวก ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ครูเตือนได้รับการต่อมาจากท่านครูจางวางทั่วและมาถ่ายทอดให้ครู แล้วครูจึงนำมาต่อให้กับลูกศิษย์นักเรียนอีกทอดหนึ่งประมาณ 8-9 คน ฝึกซ้อมจนเข้าที่ และได้แสดงในวันงานที่โรงละครแห่งชาติ ซึ่งในวันงานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินมาทรงเป็นประธานทอดพระเนตรการแสดง ครูและนักเรียนตื่นเต้นกันมาก แต่ทุกคนก็บรรเลงได้เรียบร้อยดี สร้างความภาคภูมิใจได้มาก

และอีกครั้งหนึ่งเมื่อปี พ.ศ.2553 โรงเรียนพาทยกุล ได้ย้ายที่ตั้งโรงเรียนจากบางขุนพรหม มาที่แห่งใหม่ ถนนพระราม 5 เขตดุสิต ตรงข้ามสถานีตำรวจดุสิต ทางโรงเรียนได้กราบบังคมทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นองค์ประธานในการเปิดโรงเรียนแห่งใหม่นี้ ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ก็ได้มีพระเมตตามหากรุณาธิคุณ เสด็จพระราชดำเนินไปทรงประกอบพิธีเปิด ผู้วิจัยได้มอบให้ครูธาวิตรับผิดชอบต่อระนาดเอก เพลงเดี่ยวพญาโศก ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ครูเตือนได้รับการถ่ายทอดมา โดยต่อให้กับนักเรียน 3 คน เป็นนักเรียนรุ่นหนุ่มที่เคยตีเดี่ยวเพลงการเวกมาแล้ว ฝึกซ้อมเป็นอย่างดี เพราะต้องตีถวายหน้าพระที่นั่ง ใกล้พระองค์ท่านมาก ในวันงานนักเรียนทุกคนก็บรรเลงได้เรียบร้อยดี ทุกคนรู้สึกภาคภูมิใจกันมาก คือครูภูมิใจที่ได้มีโอกาสสอนให้ลูกศิษย์สามารถบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยวถวายหน้าพระที่นั่งได้ ภูมิใจที่ได้มีโอกาสเป็นผู้ถ่ายทอดและสืบทอด การบรรเลงระนาดเอก เพลงทางเดี่ยว ที่สำคัญไว้ได้ต่อไป ภูมิใจที่ได้มีโอกาสแสดงความกตัญญูต่อครูเตือน พาทยกุล และภูมิใจที่ได้รับความไว้วางใจ ในเรื่องการสอนระนาดเอก

ตัวอย่างเพลงทางเดี่ยวระนาดเอก

โน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก 3 ชั้น

- - - ม̣	- ม̣ - ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	- ร̣ ด̣ ซ	- - - ล	- - - ท	ลทด̣ร̣ม̣ร̣ด̣ท	ลซลทด̣ม̣-ร̣
- - - ม	- ซ - ร	ด ท ด ม	- ร ด ซ	- - - ล	- - - ท	ลทดรมรดท	ลซลทดม-ร
⟹		⟹	⟹	⟹		⟹	⟹
ท ล ซ ม	รดรมซมรด	-ซลทดลทด	รทดรมดรม	ซ ล ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	- ซลทลทดร	มรดทลซ-ด
ท ล ซ ม	รดรมซมรด	-ซ฻ลฺทฺดลฺทฺด	รทฺดรมดรม	ซ ล ร ด	ท ล ซ ม	- ซ฻ลฺทฺลฺทฺดร	มรดทฺลฺซ฻-ด

- ทลซ-ร-ซ	ล ท ด ร	-ม-ลซฟมร	มฟซฟมรดท	ร ท ล ซ	ร ซ ล ท	-ด-มรด-ซ	ล ท ด ร
- ทฺลฺซฺ-ซฺ-ซ	ลฺ ทฺ ด ร	-ม-ลซฟมร	มฟซฟมรดทฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ซฺ ซฺ ลฺ ทฺ	-ด-มรด-ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร

-ดทล-ท ร	ดท -ด-มรด	-ร-ฟมร-ม	-ล-รมล-ฟ	ล ท มฺ รฺ	ดฺ ท ล ฟ	-ลทดทดรม	ฟมรดทล-ร
-ดฺทฺลฺ-ทฺ ร	ดทฺ -ด-มรด	-ร-ฟมร-ม	-ล-รมล-ฟ	ล ท ม ร	ด ท ล ฟ	-ลฺทฺดทฺดรม	ฟมรดทฺลฺ-ร

-ซ-ดทดรม	ฟซฟมฟลซฟ	ด ร ม ฟ	-ลซฟ-ม-ร	ดฺ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ท
-ซฺ-ดทฺดรม	ฟซฟมฟลซฟ	ด ร ม ฟ	-ลซฟ-ม-ร	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ทฺ

-ล-รดรมฟ	-ท-มรมฟซ	-ด-ฟมฟซล	-ร-ซฟซลท	-ม-ลซลทดฺ	-ฟ-ทลทดฺรฺ	-ซ-ดฺทดฺรฺมฺ	รฺ ดฺ ท ล
-ลฺ-รดรมฟ	-ทฺ-มรมฟซ	-ด-ฟมฟซล	-ร-ซฟซลท	-ม-ลซลทด	-ฟ-ทลทดฺรฺ	-ซ-ดฺทดฺรฺมฺ	ร ด ท ล

รฺ ท ล ซ	ร ซ ล ท	รฺ มฺ รฺ ล	รฺ ท ล ซ	รฺ ท รฺ มฺ	ทรฺ - รฺรฺรฺ	ท ล ซ ม	ร ซ ล ท
ร ท ล ซ	ร ซ ล ท	ร ม ร ล	ร ท ล ซ	รฺ ท รฺ ม	ทร - ร ร ร	ท ล ซ ม	ร ซ ล ท

ม ล ฟ ท	ล รฺ ท มฺ	ซ ล ซ ม	ร ซ ล ท	รฺ ล ท ล	ซ ม ร ม	ซ ท ล ท	รฺ ท ล ซ
ม ล ฟ ท	ล ร ท ม	ซ ล ซ ม	ร ซ ล ท	ร ล ท ล	ซ ม ร ม	ซ ท ล ท	ร ท ล ซ

รฺ มฺ รฺ ท	รฺ ซ ท ล	ท ม ล ซ	ล ร ซ ม	ซ ด ม ร	ม ท ร ด	ร ล ด ท	ด ซ ท ล
ร ม ร ท	ร ซ ท ล	ท ม ล ซ	ล ร ซ ม	ซ ด ม ร	ม ทฺ ร ด	ร ลฺ ด ทฺ	ด ซฺ ทฺ ลฺ

ซ ท ล ซ	ล ท ด ร	ด ม ร ล	ซ ม ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ท ด	ซ ร ซ ดฺ	รฺ ดฺ ท ล
ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ด ม ร ล	ซ ม ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซ ร ซ ด	ร ด ท ล

รฺ ล รฺ มฺ	รฺ ท ล ซ	ทฺ ร ทฺ ม	ร ซ ล ท	ล ท ดฺ ซ	ล ท ดฺ ฟ	ซ ล ท ม	ฟ ซ ล ร
ร ล ร ม	ร ท ล ซ	ทฺ ร ทฺ ม	ร ซ ล ท	ล ท ด ซ	ล ท ด ฟ	ซ ล ท ม	ฟ ซ ล ร

ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ดฺ ท	รฺ ดฺ มฺ รฺ	ล รฺ ดฺ ท	ดฺ ท ล รฺ	ดฺ รฺ มฺ รฺ	ดฺ ท ล ฟ
ลฺ ทฺ ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ล ร ด ท	ด ท ล ร	ด ร ม ร	ด ท ล ฟ

มำรำมำท	รำลำทฟ	ทลำทฟ	ลมฟร	ลฟำทล	รำทมำรำ	ลำทลรำ	ลรมฟ
มรมำท	รลำทฟ	ทลำทฟ	ลมฟร	ลฟำทล	รำทมร	ลำทลร	ลรมฟ

ทดมด	ฟมดฟ	มฟลฟ	ทลฟท	มำดำทดำ	ลำทลรำ	ดำทมำรำ	ดำทลฟ
ทุดมด	ฟมดฟ	มฟลฟ	ทลฟท	มดทด	ลำทลร	ดำทมร	ดำทลฟ

ทลรำท	ลฟมร	ลำทมร	ฟมลฟ	ทรลท	รมฟล	ทลรำท	ลฟมร
ทลรท	ลฟมร	ลุทุมร	ฟมลฟ	ทุรลุทุ	รมฟล	ทลรท	ลฟมร

ชดรม	ฟซรม	ฟซรม	ฟดลซ	ฟมรซ	รมฟด	รมฟล	ชฟมร
ชุดรม	ฟซรม	ฟซรม	ฟดลซ	ฟมรซ	รมฟด	รมฟล	ชฟมร

ชลทซ	ลำทดร	มซดฟ	มรดซ	ลซำทซ	ลำทลท	ดำทมท	ดรมร
ชุลุทุซุ	ลุทุดร	มซดฟ	มรดซุ	ลุซุทุซุ	ลุทุลุทุ	ดทุมทุ	ดรมร

เที่ยวที่ 2

ซุลุซุด	ทุรทุด	ซุทุลุด	ทุรดม	ทซำท	มลลม	มดมม	ดมมด
ซุซุซุซุ	ทุทุทุทุ	ลุลุทุทุ	ดดรร	ลลลล	ชชชช	รรรร	รรรร

ดำลซม	ลซมร	มลซร	มรดซ	ลซำทซ	ลำทลท	ดำทมท	ดรมร
ดลซม	ลซมร	มลซร	มรดซุ	ลุซุทุซุ	ลุทุลุทุ	ดทุมทุ	ดรมร

ลุทุลุร	ดมดร	ลุดทร	ดมรฟ	ดำลดำดำ	ฟำทำทฟ	ฟรฟฟ	รฟฟร
ลุลุลุลุ	ดดดด	ทุทุดด	รรมม	ทำทำทำ	ลลลล	มมมม	มมมม

ดดรร	มมฟฟ	ชชฟฟ	มมรร	มมมมำ	มำมำรร	-มมำรำรำ	ดดำทท
ด - ร -	ม - ฟ -	ช - ฟ -	ม - ร -	ม - ทุ -	ทุ - ลุ -	- ท - ล -	ลุ - ฟุ -

ทฺรทฺม	ทฺรทฺทฺ	ทฺรทฺม	ทฺรทฺทฺ	มมำมำ	รรำรำ	ทฺททฺท	ลฺลลฺล
ทฺทฺทฺทฺ	ทฺทฺทฺทฺ	ทฺทฺทฺทฺ	ทฺทฺทฺทฺ	มมมม	รรรร	ทฺทฺทฺทฺ	ลฺลฺลฺลฺ

รำทลซ	รซลท	รำมำรำล	รำทลซ	ฟรฟฟ	ซมซซ	ลฟลล	ทซทท
รทลซ	รซลท	รมรล	รทลซ	มมมม	ฟฟฟฟ	ซซซซ	ลลลล

รำทลซ	ทลซม	ลซมร	ทมรท	ฟรฟฟ	ทฺมมทฺ	ทฺซฺทฺทฺ	ซฺทฺทฺซฺ
รทลซ	ทลซม	ลซมร	ทฺมรทฺ	มมมม	รรรร	ลฺลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ

ลทรม	ซลทดำ	รำมำรำดำ	ทลซม	ทฺมมทฺ	มทฺมม	มลลม	ลมลล
ลฺทฺรม	ซลทด	รมรด	ทลซม	รรรร	รรรร	ซซซซ	ซซซซ

รำทลซ	รซลท	ดำรำดำท	ลทดรำ	ลมมด	มดมม	ลมมด	มดดลฺ
รทลซ	รซลท	ดรดท	ลทดร	ซซรร	รรรร	ซซรร	รรรทฺ

ซมรล	รทลซ	รซลซ	รซลท	ซฺทฺทฺซฺ	ทฺซฺทฺทฺ	ทฺรรทฺ	รทฺรร
ซมรลฺ	รทฺลฺซฺ	ซฺซฺลฺซฺ	รซฺลฺทฺ	ลฺลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	ดดดด	ดดดด

ซรมร	ดรมฟ	ซลซฟ	ซฟมร	ลฺรลฺร	ลฺรลฺร	ฟรฟร	ฟรฟฟ
ซรมร	ดรมฟ	ซลซฟ	ซฟมร	ลฺลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	มมมม	มมมม

ลทมำรำ	ดำทลฟ	ทดรม	ลฟมร	ดลฺดด	รทฺรร	ฟรฟร	ฟรฟฟ
ลทมร	ดทลฟ	ทฺดรม	ลฟมร	ลฺทฺทฺทฺ	ดดดด	มมมม	มมมม

ดด มม	ลลฟฟ	มม ดำดำ	มำมทท	ด-------	--------ท	-------ล	-------ท
ด - ม -	ล - ฟ -	ม - ด -	ม - ท -	------ดำด	--------	---ล----	---ฟ----

ดำทลฟ	ลฟมร	ลทมร	ฟมลฟ	ดำลดำดำ	ฟททฟ	ฟรฟฟ	รฟฟร
ดทลฟ	ลฟมร	ลฺทฺมร	ฟมลฟ	ทททท	ลลลล	มมมม	มมมม

ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ด ม ร ฟ	ม ซ ฟ ล	ร ำ ล ล ฟ	ล ฟ ฟ ร
ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ซ ุ ล ุ ท ุ ด	ท ุ ด ร ม	ร ร ม ม	ฟ ฟ ซ ซ	ด ำ ด ำ ซ ซ	ซ ซ ม ม

ซ ล ท ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ล ท ด ำ ร ำ	ม ำ ร ด ำ ท	ร ำ ท ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ด ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร
ซ ล ท ซ	ล ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ร ท ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ด ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร

เที่ยวที่ 3

ซ ุ ด ซ ุ ด	ซ ุ ด ซ ุ ด	ม ด ม ด	ม ด ม ม	ท ซ ท ท	ม ล ล ม	ม ด ม ม	ด ม ม ด
ซ ุ ซ ุ ซ ุ ซ ุ	ซ ุ ซ ุ ซ ุ ซ ุ	ร ร ร ร	ร ร ร ร	ล ล ล ล	ซ ซ ซ ซ	ร ร ร ร	ร ร ร ร

ท ุ ร ร ท ุ	ร ท ุ ร ร	ร ฟ ฟ ร	ท ุ ร ร ท ุ	ซ ุ ท ุ ท ุ ซ ุ	ท ุ ซ ุ ท ุ ท ุ	ท ุ ร ร ท ุ	ร ท ุ ร ร
ด ด ด ด	ด ด ด ด	ม ม ม ม	ด ด ด ด	ล ุ ล ุ ล ุ ล ุ	ล ุ ล ุ ล ุ ล ุ	ด ด ด ด	ด ด ด ด

ล ร ล ร	ล ร ล ร	ฟ ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ฟ	ด ำ ล ด ำ ด	ฟ ท ท ฟ	ฟ ร ฟ ฟ	ร ฟ ฟ ร
ท ุ ท ุ ท ุ ท ุ	ท ุ ท ุ ท ุ ท ุ	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ท ท ท ท	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม

ด ม ร ฟ	ม ซ ฟ ล	ร ำ ล ล ฟ	ล ฟ ฟ ร	ฟ ล ล ฟ	ล ฟ ฟ ร	ร ฟ ฟ ร	ท ุ ร ร ท ุ
ร ร ม ม	ฟ ฟ ซ ซ	ด ำ ด ำ ซ ซ	ซ ซ ม ม	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ม ม	ม ม ม ม	ด ด ด ด

ซ ุ ท ุ ท ุ ซ ุ	ท ุ ซ ุ ท ุ ท ุ	ม ท ุ ท ุ ซ ุ	ท ุ ซ ุ ท ุ ท ุ	ท ุ ม ม ท ุ	ม ท ุ ม ม	ม ล ล ม	ล ม ล ล
ล ุ ล ุ ล ุ ล	ล ุ ล ุ ล ุ ล ุ	ร ร ล ุ ล ุ	ล ุ ล ุ ล ุ ล ุ	ร ร ร ร	ร ร ร ร	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ

ม ำ ท ท ซ	ท ซ ท ท	ท ม ำ ม ำ ท	ซ ท ท ซ	ร ซ ร ซ	ร ซ ร ซ	ซ ท ท ซ	ท ซ ท ท
ร ำ ร ำ ล ล	ล ล ล ล	ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ล ล ล ล	ล ล ล ล

ซ ท ท ซ	ท ซ ท ท	ม ำ ท ม ำ ม ำ	ท ม ำ ม ำ ท	ม ำ ท ท ซ	ท ซ ท ท	ท ม ำ ม ำ ท	ซ ท ท ซ
ล ล ล ล	ล ล ล ล	ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ	ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ	ร ำ ร ำ ล ล	ล ล ล ล	ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ	ล ล ล ล

ฟ ล ล ฟ	ล ฟ ล ล	ล ด ด ล	ฟ ล ล ฟ	ร ฟ ฟ ร	ฟ ร ฟ ฟ	ฟ ล ล ฟ	ล ฟ ล ล
ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ	ท ท ท ท	ซ ซ ซ ซ	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ

ซ ท ท ซ	ท ซ ท ท	ท ร๋ ร๋ ท	ร๋ ท ร๋ ร๋	ล ม ม ด	ม ด ม ม	ล ม ม ด	ม ด ด ลุ
ล ล ล ล	ล ล ล ล	ด๋ ด๋ ด๋ ด๋	ด๋ ด๋ ด๋ ด๋	ซ ซ ร ร	ร ร ร ร	ซ ซ ร ร	ร ร ร ทุ

ม ทุ ซุ ทุ	ม ทุ ทุ ซุ	ม ท ท ซุ	ทุ ซุ ทุ ทุ	ซุ ทุ ทุ ซุ	ทุ ซุ ทุ ทุ	ทุ ร ร ทุ	ร ทุ ร ร
ร ร ลุ ลุ	ร ร ร ลุ	ร ร ร ลุ	ลุ ลุ ลุ ลุ	ลุ ลุ ลุ ลุ	ลุ ลุ ลุ ลุ	ด ด ด ด	ด ด ด ด

ลุ ทุ ลุ รุ	ด ม ด ร	ล ด ทุ ร	ด ม ร ฟ	ท ฟ ร ฟ	ท ฟ ฟ ร	ท ฟ ฟ ร	ฟ ร ฟ ฟ
ลุ ลุ ลุ ลุ	ด ด ด ด	ท ท ด ด	ร ร ม ม	ล ล ม ม	ล ล ล ม	ล ล ล ม	ม ม ม ม

ด๋ ท ด๋ ด๋	ฟ ท ท ฟ	ฟ ร ฟ ฟ	ร ฟ ฟ ร	ล ร ล ร	ล ร ล ร	ฟ ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ฟ
ท ล ท ท	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ทุ ทุ ทุ ทุ	ทุ ทุ ทุ ทุ	ม ม ม ม	ม ม ม ม

ด ฟ ฟ ด	ฟ ด ฟ ฟ	ฟ ท ท ฟ	ท ฟ ท ท	ฟ ท ท ฟ	ท ฟ ท ท	ด๋ ล ด๋ ด๋	ฟ ท ท ฟ
ม ม ม ม	ม ม ม ม	ล ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล	ท ท ท ท	ล ล ล ล

ท ฟ ร ฟ	ท ฟ ฟ ร	ท ฟ ฟ ร	ฟ ร ฟ ฟ	ด๋ ล ด๋ ด๋	ฟ ท ท ฟ	ฟ ร ฟ ฟ	ร ฟ ฟ ร
ล ล ม ม	ล ล ล ม	ล ล ล ม	ม ม ม ม	ท ท ท ท	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม

ด ม ม ด	ม ด ม ม	ม ซ ซ ม	ซ ม ซ ซ	ฟ ล ล ฟ	ล ฟ ล ล	ร๋ ล ล ฟ	ล ฟ ฟ ร
ร ร ร ร	ร ร ร ร	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ	ด๋ ด๋ ซ ซ	ซ ซ ม ม

ฟ ล ล ฟ	ล ฟ ฟ ร	ร ฟ ฟ ร	ทุ ร ร ทุ	ซุ ทุ ทุ ซุ	ทุ ซุ ทุ ทุ	ทุ ร ร ทุ	ร ทุ ร ร
ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ม	ม ม ม ม	ด ด ด ด	ลุ ลุ ลุ ลุ	ลุ ลุ ลุ ลุ	ด ด ด ด	ด ด ด ด

เที่ยวที่ 4

ทซลท	ดำลทดำ	รำทดำรำ	มำดำรำมำ	ลทซล	มซรม	ลทดร	ซมรด
ทซลท	ดลทด	รทดร	มดรม	ลทซล	มซรม	ลฺทฺดร	ซมรด

ดำลซม	ลซมร	มลซร	มรดซ	ลซทซ	ลทลท	ดทมท	ดรมร
ดลซม	ลซมร	มลซร	มรดซฺ	ลฺซฺทฺซฺ	ลฺทฺลฺทฺ	ดทฺมทฺ	ดรมร

ลทดร	มทดร	มดรม	ฟรมฟ	ลทมำรำ	ดำทลฟ	ทดรม	ลฟมร
ลฺทฺดร	มทฺดร	มดรม	ฟรมฟ	ลทมร	ดทลฟ	ทฺดรม	ลฟมร

ซดรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	มรดท
ซฺดรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร	ดลซม	ลซมร	ซมรด	มรดทฺ

ฟรมฟ	ซมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ดำลทดำ	รำทดำรำ	มำดำรำมำ	รำดำทล
ฟรมฟ	ซมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ดลทด	รทดร	มดรม	รดทล

รำทลซ	รซลท	รำมำรำล	รำทลซ	รำทรำรำ	รำมำรำรำ	ทลซม	รซลท
รทลซ	รซลท	รมรล	รทลซ	รทรร	รมรร	ทลซม	รซลท

มลฟท	ลรำทม	ซลซม	รซลท	รำลทล	ซมรม	ซทลท	รำทลซ
มลฟท	ลรทม	ซลซม	รซลท	รลทล	ซมรม	ซทลท	รทลซ

รำมำรำท	รำซทล	ทมลซ	ลรซม	ซดมร	มทรด	รลดท	ดซทล
รมรท	รซทล	ทมลซ	ลรซม	ซดมร	มทฺรด	รลฺดทฺ	ดซฺทฺลฺ

ซทลซ	ลทดร	ดมรล	ซมรซ	มรดม	รดทด	ซรซดำ	รำดำทล
ซฺทฺลฺซฺ	ลฺทฺดร	ดมรล	ซมรซ	มรดม	รดทฺด	ซรซด	รดทล

รำลรำมำ	รำทลซ	ทรทม	รซลท	ลทดำซ	ลทดำฟ	ซลทม	ฟซลร
รลรม	รทลซ	ทฺรทฺม	รซลท	ลทดซ	ลทดฟ	ซลทม	ฟซลร

ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ด ท	ร์ ด์ ม์ ร์	ล ร์ ด ท	ด ท ล ร์	ด์ ร์ ม์ ร์	ด์ ท ล ฟ
ล฻ ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ด ท	ร ด ม ร	ล ร ด ท	ด ท ล ร	ด ร ม ร	ด ท ล ฟ
ม์ ร์ ท ล	ร์ ล ท ฟ	ท ล ท ฟ	ล ฟ ม ร	ล ท ด ร	ม ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ
ม ร ท ล	ร ล ท ฟ	ท ล ท ฟ	ล ฟ ม ร	ล฻ ท฻ ด ร	ม ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ

ด์ ท ด์ ด์	ด์ ม์ ด์ ด์	ท ล ท ท	ท ด์ ท ท	ล ฟ ล ท	ฟ ล ล ล	ฟ ม ฟ ล	ม ฟ ฟ ฟ
ด ท ด ด	ด ม ด ด	ท ล ท ท	ท ด ท ท	ล ฟ ล ท	ฟ ล ล ล	ฟ ม ฟ ล	ม ฟ ฟ ฟ

ร ท ร ม	ท ร ร ร	ม ฟ ล ม	ล ฟ ฟ ฟ	ล ฟ ม ร	ฟ ม ม ม	ฟ ม ร ท	ม ร ร ร
ร ท฻ ร ม	ท฻ ร ร ร	ม ฟ ล ม	ล ฟ ฟ ฟ	ล ฟ ม ร	ฟ ม ม ม	ฟ ม ร ท฻	ม ร ร ร

ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ร ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ซ ล ท	ด ม์ - ร์
ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ซ฻ ล฻ ท฻ ด	ท฻ ด ร ม	ร ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ซ ล ท	ด ม - ร

ลงจบ

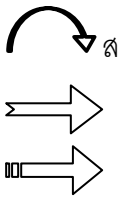
- - - ม์	- ม์ - ร	ด์ ท ด์ ม์	- ร์ ด์ ซ	- - - ล	- - - ท	ด ร ด ซ	ร ซ - ร์
- - - ม	- ซ - ร	ด ท ด ม	- ร ด ซ	- - - ล	- - - ท	ด ร ด ซ	ร ซ - ร

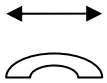
ภาพประกอบที่ 43 โน้ตทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก 3 ชั้น ***ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล***

ที่มา : เพชรลดา เทียมพยุหา.

หมายเหตุ สัญลักษณ์ที่ใช้ประกอบโน็ตทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก 3 ชั้น (ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล)

ในการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศก เพชรลดา เทียมพยุหาได้กำหนดสัญลักษณ์กลวิธีต่างๆ ที่ใช้แสดงเพื่อสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจ ดังนี้





คาบลูกคาบดอก

กวาด

4.4 คุณค่าภูมิปัญญาประสม

4.4.1 ระนาดเอกกับลักษณะการประสมวง

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่ง ที่พบว่าได้รับการบรรจุประสมอยู่ในวงดนตรีไทยทั้งประเภทวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย (ประสม) และวงมโหรี ซึ่งหากจะนับชนิดและขนาดของวงต่างๆ ที่เป็นมาตรฐานซึ่งมีระนาดเอกบรรจุประสมอยู่ จะนับได้ถึง 22 วง ประกอบด้วย

1. วงปี่พาทย์ (สามัญ) เครื่องห้า
2. วงปี่พาทย์ (สามัญ) เครื่องคู่
3. วงปี่พาทย์ (สามัญ) เครื่องใหญ่
4. วงปี่พาทย์เสภาเครื่องห้า
5. วงปี่พาทย์เสภาเครื่องคู่
6. วงปี่พาทย์เสภาเครื่องใหญ่
7. วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องห้า
8. วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่
9. วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่
10. วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า
11. วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่
12. วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่
13. วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า
14. วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่
15. วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่
16. วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์
17. วงเครื่องสายประสมระนาดเอกเครื่องเดี่ยว
18. วงเครื่องสายประสมระนาดเอกเครื่องคู่
19. วงมโหรีเครื่องเล็ก
20. วงมโหรีเครื่องคู่
21. วงมโหรีเครื่องใหญ่
22. วงมหาดุริยางค์ไทย

ลักษณะการประสมวง โดยมีเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แต่ละชนิด ตามจำนวนที่กำหนดของวงนั้นๆ ก็เป็นไปตามลักษณะรูปแบบของวงแต่ละวง ที่ครูอาจารย์แต่โบราณได้กำหนดตำแหน่งแห่งที่ไว้ และได้มีการยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นระเบียบแบบแผนทางวิชาการดนตรีไทย และทางปฏิบัติของวงการดนตรีไทยทั่วไป

หากสังเกต ลักษณะการประสมวงของวงดนตรีชนิดต่างๆ ข้างต้นจะเห็นได้ว่า ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจัดให้อยู่ในตำแหน่งพื้นที่ด้านหน้าหรือแถวหน้าของวงเป็นส่วนใหญ่ ถ้าเป็นวงปี่พาทย์ขนาดเครื่องห้า จะตั้งเด่นอยู่แถวหน้าตรงกลางของวง ถ้าเป็นวงปี่พาทย์ขนาดเครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ ก็ยังคงตั้งอยู่ในตำแหน่งแถวหน้า โดยมีระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ตั้งอยู่ในแถวเดียวกัน แต่อยู่ทางด้านซ้ายของระนาดเอก และมีระนาดเอกเหล็กอยู่ทางด้านขวาของระนาดเอก ส่วนเครื่องดนตรีชิ้นอื่นก็จะอยู่ในแถวกลางและแถวหลังต่อไป ยกเว้นวงปี่พาทย์มอญ ที่นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมกับเครื่องดนตรีมอญทีหลัง จึงเป็นการให้เกียรติแก่วงและเครื่องดนตรีของมอญที่มีอยู่เดิมมาก่อน โดยระนาดเอกจะตั้งในแถวที่สองรองจากแถวฆ้องมอญ รวมทั้งในวงเครื่องสายประสม และวงมโหรี ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลักอยู่ก่อน ระนาดเอกที่อยู่ในวงเครื่องสายประสมระนาดเอกก็ดีที่อยู่ในวงมโหรีก็ดี แม้ว่าจะตั้งอยู่ในแถวที่สองของวง แต่เมื่อพิจารณาให้ดีจะเห็นได้ว่า ระนาดเอกก็ยังเข้ามาเป็นผู้นำวงควบคู่ไปกับซอด้วงในการบรรเลงเพลงต่างๆ โดยตำแหน่งของระนาดเอกนั้นก็จะอยู่บริเวณพื้นที่ใกล้ซอด้วง และจะเข้าที่เป็นกลุ่มผู้นำในการบรรเลงนั้นเอง ระนาดเอกและซอด้วงที่มีเสียงแหลมสูงกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ในวง จึงถูกกำหนดตำแหน่งพื้นที่ให้อยู่บริเวณส่วนหน้าด้านขวาของวงเป็นหลัก ในส่วนวงมโหรีที่มีการนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีย่อขนาดสัดส่วนให้มีขนาดเล็กลงกว่าขนาดในวงปี่พาทย์ เข้ามาผสมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ก็ยังคงใช้หลักการตั้งวงของวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์เป็นหลักเช่นเดิม ระนาดเอกจึงเป็นเครื่องดนตรีในพื้นที่ตำแหน่งผู้นำวงให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทั้งระนาดเอกปี่พาทย์และระนาดเอกมโหรี

เมื่อกล่าวถึงการประสมวงและการตั้งวงดนตรีไทย อันได้แก่วงปี่พาทย์ ก็ดี วงเครื่องสายก็ดี และวงมโหรีก็ดี พบว่าเป็นความชาญฉลาดทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษครูดนตรีไทยที่ได้นำเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง เสียงต่ำ มาจัดวางตำแหน่งในวงให้เกิดความสมดุลกันทั้งซ้าย ขวา หน้าหลัง ดังเช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ระนาดเอกเสียงสูง อยู่ด้านหน้า ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด เสียงต่ำอยู่ด้านหลัง หรือวงปี่พาทย์เครื่องคู่แถวหน้า ระนาดเอกเสียงสูง อยู่ด้านขวา ระนาดทุ้มเสียงต่ำอยู่ด้านซ้าย แถวหลัง ฆ้องวงใหญ่ เสียงต่ำอยู่ด้านขวา ฆ้องวงเล็กเสียงสูงอยู่ด้านซ้าย สลับกลับกันกับแถวหน้า เป็นการสร้างความสมดุลของระบบเสียงในวงดนตรีไทย เป็นต้น สอดคล้องกับระบบเสียงสากลที่เป็น MONO และ STERIO คือ เสียงซ้ายขวา หน้าหลัง ซึ่งก็มีในวงดนตรีของไทยมาแต่โบราณ

จึงเป็นเรื่องที่เห็นได้ว่า ภูมิปัญญาดนตรีไทย หรือ ภูมิปัญญาประสม ดังกล่าว ข้างต้น มีคุณค่าอยู่มาก มิได้ด้อยไปกว่าดนตรีชาติอื่นๆ แม้แต่น้อย

4.5 สังคีตกวีและบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก

สังคีตกวี หรือ ผู้ประพันธ์เพลง และบุคคลสำคัญทางดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับบริบทของระนาดเอก ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอนำมาเสนอเฉพาะบรมครูผู้ถึงแก่กรรมแล้วส่วนหนึ่งเท่านั้น โดยพิจารณาจากความรู้ความสามารถทางการดนตรี ประวัติศาสตร์ทางดนตรี ผลงาน เกียรติยศชื่อเสียงทางดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับบริบทของระนาดเอก เพื่อให้ได้เห็นถึงคุณค่าของภูมิปัญญาทางด้านดนตรี ที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย ของบุคคลสำคัญต่างๆที่จะกล่าวถึงนี้ อันเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ผู้ที่จะศึกษาต่อไป

ประวัติและผลงานของคีตกวีและบุคคลสำคัญนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีศึกษาจากเอกสารสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้องฉบับราชบัณฑิตยสถาน และสารานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สรุปไว้ดังนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พ.ศ.2406 – 2490)

ภาพประกอบ 44 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

พระนามเดิมว่า พระองค์เจ้าจิตรเจริญ ประสูติเมื่อวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2406 เป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับพระสัมพันธวงศ์เธอพระองค์เจ้าพรรณรายเสก

สมรสครั้งแรกกับหม่อมราชวงศ์ปลื้ม(ราชสกุล ศิริวงศ์) มีพระธิดา 1 องค์ เสกสมรสครั้งที่ 2 กับหม่อมมาลัย (สกุลเดิม เศวตามร์) มีพระโอรส 2 องค์ เสกสมรสครั้งที่ 3 กับหม่อมราชวงศ์โต (ราชสกุลเดิม งอนรถ) มีพระโอรสพระธิดา 6 องค์ ทรงเป็นต้นราชสกุล จิตรพงศ์

ทรงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด เช่น ระนาด ซอ ขลุ่ย ฆ้องวง กลองแขก นอกจากนั้นยังทรงเรียนอ่านและเขียนโน้ต สากลอีกด้วย

สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงนิพนธ์เพลง เช่น เพลงเขมรไทรโยค (พ.ศ. 2431) ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาถึงปัจจุบัน มีความไพเราะฟังแล้วรู้สึกประทับใจและเห็นความงามของทัศนียภาพแห่งไทรโยคได้อย่างซาบซึ้ง

ทรงเป็นต้นคิดการเล่นละครดึกดำบรรพ์ตามแบบละครเพลงของฝรั่ง (อุปรากร) โดยทรงประพันธ์บทคอนเสิร์ตขึ้นหลายชุด รวมทั้งทรงปรับปรุงดนตรีไทยให้เหมาะสมกับการขับร้องบรรเลงในอาคาร เพลงตับที่ใช้เป็นบทคอนเสิร์ต บทละครดึกดำบรรพ์

พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก (ไม่ทราบปีที่เกิดและปีที่ถึงแก่กรรม)

ภาพประกอบ 45 พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

นักดนตรีมีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่ง ในตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีบุตรชื่อ นายถึก ดุริยางกูร ซึ่งสามารถสีซอด้วงได้ไพเราะมาก

พระประดิษฐ์ไพเราะสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด ที่ได้รับยกย่องเป็นพิเศษ คือ ปี่ และซอสามสาย รับราชการตำแหน่งปลัดจางวางมหาดเล็ก เป็นครูและหัวหน้าวงปี่พาทย์ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาเป็นครูมโหรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาสุดารัตนราชประยูร ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่นนายสิน ศิลปะบรรเลง นายรอด พระยาธรรมสารนิติพิพิธภักดี (ตาด อมาตยกุล) นายต้ม พาทยกุล นายแดง พาทยกุล เป็นต้นตำรับการแต่งเพลงที่มีลูกล้อลูกขัด หรือประเภทเพลงทยอย ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ประเภทเพลง 2 ชั้น เช่น เพลงเชิดจีน(พ.ศ. 2396) เพลงจีนแส เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์ เพลงแป๊ะ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง ประเภทเพลง 3 ชั้น เช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยเขมร เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนขิมใหญ่ ประเภทเพลงเถา เช่น เพลงแขกบรเทศ เถา เพลงตวงพระธาตุ ประเภทเพลงโหมโรง เช่น โหมโรงขวัญเมือง

เป็นครูและหัวหน้าวงปี่พาทย์ ครูมโหรี ที่มีความสามารถเป็นเลิศโดยเฉพาะ ปี่ ซอสามสาย และการแต่งเพลง จนเป็นต้นตำรับของการแต่งเพลงที่มีลุกล้อลูกขัด หรือประเภทเพลงทยอย ที่นักดนตรีปี่พาทย์ และนักดนตรีระนาดเอกนิยมบรรเลงมาจนปัจจุบัน

พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (พ.ศ. 2403-2467)

ภาพประกอบ 46 พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2403 เป็นบุตรขุนกนกเลขา (ทองดี) กับ นางนิ่ม ชาวกรุงเทพมหานคร ภรรยาชื่อ พยอม มีบุตรธิดา 11 คน ที่เป็นนักดนตรี คือ ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์) มีน้องชายชื่อ พระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) เป็นนักดนตรี

พระยาประสานดุริยศัพท์ได้รับพระราชทานนามสกุล ประสานศัพท์ จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2456

เป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง เชี่ยวชาญการบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชนิด ที่ได้รับการยกย่องเป็นพิเศษ คือ ปี่ ขลุ่ย และระนาดเอก ที่มีฝีมือเป็นเลิศ ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงเถา เพลง 3 ชั้น ที่นักดนตรีปี่พาทย์และนักดนตรีระนาดเอก ใช้ทางเพลงของท่านบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (พ.ศ. 2409 – พ.ศ.2492)

ภาพประกอบ 47 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.2409 เป็นบุตรนายช้อยกับนางไผ่ ชาวกรุงเทพมหานคร(ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักดนตรีมีชื่อเสียงมาก ภรรยาคนแรกชื่อทรัพย์ มีบุตรธิดา 2 คน ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ คุณหญิงเสนาะดุริยางค์(เรือน) มีบุตรธิดา 5 คน ที่เป็นนักร้องมีชื่อเสียง คือ นางเลื่อม สุนทรวาทิน และนางเจริญใจ สุนทรวาทิน มีน้องชายชื่อ นายชื่น สุนทรวาทิน เป็นนักดนตรี

พระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับพระราชทานนามสกุล สุนทรวาทิน จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ.2456

เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีหลวงทั้งปี่พาทย์และมโหรี ควบคุมการฝึกซ้อมและการแสดงละครดึกดำบรรพ์ บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ฝึกสอน วงเจ้าพระยาธรรมาที่รวมนักดนตรีฝีมือเยี่ยม ท่านแตกฉานในการดนตรีและเครื่องมือทุกชนิดที่เลื่องลือคือ ปี่ และระนาดเอก รวมทั้งการพัฒนาการขับร้อง ให้มีกลวิธีลีลาแบบใหม่ที่ดีขึ้น และสามารถบรรจุเพลงในบทละครได้ดี เช่น เรื่องเงาะป่า เป็นต้น ที่สำคัญ คือ ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลา เข็มศิลปวิทยา เป็นเครื่องหมายยกย่องความรู้สูงสุด

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)(พ.ศ.2424-2497)

ภาพประกอบ 48 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2424 เป็นบุตรนายสินกับนางยิ้ม ชาวจังหวัดสมุทรสงคราม บิดาเป็นนักดนตรีและเจ้าของวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียง ภรรยาคนแรกชื่อ โชติ (สกุลเดิม หุราพันธ์) บุตรธิดา 8 คนที่เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง คือ คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง นางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก)และนายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ ฟู (น้องสาวของนางโชติ ศิลปบรรเลง) มีบุตรธิดา 5 คน

จอมพล สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาภาณุพันธุวงค์วรเดช ประทานนามสกุลศิลปะบรรเลง แก่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ

เป็นผู้มีความรู้ความสามารถและมีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้ดีทุกชนิด ที่ได้รับยกย่องเป็นพิเศษ คือ ระนาดเอก เป็นต้นตำรับบรรเลงเพลงแบบต่างๆ เช่น เพลงกรอ การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงที่มีลูกนำขึ้นต้นและเพลงทางเปลี่ยนที่ไพเราะ เป็นต้น ท่านได้แต่งเพลงขึ้นไว้เป็นจำนวนมาก และเพลงต่างๆได้รับความนิยม ใช้บรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) (พ.ศ.2438-2488) เป็นบุตรนายนาคกับนางขาบ ชาวกรุงเทพมหานคร ภรรยาคนแรกชื่อ เป้า มีบุตรธิดา 5 คน ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ ชิ้น มีบุตร 2 คน หลวงชาญเชิงระนาดเริ่มเรียนดนตรีกับบิดา ต่อมาได้เป็นศิษย์พระยาประสานดุริยศัพท์(แปลก ประสานศัพท์) รับราชการที่กรมมหรสพในรัชสมัยพระบาท สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นผู้ที่ตีระนาดประจำคณะละครของพระอนิรุทธเทวา (หม่อมหลวงฟื้น พึ่งบุญ) มีฝีมือและชั้นเชิงในการตีระนาดดีมาก โดยเฉพาะเพลงละคร ตีได้ตรงเสียงคนร้องทำให้มีความไพเราะอย่างยิ่ง ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นายรวม พรหมบุรี

หลวงชาญเชิงระนาดได้รับพระราชทานนามสกุล ผลารักษ์ จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ.2456

จางวางทั่ว พาทยโกศล(พ.ศ.2434-2481)

ภาพประกอบ 49 จางวางทั่ว พาทยโกศล

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 21 กันยายน พ.ศ.2424 เป็นบุตรหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) กับนางแสง ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและเจ้าของวงพาทยโกศล ส่วนมารดาเป็นผู้มีฝีมือในการดีดจะเข้ และเป็นครูสอนดนตรีในราชสำนักรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภรรยาคนแรกชื่อ ปลั่ง (สกุลเดิม คงศรีวิไล) มีบุตรธิดา 8 คน ที่มีชื่อเสียงทางดนตรี คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ภรรยาคนที่ 2 ชื่อเจริญ (สกุลเดิม รุ่งเจริญ) เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงและเคยเป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) มีบุตรธิดา 4 คน มีน้องชายต่างมารดาชื่อนายละม้าย พาทยโกศล เป็นนักดนตรีมีฝีมือทางเครื่องหนัง

เป็นผู้ที่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชนิด ทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย และขับร้องได้ดี ท่านได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะทางเดี่ยว ทั้งเดี่ยวรอบวงในเพลงต่างๆ และเดี่ยวเครื่องดนตรีเฉพาะ เช่น เดี่ยวระนาดเอก เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เดี่ยวจะเข้ และยังได้ทำเพลงสำหรับวงโยธวาฑิตอีกมาก ผลงานทางปี่พาทย์ได้มีการบันทึกแผ่นเสียงไว้ให้ได้ศึกษา

นายมนตรี ตราโมท (พ.ศ.2443-2538)

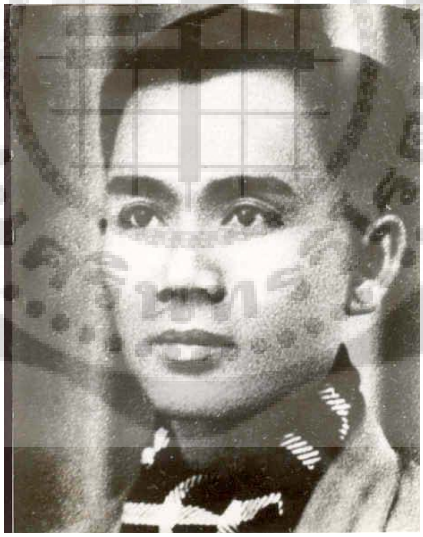
ภาพประกอบ 50 นายมนตรี ตราโมท

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

นามเดิมว่า บุญธรรม เกิดเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2443 เป็นบุตรนายยิ้มกับนางทองอยู่ ชาวจังหวัดสุพรรณบุรี ภรรยาคนแรกชื่อ ลิ้นจี่ (สกุลเดิม บุรานนท์) มีบุตร 2 คน ที่มีชื่อเสียงทางดนตรี คือ นายศิลปี ตราโมท ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ พูนทรัพย์ (สกุลเดิม นาฏประเสริฐ) มีบุตรธิดา 2 คน ที่เป็นนักร้อง คือ นางสาวดนตรี ตราโมท

เป็นผู้มีฝีมือบรรเลงดนตรีไทยได้หลายชนิด ที่ได้รับยกย่องเป็นพิเศษ คือ ระนาดทุ้ม และเป็นผู้บรรเลงขิมในวงหลวงเป็นคนแรก ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก รวมทั้งเพลงระบำและการแสดงต่างๆ ได้รับความนิยมอย่างสูง และใช้กันมาจนปัจจุบัน เป็นผู้แต่งตำราทางวิชาการดนตรีไทยไว้หลายเล่ม อันเป็นต้นแบบให้หนังสือเอกสารทางวิชาการดนตรีไทย ขยายเพิ่มขึ้นอีกมากมาย ท่านได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ได้รับพระราชทานโล่เกียรติยศฐานะนักดนตรีไทยตัวอย่าง เป็นราชบัณฑิตสำนักศิลปกรรม และได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติ เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง(ดนตรีไทย)ประจำปีพ.ศ.2528

นายเตือน พาทยกุล (พ.ศ.2448 – 2546)



ภาพประกอบ 51 นายเตือน พาทยกุล

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

บุตรนายพร้อมกับนางตุ่น ชาวจังหวัดเพชรบุรี บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากและเจ้าของวงปี่พาทย์ ภรรยาคนแรก ชื่อ กิมไล้ มีบุตรธิดา 4 คน ภรรยาคนที่ 2 ชื่อ เรือง มีบุตรธิดา 4 คน ที่มีชื่อเสียงทางดนตรี คือ นายอรุณ พาทยกุล และนายบำรุง พาทยกุล

เป็นผู้มีความสามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวงและเครื่องสาย เครื่องดนตรีที่ถนัดได้แก่ ระนาดเอก ซอสามสาย และสามารถเป่าคลาริเน็ตได้อีกด้วย มีฝีมือในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีหลายชนิด โดยเฉพาะมีชื่อเสียงในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีย่อส่วนให้มีขนาดเล็กกว่าของจริง แต่สามารถบรรเลงได้เหมือนขนาดมาตรฐาน ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลง 3 ชั้น เพลง 2 ชั้น และเพลงระบำ ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ.2535

นายเฉลิม บัวทั่ง (พ.ศ.2454 – 2530)

ภาพประกอบ 52 นายเฉลิม บัวทั่ง

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ.2454 เป็นบุตรนายปั้นกับนางถนอม ชาวจังหวัดนนทบุรี บิดาเป็นนักดนตรีและเจ้าของวงปี่พาทย์ ภรรยาชื่อ ไสว มีบุตรธิดา 11 คน ที่เป็นนักดนตรีและนักร้องมีชื่อเสียง คือ นางสุพัฒน์ บัวทั่ง นายพัฒน์ บัวทั่ง และนางสุธาร ศุขสายชล มีพี่ชายต่างมารดาเป็นนักดนตรี คือ นายหวาด บัวทั่ง

เป็นผู้มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้ดีเยี่ยม โดยเฉพาะ ระนาดเอก ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก สอนและควบคุมวงเสริมมิตรบรรเลง ของนายเฉลิม ศาลิคุปต์ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงมโหรี วงเครื่องสาย แตรวง และวงอังกะลุง โดยเฉพาะเป็นต้นตำรับของการทำอังกะลุงราว ได้รับพระราชทานโล่เกียรติยศในฐานะนักดนตรีไทยตัวอย่าง และได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ.2529

นายเผือด นักระนาด (พ.ศ.2455-2505)

ภาพประกอบ 53 นายเผือด นักระนาด

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2455 เป็นบุตรนายเมฆกับนางปุย ชาวสมุทรสงคราม บิดาเป็นนักดนตรีและเจ้าของวงปี่พาทย์ภรรยาชื่อ ถวิล

นายเผือด นักระนาด เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา ต่อมาได้เป็นศิษย์เรียนระนาดกับ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนมีความเชี่ยวชาญ เรียนโน้ตสากลที่กองดุริยางค์ทหารเรือ ได้รับยกย่องว่ามีฝีมือในการตีระนาดได้ยอดเยี่ยม เป็นนักระนาดเอกประจำวงหลวงประดิษฐ์ไพเราะ วงวังลดาวัลย์ วงวังบางคอแหลม รับราชการที่กรมศิลปากร มีผลงานบันทึกเสียงบรรเลงระนาดเอกไว้ เช่น เพลงแขกมอญ เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา

นายประสิทธิ์ ถาวร (พ.ศ.2564-2545)

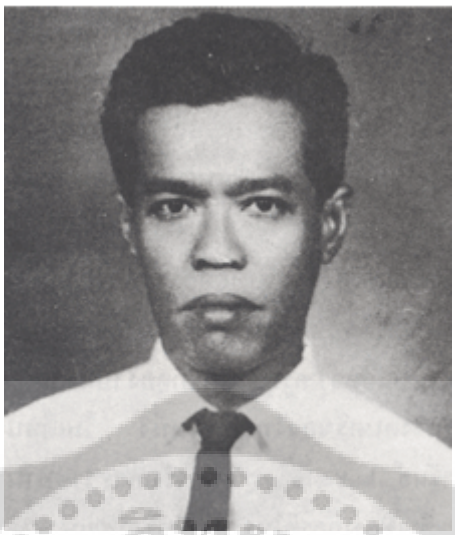
ภาพประกอบ 54 นายประสิทธิ์ ถาวร

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อวันที่ 9 กันยายน พ.ศ.2464 เป็นบุตรนายสุดกับนางฟู ชาวจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ภรรยาชื่อ ทองเติม มีบุตร 1 คน

เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะได้รับยกย่องว่า บรรเลงระนาดได้ดีมาก เป็นผู้ก่อกำเนิดวงมหาดุริยางค์ไทย บรรเลงในโอกาสสำคัญๆ หลายครั้ง เป็นผู้สามารถบรรเลงปี่พาทย์พม่าและนำมาเผยแพร่ในประเทศไทย ได้แต่งเพลงต่างๆ ไว้หลายเพลง มีผลงานการบันทึกเสียงที่สำคัญในการบรรเลงระนาดเอกในชุดโหมโรงเย็น และเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่อยรูป 3 ชั้น ไว้ ทั้งยังได้ทำการบันทึกเสียงการบรรเลงและขับร้องเพลงไทยประเภทต่างๆ ไว้เป็นจำนวนมาก ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ.2531

นายบุญยงค์ เกตุคง (พ.ศ. 2463 – 2539)



ภาพประกอบ 55 นายบุญยงค์ เกตุคง

ที่มา : สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับบัณฑิตยสถาน

เกิดเมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ.2463 เป็นบุตรนายเที่ยงกับนางเขียน ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) ภรรยาชื่อ พายัพ มีบุตรี 1 คน มีน้องชายชื่อ นายบุญยัง เกตุคง เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง

เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง สามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้ทุกชนิด โดยเฉพาะระนาดเอกได้รับยกย่องเป็นพิเศษ ได้จัดตั้งคณะลิเกชื่อ “เกตุคงดำรงศิลป์” ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดลิเกทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ได้ร่วมก่อตั้งวงฟองน้ำกับนายบรูส แกสตัน ได้รับโล่พระราชทานในฐานะนักดนตรีไทยตัวอย่าง เป็นภาคีสมาชิกประเภทวิจิตรศิลป์ สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตสถาน และได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. 2531

4.6 โอกาสในการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลงในงานต่าง ๆ

4.6.1 งานพระราชพิธี รัฐพิธี พิธีตามวาระพิเศษ

บุญตา เขียนทองกุล (2554: สัมภาษณ์) นักวิชาการละครและดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงเรื่องการนำระนาดเอกไปใช้ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ ไว้ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ ระนาดเอกที่นำไปใช้บรรเลงนั้นเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองชิ้นหนึ่งที่ผสมอยู่ใน

วงปี่พาทย์พิธี ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบตามขั้นตอนของงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ ตามหมายกำหนดการที่ออกโดยกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง ซึ่งในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ สมัยรัชกาลที่ 9 รวมจำนวนทั้งสิ้น 28 พิธี เท่านั้น โดยจำแนก ได้ดังนี้

1.พระราชพิธีประจำปี	จำนวน	14	พิธี
2. รัฐพิธี	จำนวน	7	พิธี
3. พิธีตามวาระพิเศษ	จำนวน	7	พิธี

พระราชพิธีประจำปี จำนวน 14 พิธี ได้แก่

1. พระราชกุศลมาฆบูชา (16 กุมภาพันธ์ 2546)

2. พระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (20 กรกฎาคม 2540)

3. พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช (9 เมษายน 2548)

4. พระราชพิธีสงกรานต์ (15 เมษายน 2545)

5. พระราชพิธีฉัตรมงคล (5 พฤษภาคม 2545)

6. พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ (13 พฤษภาคม 2545)

7. พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวิสาขบูชา (14-15 พฤษภาคม 2546)

8. พระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศล วันคล้ายวันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอนันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร์ และพระราชกุศลทักษิณานุปทาน พระบรมอัฐิสมเด็จพระมหิตลาธิเบศร์อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก และสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (9 มิถุนายน 2543)

9. พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอุปสมบทนาคหลวง (22 ตุลาคม 2543)

10. พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา (16 กรกฎาคม 2545)

11. พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน (22 ตุลาคม 2543)

12. พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช (23 ตุลาคม 2545)

13. พระราชพิธีจารึกสุพรรณบัฏ (1 ธันวาคม 2547)

14. พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา (5-6 ธันวาคม 2545)

เพื่อให้ได้ทราบถึงเพลงที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธีแต่ละพระราชพิธี จากวงปี่พาทย์พิธีมีระนาดเอกเป็นผู้บรรเลงนำ และเพลงจากวงประโคมอื่นๆ จึงขอเสนอเป็นตารางสรุปวงประโคมและเพลงในพระราชพิธีในสมัยรัชกาลที่ 9 ดังต่อไปนี้

ตาราง 3 สรุปวงประโคมและเพลงในงานพระราชพิธี

งานพระราชพิธีประจำปี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตรมโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวากลองชนะ	วงปี่ไฉนกลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
1	พระราชกุศลมาฆบูชา		เพลงสำหรับบท			เพลงช้าเพลงสาธุการเพลงกราวรำ
2	พระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการเพลงลงสรงเพลงเรื่องทำขวัญ
3	พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการเพลงประกอบการแสดง
4	พระราชพิธีสงกรานต์		เพลงสำหรับบท		เพลงพญาโศก (ทางเฉพาะ)	เพลงช้าเพลงกราวรำ

ตาราง 3 (ต่อ)

งานพระราชพิธีประจำปี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตร มโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวา กลองชนะ	วงปี่ไฉน กลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
5	พระราชพิธีฉัตรมงคล	เพลงออกขุนนาง เพลงส่งเสด็จ เพลงสำหรับบท	เพลงสำหรับบท			เพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ เพลงเรื่องทำขวัญ
6	พระราชพิธีพืชมงคล		เพลงสำหรับบท			เพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงมหาฤกษ์ เพลงกราวรำ
	พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ			เพลงพญาเดิน		เพลงสาธุการ เพลงเชิดฉาน เพลงโคมเวียน เพลงปลูกต้นไม้

ตาราง 3 (ต่อ)

งานพระราชพิธีประจำปี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตร มโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวา กลองชนะ	วงปี่ไฉน กลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
7	พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวิสาขบูชา		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการ เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงกราวรำ
8	พระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลวันคล้ายวันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอนันทมหิดล พระอัฐรามาธิบดินทร์ และพระราชกุศลทักษิณานุปทาน พระบรมอัฐิสมเด็จพระมหิตลาธิเบศร์อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชนก และสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการ เพลงช้า เพลงกราวรำ

ตาราง 3 (ต่อ)

งานพระราชพิธีประจำปี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตรมโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวากลองชนะ	วงปี่ไฉนกลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
9	พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอุปสมบทนาคหลวง		เพลงสำหรับบท			เพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ
10	พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศล เนื่องในวันอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ
11	พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ
12	พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันปิยมหาราช	เพลงสำหรับบท	เพลงสำหรับบท			เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ
13	พระราชพิธีจารึกสุพรรณบัฏ		เพลงสำหรับบท			เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ

ตาราง 3 (ต่อ)

งานพระราชพิธีประจำปี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตร มโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวา กลองชนะ	วงปี่ไฉน กลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
14	พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา	เพลงออกขุนนาง เพลงส่งเสด็จ	เพลงสำหรับบท			เพลงช้า เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ เพลงเรื่องทำขวัญ

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ตาราง 4 สรุปวงประโคมและเพลงในงานรัฐพิธี

งานรัฐพิธี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตร มโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวา กลองชนะ	วงปี่ไฉน กลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
1	รัฐพิธีถวายราชสักการะสมเด็จพระนเรศวรมหาราช	เพลงสำหรับบท				
2	วันที่ระลึกพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหาเจษฎาราชเจ้า	เพลงสำหรับบท				

ตาราง 4 (ต่อ)

งานรัฐพิธี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตรมโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวากลองชนะ	วงปี่ไฉนกลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
3	วันที่ระลึกมหาจักรี	เพลงสำหรับบท				
4	รัฐพิธีถวายบังคมพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในอภิลักขิตสมัยคล้ายวันสวรรคต	เพลงสำหรับบท				เพลงสรรเสริญพระบารมี
5	รัฐพิธีถวายบังคมพระบรมราชา นุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระราชพิธีฉลองวันพระราชทานรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย	เพลงสำหรับบท				

ตาราง 4 (ต่อ)

งานรัฐพิธี						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตรมโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวากลองชนะ	วงปี่ไฉนกลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
6	รัฐพิธีวันสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช	เพลงสำหรับบท				
7	รัฐพิธีเปิดประชุมรัฐสภา	เพลงสำหรับบท				

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

พิธีตามวาระพิเศษ 7 พิธี ได้แก่

1.พิธีวางศิลาฤกษ์อุโบสถวัดสิรินธรเทพรัตนาราม (13 กรกฎาคม 2544)

2. พิธีพุทธาภิเษก “พระนิรันตราย” (8 ตุลาคม 2543)

3. พิธีตัดลูกนิมิตอุโบสถวัดไผ่ล้อม (4 มิถุนายน 2545)

4. พิธีเททองหล่อพระบรมรูปสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (29 ธันวาคม 2540)

5. พิธีเปิดอาคารเรียนโรงเรียนวัดบางพลีใหญ่ใน (29 มิถุนายน 2543)

6. พิธีเปิดพระราชานุสาวรีย์สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (16 มกราคม 2547)

7. พิธีสมโภชพระพุทธมหาราช ฉ ปริวัฒน์ (15 กันยายน 2543)

ตาราง 5 สรุปวงประโคมและเพลงงานพิธีตามวาระพิเศษ

งานพิธีตามวาระพิเศษ						
ลำดับ	ชื่อพระราชพิธี	วงประโคม/เพลงในพระราชพิธี				
		วงกระทั่งแตรมโหระทึก	วงสังข์แตร	วงปี่ชวากลองชนะ	วงปี่ไฉนกลองชนะ	วงปี่พาทย์พิธี
1	พิธีวางศิลาฤกษ์อุโบสถวัดสิรินธรเทพรัตนาราม		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
2	พิธีพุทธาภิเษก “พระนิรันตราย”		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
3	พิธีตัดลูกนิมิตอุโบสถวัดไผ่ล้อม		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
4	พิธีเททองหล่อพระบรมรูปสมเด็จพระนเรศวรมหาราช		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
5	พิธีเปิดอาคารเรียนโรงเรียนวัดบางพลีใหญ่ใน		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
6	พิธีเปิดพระราชานุสาวรีย์สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์
7	พิธีสมโภชพระพุทธมหาราชฉปริวัตน์		เพลงสำหรับบท			เพลงมหาฤกษ์ เพลงเรื่องทำขวัญ

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

นอกจากเนื้อหาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังพบอีกว่า ในวาระพิเศษต่างๆ ยังได้มีการนำระนาดเอกมาบรรเลงนำในวงดนตรีเป็นพิเศษอีกด้วย เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯ ได้นำวงดนตรีไทยของโรงเรียนมาบรรเลง ขับร้อง ถวายพระพรชัยมงคล โดยการบันทึกเทปโทรทัศน์ และแพร่ภาพออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่องต่างๆ ในการนี้โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯได้กราบบังคมทูลเชิญ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในฐานะพระอาจารย์โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯ ทรงบรรเลงระนาดเอก นำวงดนตรีไทย โรงเรียนนายร้อยฯนั้นอย่างสมพระเกียรติเป็นต้น

ภาพประกอบ 56 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงบรรเลงระนาดเอก นำวงดนตรีไทย โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าฯ

ที่มา : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. (2555) *กษัตรีย์ผู้ทรงอนุรักษ์มรดกไทย*. (ออนไลน์)

นับได้ว่าการนำระนาดเอกมาใช้บรรเลงกับงานวาระพิเศษเช่นนี้ สามารถทำให้พิธีการงานพิเศษนั้น มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้บรรเลง คือ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทรงมีพระอัจฉริยะภาพและพระปรีชาสามารถในการบรรเลงระนาดเอกอย่างสมพระเกียรติ และทรงมีพระฐานันดรศักดิ์ถึงสมเด็จฯพระบรมราชกุมารี ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช รวมทั้งเป็นองค์วิษิฏศิลปินที่ประชาชนชาวไทยทั้งประเทศ น้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระเกียรติยศ จึงทำให้พิธีการงานวาระพิเศษดังกล่าวนั้นยิ่งมีความสมบูรณ์สมพระเกียรติและเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ของงานมากยิ่งขึ้นเป็นพิเศษอีกด้วย

4.6.2 งานประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2554: สัมภาษณ์) รองศาสตราจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้กล่าวถึงเรื่องโอกาสการนำระนาดเอกไปใช้ในงานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

สังคมไทยเป็นสังคมที่คนไทยทุกชนชั้นยึดถือความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่นำความสำเร็จเจริญรุ่งเรือง ความเป็นสิริมงคลกับกิจการงาน วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ โดยมีองค์ประกอบต่างๆ เข้ามาปฏิบัติจนเป็นพิธีการ พิธีกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีสืบต่อกันมา และในพิธีต่างๆ เหล่านั้น พบว่า มีการนำเอาดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของขั้นตอนในการปฏิบัติพิธีนั้นๆ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ ศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นสิริมงคล ซึ่งดนตรีที่นำมาใช้นั้น ก็ย่อมขึ้นอยู่กับลักษณะของพิธีการว่าเป็นอะไร มีวัตถุประสงค์เฉพาะอย่างไรแต่ที่ได้ศึกษาและพบเห็นมา ส่วนใหญ่เป็นการใช้วงปี่พาทย์ชนิดไม้แข็งบรรเลง โดยใช้ในงานที่เป็นมงคล จะมีเป็นวงชนิดอื่นบ้างก็เล็กน้อย เช่น วงมโหรี ที่ใช้กับงานมงคลสมรส หรือ วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญที่ใช้กับงานอวมงคล เป็นต้น

ทั้งวงปี่พาทย์และวงมโหรี ต้องมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำของวง มีบทบาทหน้าที่สำคัญมากในการบรรเลงเพลงต่างๆ ที่ใช้กับขั้นตอนของงานนั้นๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามพิธีการ งานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆที่ระนาดเอกในวงปี่พาทย์และวงมโหรีบรรเลงนั้น ต้องได้รับการจัดให้ถูกต้องเหมาะสมกับโอกาสและงานที่จะนำไปใช้บรรเลง ดังจะขอแสดงเป็นตารางให้ได้เห็นดังนี้

ตาราง 6 โอกาสในการนำระนาดเอกบรรเลงในงานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ

โอกาสในการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลงในงานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ	
งานประเพณีและพิธีกรรม	ของระนาดเอกในวงดนตรี
งานสวดพระอภิธรรมศพ	วงปี่พาทย์มอญ/ปี่พาทย์นางหงส์
งานฌาปนกิจศพ พระราชทานเพลิงศพ	วงปี่พาทย์มอญ/ปี่พาทย์นางหงส์
งานรวมญาติ/ทำบุญกระดูก (ช่วงวันสงกรานต์)	วงปี่พาทย์นางหงส์/วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้พระพุทธบาทที่วัดพระแท่นดงรัง (จ.กาญจนบุรี)	วงปี่พาทย์นางหงส์(จัดเช่นนี้ทุกปี)
งานพิธีรดน้ำสังข์คู่บ่าว-สาว	วงมโหรี
งานพิธีโล้ชิงช้า (ที่วัดสุทัศน์เทพวราราม)	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง

ตาราง 6 (ต่อ)

โอกาสในการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลงในงานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ	
งานประเพณีและพิธีกรรม	ของระนาดเอกในวงดนตรี
งานพิธีทอดเชือกดามเชือก (จัดที่โบสถ์พราหมณ์)	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูสามัญ	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูดนตรี	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูช่างศิลป์	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูแพทย์แผนไทย	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูภาพยนตร์	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีไหว้ครูทรงเจ้าเข้าผี	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานสวดมนต์เย็นในวันสุกดิบ	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญเลี้ยงพระในโอกาสต่างๆ	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานโกนจุก	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญวันขึ้นบ้านใหม่ วันสงกรานต์	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญฉลองอาคาร สิ่งก่อสร้าง	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญฉลองยศถาบรรดาศักดิ์	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีทำขวัญนาค	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานทำบุญฉลองพระบวชใหม่	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
งานพิธีแก้บน เช่น ละครแก้บน ละครชาตรี	วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ประสมเครื่องชาตรี

ที่มา : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

นอกจากเนื้อหาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังพบอีกว่า การเลือกนำวงดนตรีปี่พาทย์ มาใช้บรรเลงกับงานประเพณีและพิธีกรรมนั้นๆ โดยมีระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีนำของวง ก็ด้วยเหตุผลที่ว่า งานประเพณีและพิธีกรรมทุกงานนั้น เป็นงานที่ต้องการให้เกิดบรรยากาศแห่งความขลังศักดิ์สิทธิ์และพลังแห่งความศรัทธา เชื่อถือ ของบุคคลที่เข้าร่วมพิธีที่มีต่อพิธีนั้นๆ และประธานผู้ ประกอบพิธี และด้วยเสียงของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงของระนาดเอกที่ใช้ไม้แข็ง

บรรเลงนั้น เป็นเสียงที่ดังแข็งกร้าวมีพลังอย่างสูง ซึ่งเมื่อรวมกับเสียงของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ในวง เช่น ปี่ และกลองทัด ที่ดังมากเช่นกัน จึงเป็นผลทำให้เสียงของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง มีพลังเหมาะสมกับการสร้างบรรยากาศแห่งความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธา เชื่อถือหรือน่าเกรงขามเป็นอย่างยิ่ง งานประเพณีและพิธีกรรมจึงเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงเป็นหลักซึ่งก็มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญ ในการนำวงบรรเลงนั่นเอง

4.6.3 งานบันเทิง

โอกาสในการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลง ในงานบันเทิงต่างๆนั้น อนันต์ สบฤกษ์ อาจารย์ประจำหลักสูตรวัฒนธรรมและการพัฒนา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย เพื่อพัฒนาชนบทแห่งเอเชียอาคเนย์ มหาวิทยาลัยมหิดล ผู้มีประสบการณ์ทั้งการบรรเลงดนตรีไทย งานบันเทิงต่างๆ และการสอนนักศึกษา ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องโอกาสในการนำระนาดเอกบรรเลงในงานบันเทิงว่า (อนันต์ สบฤกษ์. 2554: สัมภาษณ์)

“การบรรเลงระนาดเอกเพื่อการบันเทิง ซึ่งสามารถแบ่งเป็นโอกาส การบรรเลงและกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน เช่น

การบรรเลงระนาดเอกในวงมโหรีและวงปี่พาทย์ไม้นวม ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึง “ทาง” ที่ใช้ในการบรรเลง จะต้องเป็นทางที่ดำเนินไปกับเนื้อเพลง หรือ ทำนองหลักเป็นสำคัญ ผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของทำนองเพลง ว่าเป็นเพลงประเภทใด เช่น ทางพื้น (ดำเนินทำนอง) ทางกรอ หรือ ลูกล้อลูกขัด บางเพลงผู้แต่งได้แต่งไว้ให้ทำนองบางช่วงบางตอนสามารถดำเนินกลอนได้ บางตอนต้องบรรเลงอย่างที่ผู้แต่งบังคับไว้ ส่วนกลวิธี(เทคนิค)ที่ใช้เป็นการบรรเลงแบบเก็บ กรอ เป็นหลัก มีรัว สอดแทรกบ้างเป็นบางช่วงบางตอน หรือบางเพลงเท่านั้น

การบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา ผู้บรรเลงจะผ่านการฝึกฝนมาอย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูง ไม่ใช่คนระนาดทุกคนจะบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภาได้ทุกคน ตัวอย่างเช่น การตีกรอ รัว ถ้าฝึกเริ่มต้นผิดจะไม่สามารถบรรเลงคาบลูกคาบดอกได้ เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภาจะต้องมีคุณสมบัติพิเศษกว่าผู้บรรเลงระนาดในวงอื่นๆ เพราะวงปี่พาทย์เสภาในมุมมองของนักดนตรีไทย(ปี่พาทย์) ถือว่าเป็นการบรรเลงที่สุดยอดทุกคนที่เรียนดนตรี อยากจะเดินทางไปให้ถึงจุดสูงสุดของการบรรเลงปี่พาทย์เสภา จุดสูงสุดนั้นคือ “เพลงเดี่ยว” กลวิธี หรือเทคนิคการบรรเลง จะบรรเลงแบบบูรณาการตั้งแต่เก็บ กรอ รัว สะบัด ขยี้ คาบลูกคาบดอก ลักจังหวะ รวมอยู่ในวงปี่พาทย์เสภา

ส่วนการบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดง ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้และ

ประสบการณ์ ลีลาท่ารำ แนวการบรรเลงเป็นอย่างดี ถ้าขาดความรู้และประสบการณ์ดังกล่าวแล้ว จะทำให้อรรถรสของการแสดงขาดความกลมกลืน ความราบรื่น ผู้บรรเลงระนาดเอกถือว่าเป็นผู้นำ ผู้ตั้งแนว ผู้บรรเลงจะต้องรู้ท่ารำในท่าที่จะต้องเปลี่ยนจังหวะ ลีลาของการแสดง เช่นจากเพลงช้าจะออกเพลงเร็ว หรือ สองชั้น จะออกชั้นเดียว เป็นต้น นอกจากนั้นจะต้องมีความรู้เรื่องระดับเสียง(ทาง) ของการบรรเลงประกอบโขน ละคร ด้วย เพราะนักร้องชายกับนักร้องหญิงใช้ระดับเสียงแตกต่างกันในบทเพลง

ส่วนกลวิธี(เทคนิค) การบรรเลงประกอบการแสดงนั้นใช้กลอนธรรมดาไม่วิจิตรพิสดารจนทำให้ผู้แสดงเกิดการสับสน เช่น ใช้กลอนของเพลงเดี่ยว กลอนฝาก สะบัด ขยี้ มาใช้กับการแสดง"

4.6.3.1 **งานศิลปะบรรเลงเพลงอัมพวา ครั้งที่ 1**

นอกจากเรื่องข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังพบอีกว่า เมื่อเดือนสิงหาคม 2554 มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ร่วมกับเทศบาลเมืองอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม จัดงานศิลปบรรเลงเพลงอัพวา ครั้งที่1 เนื่องในโอกาส 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในวันที่ 6-7 สิงหาคม 2554 ณ อุทยาน ร.2 อำเภอ อัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยมีวัตถุประสงค์ของการจัดงานดังนี้

ภาพประกอบ 57 พิธีไหว้ครู งาน ศิลปบรรเลงเพลงอัมพวา ครั้งที่ 1 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา : ผู้วิจัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดุริยกวี 5 แผ่นดิน ผู้ถือกำเนิดที่อัมพวาและสร้างชื่อเสียงให้แก่ท้องถิ่นในระดับชาติ และนานาชาติ

2. เพื่อเป็นโครงการนำร่องในการจัดมหกรรมดนตรีไทยประจำปีของจังหวัดสมุทรสงคราม โดยการสืบทอดมรดกความเป็นพื้นที่ ศูนย์กลางทางดนตรีไทยในอดีต เชื่อมโยงสู่บรรยากาศของเมืองของวัฒนธรรมในปัจจุบันและเป็นความหวัง ของการพัฒนาดนตรีและเยาวชนไทยไปสู่อนาคต

3. เพื่อพัฒนาเศรษฐกิจในเชิงสร้างสรรค์ ที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมอย่างมั่นคงในท้องถิ่นจังหวัดสมุทรสงคราม

4. เป็นต้นแบบให้เกิดการวางแผนจัดกิจกรรมทางดนตรีในระดับอื่นๆต่อไป โดยประสานความร่วมมือกับองค์กรชุมชนต่างๆ ทั่วประเทศที่มีความรู้ความเข้าใจในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทย

มาลินี สาคริก เลขาธิการมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และอัษฎาวุธ สาคริก ได้ร่วมกล่าวถึงการจัดงาน ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ นอกจากการบรรเลงของวงต่างๆแล้ว หนึ่งในรายการที่มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กำหนดให้มีด้วยความตั้งใจตั้งแต่เริ่มคิดโครงการคือการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง โดยได้เชิญผู้วิจัย มาร่วมปรึกษาถึงแนวทางและการดำเนินการ ในที่ประชุมมีความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า เอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) คือ การเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง ที่ท่านได้เป็นผู้ริเริ่มประดิษฐ์วิธีการบรรเลงและทางเพลงขึ้น อันได้แก่ การเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงเดี่ยว อาหนู

และเพื่อให้สอดคล้องกับวาระ 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงกำหนดจำนวนเครื่องดนตรี ระนาดเอกที่จะใช้เดี่ยวเป็น 130 ราง ในเบื้องต้น และเพื่อให้ทันเวลาต่อการดำเนินการที่มีระยะเวลาอันสั้น ที่ประชุมจึงเสนอขอให้นักดนตรีที่เป็นนักระนาดเอกจากหน่วยงานในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมเป็นหลัก พร้อมทั้งเชิญนักระนาดเอกจากหน่วยงานต่างๆ ที่เคยร่วมงานการบรรเลงกับมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในอดีตที่ผ่านมาด้วย ส่วนการฝึกซ้อม มูลนิธิได้เรียนเชิญ นัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญระนาดเอก ศิษย์ครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) มาเป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อมและปรับการบรรเลง

ก่อนถึงวันงานการบรรเลง มีนักระนาดเอกผู้สมัครใจเข้าร่วมบรรเลงทั้งสิ้นเป็นจำนวน กว่า 70 คน และเพื่อให้โอกาสกับผู้ที่มีเจตนาอันแรงกล้าในการแสดงมุทิตาจิตร่วมบรรเลงเดี่ยวในงานดังกล่าวนี้ แม้ว่าจะมีผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง ครบ 130 ราง แล้วก็ตาม แต่มูลนิธิ

ก็ยังเปิดโอกาสให้กับผู้ที่มีความประสงค์ขอเดี่ยวเพียงรางเดียว เพิ่มเติมขึ้นมาอีกจำนวนหนึ่ง จนปรากฏรายนามนักดนตรีระนาดเอกที่เข้าร่วมบรรเลง ดังนี้

