เพลงจระเข้หางยาว กับการพัฒนาทักษะการบรรเลงซอด้วงและซออู้

กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ
พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ

เมื่อกล่าวถึงบทเพลงแรก ๆ ที่ใช้สำหรับฝึกหัดเครื่องสายไทย และมโหรี เป็นที่ทราบดีว่าเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง เป็นเพลงตับสำคัญที่ถูกนำมาใช้สำหรับการจัดการเรียนการสอน ด้วยเหตุที่มีทำนองเพลง และสำนวนเพลงที่เสมือนแม่บทหลักในการพัฒนาไปสู่บทเพลงอื่น ๆ ทั้งผู้เรียนยังต้องใช้สมาธิ และทักษะการจำอย่างแม่นยำ หาไม่แล้วเมื่อบรรเลงอาจทำให้เกิดอาการ “หลง” ด้วยแต่ละเพลงมีท่วงทำนองคล้ายคลึงกันทั้ง ๔ เพลง คือ ต้นเพลงฉิ่ง จระเข้หางยาว ตวงพระธาตุ และนกขมิ้น

หากพิจารณาถึงเหตุที่โบราณาจารย์ใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สำหรับการวางพื้นฐานการเรียนการสอนเครื่องสายไทย และมโหรีนั้น พบว่ามีประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะปฏิบัติแก่ผู้เรียนหลายประการ โดยเฉพาะกับผู้ที่เรียนเครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องสี ในบทความนี้จะกล่าวโดยเฉพาะเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ที่ส่งผลต่อพัฒนาการบรรเลงซอด้วง และซออู้ เป็นเบื้องต้น

สำหรับที่มาของเพลงจระเข้หางยาว อาจารย์มนตรี ตราโมท (๒๕๒๓ : ๓๐๓-๓๐๕) ได้อธิบายถึง ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย ว่า

> “...อัตรา ๒ ชั้นซึ่งเป็นของเก่านั้น เรียกกันว่าเพลงสามเส้า โดยมาก แต่ก็มีอยู่บ้างเป็นส่วนน้อยที่เรียกว่า เพลงจระเข้หางยาว ๒ ชั้น ครั้งเมื่อได้มีผู้แต่งขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้นแล้วเรียกกันว่า เพลงจระเข้าหางยาว ทั้งนั้นไม่มีผู้ใดเรียกว่า เพลงสามเส้า ๓ ชั้นเลย เข้าใจว่าเพลงนี้ของเก่าซึ่งเป็นอัตรา ๒ ชั้นนั้นชื่อสามเส้าอย่างเดียว แม้ในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ก็เรียกว่า สามเส้า แต่หากผู้นำมาแต่งขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้นนั้นท่านทราบอยู่ดีว่า เพลงนี้เมื่อบรรเลงรวมอยู่ในเรื่องเพลงฉิ่งพระฉัน ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงต้นเพลงฉิ่ง มีเพลงจระเข้ขวางคลองและถอยหลังเข้าคลอง บรรเลงใกล้ชิดติดกันอยู่ เมื่อแต่งเพลงสามเส้าขึ้นเป็น ๓ ชั้น ท่านจึงตั้งชื่อขึ้นใหม่ว่า จระเข้หางยาว เพื่อให้เข้าชุดกัน ผู้ที่ทราบว่าเพลงสามเส้าเป็นสมุฏฐานของเพลงจระเข้หางยาว จึงได้เรียกเพลงในอัตรา ๒ ชั้นว่า เพลงจระเข้หางยาว ๒ ชั้น เพราะฉะนั้นผู้ที่เรียกอย่างนี้ จึงมีไม่กี่ท่าน และก็ดูเหมือนจะเพิ่งมีเรียกกันในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้เอง เมื่อมารวมอยู่ในเพลงมโหรีตับต้นเพลงฉิ่ง มีเพลงต้นเพลงฉิ่ง เป็นอันดับแรก เพลงสามเส้า เป็นอันดับที่ ๒ แล้วต่อท้ายด้วยเพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ส่วนในการร้องส่งประกอบการขับเสภา ซึ่งมีประเพณีกำหนดให้ร้องเพลงพม่าห้าท่อนเป็นเพลงแรก ก็กำหนดให้ร้องเพลงจระเข้หางยาวเป็นเพลงที่ ๒...”