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 130 ราง

เพลงอาหนู ทางเดี่ยว และ เพลงสรรเสริญพระบารมี

ผู้อำนวยเพลง นัฐพงศ์ โสวัตร

รายชื่อผู้ร่วมบรรเลงระนาดเอก 130 ราง

ศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะฯ	ฉลาก โพธิ์สามต้น
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปศึกษา	รัตนพล วิสุทธิวงศ์,ทวีบูลย์ นามแสน ชนาพล จั่นลาม,ภัทระ กิ้มเฉี้ยง วีระประวัติ สุขบัณฑิตย์, กณพ กิ้มเฉี้ยง
บัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์	อภิญญา นาครัตน์, วุฒิโชค วรสิทธิ์ ศุภชัย สิงห์เถื่อน , ชัชวาล อินทสนธิ์, ศุภชัย เขื่อนแก้ว , อภิสิทธิ์ วงศ์กำภู
วิทยาลัยนาฏศิลป	อธิชล เทพรักษา , ปองณัฐ ลัดดาอ่อน, อริยธัช สมพงษ์ , สุวัฒน์ แสงนิ่ม พรสวรรค์ พุกเจริญ , ณัฐพงศ์ สูงดี
วิทยาลัยนาฏศิลป อ่างทอง	เอกนฤน สิทธิโชค, บารมี รุจิพัฒนพงศ์, ภานุมาศ มีศิลป์ , ศรันย์ จำปาทิพย์
วิทยาลัยนาฏศิลป สุพรรณบุรี	ธันวา สวัสดี , ดนุพล พานทอง, พิษณุ วัฒนเสธี , กีรติ ภูมร, ภานุพงศ์ ปิยะพันธุ์ , อภิวัฒน์ ยุพาพิน
วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา	กฤษณะ จาคุรัส , ศิวนาถ ฤทธิ์ทิมดอน, มนตรี แสงกนึก
วิทยลัยนาฏศิลป จันทบุรี	ดำรง เชื้อเกสร , สราวุธ พรมจิตต์ ต่อตระกูล สุภาคะมล, รณฤทธิ์ ไหมทอง
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	วีระ พันธุ์เสือ , พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, ณัฐพล วิสุทธิแพทย์ , ธราดล ปัจจะ, กรกฎ สดแสงจันทร์,

	กฤษณะ ปติกาพงศา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	วัฒนา อ่อนสำลี , ธมนวรรณ อยู่ดี
	วรวรรณ อนันตศรี, กามเทพ ธีรเลิศรัตน์,
	อุทัย ศาสตรา
คณะศิลปกรรมศาสตร์	ปกป้อง ขำประเสริฐ,
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	ณยศ สาตจีนพงษ์,
	ปีติกร เทียนจีน , ปราชญา สายสุข
คณะมนุษยศาสตร์	สราวุฒิ สระเสือ , พสธร จันทร์สะอาด
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์	
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์	ธาวิต อุดชาชน, ปฏิวัติ อภาวงศ์
มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี	
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม	สิทธิกานต์ นาคเงิน , เฉลิม วีระสถิต,
	อธิพงศ์ เนื้อนิ่ม , รัชพล ฉิมชาญเวช,
	สืบตระกูล ปั้นสำรอง, กัณฑ์อเนก วิชาเดช
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา	ธวัชชัย วงษ์สมิง , นนท์ สนธิโยธิน,
	ปรีชา ตรีหิรัญ , อานนท์ สุจริตจันทร์,
	ประสูติ เทียนโชติ , อนันต์ เนียมเมือง,
	ธีรภัทร บุญจิตติ , ณัฐวุธ นันทหน่อ,
	ไพทูลย์ สุขสำอาง, กิตติพงษ์ อยู่กำเนิด
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	กรรธวัช แก้วอ่อน
โรงเรียนเบญจมราชูทิศราชบุรี	ทัตพงศ์ มาสุข
โรงเรียนวัดวังไผ่ ชุมพร	สมพร สนั่นทุ่ง
โรงเรียนสุเหร่าใหม่ สวนหลวง	สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ
โรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย	พรอนันต์ ทองงามเพ็ง
วัดตะกล่ำ สวนหลวง ร.9	สมยศ ชะวาลา
วงพุฒยา กระทุ่มแบน สมุทรสาคร	โชติพัฒน์ วุฒิหทัยโชติ,
	ศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ, ธีระพล พงษ์เจริญ
	อรรถพล ตันเจริญ , กมล นุรักษ์,
	นิติกาญจน์ นิลอ่อน,

	ยอดรัก ทองพึ่งทรัพย์, ธเนศ น้อยดี, ทวีศักดิ์ ป้อมสีทอง , สุทน คงครุฑ, ชัยวัฒน์ เปลี่ยนกลิ่น
วงไทยบรรเลง	ณัชกฤษฎิฌาน์ แก้วละเอียด, วีรสิทธิ์ จั่นเพชร , ปรารภ แก้วละเอียด
วงปี่พาทย์ครูเกื้อ คณะเปลวดุริยางค์ศิลป์	ธนชาติ บุณมาสู่
ศิษย์ครูอุทัย แก้วละเอียด	นทศิลป์ เจริญ
เว็บไซต์สยามมิวสิคกา	วิภาส เปี่ยมอยู่สุข
นักแสดงนำจากละครโทรทัศน์เรื่อง โหมโรง Thai PBS	ธนาวุฒิ ศรีวัฒนะ

รายชื่อผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ฉิ่ง	สุกิตต์ ทำบุญ
กลองสองหน้า	อนิพนธ์ สุขกุล , จักรพันธ์ พัฒนสีทอง, พรชัย ภุชงค์ , นำโชค แกล้วตา
กรับ	ธีรกานต์ สมสูงเนิน, ฐิตินนท์ ผุลละศิริ, เสกสรร เวียงแก

(ข้อมูลจากสูจิบัตรงาน ศิลปะบรรเลงเพลงอัมพวา ครั้งที่ 1)

มูลนิธิฯยังได้อธิบายเกี่ยวกับความสำคัญของเพลงเดี่ยวอาหนู ไว้ในสูจิบัตรอีกว่า ความโดดเด่นของเพลงอาหนูเป็นเพลงที่ถูกออกแบบใหม่ เพื่อการเดี่ยวระนาดสองรางโดยเฉพาะ โดยการที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์สามารถถ่ายทอดบุคลิกภาพของเพลงอาหนูทำนองเดิมของปุย บาปุยะวาทย์ เกิดเป็นอาหนูแบบใหม่ที่มีท่วงทำนองติดหู มีวรรคตอนหยอกล้อไล่กันโต้ตอบรับส่งกันอย่างลื่นไหล โดยจัดสรรลีลาการบรรเลงให้แตกต่างไปจากเพลงเดี่ยวในอดีต ที่เน้นการนำเพลงดำเนินกลอนที่สร้างทางเดี่ยวให้ระนาดเอกรางเดียว ใช้ตีตามขนบธรรมเนียมซึ่งมักใช้การแปลหนทางเก็บทางขยี้ ทางรัว คาบลูกคาบดอก ฯลฯ ในที่นี้ระนาดเอกสองรางวางชนมุมกันคนระนาดนั่งกลางระหว่างสองฝั่งฟาก ไล่เรียงไม้ตีระนาดข้ามฝั่งข้ามฝืนไปมาดั่งการสร้างบทสนทนาสะท้อนกันและกัน จากเสียงน้อยๆ พัฒนาไปสู่เสียงมากมายลวดลายหลากมิติ การคิดใหม่ทำใหม่นี้ ส่งผลให้เพลงเล็กๆ เพลงหนึ่งอย่างอาหนูกลายเป็นหนึ่งในเพลงเดี่ยวระนาดที่มีความอมตะอยู่ในสังคมไทยมาจนทุกวันนี้

ในเรื่องของเครื่องดนตรีระนาดเอกที่ใช้บรรเลงนั้น มูลนิธิฯได้รับความอนุเคราะห์จากหน่วยงานต่างๆ ดังนี้

1. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. วิทยาลัยนาฏศิลปะ

3. วิทยาลัยนาฏศิลปะสุพรรณบุรี

4. วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง

5. ร้านสมชัยการดนตรี

รวมทั้งระนาดเอกส่วนตัวของผู้มาบรรเลงแต่ละคนอีกด้วย ซึ่งในส่วนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และหน่วยงานในสังกัดนั้น วิทยา ศรีผ่อง อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้เทียบเสียงผืนระนาดเอกให้

บรรยากาศในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงเดี่ยวอาหนูนั้น เทศบาลเมืองอัมพวาและอุทยาน ร.2 ได้จัดทำเวทียกพื้นความสูงประมาณ 50-60 เซนติเมตร กว้าง 10 เมตรยาว 20 เมตร ที่บริเวณชั้นล่างของอาคารเรือนไทยหลังใหม่ภายในอุทยาน ร.2 ซึ่งสามารถรองรับการตั้งเครื่องดนตรีระนาดเอกได้อย่างพอดี (ค่อนข้างเบียดในแถวหลังๆเล็กน้อย) นักดนตรีทุกคน สวมเสื้อยืดคอกลม สีขาวมีการพิมพ์ชื่องาน และภาพท่านครู หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ที่ด้านหน้าของเสื้อทุกตัวด้วย

ภาพประกอบ 58 ผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง(หมู่) เพลงอาหนู งานศิลปบรรเลงเพลงอัมพวา ครั้งที่ 1 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา : ผู้วิจัย

การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 รางเพลงเดี่ยวอาหนู ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เริ่มดำเนินขึ้นหลังจากที่วงอังกะลุง 130 คน จากโรงเรียนสตรีศรีสุริโยทัย ควบคุมโดย สวิต ทับทิมศรี บรรเลงจบลง นัฐพงศ์ โสวัตร ผู้อำนวยเพลงได้ให้สัญญาณ ผู้บรรเลงนำขึ้นต้นเพลงด้วยความมุ่งมั่นเด็ดเดี่ยว จากนั้นนักระนาดเอกทุกคนก็บรรเลงเข้าทำนองอย่างพร้อมเพรียงดังเกรียวกราว แข็งแรง และรวดเร็วตามแนวจังหวะของเพลง (ค่อนข้างเร็ว) ด้วยลูกเล่นเทคนิค วิธีการเดี่ยวหลากหลาย ในฝีไม้ลายมือของนักระนาดวัยหนุ่มสาว อย่างคล่องแคล่ว ว่องไว ประดุจม้าแข่งที่พุ่งทยานออกจากจุดปล่อยตัวด้วยความรวดเร็วฉะนั้น

ท่วงทำนอง เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวที่เป็นแบบฉบับของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บวกกับพละกำลังนักระนาดวัยหนุ่ม วัยสาวและความตั้งใจมุ่งมั่นในการบรรเลงเดี่ยวเพื่อมุทิตาจิตต่อบรมครูผู้ก่อเกิดจึงทำให้ทุกท่วงทำนอง และจังหวะของบทเพลงเต็มเปี่ยมไปด้วยความเร้าใจตื่นเต้น ตื่นตาตื่นใจ ตลอดทุกวินาทีตั้งแต่ต้นจนจบเพลงเรียกเสียงปรบมือดังกึกก้องยาวนาน จนนำมาสู่การร้องขอให้บรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่งเป็นรอบสอง และเมื่อเสร็จสิ้นแล้วก็ยังได้รับการร้องขอจากรายการโทรทัศน์ ที่มาบันทึกให้บรรเลงซ้ำอีก เพื่อการบันทึกเทปโทรทัศน์เป็นการเฉพาะ เพื่อนำออกเผยแพรในโอกาสต่อไป

ประโยชน์ที่ได้รับจากการจัดงาน ศิลปบรรเลง เพลงอัมพวา ครั้งที่ 1 ในครั้งนี้สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การนำระนาดเอกมาใช้บรรเลงกับโอกาสในการรำลึกถึงบรมครูดนตรีไทย หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในวาระครบ 130 ปีเกิดนี้ มีประโยชน์เกิดขึ้นหลายประการ ดังนี้

1. ประโยชน์กับนักระนาดเอกรุ่นปัจจุบันผู้ร่วมบรรเลง

1.1ได้แสดงความกตัญญูมุทิตาจิตต่อบรมครูดนตรีไทย นักระนาดเอก หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.2 ได้รับความรู้การสืบทอดทางเพลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงอาหนู ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.3 ได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงระนาดเอก 2 ราง เทคนิคกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว ระนาดเอกเพลงเดี่ยวอาหนูและพัฒนาการทักษะฝีมือการบรรเลง

1.4 ได้ศึกษากระบวนการปรับวงการบรรเลงเพลงเดี่ยวอาหนู

1.5 ได้แสดงความสามารถทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงเดี่ยวอาหนู

1.6 ได้สร้างเกียรติประวัติให้กับวงดนตรีไทย มูลนิธิฯ สถาบันการศึกษาครอบครัวและตนเอง

1.7 ได้สร้างความสามัคคีกับหมู่คณะผู้ร่วมงาน

1.8 ได้สร้างความภาคภูมิใจให้กับผู้จัดงาน ครู อาจารย์ บิดา มารดา ผู้ปกครอง ญาติพี่น้อง และตนเอง

2. ประโยชน์กับคณะกรรมการผู้จัดงานศิลปะบรรเลง เพลงอัมพวา ครั้งที่ 1 130 ปี ชาตกาล หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2.1 งานบรรลุตามวัตถุประสงค์

2.2 ได้รับความร่วมมือทั้งภาครัฐและเอกชนเป็นอย่างดี

2.3 ได้สร้างแนวทางในการฟื้นฟู พัฒนาชุมชนอัมพวาโดยการใช้ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรีไทย เป็นสื่อกลาง

2.4 ช่วยสร้างเศรษฐกิจ แหล่งท่องเที่ยว ทางวัฒนธรรม และการเพิ่มรายได้ให้กับบุคคลในชุมชนอัมพวา

2.5 ได้ช่วยสนับสนุนกระตุ้นเตือนให้เยาวชนนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจ ดนตรีไทย ได้รู้ในคุณค่าศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาดนตรีไทย ภาคภูมิใจในมรดกและเอกลักษณ์ของชาติ

3 ประโยชน์กับแหล่งชุมชนพื้นที่เมืองอัมพวาที่จัดงาน

3.1 ชุมชนแหล่งพื้นที่เมืองอัมพวา เป็นที่รู้จักของประชาชนที่มาร่วมงานและประชาชนทั่วไปที่ทราบข่าวการจัดงานในอีกแง่มุมหนึ่ง คือ เป็นสถานที่บ้านเกิดของบรมครูดนตรีไทยผู้ที่มีชื่อเสียงของชาติท่านหนึ่ง คือหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3.2 ได้เห็นแนวทางการฟื้นฟูพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนเมืองอัมพวา ในอีกแนวทางหนึ่ง โดยการใช้ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรีไทยเป็นสื่อกลาง

3.3 ได้เห็นแนวทางและช่วยให้การสร้างเสริมแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อสร้างรายได้และมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้กับผู้คน สถานประกอบการแหล่งชุมชนเมืองอัมพวา

3.4 ได้ส่งเสริมปลูกฝังให้เยาวชนพื้นที่เมืองอัมพวาและพื้นที่ใกล้เคียง ตระหนักเห็นคุณค่าในมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติในด้านดนตรีไทย เพื่อการอนุรักษ์ พัฒนาและเผยแพร่ต่อไป

การจัดงานดังกล่าวได้สร้างความภาคภูมิใจและเกียรติให้กับบุคคลชุมชนและหน่วยงานในเมืองอัมพวา ตลอดจนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องมากมาย

4.6.3.2 งานประกวดดนตรีไทย ปี่พาทย์เสภา กรมศิลปากร

ผู้วิจัยยังพบอีกว่า งานประกวดดนตรีไทย “ปี่พาทย์เสภาสำหรับประชาชนทั่วไป ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี

กรมศิลปากร พุทธศักราช 2554 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้จัดเมื่อเดือนธันวาคม 2554 ณ โรงละครแห่งชาตินั้น เป็นการจัดที่กรมศิลปากรมีวัตถุประสงค์หลัก คือ

1. เพื่ออนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมด้านดุริยางคศิลป์
2. เพื่อเป็นการร่วมฉลองครอบรอบ 100 ปี กรมศิลปากร
3. เพื่อเป็นการฟื้นฟูรูปแบบการบรรเลง-ขับร้องของวงปี่พาทย์เสภา
4. เพื่อให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการบรรเลง-ขับร้องปี่พาทย์เสภา ให้คงอยู่ตลอดไป

กำหนดประเภทของการประกวด คือ วงปี่พาทย์เสภาเครื่องคู่ แบ่งคุณสมบัติของนักดนตรีออกเป็น 2 รุ่น คือ

1. รุ่นอายุ 18 ปี บริบูรณ์ – 25 ปี บริบูรณ์ ไม่จำกัดเพศ
2. รุ่นอายุ 26 ปี ขึ้นไป

เพลงที่ใช้ในการประกวด รุ่นอายุ 18 ปี – 25 ปี ประกอบด้วย

1. โหมโรงเสภาเพลงมหาราช
2. เพลงพม่าห้าท่อน สามชั้น (ทางครูมนตรี ตราโมท)

เพลงที่ใช้ในการประกวด รุ่นอายุ 26 ปี ขึ้นไป

1. โหมโรงเสภาเพลงรัตนโกสินทร์
2. เพลงบุหลัน เถา (ทางฝั่งพระนคร)

มีวงที่สมัครเข้าร่วมประกวด รุ่นอายุ 18 ปี – 25 ปี จำนวน 5 วง
รุ่นอายุ 26 ปี ขึ้นไป จำนวน 3 วง

ผลการประกวด

รุ่นอายุ 18 – 25 ปีบริบูรณ์

- วงกาฬะลอง ได้รับรางวัลชนะเลิศ
- วงพีรศิษย์ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ ลำดับที่ 1
- วงแสนแสบ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ ลำดับที่ 2
- วงดอกแก้ว ได้รับรางวัลชมเชย

รุ่นอายุ 26 ปี ขึ้นไป

- วงพระพิรุณ ได้รับรางวัลชนะเลิศ
- วงปิ่นปัญญากุล ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ ลำดับที่ 1
- วง ช.นำศิลป์ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ ลำดับที่ 2

ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล

แต่ส่วนที่สำคัญของการบรรเลงวงปี่พาทย์เสภานั้น บุคคลในวงการดนตรีไทยส่วนใหญ่ย่อมเข้าใจกันดีว่า ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญมากที่สุด ของวงปี่พาทย์เสภา มีบทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงที่โดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆในวง จนภาพลักษณ์ของระนาดเอกเป็นสัญลักษณ์ของวงปี่พาทย์เสภาเลยทีเดียว

ในเรื่องดังกล่าว อนันต์ สบฤกษ์ (2554: สัมภาษณ์)ได้กล่าวเสริมเพิ่มเติมว่า

"ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีสำคัญอย่างยิ่งในวงปี่พาทย์เสภา เป็นภาพลักษณ์ที่นักดนตรีปี่พาทย์ โดยเฉพาะคนระนาดเอกเพียรพยายามที่จะฝึกปรือฝีไม้ลายมือการบรรเลงให้ก้าวขึ้นสู่มาตรฐานของการบรรเลงเพลงต่างๆในวงปี่พาทย์เสภาให้ได้ โอกาสในการนำระนาดเอกบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภา ไม่ว่าจะเป็นงานประกวด ประชันหรือประลอง ก็นับได้ว่า เป็นความสำคัญยิ่งลักษณะหนึ่งที่ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของวงปี่พาทย์เสภา"

4.6.4 ระนาดเอกรางสำคัญที่มีคุณค่าต่อชาติและประชาชน

เครื่องดนตรีไทยที่มีประวัติความเป็นมา และมีความสำคัญมาตั้งแต่อดีตที่ยังคงอยู่ให้ได้ศึกษาและภาคภูมิใจเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม และแสดงถึงภูมิปัญญาที่ควรแก่การเชิดชูให้รู้ถึงคุณค่าและความสำคัญต่ออนุชนรุ่นหลัง ซึ่งงานวิจัยของผู้วิจัยในที่นี้ ได้ศึกษาถึงระนาดเอกเครื่องดนตรีไทยในอดีต ส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญและประวัติความเป็นมาควรค่าแก่การอนุรักษ์เผยแพร่เชิดชู โดยจะขอกล่าวถึงเฉพาะระนาดเอก ที่มีคุณค่าทางศิลปะและประวัติศาสตร์ การดนตรีอันเป็นมรดกของชาติที่มีประวัติความเป็นมาควรแก่การศึกษา และของประชาชนชาวบ้านที่มีความสำคัญต่อวงศ์ตระกูล

ระนาดเอกรางสำคัญๆ พบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีทั้งที่อยู่ในความครอบครองดูแลรักษาของหน่วยงานราชการ มูลนิธิ สำนักดนตรี ดังได้ศึกษาตามสถานที่ต่างๆ ดังนี้

1. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ระนาดเอกรางทรง ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

เอกสารสูจิบัตร "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" เนื่องในโอกาสฉลอง 93 ปี แห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(2553) ได้อธิบายถึงการสร้างระนาดรางทรง ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ไว้ ผู้วิจัยขอนำมาเสนอในงานวิจัยดังนี้

การสร้างระนาดรางทรง

เมื่อคณะอนุกรรมการฯ (คณะอนุกรรมการสร้างและจัดการบรรเลงวงปี่พาทย์ ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) ได้ทราบข่าวว่า สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จะทรงพระมหากรุณาธิคุณ ทรงระนาดเอกร่วมกับวงดนตรีของศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิด้วย ในการแสดง

ดนตรีไทยปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ในวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ.2530 คณะอนุกรรมการฯจึงได้ดำเนินการสร้างระนาดเอกสำหรับทรงขึ้นอีกรางหนึ่ง โดยใช้ไม้มะริดที่รัฐบาลสาธารณรัฐสังคมนิยมแห่งสหภาพพม่าส่งมาน้อมเกล้าฯถวาย และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีพระราชทานมายังศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมฯ ด้วยเหตุที่ไม้ดังกล่าวมีขนาดเล็ก ส่วนที่จะทำกาบรางระนาดทั้ง 2 ด้านจึงต้องนำไม้มาต่อกันด้วยวิธีสวมเดือยแล้วอัดกาว ซึ่งถือได้ว่าเป็นเทคโนโลยีใหม่ การสร้างเครื่องดนตรีแต่โบราณไม่เคยทำกันในลักษณะนี้มาก่อน อย่างไรก็ตาม นับได้ว่าวิธีการดังกล่าวใช้การได้แนบเนียนดีและมีความคงทน

ระนาดรางทรงประดับประดาด้วยงาช้างอย่างที่เรียกกันว่า ประกอบงา กล่าวคือทำขอบและฝังคิ้วด้วยงาช้าง ตรงกลางรางด้านหน้าและด้านหลังฝังงาเป็นรูปพระเกี้ยว ด้านในของโขนระนาดทั้ง 2 ด้าน แกะงาแบบนูนเป็นปรมาภิไธยย่อ ส.ธ. มีพระชฎาครอบ งานแกะงาดังกล่าวใช้ช่างที่ร้านเซียะกี่

ผืนระนาดเอกรางทรงเป็นผืนไม้บง ได้จากอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร

ตะขอเกี่ยวผืนระนาดทำด้วยทองเหลืองอย่างหนา อาจารย์บุญช่วย โสวัตร เป็นผู้ตัดและขัดแต่งด้วยตนเอง

เมื่อสร้างสำเร็จเป็นรางระนาดรางทรงแล้ว น่ายินดีว่าเป็นรางระนาดที่มีคุณค่าสมพระเกียรติ ด้วยสร้างจากไม้มะริดที่สาธารณรัฐสังคมนิยมแห่งสหภาพพม่าส่งเข้ามาถวายเป็นประการแรก งดงามพร้อมด้วยลักษณะเนื้อไม้และลวดลาย แบบและสัดส่วนการตกแต่งและฝีมือ ตลอดจนกระทั่งเสียงระนาดก็ไพเราะถึงพร้อมทุกประการ

นับตั้งแต่การปรึกษาหารือ การเตรียมการและการดำเนินการจนบรรลุจุดหมายปลายทางของการสร้างเครื่องปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจนครบ 2 ชุดนั้น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยรู้สึกสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารีอย่างหาที่สุดมิได้ นอกจากนั้นยังได้รับความกรุณาและความร่วมมือร่วมแรงจากบุคคลหลายฝ่าย อาทิ รัฐบาลสาธารณรัฐสังคมนิยมแห่งสหภาพพม่า เอกอัครราชทูตพม่าประจำประเทศไทย รองอธิบดีกรมป่าไม้ ฝ่ายบริหาร อาจารย์อาวุโสทางดนตรีไทยหลายท่านที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเชิญมาเป็นกรรมการที่ปรึกษาในโครงการของมหาวิทยาลัย นักดนตรีไทยหลายท่าน ช่างฝีมือผู้ชำนาญงานหลายแขนง ตลอดจนบุคคลากรของมหาวิทยาลัย ที่เกี่ยวข้องเป็นเหตุให้ผลงานสำเร็จลุล่วงด้วยดี มีคุณภาพเป็นที่น่าพอใจ สมดังเจตนารมณ์ของมหาวิทยาลัยที่จะอนุรักษ์ศิลปะของ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้สืบไป (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553)

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงบรรเลงระนาดเอกรางทรงดังกล่าว ในโอกาสพิเศษๆ หลายโอกาส บุคคลในวงการดนตรีไทยและประชาชนชาวไทยได้ชื่นชมใน

พระอัจฉริยะภาพและพระปรีชาสามารถทางดนตรีไทยของพระองค์ พร้อมกับความงดงามของระนาดเอกรางทรง ทำให้ประชาชนทุกหมู่เหล่า รักและเทิดทูนในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีอย่างสูงยิ่ง ในฐานะวิษิฐศิลปิน ราชกุมารีผู้ทรงเป็นศูนย์รวมใจในการอนุรักษ์ ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้เจริญรุ่งเรืองก้าวหน้า ส่งผลต่อการสมัครสมานสามัคคี และการอยู่ร่วมกันของบุคคลในสังคมไทยและประเทศชาติอย่างร่วมเย็นเป็นสุข

ภาพประกอบ 59 ระนาดเอกรางทรง ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ที่มา : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2553).สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงดนตรีไทย

ภาพประกอบ 60 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงบรรเลงระนาดเอกรางทรง พร้อมคณะนักดนตรีสมัครเล่น บ้านปลายเนิน

ที่มา : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(2553) ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์.

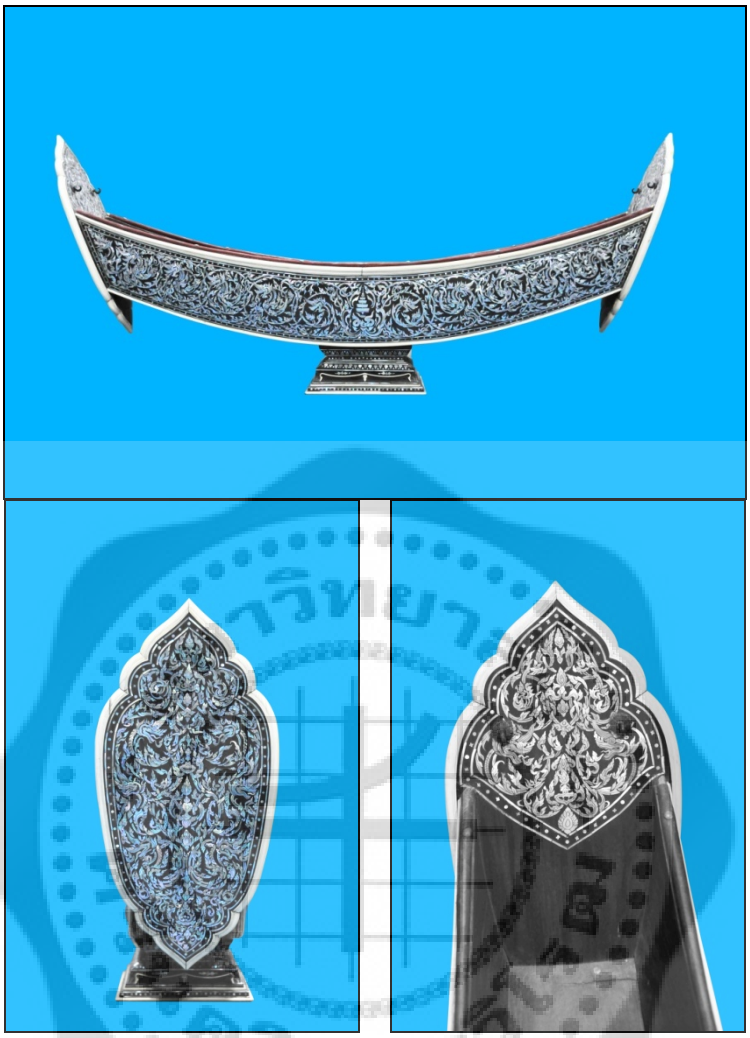
2. **สำนักการสังคีต กรมศิลปากร**

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ข้าราชการบำนาญ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ระดับ 10 อดีตหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย ปี๊บ คงลายทอง ดุริยางคศิลป์ไทย ระดับ 8 หัวหน้ากลุ่ม งานดุริยางค์ไทย และบุญตา เขียนทองกุล ข้าราชการกลุ่มงานพัฒนาวิชาการ ละคร และดนตรีระดับ 7 ได้ร่วมให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและความสำคัญของระนาดเอกรางสำคัญ ที่กลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ดูแลรักษา ประกอบด้วยรางสำคัญๆหลายชุด ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.1 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงาฝังมุก อักษรย่อ ม.ว.

เป็นรางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงาและฝังมุก ในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ชุดเครื่องมุก สร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 มีตัวอักษร “ม.ว.” ประดับอยู่ที่รางระนาด พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดพระราชทานให้สร้างตั้งแต่ดำรงพระยศเป็นมกุฎราชกุมาร เมื่อขึ้นครองราชย์จึงพระราชทานให้กรมมหรสพทั้งชุดของวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ขาดตะโพน กลองทัด และปี่ แต่กรมศิลปากรมีตะโพนของเก่าเป็นเครื่องมุกอยู่ จึงนำมาใช้เข้าเป็นชุดกัน

ลวดลายและการประดิษฐ์มีความละเอียดประณีตวิจิตรงดงาม แสดงถึงฝีมือช่างผู้ประดิษฐ์มีความเป็นเลิศ ปัจจุบันนำออกใช้เฉพาะในโอกาสสำคัญพิเศษเท่านั้น



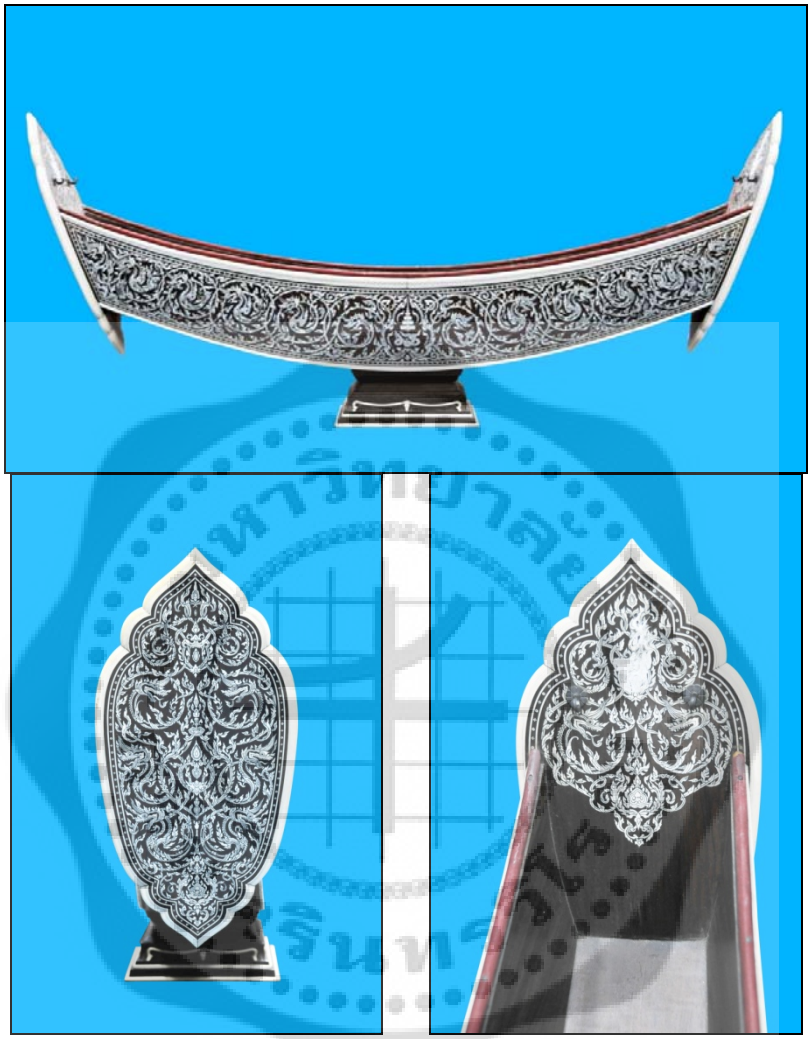
ภาพประกอบ 61 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงาฝังมุก อักษรย่อ ม.ว.

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

2.2 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงาฝังงา อักษรย่อ ม.ว.

เป็นรางระนาดเอกปี่พาทย์ไม้มะริดประกอบงาฝังงา มีตัวอักษร “ม.ว.” ประดับอยู่ที่รางระนาดสร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯ พระราชทานให้สร้างในชุดวงปี่พาทย์เครื่องงา “ม.ว.” ครั้งดำรงพระยศเป็นมกุฎราชกุมาร เมื่อทรงขึ้นครองราชย์แล้วจึงมอบให้กรมมหรสพเป็นผู้ดูแลรักษา

ลวดลายและการประดิษฐ์ มีความละเอียดประณีตวิจิตรงดงาม คล้ายเครื่องมุก ม.ว. แสดงถึงฝีมือของช่างผู้ประดิษฐ์ ที่มีความเป็นเลิศฝีมือช่างเดียวกันกับเครื่องมุก ม.ว. ปัจจุบันนำออกใช้ในงานเฉพาะโอกาสพิเศษเท่านั้น



ภาพประกอบ 62 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา ฝังงา อักษรย่อ ม.ว.

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

2.3 รางระนาดเอก เครื่องมุก อ.ด.

เป็นรางระนาดเอกประดับมุก ในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ชุดเครื่องมุก อ.ด. สร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 มีตราประจำพระองค์ ประดับอยู่ที่รางระนาด “อ.ด.” ย่อมาจาก พระนามของ “เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ” เป็นพระโอรสองค์หนึ่งในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราช

ทาน ให้กรมมหรสพเป็นผู้ดูแลรักษา ต่อมากรมมหรสพ คือ กรมศิลปากร เป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีตะโพนและกลองทัด 1 คู่ ขาดแต่ปี่ในและ ปี่นอก

ภาพประกอบ 63 รางระนาดเอกเครื่องมุก อ.ด.

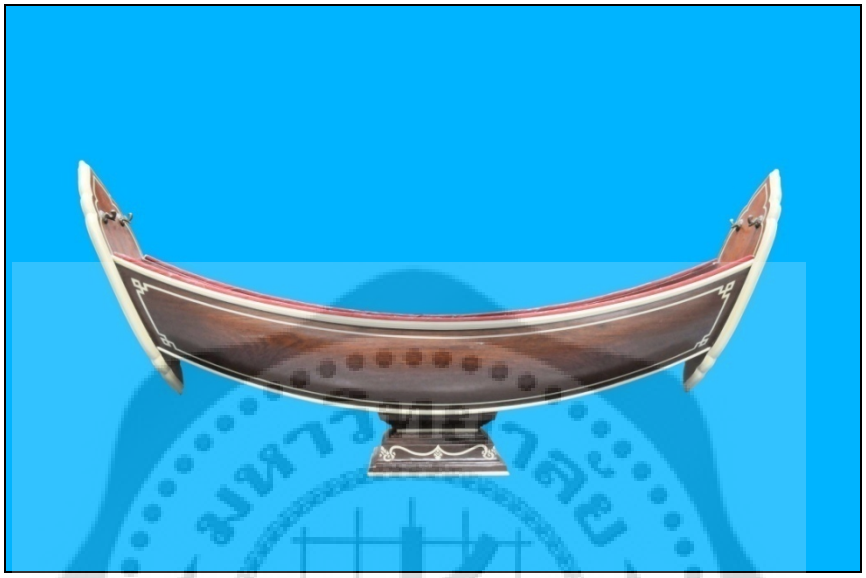
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

2.4 รางระนาดเอก ประกอบงา

เป็นรางระนาดเอกประกอบงาในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สร้างในรัชสมัย พระบาทสมเด็จ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 หลังจากขึ้นครองราชย์แล้วผู้ควบคุมการสร้าง

คือ พระยาวิศุกรรมศิลปะประสิทธิ์(น้อย ศิลปี) ซึ่งเป็นเจ้ากรมมหรสพคนแรก ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบงาชุดนี้เมื่อตกทอดมาถึงกรมศิลปากร จึงเป็นผู้ดูแลรักษา ไม่มีตะโพนและกลองทัด

ลักษณะราง รูปทรงสวยงาม ได้สัดส่วน ทำจากไม้ปุ่มประดู่ประกอบงา



ภาพประกอบ 64 รางระนาดเอกประกอบงา

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

2.5 รางระนาดเอกมโหรีประดับงาลายเถาวัลย์

เป็นรางระนาดเอกมโหรีในวงมโหรีเครื่องใหญ่ สร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นสำหรับเจ้านาย สนม กำนัลฝ่ายใน บรรเลง ต่อมาได้ตกทอดมาถึงกรมมหรสพและกรมศิลปากร

ลักษณะราง รูปทรงสวยงาม ทำด้วยไม้มะริดประดับงาฝังงาลายเถาวัลย์ ปัจจุบันนำออกใช้บรรเลงเฉพาะงานโอกาสสำคัญๆ

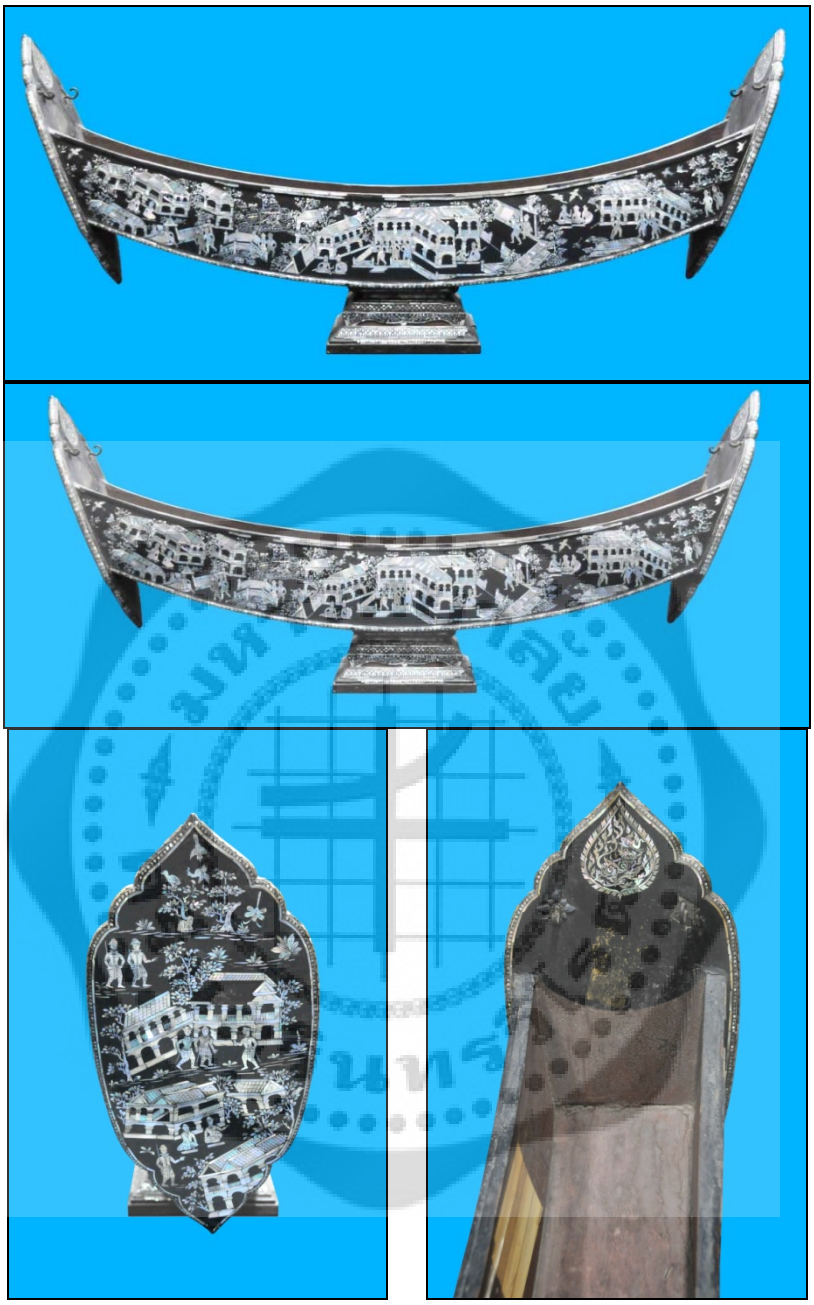
ภาพประกอบ 65 รางระนาดเอกมโหรีประดับงาลายเถาวัลย์

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

2.6 รางระนาดเอกประดับมุกลายเก๋งจีน

เป็นรางระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ประดับมุกลายเก๋งจีน เข้าใจว่าสร้างไม่ในปลายสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ต้นรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการติดต่อกับประเทศจีน และก็เป็นช่วงที่นิยมบรรเลงปี่พาทย์(ไม้แข็ง) กันมากที่สุดในสมัยนั้น

ลักษณะราง รูปทรงพองาม เนื้อไม้ดำประดับมุก ลวดลายเป็นหมู่เรือนทรงเก๋งจีนและมีผู้คน



ภาพประกอบ 66 รางระนาดเอกประดับมุกลายเก๋งจีน

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2555).

3. วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.1 รางระนาดเอกประดับรักสมุก (ขี้รัก)

เป็นรางระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ ในชุดปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประดับรักสมุกหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ขี้รัก มีกระจกและเพชรจำลองติดอยู่กับลวดลายที่ประดับ ซึ่งลวดลายที่ผู้ประดิษฐ์ได้ออกแบบทำไว้ เป็นลวดลายก้านขดแต่ออกลายเป็นรูปหัวพญานาค ซึ่งมีลักษณะพิเศษแตกต่างกับลายทั่วไป

เข้าใจว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ 7 หรือ 8 โดยก่อนที่จะได้มาเป็นสมบัติของวิทยาลัยนาฏศิลป หรือโรงเรียนนาฏศิลปในสมัยที่ครูประสิทธิ์ ถาวรเป็นหัวหน้าแผนกดนตรีไทยอยู่นั้น ระนาดเอกประดับรักสมุก(ขี้รัก)รางนี้เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่บ้าน ครูดนตรี ซอยวัดเทวราชกุญชร ใกล้ริมแม่น้ำเจ้าพระยา โดยที่ ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้รู้และเห็นถึงคุณค่าในความงดงามและพิเศษแตกต่างกับระนาดเอกทั่วไป จึงได้ไปติดต่อขอซื้อมาทั้งชุด จำนวน 4 ราง ประกอบด้วยรางระนาดเอก 1 ราง รางระนาดทุ้ม 1 ราง รางระนาดเอกเหล็ก 1 ราง และรางระนาดทุ้มเหล็ก 1 ราง เพื่อเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญ หรือมรดกทางศิลปะแก่โรงเรียนนาฏศิลป ซึ่งเป็นสถานศึกษาด้านศิลปะ นาฏศิลป์และดนตรี ของรัฐบาลแห่งแรกของประเทศไทย

ระนาดเอกรางดังกล่าว ตลอดระยะเวลายาวนานกว่า 60 ปี ได้รับการดูแลรักษาเป็นอย่างดี และยังคงสภาพที่สมบูรณ์สามารถใช้งานได้ แต่ทว่าด้วยคุณค่าที่ไม่สามารถประเมินเป็นราคาได้ ผู้รับผิดชอบงานดนตรีของโรงเรียนนาฏศิลป หรือ วิทยาลัยนาฏศิลป แต่ละยุคสมัยก็มิได้นำออกมาใช้งานทั่วไปให้เกิดความชำรุดเสียหาย คงใช้เฉพาะโอกาสสำคัญพิเศษและเก็บรักษาให้เป็นสมบัติของชาติ เป็นประวัติศาสตร์ทางการดนตรีที่ให้นักเรียน นักศึกษา อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้และภาคภูมิใจในมรดกศิลปะดนตรี ภูมิปัญญา และฝีไม้ลายมือ ของบรรพบุรุษในอดีต

ภาพประกอบ 67 ระนาดเอกประดับรักสมุก (ขี้รัก)

ที่มา : ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (2555).

3.2 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา (ชุดที่ 1)

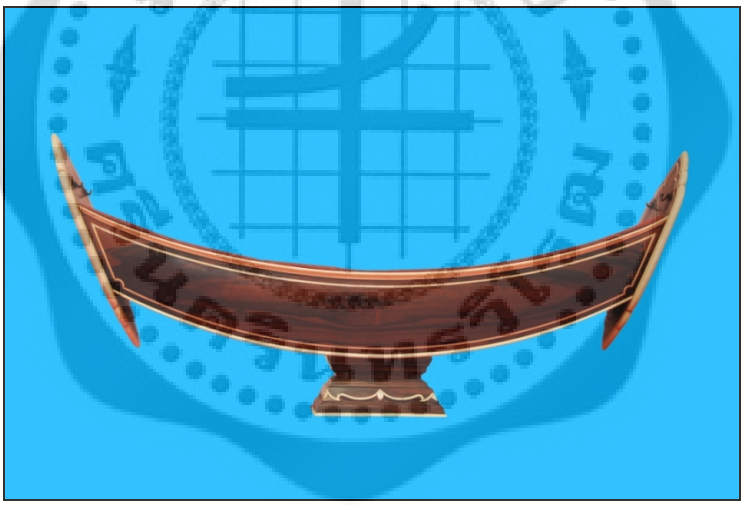
เป็นรางระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ ไม้มะริดประกอบงาที่อยู่ในชุดปี่พาทย์ประกอบงาเครื่องใหญ่ เข้าใจว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ 7 หรือ 8 เมื่อครั้งที่ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นหัวหน้าแผนกดนตรีไทยโรงเรียนนาฏศิลป ได้มีการจัดซื้อเครื่องปี่พาทย์ ดังกล่าว ประกอบด้วยรางระนาดเอก ไม้มะริดประกอบงา รางระนาดทุ้มประกอบงา รางระนาดเอกเหล็กประกอบงา (เท้าติดลูกล้อโลหะ

ทองเหลือง) รางระนาดทุ้มเหล็กประกอบงา (เท้าติดลูกล้อโลหะทองเหลือง) ฆ้องวงใหญ่ลูกมะหวดและโขนประกอบงา ฆ้องวงเล็กลูกมะหวดและโขนประกอบงา

สำหรับรางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงารางนี้ มีลักษณะที่งดงามทั้งสี ลวดลายเนื้อไม้ รูปทรง และการประกอบงา ควบคู่กับระนาดทุ้มที่เข้าคู่กัน และรางระนาดเอกเหล็ก รางระนาดทุ้มเหล็กที่มีการประดิษฐ์เท้า โดยการนำลูกล้อโลหะทองเหลืองมาติดรองรับ สำหรับในการเคลื่อนย้ายที่ไม่ต้องยกให้หนักแรง

จากการสัมภาษณ์ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ที่ในอดีตเป็นทั้งนักเรียนและครู หมวดปี่พาทย์โรงเรียนนาฏศิลป และไพฑูรย์ เฉยเจริญ ซึ่งได้เห็นและใช้เครื่องดนตรีชุด ดังกล่าวมา สรุปได้ว่า

ประสิทธิ์ ถาวร ได้เป็นผู้ไปติดต่อขอซื้อที่บ้านครูดนตรีไทยในซอยวัดเทวราชกุญชร ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งไพฑูรย์ เฉยเจริญ สมัยที่เป็นนักเรียนนาฏศิลป ก็เป็นผู้หนึ่งที่ไปช่วยขนย้ายมาด้วยตนเองกับเพื่อนๆ



ภาพประกอบ 68 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา (ชุดที่1)

ที่มา : ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (2555).

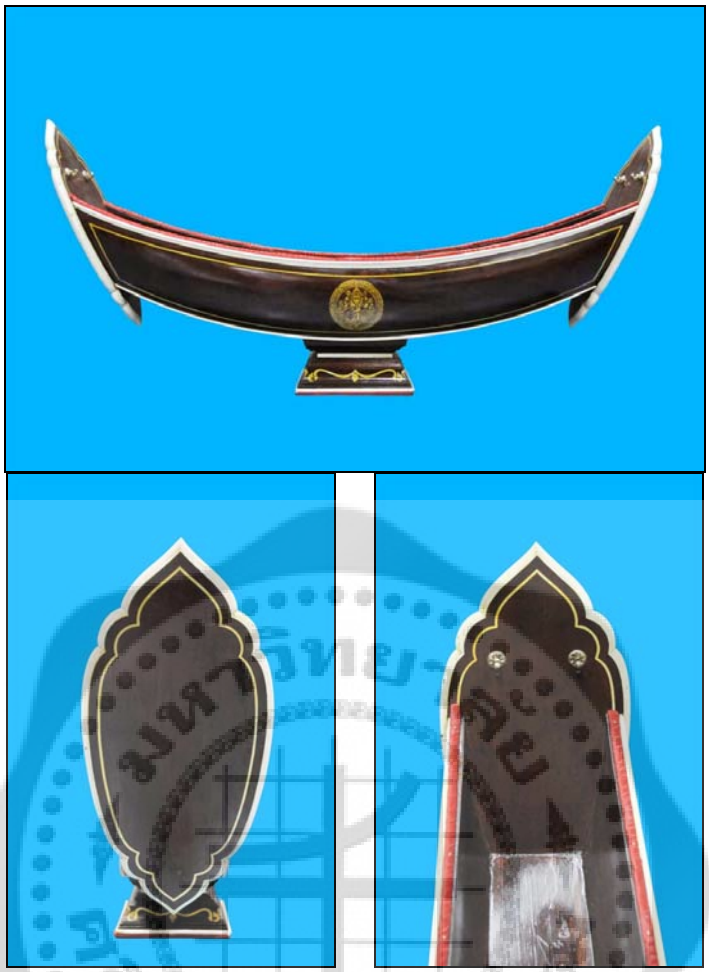
3.3 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา (ชุดที่2)

เป็นรางระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ไม้มะริดประกอบงา ในชุดปี่พาทย์เครื่องใหญ่อีกชุดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องปี่พาทย์ไม้มะริดประกอบงา เครื่องใหญ่ ชุดที่1 จากลักษณะรูปทรง ขนาด สัดส่วน และ ความเป็นมา สังเกตได้ว่าเป็นรางที่น่าจะสร้างขึ้นในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกันกับรางในชุดที่ 1

รางดังกล่าวนี้ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และนายไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้กล่าวอธิบาย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เป็นอีกชุดหนึ่งที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ไปติดต่อขอซื้อมา เช่นเดียวกับชุดที่ 1

ส่วนรางระนาดเอกเหล็กและรางระนาดทุ้มเหล็ก ในชุดที่2 นี้ เท้ารางเป็นเท้าไม้ปกติ มิได้ติดลูกล้อโลหะทองเหลืองเหมือนชุดที่ 1

นายกิตติ อัตถาผล หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย กล่าวเสริมว่า “ปัจจุบัน รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา ชุดที่ 2 นี้ ยังคงสภาพสมบูรณ์ สามารถใช้งานการบรรเลงได้ แต่ภาควิชาดุริยางค์ไทย ต้องการที่จะเก็บรักษา ดูแลให้เป็นสมบัติของชาติไว้ให้ดีที่สุด จึงมิได้นำออกมาใช้งานทั่วไป ใช้เฉพาะงานพิเศษสำคัญๆ เท่านั้น”



ภาพประกอบ 69 รางระนาดเอกไม้มะริดประกอบงา (ชุดที่2)

ที่มา : ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (2555).

4. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

4.1 ระนาดเอกมโหรี

เป็นระนาดเอกชนิดมโหรีรางไม้สัก ผืนไม้ชิงชัน อยู่ในชุดวงมโหรีเครื่องคู่ ประกอบด้วยระนาดเอกมโหรี 1 ราง ระนาดทุ้มมโหรี 1 ราง ฆ้องวงใหญ่มโหรี 1 วง ฆ้องวงเล็กมโหรี 1 วง โทน – รำมะนา 1 คู่ มูลนิธิฯได้มอบให้ประกอบ ลาภเกสร ผู้อำนวยการโครงการ ยุวศิลปิน นาฏศิลป์ – ดนตรี ในมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นผู้ดำเนินการจัดซื้อ จากร้านสิทธิการดนตรี ของครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งเป็นผู้ควบคุมให้ช่างประดิษฐ์สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2532 ใช้เป็นเครื่องดนตรีให้ยุวศิลปิน ของมูลนิธิฯได้ฝึกและบรรเลงในรูปแบบของวงมโหรี ซึ่งในแต่ละปี เมื่อนักเรียนยุวศิลปินดนตรีไทยได้เรียนและฝึกปฏิบัติการบรรเลงทุกวันเสาร์ ณ

ศาลาเรือนไทย อุทยาน ร.2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และในโอกาสวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (วันที่ 24 กุมภาพันธ์) และในวันที่มูลนิธิฯจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยาน ร.2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี องค์ประธานมูลนิธิฯได้เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธาน นักเรียนยุวศิลปินได้มีโอกาสบรรเลงดนตรีไทย ถวายทอดพระเนตร ในงานดังกล่าวด้วย

ระนาดเอกมโหรีของมูลนิธิ ร.2 รางนี้ เป็นรางที่งดงามอย่างเรียบๆ มิได้ประดับตกแต่งอะไรให้เกินงาม เป็นรางไม้สักทองที่สีเนื้อไม้เป็นธรรมชาติ คิ้วรอบข้าง ขอบโขนและเส้นเท้า ทาด้วยสีดำธรรมดา ส่วนผืนลูกระนาดมโหรีทำด้วยไม้ชิงชัน เสียงดังใสเป็นเสียงแก้วทุกลูกไพเราะตามคุณสมบัติของเสียงมโหรี นับว่าเป็นระนาดเอกมโหรีที่มีคุณสมบัติและเป็นสมบัติของชาติที่ควรแก่การดูแลรักษารางหนึ่ง

ภาพประกอบ 70 ระนาดเอกมโหรี

ที่มา : อุทยาน ร.2 .(2555)

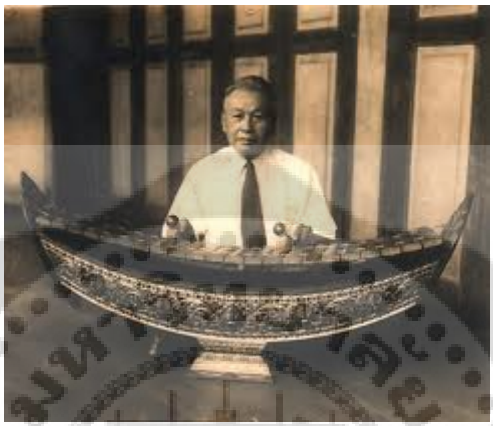
5. มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

5.1 ระนาดเอกรางทอง

มาลิณี สาคริก เลขานุการมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้กล่าวอธิบาย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในสมัยที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ ยังมีชีวิตอยู่ ได้ย้ายบ้านที่อยู่เดิมจากบ้านหน้าวังบูรพาไปอยู่ที่บ้านบาตร ใกล้บริเวณสี่แยกแม้นศรี ในซอยเล็กๆ เลขที่ 135 ถนนบริพัตร ตำบลบ้านบาตร อำเภอป้อมปราบ จังหวัดกรุงเทพฯ ที่บ้านบาตรนี้เป็นสำนักดนตรีไทย ที่นักดนตรีไทยทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดรู้จักกันทั่วไปในสมัยก่อน เพราะเป็นสถานที่อยู่อาศัยของครูหลวง

ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีอระนาดเอกแห่งวังบูรพาภิรมย์ ที่ใครๆก็รู้จักและพยายามเข้ามาเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์เรียนดนตรีปี่พาทย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระนาดเอกที่ท่านมีชื่อเสียงมาก

เครื่องดนตรีในสมัยนั้นมีมากมายหลายสิบชิ้น หลายวง ส่วนใหญ่เป็นเครื่องปี่พาทย์ และระนาดเอกที่ท่านชอบตีก็มีหลายราง อย่างรูปที่ท่านนั่งบรรเลงถ่ายภาพไว้ก็เป็นระนาดเอกรางลายทองรางหนึ่งที่ท่านใช้ตีบรรเลงอยู่



ภาพประกอบ 71 ภาพครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ***นั่งบรรเลงระนาดเอกรางลายทอง***

ที่มา : มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). (2554).

6. บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล

6.1 รางระนาดเอกประดับมุก ตรา “พศ”

ราตรี พาทยโกศล ภรรยาร้อยโทอุทัย พาทยโกศล (เสียชีวิตแล้ว) หลานครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และนพวรรณ พาทยโกศล บุตรี ราตรี พาทยโกศล ซึ่งขณะนี้เป็นทายาทผู้ดูแลรักษาเครื่องดนตรีทั้งหมดและระนาดเอกรางประดับมุก ตรา “พศ” ได้อธิบาย ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ภาพประกอบ 72 รางระนาดเอกประดับมุก ตรา “พศ”

ที่มา : บ้านพาทยโกล. (2555).

พูนพิศ อมาตยกุล ได้มีการสำรวจจดบันทึกรายละเอียด จากการสัมภาษณ์อาจารย์ภาวาส บุนนาคไว้ในอดีต และได้มีการพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือที่ระลึกงานสำคัญๆ รวมทั้งวิทยานิพนธ์อีกด้วย

ในส่วนของรางระนาดเอกประดับมุก ตรา “พศ” เป็นรางระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ที่อยู่ในชุดปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นผู้ออกแบบลวดลายและตรา “พศ” ประดับรางระนาดและเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆในวง ประทานแก่ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ตรา “พศ” เป็นตัวอักษรย่อมาจากคำว่า “พาทยโกศล” ซึ่งเป็นชื่อตระกูลของสายตระกูลพาทยโกศล ลวดลายและตรามีความงดงามวิจิตรตามองค์ประกอบศิลป์ นับว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของตระกูลที่มีคุณค่าทางศิลปะและประวัติศาสตร์ของดนตรีไทย ซึ่งไม่สามารถจะประเมินเป็นราคาได้

ปัจจุบันครอบครัว พาทยโกศล ได้เก็บรักษาระนาดเอกประดับมุก ตรา “พศ” และเครื่องดนตรีทั้งหมดไว้ที่เรือนไม้หลังเก่าซึ่งตัวเรือน มีสภาพทรุดโทรมเป็นอย่างมาก รอการบูรณะซ่อมแซม

รางระนาดเอกประดับมุกตรา “พศ” ชุดดังกล่าว ยังอยู่ในสภาพดีใช้งานการบรรเลงได้ แต่ไม่ได้นำออกงานประจำ คงใช้ก็เฉพาะงานสำคัญๆ เท่านั้น

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

ปริญญานิพนธ์ เรื่อง “ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ผู้วิจัยเลือกระนาดเอกปี่พาทย์ และระนาดเอกมโหรีเป็นเครื่องดนตรีหลักในการวิจัย และบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัยคือ

1.เพื่อศึกษา วิเคราะห์ คุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับประดิษฐกรรม ระบบเสียง เพลง การบรรเลง การประสมวง และสังคีตกวี

2.เพื่อศึกษา วิเคราะห์บริบทของสังคมและวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องกับระนาดเอก ในด้านโอกาสที่นำไปใช้และประโยชน์ที่สังคมได้รับ

3.เพื่อสังเคราะห์ความรู้ทางด้านระนาดเอก เป็นแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทยที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคมต่อไป

งานวิจัยเรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย เป็นงานวิจัยที่ใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาเฉพาะองค์ความรู้และคุณสมบัติของระนาดเอก คุณค่าของภูมิปัญญา และบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง (Documentary Research) การสัมภาษณ์ และการศึกษาโดยสำรวจและรวบรวมข้อมูลเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความ สารคดี เครื่องดนตรี และรายงานผลการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจุดมุ่งหมายของการวิจัย ทั้งนี้ใช้แนวคิดและทฤษฎีหลักในการวิจัย ได้แก่ แนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) แนวคิดทางวิชาการดนตรี(Musicology) ทฤษฎีภูมิปัญญาไทย (Thai Wisdom) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic Theory) และทฤษฎีคุณค่า (Theoretical Value) เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้

ผลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งสรุปผลการวิจัยออกเป็น 3 ด้าน คือ

1. ด้านคุณสมบัติของระนาดเอกและคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับประดิษฐกรรม ระบบเสียง เพลง การบรรเลง การประสมวง และสังคีตกวี ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ข้อที่ 1 จากการศึกษา ผลการวิจัย พบว่า

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองที่ทำด้วยไม้ จัดเป็นงานศิลปกรรมประเภทประเพณีไทย อันเกิดจากภูมิปัญญาและฝีไม้ลายมือของบรมครูดนตรีไทยและช่างศิลป์ไทย มีวิวัฒนาการมาจากไม้กรับ แยกส่วนประกอบออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ผืนระนาดเอก รางระนาดเอก

และไม้ตีระนาดเอก ระนาดเอกที่เป็นมาตรฐานมี 2 ชนิด คือ ระนาดเอกปี่พาทย์ และระนาดเอกมโหรี ทั้ง 2 ชนิด มีขนาดและระดับเสียงที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะในส่วนของรางมีการพัฒนาประดับตกแต่งด้วยศิลปะลวดลายไทยจากวัสดุ และวิธีการต่างๆ อีกหลายลักษณะ เช่น รางระนาดเอกประกอบไม้มะริด ประกอบไม้มะเกลือ ประกอบไม้พุด ประกอบงาช้าง แกะสลักลวดลายฝังมุก ฝังงา ฝังไม้พุด ฝังงาเทียม (เรซิ่น) แกะสลักลวดลายลงรักปิดทอง ประดับกระจก และเขียนลายรดน้ำ เป็นต้น ใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำในวงดนตรี วงปี่พาทย์ วงมโหรี และวงเครื่องสายประสม(ระนาดเอก) มีกลวิธีการบรรเลงที่เฉพาะอย่างหลากหลาย จนเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงสติปัญญาหรือภูมิปัญญาของผู้บรรเลง โดยมีบทเพลงประเภทต่างๆนำไปใช้ ทางสังคม ประเพณี พิธีกรรม ความบันเทิงในวัฒนธรรมไทย ตั้งแต่พระมหากษัตริย์ จนถึง สามัญชน ส่งผลต่อวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของคนไทยที่นำไปสู่ความสมัครสมานสามัคคีกลมเกลียว และสันติสุขของสังคมจนเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ปัจจุบัน มีการสืบทอดวิชาความรู้ ภูมิปัญญาด้านระนาดเอกจากสังคีตกวี ครู อาจารย์ และช่างผู้เชี่ยวชาญสู่รุ่นลูกหลานในสังคมไทย

คุณสมบัติและคุณค่าของภูมิปัญญาทางระนาดเอก ที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยและสังคมไทย มีหลายประการ สรุปโดยย่อได้ดังนี้ คือ ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นกับฝีมือและภูมิปัญญาไทย ในการประดิษฐ์สร้าง มีรูปทรงเป็นเอกลักษณ์ งดงาม มีจำนวนลูกระนาดมากถึง 21 ลูก ในหนึ่งผืน สามารถบรรเลงทาง (key) ต่าง ๆ ของดนตรีไทยที่มีอยู่ได้ทุกทาง สามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงได้หลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มีเสียงดังไพเราะทั้งนุ่มนวลและแข็งกร้าว ประสมวงในวงดนตรีต่างๆได้มาก ถึง 22 วง ผู้บรรเลง สามารถใช้สติปัญญาแสดงภูมิปัญญา “การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก” ได้อย่างฉับพลัน มีหน้าที่และบทบาทสำคัญในวงดนตรี คือเป็นผู้บรรเลงนำวง ทั้งยังเป็นเครื่องสร้างคุณธรรม จริยธรรม สร้างดุลยภาพทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นเครื่องดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน ได้รับการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน ใช้ประกอบวิชาชีพ สร้างรายได้และมูลค่าทางเศรษฐกิจ เป็นต้นแบบนำไปปรับประยุกต์ พัฒนาเป็นระนาดชนิดต่างๆ และที่สำคัญถือเป็นเครื่องสร้างความสุขและผ่อนคลายความทุกข์ ให้แก่ผู้ฟังและผู้บรรเลง

คุณสมบัติดังกล่าว นับว่าเป็นคุณค่าของระนาดเอก ล้วนเป็นภูมิปัญญาทั้ง 3 ด้าน คือ ภูมิปัญญาประดิษฐ์ ภูมิปัญญาประเลง ภูมิปัญญาประสม

ระนาดเอก จึงเป็นเครื่องดนตรีประเภทศิลปะประเพณีไทย ที่มีคุณสมบัติและคุณค่าของภูมิปัญญาอันเป็นประโยชน์ต่อการบรรเลง ส่งผลอันดีต่อดนตรีไทยและสังคมไทย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. ด้านโอกาสที่นำระนาดเอกไปใช้กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมตามความมุ่งหมายของการวิจัย ข้อที่ 2 จากการศึกษา ผลการวิจัย พบว่า

สังคมไทยมีการนำระนาดเอกไปใช้บรรเลงกับลักษณะงานในโอกาสต่างๆ จัดแบ่งได้ดังนี้ คือ งานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ งานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ งานบันเทิงทางการบรรเลงและทางการแสดง

งานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ

สังคมไทยในปัจจุบันเป็นสังคมที่มีการปกครองแบบประชาธิปไตย โดยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข พระมหากษัตริย์ คือ ศูนย์รวมใจของประชาชนในชาติ พระราชพิธีต่างๆของพระมหากษัตริย์ ได้สืบทอดมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบันหลายพิธี รวมทั้งพระราชพิธีที่มีกำหนดขึ้นในแต่ละรัชกาล เพื่อความเป็นสิริสวัสดิมงคล ความสำเร็จสมบูรณ์พูนผลต่อพิธีการ ขั้นตอนงานนั้นๆ อันส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง บุคคลในสังคมและชาติ พระราชพิธีต่างๆนั้น ล้วนแต่มีระเบียบแบบแผนขั้นตอน พิธีการที่สำคัญเป็นลำดับขั้นไป รวมทั้งมีองค์ประกอบต่างๆ เช่น พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ดนตรีที่บรรเลงให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ สัมฤทธิ์ในฤกษ์พิธี เป็นต้น ซึ่งนอกจากเครื่องประโคม แตร สังข์ ฆ้อง กลองชนะ และมโหระทึก แล้ว วงปี่พาทย์ก็เป็นวงดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงประกอบขั้นตอนสำคัญๆของพระราชพิธี วงปี่พาทย์ดังกล่าว กรมศิลปากร เรียกชื่อว่า “วงปี่พาทย์พิธี” เป็นวงดนตรีที่มีหน้าที่ในการบรรเลงตามหมายกำหนดการที่ออกโดยกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง ประกอบด้วย วงดนตรีที่ใช้ไม้แข็งบรรเลง วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ตามความเหมาะสมของโอกาสและสถานที่ ในบางครั้งปรับเป็นวงปี่พาทย์เครื่องหก หรือที่โบราณเรียกว่า “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว” คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าที่เพิ่มระนาดทุ้มเข้าไปประสมอีกหนึ่งเครื่อง เพื่อเพิ่มอรรถรสของการดำเนินทำนองการบรรเลงบทเพลงให้สมบูรณ์ขึ้น จนเป็นที่นิยมในวงการดนตรีปัจจุบัน

วงปี่พาทย์พิธี มีระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีนำในการบรรเลงให้บทเพลงและพิธีการดำเนินไปตามลำดับขั้นตอนอย่างถูกต้องและสมบูรณ์ ซึ่งนอกจากบรรเลงนำในงานพระราชพิธีแล้ว งานรัฐพิธีและงานพิธีตามวาระพิเศษต่างๆ ระนาดเอกก็เป็นผู้บรรเลงนำในงานดังกล่าว ให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยด้วยเช่นกัน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในฐานะหน่วยงานราชการที่มีหน้าที่จัดวงบรรเลง ไปบรรเลงตามหมายกำหนดการที่ออกโดยกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง ได้รวบรวมบันทึกงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ เฉพาะในสมัยรัชกาลที่9 ไว้พร้อมจำแนกเพลงที่ใช้บรรเลง ประกอบด้วยพระราชพิธีประจำปี จำนวน 14 พิธี รัฐพิธีจำนวน 7 พิธี และพิธีตามวาระพิเศษ จำนวน 7 พิธี รวมเป็นจำนวน 28 พิธี เพลงที่ใช้บรรเลงกับพิธีต่างๆ ประกอบด้วย เพลงช้า

เพลงสาธุการ เพลงกราวรำ เพลงลงสรง เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงมหาฤกษ์ เพลงเชิดฉาน เพลงโคมเวียน เพลงปลูกต้นไม้ เพลงสรรเสริญพระบารมี และเพลงประกอบการแสดง

การบรรเลงบทเพลงต่างๆ โดยมีระนาดเอกเป็นผู้บรรเลงนำในวงปี่พาทย์พิธีนั้น เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเสริมสร้างให้บังเกิดพลังแห่งความศรัทธาเลื่อมใส อำนาจ เดชานุภาพและมหิธานุภาพในองค์พระมหากษัตริย์ ประธานในการประกอบพระราชพิธีนั้นๆ ส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรืองและมั่นคงของประเทศชาติบ้านเมืองและบุคคลในสังคมอีกด้วย ระนาดเอกจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณค่าต่อโอกาส สถาบันพระมหากษัตริย์และประเทศชาติเป็นอย่างยิ่ง

งานประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ

สังคมไทยเป็นสังคมที่คนไทยทุกชนชั้นยึดถือความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพยดา ผีสาง โดยมีองค์ประกอบต่างๆเข้ามาปฏิบัติจนเป็นพิธีการ พิธีกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีสืบต่อกันมา และในพิธีต่างๆเหล่านั้น มีการนำเอาดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของขั้นตอนในการปฏิบัติพิธีนั้นๆ เพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นสิริมงคล ซึ่งดนตรีที่นำมาใช้นั้น ส่วนใหญ่เป็นวงปี่พาทย์ชนิดไม้แข็งบรรเลง มีวงชนิดอื่นบ้างก็เล็กน้อย เช่น วงมโหรี ทั้งวงปี่พาทย์และวงมโหรี พบว่าต้องมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำของวง ในการบรรเลงเพลงต่างๆ ระนาดเอกได้รับการจัดให้บรรเลงถูกต้องเหมาะสมกับโอกาสและงานที่นำไปใช้บรรเลง จนเป็นวัฒนธรรมประเพณี เช่น

งานสวดพระอภิธรรมศพ งานฌาปนกิจศพ พระราชทานเพลิงศพ ใช้วงปี่พาทย์มอญ/วงปี่พาทย์นางหงส์ บรรเลง งานรวมญาติ/ทำบุญกระดูก (ช่วงวันสงกรานต์) ใช้วงปี่พาทย์นางหงส์/วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง งานพิธีไหว้พระพุทธบาทที่วัดพระแท่นดงรัง(จ.กาญจนบุรี) ใช้วงปี่พาทย์นางหงส์บรรเลง(จัดเช่นนี้ทุกปี) งานพิธีรดน้ำสังข์คู่บ่าว-สาว ใช้วงวงมโหรีบรรเลง งานพิธีโล้ชิงช้า(ที่วัดสุทัศน์เทพวราราม) งานพิธีทอดเชือกดามเชือก(จัดที่โบสถ์พราหมณ์) งานพิธีไหว้ครูทุกชนิด งานสวดมนต์เย็นในวันสุกดิบ งานทำบุญเลี้ยงพระในโอกาสต่างๆ ทุกชนิด ทั้งหมดใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง รวมทั้งงานพิธีแก้บน เช่น ละครแก้บน ละครชาตรี ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ประสมเครื่องชาตรีบรรเลง เป็นต้น

การเลือกนำวงดนตรีปี่พาทย์ ที่มีระนาดเอกมาใช้บรรเลง กับงานประเพณีพิธีกรรมดังกล่าวด้วยเสียงของระนาดเอกที่ใช้ไม้แข็งบรรเลงนั้น เป็นเสียงที่ดังแข็งกร้าวมีพลังอย่างสูง เหมาะสมกับการสร้างบรรยากาศแห่งความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธา เชื่อถือหรือน่าเกรงขามเป็นอย่างยิ่ง งานประเพณีและพิธีกรรมจึงเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งที่มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีสำคัญบรรเลงเป็นส่วนใหญ่ ส่วนงานมงคลที่บรรเลงขับกล่อมอย่างนุ่มนวลใช้วงมโหรี ซึ่งก็มีระนาดเอกมโหรีเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในวงดนตรี เช่นกัน ระนาดเอกจึงมีคุณค่าต่องานประเพณีพิธีกรรม ความเชื่อ และความสำเร็จของกลุ่มคนในสังคมไทยมาโดยตลอด

งานบันเทิงทางดนตรีและการแสดง

ในวิถีชีวิตของคนไทย การหาโอกาสได้รับความบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวไทยในชนบทจะผูกพันอยู่กับขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีชีวิต ที่มีดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบ แม้การหาความบันเทิงก็ไม่พ้น เรื่องดนตรีและการแสดง เช่น ลิเก โขน ละคร ดนตรี ปี่พาทย์ มโหรี เป็นต้น การบรรเลงเฉพาะทางดนตรีก็ดี หรือ การบรรเลงที่ประกอบการแสดงต่างๆ ก็ดี ส่วนใหญ่เป็นวงดนตรีที่มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำแทบทั้งสิ้น ระนาดเอกถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในวงดนตรี เพราะด้วยบทบาทหน้าที่การเป็นผู้นำวงก็ดี กลวิธีการบรรเลงที่มีหลากหลายก็ดี ตลอดจนคุณลักษณะเฉพาะของระนาดเอกก็ดี ล้วนเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างเสริมวัฒนธรรม ความบันเทิงให้กับสังคมไทยได้เป็นอย่างดีมาโดยตลอด ผู้บรรเลงระนาดเอกทั้งงานบันเทิงทางดนตรีและทางการแสดง ต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการบรรเลงนั้นๆ เป็นอย่างดี ดังที่พบว่า

การบรรเลงระนาดเอกในวงมโหรีและวงปี่พาทย์ไม้นวม ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึง “ทาง” ที่ใช้ในการบรรเลง ส่วนกลวิธี (เทคนิค) ที่ใช้ การบรรเลงเป็นแบบเก็บ กรอ เป็นหลัก มี รัว สอดแทรกบ้างเป็นบางช่วงบางตอน

การบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา ผู้บรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา ต้องมีคุณสมบัติพิเศษกว่าผู้บรรเลงระนาดในวงอื่นๆ เพราะวงปี่พาทย์เสภา ถือว่าเป็นการบรรเลงที่สุดยอดจุดสูงสุดนั้นคือ “เพลงเดี่ยว” กลวิธี หรือเทคนิคการบรรเลง จะบรรเลงแบบบูรณาการตั้งแต่เก็บ กรอ รัว สะบัด ขยี้ คาบลูกคาบดอก ลักจังหวะ รวมอยู่ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์เสภาทั้งสิ้น

การบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดง ผู้บรรเลงต้องมีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับ ลีลาท่ารำ และแนวการบรรเลงเป็นอย่างดี คือ ผู้บรรเลงต้องรู้ท่ารำในท่าที ลีลาของการแสดงต้องมีความรู้เรื่องระดับเสียง(ทาง) ของการบรรเลงประกอบโขนละครด้วย เพราะนักร้องชายกับนักร้องหญิงใช้ระดับเสียงต่างกันในบทเพลง ส่วนกลวิธี (เทคนิค) การบรรเลงประกอบการแสดงนั้นใช้กลอนระนาดธรรมดาไม่วิจิตรพิสดารจนทำให้ผู้แสดงเกิดการสับสน

การแสดง โขน ละคร ระบำ รำ ลิเก ที่ประสบผลสำเร็จ ผู้แสดงๆได้ดีจนทำให้ผู้ชมประทับใจกับบทบาท ลีลา การแสดงนั้น ระนาดเอกนับว่ามีส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ดังเช่น ละครเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ สมัยอาจารย์เสรี หวังในธรรม (ศิลปินแห่งชาติ) ที่ครองใจแม่ยก และผู้ชมเป็นจำนวนมากอย่างยาวนาน เพราะเพลงดนตรีที่บรรจุบรรเลงขับร้อง มีความไพเราะเหมาะสมเข้ากับบทบาทตัวแสดง โดยมีระนาดเอกเป็นผู้บรรเลงนำในวงและส่งให้ตัวละครมีความโดดเด่น

นอกจากนี้ยังพบว่า การนำระนาดเอกมาใช้บรรเลงกับโอกาสในการรำลึกถึงบรมครูดนตรีไทย หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในวาระครบ 130 ปีเกิด เมื่อวันที่ 6-8 สิงหาคม

2554 ณ อุทยาน ร.2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม สามารถสร้างประโยชน์ให้เกิดขึ้นหลายประการ อันได้แก่

ประโยชน์กับนักระนาดเอกรุ่นปัจจุบันผู้ร่วมบรรเลง

ได้แสดงความกตัญญูมุทิตาจิตต่อบรมครูดนตรีไทย ได้รับความรู้การสืบทอดทางเพลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงอาหนู ได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงระนาดเอก 2 ราง เทคนิคกลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงเดี่ยวอาหนู และพัฒนาการทักษะฝีมือการบรรเลง ได้ศึกษากระบวนการปรับวงการบรรเลงเพลงเดี่ยวอาหนู ได้แสดงความสามารถทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงเดี่ยวอาหนู ได้สร้างเกียรติประวัติให้กับวงดนตรีไทย มูลนิธิ สถาบันการศึกษา ครอบครัวและตนเอง ความสามัคคีกับหมู่คณะผู้ร่วมงาน และความภาคภูมิใจให้กับผู้จัดงาน ครู อาจารย์ บิดา มารดา ผู้ปกครอง ญาติพี่น้อง และตนเอง

ประโยชน์กับคณะกรรมการผู้จัดงาน

สามารถสร้างความร่วมมือให้กับภาครัฐและเอกชนเป็นอย่างดี ได้สร้างแนวทางในการฟื้นฟู พัฒนาชุมชนอัมพวาโดยการใช้ศิลป วัฒนธรรม ด้านดนตรีไทย เป็นสื่อกลาง ช่วยสร้างเศรษฐกิจ แหล่งท่องเที่ยว ทางวัฒนธรรม และการเพิ่มรายได้ให้กับบุคคลในชุมชนอัมพวา ได้ช่วยสนับสนุนกระตุ้นเตือนให้เยาวชนนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจ ดนตรีไทย ได้รู้ในคุณค่าศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาดนตรีไทย ภาคภูมิใจในมรดกและเอกลักษณ์ของชาติ

ประโยชน์กับแหล่งชุมชนพื้นที่เมืองอัมพวาที่จัดงาน

ชุมชนแหล่งพื้นที่เมืองอัมพวา เป็นที่รู้จักของประชาชนที่มาร่วมงานและประชาชนทั่วไปที่ทราบข่าวการจัดงานในอีกแง่มุมหนึ่ง คือ เป็นสถานที่บ้านเกิดของบรมครูดนตรีไทย ผู้ที่มีชื่อเสียงของชาติท่านหนึ่ง คือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ได้เห็นแนวทางการฟื้นฟูพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนเมืองอัมพวา ในอีกแนวทางหนึ่ง โดยการใช้ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรีไทยเป็นสื่อกลาง

ได้เห็นแนวทางและช่วยให้การสร้างเสริมแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อสร้างรายได้และมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้กับผู้คน สถานประกอบการแหล่งชุมชนเมืองอัมพวา

ได้ส่งเสริมปลูกฝังให้เยาวชนพื้นที่เมืองอัมพวาและพื้นที่ใกล้เคียง ตระหนักเห็นคุณค่าในมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติในด้านดนตรีไทย เพื่อการอนุรักษ์ พัฒนาและเผยแพร่ต่อไป

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า จากการนำระนาดเอกไปใช้กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในโอกาสต่างๆ ข้างต้น นับได้ว่าเป็นการสร้างดุลยภาพทางสังคม หรือภูมิคุ้มกันทางสังคม ในระบบองค์รวมที่มีต่อการอยู่ร่วมกันของประชาชนในสังคมอย่างสันติสุข ได้ทั้งระดับชุมชน ชาวบ้าน ท้องถิ่น เมือง และประเทศชาติ

3. ด้านแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทย ที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคม ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ข้อที่ 3 จากการศึกษา ผลการวิจัย พบว่า

ความรู้ด้านต่างๆทางดนตรีของระนาดเอก เมื่อนำมาสังเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทยขึ้นใหม่ ผู้วิจัยมีแนวคิดในการเสนอ สร้างนวัตกรรมระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย โดยนำคุณลักษณะของผืนระนาดเอกปี่พาทย์ 21 ลูก 21 เสียง แบบโบราณ ที่ลูกระนาดลูกที่1(ลูกทวน) เป็นเสียงเรต่ำ(รฺ) และผืนระนาดเอกปี่พาทย์ 21 ลูก 21 เสียง แบบปัจจุบัน ที่ลูกระนาดลูกที่1 (ลูกทวน) เป็นเสียงฟาต่ำ(ฟฺ) (ทั้ง 2 แบบมีระดับเสียงเป็นระดับเสียงปี่พาทย์) และผืนระนาดเอกมโหรี 21 ลูก 21 เสียง ที่ลูกระนาดลูกที่ 1 (ลูกทวน) เป็นเสียงทีต่ำ(ทฺ) ลูกยอดลูกที่ 21 เป็นเสียงลาสูง (ลำ) มาสังเคราะห์รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยให้ผืนระนาดเอกอย่างใหม่ ครอบคลุมคุณลักษณะระดับเสียงของลูกระนาด แบบเดิม ทั้ง 2 ชนิด(3 แบบ) มาประดิษฐ์สร้างใหม่ ให้เป็นชนิดเดียว 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
เสียง	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟ้	ซำ	ลำ

ภาพประกอบ 75 ระดับเสียงผืนระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย

ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะรูปทรงของผืนระนาด ตลอดจนวัสดุอุปกรณ์เนื้อไม้ มีลักษณะเดียวกับลักษณะรูปทรงของผืนระนาดเอกแบบเดิม จะมีสิ่งที่แตกต่างกันอยู่ 3 ประการ คือ

1. จำนวนลูกระนาด แบบเดิม 21 ลูก แบบใหม่ 26 ลูก

2. ขนาดความกว้างของลูกระนาดเอกอย่างใหม่ แบบ 26 ลูก 26 เสียง จะมีขนาด ความกว้างของแต่ละลูก เพียง 4 ซ.ม.- 4.5 ซ.ม.ซึ่งจะแคบลงกว่าลูกระนาดเอกปี่พาทย์แบบเดิม 0.5ซ.ม. - 1 ซ.ม. เพื่อมิให้เกินรางระนาดเอก เมื่อเวลาแขวนผืน โดยลูกที่ 1 (ลูกทวน) ถึงลูกที่ 5 มีขนาดความกว้างของลูก 4.5 ซ.ม. ลูกที่ 6-10 มีขนาดความกว้าง 4.04 ซ.ม. ลูกที่ 11-15 มีขนาดความกว้าง 4.03 ซ.ม. ลูกที่ 16-20 มีขนาดความกว้าง 4.02 ซ.ม. ลูกที่ 21-25 มีขนาดความกว้าง 4.01 ซ.ม. และลูกที่ 26 มีขนาดความกว้าง 4 ซ.ม. รวมตลอดทั้งผืน 26 ลูก เท่ากับ 104.75 ซ.ม.

ลูกที่ 26 (ลูกยอด)	ขนาดความกว้าง	4.00 ซ.ม. x 1 ลูก = 4.00 ซ.ม.
ลูกที่ 21-25	ขนาดความกว้าง	4.01 ซ.ม. x 5 ลูก = 20.05 ซ.ม.
ลูกที่ 16-20	ขนาดความกว้าง	4.02 ซ.ม. x 5 ลูก = 20.10 ซ.ม.
ลูกที่ 11-15	ขนาดความกว้าง	4.03 ซ.ม. x 5 ลูก = 20.15 ซ.ม.
ลูกที่ 6-10	ขนาดความกว้าง	4.04 ซ.ม. x 5 ลูก = 20.20 ซ.ม.
ลูกที่ 1(ลูกทวน)-5	ขนาดความกว้าง	4.05 ซ.ม. x 5 ลูก = 20.25 ซ.ม.

ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบขนาดลูกระนาดเรียงทั้งผืนของระนาดเอกปี่พาทย์แบบเดิม ที่มีขนาดรวมตลอดทั้งผืน 105 ซ.ม. จะเห็นได้ว่ามีความต่างกันเพียง 0.25 ซ.ม.เท่านั้น ไม่ส่งผลกระทบต่อการนำขึ้นแขวนผืนบนรางระนาดแต่อย่างใด

3. ระดับเสียงและคุณลักษณะของเสียง

ลูกระนาดเอกอย่างใหม่ 26 ลูก 26 เสียง จะมีระดับเสียงทั้งระดับเสียงปี่พาทย์แบบโบราณ แบบปัจจุบันและระดับเสียงมโหรี รวมอยู่ในผืนเดียวกัน ซึ่งจะแตกต่างจากผืนระนาดเอกแบบเดิมที่มีระดับเสียงเฉพาะเพียงอย่างเดียวของแต่ละผืน

ความถี่-ห่างของเสียงแต่ละเสียง ยังคงมีความถี่-ห่าง 1 เสียงเต็ม โดยช่วง 1 บันไดเสียง แบ่งเป็น 7 เสียงเต็ม ตามหลักดุริยางคศาสตร์ไทย

ส่วนคุณลักษณะและคุณภาพของเสียงลูกระนาดแบบใหม่ 26 ลูก 26 เสียง คงมีความแตกต่างจากเสียงลูกระนาดเอกปี่พาทย์แบบเดิม และเสียงลูกระนาดเอกมโหรีแบบเดิมเพียงเล็กน้อย ความยาวและความหนาของเนื้อไม้ลูกระนาดแบบใหม่ยังคงเท่าเดิม แต่มีเพียงความกว้างและแคบของลูกระนาดเท่านั้นที่แตกต่างเล็กน้อย เสียงจึงสันนิฐานได้ว่าไม่ส่งผลระทบต่อคุณภาพของเสียง แต่จะได้ประโยชน์มากกว่าเดิม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และส่งผลดีต่อดนตรีไทยจากนวัตกรรมระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียงแบบไทย ได้แก่

1. เป็นระนาดเอกชนิดใหม่ ที่ปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดทำ สามารถบรรเลงเพลงต่างๆได้ ทั้งของประเภทปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องสาย

2. สามารถรองรับการบรรเลงเพลงที่มีระดับเสียงต่ำมาก เช่น เพลงหน้าพาทย์พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออกได้โดยไม่ต้องตีเสี้ยวมือหรือทดเสียงเป็นคู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 หรือคู่อื่นๆ ซึ่งระนาดเอกชนิดใหม่นี้ จะสามารถตีเป็นคู่ 8 ในระดับเสียงต่ำดังกล่าวได้

3. สามารถรองรับการบรรเลงเพลงที่มีระดับเสียงสูงมาก เช่น เพลงต่างๆของมโหรีเครื่องสาย เพราะระนาดเอกชนิดใหม่นี้มีลูกระนาดที่มีระดับเสียงสูงของมโหรี เครื่องสายรองรับอยู่

4. ด้วยจำนวนลูกระนาดเอกชนิดใหม่นี้มีมากถึง 26 ลูก 26 เสียง จึงมีจำนวนเสียงเพิ่มมากขึ้น สามารถรองรับการบรรเลงดำเนินกลอนระนาดเอกได้อย่างกว้างขวางกว่าผืนระนาดเอกชนิดเดิม

5. เป็นการประหยัดและสะดวกต่อการนำไปใช้งาน การบรรเลงในโอกาสต่างๆ โดยแต่เดิม การสร้างและการใช้งานนั้น หากเป็นการใช้บรรเลงเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ ต้องสร้างและใช้ผืนระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ หากเป็นการใช้บรรเลงเกี่ยวกับวงมโหรี ต้องสร้างและใช้ผืนระนาดเอกมโหรี ซึ่งถ้างานใดต้องใช้ทั้งสองโอกาสสองชนิด ต้องสร้างหรือนำไปใช้ทั้งสองชนิด เป็นการสิ้นเปลือง และเป็นอุปสรรคต่อการขนย้ายเครื่องดนตรีไปบรรเลงทั้งวง เพราะเป็นคนละระดับเสียง แต่ถ้าเป็นระนาดเอกชนิดใหม่นี้ จะเป็นการประหยัดและสะดวกต่อการนำไปใช้งานการบรรเลงได้ทั้งสองโอกาสในเวลาเดียวกัน

อภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย เป็นงานวิจัยที่ใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลของการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขออภิปรายผลการวิจัย ออกเป็น 4 ด้าน ตามหัวข้อดังนี้

1. ด้านคุณสมบัติและคุณค่าของภูมิปัญญา อันเป็นประโยชน์ของระนาดเอกทั้งชนิดปี่พาทย์และมโหรีมีข้อค้นพบไม่น้อยกว่า 15 ประการ ได้แก่

1) เป็นเครื่องดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน

ระนาดเอกได้รับการพัฒนา จนเป็นระเบียบแบบแผน ทั้งในตัวเครื่องดนตรี วิธีการฝึกหัด วิธีการบรรเลง บทเพลง การประสมวง โอกาสและลักษณะการนำไปใช้ จนถึงระเบียบแบบแผนของผู้บรรเลง ล้วนมีกฎเกณฑ์ วิธีการ ขั้นตอน การจัดหมวดหมู่อย่างเป็นระเบียบแบบแผนชัดเจนทั้งสิ้น

สอดคล้องกับ บุญธรรม ตราโมท (2545) ที่ได้อธิบายไว้ในหนังสือคำอธิบายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ ว่าด้วยเรื่อง กฎเกณฑ์แห่งดนตรี ซึ่งเนื้อหาคำอธิบายบรรยายเกี่ยวกับการแบ่งประเภทเครื่องดนตรี ว่าด้วยเสียง ว่าด้วยการผสมวง ว่าด้วยการเทียบเสียง ว่าด้วยเพลง ว่าด้วยการบรรเลงเพลงตามกาลเทศะ ว่าด้วยศัพท์สังคีต อันเป็นหลักเป็นเกณฑ์ในการยึดถือปฏิบัติของวงการดนตรีไทย มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

และสอดคล้องกับ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา และสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยที่ได้จัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 ซึ่งมีเกณฑ์ระนาดเอกบรรจุอยู่ด้วย

2) เป็นเครื่องดนตรีที่มีจำนวนลูกระนาดมากถึง 21 ลูกในหนึ่งผืน

ในจำนวนเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองในวงดนตรีปี่พาทย์และมโหรีด้วยกัน ระนาดเอกนับได้ว่า มีจำนวนลูกที่ใช้ตีมากที่สุด หรือมากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ คือ มีจำนวน 21 ลูก และในบางผืนถึง 22 ลูกก็มี เป็นผลทำให้สามารถรองรับการบรรเลงเพลงในระดับบันไดเสียงต่าง ๆ ของดนตรีไทยได้หลายบันไดเสียง ที่มีอยู่ในทุกทาง จึงเป็นคุณสมบัติและคุณประโยชน์ที่ส่งผลต่อการบรรเลงเพลงไทยได้เป็นอย่างดี

สอดคล้องกับ บุญธรรม ตราโมท (2545: 68-70) ซึ่งได้อธิบายเกี่ยวกับศัพท์สังคีตคำว่า “ทาง” ในหนังสือคำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ ไว้ว่า

ทาง คำนี้มีความหมายได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. หมายถึงวิธีดำเนินของทำนองเพลง เช่น ทางเดี่ยวและทางหมู่ เช่น เพลงนี้เป็นทางของ ครู ก. ครู ข. อะไรเหล่านี้ เป็นต้น

2. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดและทางซอ เป็นต้น

3. หมายถึงระดับของเขตบันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง และทางขวา เป็นต้น

ทางในข้อ 3 นี้ มีเสียงสูงกว่ากันเรียงเป็นลำดับขึ้นไป ดังนี้

ก. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด) เพราะลูกฆ้องเสียงนี้เรียกว่าลูกเพียงออ และเมื่อบรรเลงในทางนี้ เสียงลูกเพียงออนี้ โดยมากก็มักเป็นเสียงที่ปกครอง(Governing Sound) แทบทุกเพลง ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

ข. สูงจาก ก. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครและโขน

ค. สูงจาก ข. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับโขนและหนังใหญ่

ง. สูงจาก ค. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ หรือเรียกว่า ทางนอกต่ำ ตามปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางของมโหรีและเครื่องสาย

จ. สูงจากเสียง ง. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกรวด หรือ ทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่า ทางในทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

ฉ. สูงจาก จ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลางแหบ เพราะปี่กลางต้องเป่าทางแหบเช่นเดียวกับปี่ในเป่าทางนอก (ทางกรวด) ทางนี้มิได้มีใช้ประจำประกอบกับอะไร

ช. สูงจาก ฉ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางชะวา เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้ใช้ประกอบกับการบรรเลงที่ผสมปี่ชะวา เช่น เครื่องสายปี่ชะวา แต่การบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งผสมปี่ชะวาเหมือนกัน ไฉนจึงมิได้ใช้ทางนี้ กลับไปใช้ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) ก็ไม่ทราบ ทั้งนี้น่าจะเพื่อความสะดวกของพวกเครื่องตีนั้นเอง

3) เป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่และบทบาทสำคัญในวงดนตรี

ระนาดเอก มีหน้าที่เป็นผู้บรรเลงนำวง บรรเลงนำให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงได้รับรู้และปฏิบัติตามไปอย่างเหมาะสม แม้ในการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทต่าง ๆ ก็ยังเป็นผู้มีหน้าที่สำคัญ บรรเลงควบคุมการแสดงให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย เหมาะสม

สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท (2538: 31-32) ได้กล่าวถึงการบรรเลงระนาดเอกไว้ในดุริยสาส์น ว่า “หน้าที่ของระนาดเอกที่สำคัญก็คือเป็นผู้นำวง จะออกเพลงอะไรต่อไป จะหยุดหรือทอดเหล่านี้ ระนาดเอกจะเป็นผู้นำทั้งสิ้น ถ้าเพลงตอนใดมีลูกล้อลูกขัด ระนาดเอกก็จะทำหน้าที่บรรเลงก่อน” นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ และ สงบศึก ธรรมวิหาร ยังได้กล่าวตรงกันอีกว่า “ระนาดเอกมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้นำวงควบคุมให้เครื่องดนตรี เครื่องมือต่างๆ ในวง บรรเลงไปด้วยความเหมาะสมเรียบร้อย ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรี ดังจะเห็นได้จากการผสมวงของวงปี่พาทย์ชนิดต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ตลอดจนในวงมโหรีที่มีการพัฒนาขนาดสัดส่วนและระดับเสียงให้มีความผสมกลมกลืนกัน จนเป็นรูปแบบของวงมโหรีในปัจจุบัน ในแต่ละวงล้วนมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญในการนำวงทั้งสิ้น” และพินิจ ฉายสุวรรณ ได้กล่าวไว้ในหนังสือเพลงดนตรีปีที่ 3 ฉบับที่1 เดือนมีนาคม พ.ศ. 2539 ตรงกันว่า “ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่รวมอยู่ในวงปี่พาทย์มีหน้าที่เป็นผู้นำวง มีความสำคัญรับผิดชอบในการเป็นผู้นำในการขึ้นบทเพลงควบคุมการบรรเลงเพลงประเภทต่างๆที่มีการขับร้องและไม่มีการขับร้อง ตลอดจนการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคอนและการแสดงต่างๆ ที่เกี่ยวกับศิลปะการร่ายรำของไทย”

4) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องสร้างคุณธรรม จริยธรรม

ในการเรียนฝึกปฏิบัติบรรเลงระนาดเอก พบว่าผู้เรียนต้องมีความเคารพรัก ศรัทธาในตัวครูอย่างสูง ต้องประพฤติปฏิบัติตนให้ครูเห็นว่าเป็นคนดี มีความตั้งใจมั่นจริง ในการที่จะเรียนมีความมานะอดทน พยายาม ขยันหมั่นเพียร รับผิดชอบ มีความรักศรัทธาต่อการเรียนและต่อครู

ผู้ให้ความรู้ ในวงการดนตรีไทย จึงมีการไหว้ครูและการครอบตามลำดับ การครอบของการเรียนปี่พาทย์นั้นมีขั้นตอนเป็นลำดับไป คือ

1. ขั้นแรก ผู้เรียนนำดอกไม้ธูปเทียนและเงินกำนลมามอบให้แก่ครูด้วยคารวะ แล้วครูก็จับมือศิษย์ผู้นั้นให้ตีฆ้องวงใหญ่ ขึ้นต้นเพลงสาธุการ 3 ครั้ง

2. การครอบอันดับที่ 2 เริ่มเรียนเพลงตระโหมโรง ครูจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้นเพลงตระ 3 ครั้ง

3. ครอบอันดับ 3 เริ่มเรียนเพลงโหมโรงกลางวัน ครูจับมือให้ตีเพลงกระบองกัน

4. อับดับที่ 4 เริ่มเรียนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ครูจับมือให้ตีเพลงบาทสกุณี

5. อันดับที่ 5 เมื่อเริ่มเรียนเพลงองค์พระพิราพซึ่งถือว่าเป็นเพลงสูงสุด

สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงประโยชน์ของการไหว้ครูไว้ว่า ได้แสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวที อันเป็นเครื่องหมายของคนดี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อๆไป รู้สึกกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

5) เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างดุลยภาพทางสังคมและวัฒนธรรม

ประเทศไทยมีสถาบันหลักทางสังคม คือ สถาบันชาติ สถาบันศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งสามสถาบันมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน กิจกรรมของแต่ละสถาบัน ต่างมีการนำดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการปฏิบัติ สร้างความสมบูรณ์ ให้กับกิจกรรมนั้น ๆ เป็นอย่างดี

สถาบันชาติ มีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ ทั้งงานรัฐพิธี เช่นนำวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบกิจกรรมเวลาฤกษ์งามยามดี ระนาดเอก มีบทบาทสำคัญในการนำวงบรรเลงเพลงการต่าง ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องและสมบูรณ์กับงานพิธี

สถาบันศาสนา มีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ ทางศาสนา มีการนำดนตรีไทยเข้าไปประกอบตามขั้นตอนมาแต่โบราณ เช่น บูชาพระรัตนตรัยบรรเลงเพลงสาธุการ งานเทศน์มหาชาติบรรเลงเพลงประจำกัณฑ์ต่าง ๆ เป็นต้น ระนาดเอก มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์สมบูรณ์กับพิธีต่าง ๆ เหล่านั้น

สถาบันพระมหากษัตริย์ มีงานพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ โดยมีการนำวงดนตรีไทยเข้ามาเป็นส่วนประกอบของพระราชพิธีส่วนหนึ่งด้วย ตามลักษณะของพระราชพิธีแต่ละพระราชพิธี ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำวงปี่พาทย์พิธี และเพลงที่ใช้บรรเลง ในการสร้างเสริมให้เกิดความสมบูรณ์กับพระราชพิธีนั้น ๆ

ระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่ทำหน้าที่นำ ให้เกิดความสำเร็จสมบูรณ์ เป็นการสร้างดุลยภาพทางสังคมไทยด้านหนึ่งให้กับสังคมและประเทศชาติ จนประเทศไทยได้ชื่อว่าเป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์วัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามประเทศหนึ่งของโลก

สอดคล้องกับ ยุค ศรีอาริยะ (2545: 8) ได้กล่าวไว้ในภูมิปัญญาบูรณาการว่า “ชีวิตจะดำรงอยู่อย่างเป็นหน่วยคล้ายระบบเครือข่ายที่มีสายใยเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกัน การดำรงชีวิตอยู่ของทุกหน่วยชีวิตตามสภาพธรรมชาตินั้นจะมีพื้นฐานอยู่กับความหลากหลายทางธรรมชาติอันอุดม” และสอดคล้องกับข้อสรุปที่ว่า “นอกจากดนตรีไทยจะถูกนำไปใช้ประโยชน์ให้กับมนุษย์ในรูปแบบของพิธีกรรม ความเชื่อ ความสนุกสนาน รื่นเริงบันเทิงแล้ว ดนตรีไทยยังก่อให้เกิดความสมัครสมานสามัคคี เกิดการรวมกลุ่มเกิดวัฒนธรรมชุมชน สังคมที่เข้มแข็ง ส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์และสันติสุขในสังคม เป็นสื่อนำไปสู่การก่อเกิดคุณธรรม จริยธรรม ความดีงามขึ้นในสังคม เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งในการพัฒนาชีวิตคน เพื่อพัฒนาสังคมและชาติบ้านเมืองให้มีความเจริญรุ่งเรืองก้าวหน้า”

6) เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ผู้บรรเลง ใช้สติปัญญาความรู้ ความสามารถ แสดงภูมิปัญญา “การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก” กลอนระนาดเอก หมายถึง รูปแบบการดำเนินทำนอง (กลอน) ของระนาดเอก ในการดำเนินกลอนระนาดเอก ผู้บรรเลงจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ สติปัญญา ในการคิดประดิษฐ์กลอนระนาดเอกในขณะบรรเลง ถือเป็นเครื่องแสดงถึงสติปัญญาของผู้บรรเลงระนาดเอก ดังที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้จัดแบ่งไว้เป็น 9 ลักษณะกลอน คือ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนลอดตาข่าย กลอนม้วนตะเข็บ (กลอนเดินตะเข็บ) กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ

กลอนระนาดเอกทั้งหมดสามารถจัดสรุปเป็นประเภทใหญ่ ๆ แยกออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. กลอนสำนวนเปิด

2. กลอนสำนวนปิด

ระนาดเอก จึงเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่มีคุณสมบัติสามารถให้ผู้บรรเลงได้มีโอกาสแสดงถึงสติปัญญาทางด้านการใช้ความคิด สร้างท่วงทำนองกลอนในการบรรเลงระนาดเอกได้เป็นอย่างดี

สอดคล้องกับ ประสิทธิ์ ถาวร (2546: 48) กล่าวถึงการบรรเลงกลอนระนาดเอกไว้ว่า “กลอนระนาด มีลักษณะเป็นประโยค ประโยคหนึ่งแบ่งออกเป็นประโยคเล็ก 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถาม ประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน”

7) เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้บรรเลง สามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงได้หลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้บรรเลงสามารถใช้เทคนิควิธีการบรรเลงได้

หลากหลายมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น การตีด้วยแขน การตีด้วยข้อมือ การตีครึ่งข้อครึ่งแขน การตีเก็บ การตีฉาก การตีสงมือหรือการตีสิม การตีสะบัด การตีกรอ การตีรัว การตีสะเดาะ การตีขยี้ การตีกวาด การตีโยน การตีเหวี่ยง การตีเสี้ยวมือ การตีขาดมือ, ขาดเสียง การตีกระพือ การตีคาบลูกคาบดอก การตีสับ การตีไขว้ การตีฝาก การตีคู่ 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8

เทคนิควิธีการข้างต้นเป็นวิธีการตีที่นำไปใช้ เพื่อการบรรเลงท่วงทำนองเพลงในลักษณะต่างๆ ตามลักษณะของบทเพลงที่ระนาดเอกสามารถรองรับเทคนิควิธีการบรรเลงต่างๆ ดังกล่าวได้ สอดคล้องกับ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2554: ออนไลน์) และวสันต์ ใบงิ้ว (2550: 54) ที่กล่าวว่า ระนาดเอก มีการฝึกบรรเลงหลายรูปแบบและมีวิธีการตีลักษณะต่างๆ มากมายหลายวิธี

8) เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังไพเราะได้ทั้งนุ่มนวลและแข็งกร้าว

จากคุณสมบัติของเนื้อไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็นลูกระนาดเอก ทั้งไม้ไผ่บง ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะหาด ไม้ประดู่ ซึ่งเป็นไม้ที่มีคุณภาพทางด้านเสียงและความคงทน ในการบรรเลงเพลงจะใช้ไม้ตีระนาดเอก 2 ชนิด คือ ไม้นวม กับ ไม้แข็ง เป็นหลัก ไม้นวมใช้ตีบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงดังอย่างนุ่มนวลไพเราะ ส่วนไม้แข็งใช้ตีบรรเลงเพื่อต้องการให้เกิดเสียงดังแข็งกร้าว อีกส่วนหนึ่งคือ ราง ระนาดเอกที่ทำจากไม้ ใช้แขวนผืนระนาดเอกเพื่อใช้บรรเลง ด้วยรูปทรงที่คล้ายลำเรือนั้น จึงมีส่วนที่เป็นกล่องเสียงรองรับคลื่นเสียงของลูกระนาดต่าง ๆ ให้ก้องกังวานไพเราะน่าฟังได้ทั้งเสียงนุ่มนวลและเสียงแข็งกร้าว

สอดคล้องกับธนิต อยู่โพธิ์ (2510: 15) ได้กล่าวถึง วิวัฒนาการของระนาดเอกไว้ตอนหนึ่งว่า “ระนาดเอกเป็นเครื่องตีชนิดหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่า วิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมคงใช้ไม้กรับ 2 อัน ตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมาเกิดความรู้เอาไม้มาทำอย่างกรับหลายๆอัน วางเรียงตีให้เกิดเสียงหยาบๆขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้สึก ความชำนาญขึ้น ก็แก้ไขให้มีขนาดลดหลั่นกัน ทำรางรองให้อุ้มเสียง แล้วใช้เชือกร้อย “**ไม้กรับ**” ขนาดต่างๆนั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตีเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันตามต้องการใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองได้ แล้วต่อมาประดิษฐ์แก้ไขตกแต่งและใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกัน ติดหัวท้ายของไม้กรับ ถ่วงเสียงให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น เลยบัญญัติชื่อเครื่องดนตรีนี้ว่า “**ระนาด**” เรียก “**ไม้กรับ**” ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่างๆนั้นว่า “**ผืน**” ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ชนิดที่เรียกว่า ไผ่บง และ ไผ่ตง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พะยูงมาทำ แต่ที่นิยมกันมากนั้นใช้ไม่ไผ่บง เพราะว่าได้เสียงเพราะดี ทำรางใช้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเรียกว่า “**ราง**” (ระนาด) เรียกแผ่นไม้ปิดหัว และท้ายรางระนาดว่า “**โขน**” และรวมทั้งรางและผืนรวมเป็นลักษณะนามว่า “**ราง**”

และมนตรี ตราโมท (2538: 31-32) กล่าวไว้ในดุริยสาสน์ ว่า “ระนาดเอกมีวิธีปฏิบัติโดยปกติตีด้วยไม้แข็งพร้อมกันทั้งสองมือ โดยระยะเสียงห่างกันเป็นคู่ 8 เก็บถี่เป็นพืดไป ซึ่งเทียบกับโน้ตสากล 8 ตัวต่อ 1 ห้องของจังหวะ 2/4 แต่บางแห่งอาจตีกรอบ้าง รัวเสียงเดียวบ้างและรัวเป็นทำนองบ้าง แล้วแต่ทำนองเพลงที่เป็นความประสงค์ของผู้แต่ง”

9) เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ประสมวงได้มากที่สุด

ระนาดเอกถูกนำไปประสมในวงดนตรีไทย ได้ทั้ง 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี โดยในวงปี่พาทย์นั้น ถูกนำไปประสมวงเกือบทุกชนิดของวงปี่พาทย์ ยกเว้นเพียงวงปี่พาทย์ชาตรีหรือวงปี่พาทย์อย่างเบาเพียงชนิดเดียวที่ไม่มีระนาดเอก

ประเภทวงปี่พาทย์ มี 16 วง

ประเภทวงเครื่องสาย มี 2 วง

ประเภทวงมโหรี มี 3 วง

และประเภทพิเศษ วงมหาดุริยางค์ไทย มี 1 วง

รวมจำนวนทั้งสิ้น 22 วง

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมาก จึงถูกนำไปประสมเป็นวงดนตรีชนิดและขนาดต่างๆ ได้ถึง 21 วง และถ้ารวมวงมหาดุริยางค์ไทยด้วย ก็จะนับได้ถึง 22 วง ซึ่งนับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ประสมในวงดนตรีไทยได้มากที่สุด

สอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ (2530: 15) กรมศิลปากร (2535: 65) และสงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 157) ที่กล่าวตรงกันว่า “ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรี ดังจะเห็นได้จากการผสมวงของวงปี่พาทย์ชนิดต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ตลอดจนในวงมโหรีที่มีการพัฒนาขนาดสัดส่วนและระดับเสียงให้มีความผสมกลมกลืนกัน จนเป็นรูปแบบของวงมโหรีในปัจจุบัน ในแต่ละวงล้วนมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญในการนำวงทั้งสิ้น”

10) เป็นเครื่องดนตรีที่มีรูปทรงเป็นเอกลักษณ์ งดงาม

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีรูปลักษณ์โดดเด่นเป็นสง่างดงามอย่างเด่นชัดด้วยรูปทรงที่เป็นลักษณะเฉพาะไม่เหมือนชิ้นใด เห็นความงดงามได้จากรูปลักษณ์โครงสร้าง เส้นโค้ง แนวเส้น ความนูน ความเว้า ขอบคิ้ว เส้นหยัก ช่องไฟ ความถี่ ความห่าง การประดิษฐ์ตกแต่งลวดลายไทย การแกะสลักเนื้อไม้ เห็นมิติของลวดลายไทยเด่นชัดยิ่งขึ้น การปิดทองร่องชาด เห็นถึงความงดงามวิจิตรของรางระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทองในลักษณะหนึ่ง การฝังมุก ฝังงา และฝังไม้เนื้ออ่อน สามารถเห็นได้ถึงความวิจิตรประณีตทั้งลวดลายไทย วัสดุชิ้นส่วนที่ฝังคือ หอยมุก

งาช้าง เรซิ่น ไม้พุด ที่งดงาม เป็นศิลปะชิ้นเอกของฝีมือช่างไทยและเป็นงานศิลปะที่ให้ความรู้สึกถึงคุณค่าของศิลปะได้เป็นอย่างดี

สอดคล้องกับ พระวิรัตน์ จนฺทโก(2550: 55) ที่กล่าวว่า “ทฤษฎีคุณค่าทางสุนทรียะเป็นทฤษฎีระบบหนึ่งที่ใช้เป็นเกณฑ์การตัดสินของงานศิลปะ เนื่องจากมนุษย์มีระบบสมองที่ดี ความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และมีทักษะฝีมือทำให้การประดิษฐ์สิ่งต่างๆ และศิลปะต่างๆมักจะมีการปรุงแต่งให้มีความเหมาะสม สวยงามควบคู่กันไปด้วย ดังที่ แอล.เอส. โรวี่ (L.H. Rowie) ได้ค้นพบหลักฐานเกี่ยวกับอดีตที่ผ่านมาว่า “มนุษย์สมัยโบราณประดิษฐ์อุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ มิใช่แต่จะสร้างขึ้นเพียงเพื่อประโยชน์ใช้สอยเท่านั้น แต่ยังได้ตกแต่งให้มีศิลปะรูปทรงอันสวยงามตามร่างกาย เป็นต้น ต่อไป

และ ศิริวรรณ วิบูลย์มา (2554: 31-32) ได้กล่าวว่า “ในการสร้างงานศิลปะให้เกิดสุนทรียภาพทางความงามนั้น จะต้องประกอบไปด้วย ความสมดุล การเน้น และการมีความเรียบง่าย ทั้ง 3 สิ่งนี้ก่อให้เกิดความมีระเบียบอันเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างงาน”

11) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น กับฝีมือเละภูมิปัญญาช่างในการประดิษฐ์สร้าง

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยที่ใช้วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นภูมิภาคเป็นหลัก อันได้แก่ไม้ชนิดต่างๆจากการเลือกสรรถึงคุณสมบัติในการนำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีได้ การประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยและระนาดเอก ใช้การประดิษฐ์จากฝีมือช่างโดยตรง จะไม่ใช้เครื่องจักรในการผลิตให้มีจำนวนมากๆ แต่จะใช้ฝีมือ ภูมิปัญญาและความประณีตบรรจงในการสร้างสรรค์เช่นเดียวกัน ช่างจะใช้ฝีมือภูมิปัญญา และความ ชำนาญเชี่ยวชาญในการประดิษฐ์ค่อยๆ ทำไปด้วยความพิถีพิถัน โดยแยกประดิษฐ์ที่ละส่วน คือ

1. ประดิษฐ์เหลาลูกระนาดเอก
2. ประดิษฐ์รางระนาดเอก
3. ประดิษฐ์ไม้ตีระนาดเอก

การประดิษฐ์ระนาดเอก จำเป็นต้องใช้ฝีมือภูมิปัญญาและความชำนาญจากมือทั้งสองของช่าง

สอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ (2510: 15) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของระนาดเอกไว้ว่า “ระนาดเอกเป็นเครื่องตีชนิดหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่า วิวัฒนาการมาจากกรับ แต่เดิมคงใช้ไม้กรับ 2 อัน ตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมาเกิดความรู้เอาไม้มาทำอย่างกรับหลายๆ อัน วางเรียงตีให้เกิดเสียงหยาบๆ ขึ้นก่อน แล้วคิดทำไม้รองเป็นรางวางเรียงราดไป เมื่อเกิดความรู้สึก ความชำนาญขึ้น ก็แก้ไขให้มีขนาดลดหลั่นกัน ทำรางรองให้อุ้มเสียง แล้วใช้เชือกร้อย “**ไม้กรับ**” ขนาดต่างๆนั้นให้ติดกัน ขึงแขวนไว้บน