สำหรับบทร้องเพลงจระเข้หางยาว ที่ปรากฏในตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ใช้บทเรื่องกากีของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) มีบทร้อง ดังนี้

ไม่เกรงองค์นรินทร์ปิ่นธเรศร์ อันเรืองเดชเกรียงไกรมไหศวรรย์
มานพจบเจนสกาพนัน ใครหมายมั่นมุ่งมาดให้มามี

เธอก็เป็นพญาครุฑอุดมเดช วิสัยเพศพงศ์ราชปักษี
เนาสถานวิมานฉิมพลี เพราะบารีอบรมสร้างสมมา

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ใช้หน้าทับปรบไก่ มีความยาว ๓ ท่อน ๆ ละ ๒ จังหวะ รวม ๖ จังหวะ เป็นเพลงลำดับที่ ๒ ของตับต้นเพลงฉิ่ง สำหรับการบรรเลงนั้นเมื่อจบจากเพลงต้นเพลงฉิ่งแล้ว การขึ้นเพลงในเที่ยวแรก มีการนำทำนองต้นเพลงฉิ่ง ประโยคที่ ๑ ของท่อน ๑ มานำก่อนจะเข้าเนื้อทำนองเพลงจระเข้หางยาวประโยคที่ ๒ ต่อไป ดังนี้

ประโยคที่ ๑ เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อน ๑	-ฟซล	ซดซล	ซฟซล	ซลทด	รทดร	ฟรดท	ดซลท	ดทลซ

ประโยคที่ ๒ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑	ซรมฟ	ซฟมร	ฟมซฟ	มรดล	ดซลซ	รมซล	รดลด	ซลดร

เพลงจระเข้หางยาว มีการใช้กลุ่มเสียง ๒ กลุ่ม คือ ด ร ม x ซ ล สำหรับท่อน ๑ และ ฟ ซ ล x ด ร สำหรับท่อน ๒-๓ ด้วยเหตุดังกล่าว การใช้เพลงจระเข้หางยาวเป็นแบบฝึกสำหรับผู้ศึกษาเครื่องสาย หรือมโหรีเป็นเพลงแรก ย่อมยังประโยชน์แก่ผู้ศึกษาในมิติต่าง ๆ ดังนี้

๑) เรียนรู้การจดจำตำแหน่งระดับเสียงของเครื่องสีแต่ละประเภท ซึ่งเกิดจากทำนองเพลงที่มีลักษณะการผูกสำนวนที่มีการไล่ระดับเสียงไปมาจนครบทุกตำแหน่งการวางนิ้ว เช่น ทำนองจังหวะที่ ๑ ท่อน ๑ เพลงจระเข้หางยาว ทางซอด้วง

ซลทด	ทลทด	ทลรด	ทลทด	รมซ์ลฺ	ซลดร	มรดล	ดมรด

ซ์รมฟ	ซ์ฟมร	ฟมซ์ฟ	มรดล	ดซลซ	รมซ์ลฺ	รดลด	ซลดร

๒) ผลจากการจดจำตำแหน่งของระดับเสียงโดยเฉพาะเครื่องสี ทำให้ทราบตำแหน่งเสียงที่ “ไม่เพี้ยน” (อันเกิดจากการบอกจากครูผู้สอน) ซึ่งการใช้กลุ่มเสียงของแต่ละเพลง หรือแม้อยู่ในเพลงเดียวกันอาจมีการวางตำแหน่งนิ้วแตกต่างกัน เช่น ทำนองลูกเท่าเพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑ กับลูกเท่า ท่อน ๒ ทางซอด้วงที่มีการวางตำแหน่งนิ้วกลาง เสียงที แตกต่างกัน

ลูกเท่า ท่อน ๑	ซลทด	ทลทด	ทลรด	ทลทด	รมซ์ลฺ	ซลดร	มรดล	ดมรด

ลูกเท่า ท่อน ๒	ฟฟซ์ฟ	มรดซ	ดดซด	รมฟซ์	ลฺซ์ฟด	ฟรดท	ลทดร	ดทลซ

๓) เรียนรู้การเรียงร้อยสำนวนเพลง หรือกลอนเพลง ของแต่ละเครื่องมือ เช่น ทางซอด้วง ทางซออู้ ซึ่งสามารถในไปใช้ในเพลงอื่น ๆ ได้ เช่น ทำนองที่พบมากในเพลงที่ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล ดังปรากฏในประโยคที่ ๔ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑

ทำนองหลัก	-ล--	ซม--	ดˍดˍ--	รˍรˍ-มˍ	-มˍ-มˍ	-มˍ--	มˍมˍ--	รˍรˍ-ดˍ
	--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ซอด้วง	ซˍลˍซˍร	ซˍมรด	ทลซล	ทดรม	ซˍลˍซˍฟ	มรดซ	ลทดร	ซˍมรด

ซออู้	ดˍลซร	ซมรด	ดˍลˍดˍซ	ลดรม	ดดˍมซ	ดˍลซ-	ม-รซ	ดมรด

นอกจากนี้ยังปรากฏทำนองที่มีรูปแบบเดียวกันที่ใช้กลุ่มเสียงต่างกัน กล่าวคือ กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล และกลุ่มเสียง ฟ ซ ล x ด ร ดังตัวอย่างทำนองข้างต้นประโยคที่ ๔ ของท่อน ๑ ซึ่งใช้กลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล ขณะเดียวกันทำนองนี้ปรากฏในประโยคที่ ๔ ของท่อน ๓ ซึ่งใช้กลุ่มเสียง ฟ ซ ล x ด ร ดังนั้นผู้เรียนจึงได้เรียนรู้สำนวนเพลงที่มีลักษณะทำนองเดียวกันแต่ใช้คนละกลุ่มเสียง

ทำนองหลัก ประโยคที่ ๔ ท่อน ๓	-ร--	ดลฺ--	ฟฟ--	ซซ-ล	-ดˍ-รˍ	-ดˍ--	ลล--	ซซ-ฟ
	--ดลฺ	--ซฺฟฺ	---ซฺ	---ล	-ด-ร	-ด-ลฺ	---ซฺ	---ฟฺ

ซอด้วง	มรดซ	ดรมฟ	มรดร	มฟซˍลˍ	ซลดร	ดฟลˍซˍ	ฟมรม	ฟลˍซˍฟ

ซออู้	ดˍรˍดˍซ	ดˍลซฟ	มรดร	มฟซˍลˍ	ซลดˍรˍ	ลดˍซดˍ	ลซฟร	ฟลซฟ

ทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงต่างกันอีกทำนองหนึ่ง คือทำนองในประโยคที่ ๓ ของท่อน ๑ กับทำนองในประโยคที่ ๓ ของท่อน ๑ กับทำนองในประโยคที่ ๓ ของท่อน ๓ ซึ่งมีลักษณะการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นคู่ ๔ (เสียงโด-เสียงฟา)

ทำนองหลัก ประโยคที่ ๓ ท่อน ๑	--รม	--ฟซ	-ล--	ซฟ--	-ล--	ลซ--	ซม--	มร--
	-ด--	รม--	ฟ-ซฟ	--มร	--ซม	--มร	--รด	--ดล

ทำนองหลัก ประโยคที่ ๓ ท่อน ๓	--ซล	--ทดˍ	-รˍ--	ดˍท--	-รˍ--	รˍดˍ	ดˍล--	ลซ--
	-ฟ--	ซล--	ท-ดˍท	--ลซ	--ดˍล	--ลซ	--ซฟ	--ฟร

การแปรทำนองดังกล่าวมีความน่าสนใจโดยเฉพาะทำนองประโยคที่ ๓ ท่อน ๓ ซึ่งมักคุ้นเคยกับสำนวนกลอน ดังนี้

ซอด้วง ทำนองที่ ๑	ฟรดซ	ดลลล	ดลซฟ	ลˑซˑซˑ	ลˑซˑฟร	ซˑฟฟฟ	ซˑฟรด	ฟรรร

การแปรทำนองอาจใช้สำนวนเช่นเดียวกับทำนองหลัก ดังตัวอย่างทำนองซอด้วง ทำนองที่ ๒

ซอด้วง ทำนองที่ ๒	ลˑฟซˑลˑ	ซลทด	ทรดท	ดทลซ	ฟรดล	รดลซ	ดลซฟ	ลˑซˑฟร

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาทำนองดังกล่าวซึ่งมีรูปแบบมือฆ้องทำนองหลักเช่นเดียวกับทำนองกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล เช่นนั้นทำนองดังกล่าวสามารถแปรทำนอง ได้ดังนี้

ซอด้วง ทำนองที่ ๓	ซˑลˑซˑร	ซˑมมม	ซˑมรด	มรรร	มรดล	รดดด	รดลซ	ดลลล

หากแต่ส่วนใหญ่ประโยคเพลงนี้มักใช้การแปรทำนองโดยอิงกับทางฆ้องมากกว่า และเมื่อทำนองเดียวกันในกลุ่มเสียง ฟ ซ ล x ด ร การแปรทำนองสำหรับซออู้ สามารถใช้ทำนองเช่นเดียวกับทางซอด้วง ทำนองที่ ๑ หรือเพิ่มความซับซ้อนของทำนองขึ้นอีกขั้นหนึ่ง ดังตัวอย่างซออู้ทำนองที่ ๒

ซออู้ ทำนองที่ ๑	ดˑรˑดˑซ	ดˑลลล	ดˑลซฟ	ลซซซ	ลซฟร	ซฟฟฟ	ซฟรด	ฟรรร

ซออู้ ทำนองที่ ๒	ดˑรˑดˑซ	ดˑลลรˑ	ดˑลซฟ	ลซซดˑ	ลซฟร	ซฟฟท	ดˑรˑดˑท	ลซฟร

จากทำนองดังกล่าวพบว่า ซออู้ทำนองที่ ๒ มีการใช้สำนวนกลอนฝาก กล่าวคือเสียงลูกตกไม่ตรงกับห้องเพลงตามทำนองหลัก สิ่งน่าสนใจคือการเปลี่ยนเสียงสุดท้ายที่เกิดจากการซ้ำเสียง ซึ่งหากวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ สำนวนดังกล่าวย่อมทำให้เกิดความแปลกหู (Sublime) แก่ผู้ฟังได้มากกว่าทำนองที่ ๑