ราง ใช้ไม้ตีเกิดเสียงกังวานลดหลั่นกันตามต้องการใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองได้ แล้วต่อมาประดิษฐ์แก้ไขตกแต่งและใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกัน ติดหัวท้ายของไม้กรับ ถ่วงเสียงให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น เลยบัญญัติชื่อเครื่องดนตรีนี้ว่า "**ระนาด**" เรียก "**ไม้กรับ**" ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นขนาดต่างๆ นั้นว่า "**ผืน**" ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ชนิดที่เรียกว่า ไผ่บง และ ไผ่ตง ต่อมามีผู้นำเอาไม้แก่นเช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด ไม้พยุงมาทำ แต่ที่นิยมกันมากนั้นใช้ไม้ไผ่บง เพราะว่าได้เสียงเพราะดี ทำรางใช้อุ้มเสียงเป็นรูปคล้ายลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเรียกว่า "**ราง**" (ระนาด) เรียกแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดว่า "**โขน**" และรวมทั้งรางและผืนรวมเป็นลักษณะนามว่า "**ราง**"

แต่เดิมมา คนตรีวงหนึ่งมีระนาดเพียงรางเดียว และระนาดแต่เดิมคงมีจำนวนลูกน้อยกว่าในปัจจุบัน ต่อมาก็ได้เพิ่มลูกระนาดมากขึ้น และเมื่อมาคิดประดิษฐ์ระนาดอีกชนิดหนึ่ง ให้มีเสียงทุ้ม ฟังนุ่ม ไม่แกร่งกร้าวเหมือนชนิดก่อน จึงเรียกระนาดอย่างใหม่ว่า "**ระนาดทุ้ม**" และเรียกระนาดอย่างเก่าว่า "**ระนาดเอก**" เป็นคำผสมขึ้นในภาษาไทย

ระนาดเอกปัจจุบันมีจำนวน 21 ลูก ลูกต้นขนาดยาวราว 39 ซม. กว้างราว 5 ซม. และหนา 1.5 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกที่ 21 หรือ ลูกยอดมีขนาดยาวราว 29 ซม. ลูกระนาดเหล่านี้ร้อยเชือกแขวนบนราง และรางนั้นได้วัดจาก "โขน" หัวรางหนึ่งถึง "โขน" อีกข้างหนึ่งประมาณ 120 ซม. มีเท้ารองรางตรงส่วนโค้ง ตรงกลางเท้าเดี่ยวรูปอย่างพานแว่นฟ้า"

12) เป็นเครื่องดนตรีต้นแบบในการนำไปปรับประยุกต์ พัฒนาวิวัฒนาการเป็นระนาดชนิดต่าง ๆ

จากการที่มีระนาดในวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยอยุธยา ทำให้ต่อมามีการคิดประดิษฐ์ระนาดชนิดต่าง ๆ ตามมาเป็นลำดับ คือ ระนาดแก้ว ระนาดทุ้ม ระนาดทอง ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ระนาดทองมโหรี ระนาดเอกเหล็กมโหรี ระนาดทุ้มเหล็กมโหรี เครื่องดนตรีดังกล่าวได้ถูกนำไปประสมในวงดนตรีไทยชนิดต่างๆตามแบบแผนของวงดนตรีไทยใช้มาจนถึงปัจจุบัน

สอดคล้องกับ ชิ้น ศิลปะบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์ (2521: 21) ได้กล่าวถึง มนตรี ตราโมท เล่าประสบการณ์เกี่ยวกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าและวิวัฒนาการของระนาดเอกในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สรุปได้ว่า "สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ได้มีการประดิษฐ์ "**ระนาดเอก**" ขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์และมีเสียงสูงกว่าเรียกว่า "**ระนาดเอกมโหรี**" สาเหตุที่ประดิษฐ์ให้เล็กเพื่อความเหมาะสมกับผู้หญิงบรรเลงประการหนึ่ง และให้มีเสียงสูงเพื่อสะดวกในการบรรเลงร่วมกับเครื่องสายอีกประการ และยังมีการประดิษฐ์ "**ระนาดแก้ว**" ขึ้นอีกด้วย (ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว)

ระนาดที่เพิ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 คือ "**ระนาดทุ้ม**"เมื่อเรียกระนาดซึ่งมีเสียงทุ้มใหญ่ นุ่มนวลว่า "**ระนาดทุ้ม**" ระนาดอย่างเก่าจึงเรียกว่า "**ระนาดเอก**" และได้เกิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีการประดิษฐ์ระนาดที่ทำด้วยโลหะชนิด "**ทองเหลือง**" เพิ่มขึ้นเรียกว่า "**ระนาดทอง**" เพราะลูกระนาดทำจากทองเหลือง มี 2 ชนิด คือ "**ระนาดเอกทอง**" และ "**ระนาดทุ้มทอง**" ต่อมาใช้โลหะชนิด "**เหล็ก**" ทำ ก็เรียกว่า "**ระนาดเหล็ก**" คือ "**ระนาดเอกเหล็ก**" และ "**ระนาดทุ้มเหล็ก**" ในวงบรรเลงนำระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ ประสมในวงปี่พาทย์ จึงเกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และมีการประดิษฐ์ระนาดทั้งสอง ให้มีขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์ เช่นเดียวกับระนาดมโหรี และระนาดทุ้มมโหรี เรียกว่า "**ระนาดเอกทองมโหรี**" และ "**ระนาดทุ้มทองมโหรี**" หากทำด้วยเหล็กก็เรียกว่า "**ระนาดเอกเหล็กมโหรี**" และ "**ระนาดทุ้มเหล็กมโหรี**" นำระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้มาประสมในวงมโหรีจึงเกิดเป็นวงมโหรีเครื่องใหญ่ ในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้"

นอกจากที่เป็นแบบแผนแล้ว ยังพบว่าระนาดเอกถูกนำไปเป็นต้นแบบของการปรับประยุกต์ในเชิงสร้างสรรค์หลายชนิดอีกด้วย อันได้แก่ ระนาดเอกตัด ระนาดเอกจิ๋ว ระนาดเอกยักษ์ ระนาดเอกไฟเบอร์กลาส / ระนาดเอกหงสา ระนาดเอกประยุกต์เสียงคีย์ Bb และคีย์ C

แล้วยังพบอีกว่า มีการพัฒนารางระนาดเอกให้แยกส่วนถอดประกอบได้เพื่อสะดวกต่อการขนย้ายเวลาเดินทาง

13) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวิชาชีพ สร้างรายได้และมูลค่าทางเศรษฐกิจ

ในการประกอบวิชาชีพโดยมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนั้น พบว่ามีบุคคลหลายกลุ่มที่สามารถใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องประกอบสัมมาอาชีพสร้างรายได้ และมูลค่าทางเศรษฐกิจได้ บุคคลดังกล่าวประกอบด้วย ศิลปินนักดนตรี ครู อาจารย์ ข้าราชการ ช่างผู้ประดิษฐ์ ผู้จำหน่าย บริษัทผู้บันทึกเสียงและจัดจำหน่าย CD DVD เทป ผู้สร้างภาพยนตร์ ดารา โรงเรียนสอนดนตรี เป็นต้น

สอดคล้องกับ แนวคิดของสภาการศึกษาแห่งชาติ ในเรื่องแนวคิดการฟื้นฟูคุณค่าภูมิปัญญาไทย "ด้วยในปัจจุบันการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ล้วนแต่ใช้ความรู้สมัยใหม่อันเกิดจากความรู้ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีซึ่งเป็นความรู้ที่มีอิทธิพลจากโลกตะวันตก การพัฒนาดังกล่าวมุ่งสู่ความทันสมัย (Modernization) และในขณะเดียวกันสังคมไทยมีความรู้ดั้งเดิมเป็นฐานการดำรงชีวิตมายาวนานแล้ว ความรู้ดังกล่าวเรียกว่า "ภูมิปัญญา"

ดังนั้น ในการพัฒนาเพื่อนำไปสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน และเป็นสังคมความรู้ จึงควรมีการพัฒนาทั้งความรู้สมัยใหม่และความรู้ดั้งเดิมขนานกันไป การพัฒนาโดยมีฐานความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีเป็นพลังในการขับเคลื่อนอันนำไปสู่การสร้างเศรษฐกิจในระบบทุนนิยมควบคู่

กับการพัฒนาโดยมีฐานความรู้ของภูมิปัญญาเป็นตัวขับเคลื่อนเพื่อการปรับตัวและสร้างเศรษฐกิจโดยเน้นการพึ่งตนเอง แล้วจึงผนึกกำลังเพื่อสร้างเศรษฐกิจชุมชน และสามารถขยายสู่ตลาดสากลได้"

14) เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์การประเมินโดยทบวงมหาวิทยาลัย

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่ได้รับการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน โดยทบวงมหาวิทยาลัย อันสืบเนื่องมาจากการประชุมสัมมนาทางวิชาการดนตรี ณ มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ.2530 และได้นำผลการประชุมสัมมนาเสนอต่อทบวงมหาวิทยาลัย เพื่อหาแนวทางในการพัฒนาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างเป็นรูปธรรมและได้รับความเห็นชอบจากทบวงมหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2531 นำไปสู่การสนับสนุนวางแผนดำเนินงาน โดยนำเสนอคณะรัฐมนตรีเพื่อพิจารณาและมีมติให้ความเห็นชอบโครงการส่งเสริมการดนตรีไทยขึ้น ในระยะแรกทบวงมหาวิทยาลัยได้ดำเนินการจัดกิจกรรม สร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขึ้น โดยมีการเชิญศิลปินแห่งชาติ นักวิชาการ ครูอาจารย์ดนตรีไทย นักดนตรีไทย นักร้อง ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการ ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านปี่พาทย์ ด้านเครื่องสาย ด้านเครื่องหนัง ด้านการขับร้อง มาเป็นคณะกรรมการ คณะอนุกรรมการ เพื่อจัดทำเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย ในระหว่างปี พ.ศ.2533 – 2537 จนเป็นผลสำเร็จ

สอดคล้องกับ สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา และสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ที่ได้จัดทำมาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 ไว้ ซึ่งมีเกณฑ์ด้านเครื่องดนตรีระนาดเอก เกณฑ์การประเมินวิธีการตีระนาดเอก เกณฑ์การประเมินการบรรเลงระนาดเอก ตลอดจนการประเมินการสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

15) เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความสุขและผ่อนคลายทุกข์

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาเป็นเครื่องสร้างความสุขและผ่อนคลายความทุกข์ให้กับมนุษย์ และสังคมได้ทั้งตัวผู้บรรเลงเองหรือผู้ชม ผู้ฟัง เสียงและบทเพลงของระนาดเอกที่เกิดจากการบรรเลง เมื่อถึงระดับแห่งความพึงพอใจก็จะบังเกิดเป็น "สุนทรียรส" คือ ความพึงพอใจในรสแห่งเสียงหรือบทเพลง หรือ แม้แต่เสียงหรือบทเพลงที่มีผลต่อความสะเทือนอารมณ์ทางด้านจิตใจในอดีต พบว่า ความสุขอันเกิดจากเครื่องดนตรีระนาดเอกก็ดี หรือ การผ่อนคลายความทุกข์ อันเกิดจากเครื่องดนตรีระนาดเอกก็ดี มีให้ได้ศึกษาเป็นตัวอย่างมากมาย

สอดคล้องกับ สุกรี เจริญสุข (2538) ได้กล่าวไว้ว่า "สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องของความรู้ที่เกี่ยวข้องกับความสวย ความงาม และความไพเราะ ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่มนุษย์ทุกคนปรารถนาเป็นคุณสมบัติที่ทุกคนต้องการ จริงๆ แล้ว สุนทรียะยังหมายถึงคุณสมบัติที่สามารถรับรู้ของ ตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ พึงปรารถนา นอกจากความสวยและความงาม ที่ใช้ดูด้วยตาเป็นสื่อ ยังมีความไพเราะ

ซึ่งเป็นความดังที่ต้องฟังด้วยหู กลิ่นหอมที่ต้องดมด้วยจมูก รสชาติที่ต้องชิมด้วยลิ้น การสัมผัสที่ต้องใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายและต้องใช้จิตใจเป็นความรู้สึกในการรับรู้”

2. ด้านคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับระนาดเอก ทั้งชนิดปี่พาทย์และมโหรี พบว่าผลการวิเคราะห์สรุปได้เป็น “คุณค่าภูมิปัญญา 3 ประการ” คือ

1) **คุณค่าภูมิปัญญาประดิษฐ์**

การประดิษฐ์ตกแต่งระนาดเอก

ศิลปะความงดงามของเครื่องดนตรี และสุนทรียรสแห่งความไพเราะของเสียงดนตรี ระนาดเอก มีความสัมพันธ์กันอย่างยิ่ง เพราะระนาดเอกรางใดที่มีรูปทรงลักษณะสัดส่วนลวดลายที่งดงามพร้อมทั้งมีเสียงที่ไพเราะ ได้มาตรฐานของระนาดเอก ระนาดเอกรางนั้นก็จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีระนาดเอกที่มีคุณค่าได้มาตรฐานคุณภาพและคุณสมบัติที่ดี นอกจากศิลปะทั้งสองส่วนที่สัมพันธ์กันแล้ว ภูมิปัญญาในการประดิษฐ์ ความรู้และความสามารถ ฝีไม้ลายมือ ความเจนจัด ในเชิงช่างของผู้ประดิษฐ์นับว่าเป็นส่วนสำคัญยิ่งอีกส่วนหนึ่ง เพราะช่างผู้ประดิษฐ์ที่มีความรอบรู้ เจนจัด มีฝีไม้ลายมือ มีความเข้าใจทั้งศาสตร์และศิลป์แห่งการประดิษฐ์สร้างระนาดเอกอย่างดีแล้ว ย่อมก่อให้เกิดประดิษฐกรรม เครื่องดนตรีระนาดเอก ที่ทรงคุณค่ามีคุณภาพได้มาตรฐานต่อการนำไปใช้งานทางการดนตรีต่อไป

การประดิษฐ์เครื่องดนตรีระนาดเอกนั้น พบว่าช่างผู้ประดิษฐ์แยกการประดิษฐ์ออกได้เป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ได้แก่ การประดิษฐ์ผืนระนาดเอก เช่น ผืนระนาดเอกไม้ไผ่บง ผืนระนาดเอกไม้ชิงชัน ผืนระนาดเอกไม้พะยูง ผืนระนาดเอกไม้ประดู่ ผืนระนาดเอกไม้มหาด เป็นต้น

ส่วนที่ 2 ได้แก่ การประดิษฐ์รางระนาดเอก เช่น รางระนาดเอกธรรมดา รางระนาดเอกแกะสลักลายลงรักปิดทอง รางระนาดเอกประกอบงา รางระนาดเอกประดับมุก รางระนาดเอกลายรดน้ำ เป็นต้น

ส่วนที่ 3 ได้แก่ การประดิษฐ์ไม้ตีระนาดเอก ชนิดไม้นวม และไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้แข็ง

และยังสามารถใช้ศิลปะลายไทยประดิษฐ์ตกแต่งรางระนาดเอก เพิ่มเติมได้อีกด้วย

การประดิษฐ์ตกแต่งลายไทยรางระนาดเอก

ระนาดเอกที่มีการประดับตกแต่งด้วยลวดลายศิลปะลายไทยทำให้เกิดการเพิ่มคุณค่าทางศิลปะหรือสุนทรียศิลป์ขึ้นอีกมาก

ลายไทยเป็นศิลปะอันเกิดจากภูมิปัญญาไทยประเภทหนึ่ง จัดอยู่ในวิชาประณีตศิลป์ รางระนาดเอกที่ช่างได้นำศิลปะลายไทยต่างๆมาประดับตกแต่ง ให้เกิดความงดงามวิจิตรตระการตาเพิ่มมากขึ้นกว่าปกตินั้น จากการศึกษาพบว่า ลายไทยที่นำมาใช้เขียนที่นิยมมากที่สุดได้แก่ ลายก้านขด ลายเถาเลื้อย ลายรูปพุ่มทรงข้าวบิณฑ์ และลายพลิกแพลง เช่น ลายหน้ากระดาน ลายนกคาบ ลายหน้าขบ ลายตัวอักษรไขว้ ลายภาพเทพพนม ลายภาพเทพรำ เป็นต้น

รางระนาดเอกที่ประดิษฐ์ส่วนประกอบต่าง ๆ เสร็จแล้ว ถ้าต้องการให้สวยงามยิ่งขึ้นก็สามารถที่จะประดิษฐ์ตกแต่งเพิ่มเติมได้หลายวิธี เช่น การแกะสลักลายและลงรักปิดทอง การประกอบงารางระนาดเอก การประดับมุกรางระนาดเอก การเขียนลายรดน้ำรางระนาดเอก

สอดคล้องกับ พระวิรัตน์ จนฺทโก (2530: 54) ที่กล่าวถึง ทฤษฎีคุณค่าเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “คุณค่า” ไว้ว่า คำว่า”คุณค่า” พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 นิยามว่า “สิ่งที่มีประโยชน์หรือสิ่งที่มีมูลค่าราคาแพง” แต่พจนานุกรมฉบับมติชนให้ความหมายว่า “คุณสมบัติที่เป็นประโยชน์ของสิ่งนั้นๆ” สำหรับพจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทยฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายว่า “คุณสมบัติที่ได้จากการประเมินสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ความงามเป็นค่าทางศิลปะความดีเป็นค่าทางจริยธรรม The New Collin Dictionary & Thesaurus ว่า คุณค่าหมายถึง สิ่งปรารถนาหรือความรู้สึกพอใจที่เกิดขึ้นภายในใจของคนทั้งหลายที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยอาศัยประสาทสัมผัสกับสิ่งนั้นว่า มีคุณค่านั่นเอง จอห์น ดิวอี้ (John Dewey ค.ศ.1859-1959) ว่า คุณค่าเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความชอบ และมันก็ไม่ได้มีความชอบไปหมดทุกเรื่องโดยเฉพาะความชอบที่ได้พิจารณาแล้ว คือภายหลังมีการทดสอบถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่ถูกชอบนั้น”ซึ่งนิยามเหล่านี้พอสรุปได้ว่า คุณค่า หมายถึง สิ่งที่มีอยู่จริงในสภาวะธรรมชาติ และเป็นสภาวะนามธรรมที่แอบแฝงดำรงอยู่ภายในตัวสิ่งนั้นหรือเรียกว่าคุณสมบัติที่มีอยู่ในสิ่งนั้น จะมีคุณค่ามากหรือน้อยเพียงใดต้องขึ้นอยู่กับตัวของมันเองว่า ให้คุณประโยชน์หรือคุณลักษณะที่ดีหรือไม่อย่างไร”

และสอดคล้องกับ เอกวิทย์ ณ ถลาง (2547:) ที่ได้ให้ความหมายสรุปความของคำว่า “ภูมิปัญญา” ไว้ในภาพรวมภูมิปัญญาไทย สรุปว่า “ภูมิปัญญา” เป็นคำที่มีความหมายกว้างและลึก มีผู้ให้คำจำกัดความไว้ที่ทำให้คนทั่วไปเข้าใจได้ดีว่า “ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความจัดเจนที่เกิดขึ้นในกลุ่มชนซึ่งได้มาจาก ประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัวและดำรงชีพ ในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรม ที่ได้มีพัฒนาการผสมผสานกันมา และเป็นความรู้ความคิด ความเชื่อที่เป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่างๆ ในถิ่นที่ชุมชนนั้นๆตั้งหลักแหล่ง อีกทั้งยังได้มีการติดต่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับกลุ่มชนอื่นๆ มีการรับหรือปรับเปลี่ยน นำมาสร้างประโยชน์ หรือใช้แก้ปัญหาได้ในสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้นๆ

จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เรียกได้ว่าเป็นภูมิปัญญานั้น จะต้องแสดงถึงสติปัญญา ความรู้รอบรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ ของ บุคคลและกลุ่มชน มีทั้งสิ่งที่กลุ่มชนได้สั่งสมกันมา และสิ่งที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกและเทคโนโลยีใหม่ๆ แต่จะอย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมที่สั่งสมกันมา หรือภูมิปัญญาใหม่ที่เกิดจากการรับรู้วิทยาการทันสมัย”

ระบบเสียงของผีนระนาดเอก

ระบบเสียงของผีนระนาดเอก พบว่า ผีนระนาดเอกที่เป็นมาตรฐาน มี 2 ชนิด คือ ผีนระนาดเอกปี่พาทย์ และผีนระนาดเอกมโหรี ผีนทั้ง 2 ชนิด มีทั้งส่วนที่เหมือนกันและส่วนที่แตกต่างกัน ส่วนที่เหมือนกัน ได้แก่ วัสดุ อุปกรณ์ ลักษณะ รูปทรงและจำนวนลูกระนาด ส่วนที่แตกต่างกัน ได้แก่ ขนาดสัดส่วน ระดับเสียง ชื่อ ลักษณะการบรรเลง และประเภทเพลงที่ใช้บรรเลง

ระดับเสียงของผีนระนาดเอกปี่พาทย์ มี 2 แบบ คือ

1. แบบโบราณ ที่ใช้เสียงเรต่ำ(รฺ) ในลูกระนาดลูกที่ 1(ลูกทวน) ลูกที่2 เป็นเสียงซอลต่ำ(ซฺ) ส่วนลูกต่อๆไปเรียงเสียงไปตามลำดับจนถึงลูกที่ 21 (ลูกยอด) เป็นเสียงมีสูง (มๆ) ตามตารางดังนี้

ระดับเสียงผีนระนาดเอกปี่พาทย์แบบโบราณ

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	รฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดๆ	รๆ	มๆ

ภาพประกอบ 76 ระดับเสียงผีนระนาดเอกปี่พาทย์แบบโบราณ

ที่มา : ผู้วิจัย

2. แบบปัจจุบัน ที่ใช้เสียงฟาต่ำ(ฟฺ) ในลูกระนาดลูกที่ 1 (ลูกทวน) และลูกต่อๆ ไปเรียงเสียงไปตามลำดับจนถึงลูกที่ 21 (ลูกยอด) เป็นเสียงลาสูง (ลๆ) ตามตารางนี้

ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบปัจจุบัน

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด๋	ร๋	ม๋

ภาพประกอบ 77 ระดับเสียงผืนระนาดเอกปี่พาทย์แบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

ระดับเสียงของผืนระนาดเอกมโหรี มีแบบเดียว คือ เริ่มเสียงที่ต่ำ(ทฺ) ในลูกระนาดลูกที่ 1 (ลูกทวน) และลูกต่อๆไป เรียงเสียงไปตามลำดับ จนถึงลูกที่ 21 (ลูกยอด) เป็นเสียงลาสูง(ล๋) ตามตารางดังนี้

ระดับเสียงผืนระนาดเอกมโหรี

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
เสียง	ทฺ	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด๋	ร๋	ม๋	ฟ๋	ซ๋	ล๋

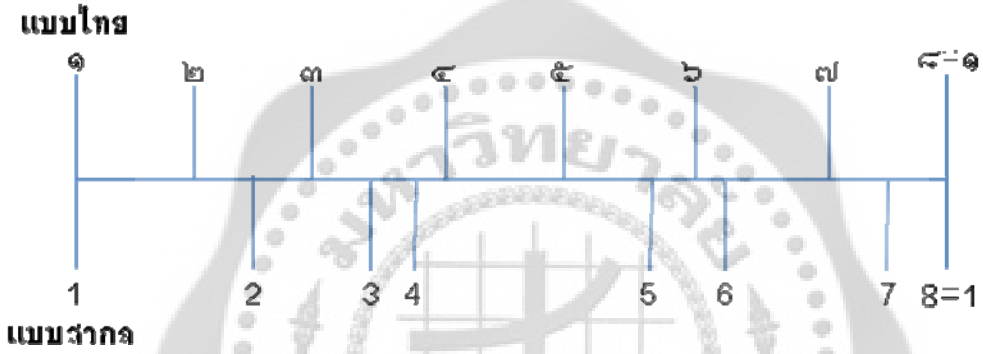
ภาพประกอบ 78 ระดับเสียงผืนระนาดเอกแบบมโหรี

ที่มา : ผู้วิจัย

สอดคล้องกับ บุญธรรม ตราโมท (2545: 27-28) ที่ได้อธิบายว่าด้วยเรื่องเสียงไว้ในหนังสือคำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ที่ว่า

เสียงของเครื่องดนตรีไทย (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) ก็มีเสียงตั้งแต่ต่ำไล่ขึ้นขึ้นเป็นลำดับไปหาสูง เช่นเดียวกับเสียงดนตรีทุกๆ ชาติ แต่ความถี่ห่างระหว่างเสียงหนึ่งกับเสียงหนึ่งซึ่งเรียงลำดับขึ้นไปนั่นแหละ ย่อมมีความแตกต่างกัน ดังจะเทียบเคียงการเรียงเสียงของไทยกับของสากลให้แลเห็นต่อไปนี้

การเรียงเสียงของดนตรีไทยซึ่งมีอยู่ 7 เสียง ดังกล่าวแล้วนั้นมีความถี่ห่างเท่าๆกันหมดทุกระหว่างขั้นเสียง จวบจนถึงเสียงที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงซ้ำกับเสียงที่1 ส่วนการเรียงเสียงของดุริยางค์สากลนั้นก็มี 7 เสียงเหมือนกัน แต่ความถี่ห่างมิได้เท่ากันทุกระหว่างขั้นเสียง โดยมีเสียงแบ่งย่อยลงไปเป็น 12 ส่วนเท่าๆกัน อีกขั้นหนึ่ง ซึ่งเมื่อรวมเป็น 7 เสียงแล้ว บางเสียงก็ห่างกันเป็น 2 ส่วนบ้าง 1 ส่วนบ้าง(ส่วนหนึ่งๆเท่ากับครึ่งเสียงสากล) ดังนั้น หากจะเทียบเสียงที่1 ของดนตรีไทยกับสากลให้ตรงกันแล้ว เสียงที่ 2-3-4-5-6-7 จะไม่ตรงกันเลยแม้แต่เสียงเดียว นอกจากเสียงที่ 8 ซึ่งเท่ากับเสียงที่ 1 นั้นเองเท่านั้น ดังจะแสดงให้เห็นต่อไปนี้



ภาพประกอบ 79 บันไดเสียงแบบไทยและแบบสากล

ที่มา : บุญธรรม ตราโมท

เมื่อบันไดเสียงหรือการเรียงเสียงของไทยเรา มีความถี่ห่างเท่าๆ กันทุกๆ ขั้น ดังได้แสดงมาแล้ว การเปลี่ยนเสียงบรรเลงจึงมิต้องใช้แปลงเสียงด้วยแฟล็ตช้าปอย่างใด เพราะแม้จะอยู่ในบันไดเสียง(Key) ไหน ลำดับขั้นก็คงเป็นอยู่เช่นเดิมนั้นเอง และด้วยเหตุนี้แหละที่ทำให้เครื่องดนตรีไทยไม่เหมาะแก่การที่จะบรรเลงเพลงสากลแท้ๆ (บุญธรรม ตราโมท. 2545: 27-28)

การเทียบเสียงระนาดเอก

ในการเทียบเสียงระนาดเอก ปัจจุบันพบว่ามีการใช้วิธีการตัดสินจุดความถี่ของเสียงโดยการใช้เครื่องมือมีอยู่ 2 อย่างด้วยกันคือ การใช้โสตประสาทหูฟังกับการใช้ค่าสถิติตัวเลขจากเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก

1. การใช้โสตประสาทหูฟัง จะใช้วิธีการตีเคาะลูกระนาดผืนที่จะเทียบนั้นทุกลูกก่อนเพื่อให้รู้ว่าลูกระนาดลูกใดมีเสียงเป็นอย่างไร เริ่มเทียบโดยเสียงต้นแบบที่จะนำมาใช้เป็นหลักในการ

เทียบนั้นก็แล้วแต่ว่าไปเทียบที่ใด แนวทางคือต้องกำหนดเสียงหลักในผืนนั้นให้ได้หนึ่งเสียงก่อน แล้วเทียบเป็นคู่แปดของเสียงนั้นให้ได้ โดยการใช้ผงตะกั่วถ่วงเสียงผสมขี้ผึ้งติดใต้ปลายลูกระนาดทั้งสองข้างไปทีละน้อย หรือปรับออกพร้อมกับการเคาะตีลูกระนาดที่กำลังเทียบนั้นไปเรื่อย ๆ ใช้หูฟังอย่างมีสมาธิและแม่นยำ จนได้เสียงที่ตรงเข้ากันอย่างเที่ยงตรง จากนั้นก็เทียบเสียงลูกอื่นไปในลักษณะเดียวกัน จนครบทุกลูกทุกเสียงของผืน

2. การใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก

โดยการใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกที่สามารถปรับค่าเบี่ยงเบนได้ เครื่องเทียบเสียงบางรุ่นจะสามารถใช้ได้แต่เฉพาะเสียงหลักเสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งก็สามารถใช้เสียงคู่แปดได้ด้วยเครื่องเทียบเสียงรุ่น TU-12 H ยี่ห้อ BOSS ผลิตโดยประเทศญี่ปุ่น รุ่นนี้เป็น CHROMATIC TUNER ใช้เทียบเสียงเครื่องดนตรีด้วยระบบ Digital Processing เป็นเครื่องที่นักดนตรีไทยนิยมมากเป็นพิเศษ ตัวเครื่องตั้งระบบเสียงด้วย Chromatic แสดงแสงไฟกระพริบที่หน้าจอด้านขวาของตัวเครื่อง ทำให้ผู้ใช้สามารถอ่านค่าได้ง่าย เพราะหากสูงหรือต่ำเกินไป เครื่องจะอ่านค่าเพิ่มความละเอียดเป็น # และ b ให้อีกด้วย

ส่วนด้านซ้ายมือของตัวเครื่องแสดงหน้าจอเป็นเข็มวัดค่าเสียงสูงต่ำด้วยระบบ Hz สามารถเพิ่มความละเอียดให้ผู้ใช้ได้อีกมุมหนึ่ง ซึ่งหากเครื่องดนตรี(ผืนระนาด)เสียงเพี้ยนเพียง 1 หรือ 2 Hz เข็มบนหน้าจอจะชี้ให้เห็นได้ชัดเจนทีเดียว นิยมใช้กับระนาดเอก ระนาดทุ้มเป็นส่วนใหญ่ แต่หากใช้กับ เครื่องดนตรีที่เป็นโลหะ พบว่าการอ่านค่าค่อนข้างยาก ในการเทียบเสียงโดยใช้เครื่องเทียบเสียงดนตรีสากลนี้ เสียงต้นแบบจากผืนระนาดของแต่ละแห่งจะมีระดับเสียงที่สูงต่ำไม่เท่ากัน ค่าความถี่ที่จะใช้เป็นหลักในการเทียบเสียงจึงขึ้นอยู่กับระดับเสียงของผืนระนาดต้นแบบนั้น แล้วนำค่าความถี่นั้นไปใช้เป็นเกณฑ์เทียบผืนระนาดที่ต้องการเทียบต่อไป แต่ถ้าไม่มีผืนระนาดหรือเครื่องดนตรีที่เป็นต้นแบบเสียง ก็ให้ใช้วิธีตั้งค่าความถี่สมมติขึ้นมา

การเทียบเสียงระนาดเอกดังกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับงานค้นคว้าวิจัยในโครงการพระราชดำริ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ภูมิพลอดุลยเดช เรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้กล่าวถึงเรื่องการเทียบเสียงดนตรีไทยว่า “ดนตรีไทยในอดีตมีการเทียบเสียงโดยใช้ระดับเสียงของเครื่องดนตรีหนึ่งเป็นต้นแบบ หรือ “เป็นหลัก”ในการเทียบเสียง แล้วใช้หูเป็นเครื่องมือในการตัดสินจนกว่าความถี่ของเครื่องดนตรี 2 ชนิดที่เทียบเคียงกันจะได้ระดับความถี่เดียวกัน ในกรณีที่ไม่มีระดับความถี่เสียงใดเป็นหลักสำหรับเทียบ จะใช้วิธีเทียบกับเสียงที่กำหนดขึ้นด้วยวิธีสร้างช่วงเสียงทีละขั้นโดยเริ่มจากกำหนดจุดช่วงเสียงคู่แปดเป็นลำดับแรก แล้วหาจุดกลางช่วงความถี่ไปทีละขั้นโดยลำดับ

ครั้นเมื่อมีการนำเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตก เข้ามาช่วยในการเทียบเสียงวงดนตรีตะวันตกในประเทศไทย ทำให้มีการพยายามนำเครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกมาปรับใช้กับการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยบางแห่งด้วย ในการใช้เครื่องเทียบเสียงของดนตรีตะวันตกเพื่อเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย โดยทั่วไปจะใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นที่สามารถปรับค่าเบี่ยงเบนได้ สำหรับการเทียบเสียงโดยใช้เครื่องเทียบเสียงรุ่นใหม่ๆในปัจจุบัน จะสามารถใช้ได้แต่เฉพาะเสียงหลักเสียงใดเสียงหนึ่ง (เครื่องรุ่นใหม่ปรับค่าเบี่ยงเบนไม่ได้) ซึ่งสามารถใช้เสียงคู่แปดได้ด้วย”

การประดิษฐ์วิธีการบรรเลงระนาดเอก

วิธีการจับไม้ตีระนาดเอก ประกอบด้วย

1. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากกา
2. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากไก่
3. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกแก้ว
4. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกหัวขวาน

สอดคล้องกับ วสันต์ ใบงิ้ว (2550: 54) ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ (2550: 19-20) ศิษย์ครูสิทธิ์ (2532: 11) สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2554: ออนไลน์) ที่กล่าวถึงการจับไม้ระนาดเอก แบ่งออกเป็น 3 แบบ ตรงกันคือ

1. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากกา
2. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากไก่
3. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกแก้ว

ส่วนถาวร ศรีผ่อง (2552: 22-24) ได้กล่าวถึงวิธีการจับไม้ตีระนาดเอก มี 4 แบบ คือ

1. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากกา
2. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากไก่
3. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกแก้ว
4. การจับไม้ตีระนาดเอกแบบปากนกหัวขวาน

วิธีการตีระนาดเอกลักษณะต่าง ๆ พบว่ามีมากไม่ต่ำกว่า 24 วิธี

โดยเฉพาะการประดิษฐ์กลอนระนาดเอก พบว่า เป็นทำนองเฉพาะของ การดำเนินทำนองของระนาดเอก กลอนระนาดเอก หมายรวมถึง รูปแบบการดำเนินทำนองของระนาดเอกในกลอนระนาดเอกผู้บรรเลงต้องมีความรู้ ความเข้าใจในเรื่องกลอน และต้องมีสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบในการคิดประดิษฐ์กลอนระนาดเอก กลอนระนาดเอกที่ใช้ในการบรรเลงเพลงต่างๆนั้น สามารถแยกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ

1. กลอนสำนวนเปิด คือ การดำเนินทำนองของระนาดเอกที่เป็นสำนวนฟังแล้วสามารถจับทำนองเนื้อเพลงหลักได้

2. กลอนสำนวนปิด คือ การดำเนินทำนองของระนาดเอกที่เป็นสำนวนฟังแล้วไม่สามารถจับทำนองเนื้อเพลงหลักได้

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้จัดแบ่งลักษณะกลอนระนาดเอกออกได้เป็น 9 ชนิด คือ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนลวดตาข่าย กลอนม้วนตะเข็บ หรือกลอนเดินตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนลูกโซ่ กลอนพัน กลอนซ่อนตะเข็บ

การประดิษฐ์กลอนระนาดเอก จึงเป็นเครื่องแสดงออกถึงภูมิปัญญา สติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลงระนาดเอกโดยแท้ หรือเรียกได้ว่า “ภูมิปัญญาประดิษฐ์กลอนระนาดเอก” นั่นเอง

สอดคล้องกับ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2554: ออนไลน์) และ วสันต์ ใบงิ้ว (2550: 54) ที่กล่าวถึงการฝึกระนาดเอกและวิธีการตีระนาดเอก ประกอบด้วย การตีฉาก การตีเก็บ การตีคู่แปด การตีสองมือ หรือการตีสิม การตีครึ่งข้อครึ่งแขน การตีสิม การตีกรอ การตีทดมือ ทดเสียง การตีเสี้ยวมือ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีกระพือ การตีกลอน การตีรัว การตีขยี้ การตีกวาด การตีไหว้ การตีเก็บคู่ 16 การตีกลอน การตีถ่างมือ การตีปริบ กริบ การตีเสียงต่างๆ และการตีไล่

ส่วนการประดิษฐ์กลอนระนาดเอก ที่พบว่าเป็นทำนองเฉพาะของการดำเนินทำนองของระนาดเอกนั้น สอดคล้องกับประสิทธิ์ ถาวร (2546: 48) ที่กล่าวถึงการบรรเลงกลอนระนาดเอกไว้ว่า กลอนระนาด มีลักษณะเป็นประโยค ประโยคหนึ่งแบ่งออกเป็นประโยคเล็ก 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถาม ประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน

การประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอก

การประดิษฐ์ทำนองเพลงของระนาดเอก โดยการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่นั้น พบว่า ผู้ประพันธ์จะใช้ความรู้และหลักการประพันธ์เพลงไทย ดังนี้

1. กำหนดวัตถุประสงค์หรือที่มาของการประพันธ์เพลงให้เด่นชัด

ผู้ประพันธ์ จะต้องกำหนดวัตถุประสงค์ในการคิดแต่งก่อนว่าจะแต่งขึ้นทำไม แต่งขึ้นเพื่ออะไร จะนำไปใช้ในโอกาสใด กับใคร ที่ไหน อย่างไร