๔) เรียนรู้เทคนิค หรือกลวิธีการประ การพรม ประเภทต่าง ๆ ได้แก่ พรมปิด พรมเปิด พรมจาก พรมสายเปล่า ประ ผู้เรียนได้เรียนรู้ความแตกต่างของวิธีการพรมแต่ละประเภทจากทำนองเพลง เช่น กรณีทำนองที่มีการพรมเปิด กับพรมปิดติดต่อกัน ในทางปฏิบัติผู้บรรเลงสามารถใช้พรมปิดรวบยอดไปได้โดยไม่ต้องพรมเปิด ดังตัวอย่างทำนองซอด้วงประโยคที่ ๓ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑ ห้องเพลงที่ ๒ (ในเครื่องหมายวงกลม) ขณะเดียวกันกรณีการพรมปิด กับพรมเปิดติดต่อกัน ต้องพรมทั้งปิดและเปิด ดังตัวอย่างห้องเพลงที่ ๔, ๖-๘ (ในเครื่องหมายสี่เหลี่ยม) และทำนองซออู้ประโยคที่ ๓ เพลงจระเข้หางยาวท่อน ๒ ตัวอย่างห้องเพลงที่ ๖ (ในเครื่องหมายวงกลม) คือการพรมเปิดและพรมปิดติดต่อกัน แต่ในทางปฏิบัติสามารถใช้พรมปิดรวบยอดโดยไม่

ต้องพรมเปิด ขณะเดียวกันหากเป็นการพรมปิด กับพรมเปิดติดต่อกันต้องพรมทั้งปิด และเปิดดังตัวอย่างห้องเพลงที่ ๘ (ในเครื่องหมายสี่เหลี่ยม)

ทางซอด้วง ประโยคที่ ๓ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑	ซ์ดรม	รมฟ์ซ์	ฟลซ์ฟ	ซ์ฟ์ม์ร	ซ์รมฟ	ซ์ฟ์ม์ร	ฟมซ์ฟ์	ม์รดล

ทางซออู้ ประโยคที่ ๓ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๒	มดรม	ฟลซฟ	มรดร	มฟซล	ดฟซล	ซลท์ด์	ทร์ด์ท	ด์ท์ล์ซ

หมายเหตุ เครื่องหมาย ์ คือ พรมนิ้ว

นอกจากนี้ยังมีลักษณะการพรมสายเปล่า (เสียงฟา-เร) ที่พรมในทำนองเพลงที่มีลักษณะเก็บ เช่น ทำนองซอด้วงประโยคที่ ๒ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๓ ซึ่งใช้วิธีการรวบเสียงฟามาเป็นส่วนหนึ่งของเสียงพรมสายเปล่า ดังทำนองในเครื่องหมายวงกลม

ซซ์ฟด	ฟร์์ดล	ซลดฟ	ร์ฟดร	ล์ซ์ฟด	ฟร์์ดท	ลซดซ	ดทลซ

๕) เรียนรู้วิธีการบรรเลงรับ และส่งร้อง เนื่องจากเพลงตับเป็นเพลงที่มีการขับร้อง ดังนั้นผู้เรียนจึงได้เรียนรู้เรื่องการรับร้อง การสวม และการส่งร้อง ซึ่งทำนองในการรับ และส่งร้อง มีการลดรูปทำนองให้สอดคล้องกับทางร้อง เช่น ทำนองประโยคที่ ๔ ของจระเข้หางยาว ท่อน ๑ ข้างต้น เมื่อรับร้องทำนองจะเปลี่ยน ดังนี้

ซอด้วง	ซ์ล์ซ์ร	ซ์มรด	ทลซล	ทดรม	-ซ์-ล์	-ซ์-ม	---ร	---ด

ซออู้	ด์ลซร	ซมรด	มรดร	มซ-ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

นอกจากนี้หากครูผู้สอนมีความแยบคาย ยังสามารถสอนให้ผู้เรียนให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองขับร้อง กับทำนองการบรรเลง รวมทั้งตำแหน่งในการวางบทร้อง ซึ่งสามารถอธิบายได้ด้วยการบันทึกเป็นโน้ตเพื่อแสดงให้เห็นโดยกระจ่าง ดังตัวอย่างประโยคที่ ๒-๔ ท่อน ๑ ซึ่งแสดงทางร้อง ทางฆ้อง และทางซอด้วงเพื่อเปรียบเทียบทำนองทั้ง ๓ ที่มีความสัมพันธ์สอดคล้อง

ทางร้อง ประโยคที่ ๒	---- ----	-ไม่-เกรง -รด-ร	---- -ร-ม	---องค์ รด-ด	---- รดล-ดล	---- ซม-ซล	---น ---รม	---รินทร์ รด-ร

ทางฆ้อง	-มำ-มำ	-มำ--	รำรำ--	ดำดำ-ล	-ล--	ซซ--	ลล--	ดำดำ-รำ
	-ม-ซ	-ม-ร	---ด	---ม	-ม-ร	---ม	---ด	---ร
ทางซอด้วง	ซำรมฟ	ซำฟมร	ฟมซำฟ	มรดล	ดซลซ	รมซำล	รดลด	ซลดร

ทางร้อง ประโยคที่ ๓	---- ----	---- ---ม	---- รด-รม	---- --ซร	---- ----	---- ---ร	---- มร-ซร	---- มรด-ดร
ทางฆ้อง	--รม	--ฟซ	-ล--	ซฟ--	-ล--	ลซ--	ซม--	มร--
	-ด--	รม--	ฟ-ซฟ	--มร	--ซม	--มร	--รด	--ดล
ทางซอด้วง	ซำดรม	รมฟซำ	ฟลซำฟ	ซำฟมร	ซำรมฟ	ซำฟมร	ฟมซำฟ	มรดล

ทางร้อง ประโยคที่ ๔	---- ดล-ดล	---- ซลซ-ลด	---- ---ร	---- มรด-รม	---- ----	---- ----	--ปิ่น ---ด	-นเรศร์ -ด-รลด
ทางฆ้อง	-ล--	ซม--	ดำดำ--	รำรำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ--	มำมำ--	รำรำ-ดำ
	--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด
ทางซอด้วง	ทซลท	ดมรด	ทลซล	ทดรม	ซำลำซำฟ	มรดซ	ลทดร	ซำมรด

๖) เรียนรู้เทคนิคการใช้คันชัก เช่น คันชักหนึ่ง คันชักสอง คันชักสี่ ซึ่งสัมพันธ์กับสำนวนเพลงที่แปรจากทำนองหลัก และสัมพันธ์กับการใช้เทคนิคพรมประเภทต่าง ๆ

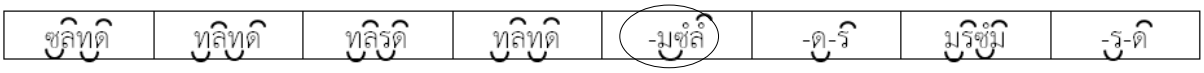
๖.๑) การใช้คันชักที่สัมพันธ์กับสำนวนเพลงที่แปรจากทำนองหลัก

๖.๑.๑) คันชักหนึ่ง หมายถึง การสีเข้าหรือออก หนึ่งคันชักสำหรับโน้ต ๑ ตัว โดยเฉพาะเพลงที่มีลักษณะเก็บ ผู้บรรเลงสามารถใช้คันชักหนึ่งสำหรับโน้ต ๑ ตัว ในกรณีที่ไม่สามารถใช้เทคนิคพรมได้ หรืออีกนัยหนึ่งมีการเรียงร้อยสำนวนกลอนให้มีความไพเราะต่อเนื่องกันแต่ไม่สามารถใช้เทคนิดพรมได้ เช่น ทำนองซออู้ ประโยคที่ ๒ เพลงจระเข้หางยาว ท่อน ๑

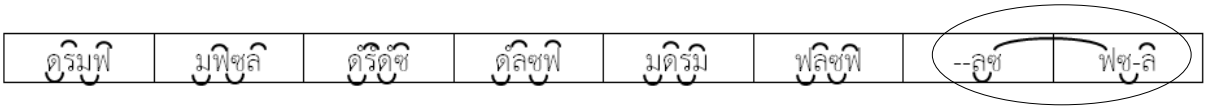
จากทำนองจะพบว่าตั้งแต่ห้องเพลงที่ ๑-๖ ไม่สามารถใช้เทคนิคพรมได้ หากแต่มีกลวิธีการเรียงร้อยสำนวนโดยมีรูปแบบการเรียงเสียงของโน้ตในตำแหน่งตัวที่ ๒-๔ ของห้องเพลงด้วยการเรียงเสียงในกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล ทีละ ๓ เสียงในห้องเพลงที่ ๑-๔ คือ / xดรม / xลดร / xซลด / xมซล / ขณะเดียวกันห้องเพลงที่ ๕-๗ ใช้รูปแบบการซ้ำเสียงโน้ตตัวที่ ๑ และตัวที่ ๔ ของห้องเพลง คือ / มxxม / / ซxxซ / ลxxล / เหตุดังกล่าวย่อมทำให้ต้องใช้คันชักหนึ่งโดยปริยาย