2. กำหนดประเภทของเพลงที่จะประพันธ์

ผู้ประพันธ์จะต้องกำหนดประเภทของเพลงที่จะประพันธ์ตาม ความประสงค์ว่าจะเป็นเพลงประเภทใด

ตามลักษณะประเภทของเพลงไทย คือ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเถา เพลงเสภา เพลงเกร็ด เพลงลูกบท (หางเครื่อง) เพลงลูกหมด เพลงภาษา เพลงสิบสองภาษา เพลงประกอบการแสดง

3. กำหนดโครงสร้างของเพลงที่จะประพันธ์

โครงสร้างของเพลง หมายถึง รูปแบบ ลักษณะของเพลง ผู้ประพันธ์ต้องการให้เพลงที่จะประพันธ์มีลักษณะอย่างไร มีความยาวของทำนองยาวเท่าไร เป็นเพลงทางกรอ หรือ ทางเก็บ มีบทร้องหรือไม่ เป็นลักษณะรูปร่างหน้าตาของเพลง ที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้นได้ตามความประสงค์

4. กำหนดอัตราจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง

เพลงจะใช้จังหวะลักษณะชนิดใด ใช้จังหวะจากเครื่องหนังตีกำกับจังหวะ ที่เรียกว่า“จังหวะหน้าทับ” หรือ ใช้เพียงจังหวะจากฉิ่งเพียงอย่างเดียว หรือจะใช้ทั้งจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง การกำหนดใช้จังหวะหน้าทับหรือจังหวะฉิ่ง จะใช้หน้าทับหรืออัตราจังหวะอะไร เป็นต้น

5. กำหนดทำนองเพลง

ทำนองเพลงไทย จะมีลักษณะในการประดิษฐ์เป็นเสียงทำนองที่ผูกเรียบเรียงสัมผัสเกาะเกี่ยวกันไปอย่างสละสลวย การประดิษฐ์ทำนองของระนาดเอกหรือเรียกว่าทางระนาดเอกนั้น ผู้ประดิษฐ์ทำนอง จำเป็นต้องมีความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ทางดนตรีระนาดเอกโดยเฉพาะเป็นอย่างดีด้วย จึงจะสามารถประดิษฐ์ทำนองเพลง ทางระนาดเอกได้ดี

6. กำหนดชื่อเพลงหรือการให้ชื่อเพลง

เพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นมานั้นจะต้องมีการให้ชื่อเพลง กำหนดชื่อเพลงหรือตั้งชื่อเพลงนั้นขึ้น เพื่อให้เป็นนามที่ใช้เรียกแก่ผู้นำไปใช้และผู้ฟังได้จดจำต่อไป

สอดคล้องกับ บุญธรรม ตราโมท (2545: 109-111) ได้กล่าวถึงหลักการให้ชื่อบรรเลงในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยไว้ว่า

การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูงต่ำ และสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้น การให้ชื่อเพลง บางทีก็ให้ไปตามใจความนั้นๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่นๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละคร

สำหรับเพลง 2 ชั้น เก่าๆ เท่าที่สังเกตดู ก็พอจะเห็นได้บ้าง ดังนี้ ให้ชื่อตามสำเนียง ให้ชื่อตามทำนอง ให้ชื่อตามเหตุ ให้ชื่อตามผล ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงชาติอื่น

2) คุณค่าภูมิปัญญาประเลง

ภูมิปัญญาประเลง หมายถึง ภูมิปัญญาของการบรรเลงดนตรี ที่ศิลปิน ครูดนตรี หรือนักดนตรี ใช้ภูมิปัญญาในการนำองค์ความรู้ต่างๆทางดนตรีมาใช้กับการบรรเลงให้เกิดประโยชน์ตามความมุ่งหมายที่ต้องการ การใช้ภูมิปัญญาบรรเลงทางระนาดเอกพบว่า ผู้บรรเลงต้องใช้สติปัญญาความรอบรู้และความสามารถเฉพาะของระนาดเอกมาบรรเลง เพราะระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณสมบัติในการให้ผู้บรรเลงสามารถประดิษฐ์กลวิธีการบรรเลงได้มากมายหลายวิธี สามารถสร้างกลเม็ดเด็ดพรายของเสียงและท่วงทำนองเพลงได้อย่างพิสดาร รวมทั้งยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้นำในวงดนตรีอีกด้วย จึงมีความสำคัญและคุณค่าต่อการบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง

การใช้ภูมิปัญญาในการบรรเลงระนาดเอกเพลงต่างๆนั้น ครูและศิลปินผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงระนาดเอกแต่โบราณ ได้ใช้ภูมิปัญญาสร้างแบบแผนการบรรเลงไว้อย่างมีแบบแผน ในเรื่องของเพลงดนตรี นักวิชาการดนตรีได้มีการจัดแบ่งประเภท ชนิด ของเพลงออกไว้ ซึ่งมีการจัดตามลักษณะรูปแบบของเพลง เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงภาษา เพลงเกร็ด เพลงลูกหมด เพลงลูกบท เป็นต้น และการจัดแบ่งตามลักษณะวิธีการบรรเลงลักษณะทางเพลง เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงทางลูกล้อ ลูกขัด เพลงทางเดี่ยว เป็นต้น

การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางพื้น

เพลงทางพื้น หมายถึงเพลงที่มีลักษณะของเนื้อเพลง ท่วงทำนองเพลง และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่ดำเนินไปตามเนื้อเพลงหลัก การบรรเลงของระนาดเอกในลักษณะบรรเลงเพลงทางพื้น คือบรรเลงอยู่ในกรอบของทำนองเนื้อเพลงหลัก โดยสามารถคิดหากลอนระนาดบรรเลงได้อย่างอิสระ เป็นพื้น ไม่ควรตีซ้ำทำนองที่ตีไปแล้ว ผู้บรรเลงต้องบรรเลงโดยการคิดหาสำนวนกลอนระนาดที่เหมาะสมสละสลวย ผูกเกี่ยวเกาะไปกับเนื้อฆ้องทำนองหลักให้กลมกลืนกัน นิยมบรรเลงตีเก็บเป็นคู่แปดไปอย่างสม่ำเสมอ ไม่ตีโลดโผนหรือใช้เทคนิคพลิกแพลง ไม่ควรมีลูกขยี้ คาบลูกคาบดอก ทำนองสำนวนกลอนระนาดจะคล้ายๆ กันหาที่สังเกตลำบาก ผู้บรรเลงจึงต้องมีสมาธิดี

การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางกรอ

วิธีการบรรเลงโดยใช้ไม้ตีทั้งสองตีเป็นคู่ ตีสลับกันถี่ๆ เรียกว่า “กรอ” โดยตี กรอ ลาก เสียงให้ยาวตามทำนองและจังหวะของเพลงนั้นๆ นักดนตรีจึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า เพลงทางกรอ การบรรเลงระนาดเอก เพลงทางกรอ หรือเพลงบังคับทาง ก็ต้องปฏิบัติการตีกรอ ทำเสียงยาวๆ คือ ทั้งมือซ้ายและมือขวาที่ตีสลับกันนั้น ต้องตีสลับถี่ๆ ให้ละเอียดมากที่สุด เสียงทั้งสองต้องดังกลมกลืนเหมือนเป็นเสียงเดียว และต้องใส่อารมณ์ไปที่เสียงและท่วงทำนองเหล่านั้นด้วย เพลงจึงจะออกมาไพเราะน่าฟัง เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวคำหอม เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางลูกล้อ ลูกขัด

การบรรเลงลูกล้อ เครื่องดนตรีพวกหน้า จะบรรเลงทำนองที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์เป็นลูก เป็นวรรค หรือเป็นประโยคหน้า บรรเลงนำก่อน แล้วให้เครื่องดนตรีพวกหลัง บรรเลงทำนองเหมือนอย่างทำนองนำนั้นทุกอย่าง แต่บรรเลงทีหลังของพวกหน้า คือต้องให้พวกหน้าบรรเลงจบก่อน แล้วพวกหลังจึงค่อยบรรเลงซ้ำตาม วงการดนตรีไทยเรียกการบรรเลงทำนองลักษณะอย่างนี้ว่า “ลูกล้อ” ส่วนการบรรเลงลูกขัด เป็นการบรรเลงทำนองที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์เป็นลูกเป็นวรรค เป็นประโยค ให้ทำนองพวกหน้า กับพวกหลังเป็นคนละทำนองกัน บรรเลงก่อนบรรเลงหลังคนละครั้ง แต่ทำนองไม่เหมือนกัน การบรรเลงระนาดเอก เพลงทางลูกล้อลูกขัดนี้ ระนาดเอกจะต้องบรรเลงเป็นพวกหน้าก่อน ทั้งลูกล้อและลูกขัด และจะต้องรอให้ผู้บรรเลงพวกหลัง บรรเลงล้อหรือขัดจบ จึงจะบรรเลงทำนองเนื้อเพลงต่อไป นับเป็นการบรรเลงที่ยากขึ้นมาอีกขั้น จากการบรรเลงเพลงทางพื้น การบรรเลง จะต้องมีการหยุดคอยเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ในลูกหรือทำนองที่ผู้ประพันธ์กำหนด ซึ่งมีทั้งการบรรเลงล้อ และการบรรเลงขัด คนระนาดเอกที่บรรเลงเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดจึงต้องเป็นคนที่มีคุณสมบัติทางดนตรีดีหรืออาจจะต้องพิเศษกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ บทบาทหน้าที่ในการบรรเลงค่อนข้างจะโดดเด่น เพราะจะต้องนำในการบรรเลงทุกอย่างให้เพลงและการบรรเลงสมบูรณ์ที่สุด เช่น เพลงแขกลพบุรี ทางบางคอแหลม เพลงทยอยนอก เป็นต้น

การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยว

การบรรเลงระนาดเอกเพลงทางเดี่ยว เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีระนาดเอกเพียงชิ้นเดียว หรืออาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง กลองสองหน้า เข้ามาประกอบก็ได้ แต่ระนาดเอกที่บรรเลงนั้น ต้องบรรเลงทำนองเพลงที่เป็นทางพิเศษ ที่ผู้ประดิษฐ์ๆ ขึ้นมาเฉพาะการเดี่ยว เพื่ออวดฝีไม้ลายมือของผู้บรรเลงเดี่ยว อวดกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว อวดทางเพลงที่เรียกว่า “ทางเดี่ยว” คนระนาดเอกที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวได้นั้น จะต้องมีพื้นฐานแน่นและดีมาตั้งแต่แรก ต้องมีทักษะในการตีระนาดเอกนั้นอย่างชำนาญ เชี่ยวชาญ คล่องแคล่ว สามารถทำเทคนิคกลวิธีการตีระนาดเอกได้ทุกลูก

ทุกเม็ด และต้องทำได้ดีด้วย เช่น สะบัด ขยี้ กวาด คาบลูกคาบดอก รัว ไขว้ โยน เป็นต้น เพลงทางเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ เป็นเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความพิเศษในทางปัญญา และความสามารถ เช่น ทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก 3 ชั้น ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน เป็นต้น

สอดคล้องกับ บุญธรรม ตราโมท (2545: 37-40) ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ไว้ว่า

สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่งๆนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้นๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกท้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงน้ำ กรอ เก็บ รัว ฯลฯ

ประเภทของเพลง

เพลงต่างๆ นั้น แบ่งเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น 2 อย่าง คือ

1.1 ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆที่มีระบุชื่อไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู

1.2 ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่นๆ

2. ประเภทเพลงเรื่อง

2.1 ประเภทเพลงช้า

2.2 ประเภทเพลงสองไม้

2.3 ประเภทเพลงเร็ว

2.4 ประเภทเพลงฉิ่ง

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ เป็นต้น

3. ประเภทเพลงมโหรี มี 2 อย่าง คือ เพลงตับ1 เพลงเกร็ด1

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลง 3 ชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง 3 ชั้น โดยมาก เพลง 2 ชั้นใช้น้อยเพลงจึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า “ประเภทเพลงเสภา”

ในประเภทเพลงเสภานี้ ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่และเพลงประเภทเดี่ยว ประเภท เพลงหมู่ นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อมๆกันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่บรรเลงคนเดียว

สอดคล้องกับ บุษกร สำโรงทอง (2547: 23) ที่กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดการศึกษาวิชาการดนตรี ไว้ว่า “แนวคิดเชิงวิชาการดนตรี (Musicology) เป็นการศึกษาในลักษณะของระบบเสียง วิธีการบรรเลง บทเพลงเน้นคุณลักษณะและความสัมพันธ์ที่สืบเนื่องมาจากอิทธิพลของเครื่องดนตรี วิชาดนตรี (Musicology) เป็นตัวสำคัญในการเชื่อมต่อความรู้และลักษณะทางสังคมศาสตร์เข้ากับคติหรือความรู้ด้านมานุษยวิทยาให้ประสานกลมกลืนกัน และก่อให้เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันได้ดีขึ้น และอีกวิชาหนึ่งคือ วิชาชาติพันธุ์วรรณาเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม จุดประสงค์ของวิชานี้คือเพื่อให้เข้าใจดนตรี แต่ทั้งนี้จุดมุ่งหมายสูงสุดมิได้หมายถึงการเข้าใจดนตรีอย่างเดียว

3) คุณค่าภูมิปัญญาประสม

ระนาดเอกกับลักษณะการประสมวง

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่ง ที่พบว่าได้รับการบรรจุประสมอยู่ในวงดนตรีไทยทั้งประเภทวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย (ประสม) และวงมโหรี นับได้ถึง 22 วง ดังนี้

1. วงปี่พาทย์ 16 วง
2. วงเครื่องสาย(ประสม) 2 วง
3. วงมโหรี 3 วง
4. วงมหาดุริยางค์ไทย 1 วง

ลักษณะการประสมวง เป็นไปตามลักษณะรูปแบบของวงแต่ละวง มีการยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นระเบียบแบบแผนทางวิชาการดนตรีไทย และทางปฏิบัติของวงการดนตรีไทยทั่วไป ระนาดเอกถูกจัดให้อยู่ในตำแหน่งพื้นที่ด้านหน้าหรือแถวหน้าของวงเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นวงปี่พาทย์มอญ ที่นำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมกับเครื่องดนตรีมอญทีหลัง จึงเป็นการให้เกียรติแก่วงและเครื่องดนตรีของมอญที่มีอยู่เดิมมาก่อน โดยระนาดเอกจะตั้งในแถวที่สองรองจากแถวฆ้องมอญ รวมทั้งในวงเครื่องสายประสม และวงมโหรี ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลักอยู่ก่อน แต่ระนาดเอกก็ยังเข้ามาเป็นผู้นำวงควบคู่ไปกับซอด้วงในการบรรเลงเพลงต่างๆ อยู่ดี โดยตำแหน่งของระนาดเอกนั้นก็จะอยู่เป็นกลุ่มผู้นำในการบรรเลง จึงถูกกำหนดตำแหน่งพื้นที่ให้อยู่บริเวณส่วนหน้าด้านขวาของวงเป็นหลัก ทั้งระนาดเอกปี่พาทย์และระนาดเอกมโหรี เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นจากภูมิปัญญาไทย ศิลปินและช่างศิลป์ไทย ได้รับการพัฒนาและจัดบรรจุประสมเป็นวงดนตรีชนิดต่างๆ ให้เหมาะสมกับการนำไปใช้ในชุมชนและงานต่างๆอย่างมีคุณค่า นับว่าเป็นความชาญฉลาดที่สามารถนำเอาระนาดเอกเข้าประสมในวงดนตรีไทยได้มากถึง 22 วง ซึ่งล้วนเป็นคุณค่าทางภูมิปัญญาในการประสมวงทั้งสิ้น

สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ (2548: 144-145) ที่ได้กล่าวไว้ว่า “เมื่อเราพิจารณาถึงภูมิปัญญาไทย(Thai Wisdom) คงพิจารณาผสานกันได้ทั้งสองด้าน ด้านหนึ่งคือภูมิปัญญาท้องถิ่น

หรือภูมิปัญญาพื้นบ้าน(Folk Wisdom) ที่ได้พัฒนาสืบกันต่อมาในชุมชนเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านนี้ ได้ผ่านการพัฒนา เปลี่ยนแปลง ให้เหมาะสมสอดคล้องในแต่ละช่วงเวลา และอีกด้านหนึ่งคือ ภูมิปัญญาที่คนไทยคิดค้นและสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งภูมิปัญญาความรู้ที่เกิดขึ้นนี้ จะเกิดขึ้นในอดีต ในปัจจุบัน หรือในอนาคตก็ได้ เมื่อเรากล่าวถึงภูมิปัญญา ย่อมหมายถึง "ปัญญาที่ติดดิน" (ภูมิ = แผ่นดิน) มีคุณค่าบนโลกตามความเป็นจริง ภูมิปัญญาเป็นนามธรรม แต่ภูมิปัญญาก็สะท้อนสู่พฤติกรรม วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ และวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น

และสอดคล้องกับธนิต อยู่โพธิ์ (2530: 15) กรมศิลปากร (2535: 5) สงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 157) ที่ได้กล่าวไว้ว่า "การบรรเลงของวงปี่พาทย์และวงมโหรี ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรี ดังจะเห็นได้จากการผสมวงของวงปี่พาทย์ชนิดต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ตลอดจนในวงมโหรีที่มีการพัฒนาขนาดสัดส่วนและระดับเสียงให้มีความผสมกลมกลืนกัน จนเป็นรูปแบบของวงมโหรีในปัจจุบัน ในแต่ละวงล้วนมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีหลักที่สำคัญในการนำวงทั้งสิ้น เพราะระนาดเอกมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้นำวงควบคุมให้เครื่องดนตรีเครื่องมือต่างๆในวง บรรเลงไปด้วยความเหมาะสมเรียบร้อย โดยมีการใช้เทคนิคกลวิธีกระบวนการทางการบรรเลงระนาดเอก"

3. ด้านโอกาสที่นำระนาดเอกไปใช้กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ตามความมุ่งหมายของการวิจัยข้อที่ 2 จากการสัมภาษณ์ นักวิชาการ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยพบว่า

งานพระราชพิธี

ระนาดเอกที่นำไปใช้บรรเลงนั้น ประสมอยู่ในวงปี่พาทย์พิธี ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบตามขั้นตอนของงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีตามวาระพิเศษ ที่มีต่อพระมหากษัตริย์ ตามหมายกำหนดการที่ออกโดยกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง เฉพาะสมัยรัชกาลที่ 9 รวมจำนวนทั้งสิ้น 28 พิธี โดยจำแนกได้ดังนี้

พระราชพิธีประจำปี จำนวน 14 พิธี

รัฐพิธี จำนวน 7 พิธี

พิธีตามวาระพิเศษ 7 พิธี

ระนาดเอกที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์พิธี เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่สำคัญ ในการบรรเลงนำเครื่องดนตรีอื่นๆในวงปี่พาทย์พิธี ให้บรรเลงเพลงต่างๆตามหมายกำหนดการอย่างถูกต้องเป็นระเบียบเรียบร้อยส่งผลต่อ ความสมบูรณ์ตามขั้นตอนของงานพระราชพิธี รัฐพิธี และงานพิธีตามวาระพิเศษนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี

งานประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

สังคมไทยเป็นสังคมที่คนไทยทุกชนชั้นยึดถือความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยมีองค์ประกอบต่างๆเข้ามาปฏิบัติจนเป็นพิธีการ พิธีกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีสืบต่อกันมา และในพิธีต่างๆเหล่านั้น มีการนำเอาดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของขั้นตอนในการปฏิบัติพิธีนั้นๆ เพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นสิริมงคล ซึ่งดนตรีที่นำมาใช้นั้น ส่วนใหญ่จะเป็นการใช้วงปี่พาทย์ชนิดไม้แข็งบรรเลงมีวงชนิดอื่นบ้างก็เล็กน้อย เช่น วงมโหรี ทั้งวงปี่พาทย์และวงมโหรี พบว่าต้องมีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำของวง ในการบรรเลงเพลงต่างๆ ระนาดเอกได้รับการจัดให้บรรเลงถูกต้องเหมาะสมกับโอกาสและงานที่จะนำไปใช้บรรเลง ดังนี้

งานสวดพระอภิธรรมศพ , งานฌาปนกิจศพ พระราชทานเพลิงศพ ใช้วงวงปี่พาทย์มอญ/วงปี่พาทย์นางหงส์ บรรเลง งานรวมญาติ/ทำบุญกระดูก (ช่วงวันสงกรานต์) ใช้วงวงปี่พาทย์นางหงส์/วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง งานพิธีไหว้พระพุทธบาทที่วัดพระแท่นดงรัง(จ.กาญจนบุรี) ใช้วงวงปี่พาทย์นางหงส์บรรเลง(จัดเช่นนี้ทุกปี) งานพิธีรดน้ำสังข์คู่บ่าว-สาว ใช้วงวงมโหรีบรรเลง งานพิธีโล้ชิงช้า(ที่วัดสุทัศน์เทพวราราม) งานพิธีไหว้ครูสามัญ งานพิธีทอดเชือกดามเชือก(จัดที่โบสถ์พราหมณ์) งานพิธีไหว้ครูดนตรี งานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร งานพิธีไหว้ครูช่างศิลป์ งานพิธีไหว้ครูแพทย์แผนไทย งานพิธีไหว้ครูภาพยนตร์ งานพิธีไหว้ครูทรงเจ้าเข้าผี งานสวดมนต์เย็นในวันสุกดิบ ใช้วงวงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง งานทำบุญเลี้ยงพระในโอกาสต่างๆ งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานโกนจุก . งานทำบุญวันขึ้นบ้านใหม่ วันสงกรานต์. งานทำบุญฉลองอาคาร สิ่งก่อสร้าง งานทำบุญฉลองยศถาบรรดาศักดิ์ งานพิธีทำขวัญนาค ใช้วงวงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง งานทำบุญฉลองพระบวชใหม่ ทั้งหมดใช้วงวงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง งานพิธีแก้บน เช่น ละครแก้บน ละครชาตรี ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ประสมไม้แข้งบรรเลง

การเลือกนำวงดนตรีปี่พาทย์ ที่มีระนาดเอกมาใช้บรรเลง กับงานประเพณีพิธีกรรมดังกล่าวด้วยเสียงของระนาดเอกที่ใช้ไม้แข็งบรรเลงนั้น เป็นเสียงที่ดังแข็งกร้าวมีพลังอย่างสูง เหมาะสมกับการสร้างบรรยากาศแห่งความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธา เชื่อถือหรือน่าเกรงขามเป็นอย่างยิ่ง งานประเพณีและพิธีกรรมจึงเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งที่มีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญเป็นส่วนใหญ่ ส่วนวงมโหรีบรรเลงขับกล่อมอย่างนุ่มนวล ซึ่งระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในวงดนตรี

งานบันเทิง การบรรเลงและการแสดง

การบรรเลงระนาดเอกเพื่อการบันเทิง ซึ่งสามารถแบ่งเป็นโอกาสการบรรเลงและกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน พบว่า

การบรรเลงระนาดเอกในวงมโหรีและวงปี่พาทย์ไม้นวม ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึง “ทาง” ที่ใช้ในการบรรเลง ส่วนกลวิธี (เทคนิค) ที่ใช้ การบรรเลงเป็นแบบเก็บ กรอ เป็นหลัก มี รัว สอดแทรกบ้างเป็นบางช่วงบางตอน

การบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา ผู้บรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา จะต้องมีคุณสมบัติพิเศษกว่าผู้บรรเลงระนาดในวงอื่นๆ เพราะวงปี่พาทย์เสภา ถือว่าเป็นการบรรเลงที่สุดยอดจุดสูงสุดนั้นคือ “เพลงเดี่ยว” กลวิธี หรือเทคนิคการบรรเลง จะบรรเลงแบบบูรณาการตั้งแต่เก็บ กรอ รัว สะบัด ขยี้ คาบลูกคาบดอก ลักจังหวะ รวมอยู่ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์เสภา

การบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดง ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้และประสบการณ์ลีลาท่ารำ แนวการบรรเลงเป็นอย่างดี ผู้บรรเลงจะต้องรู้ท่ารำในท่าที่ ลีลาของการแสดง จะต้องมีความรู้เรื่องระดับเสียง (ทาง) ของการบรรเลงประกอบโขน ละคร ด้วยเพราะนักร้องชายกับนักร้องหญิงใช้ระดับเสียงแตกต่างกันในบทเพลง ส่วนกลวิธี (เทคนิค) การบรรเลงประกอบการแสดงนั้นใช้กลอนธรรมดาไม่วิจิตรพิสดารจนทำให้ผู้แสดงเกิดการสับสน

นอกจากนี้ยังพบว่า การนำระนาดเอกมาใช้บรรเลงกับโอกาสในการรำลึกถึงบรมครูดนตรีไทย หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ในวาระครบ 130 ปีเกิด เมื่อวันที่ 6-8 สิงหาคม 2554 ณ อุทยานร.2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม มีประโยชน์เกิดขึ้นหลายประการ

ประโยชน์กับนักระนาดเอกรุ่นปัจจุบันผู้ร่วมบรรเลง

ได้แสดงความกตัญญูมุทิตาจิตต่อบรมครูดนตรีไทย ได้รับความรู้การสืบทอดทางเพลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงอาหนู ได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงระนาดเอก 2 ราง เทคนิคกลวิธีการบรรเลงเดี่ยว ระนาดเอกเพลงเดี่ยวอาหนูและพัฒนาการทักษะฝีมือการบรรเลง ได้ศึกษากระบวนการปรับวงการบรรเลงเพลงเดี่ยวอาหนู ได้แสดงความสามารถทักษะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก 2 ราง เพลงเดี่ยวอาหนู ได้สร้างเกียรติประวัติให้กับวงดนตรีไทย มูลนิธิ สถาบันการศึกษา ครอบครัว และตนเอง ได้สร้างความสามัคคีกับหมู่คณะผู้ร่วมงาน ได้สร้างความภาคภูมิใจให้กับผู้จัดงาน ครูอาจารย์ บิดา มารดา ผู้ปกครอง ญาติพี่น้อง และตนเอง

ประโยชน์กับคณะกรรมการผู้จัดงาน

งานบรรลุตามวัตถุประสงค์ ได้รับความร่วมมือทั้งภาครัฐและเอกชนเป็นอย่างดี ได้สร้างแนวทางในการฟื้นฟู พัฒนาชุมชนอัมพวาโดยการใช้ศิลป วัฒนธรรม ด้านดนตรีไทย เป็นสื่อกลางช่วยสร้างเศรษฐกิจ แหล่งท่องเที่ยว ทางวัฒนธรรม และการเพิ่มรายได้ให้กับบุคคลในชุมชน อัมพวา ได้ช่วยสนับสนุนกระตุ้นเตือนให้เยาวชนนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจ ดนตรีไทย ได้รู้ในคุณค่าศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาดนตรีไทย ภาคภูมิใจในมรดกและเอกลักษณ์ของชาติ

ประโยชน์กับแหล่งชุมชนพื้นที่เมืองอัมพวาที่จัดงาน

ชุมชนแหล่งพื้นที่เมืองอัมพวา เป็นที่รู้จักของประชาชนที่มาร่วมงานและประชาชนทั่วไป ที่ทราบข่าวการจัดงานในอีกแง่มุมหนึ่ง คือ เป็นสถานที่บ้านเกิดของบรมครูดนตรีไทย ผู้ที่มีชื่อเสียงของชาติท่านหนึ่ง คือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เห็นแนวทางการฟื้นฟูพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนเมืองอัมพวา ในอีกแนวทางหนึ่ง โดยการใช้ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรีไทยเป็นสื่อกลาง ได้เห็นแนวทางและช่วยให้การสร้างเสริมแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อสร้างรายได้และมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้กับผู้คน สถานประกอบการแหล่งชุมชนเมืองอัมพวา ได้ส่งเสริมปลูกฝังให้เยาวชนพื้นที่เมืองอัมพวาและพื้นที่ใกล้เคียง ตระหนักเห็นคุณค่าในมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติในด้านดนตรีไทย เพื่อการอนุรักษ์ พัฒนาและเผยแพร่ต่อไป

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า จากการนำระนาดเอกไปใช้กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในโอกาสต่างๆ ข้างต้น นับได้ว่าเป็นการสร้างดุลยภาพทางสังคม หรือภูมิคุ้มกันทางสังคม ในระบบองค์รวมที่มีต่อการอยู่ร่วมกันของประชาชนอย่างสันติสุข ได้ตั้งแต่ระดับชุมชน ชาวบ้าน ท้องถิ่น เมือง จนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ และประเทศชาติ

สอดคล้องกับ กวี วรกวิน (2551: 31) ที่ได้อธิบายถึงภูมิสังคมและภูมิศาสตร์ ไว้ว่า

ภูมิสังคม : เป็นเรื่ององค์รวมของระบบมนุษย์ คือ ต้องเข้าใจระบบประชากร องค์ประกอบประชาชน เช่น เชื้อชาติ สัญชาติ ศาสนา เพศ อายุ การศึกษา อาชีพ ความเชื่อ วิธีคิด ประเพณี ฯลฯ ตลอดจนเข้าใจกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ ซึ่งทำให้เกิดองค์รวมใหม่ๆ

ภูมิศาสตร์ : เป็นภาพองค์รวมของ ภูมิลักษณ์ และ ภูมิสังคม และถ้าใครเข้าใจดุลยภาพระหว่าง ภูมิลักษณ์กับภูมิสังคม ก็จะเห็นภูมิธรรม เป็นสิ่งที่เพิ่มขึ้นมา และถ้าใครเข้าใจเรื่อง ภพ จะรู้ว่า “ภูมิธรรมที่มีภพยาวไกล” จะเป็น “ภูมิวัฒนธรรม”

สอดคล้องกับ ยุค ศรีอาริยะ (2545: 8) สรุปจากภูมิปัญญาบูรณาการได้ว่า “ชีวิตจะดำรงอยู่อย่างเป็นหน่วยคล้ายระบบเครือข่ายที่มีสายใยเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียวกัน การดำรงชีวิตอยู่ของทุกหน่วยชีวิตอันอุดมมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่าองค์รวม ซึ่งเป็นคำที่มาจากภาษาอังกฤษในคำว่า Holism ซึ่งหมายถึงระบบคิดแบบหนึ่งที่เชื่อว่าจะวิเคราะห์หรือเข้าใจโลกและสังคมได้นั้นต้องศึกษาจากภาพรวมก่อน โดยมีความเชื่อพื้นฐานว่าส่วนทั้งหมดไม่ได้มีค่าเท่ากับผลรวมของส่วนย่อย”

4. ด้านแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทย ที่เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและสังคม

จากการศึกษา วิเคราะห์ ความรู้ทางดนตรีด้านระนาดเอก และบริบทที่เกี่ยวข้องในบทต่างๆข้างต้น อันประกอบด้วยความรู้เรื่องประวัติความเป็นมา ชื่อ ลักษณะ รูปทรง ขนาดสัดส่วน

ชนิด กรรมวิธีในการประดิษฐ์ เครื่องมือ วัสดุ อุปกรณ์ ระบบเสียง วิธีการเทียบเสียง วิธีการฝึกหัด วิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ บทเพลง คีตกวี บุคคลสำคัญ การผสมวง โอกาสในการนำไปใช้ คุณสมบัติและคุณค่าของภูมิปัญญา

ซึ่งความรู้ต่างๆ ทางดนตรีด้านระนาดเอกและบริบทที่เกี่ยวข้องดังกล่าว ล้วนเป็นความรู้ที่เป็นประโยชน์ ส่งผลอันดีต่อดนตรีไทยและสังคมไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ความรู้แต่ละด้านทางดนตรีของระนาดเอก เมื่อนำมาสังเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการคิดสร้างนวัตกรรมดนตรีไทยขึ้นใหม่ ผู้วิจัยมีแนวคิดในการเสนอ สร้างนวัตกรรมระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย โดยนำคุณลักษณะของผืนระนาดเอกปี่พาทย์ 21 ลูก 21 เสียง แบบโบราณ ที่ลูกระนาดลูกที่1(ลูกทวน) เป็นเสียงเรต่ำ(รฺ) และผืนระนาดเอกปี่พาทย์ 21 ลูก 21 เสียง แบบปัจจุบัน ที่ลูกระนาดลูกที่1 (ลูกทวน) เป็นเสียงฟาต่ำ(ฟฺ) (ทั้ง 2 แบบมีระดับเสียงเป็นระดับเสียงปี่พาทย์) และผืนระนาดเอกมโหรี 21 ลูก 21 เสียง ที่ลูกระนาดลูกที่ 1 (ลูกทวน) เป็นเสียงทีต่ำ(ทฺ) ลูกยอดลูกที่ 21 เป็นเสียงลาสูง (ลำ) มาสังเคราะห์รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยให้ผืนระนาดเอกอย่างใหม่ ดังกล่าวนี้ครอบคลุมคุณลักษณะระดับเสียงของลูกระนาด แบบเดิม ทั้ง 2 ชนิด(3 แบบ) มาสร้างใหม่ ให้เป็นแบบเดียว 26 ลูก 26 เสียง ดังมีระดับเสียง ดังนี้

ลูกที่ 26	(ลูกยอด) เสียง	ลำ
ลูกที่ 25	เสียง	ซำ
ลูกที่ 24	เสียง	ฟำ
ลูกที่ 23	เสียง	มำ
ลูกที่ 22	เสียง	รำ
ลูกที่ 21	เสียง	ดำ
ลูกที่ 20	เสียง	ท
ลูกที่ 19	เสียง	ล
ลูกที่ 18	เสียง	ซ
ลูกที่ 17	เสียง	ฟ
ลูกที่ 16	เสียง	ม
ลูกที่ 15	เสียง	ร
ลูกที่ 14	เสียง	ด
ลูกที่ 13	เสียง	ทฺ
ลูกที่ 12	เสียง	ลฺ
ลูกที่ 11	เสียง	ซฺ

ลูกที่ 10 เสียง ฟ฻

ลูกที่ 9 เสียง ม฻

ลูกที่ 8 เสียง ร฻

ลูกที่ 7 เสียง ด฻

ลูกที่ 6 เสียง ท฻

ลูกที่ 5 เสียง ล฻

ลูกที่ 4 เสียง ซ฻

ลูกที่ 3 เสียง ฟ฻

ลูกที่ 2 เสียง ม฻

ลูกที่ 1 (ลูกทวน) เสียง ร฻

ลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
เสียง	ร฻	ม฻	ฟ฻	ซ฻	ล฻	ท฻	ด฻	ร฻	ม฻	ฟ฻	ซ฻	ล฻	ท฻	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟึ	ซำ	ลำ

ภาพประกอบ 80 การเปรียบเทียบระดับเสียงระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง

ที่มา : ผู้วิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และส่งผลต่อดนตรีไทยจากนวัตกรรมระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง ได้แก่

1. เป็นระนาดเอกชนิดใหม่ ที่ปัจจุบันไม่ปรากฏผู้ใดทำ สามารถบรรเลงเพลงต่างๆได้ทั้งประเภทปี่พาทย์และมโหรี

2. สามารถรองรับการบรรเลงเพลงที่มีระดับเสียงต่ำมาก เช่น เพลงหน้าพาทย์พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ได้ โดยไม่ต้องตีเสี้ยวมือหรือทดเสียงเป็นคู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 หรือคู่อื่นๆ ซึ่งระนาดเอกชนิดใหม่นี้ จะสามารถตีเป็นคู่ 8 ในระดับเสียงต่ำดังกล่าวได้

3. สามารถรองรับการบรรเลงเพลงที่มีระดับเสียงสูงมาก เช่น เพลงต่างๆของมโหรีเครื่องสาย เพราะระนาดเอกชนิดใหม่นี้มีลูกระนาดที่มีระดับเสียงสูงของมโหรี เครื่อง รองรับอยู่

4. ด้วยจำนวนลูกระนาดเอกชนิดใหม่นี้มีมากถึง 26 ลูก 26 เสียง จึงสามารถรองรับการบรรเลงดำเนินกลอนระนาดเอกได้อย่างกว้างขวางกว่าฝีนระนาดเอกชนิดเดิม

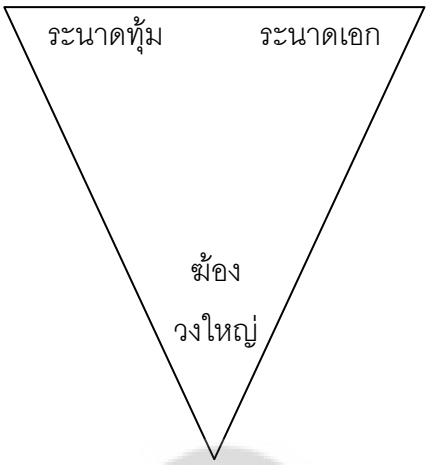
5. เป็นการประหยัดและสะดวกต่อการนำไปใช้งาน การบรรเลงในโอกาสต่างๆ โดยแต่เดิม การสร้างและการใช้งานนั้น หากเป็นการใช้บรรเลงเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ ก็จะต้องสร้างและใช้ฝีนระนาดเอกชนิดปี่พาทย์ หรือหากเป็นการใช้บรรเลงเกี่ยวกับวงมโหรี ก็จะต้องสร้างและใช้ฝีนระนาดเอกมโหรี ซึ่งถ้างานใดต้องใช้ทั้งสองโอกาสสองชนิด ก็จะต้องสร้างหรือนำไปใช้ทั้งสองชนิด เป็นการสิ้นเปลือง และเป็นอุปสรรคต่อการขนย้ายเครื่องดนตรีไป แต่ถ้าเป็นระนาดเอกชนิดใหม่นี้ จะเป็นการประหยัดและสะดวกต่อการนำไปใช้งานการบรรเลงได้ทั้งสองโอกาสในเวลาเดียวกัน

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

ความรู้ด้านต่างๆ ของระนาดเอก และคุณค่าของภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกับบริบทของระนาดเอก ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและนำมาสังเคราะห์ เสนอเป็นแนวคิดในการสร้างนวัตกรรมดนตรีไทย ระนาดเอก 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย ในงานวิจัยนี้จะเกิดประโยชน์อย่างเป็นรูปธรรมได้ต่อเมื่อผู้สนใจศึกษานำแนวคิดสร้างนวัตกรรม ระนาด 26 ลูก 26 เสียง แบบไทย ของผู้วิจัยนี้ไปศึกษา ประดิษฐ์ ทดลองใช้บรรเลงกับงานการบรรเลงการแสดงหรืองานในโอกาสต่างๆ ต่อไป เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยและสังคมไทยต่อไป

ข้อเสนอแนะทั่วไป

วงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์ชนิดที่มีการแบ่งขนาดของวงออกเป็น 3 ขนาด คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ตามหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย ที่กำหนดเป็นแบบแผนและใช้กันมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบันนั้น หากจะพิจารณาถึงในบริบทของการใช้วงดนตรีที่มีขนาดนอกเหนือไปจาก 3 วงดังกล่าวแล้ว ยังพบว่า วงการดนตรีไทยในอดีตและปัจจุบัน ได้มีการใช้วงปี่พาทย์อีกขนาดหนึ่ง ที่เป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า แต่มีระนาดทุ้มเข้ามาประสมอีกหนึ่งเครื่อง โบราณเรียกวงนี้ว่า “วงหน้าจั่ว” เข้าใจว่า เพราะตำแหน่งที่ตั้งของเครื่องดนตรี 3 เครื่อง อันได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวงใหญ่ ตั้งเป็นรูปทรงลักษณะสามเหลี่ยมหน้าจั่ว(กลับด้าน ตามที่ผู้ชมดูจากด้านหน้าวง) ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 81 รูปวงทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

ที่มา : ผู้วิจัย

หรือที่ปัจจุบันเรียกอีกชื่อหนึ่งตามจำนวนเครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นมาอีกหนึ่งเครื่อง ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า รวมเป็น 6 จึงเรียกว่า “เครื่องหก” หรือ “ปี่พาทย์เครื่องหก” ซึ่งก็เป็นที่นิยมใช้วงขนาดนี้ นำไปบรรเลงในงานต่างๆเสมอมา แม้กระทั่งวงปี่พาทย์พิธีของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีต่างๆในบางโอกาสก็ใช้เฉพาะ เป็นวงขนาดกลาง ที่เหมาะสมกับรูปวง การจัดตั้ง เสียงและท่วงทำนองของการบรรเลงที่สมบูรณ์ขึ้นกว่าเครื่องห้า เพราะมีเสียงของระนาดทุ้มเข้ามาประสาน ทำให้เกิดความกลมกลืนและไพเราะมากขึ้น ทั้งยังสะดวกต่อการขนย้ายวงดนตรีไปใช้งานที่ไม่ต้องจัดเป็นวงเครื่องคู่ไป

และในงานการบรรเลงต่างๆ เช่น งานทำบุญ งานทำขวัญนาค งานการแสดง ลิเก ละครนาฏศิลป์เป็นชุดเป็นตอน เป็นต้น ก็นิยมใช้วงปี่พาทย์ขนาดเครื่องหกนี้อย่างกว้างขวาง ทำให้ชื่อของวงปี่พาทย์เครื่องหกนี้เป็นที่ติดปาก จนทำให้คนทั่วไปเข้าใจว่า วงปี่พาทย์เครื่องหกนี้ เป็นวงดนตรีที่เป็นแบบแผนมาตรฐาน ของดนตรีไทยวงหนึ่ง ซึ่งเมื่อเป็นที่นิยมและใช้สืบต่อกันมา เช่นนี้การกำหนดให้เป็นวงดนตรีไทยอีกวงหนึ่ง ที่บรรจุอยู่ในทฤษฎีวิชาการทางดุริยางค์ไทย ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนวคิดเรื่อง “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว” หรือ “วงปี่พาทย์เครื่องหก” ไว้ให้ได้พิจารณาในประเด็นดังกล่าวนี้ต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2535). *ดุริยางค์ผสานศิลป์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

----------. (2545). ดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

----------. (2543). *นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นครศรีธรรมราช*. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

----------. (2547). *ภูมิปัญญาไทย*. กรุงเทพฯ: กลุ่มงานเผยแพร่และประชาสัมพันธ์.

----------. (2525). *ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: ยูไนเต็ดโปรดักชั่น จำกัด

----------. (2546). *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ.2531*. กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

กำชัย ทองหล่อ. (2537). *หลักภาษาไทย*. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

กีรติ บุญเจือ. (2520). *สุนทรียภาพ*. กรุงเทพฯ: หน่วงศึกษานิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.

ชาย โพธิสิตา. (2549). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2542). ความถี่ของเสียงดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). *ระบำชุดโบราณคดี*. กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : ศิวพร.

----------. (2530). *เครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ.

ธวัชชานนท์ สิปปภากุล, บรรณาธิการ. (2550). *ศิลปวัฒนธรรม: มุมมองทางวิชาการ*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

นวลปราง สุวรรณพิทักษ์. (2550). *ศึกษาการแปลทำนองหลักเป็นทางระนาดเอก*. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นัฐนนต์ สิปปภากุล. (2553). *ทัศนศิลป์เพื่อชีวิต : กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินอิสาน*. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต.(ศิลปวัฒนธรรมวิจัย). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (ถ่ายเอกสาร)

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

บำรุง พาทยกุล. (2544). *เตือน พาทยกุล ศิลปินแห่งชาติ : ชีวประวัติและผลงาน*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.(วัฒนธรรมการดนตรี). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.(ถ่ายเอกสาร)

----------. (2550). *ศิลปวัฒนธรรม : มุมมองทางวิชาการ*. ภูมิปัญญาบูรณาการ : การจัดการความรู้เพื่อการพัฒนาวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประจักษ์ ไม้เจริญ. (2552). *การอนุรักษ์และพัฒนารูปแบบการแสดงหุ่นกระบอกพื้นบ้านภาคกลาง.* ปริญญานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปรีชา ช้างขวัญยืน, บรรณาธิการ. (2547). *การวิจัยทางมนุษยศาสตร์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

พระธรรมปิฎก. (2549). *การพัฒนาที่ยั่งยืน.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

พระบรมราโชวาทในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (2553). สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2554, จาก http://www.ch7.com/news/news_speech.aspx

พระราชดำรัส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2553). สืบค้นเมื่อ 15 ธันวาคม 2554, จาก http://www.panitthon.ac.th/sampleweb/pvc/thaiart/filephp/mainpage.php

พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) (2540). ปรัชญากรีก :บ่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่3. กรุงเทพฯ: สยาม.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (2539). *เพลงดนตรี.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เพชรลดา เทียมพยุหา. (2553). *วิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก ๓ ชั้น ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล.* วิทยานิพนธ์บัณฑิต.(ดุริยางค์ไทย) กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ถ่ายเอกสาร).

โพธิ์ ใจอ่อนน้อม. (2550). *คู่มือลายไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ พงศะบุตร; และเสรี พงศ์พิศ, บรรณาธิการ. (2551). *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน ฉบับเสริมการเรียนรู้ เล่ม 3.* กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. (2541). สุนทรียศาสตร์: แนวคิดทฤษฎีและการพัฒนา. กรุงเทพฯ: เสนาธรรม.

ไพศาล อินทวงศ์. (2546). *รอบรู้เรื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น.* กรุงเทพฯ : ธนาคารกสิกรไทย.

----------. (2540). *ตำราดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชาการ.* กรุงเทพฯ: มติชน

----------. (2527). *ประวัติดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

----------. (2507). *ศัพท์สังคีต.* กรุงเทพฯ: ศิวพร.

มหาวิทยาลัยบูรพา. (2553). *การประกวดดนตรีไทย ระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทาน ครั้งที่30.* ชลบุรี: มหาวิทยาลัยฯ.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2551*). ระบบสารสนเทศทางภูมิศาสตร์และสิ่งแวดล้อมเพื่อการสอน.* กรุงเทพฯ: งานบริการวิชาการแก่ชุมชน ฝ่ายเครือข่ายการเรียนรู้ร่วมกับสถาบันสิ่งแวดล้อมและทรัพยากร มหาวิทยาลัยฯ. (เอกสารประกอบการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ)

มูลนิธิราสกุลอาภากร,บ้านดนตรีไทยศรีผอง. (2552). *การประกวดดนตรีไทยแห่งชาติ ครั้งที่3.* กรุงเทพฯ: ธนาคารไทยพาณิชย์.

มานิต มานิตเจริญ. (2537). *พจนานุกรมไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 16. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

เมธี พันธุ์วราทร. (2548). บทหนึ่งจากชีวิตคนดนตรี ใน *ดุริยางคศาสตร์.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ยุค ศรีอาริยะ. (2545). *ภูมิปัญญาบูรณาการ.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

รักษ์สิปป์. (2526). *นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2552). *พจนานุกรม พ.ศ. 2552.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

----------. (2539). *พจนานุกรม พ.ศ. 2539.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

----------. (2549). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพฯ : ทีฟิล์ม.

วสันต์ ใบงิ้ว. (2550). *เอกสารประกอบการเรียนระนาดเอกเบื้องต้น.* กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิจารณ์ พานิช. (2548). *การจัดการความรู้ ฉบับนักปฏิบัติ.* กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535) *ศิลปะและความงาม.*กรุงเทพฯ: โอเอสพริ้นติ้ง เอ้าส์.

----------. (2546). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.* กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

----------. (2547ก). *ศิลปะหลังสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์

----------. (2547ข). *ศิลปะหลังสมัยใหม่ Post Modern Art.* กรุงเทพฯ: อีแอน์ไอคิว.

----------. (2548). *ศิลปะและสังคม.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2548). *ทัศนศิลป์ศึกษา.* กรุงเทพฯ: อีแอน์ไอคิว.

----------. (2550). *ศิลปวัฒนธรรม : มุมมองทางวิชาการ.*ทิศทางและมุมมองของการบริหารจัดการวัฒนธรรม.กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

วิสุทธิ์ จุ้ยมา. (2543). *ระนาดเอกย่อส่วนของครูเตือน พาทยกุล.* ศิลปนิพนธ์.(ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา) กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.(ถ่ายเอกสาร).

ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ . (2550) . รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์กลอนเพลงทะแย 3 ชั้น ของครูเตือน พาทยกุล. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2553). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2544). *การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม : แนวความคิด วิธีวิทยา และทฤษฎี*. ขอนแก่น: อมรินทร์ก๊อปปี้.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2554). *การฝึกระนาดเอกขั้นพื้นฐาน*. สืบค้นเมื่อ 23 มกราคม 2554, จาก http://www.culture.go.th/knowledge/story/ranad/chap5/fc5s3p1.htm

----------. (2554). *วิธีการบรรเลงระนาดเอก*. สืบค้นเมื่อ 23 มกราคม 2554, จาก http://www.culture.go.th/knowledge/story/ranad/chap5/fc5s1p1.htm

สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (2553) *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

----------. (2544) *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์กรประเมิน*.กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

สุกรี สุขเจริญ. (2532). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ.

อมรา พงศาพิชญ์. (2547). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม)*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัษฎาวุธ สาคริก. (2550). *เครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: สารคดี.

อารี สุทธิพันธุ์. (2533). ประสบการณ์สุนทรียะ. กรุงเทพฯ: แสงศิลป์การพิมพ์.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2544). *ภาพรวมภูมิปัญญาไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ภาคผนวก

ความหมายของนวัตกรรม

"นวัตกรรม" หมายถึง ความคิด การปฏิบัติ หรือสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ที่ยังไม่เคยมีใช้มาก่อนหรือเป็นการพัฒนา ดัดแปลงมาจากของเดิมที่มีอยู่แล้ว ให้ทันสมัยและใช้ได้ผลดียิ่งขึ้น เมื่อนำนวัตกรรมมาใช้ จะช่วยให้การทำงานนั้นได้ผลดีมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลสูงกว่าเดิม ทั้งยังช่วยประหยัดเวลาและแรงงานได้ด้วย

"นวัตกรรม" (Innovation) มีรากศัพท์มาจาก innovare ในภาษาลาติน แปลว่า ทำสิ่งใหม่ขึ้นมา ความหมายของนวัตกรรมในเชิงเศรษฐศาสตร์คือ การนำแนวความคิดใหม่หรือการใช้ประโยชน์จากสิ่งที่มีอยู่แล้วมาใช้ในรูปแบบใหม่ เพื่อทำให้เกิดประโยชน์ทางเศรษฐกิจ หรือก็คือ "การทำในสิ่งที่แตกต่างจากคนอื่น โดยอาศัยการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ (Change) ที่เกิดขึ้นรอบตัวเราให้กลายมาเป็นโอกาส (Opportunity) และถ่ายทอดไปสู่แนวความคิดใหม่ที่ทำให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคม" แนวความคิดนี้ได้ถูกพัฒนาขึ้นมาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยจะเห็นได้จากแนวคิดของนักเศรษฐอุตสาหกรรม เช่น ผลงานของ Joseph Schumpeter ใน The Theory of Economic Development,1934 โดยจะเน้นไปที่การสร้างสรรค์ การวิจัยและพัฒนาทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี อันจะนำไปสู่การได้มาซึ่ง นวัตกรรมทางเทคโนโลยี (Technological Innovation) เพื่อประโยชน์ในเชิงพาณิชย์เป็นหลัก นวัตกรรมยังหมายถึงความสามารถในการเรียนรู้และนำไปปฏิบัติให้เกิดผลได้จริงอีกด้วย (พันธุ์อาจ ชัยรัตน์ , Xaap.com)

คำว่า "นวัตกรรม" เป็นคำที่ค่อนข้างจะใหม่ในวงการศึกษาของไทย คำนี้ เป็นศัพท์บัญญัติของคณะกรรมการพิจารณาศัพท์วิชาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ มาจากภาษาอังกฤษว่า Innovation มาจากคำกริยาว่า innovate แปลว่า ทำใหม่ เปลี่ยนแปลงให้เกิดสิ่งใหม่ ในภาษาไทย เดิมใช้คำว่า "นวกรรม" ต่อมาพบว่าคำนี้มีความหมายคลาดเคลื่อน จึงเปลี่ยนมาใช้คำว่า นวัตกรรม (อ่านว่า นะ วัด ตะ กำ) หมายถึงการนำสิ่งใหม่ๆ เข้ามาเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมจากวิธีการที่ทำอยู่เดิม เพื่อให้ใช้ได้ผลดียิ่งขึ้น ดังนั้นไม่ว่าวงการหรือกิจการใด ๆ ก็ตาม เมื่อมีการนำเอาความเปลี่ยนแปลงใหม่ๆ เข้ามาใช้เพื่อปรับปรุงงานให้ดีขึ้นกว่าเดิมก็เรียกได้ว่าเป็นนวัตกรรม ของวงการนั้น ๆ เช่นในวงการศึกษานำเอามาใช้ก็เรียกว่า "นวัตกรรมการศึกษา" (Educational Innovation) สำหรับผู้ที่กระทำ หรือนำความเปลี่ยนแปลงใหม่ ๆ มาใช้นี้ เรียกว่าเป็น "นวัตกร" (Innovator) (boonpan edt01.htm)

ทอมัส ฮิวซ์ (Thomas Hughes) ได้ให้ความหมายของ “นวัตกรรม” ว่าเป็นการนำวิธีการใหม่ๆ มาปฏิบัติหลังจากได้ผ่านการทดลองหรือได้รับการพัฒนามาเป็นขั้น ๆ แล้ว เริ่มตั้งแต่การคิดค้น (Invention) การพัฒนา (Development) ซึ่งอาจจะเป็นไปในรูปของ โครงการทดลองปฏิบัติก่อน (Pilot Project) แล้วจึงนำไปปฏิบัติจริง ซึ่งมีความแตกต่างไปจากการปฏิบัติเดิมที่เคยปฏิบัติมา (boonpan edt01.htm)

มอร์ตัน (Morton,J.A.) ให้ความหมาย “นวัตกรรม” ว่าเป็นการทำให้ใหม่ขึ้นอีกครั้ง(Renewal) ซึ่งหมายถึง การปรับปรุงสิ่งเก่าและพัฒนาศักยภาพของบุคลากร ตลอดจนหน่วยงาน หรือองค์การนั้นๆ นวัตกรรม ไม่ใช่การขจัดหรือล้มล้างสิ่งเก่าให้หมดไป แต่เป็นการ ปรับปรุงเสริมแต่งและพัฒนา (boonpan edt01.htm)

ไชยยศ เรืองสุวรรณ (2521:14) ได้ให้ความหมาย “นวัตกรรม” ไว้ว่าหมายถึง วิธีการปฏิบัติใหม่ๆ ที่แปลกไปจากเดิมโดยอาจจะได้มาจากการคิดค้นพบวิธีการใหม่ๆ ขึ้นมาหรือมีการปรับปรุงของเก่าให้เหมาะสมและสิ่งทั้งหลายเหล่านี้ได้รับการทดลอง พัฒนาจนเป็นที่เชื่อถือได้แล้วว่าได้ผลดีในทางปฏิบัติทำให้ระบบก้าวไปสู่จุดหมายปลายทางได้อย่างมีประสิทธิภาพขึ้น

จรูญ วงศ์สายัณห์ (2520:37) ได้กล่าวถึงความหมายของ “นวัตกรรม” ไว้ว่า “แม้ในภาษาอังกฤษเอง ความหมายก็ต่างกันเป็น 2 ระดับ โดยทั่วไป นวัตกรรม หมายถึง ความพยายาม ใดๆ จะเป็นผลสำเร็จหรือไม่ มากน้อยเพียงใดก็ตามที่เป็นไปเพื่อจะนำสิ่งใหม่ ๆ เข้ามาเปลี่ยนแปลงวิธีการที่ทำอยู่เดิมแล้ว กับอีกระดับหนึ่งซึ่งวงการวิทยาศาสตร์แห่งพฤติกรรม ได้พยายามศึกษาถึงที่มา ลักษณะ กรรมวิธี และผลกระทบที่มีอยู่ต่อกลุ่มคนที่เกี่ยวข้อง คำว่า นวัตกรรม มักจะหมายถึง สิ่งที่ได้นำความเปลี่ยนแปลงใหม่เข้ามาใช้ได้ผลสำเร็จและแผ่กว้างออกไป จนกลายเป็นการปฏิบัติอย่างธรรมดาสามัญ (บุญเกื้อ ควรหาเวช , 2543)

นวัตกรรม แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 มีการประดิษฐ์คิดค้น (Innovation) หรือเป็นการปรุงแต่งของเก่าให้เหมาะสมกับกาลสมัย

ระยะที่ 2 พัฒนาการ (Development) มีการทดลองในแหล่งทดลองจัดทำอยู่ในลักษณะของโครงการทดลองปฏิบัติก่อน (Pilot Project)

ระยะที่ 3 การนำเอาไปปฏิบัติในสถานการณ์ทั่วไป ซึ่งจัดว่าเป็นนวัตกรรมขั้นสมบูรณ์

นวัตกรรมสร้างสรรค์ของระนาดเอก

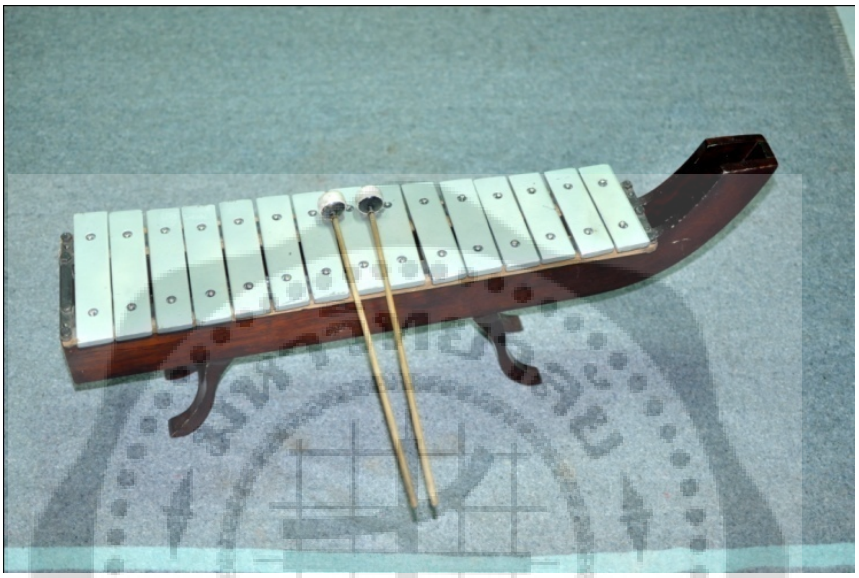
ระนาดเอกตัด

ระนาดเอกตัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชิ้นหนึ่งในวงดนตรีโบราณคดี อันเกิดจากแนวความคิดสร้างสรรค์ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงชุดระบำโบราณคดี 5 สมัยขึ้น จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ภาพจำหลักศิลาและโบราณสถาน โดยนำท่ารำ เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย ในภาพศิลามาให้ผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากรด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย และเครื่องแต่งกาย คิดจินตนาการประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นท่ารำ เพลงดนตรี เครื่องดนตรี และเครื่องแต่งกาย เกิดเป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และกรมศิลปากรได้นำมาแสดงจนเป็นที่นิยมของวงการนาฏศิลป์ดนตรีและสังคมไทยมาจนปัจจุบัน

เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบชุดโบราณคดีทั้ง 5 สมัย ได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีทั้งที่มีมาแต่เดิมในอดีต เช่น ปี่ใน ฆ้องวง กระจับปี่ ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น และเครื่องดนตรีสร้างสรรค์ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ อันได้แก่ ระนาดเอกตัด ระนาดทุ้มตัด เป็นต้น มาผสมวงกัน ระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ แต่เดิมเรียกว่า “ระนาดตัด 1” “ระนาดตัด 2” แต่ด้วยเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นนี้ มีเสียงและขนาดที่แตกต่างกัน คือมีเสียงเล็กแหลมชิ้นหนึ่ง และมีเสียงทุ้มต่ำอีกชิ้นหนึ่ง ซึ่งไปสอดคล้องกับระนาดเอกและระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ ทำให้นักดนตรีที่บรรเลงและนักดนตรีทั่วๆไปที่พบเห็น ได้เรียกเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นนั้นว่า “ระนาดเอกตัด” และ “ระนาดทุ้มตัด”

ระนาดเอกตัดมีรูปลักษณะที่แตกต่างจากระนาดเอกไม้ และระนาดเอกเหล็กหลายประการทั้งรูปทรง ขนาดสัดส่วน วิธีการบรรเลง จะมีส่วนที่เรียกว่าระนาดได้ก็คือลูกระนาดของระนาดเอกตัดที่ทำจากโลหะทองเหลืองหรืออลูมิเนียมแผ่นเรียบ ตัดเป็นลูกๆ ยึดติดกับตัวราง ที่มีลักษณะเฉพาะเป็น

ทรงตัดครึ่ง เรียงเป็นลำดับจากเล็กไปใหญ่ มีจำนวนลูกระนาดเพียง 15 ลูก ใช้ไม้ตีที่มีปุ่มหัวไม้แข็ง 1 คู่ตี แต่เดิมหัวไม้ตีเป็นปุ่มกลม ไม่เป็นปี้นอย่างไม้ระนาดเอกทั่วไป ระนาดเอกตัดนี้ใช้ผสมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆในวงโบราณคดี สมัยเชียงแสนและทวารวดี

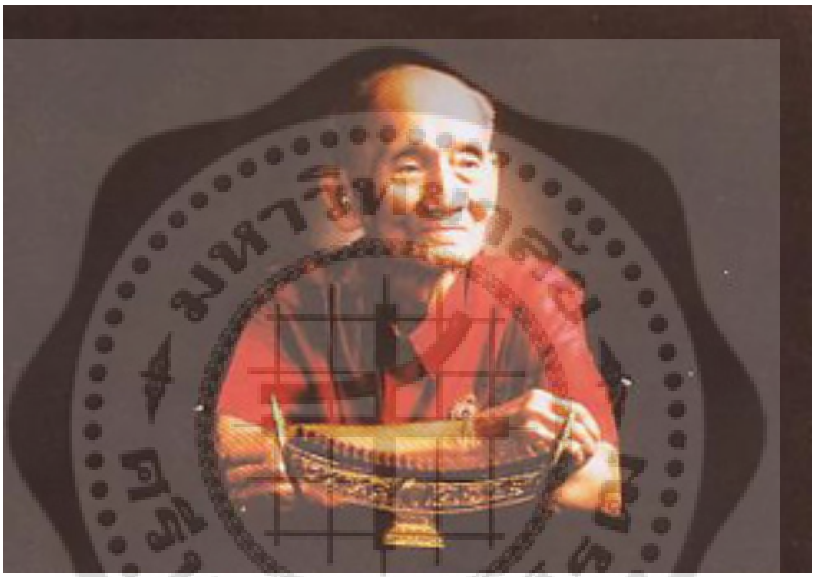


ระนาดเอกตัด

ระนาดเอกจิ๋ว/เล็ก

แนวคิดในการประดิษฐ์ระนาดเอกจิ๋ว / เล็ก ของครูเตือน พาทยกุล เกิดขึ้นจากในระหว่างปี พ.ศ.2471-2486 ครูเตือนประกอบอาชีพนักดนตรีอยู่ที่จังหวัดเพชรบุรี ได้มีความคิดที่จะนำเอาตะโพนไทยขึ้นไว้บนหิ้งบูชา แต่ถ้าใช้ตะโพนขนาดมาตรฐานก็จะต้องทำหิ้งให้ใหญ่ขึ้น และทำให้เปลืองพื้นที่ จึงได้คิดประดิษฐ์ตะโพนไทยขนาดย่อส่วนขึ้น ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีย่อส่วนชิ้นแรกที่ครูเตือนประดิษฐ์ และเนื่องจากครูเตือน ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขนาดมาตรฐานไว้หลายชนิด โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ครูเตือนถนัดมากที่สุดคือ ระนาดเอก จึงทำให้ครูเตือนได้ประดิษฐ์ระนาดเอกย่อส่วนขึ้นเป็นชิ้นที่สองและสามารถบรรเลงได้ ต่อมาครูเตือนได้ย้ายภูมิลำเนามาอยู่ที่กรุงเทพมหานคร และเมื่อปี พ.ศ.2514 ครูเตือนได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขนาดย่อส่วนอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้ความสามารถที่ได้เคยทำมา ประดิษฐ์เครื่องดนตรีย่อส่วนขนาดเล็กจนครบทุกชิ้นในวงมโหรีมาตรฐานและได้นำขึ้นถวายพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธุ์ยุคล เมื่อครูเตือนประสบ

ผลสำเร็จในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีย่อส่วนในวงดนตรีขนาดเล็กแล้ว ครูเตือน ก็มีความคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีย่อส่วนให้มีขนาดเล็กลงไปกว่าเดิมอีก ซึ่งในระหว่างที่ประดิษฐ์เครื่องดนตรีย่อส่วนขนาดเล็กที่สุดอยู่นั้น ประชาชนก็ได้เริ่มรู้จักครูเตือนและเครื่องดนตรีย่อส่วนที่ครูเตือนประดิษฐ์กันมากขึ้น เพราะได้มีการเผยแพร่และนำออกแสดงทางสื่อมวลชนหลายแขนงด้วยกัน ซึ่งทำให้ครูเตือนได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยย่อส่วนขนาดจิ๋วเพิ่มมากขึ้นอีกหลายชิ้น



ระนาดเอกจิ๋ว

ระนาดเอกยักษ์

ครูสมชัย ชำพาลี ผู้คิดประดิษฐ์ มีแรงบันดาลใจหรือแนวคิดที่ประดิษฐ์ระนาดเอกยักษ์เพื่อให้คนรุ่นหลังเรียนรู้ว่าดนตรีไทยเรามีความไม่แน่นอน จะประดิษฐ์เครื่องดนตรีใหม่ๆขึ้นอีกนั้นไม่แน่ใจว่าจะเหมือนเครื่องดนตรีของเก่าที่มีมาอยู่แล้วหรือไม่ และอยากทำให้ยิ่งใหญ่เพื่อเป็นแรงกระตุ้นให้คนรุ่นหลังมีความคิดที่จะพัฒนาประดิษฐ์เครื่องดนตรียักษ์ที่ดีขึ้นและอยากให้รู้ว่าเครื่องดนตรีมีขนาดเล็กหรือใหญ่ก็สามารถเล่นได้ไม่ใช่สำหรับใช้ในการโชว์เพียงอย่างเดียว

กรรมวิธีขั้นตอนในการผลิตระนาดเอกยักษ์มีขั้นตอน เหมือนทำรางเล็กทั่วไป แต่วัสดุต้องเป็นไม้ที่ใหญ่พอที่จะทำรางใหญ่ ส่วนเครื่องมือไม่เหมือนกับการทำระนาดทั่วไป ไม้ที่นำมาประดิษฐ์เป็น

ระนาดเอกยักษ์ ในสมัยนั้นมีต้นขนุนที่พอจะทำระนาดยักษ์ได้เพราะไม้ขนุนมีความเบาแต่ถ้าเป็นไม้ประดู่จะมีความหนัก ส่วนของผืนถ้าทำด้วยไม่ชิงชันจะหนักไปแต่ถ้าทำด้วยไม้มะหาดเสียงจะไม่แหลม ส่วนของไม้ตีจะกลึงให้ไม้มีขนาดใหญ่ เสียงระนาดเอกยักษ์จะใหญ่กว่า ระนาดทั่วไปลูกมันใหญ่เสียงมันก็ต้องใหญ่ตามขึ้นไป แต่อยู่ในสเกลเดียวกัน ระนาดเอกยักษ์สามารถบรรเลงกับเครื่องดนตรีทั่วไปได้แต่ต้องต่ำไป อีก 2 สเต็ป

ครูสมชัย ชำพาลี เกิดที่จังหวัดกาญจนบุรี เมื่อปีพ.ศ.2488 บิดามารดาเป็นชาวเกษตร มีความสามารถพิเศษทางการช่างและทางดนตรี ครูสมชัย สมรสกับนางเสมอ มีบุตร 2 คน คือ นายณัฏฐพันธ์ ชำพาลี และนาย ธนเนตร์ ชำพาลี

ครูสมชัย ชำพาลี เป็นผู้หนึ่งที่มีความรักงานดนตรีไทยมาก บิดาเห็นหน่วยก้านดีจึงให้หัดดนตรีไทยตั้งแต่อายุน้อยๆ และบวกกับที่ชื่นชมในเสียงระนาดเอกและอยากหัดระนาดเอก บิดาจึงทำรางระนาดพร้อมทั้งเหลาผืนระนาดให้ 1 ชุด และเชิญครูตง (สนิทกับบิดามาก) มาสอนดนตรีให้ครูสมชัย และต่อเพลงโหมโรงทั้งทางระนาดเอกและทางฆ้อง ยังไม่จบดีเงินค่าสอนหมดเสียก่อนจึงหยุดเรียน ความรักในดนตรีไทยมาก จึงสมัครกับวงลิเกที่พี่ชายเคยไปหัดเรียนมาก่อน ประสบการณ์ที่เคยเรียนซอและจากการเรียนรู้มาแล้ว จึงได้มีโอกาสตามคณะลิเกเข้ากทม. จึงเป็นโอกาสที่ดีในการรับรู้ถึงวิถีชีวิตและได้รับความรู้จากงานศิลปวัฒนธรรมที่มากขึ้นในการเสาะแสวงหาอย่างจริงจัง จึงได้มีโอกาสพบครูดนตรีไทยหลายท่าน โดยเฉพาะ บ้านสายดุริยประณีต

ข้อมูลเบื้องต้นที่ผ่านมานี้ ครูสมชัย จึงเป็นนักดนตรีและนักคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่เพาะบ่มประสบการณ์ทุกรูปแบบในการคิดสร้างสรรค์ทำเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด ไม่ว่าเครื่องดีด สี ตี เป่า (สวยทั้งรูปทรง และสวยทั้งเสียงของเครื่องดนตรี)

ปัจจุบัน ครูสมชัย ได้รับเชิญเป็นวิทยากรด้านการสร้างเครื่องดนตรีไทย การซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีไทย ตลอดจนได้คิดสร้างสรรค์ผลิตเครื่องดนตรีไทยทุกชนิด และรับใช้สังคม โดยเฉพาะให้กับสถาบันการศึกษาหลายๆแห่งตลอดมา

ระนาดเอกยักษ์

ระนาดเอกไฟเบอร์กลาส

ครูมานพ แก้วบูชา เป็นนักดนตรีคิดทำเครื่องดนตรี ระนาดไฟเบอร์กลาส เมื่อปี พ.ศ.2535 รางแรก คือ ระนาดมอญต่อมาก็มีระนาดหงสาวดี รูปร่างลักษณะคล้ายฆ้องมอญ เสียงที่ออกมาจะโปร่งๆ ไม่ตันเหมือนไม้แต่จะดังกว่าระนาดไม้ หากต้องการให้เสียงนุ่มขึ้นก็บุกำมะหยี่ได้ ง่ายกว่าไม้ลายอยู่ที่เราออกแบบโดยใช้ปั้นเอา ทำได้ง่ายกว่าแกะไม้ สีใช้สีพ่น ก็สามารถปิดทองได้เหมือนกัน

ไฟเบอร์ คือ พลาสติกเสริมกำลังเทอร์โมเซทติ้ง เป็นพลาสติกที่แข็ง เพราะเป็นพลาสติกน้ำเสริมด้วยใยแก้วอีกที ตัวสำคัญคือ โพลีเอสเตอร์ เรซิ่น วิธีทำ ก็ซื้ออุปกรณ์ตัวเร่งทำให้แข็ง + อาร์ทเทนเนอร์ + เฟตเตอร์ลิค ผสมกัน แล้วหล่อเป็นระนาด

แนวคิดที่ทำ อยากเห็นอะไรแปลกใหม่ ระนาดไม้ทำยากต้องการให้ ผลิตเร็วกว่า ราคาถูกกว่า น่าจะทำอะไรเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นหลัง

ระนาดเอกไฟเบอร์กลาส

ระนาดเอกประยุกต์เสียงคีย์ Bb และคีย์ C

แนวคิดที่มีต่อระนาดเอกประยุกต์เสียง เพื่อนำเสนอดนตรีไทยในรูปแบบใหม่ๆที่แตกต่างไปจากของเดิม โดยนำเสนอเพลงไทยในเวอร์ชั่นต่างๆ ที่ต่างไปจากเดิม แสดงออกซึ่งความคิดสร้างสรรค์ในแบบของตนเองในรูปแบบของการปรับเพลงให้เป็นรูปแบบใหม่ การปรับระดับเสียงของระนาดเอกประยุกต์เสียงนั้น ด้วยเครื่องดนตรีไทยส่วนใหญ่เทียบเสียงเป็นคีย์ที่มีเสียงเต็ม แต่การปรับใช้ในวงดนตรีร่วมสมัยที่เล่นกับเครื่องดนตรีสากลจะปรับเสียงขึ้นมาเป็นคีย์ Bb และคีย์ C ตามความเหมาะสมของการร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ บางเพลงอาจบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล เช่น แซกโซโฟน คาลิเนต ก็จะเป็นคีย์ Bb เพราะง่ายต่อการจูนเสียงเข้าหากันระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีสากล ลักษณะและขนาดของระนาดเอกคีย์ Bb และคีย์ C จะมีขนาดเท่ากับระนาดของไทยแบบเดิม ซึ่งส่วนมากก็จะใช้รางระนาดแบบเดิมเช่นเดียวกัน

วิธีการประยุกต์เสียงนั้นจะนำผืนระนาดมาติดถ่วงตะกั่วใหม่หรือเทียบสียงใหม่ อาจใช้เครื่องคีย์บอร์ดหรือเครื่องจูนเนอร์ในการเทียบก็ได้ แต่ส่วนมากจะใช้เครื่องจูนเนอร์เพราะจะได้เสียงที่แม่นยำกว่าการฟังจากคีย์บอร์ด ทั้งยังสะดวกกว่าอีกด้วย

ลักษณะการบรรเลง เมื่อกล่าวถึงระนาดเอกของไทยแบบเดิม การบรรเลงในวงปี่พาทย์อาจมีลูกที่ต้องบังคับมือ บังคับทางอยู่ส่วนมาก แต่ในการบรรเลงระนาดเอกประยุกต์เสียงในวงดนตรีร่วม

สมัยนั้น หลักในการตีจะไม่มีข้อบังคับกำหนดตายตัวว่าจะต้องตีแบบใด ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของเพลงท่วงทำนอง อาจมีการตัดทอนหรือแต่งเติมได้ตามความเหมาะสม เพื่อให้เกิดมิติใหม่ๆ ในการฟังให้ได้อารมณ์ใหม่ มุมมองของเพลงจะมีหลากหลายขึ้น แต่เพลงที่นำมาเล่นบางครั้งก็อาจจะเป็นเพลงไทยเดิมที่นำมาประยุกต์แต่งเติมสีสัน แต่ยังมีกลิ่นอายของความเป็นไทยอยู่บ้าง โดยมากดนตรีแนวนี้มักจะไม่ได้ถูกบันทึกเอาไว้ เพราะว่าจะเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย ยังไม่เป็นหลักวิชาการแต่เรียกว่าเป็นการสร้างสรรค์มากกว่า

ระนาดเอกประยุกต์เสียงคีย์ Bb และคีย์ C

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายบำรุง พาทยกุล
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	209/4 ถ.ราชดำเนินกลาง ซอยดำเนินกลางเหนือ
	แขวงบวรนิเวศ เขตพระนคร กทม. 10200
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ผู้ช่วยอธิการบดี
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2518	ปนส. (ดุริยางค์ไทย)
	จาก วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
พ.ศ. 2521	กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์)
	จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2544	ศศ.ม. (วัฒนธรรมการดนตรี)
	จาก มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2555	ศศ.ด. (ศิลปวัฒธรรมวิจัย)
	จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