๖.๑.๒) คันชักสอง หมายถึง การสีเข้าหรือออก หนึ่งคันชักสำหรับโน้ต ๒ ตัว การใช้คันชักสองมีเหตุผล ๒ ประการคือ

๖.๑.๒.๑) คันชักสอง กรณีในห้องเพลงมีโน้ต ๓ ตัว รูปแบบกระสวนทำนอง / -xxx / และต้องการรวบคันชักเพื่อให้คันชักสุดท้ายเข้า เช่น ตัวอย่างทำนองลูกเท่าเพลงจระเข้หางยาวเมื่อส่งร้อง



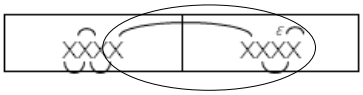
๖.๑.๒.๒) คันชักสอง กรณีในห้องเพลงถัดไปมีโน้ต ๓ ตัว รูปแบบกระสวนทำนอง / xx-x / และต้องรวบคันชักโน้ตตัวสุดท้ายของห้องแรกกับโน้ตตัวแรกของห้องต่อไปเป็นคันชักสอง เพื่อใช้คันชักสุดท้ายเข้า เช่น ตัวอย่างทำนองประโยคที่ ๒ ท่อน ๒ เพลงจระเข้หางยาว



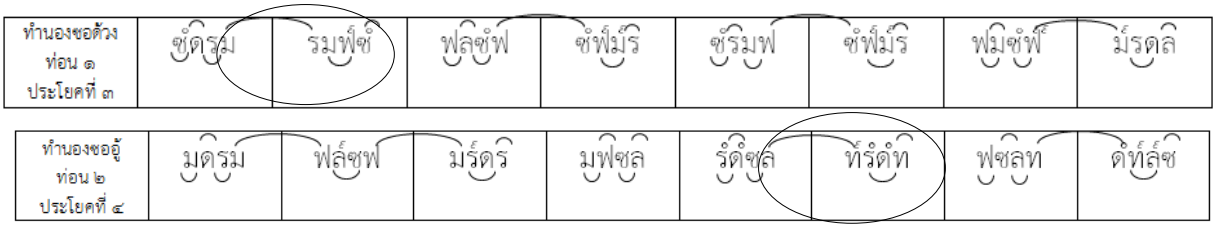
๖.๒) การใช้คันชักที่สัมพันธ์กับการใช้เทคนิคพรมประเภทต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกดังนี้

๖.๒.๑) การใช้คันชักสองที่สัมพันธ์กับการพรมเปิด และพรมปิด ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ กรณี คือ

๖.๒.๑.๑) กรณีที่พรมเปิดและตามด้วยพรมปิด ลักษณะของทำนองที่สามารถใช้เทคนิคพรมเปิด และพรมปิดติดต่อกัน ซึ่งซอด้วง สายทุ้มคือเสียงลา-ที สายเอกคือเสียงมี-ฟา ส่วนซออู้สายทุ้มคือสายเร-มี สายทุ้มคือเสียงลา-ที และดังกล่าวข้างต้นแล้วหากกรณีเช่นนี้ในทางปฏิบัติผู้บรรเลงจะพรมเพียงพรมปิดซึ่งเป็นโน้ตหลังพรมเปิดเพียงเสียงเดียวก็จะทำให้เกิดเสียงเช่นเดียวกับพรมเปิด และพรมปิดติดต่อกันโดยปริยาย อย่างไรก็ตามกรณีดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับคันชักซึ่งจะทำให้ต้องใช้คันชักสอง ดังนี้

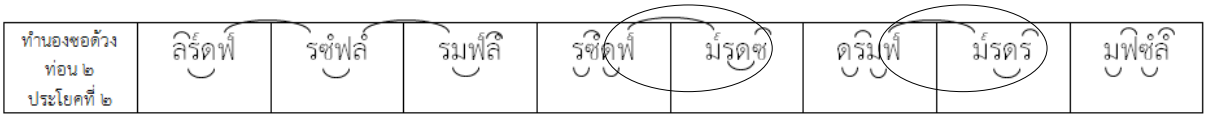


จากรูปแบบทำนองตัวอย่างแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของเทคนิคพรมเปิดและตามด้วยพรมปิด กับการใช้คันชัก กล่าวคือ ตำแหน่งพรมเปิดคือโน้ตตัวที่ ๒ ของห้องที่ ๒ และตำแหน่งพรมปิดคือโน้ตตัวที่ ๓ ของห้องที่ ๒ ซึ่งทำให้การใช้คันชักซึ่งหากไม่มีการใช้เทคนิคพรมย่อมใช้คันชักหนึ่ง แต่เมื่อใช้เทคนิคพรมคันชักจะเปลี่ยนมาใช้คันชักสอง โดยมีรูปแบบคือโน้ตตัวที่ ๔ ของห้องที่ ๑ กับโน้ตตัวที่ ๑ ของห้องที่ ๒ และโน้ตตัวที่ ๒ และ ๓ ของห้องที่ ๒ ใช้คันชักทั้งหมด ดังทำนองตัวอย่างต่อไปนี้



จากทำนองซออู้ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔ จะพบลักษณะตำแหน่งการพรมแตกต่างไปจากซอด้วง กล่าวคือการพรมเปิดและพรมปิดติดต่อกัน อยู่ในตำแหน่งของโน้ตตัวที่ ๔ ของห้องที่ ๕ (เสียงลา) และโน้ตตัวแรกของห้องที่ ๖ (เสียงที) อย่างไรก็ตามแม้ตำแหน่งการพรมจะเปลี่ยนหากการใช้คันชักก็ยังคงต้องใช้รูปแบบคันชักสองเช่นเดียวกับตัวอย่างซอด้วง

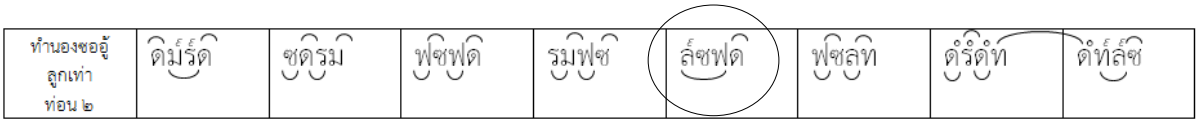
๖.๒.๑.๒) กรณีที่พรมปิดและตามด้วยพรมเปิด ลักษณะของทำนองที่สามารถใช้เทคนิคการพรมปิดและพรมเปิดติดต่อกัน ซึ่งซอด้วง สายทุ้มคือเสียงที-ลา สายเอกคือเสียงฟา-มี ซออู้ สายทุ้มคือเสียงมี-เร สายเอกคือเสียงที-ลา การพรมปิดและพรมเปิดต่อติดกันจำเป็นต้องพรมทั้งสองเสียงติดต่อกัน ซึ่งต่างกับกรณีแรก อย่างไรก็ตามเทคนิคดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับคันชักเช่นเดียวกัน ซึ่งจำเป็นต้องใช้คันชักสองแทนคันชักหนึ่ง ดังตัวอย่าง



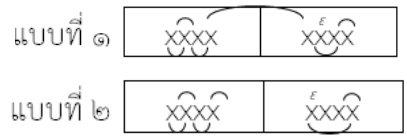
จากทำนองตัวอย่างจะพบว่ามีการพรมปิดและพรมเปิดติดต่อกันในห้องเพลงที่ ๔-๕ และ ๖-๗ เสียงเดียวกันคือฟา-มี และมีรูปแบบการใช้คันชักสองแบบเดียวกัน

๖.๒.๒) การใช้คันชักสองที่สัมพันธ์กับการพรมสายจาก กล่าวคือ ซอด้วงสายทุ้มเสียงลา-ซอล สายเอกเสียงมี-เร ซออู้สายทุ้มเสียงเร-โด สายเอกเสียงลา-ซอล เมื่อมีการใช้เทคนิคพรมจาก การใช้คันชักย่อมเปลี่ยนมาใช้คันชักสองเช่นเดียวกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

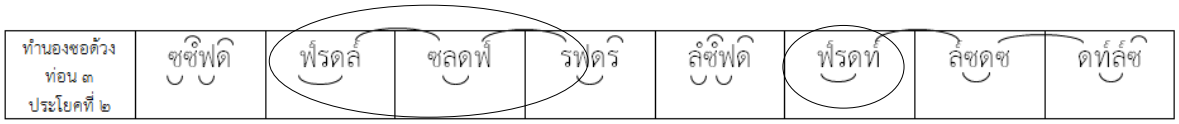
จากทำนองตัวอย่าง การพรมจากปรากฏในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เสียงมี-เร มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่ง คือในห้องเพลงที่ ๗ การใช้คันชักกลับลากยาวคลุมตัวโน้ต ๓ ตัว เช่นนี้น่าจะเรียกว่าคันชักสามหรือไม่ แต่หากพิจารณาจะพบว่าการพรมจากเสียงมี-เรติดกันโดยเร็วนั้นทำให้เสียงมี ทำหน้าที่เป็นเสียงพรมของเสียงเร เช่นนั้นในห้องเพลงที่ ๗ จึงอนุมานโน้ตได้คือ / -ร์ดม / โดยเสียงมีเป็นเสียงพรม ดังนั้นคันชักที่ใช้ยังคงเป็นคันชักสองเช่นเดิม แม้จะปรากฏคันชักคลุมโน้ต ๓ ตัวในห้องก็ตาม ในกรณีซออู้ก็เช่นเดียวกันดังตัวอย่างต่อไปนี้



จากตัวอย่างสามารถสรุปรูปแบบการใช้คันชักที่สัมพันธ์กับการพรมจาก มี ๒ รูปแบบคือ



๖.๒.๓) การใช้คันชักสองที่สัมพันธ์กับการพรมสายเปล่า กล่าวคือซอด้วงสายทุ้ม เสียงที-ซอล สายเอกเสียงฟา-เร ซออู้สายทุ้มเสียงมี-โด สายเอกเสียงที-ซอล การใช้พรมสายเปล่าซึ่งทำให้มีการใช้คันชักสอง ลักษณะคล้ายกับการพรมจาก คือ เสียงพรมจะถูกนำไปรวบไว้กับเสียงหลักทำให้มีลักษณะคล้ายกับ ๑ คันชักคลุมโน้ต ๓ ตัว ดังตัวอย่างต่อไปนี้



จากทำนองตัวอย่าง พบการใช้คันชักสองเพื่อพรมสายเปล่าเสียงฟา-เร ๒ แห่งคือห้องเพลงที่ ๒-๔ และห้องเพลงที่ ๖ ซึ่งในห้องเพลงที่ ๒ และห้องเพลงที่ ๖ ใช้การพรมโดยรวบโน้ตเสียงฟา ให้กลายเป็นเสียงพรมของเสียงเร ดังนั้นในทางปฏิบัติโน้ตจะเหลือเพียง / -รดล / จึงเข้าลักษณะการใช้คันชักสองสำหรับห้องเพลงที่มีโน้ต ๓ ตัว กับอีกลักษณะหนึ่งคือการพรมสายเปล่าที่เกิดขึ้นจากโน้ตตัวสุดท้ายของห้องกับห้องตัวแรกของห้องเพลงถัดไป (ดังตัวอย่างห้องที่ ๓-๔) ซึ่งก็ใช้คันชักสองเช่นเดียวกัน สำหรับซออู้มีวิธีการปฏิบัติเช่นเดียวกัน แต่ในเพลงจระเข้หางยาวไม่พบการใช้เทคนิคพรมสายเปล่า

๖.๒.๔) การใช้คันชักสี่ที่สัมพันธ์กับการพรมเปิด และพรมปิด ลักษณะทำนองที่มีการพรมปิดและพรมเปิดติดต่อกัน รวมทั้งการพรมเปิดและพรมปิดติดต่อกัน โดยการใช้คันชักสี่ ปรากฏทำนองตัวอย่างในประโยคสุดท้ายของท่อน ๓ ทำนองซอด้วง ดังนี้

จากทำนองตัวอย่างพบมีการใช้คันชักสี่ (หนึ่งคันชักต่อโน้ต ๔ ตัว) ในห้องเพลงที่ ๖-๘ อย่างไรก็ตามสำหรับการใช้คันชักสี่ มีข้อสังเกตคือใช้กับการพรมปิด พรมเปิด และตามด้วยสายเปล่าติดต่อกัน ซึ่งในทำนองตัวอย่างคือเสียง ฟา-มี-เร ในห้องเพลงที่ ๗

บทสรุป

เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น เป็นเพลงที่ยังประโยชน์แก่ผู้ศึกษาเครื่องสีไทยดังอรรถาธิบายข้างต้นกล่าวคือ ทั้งแง่การจดจำเสียง หรือตำแหน่งการวางนิ้วที่มีความแตกต่างกันในแต่ละกลุ่มเสียง รูปแบบสำนวนเพลง หรือกลอนเพลงที่เกิดจากการแปรทำนองจากทำนองหลัก เทคนิควิธีการประ พรมประเภทต่าง ๆ ได้แก่ พรมเปิด พรมปิด พรมจาก พรมสายเปล่า และประ การเรียนรู้เรื่องการรับ สวม ส่งร้อง รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทางบรรเลง และสุดท้ายคือการใช้คันชักที่มีความสัมพันธ์กับทั้งกลอนเพลง และเทคนิคการพรมประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง

เอกสารอ้างอิง

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (๒๕๒๓). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนทรงสุขภาพ. : กรุงเทพมหานคร. เอกสารอัดสำเนา.

เกี่ยวกับผู้เขียน

๑. กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ

ปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ๒๕๓๕ – ๒๕๕๓ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พ.ศ. ๒๕๕๕ – ๒๕๕๗ รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ๒๕๕๗ – ๒๕๖๐ คณบดี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ๒๕๖๐ – ๒๕๖๑ รองอธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

๒. **พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ**

ปัจจุบัน รองศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ๒๕๓๖-๒๕๓๘ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

พ.ศ. ๒๕๓๙-๒๕๕๓ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พ.ศ. ๒๕๕๓ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช