โหมโรง

หนังสือดุริยางคศิลป์ไทย เป็นหนังสือเล่มแรกที่สถาบันไทยศึกษาคัดเลือกมาจากงานวิจัยของสถาบันในชุด 'ความคิดและภูมิปัญญาไทย' ซึ่งดำเนินการวิจัยมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๒ โดยได้รับทุนสนับสนุนจากเงินทุนอุดหนุนเพื่อเพิ่มพูนและพัฒนาประสิทธิภาพทางวิชาการ และผู้วิจัยได้ทำเสร็จสิ้นมานานแล้วหากเกิดขัดข้องบางประการ ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจึงมิได้พิมพ์เผยแพร่ในครั้งนั้น

หากทว่า งานวิจัยเรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่าคุณค่าอยู่เหนือกาลเวลา เมื่อสถาบันไทยศึกษามีโครงการจะพิมพ์เผยแพร่งานวิจัยของสถาบันในรูปหนังสือ งานวิจัยเรื่อง '**ความคิดและภูมิปัญญาไทย : ดุริยางคศิลป์**' จึงได้ถูกนำมาปัดฝุ่นและเรียบเรียงขึ้นใหม่เพื่อเผยแพร่ต่อสาธารณชน

ขอขอบคุณคณะผู้วิจัย โดยเฉพาะรองศาสตราจารย์ อรวรรณ บรรจงศิลป ช่วยตรวจสอบความถูกต้องอีกครั้งหนึ่ง ขอขอบคุณกัลยาณมิตร คุณศักดา วิสุทธิ์พิศาล ผู้ออกแบบปกและดูแลงานศิลป์ คุณสุรพล ถีระวงศ์ ผู้ช่วยวาดภาพลายเส้นประกอบ และท้ายสุดขอขอบคุณคุณรุ่งอรุณ กุลธำรง บรรณาธิการผู้ช่วย

หวังว่าหนังสือเล่มนี้คงจะทำให้ผู้อ่านเข้าใจดนตรีของคนไทยได้ดียิ่งขึ้น

รองศาสตราจารย์ สุกัญญา สุจฉายา
บรรณาธิการ
กุมภาพันธ์ ๒๕๔๖

สารบัญ

		หน้า
โหมโรง		
บทที่ ๑	**บทนำ**	๑
บทที่ ๒	**ไหว้ครูดนตรีไทย**	๓
	การไหว้ครู	๔
	พิธีไหว้ครูดนตรีไทย	๑๐
	พิธีครอบดนตรีไทย	๓๐
	ประโยชน์ของการไหว้ครูดนตรีไทย	๓๔
บทที่ ๓	**เครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย**	๓๗
	เครื่องดนตรีไทย	๓๘
	วงดนตรีไทย	๙๙
บทที่ ๔	**โครงสร้างของเพลงไทย**	๑๐๙
	บันไดเสียง	๑๑๑
	จังหวะ	๑๒๒
	ทำนอง	๑๓๐
	การประสานเสียง	๑๔๘
	รูปแบบ	๑๕๐
	อารมณ์เพลง	๑๕๙

หน้า

บทที่ ๕ เพลงไทย : ประเภทและวิธีประพันธ์ ๑๖๕

ประเภทของเพลงไทย ๑๖๖

การประพันธ์เพลงไทย ๑๙๔

บทที่ ๖ การขับร้องเพลงไทย ๒๐๕

วิธีการร้องเพลงไทย ๒๐๖

แบบของการร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ๒๐๙

ศัพท์ที่ใช้ในการร้องเพลงไทย ๒๑๗

บทที่ ๗ ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์ ๒๔๖

ภูมิปัญญาไทยด้านความเชื่อ ๒๔๗

ภูมิปัญญาไทยด้านการสร้างเครื่องดนตรีและจัดรูปแบบวงดนตรี ๒๕๐

ภูมิปัญหาไทยด้านความรู้ทางทฤษฎีดนตรีไทย ๒๕๒

ภูมิปัญญาไทยด้านการวางรูปแบบของเพลงไทยและการแต่งเพลงไทย ๒๕๗

ภูมิปัญญาไทยด้านการขับร้อง ๒๕๘

บรรณานุกรม ๒๖๐

ภาคผนวก ๒๖๕

บทที่ ๑
บทนำ

หนังสือ ***ดุริยางคศิลป์ไทย*** เป็นเรื่องเกี่ยวกับดนตรีไทยในเรื่องต่าง ๆ ผู้เขียนประกอบด้วย ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อาจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ โกวิทย์ ขันธศิริ และรองศาสตราจารย์ อรวรรณ บรรจงศิลป ทุกคนได้ร่วมกันพิจารณาว่าเรื่องใดมีความสำคัญ และมีความหมายกว้างทางดนตรีไทย เพื่อใช้เป็นแกนนำไปสู่การอธิบายคำต่าง ๆ ทางดนตรีไทยอย่างเป็นหมวดหมู่ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

๑. ไหว้ครูดนตรีไทย

๒. เครื่องดนตรีไทย และวงดนตรีไทย

๓. โครงสร้างของเพลงไทย

๔. ประเภทของเพลงไทย และการประพันธ์เพลงไทย

๕. การขับร้องเพลงไทย

ผู้เขียนได้แบ่งความรับผิดชอบในการศึกษาค้นคว้า และการเขียนดังต่อไปนี้

ไหว้ครูดนตรีไทย ประเภทของเพลงไทย และ**การประพันธ์เพลงไทย** ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้เขียน

เครื่องดนตรีไทยและ**วงดนตรีไทย** อาจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้เขียน

โครงสร้างของเพลงไทย รองศาสตราจารย์ โกวิทย์ ขันธศิริและรองศาสตราจารย์ อรวรรณ บรรจงศิลป ร่วมกันเขียน

การขับร้องเพลงไทย รองศาสตราจารย์ อรวรรณ บรรจงศิลป์ เป็นผู้เขียน เนื้อหาของแต่ละบท มีดังนี้

ไหว้ครูดนตรีไทย เป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อ และพิธีการในการปฏิบัติของนักดนตรีไทย ที่มีต่อครูดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย กล่าวถึง การแบ่งประเภทของดนตรีไทย ลักษณะเครื่องดนตรีไทย วิธีบรรเลง การถ่ายทอด และการแบ่งประเภทของวงดนตรีไทย รวมทั้งโอกาสของการบรรเลง

โครงสร้างของเพลงไทย กล่าวถึง บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ (form) และอารมณ์ (expression) ของเพลงไทย

ประเภทของเพลงไทยและการประพันธ์เพลงไทย เป็นเรื่องเกี่ยวกับ การแบ่งประเภทของเพลงไทย ซึ่งแตกต่างกันตามความคิดของครูแต่ละท่าน และกล่าวถึงวิธีการแต่งเพลงไทย ๔ วิธี

การขับร้องเพลงไทย กล่าวถึง ลีลาการร้องเพลงไทยที่แตกต่างกัน และศัพท์เทคนิคที่ใช้ในการร้อง

ผู้เขียนหวังว่า หนังสือนี้คงจะมีประโยชน์ตามสมควรสำหรับผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีไทย และจะเป็นหนังสือดนตรีไทยอีกเล่มหนึ่งที่ช่วยในการรักษาสมบัติทางดนตรีไทยไว้ให้สืบเนื่องต่อไป

อรวรรณ บรรจงศิลป์
และคณะ

บทที่ ๒

ไหว้ครูดนตรีไทย

ครู
- ผู้สั่งสอนศิษย์ ผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์

ครูเทพ
- เทพทางเทวสภา (พระผู้เป็นเจ้าทั้ง ๓ องค์ ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม)
- ดุริยเทพ (ได้แก่ พระประคนธรรพ พระปัญจสีขร และพระวิสสุกรรม)
- พ่อครูฤษี พระคเณศ พระพิราพ

การไหว้ครู
- การที่ศิษย์แสดงความคารวะยอมรับนับถือครู พร้อมใจปวารณาตนรับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากครู เพื่อแสดงความกตัญญูต่อครู และขอขมาลาโทษครู

การครอบ
- การประสิทธิ์ประสาทวิทยาการไปตามลำดับขั้น

การไหว้ครู

ไหว้ครู เป็นคำที่คนไทยทุกคนทั้งเด็กและผู้ใหญ่รู้จักเป็นอย่างดี และรู้จักพร้อมๆกับคำว่า **พิธีไหว้ครู** ซึ่งคนไทยมักจะถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิต และเป็นสิ่งที่ควรประพฤติควรปฏิบัติ เพราะเราถือว่าพิธีไหว้ครูเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทย เป็นการแสดงถึงความกตัญญูกตเวทีที่ศิษย์มีต่อครู คนไทยเป็นผู้รู้คุณคน จึงมีพิธีไหว้ครูมาช้านานแล้ว

คำว่า **ไหว้ครู** ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๒๕ นิยามว่า *"ไหว้ครู คือ การทำพิธีไหว้ครูบาอาจารย์"* ครูบาอาจารย์ หมายถึง *"ความเป็นผู้รู้ที่สามารถถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์และสามารถดูแลศิษย์ได้"*

การไหว้ครู คือ การที่ศิษย์แสดงความคารวะยอมรับนับถือครูบาอาจารย์อย่างจริงใจว่า ท่านเพียบพร้อมด้วยคุณธรรม ความรู้ ศิษย์ในฐานะผู้สืบทอดมรดกทางวิชาการจึงพร้อมใจกันปวารณาตน รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูด้วยความวิริยะ อุตสาหะ มานะ อดทน เพื่อให้บรรลุจุดหมายปลายทางของการศึกษาตามที่ตั้งใจไว้

โดยทั่วไปแล้วจะพบว่ามีการไหว้ครูประเภทต่างๆ เช่น ไหว้ครูวิชาสามัญหรือไหว้ครูทางวิชาการ ไหว้ครูดนตรี ไหว้ครูนาฏศิลป์ ไหว้ครูช่าง และอื่น ๆ บางทีแม้แต่การทำยา ก็มีการยกครูไหว้ครูเป็นประจำปีเหมือนกัน นอกจากนั้นแล้วยังรวมไปถึงการไหว้ครูสำหรับผู้ที่เรียนทางด้านการทรงเจ้าเข้าผีอันเป็นความเชื่อของคนไทย ซึ่งก็มีพิธีไหว้ครูประจำปีเช่นเดียวกัน เพราะฉะนั้นจะเห็นว่าสรรพวิชาต่าง ๆ ย่อมมีครูทั้งสิ้น ซึ่งในปีหนึ่ง ๆ จะมีการทำพิธีไหว้ครูครั้งหนึ่ง

โดยธรรมชาติแล้วไม่ว่าเราจะเรียนอะไร คงต้องเรียนกับครูหรือบางทีเรียนจากพระ ถ้าเราเรียนกับพระก็จะถูกเรียกว่าเป็นลูกศิษย์พระ แต่เมื่อเรียนกับฆราวาส เราไม่ใช้คำว่าลูกศิษย์คน กลายเป็นคำว่า ลูกศิษย์ครู อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นลูกศิษย์พระหรือลูกศิษย์ครู เหตุผลประการแรกที่คนไทยคิดในเรื่องไหว้ครู คือ เพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีของลูกศิษย์ที่มีต่อครู ประการที่สอง เพื่อเป็นการขอขมาลาโทษครู เพราะบางครั้งศิษย์อาจกระทำบางอย่างด้วยความคิดของตนเองที่นอกเหนือจากการสอนของครู ซึ่งแม้ว่าการกระทำนี้จะเป็นการสร้างสรรค์ดีหรือไม่ดีก็ตาม ยังถือว่าเป็นการผิดครู ทำให้เกิดความไม่สบายใจ **การไหว้ครูจึงเป็นโอกาสให้ศิษย์ได้ขอขมาลาโทษต่อครู และมีโอกาสบอกกล่าวครูบาอาจารย์ด้วยว่า สิ่งใดที่คิดแล้วเกิดการสร้างสรรค์ดี ขอให้มีความเจริญก้าวหน้าต่อไป เป็นประโยชน์ต่อส่วนรวมและประเทศชาติสืบไป แต่ถ้าสิ่งใดที่คิดแล้วเป็นสิ่งไม่ดี มีการผิดพลาดขอน้อมรับเอาไว้ การบอกกล่าวนี้เท่ากับให้ครูช่วยเป็นพยานและขอให้ครูให้อภัยลูกศิษย์**

การไหว้ครูนี้นอกจากเป็นเจตนาที่มุ่งไปยังตัวครูเพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีการนึกถึงตนเองเพื่อขอขมาลาโทษครูบาอาจารย์แล้ว ยังโยงไปสู่สังคมด้วย คือต้องการให้สังคมรับรู้ว่าเราเป็นศิษย์มีครู พิธีไหว้ครูเป็นพิธีที่แสดงให้ทุกคนรับรู้ว่าครูของเราเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ เป็นที่เคารพยกย่อง พิธีนี้จึงมีผลต่อการสร้างความศรัทธาไปยังผู้อื่นด้วย นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างศรัทธาปสาทะให้กับศิษย์ของศิษย์ต่อไป การสร้างศรัทธามิใช่เป็นเรื่องเหลวไหล แต่เป็นเรื่องของการสร้างความมั่นใจ นั่นคือ ถ้าผู้ใดมีความเชื่อถือผู้หนึ่งผู้ใดอย่างแท้จริงแล้ว ก็จะช่วยให้ผู้นั้นมีความมั่นใจในสิ่งที่จะปฏิบัติ เช่น ในด้านการเรียนก็เกิดความมั่นใจว่า เราจะเรียนได้ดีแน่ใน

เรื่องนั้นเรื่องนี้ เพราะเวลาไหว้ครูนั้น ครูจะอวยพรให้กับศิษย์ พรที่ครูให้เป็นสิ่งที่ศิษย์ทุกคนปรารถนา นั่นคือ ความสุข ความเจริญ ความมีอนาคตกว้างไกล รวมทั้งให้มีความสามารถในการเรียนวิชาต่าง ๆ การมีศรัทธา จึงทำให้เกิดความเชื่อมั่นในความสำเร็จของตนเองมากขึ้น ดังนั้นการไหว้ครูจึงมีผลต่อการสร้างศรัทธาปสาทะให้กับลูกศิษย์และเป็นการแสดงให้เห็นว่าเราเป็นศิษย์ที่มีครู

คำว่า **ศิษย์มีครู** นั้น พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๒๕ ให้ความหมายว่า หมายถึง *"คนเก่งที่มีครูเก่ง"* นั่นคือ การไหว้ครูมิใช่เพียงเพื่อให้สังคมรับรู้ว่าเราเป็นศิษย์มีครูเพียงอย่างเดียว แต่ต้องการให้สังคมรับรู้เพิ่มขึ้นอีกว่า ที่เราเป็นคนเก่งและเป็นที่ยอมรับของสังคมเพราะ เรามี *"ครูเก่ง"* ความลึกซึ้งของการไหว้ครูจึงตีความได้หลายนัย การไหว้ครูและพิธีไหว้ครูจึงมีความขลังและความศักดิ์สิทธิ์มาก

การไหว้ครูต้องเป็นการไหว้ที่ออกมาจากน้ำใสใจจริง ดังหลักธรรมตามมงคลสุภาพที่กล่าวไว้ถึงการไหว้ ซึ่งได้แก่ การบูชา การแสดงความคารวะ และความกตัญญู ดังนี้

เมื่อตั้งจิตสำนึกว่าจะยกย่องเทิดทูนคุณความดีเรียกว่า **บูชา**

ด้วยความสำนึกและตระหนักถึงความสำคัญของท่านเรียกว่า **คารวะ**

ด้วยความสำนึกและระลึกถึงอุปการคุณของท่านเรียกว่า **กตัญญู**

การไหว้ครูด้วยจิตตั้งมั่นที่จะบูชา แสดงความคารวะ และแสดงความกตัญญูนั้น ตัวศิษย์เองจะมีความรู้สึกที่ดีว่า

๑. เราเป็นผู้ที่มีโอกาสได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ของครูอย่างเต็มที่

๒. เราจะได้ใช้ความรู้ที่ได้เล่าเรียนมานั้นให้เกิดประโยชน์แก่ตนเองและผู้อื่น

๓. เราจะเป็นผู้ที่ไม่ตกต่ำ

๔. เราจะทำให้ความรู้และวิทยาการต่าง ๆ ก้าวหน้าขึ้น

ในสังคมไทยแต่โบราณนั้น มีความคิดและความเชื่อว่าการไม่ไปเคารพบูชาและแสดงความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์จะมีโทษตามมา คือ

๑. ไม่มีโอกาสได้รับการถ่ายทอดความรู้ ความดีความงามทั้งหลายจากครู

๒. ทำตัวเองให้โง่เขลาเอาตัวไม่รอด

๓. ทำให้สังคมเกิดความเสื่อมทราม

๔. ทำให้ความรู้ทางวิชาการ และวิทยาการทั้งหลายสาบสูญไป

การไหว้ครูดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น มีการปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาตามประเพณีของ *ศิษย์มีครู* ในสังคมไทย ในพิธีไหว้ครูจะประกอบด้วยพิธีการต่าง ๆ ที่ให้ความรู้สึกของความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ การไหว้ครูมีหลายรูปแบบแล้วแต่วิทยาการเฉพาะสาขา การไหว้ครูที่รู้จักกันดี คือ *การไหว้ครูที่โรงเรียนและสถาบันการศึกษา* จัดขึ้นในภาคต้นของปีการศึกษา พิธีนี้เป็นที่รู้กันว่าเป็นพิธี *"ไหว้ครูหนังสือ"* ซึ่งพิธีการต่างๆ จะแตกต่างจากพิธีไหว้ครูดนตรี ไหว้ครูนาฏศิลป์ หรือไหว้ครูศิลปวิทยาการอื่นๆ

การประกอบพิธีไหว้ครูนั้น วันที่จะทำพิธีถือหลักว่าต้องเป็นวันพฤหัสบดี ทั้งนี้เพราะเชื่อว่าพระพฤหัสบดีเป็นเทพฤษี วันพฤหัสบดีจึงถือเป็นวันครู เครื่องสักการะที่ศิษย์จะต้องนำมามอบแก่ครูในวันทำพิธี ได้แก่ พานดอกไม้ ธูปเทียน ดอกไม้ในพานที่ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของการไหว้ครูซึ่งได้ถือปฏิบัติสืบมาแต่โบราณ คือ ดอกมะเขือ หญ้าแพรก ดอกเข็ม รวมทั้งข้าวตอกซึ่งรวมอยู่ในพานด้วย ดอกไม้แต่ละชนิดและข้าวตอกมีความหมายต่างกัน คือ

ดอกมะเขือ เป็นสัญลักษณ์ของความเคารพ ความอ่อนน้อมถ่อมตน การที่ใช้ดอกมะเขือแทนสัญลักษณ์นี้ เนื่องจากโดยธรรมชาติของต้นมะเขือ เมื่อมีดอก ดอกที่จะให้ผลมะเขือได้ต้องโค้งลงเหมือนผู้อยู่ในอาการแสดงความเคารพหรือคารวะบุคคลที่ตนเคารพบูชายกย่อง

หญ้าแพรก เป็นสัญลักษณ์ของความอดทน คุณสมบัติพิเศษของหญ้าแพรก คือ ความอดทน หญ้าแพรกจะงอกงามในทุกฤดูกาล ซึ่งบุคคลใดถ้ามีความอดทนเหมือนหญ้าแพรก บุคคลนั้นถ้าเป็นศิษย์ก็จะเป็นศิษย์ที่มีคุณสมบัติที่ดีและจะเป็นผู้ที่สามารถเรียนได้สำเร็จตามหลักสูตรที่กำหนด

ข้าวตอก เป็นสัญลักษณ์ของความมีระเบียบวินัย อยู่ในกรอบและควบคุมตัวเองได้ เปรียบกับการคั่วข้าวเปลือกให้เป็นข้าวตอก ถ้าข้าวเปลือกเมล็ดใดกระเด็นออกจากภาชนะที่ครอบไว้ ไม่มีโอกาสได้เป็นข้าวตอกฉันใด เปรียบได้กับนักเรียนที่ตามใจตนเอง ไม่สามารถควบคุมตัวเองได้ ก็จะกระเด็นออกไปนอกกรอบของระเบียบวินัย ซึ่งทำให้ไม่มีโอกาสได้ความรู้ฉันนั้น จึงต้องมีครูเป็นเสมือนภาชนะกั้นข้าวเปลือกและข้าวตอกมิให้กระเด็นออกไป อีกความหมายหนึ่งของข้าวตอกคือ ให้มีความรู้แตกพองสวยงามดุจข้าวตอก

ดอกเข็ม เป็นสัญลักษณ์ของความมีสติปัญญาเฉียบแหลมประดุจดังเข็ม

ดอกไม้และข้าวตอกที่ใช้เป็นเครื่องสักการะในพิธีไหว้ครูดังกล่าวนั้น เป็น

สัญลักษณ์ที่ให้ความหมายของการแสดงออกถึงการเป็นศิษย์ที่ดีของครูได้ครบถ้วนทั้งในด้านการฝากตัวเป็นลูกศิษย์ การให้คำมั่นสัญญาว่าจะเป็นลูกศิษย์ที่ดีมีความกตัญญูกตเวทีและเป็นการขอพรให้เจริญรุ่งเรืองด้วย

การจัดพิธีต่างๆ ในวันไหว้ครูหรือที่เรียกว่า *"พิธีการ"* มีความสำคัญมาก และจะพบว่า พิธีการที่สถาบันการศึกษาแต่ละแห่งจัดนั้นมีความแตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นกับการยอมรับและความเชื่อถือของคนในกลุ่มว่าผู้จัดพิธีสามารถเป็นผู้นำในการจัดได้มากน้อยเพียงใด

ความสำคัญของพิธีไหว้ครู ไม่ว่าจะเป็นพิธีไหว้ครูสามัญ(ไหว้ครูหนังสือ) ไหว้ครูนาฏศิลป์ หรือไหว้ครูดนตรีไทยก็ตาม ศิษย์ผู้เข้าร่วมพิธีไหว้ครู จะไหว้ครูอาจารย์ผู้มีพระคุณ คำว่า *"ครู"* นั้นหมายถึง พระรัตนตรัย เทพเจ้า ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วและท่านที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณ เพื่อเป็นการขอขมาลาโทษในสิ่งที่ได้ล่วงเกินไปแล้ว ซึ่งเมื่อได้ทำพิธีไหว้ครูแล้วจะทำให้ศิษย์ผู้เข้าร่วมในพิธีเกิดความสบายใจ มีความมั่นใจในตัวเองมากขึ้น

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย เป็นพิธีที่ละเอียดอ่อนและมีองค์ประกอบของพิธีกรรมหลายอย่าง ซึ่งให้ความรู้สึกของความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ทำให้ความศรัทธาปสาทะได้บังเกิดขึ้นในความรู้สึกนึกคิดของผู้เข้าร่วมพิธีทุกคน พิธีไหว้ครูจึงยิ่งใหญ่และมีความหมายต่อชีวิต สมกับที่มีการจัดงานเพียง ๑ ครั้งใน ๑ ปี พิธีไหว้ครูเป็นพิธีที่ช่วยให้ผู้เข้าร่วมในพิธีเกิดความรู้สึกว่าได้ชำระล้างจิตใจให้ปลอดโปร่งแจ่มใส เกิดกำลังใจในการทำงานและเผยแพร่งานศิลปะด้วยความภาคภูมิใจ

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย

ที่มาของการไหว้ครูดนตรีไทย

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง : ๒๔๘๒) ได้เขียนอธิบายว่า

การไหว้ครูดนตรีไทยถือเป็นประเพณีมาแต่ดั้งเดิม ท่านครูแต่โบราณได้เขียนเป็นตำราไว้ เพื่อให้พวกนักดนตรีรุ่นหลังได้ปฏิบัติตาม เหตุที่จะเกิดพิธีไหว้ครูขึ้นเพราะพวกนักดนตรีแต่โบราณเชื่อว่า เครื่องดนตรีไทยทุกสิ่งเช่น ตะโพน ระนาด ฆ้อง ฯลฯ มีครูที่เป็นเทพประจำอยู่ และเชื่อว่าพระวิษณุกรรมเป็นผู้ประสิทธิประสาทดนตรีให้เกิดขึ้น ต้องทำการเคารพบูชาอยู่เสมอ จึงจะเป็นความเจริญแก่ตนเอง ไทยเราถือมั่นในความกตัญญูกตเวที ผู้ที่มีอุปการคุณแก่ตน รองมาจากบิดามารดา คือ ครูบาอาจารย์ ซึ่งเป็นผู้ให้ความเจริญในวิชาการต่าง ๆ ฉะนั้น การเคารพนับถือครูนั้น ถือกันเคร่งครัดมั่นคงมาก จะเห็นได้ว่าศิษย์รุ่นเก่า ๆ ในสมัยโบราณเคารพนับถือครู จงรักภักดีเป็นอย่างยิ่ง ทั้งต่อหน้าและลับหลัง ถ้าได้ทำให้ครูโกรธเคืองแล้วจะต้องเดือดร้อน จึงต้องหาทางที่จะทำให้ครูหายโกรธด้วยวิธีต่าง ๆ เป็นต้นว่า ขอขมาอภัยโทษที่ได้ล่วงเกินหรือประมาทพลาดพลั้งไปด้วย กาย วจี ใจ แม้ว่าครูล่วงลับไปแล้วความเคารพนับถือยังไม่เสื่อมคลาย เมื่อระลึกถึงครูก็ทำบุญทำทานไป และเชื่อกันแน่นแฟ้นว่า ครูนั้นถึงล่วงลับไปแล้วก็ยังไม่สูญไป ความจำได้หมายรู้ยังคงอยู่ ฉะนั้นจึงมีการเซ่นสรวง ทำพิธีบูชาครูเช่นเดียวกับบูชาเทวดาตามพิธีไสยศาสตร์ การไหว้ครูนอกจากเป็นการแสดงความจงรักภักดีแล้ว ยังเป็นการขอขมาที่ได้ประมาทไปโดยเจตนาหรือโดยไม่เจตนา และถือว่าครูได้อภัยในความผิดนั้น ๆ แล้ว

การจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทย

การจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความละเอียดอ่อนและความประณีตมาก เพราะพิธีนี้ไม่เพียงแต่มีพิธีสงฆ์ แต่ยังมีพิธีไหว้เทพทางเทวสภา (พระผู้เป็นเจ้าทั้ง ๓ องค์) ไหว้ดุริยเทพแห่งดุริยางคศิลป์ และไหว้ครูดนตรีที่ล่วงลับไปแล้วด้วย ดังนั้นจึงมีขั้นตอนต่าง ๆ มากมาย ดังจะกล่าวต่อไปนี้

การจัดปริมณฑลพิธี

สิ่งสำคัญที่จำเป็นจะต้องจัดให้ถูกต้อง คือ การจัดโต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูป และโต๊ะหมู่ศีรษะเทพซึ่งประกอบด้วยเทพทางเทวสภาหรือพระเป็นเจ้าทั้ง ๓ และดุริยเทพซึ่งเป็นเทพของดุริยางคศิลปินทั้งมวล

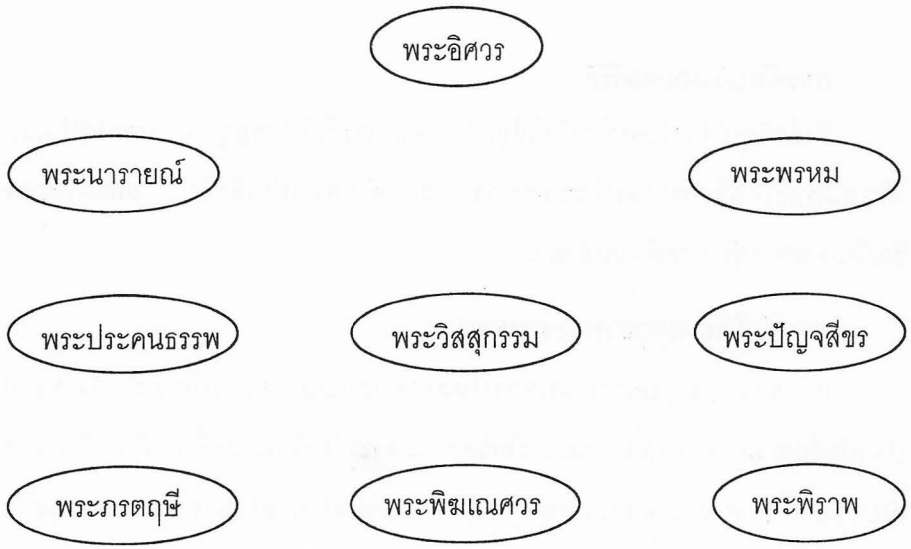
การจัดโต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูป

การจัดโต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูปมีลักษณะแบบเดียวกับที่ปฏิบัติกันอยู่ในปัจจุบันซึ่งจะไม่กล่าวในที่นี้ แต่การไหว้ครูดนตรีจะมีสิ่งที่เพิ่มเติมขึ้น คือ มีการตั้งเทียนชัย เทียนทอง และเทียนเงิน โดยเทียนชัยจะตั้งอยู่ตรงกลาง เทียนทองอยู่ทางขวา และเทียนเงินอยู่ทางซ้าย เมื่อจัดทุกอย่างพร้อมแล้ว ผู้จัดต้องวนสายสิญจน์ ๑ รอบ โดยเริ่มจากพระพุทธรูปวนทักษิณาวรรตไปทางขวาของแท่นพิธีรอบที่ตั้งศีรษะครู รอบเครื่องดนตรีต่างๆ และนำไปไว้ทางด้านขวาของพระพุทธรูป

การจัดโต๊ะหมู่ศีรษะเทพ

เทพทางเทวสภา (พระผู้เป็นเจ้าทั้ง ๓) ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ และ

พระพรหม ผู้จัดต้องจัดที่ตั้งศีรษะเทพให้เป็นระเบียบสวยงามลดหลั่นกันมาตามลำดับความสำคัญ ส่วนศีรษะเทพและศีรษะครูที่จะต้องตั้งคือ พระประคนธรรพ (ปรคนธรรพ) พระวิสสุกรรม (วิศุกรรม) และพระปัญจสีขร พระภรตฤษี พระพิฆเณศวร (พระคเณศ) และพระพิราพ การจัดตั้งหน้าโขนให้ลดหลั่นกันนั้น ควรวางตามแผนผังดังนี้



รูปแบบการจัดอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสม

ในกรณีที่ไม่สามารถจัดหาศีรษะครูได้ครบทั้ง ๙ ศีรษะ อาจตั้งเพียง ๕ ศีรษะ คือ ดุริยเทพทั้ง ๓ องค์ ได้แก่ พระปัญจสีขร พระวิสสุกรรม และพระประคนธรรพ ศีรษะพระภรตฤษี (พ่อครูฤษี) และพระพิราพ ซึ่งเป็นเทพทางอสูร

ครูเทพของการดนตรีไทย

พ่อครูฤษี เป็นครูเทวดาองค์หนึ่งของการดนตรีไทย นักดนตรีบางท่านเรียกพ่อครูว่า **พ่อแก่** ส่วนนามอื่น ๆ ที่มีความหมายเดียวกับพ่อครูฤษี คือ **พระนารทฤษี** บางทีเพี้ยนไปเป็น **นารอท** ศีรษะพ่อครูฤษีที่นำมาบูชามักทำเป็นรูปศีรษะผู้ชราสีทองสวมชฎาดอกลำโพง ลักษณะใบหน้ายิ้มเห็นฟันสองซี่ แก้มทั้งสองตอบลง ขนคิ้วและหนวดเป็นสีขาว พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงพระนารทฤษีว่า ในบรรดาครูของการดนตรีพระนารทฤษีเป็นครูสำคัญองค์หนึ่ง ดังในศัลยบรรพมหาภารตะ บรรยายไว้ว่า

> *"มีผมเกล้าเป็นมวย มีอาภรณ์ประดับร่างเป็นทองส่องแสงรุ่งโรจน์ ถือไม้เท้าทองและหม้อน้ำทอง เป็นเจ้าแห่งวิชาดนตรีและการฟ้อนรำ เป็นผู้อันทวยเทพและพราหมณ์ทั้งหลายเคารพยกย่อง บางทีถือพิณทิพย์ทำด้วยกระดองเต่า เป็นพิณที่บรรเลงได้ไพเราะหาที่เปรียบมิได้"*

เรื่องของดุริยเทพ **พระนารทฤษีหรือพระประคนธรรพ** มนตรี ตราโมท ได้ชี้แจงว่า พระนารทหรือพระนารอทนั้นเป็นเทพองค์เดียวกันกับพระประคนธรรพ ดังได้อธิบายว่า

> *เทพเจ้าอีกองค์หนึ่ง ศิลปินมักจะเรียกกันว่า พระประคนธรรพ หรือพระประโคนธรรพ แต่ที่ถูกควรจะเรียกว่าพระปรคนธรรพ นามนี้เรียกโดยยกย่องเกียรติคุณ คือ หมายถึงคนธรรพ์ผู้ยิ่งใหญ่หรือยอดของคนธรรพ์ ส่วนนามที่แท้จริงนั้น คือ พระนารท (อ่านว่า นา-รด หรือ นา-ระ-ทะ สำเนียงทางอินเดียว่า นารัท ซึ่งไทยเรามักจะเรียกว่า พระนารอท)*

มนตรี ตราโมท ได้บรรยายถึงที่มาของพระนารทหรือพระประคนธรรพว่า

> *เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดุริยางคดนตรีของพวกคนธรรพ์ พวกคนธรรพ์นั้นเป็นภูษณ (ผู้กำเนิด) จำพวกหนึ่ง ซึ่งเข้ากับพวกเทวดาก็ได้ เข้ากับ*

พวกมนุษย์ก็ได้ มีโลกที่อยู่ต่างหาก เรียกว่า "คนธรรพ์โลก" อยู่ระหว่างสวรรค์กับมนุษย์โลก พวกคนธรรพ์ (เขียนตามรูปบาลีเป็นคนธัพพ) มีหน้าที่เป็นผู้รักษาโสมชำนิชำนาญในการปรุงโอสถ เป็นผู้อำนวยการนักษัตร ทั้งเป็นหมอดูกิจการในอดีตปัจจุบันและอนาคต ความสามารถที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของพวกคนธรรพ์ คือเป็นผู้ชำนาญในการขับร้องและบรรเลง ดุริยางคดนตรี เป็นพนักงานขับร้องและบรรเลงดนตรีกล่อมพระผู้เป็นเจ้าและเทพยนิกร ผู้เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดุริยางคดนตรีของพวกคนธรรพนี้ คือ ***พระนารทมุนี*** *ซึ่งเป็นผู้คิดประดิษฐ์สร้างพิณขึ้นเป็นอันแรก เนื่องด้วยพระนารทมุนีเป็นครูเฒ่าของพวกคนธรรพ์ หรือเป็นครูใหญ่ในวิชาสำคัญของคนธรรพ์อันนับว่าเป็นยอดในคนธรรพศาสตร์ จึงได้นามว่า* ***พระประคนธรรพ*** *บางทีเรียกว่า* ***มหาคนธรรพ เทพคนธรรพ*** *หรือ* ***คนธรรพราช***

จากคำบรรยายของมนตรี ตราโมท อาจสรุปได้ว่า *พระประคนธรรพ หรือ "เทพฤษี" นั้น คือ ครูใหญ่ในวิชาดนตรี* การไหว้ครูดนตรีไทยจึงต้องมีศีรษะพระประคนธรรพทุกครั้ง ยามใดที่ไม่มีศีรษะพระประคนธรรพจะถือเอา *"ตะโพน"* เป็นสัญลักษณ์แทนพระประคนธรรพทุกครั้งไป การตั้งเครื่องดนตรีจึงต้องตั้งตะโพนไว้ตรงกลางระหว่างเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้เขียนถึงพระนารทว่า

เมื่อได้พิจารณาเกียรติคุณของพระนารทมุนีพบว่าเป็นผู้สร้างพิณอันแรกขึ้น เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดนตรีอันเป็นวิชาสำคัญของพวกคนธรรพ์ จนได้ชื่อว่า พระปรคนธรรพหรือประคนธรรพสมกับที่โองการไหว้ครูได้กล่าวยกย่องว่า พระประคนธรรพพระครูเฒ่าเป็นดุริยเทพองค์หนึ่งซึ่งศิลปินได้เทิดไว้

ในการสร้างศีรษะพระประคนธรรพหรือพระนารทมุนีเพื่อตั้งบูชานี้ ในสมัยต้นรัชกาลที่ ๖ ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อใช้ในพิธีไหว้ครูของกรมมหรสพ โดยมีลักษณะเป็นหน้าสีเขียวใบแค (สีเขียวหม่นอ่อน) นัยน์ตาจระเข้ ชฎาเป็นยอดฤษีสูง ซึ่ง

เป็นแบบแผนสืบต่อกันมาจนปัจจุบัน

จากความเชื่อเกี่ยวกับพ่อครูฤษีและพระประคนธรรพดังกล่าว ในสถาบันที่สอนดนตรีไทยหรือสำนักดนตรีบางแห่งจึงมักตั้งบูชา *"พ่อครูฤษี"* แทนหน้า *"พระประคนธรรพ"* แต่ในพิธีไหว้ครูนั้น ส่วนมากจะตั้งศีรษะหน้าพ่อครูฤษี และหน้าพระประคนธรรพไปพร้อม ๆ กัน

พระวิสสุกรรม คำนี้เท่าที่ปรากฏอยู่ในโองการไหว้ครู มีผู้เขียนใช้คำต่างกันไป เช่น **พระวิศวกรรม พระวิศุกรรม พระวิศวกรมัน พระวิษณุกรรม พระพิษณุกรรม** หรือ **พระเพชรฉลูกรรม** หมายถึงเทพซึ่งเป็นครูของงานช่างทั้งปวงและยังประดิษฐ์ *"เครื่องเล่น"* ทั้งปวง ดัง**บทไหว้ครูเสภาโบราณ**บทหนึ่งว่า

สิบนิ้วจะประนมเหนือเกศา
ไหว้พระพุทธพระธรรมล้ำโลกา
พระสงฆ์ทรงศีลาว่าโดยจง
คงคายมนามาเป็นเกณฑ์
พระสุเมรุหลักโลกสูงระหง
ดินน้ำลมไฟอันมั่นคง
จึงดำรงได้รอดมาเป็นกาย
ไหว้ครูบิดาแลมารดร
ครูพักอักษรสิ้นทั้งหลาย
อนึ่งจะบังคมองค์นารายณ์
อันสถิตแทบสายสมุทรไท
เอาพระยานาคราชเป็นอาสน์แก้ว
หากมีเหตุไม่แล้วหาตื่นไม่

ทรงสังข์จักรคทาเกรียงไกร
ไวยกูณฐ์มาเป็นพระรามา
อนึ่งจะบังคมบรมพงศ์
ทรงหงส์เหินระเห็จพระเวหา
ไหว้องค์พระอิศวรเจ้าโลกา
พระนารายณ์รามาธิบดี
ไหว้พระฤษีสิทธิ์แลคนธรรพ์
พระวิษณุกรรม์อันเรืองศรี
สาปสรรเครื่องเล่นในธรณี
จึงได้มีปรากฏแต่ก่อนมาฯ

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ: ๒๕๑๓)

บทไหว้ครูข้างต้นเป็นธรรมเนียมที่จะต้องกล่าวเมื่อเริ่มบูชาพระรัตนตรัย และเทพทางเทวสภา คติความเชื่อของทางฝ่ายพุทธเชื่อว่า พระวิสสุกรรม คือ นายช่างผู้เป็นเพื่อนของมาฆมานพ ครั้งยังมีชีวิตอยู่ได้ร่วมมือกันทำประโยชน์ให้แก่มวลมนุษย์เป็นอันมาก เมื่อตายไปแล้วจึงไปเกิดบนสวรรค์ มาฆมานพเกิดเป็นพระอินทร์ ส่วนเพื่อนของมาฆมานพเกิดเป็นพระวิศวกรรมหรือพระวิสสุกรรม นายช่างใหญ่ของสรวงสวรรค์ มีสีกายเขียว ห่มอาภรณ์สีขาว ถือหางนกยูง ส่วนคติพราหมณ์นับถือพระวิสสุกรรมว่าเป็นทั้งเทพแห่งการช่าง เทพแห่งการพูด และเป็นเทพแห่งโชคลาภอีกด้วย ส่วนสีกายนั้นทางอินเดียถือว่ามีสีกายขาว มี ๓ เนตร ทรงมงกุฎและอาภรณ์ทอง ถือคทา

ในปัจจุบันรูปปั้นพระวิสสุกรรมบางแห่ง ไม่ได้ทรงถือทั้งคทาและหางนกยูงในหัตถ์ขวา แต่ทรงถือเครื่องมือช่างไม้ชนิดหนึ่งคล้ายจอบ เรียกว่า "ผึ่ง" ในหัตถ์ขวา และ

ทรงถือ *"ลูกดิ่ง"* หรือ *"ขวาน"* ในพระหัตถ์ซ้าย ดุริยางคศิลปินจะบูชาพระวิสสุกรรมในฐานะเป็นเทพผู้สร้างสรรค์เครื่องเล่นในธรณีให้มนุษย์ได้เล่นและบรรเลงกันอย่างไพเราะสืบมาจนปัจจุบัน

พระปัญจสีขร นักดนตรีไทยถือว่าเป็นบรมครูทางดนตรีปี่พาทย์ซึ่งต้องกราบไหว้บูชาด้วยความเคารพ ดัง**เพลงยาวไหว้ครูมโหรี**ของเก่าได้กล่าวบูชาพระปัญจสีขร ไว้ดังนี้

ยอกรกึ่งเกล้าบงกชเกศ
ไหว้ไทเทเวศร์เป็นใหญ่
อันเรืองรู้ครูครอบพิณไชย
สถิตย์ในฉัอชั้นกามา
ทรงนามชื่อปัญจสีขร
ได้สั่งสอนสานุศิษย์ในแหล่งหล้า
เป็นตำรับรับร้องสืบมา
ปรากฏเกียรติในแผ่นดินดอน

(ธนิต อยู่โพธิ์: ๒๔๙๘)

พระปัญจสีขรยังเป็นต้นแบบของการแต่งพระเกศาของเจ้าฟ้าในพิธีโสกันต์ ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงอธิบายเรื่องการโสกันต์เจ้าฟ้าไว้ตอนหนึ่งว่า

> *เมื่อเวลาโสกันต์ เจ้าฟ้าต้องนั่งบนหลังราชสีห์.....แลจุกที่แบ่งเวลาจะตัดตามธรรมเนียมเจ้านายทั้งปวงจะแบ่งสามแหยม แต่เจ้าฟ้าต้องแบ่งห้าแหยม เรียกว่า **เบญจสีขร** คือเอาอย่างเทวดาองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นผู้ดีดพิณ.....*

ตามคัมภีร์ทั้งฝ่ายพุทธและฝ่ายพราหมณ์กล่าวไว้ว่า พระปัญจสีขรเป็นคนธรรพ์ที่อยู่บนสวรรค์ มีความสามารถในด้านดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ เป็นผู้อำนวยการนักษัตร สามารถทำนายทายทักกิจการทั้งปวง ปรุงโอสถเก่ง และมีหน้าที่รักษาโสมเช่นเดียวกับพระประคนธรรพ นอกจากนี้ยังมีลักษณะพิเศษประจำองค์ คือ เจ้าชู้และมีเสน่ห์อีกด้วย

พระคเณศ หรือ **พระพิฆเณศวร** เป็นศีรษะครูอีกศีรษะหนึ่งที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องอัญเชิญมาตั้งในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยทุกครั้ง คนไทยนับถือพระคเณศในฐานะเทพผู้ขจัดอุปสรรค เทพผู้คุ้มครองเด็ก เทพบริวารของเทพชั้นสูงสุด ๓ พระองค์ (ตรีมูรติ) เทพแห่งศิลปวิทยา พระเทวกรรมในฐานะบรมครูช้าง เทพผู้เป็นนายทวารบาล จากความเชื่อดังกล่าวพระคเณศจึงถูกนำมาเป็นสัญลักษณ์ของสถาบันต่างๆ เช่น ทำเป็นดวงตราเครื่องหมายวรรณคดีสโมสร ดวงตราประจำกรมศิลปากร ดวงตราเครื่องหมายของมหาวิทยาลัยศิลปากร ฯลฯ อย่างไรก็ตามจะสังเกตได้ว่าดวงตราประจำสถาบันต่างๆ หรือประติมากรรมรูปเคารพพระคเณศที่ปรากฏตามที่ต่าง ๆ จะแตกต่างกันไป ตามคติความเชื่อที่ว่าพระคเณศเป็นเทพแห่งศิลปวิทยาการหลายด้าน เช่น ช่างปั้น จิตรกรรม ดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ วาทศิลป์ สถาปัตยกรรม และอักษรศาสตร์ ดังนั้น สถาบันใดเน้นหนักไปในศิลปวิทยาการประเภทใด ก็จะสร้างประติมากรรมรูปเคารพให้สอดคล้องกับศิลปวิทยาการด้านนั้น เช่น พระคเณศที่กองดุริยางค์ทหารบก พระหัตถ์ขวาล่างจะทรงถือพิณเพื่อเน้นความเป็นเทพทางดุริยางคศิลป์ พระคเณศที่เป็นดวงตราของกรมศิลปากรจะเป็นรูปพระคเณศประทับบนลวดลายกระหนกโดยมีวงกลมล้อมรอบและในวงกลมจะมีดวงแก้ว ๗ ดวง ซึ่งหมายถึงศิลปวิทยาการ ๗ อย่างที่อยู่ในขอบเขตหน้าที่ของกรมศิลปากร

เป็นต้น

การบูชาพระคเณศก่อนที่จะทำงานต่างๆ ในแวดวงของศิลปวิทยาเป็นคติความเชื่อที่ต่อเนื่องมาในสังคมไทยตลอดมา แม้แต่องค์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังได้ทรงมีบทบูชาพระคเณศเพื่อขอความเป็นสิริมงคลและอำนวยความสำเร็จในการทรงพระราชนิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ดังปรากฏใน**ลิลิตนารายณ์สิบปาง** ตอนหนึ่งว่า

อีกเชิญเทวราชเจ้า คชเกศ
ผู้ปราบพิฆนะภัย หมดถ้วน
ทรงนามพระคเณศ สิทธิ บดีแฮ
สุดประเสริฐลักษณ์ล้วน เลิศดี
กวีใดตั้งจิต ประพนธ์
เคารพคเณศร ก่อนแล้ว
อาจแต่งดั่งกมล มุ่งมาตร์
จิตสว่างดั่งแก้ว ก่องตา
ข้าจึ่งขอพระเจ้า ศิวบุตร
ทรงช่วยเสริมปัญญา เถิดไท้
ยามแต่งเรื่องทรงครุฑ ทั้งสิบ ปางนา
จงสฤษดิ์ลิขิตได้ ดั่งจินต์ด้วยเทอญ

พระคเณศถือกันว่ามีอำนาจและศักดิ์สิทธิ์มาก ผู้ศึกษาทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์เชื่อกันว่า "*ครูแรง*" หากไม่แสดงความเคารพบูชา หรือทำการใดๆ อันไม่เหมาะสมเป็นการลบหลู่แล้ว มักจะประสบภัยพิบัติต่างๆ ต่อเมื่อมีการจุดธูปเทียนบอกกล่าว หรือขอขมาต่อพระคเณศแล้ว จึงจะหายเป็นปกติ

พระพิราพ เป็นครูอีกท่านหนึ่งที่ทางดุริยางคศิลปินถือเป็นเสมือนครูทางฝ่ายปกครอง มีหน้าที่กำกับดูแลให้งานทุกอย่างเป็นไปอย่างเรียบร้อย มีหน้าที่ลงโทษเมื่อมีการทำผิด พระพิราพถูกอัญเชิญมาอยู่ในพิธีไหว้ครูด้วย

ประพันธ์ สุคนธชาติ ได้อธิบายไว้ในหนังสือ**พระพิราพ** ว่า

> พระพิราพเป็นปางดุร้ายปางหนึ่งของพระศิวะ และพระศิวะซึ่งอยู่ในรูปแห่งอารมณ์ดุร้ายนี้ พร้อมที่จะลงโทษถึงตายได้ ในพิธีไหว้ครูของดุริยางคศิลปินและนาฏศิลป์จึงให้ความสำคัญต่อองค์พระพิราพเป็นอย่างมาก ดังจะพบว่าในการบรรเลงปี่พาทย์เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู ต้องมีเพลง*อัญเชิญพระพิราพ* ก่อนที่ผู้อ่านโองการจะกล่าวถวายเครื่องสังเวย เพลง*องค์พระพิราพเต็มองค์* นับว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญสูงสุด

การตั้งเครื่องดนตรีไทย

อีกส่วนหนึ่งของปริมณฑลพิธี จะมีการจัดตั้งเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ ซึ่งต้องวางให้เป็นระเบียบและสวยงามไม่จำเป็นต้องจัดเป็นวง แต่ต้องคำนึงถึงการเรียงลำดับซ้าย ขวา เหมือนการจัดตั้งสำหรับแสดง เครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดอันจะขาดมิได้ คือ ตะโพน เพราะทางดนตรีไทยถือว่าตะโพนสมมุติแทนองค์พระประคนธรรพ

การตั้งเครื่องดนตรีในพิธีไหว้ครูนั้น ระนาดเอกจะอยู่ทางด้านขวา ระนาดทุ้มอยู่ทางด้านซ้าย ฆ้องวงใหญ่อยู่ทางด้านขวา ฆ้องวงเล็กอยู่ทางด้านซ้าย ตะโพนอยู่ตรงกลาง ส่วนเครื่องประกอบอื่นๆ เช่น จะเข้ ซอ ปี่ ขลุ่ย และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ รวมทั้งเครื่องดนตรีภาคอื่น ๆ ได้แก่ ภาคอีสาน ภาคเหนือ และภาคใต้ สามารถนำมาเรียงลำดับให้เป็นระเบียบและสวยงามได้

การตั้งเครื่องสังเวย

เครื่องสังเวยหรือเครื่องบูชากระยาบวชในพิธีจะจัดวางไว้บนโต๊ะด้านหน้าล่างสุดปูด้วยผ้าขาว เครื่องสังเวยหรือเครื่องบูชากระยาบวชนี้ มีทั้งเครื่องดิบและเครื่องสุก

เครื่องสังเวยหรือเครื่องบูชากระยาบวชที่จะนำมาถวายครู ได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน หัวหมู ไก่ เป็ด ปลา บายศรีปากชาม ขนมต้มแดงต้มขาว และผลไม้ต่างๆ ถ้าในพิธีนั้นไหว้พระพิราพด้วย ก็จะต้องมีเครื่องดิบอีกชุดหนึ่งเหมือนกับเครื่องสุก เครื่องสังเวยเหล่านี้จะเป็นเครื่องคู่หรือเพิ่มเติมอย่างไรก็ได้ ดังตัวอย่างรายการเครื่องสังเวยสำหรับพิธีไหว้ครูดุริยางค์ไทยต่อไปนี้

๑. หัวหมูดิบพร้อมขา หาง ลิ้น ๑ ตัว
๒. หัวหมูสุกพร้อมขา หาง ลิ้น ๑ ตัว
๓. เป็ดดิบ ๑ ตัว
๔. เป็ดสุก ๑ ตัว
๕. ไก่ดิบ ๑ ตัว
๖. ไก่สุก ๑ ตัว
๗. ปลาทะเลดิบ ๑ ที่
๘. ปูทะเลสุก ๑ ที่
๙. ปลาแป๊ะซะดิบ ๑ ที่
๑๐. ปลาแป๊ะซะสุก ๑ ที่
๑๑. กุ้งดิบ ๑ ที่
๑๒. กุ้งสุก ๑ ที่
๑๓. บายศรีปากชาม ๒ ที่

๑๔. มะพร้าวอ่อน, อ้อย ๒ ที่

๑๕. กล้วยน้ำ ๒ ที่

๑๖. ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว คันหลาว หูช้าง ๒ ที่

๑๗. ผลไม้ ๗ อย่าง หรือ ๙ อย่าง

(หากมีผลไม้ป่า เช่น เผือก มัน มะยม และอื่น ๆ เท่าที่หาได้อีก ๒ ที่ จะดีมาก)

๑๘. ไข่ดิบ ๑ ที่

๑๙. ไข่สุก ๑ ที่

๒๐. สุรา ๒ ขวด

๒๑. น้ำเปล่า ๒ แก้ว

๒๒. ทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ขนมถ้วยฟู เครื่องจันอับ ๒ ที่

๒๓. หมากพลู บุหรี่ บุหรี่ใบตอง ไม้ขีด ๒ ที่

๒๔. ขนุน ๒ ที่

๒๕. ทุเรียน ๒ ที่

๒๖. โรตี มะตะบะ นม เนย ขนมปัง กาแฟ (พร้อมถั่ว งา) ๒ ที่

๒๗. ข้าวตอก ดอกไม้ (ดาวเรือง, บานไม่รู้โรย, มะลิ, กุหลาบ) ๑ ที่

๒๘. บาตร หรือขันน้ำมนต์ ๑ ที่

๒๙. เทียนหนัก ๑ บาท (สำหรับทำน้ำมนต์) ๑ เล่ม

๓๐. เทียนชัยหนัก ๙ บาท ๑ เล่ม

๓๑. เทียนเงิน-เทียนทอง หนัก ๖ บาท ๑ คู่

๓๒. ที่ทัดหู-ธูป-เทียน ใช้ตามจำนวนแขกที่เชิญ

(ทัดหูทำด้วยใบเงิน, ทอง, นาค และหญ้าแพรก ม้วนให้กลมแล้วใช้ด้ายสายสิญจน์พัน)

เครื่องสักการบูชาสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ต้องวางประกอบพิธีหน้าโต๊ะตั้งเครื่องบูชา คือ **ขันกำนล** ขันกำนลเป็นขันล้างหน้า ในขันจะใส่ดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาวหรือผ้าเช็ดหน้าและเงินกำนล ซึ่งสมัยโบราณเป็นเงิน ๖ บาท เกี่ยวกับขันกำนลนี้ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า *"ถ้าจะมีปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู จะต้องมีขันกำนลเช่นเดียวกันนี้ให้ผู้บรรเลงปี่พาทย์ทั้งวงครบทุก ๆ คนด้วย"*

พิธีการไหว้ครูดนตรีไทย

พิธีสวดมนต์เย็น

ตามปกติพิธีสวดมนต์จะกระทำในวันพุธตอนเย็น เมื่อพระสงฆ์มาถึง ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ดนตรีบรรเลงเพลงสาธุการ หลังจากนั้นจะมีการอาราธนาศีล พระให้ศีลแล้วจะเป็นการอาราธนาพระปริตร ต่อจากนั้นพระสงฆ์สวดมนต์เย็นและเป็นธรรมเนียมของงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ที่ควรจะต้องมีวงดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญ ซึ่งมีบทบาทในการโหมโรงตั้งแต่เริ่มงาน เพลงหลักที่ใช้บรรเลงในงานพิธีในช่วงสวดมนต์เย็น ได้แก่

- *เพลงโหมโรงเย็น*ก่อนเริ่มพิธี เป็นการบอกกล่าวหรือประชาสัมพันธ์ให้ผู้คนรับรู้ว่างานพิธีไหว้ครูกำลังจะเริ่ม
- *เพลงกราวใน* หรือ*เพลงกราวรำ ๒ ชั้น* บรรเลงเมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์เสร็จ

- *เพลงเชิด* บรรเลงขณะที่พระจะกลับ

ตอนกลางคืนวันพุธหรือเรียกว่าคืนสุกดิบนี้ นอกจากมีดนตรีบรรเลงแล้วอาจมีมหรสพอย่างอื่นอีกได้เพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน และแสดงถึงความร่วมมือกันประกอบกิจกรรมทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ อันนำมาซึ่งความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ส่วนกลางคืนวันพฤหัสบดีหลังจากได้ไหว้ครูเสร็จสิ้นไปแล้ว จะมีการขับร้องและบรรเลงดนตรีเพื่อเป็นการถวายครู

พิธีสงฆ์

เช้าวันพฤหัสบดีที่เป็นพิธีไหว้ครูจะเริ่มด้วยพิธีสงฆ์ก่อนเช่นกัน และเป็นประเพณีที่จะต้องอาราธนาศีล หลังจากนั้นพระสงฆ์ถวายพรพระ ผู้ร่วมในพิธีจะทำบุญตักบาตรและถวายภัตตาหารเช้า พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ประสาทพร เป็นอันเสร็จพิธีสงฆ์

เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีสงฆ์ตอนเช้าโดยทั่วไปจะเป็นเพลงเหล่านี้ คือ

- *เพลงโหมโรงเช้า* บรรเลงก่อนที่พระจะมาถึง ต่อจากนั้นไม่กำหนดเพลง แต่โดยทั่วไปมักเป็นเพลงที่แสดงความรู้และฝีมือของการเรียนปี่พาทย์ ซึ่งส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงเรื่อง
- *เพลงช้าหรือเพลงเร็ว* บรรเลงสำหรับรับพระเมื่อพระมาถึง
- *เพลงสาธุการ* บรรเลงเมื่อเจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย
- *เพลงฉิ่งพระฉัน* บรรเลงเมื่อพระฉันภัตตาหาร
- *เพลงพระเจ้าลอยถาด* บรรเลงเมื่อพระสงฆ์กล่าวยถาสัพพีและให้ศีลให้พรจบ

- *เพลงมหาชัย* (แบบไทย) บรรเลงเมื่อพระสงฆ์ประพรมน้ำพระพุทธมนต์
- *เพลงเชิด* บรรเลงเมื่อพระกลับ

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย

เมื่อพระสงฆ์เสร็จภารกิจและกลับแล้วจึงเริ่มพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ครูผู้ทำพิธีต้องนุ่งขาวห่มขาว **ครูผู้ทำพิธี**นี้เป็นบุคคลที่ได้รับการยกย่องและได้รับความเคารพอย่างสูงในวงการดนตรีไทย เพราะเป็นผู้ *"อ่านโองการไหว้ครูดนตรีไทย"* ถือกันว่าท่านผู้นี้เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมอันสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ยิ่งให้แก่นักดนตรีไทยในวงการดนตรีไทยผู้ที่จะสามารถเป็นผู้อ่านโองการไหว้ครูได้จะต้องมีคุณสมบัติหลายประการประกอบกัน คือ

๑. วัยวุฒิ ต้องเป็นผู้มีวัยอันสมควรบวชเรียนมาแล้ว

๒. คุณวุฒิ ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยอย่างแท้จริง

๓. คุณธรรม ต้องเป็นผู้อยู่ในศีลในธรรมซึ่งอยู่ในดุลยพินิจของครูผู้ที่ประสิทธิ์ประสาท ที่จะต้องพิจารณาอย่างรอบคอบถี่ถ้วน

๔. บารมี ต้องเป็นที่ยอมรับและศรัทธาของผู้ที่ร่วมในวิชาชีพเดียวกัน

๕. ได้รับการประสิทธิ์ประสาท (การครอบ) ให้เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครูหรือผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย

คุณสมบัติอันพึงมีของผู้เป็นประธานหรือผู้อ่านโองการ มีความสำคัญยิ่งในการสร้างความเชื่อถือและศรัทธาในตัวผู้อ่านโองการ เพราะจะทำให้พิธีการไหว้ครูดนตรีไทยเพิ่มความขลังและศักดิ์สิทธิ์มากยิ่งขึ้น นักดนตรีไทยถือว่า ผู้ทำพิธีคือปูชนียบุคคลท่านหนึ่ง

สิ่งสำคัญที่ผู้อ่านโองการไหว้ครูดนตรีพึงสังวรและปฏิบัติให้ถูกต้อง คือ

๑. การรักษาศีลห้า ต้องพยายามปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ หรือปฏิบัติก่อนล่วงหน้า ๓ วัน ๗ วัน แล้วแต่จะสามารถทำได้

๒. ความประพฤติ กริยามารยาทต้องเรียบร้อย

๓. หมั่นฝึกฝนตนเอง ทั้งด้านความรู้และประสบการณ์ ต้องทันสมัยอยู่เสมอ

๔. ในวันสุกดิบที่มีพิธีสงฆ์และสวดมนต์เย็นนั้น ควรเข้าร่วมพิธีโดยรับศีลและฟังพระสวดมนต์

๕. ในวันประกอบพิธี ควรเข้าร่วมพิธีสงฆ์ตอนเช้าด้วย

๖. หลังจากประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีเสร็จเรียบร้อยแล้ว ต้องรีบไปทำบุญตักบาตรหรือจะทำสังฆทานอย่างหนึ่งอย่างใดก็ได้ภายในวันถัดไป (ไม่ควรเกิน ๓ วัน หลังจากทำพิธีแล้ว) เพื่ออุทิศส่วนบุญส่วนกุศลต่าง ๆ ให้แก่ครูอาจารย์ทุกท่าน

การเตรียมขั้นตอนของพิธีการ ผู้ประกอบพิธีควรมีผู้ช่วยเพื่อสำรวจเกี่ยวกับการตั้งเครื่องบูชา เครื่องสังเวย พร้อมทั้งสิ่งของเครื่องใช้ในพิธีให้วางถูกต้องและครบถ้วนหากมีสิ่งใดขาดตกบกพร่องต้องรีบดำเนินการแก้ไขก่อนเริ่มพิธี นอกจากนี้ผู้ช่วยยังมีหน้าที่คอยช่วยเหลือในด้านอื่นอีกหลายประการ กล่าวคือ เมื่อใกล้เวลาตามกำหนดการประกอบพิธี ผู้ช่วยจะต้องแต่งตัวให้กับผู้ประกอบพิธีโดยนุ่งผ้าโจงกระเบนสีขาว ใส่เสื้อแขนยาวสีขาว และห่มผ้าสีขาวพันธนำให้ถูกต้องตามระเบียบปฏิบัติ เมื่อแต่งตัวเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้ประกอบพิธีเข้าสู่พิธีและนั่งประจำที่ที่จัดไว้เพื่อรอเวลาตามกำหนดการ

เมื่อได้เวลาเริ่มพิธี ประธานในพิธีจะจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ ต่อจากนั้นผู้ประกอบพิธีจะดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

๑. จุดเทียนชัย เทียนทอง เทียนเงิน และจุดธูป

๒. กราบ ๓ ครั้ง กล่าวบูชาพระรัตนตรัย

๓. ทำน้ำมนต์ (ระหว่างนี้จะมอบให้ผู้ช่วยบอกครู นักเรียน และผู้มาไหว้ครูให้จุดธูป-เทียน พร้อมกับเตรียมดอกไม้ บูชาครู)

๔. ตั้งนโม ๓ จบ จากนั้นว่าคาถาบูชาพระรัตนตรัยโดยกล่าวนำก่อนเป็นวรรคๆ และให้ครู-นักเรียน และผู้มาไหว้ครูทุกคนว่าตาม คาถาบทนี้เริ่มต้นด้วย *"พุทธบูชา มหาเตชวันโต.."* ว่า ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำเพลง*สาธุการกลอง*

๕. ว่าคาถาชุมนุมเทวดา ด้วยบท *"สัคเค....."* จบแล้วให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลง*ตระสันนิบาต*

๖. ว่าคาถาบูชาครู-อาจารย์ เริ่มต้นด้วย *"อิมำ ธิปปำ บุปผำ วรำคันธัง ครู อาจาริยำ..."* ว่า ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำเพลง*พราหมณ์เข้า*

๗. ว่าคาถาบทต่อไปด้วยบทขอพรพระรัตนตรัยและบุพการี *"นโม อันว่า นมัสการ เม แห่งข้าฯ มือข้าพเจ้าสิบนิ้ว ยกขึ้นหว่างคิ้ว บูชาคุณพระพุทธเจ้า ข้าพเจ้าจะทำการสิ่งใดขอให้ประสิทธิทุกอัน....."* ว่าเพียงคาบเดียว จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำเพลง*โหมโรง*

๘. ว่าคาถาบทต่อไปด้วยบทไหว้พระและเทพ *"ศรีศรี วันนี้วันดี ขอให้เจริญศรี สุขสวัสดิ์ ข้าพเจ้าตั้งใจปฏิพัทธ์ นมัสการพระชินสีห์....."* คาถาบทนี้จะเชิญพระอิศวร พระนารายณ์ และเทพยดาอื่น ๆ ด้วย ว่า ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลง*พระนารายณ์บรรทมสินธุ์ บาทสกุณี*และ*โคมเวียน*

๙. ไหว้เทพเจ้าแห่งดนตรี ๓ องค์คือ พระประคนธรรพ พระวิสสุกรรม และพระปัญจสีขร ด้วยบทที่ว่า *" นโม อันว่านมัสการ ข้าพเจ้าจะขอกราบกรานเทพไททั้งสาม*

พระองค์..." ว่า ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์บรรเลง*เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงเสมอเถร*

๑๐. ว่าคาถาบทต่อไปเป็นการเชิญเทพยดาอีกครั้งหนึ่ง ด้วยบทที่ว่า *"ศรีศรี สิทธิฤทธิ เดโชชัย..."* ว่า ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์บรรเลง*เพลงตระเชิญ*

๑๑. ตั้งนโม ๓ จบ ว่าคาถาเชิญพระพิราพ เริ่มต้นด้วย *"อิมำ พุทธ์ องค์พระพิราพ์ ขอเอหิจงมา....."* ว่า ๓ คาบ จบแล้ว บอกให้ปี่พาทย์บรรเลง*เพลงองค์พระพิราพ เต็มองค์* (เพลงนี้จะบรรเลงต่อท้ายด้วย*เพลงปฐม-ลา-รัว*)

๑๒. ต่อจากนี้จะเตรียมการถวายเครื่องสังเวย ด้วยการใช้มีดเฉือนหัวหมู เป็ด ไก่ กุ้ง ปู ปลา ให้เป็นรอย และทาด้วยน้ำจิ้ม รินเหล้า จุดบุหรี่ ปอกผลไม้ต่าง ๆ ทุกชนิด เสร็จเรียบร้อยแล้ว บอกให้ปี่พาทย์ทำ*เพลงรำดาบ* (เพลงรำดาบนี้ผู้ประกอบพิธีจะบอกให้ปี่พาทย์บรรเลง หรือไม่ต้องบรรเลงก็ได้ ทั้งนี้อยู่ที่การนัดหมายระหว่างผู้ประกอบพิธีและผู้บรรเลงปี่พาทย์)

๑๓. ตั้งนโม ๓ จบ ว่าคาถาถวายเครื่องสังเวย ๓ บท จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำ*เพลง นั่งกินและเซ่นเหล้า* ช่วงเวลาตอนนี้ ห้ามมิให้ใครแตะต้องเครื่องสังเวยเพราะเป็นเวลาที่เทพยดา ครู อาจารย์ ที่เชิญมาในพิธีกำลังฉันสังเวยเครื่องบูชากระยาบวชต่าง ๆ

๑๔. ตั้งนโม ๓ จบ ว่า คาถาลาเครื่องสังเวย ๓ คาบ จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำ*เพลงพราหมณ์ออก* และ*เสมอเข้าที่*

ตั้งแต่ขั้นตอนที่ ๖-๑๔ ผู้ประกอบพิธีจะว่าคาถานำเป็นวรรค ๆ โดยผู้มาไหว้ครูว่าตามทุกขั้นตอน

๑๕. ผู้ประกอบพิธีว่าคาถาโปรยข้าวตอก จบแล้วบอกให้ปี่พาทย์ทำ*เพลงโปรย*

ข้าวตอก ระหว่างปี่พาทย์ทำเพลงอยู่นั้นผู้ประกอบพิธีจะบริกรรมคาถาไปเรื่อยๆ จนกว่าปี่พาทย์จะบรรเลงเพลง*รัว* ผู้ประกอบพิธีจะทำการโปรยข้าวตอกดอกไม้ไปยังที่บูชาด้วย

๑๖. ต่อจากนั้นผู้ประกอบพิธีจะพรมน้ำมนต์และเจิมหน้าศีรษะครู รวมทั้งเครื่องดนตรีที่ตั้งบูชาเพื่อความเป็นสิริมงคล ในช่วงเวลานี้ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลง*มหาชัย*ประกอบจนเสร็จเรียบร้อย

๑๗. หลังจากนี้เป็นพิธีการประพรมน้ำมนต์ เจิมหน้า ทัดหู (สิ่งของที่เป็นมงคลอย่างหนึ่งทำด้วยใบเงินใบทองห่อเรียวพองามมีหญ้าแพรกอยู่ข้างใน ผู้หญิงทัดหูซ้าย ผู้ชายทัดหูขวา) ให้แก่ศิษย์เพื่อความเป็นสิริมงคลต่อไป

ต่อจากนั้นเป็นพิธีครอบ แต่ก่อนจะถึงพิธีครอบ ผู้ประกอบพิธีจะสั่งให้ผู้ช่วยนำเครื่องสังเวยทั้งสุกและดิบทุกชนิดมาจัดแบ่งใส่กระทงใบตอง ๔ กระทง เพื่อนำไปวางไว้ ๔ มุมของอาคารที่ทำพิธีนั้น (นอกชายคา) ขณะที่นำไปวางให้บอกกล่าวว่า

> *ท่านผู้เป็นพาหนะของครูหรือติดตามครูมา แต่เข้าไปในพิธีไม่ได้ ขอจงมารับเครื่องสังเวย ทั้งเปรี้ยว หวาน เค็ม คาว นี้โดยทั่วกัน และขอให้มีความสุข ความเจริญต่อไป*

ขั้นตอนทั้งหลายที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ผู้ประกอบพิธีต้องใช้ดุลยพินิจในการยืดหยุ่นหรือตัดทอนตามความเหมาะสมและข้อจำกัดของเวลา

พิธีครอบดนตรีไทย

หลังจากพิธีไหว้ครูได้เสร็จสิ้นลงด้วยการที่ครูผู้ทำพิธีได้ประพรมน้ำมนต์และเจิมให้แก่ศิษย์และผู้เข้าร่วมพิธีแล้ว พิธีการต่อไป คือ **พิธีครอบ** การครอบนี้ยังมีผู้เข้าใจผิดหรือไม่เข้าใจพิธี มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ดังนี้

พิธีครอบ มิได้หมายถึงการนำวัตถุอย่างหนึ่งมาครอบ ครอบในที่นี้หมายถึงการประสิทธิ์ประสาทวิทยาการหรืออนุมัติให้เริ่มเรียนวิชาในขั้นนั้นๆได้ วิธีครอบย่อมแล้วแต่ลักษณะของศิลปะนั้น ๆ ซึ่งอาจไม่เหมือนกัน การ *"ครอบ"* นอกจากจะหมายถึงการอนุมัติให้เริ่มเรียนวิชาในขั้นนั้นๆ ได้แล้ว ยังเป็นการประกาศความสามารถหรือความสำเร็จทางวิชาการดนตรีไทยเป็นลำดับขั้นเหมือนการเรียนวิชาสามัญ ซึ่งจะต้องไต่เต้าขึ้นไปทีละขั้นจากชั้นประถมศึกษา มัธยมศึกษาตอนต้น มัธยมศึกษาตอนปลาย อุดมศึกษา ระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอกตามลำดับ ดังนั้น การครอบอาจถือเป็นการเทียบวุฒิทางดนตรีตามแบบฉบับการเรียนการสอนแบบไทยโบราณ

นอกจาก *การครอบ* จะเป็นการเทียบวุฒิแล้ว ผู้ที่ได้รับการครอบในระดับสูงสุดจะมีความหมายในลักษณะพิเศษ คือ เป็นผู้ที่ได้รับการประสิทธิ์ประสาทให้เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครู หรือเป็นครูผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ผู้ที่มีสิทธิ์ได้รับการสืบทอดเป็นผู้อ่านโองการนี้ จะต้องมีคุณสมบัติทางวัยวุฒิ คุณวุฒิ คุณธรรมและบารมีครบถ้วนดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

พิธีครอบจะกระทำหลังจากพิธีเจิมหน้า โดยศิษย์ที่จะครอบจะเข้ามอบเครื่อง

บูชาครูทีละคน หรือเป็นกลุ่มตามลำดับไปจนเสร็จสิ้นการจับมือ การครอบจะแยกครอบตามเครื่องมือโดยจัดเป็น ๔ ประเภท คือ

๑. ประเภทกลุ่มขับร้อง

๒. ประเภทกลุ่มเครื่องสาย

๓. ประเภทกลุ่มปี่พาทย์

๔. ประเภทกลุ่มเครื่องหนัง

ผู้รับการครอบจะต้องเตรียมสิ่งของต่าง ๆ ดังนี้คือ

๑. ดอกไม้ ธูปเทียน สำหรับบูชาครู ๑ ชุด (ใช้ในการบูชาครั้งแรกตอนเริ่มพิธีไหว้ครู)

๒. ดอกไม้ ธูปเทียน สำหรับพิธีครอบ ๑ ชุด

๓. ขันล้างหน้าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๗ นิ้วขึ้นไป ๑ ใบ

๔. ผ้าเช็ดหน้าสีขาวหรือผ้าขาวเย็บริมขนาดเท่าผ้าเช็ดหน้าผู้ชายหรือใหญ่กว่านั้น ๑ ผืน

๕. เงินกำนล (ขึ้นกับการกำหนดของแต่ละสถาบัน เช่น ๖ บาท ๑๒ บาท ๒๔ บาท หรือ ๓๖ บาท)

ตามแบบแผนโบราณที่สืบเนื่องต่อกันมานั้น ถือว่าปี่พาทย์เป็นหลักสำคัญของดนตรีทั้งหลาย การทำพิธีครอบจึงต้องครอบด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์

การแบ่งระดับการครอบ

การครอบแบ่งได้เป็นหลายระดับ ดังนี้

๑. **การครอบเบื้องต้น** หมายถึง การครอบอย่างย่อของผู้ที่เริ่มเรียนดนตรี

การครอบระดับนี้ถือเป็นการขออนุญาตให้ผู้รับการครอบได้ศึกษาพื้นฐานความรู้เบื้องต้น ผู้เรียนจะนำดอกไม้ ธูปเทียน และเงินกำนลมามอบให้ครูในวันพฤหัสบดี ครูจะจับมือศิษย์ให้ตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้น*เพลงสาธุการ* ๓ ครั้ง แสดงว่าเริ่มเรียนได้ เพลงสำคัญสำหรับเริ่มเรียน ได้แก่ *เพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น* (ยกเว้นเพลงตระโหมโรง) และเพลงอื่นๆ

๒. การครอบระดับที่สอง เป็นการครอบหลังจากที่ศิษย์ได้ต่อเพลงเบื้องต้นไปได้ส่วนหนึ่งแล้ว โดยเฉพาะได้เพลงในชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นแล้ว ขั้นต่อไปจะเริ่มเรียนเพลงตระโหมโรงที่ได้เว้นไว้เมื่อเรียนขั้นแรก การครอบระดับนี้ ครูจะจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ตอนขึ้นต้น*เพลงตระโหมโรง* ๓ ครั้ง

๓. การครอบระดับที่สาม เป็นการครอบหลังจากที่ศิษย์ต่อเพลงสำคัญไปได้อีกส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะเพลงชุดตระโหมโรงและเพลงเรื่อง การครอบระดับที่สามนี้ศิษย์จะเริ่มต่อ*เพลงโหมโรงกลางวัน* ครูจะจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ด้วยการขึ้นต้นเพลงกระบองกัน ๓ ครั้ง ทั้งนี้เพราะถือว่าเพลงกระบองกันเป็นเพลงสำคัญในชุดโหมโรงกลางวัน

๔. การครอบระดับที่สี่ ถือว่าเป็นการครอบเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง การครอบระดับนี้ครูจะจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้น*เพลงบาทสกุณี* ๓ ครั้ง เนื่องจากถือว่าเพลงบาทสกุณีเป็นเพลงสำคัญในประเภทเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

๕. การครอบระดับที่ห้า หมายถึงการครอบรับมอบสิทธิในการเป็นครู การครอบระดับนี้เป็นการครอบหลังจากที่ศิษย์ต่อเพลงสำคัญได้หมดแล้ว สามารถที่จะออกไปเป็นครูผู้สอน เผยแพร่และถ่ายทอดให้กับผู้อื่นต่อไป

๖. การครอบระดับสูงสุด หมายถึงการครอบ*เพลงองค์พระพิราพ* เป็นการครอบที่มีแบบแผนพิเศษ คือ ต้องเป็นผู้มีความประพฤติดี อยู่ในศีลธรรม มีสติและมีความรับผิดชอบต่าง ๆ และต้องอายุ ๓๐ ปีขึ้นไป ถ้าอายุยังไม่ถึง ๓๐ ปี ต้องบวชเรียนก่อน หรือมิฉะนั้นจะต้องได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงจะรับการครอบให้เรียนได้

พิธีไหว้ครูและพิธีครอบเป็นพิธีที่บุรพาจารย์ได้กำหนดระเบียบและบัญญัติแบบแผนให้ปฏิบัติด้วยหลักเกณฑ์อันดีสืบเนื่องกันมาแต่โบราณ แบบแผนของการ "*จับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่*" นั้น ผู้รับการครอบจะสามารถไปปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างอื่นได้ เช่น ระนาด ปี่ กลอง แต่ผู้ที่เรียนตะโพน ครูผู้ทำพิธีอาจจับมือให้ตีตะโพนได้ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทที่ไม่สะดวกแก่การจับมือ ได้แก่ การสีหรือดีด ครูผู้ทำพิธีจะใช้ฉิ่งครอบที่ศีรษะของศิษย์ผู้นั้น

นอกจากการครอบระดับต่างๆ ดังกล่าวแล้ว ยังมี**การครอบระดับสูงสุดและเป็นพิเศษ**อีก ๒ แบบคือ

๑. การครอบเพื่อประสิทธิประสาทให้ศิษย์รับมอบการเป็นผู้สืบทอดมรดกสำคัญในทางดนตรีไทย คือ สามารถเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูได้ ทั้งนี้ครูจะต้องพิจารณาศิษย์นั้น ๆ เป็นพิเศษ โดยพิจารณาทุกด้าน ทั้งความรู้ คุณธรรม และอื่นๆ

๒. การครอบโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในกรณีที่ขาดผู้สืบทอดจากข้อ ๑ พระองค์จะทรงมีพระบรมราชานุญาตและพระราชทานครอบให้

ขั้นตอนการครอบ

พิธีครอบ ซึ่งดำเนินการต่อจากพิธีไหว้ครู มีขั้นตอนของการครอบดังนี้

๑. จัดแบ่งกลุ่มของผู้ครอบออกเป็น ปี่พาทย์หนึ่ง เครื่องสายและคีตศิลป์พวกหนึ่ง ในแต่ละกลุ่มยังมีการแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อยตามความสามารถ และแบ่งตามลำดับขั้นที่จะครอบในแต่ละสายวิชาด้วย

๒. ผู้ที่จะรับการครอบเข้ารับน้ำมนต์ เจิมหน้า ทัดหูจากครู

๓. ผู้รับการครอบส่งขันกำนลพร้อมกับสิ่งที่เตรียมไว้พร้อมแล้วให้ครู

๔. ครูทำการครอบและประสิทธิ รวมทั้งจับมือผู้ครอบให้ตีฆ้องใหญ่ตอนขึ้นต้นของเพลงที่จะครอบ สำหรับพวกเครื่องสายและคีตศิลป์ครูจะครอบด้วยฉิ่ง

ประโยชน์ของการไหว้ครูดนตรีไทย

การประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยตามประเพณีย่อมบังเกิดประโยชน์หลายประการ ดังที่มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ คือ

๑. ได้รักษาประเพณีอันเป็นวัฒนธรรมอันดีงามของไทยไว้ให้ยืนยงต่อไป

๒. ได้แสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวทีอันเป็นเครื่องหมายของคนดี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อ ๆ ไปรู้สึกถึงความกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

๓. เป็นการบำรุงขวัญผู้ที่ได้ร่วมในพิธีไหว้ครูและครอบ เพราะได้กระทำพิธีต่างๆ ครบถ้วนตามแบบแผนแล้ว เมื่อถึงเวลาปฏิบัติจะทำให้มีจิตใจมั่นคงและมีขวัญดี

๔. เป็นการเสริมสร้างความสามัคคีระหว่างดุริยางคศิลปินด้วยกัน เพราะในการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยนั้น บรรดานักดนตรีทั้งหลายแม้จะอยู่คนละคณะก็

มักจะมาร่วมในพิธีไหว้ครูด้วยกัน ได้พบปะสังสรรค์กันเป็นอันดี เป็นการเชื่อมความสามัคคีในหมู่ดุริยางคศิลปินด้วยกันให้แน่นแฟ้น

การที่คนไทยทุกคนได้ยึดถือประเพณีอันดีงามของการไหว้ครู ด้วยการปฏิบัติพิธีการต่างๆ ที่ขลังและศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าว พร้อมใจกันระลึกถึงคุณงามความดีของครูบาอาจารย์ ระลึกถึงบุญคุณของท่านที่มีต่อศิษย์ และระลึกถึงเทพผู้ที่ได้รับการนับถือยกย่องว่าเป็นบรมครูของศิลปะต่างๆ นั้น นับว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้อง ดีงาม สมควรที่ทุกคนควรได้ยึดถือและปฏิบัติสืบทอดต่อกันไป เพราะถ้าไม่มีครูผู้เริ่มต้น คงไม่มีผู้ถ่ายทอดและไม่มีผู้สืบทอดศิลปวิทยาการแขนงนี้ต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน จึงเป็นหน้าที่ของศิษย์ที่ต้องระลึกถึงคุณธรรม ความดีงามของครูด้วยการแสดงความนอบน้อม เคารพกราบไหว้ ระลึกถึงท่านด้วยความจริงใจและถือเป็นศุภนิมิต การกระทำนี้เป็นการแสดงถึงการเป็นศิษย์ที่ดี เป็นความดีที่ไม่มีวันสูญสลาย เป็นความดีที่แสดงให้เห็นประจักษ์ถึงความเป็นผู้มีกตัญญูกตเวทีธรรมต่อครูบาอาจารย์ อย่างไรก็ตาม การแสดงความเคารพบูชาเพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีนั้น ศิษย์ที่ดีคงจะไม่กระทำเพียงในพิธีไหว้ครูเท่านั้น การตั้งตนอยู่ในโอวาทคำสั่งสอนของครูบาอาจารย์ การประพฤติปฏิบัติตนให้อยู่ในศีลธรรม จรรยาและขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงามในชีวิตประจำวัน ก็ถือเป็นการ *"บูชาครู"* อันจะนำมาซึ่งความเป็นสิริมงคลของการดำรงชีวิตต่อไปในอนาคต

สรุป การไหว้ครูดนตรีไทยสะท้อนให้เห็นถึงความคิดและความเชื่อของคนไทยในอดีตเกี่ยวกับความเป็นผู้รู้จักกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ดังจะเห็นได้จากวิธีสอนของครู

ดนตรีไทยแต่โบราณพยายามสั่งสอนศิษย์ให้มีความกตัญญูกตเวที มีความเคารพครู ระลึกถึงครู และตอบแทนบุญคุณครูเมื่อมีโอกาส ความคิดนี้ได้ถ่ายทอดสืบต่อ ๆ กันมาจนปัจจุบัน ดังจะเห็นจากพฤติกรรมของนักดนตรีไทยที่แสดงความเคารพ กราบไหว้ครู หรือแม้แต่เมื่อได้ยินเพลงที่ใช้สำหรับอัญเชิญครูลงมาในพิธี เช่น เพลงสาธุการ เพลงตระเชิญ ฯลฯ นักดนตรีไทยจะยกมือขึ้นไหว้แสดงความเคารพ และยังมีการถวายเครื่องสังเวยในโอกาสต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ซึ่งนักดนตรีไทยจะถือเป็นพิธีสำคัญที่สุด เพราะเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีร่วมกันในหมู่นักดนตรีไทย

การจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยซึ่งประกอบด้วยพิธีการและเครื่องสังเวยต่างๆ นี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นผลจากความคิดและภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยในอดีตที่ได้ค้นพบวิธีการที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความเคารพ ระลึกถึง และแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ อันเป็นสิ่งสำคัญยิ่งในสังคมไทยที่ยึดถือและปฏิบัติมาแต่โบราณ

บทที่ ๓
เครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทย

เครื่องดีด	พิณน้ำเต้า กระจับปี่ จะเข้
เครื่องสี	ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้
เครื่องตี	ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก
เครื่องเป่า	ขลุ่ย ปี่

วงดนตรีไทย

วงปี่พาทย์	วงปี่พาทย์อย่างเบา หรือ วงปี่พาทย์ชาตรี วงปี่พาทย์อย่างหนัก วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์มอญ
วงเครื่องสาย	วงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม วงเครื่องสายปี่ชวา
วงมโหรี	วงมโหรีเครื่องเดี่ยว วงมโหรีเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องใหญ่

เครื่องดนตรีไทย

เครื่องดีด

นักค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ดนตรีหลายท่านได้ลงความเห็นว่า กำเนิดของเครื่องดนตรีประเภทดีดนี้น่าจะมีวิวัฒนาการมาจากเครื่องมือบางชนิดที่มนุษย์ใช้หาเลี้ยงชีพตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ เช่น ธนูและหน้าไม้ ทั้งนี้ เนื่องจากธนูและหน้าไม้เกิดขึ้นจากการนำสายธนูมาขึงตึงกับปลายคันธนูทั้งสองข้าง ซึ่งการขึงสายธนูนั้นต้องตึงพอที่จะมีแรงส่งลูกธนูให้พุ่งออกไปยังเป้าหมายได้ และขณะที่จะยิง ผู้ยิงจะต้องย่องเข้าไปให้ใกล้เป้าหมายพอที่ระยะของลูกธนูจะฆ่าสัตว์ได้ โดยมิให้เกิดเสียง เมื่อผู้ยิงวางลูกธนูเหนี่ยวสายธนูแล้วปล่อยสายและลูกธนูไปจะเกิดเป็นเสียงดังชัดเจนพอที่จะได้ยิน จากการได้ยินเสียงที่เกิดขึ้นจากการสั่นสะเทือนของสายนี้อาจทำให้มนุษย์ในสมัยโบราณ เกิดความคิดในการนำหลักการนี้มาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดขึ้น

เครื่องดนตรีประเภทดีดในขั้นแรก สันนิษฐานว่าคงมีลักษณะเป็นสายเดียวก่อนแล้วจึงคิดเพิ่มขึ้นเป็น ๒ สายและมากกว่า ๒ สายในสมัยต่อมา ลักษณะของการประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทนี้ คือ การนำสายมาขึงให้ตึง ให้ปลายสายทั้งสองข้างผูกติดกับคันไม้ทั้งสองข้าง ซึ่งมีลักษณะคล้ายเครื่องดีดในตระกูล harp นั้นเอง ดังนั้นพอประมวลได้ว่าพิณในยุคแรกคงเป็นประเภท harp ต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นประเภท lute คือ พวก ซึง และกระจับปี่ ตามลำดับ

จากการวิเคราะห์เครื่องดีดในสมัยเริ่มต้น อาจกล่าวได้ว่าน่าจะมีวิวัฒนาการดังกล่าว เพราะการดีดหรือดึงสายธนูไม่เพียงแต่ทำให้เกิดเสียง แต่ยังเกิดความแตกต่างของระดับเสียง คือ เสียงสูง-ต่ำ เนื่องจากคันธนูมีความยาวต่างกัน ทำให้สายธนูมีความสั้น-ยาวต่างกัน ผลคือทำให้เมื่อดีดสายที่สั้นกว่าจะเกิดเสียงสูงกว่าดีดสายที่หย่อนกว่าและยาวกว่า ความเข้าใจในหลักการของการเกิดระดับเสียงสูง-ต่ำอันเป็นผลจากขนาดของสายและความสั้นยาวของสาย ทำให้คนโบราณสามารถสร้างเครื่องดีดประเภท harp ได้

เครื่องดนตรีประเภทนี้อาจจะใหญ่เกินไป ทำให้ไม่สะดวกในการนำไปบรรเลงในที่ต่างๆ และเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายมาก ทำให้เกิดปัญหาในการหาเสียงขณะบรรเลงเพลงที่มีจังหวะเร็วและเร่งเร้า มนุษย์จึงได้คิดแก้ไขดัดแปลงรูปร่างลักษณะใหม่เกิดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดตระกูล lute ขึ้น

เครื่องดนตรีตระกูล lute มีส่วนประกอบ ได้แก่ กะโหลกเสียงและคันทวน มีลูกบิดเร่งเสียงสูง-ต่ำได้ มีบาร์(หรือสะพาน)รับนิ้ว โดยใช้นิ้วมือซ้ายกดที่สะพานเพื่อให้เกิดเสียงสูงหรือต่ำ ส่วนมือขวาดีดสายให้เกิดเสียง lute มีขนาดไม่ใหญ่มาก ทำให้สะดวกในการถือเดินดีดเล่นได้

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๓๒) กล่าวว่า

> *เครื่องสายที่มีกะโหลกเสียงและใช้นิ้วมือหรือไม้ดีดดีดสายให้สั่นสะเทือนเกิดเสียงนี้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งนักประวัติศาสตร์ยืนยันว่า มีกำเนิดขึ้นในตะวันออกก่อน ชาวตะวันตกมาได้แบบอย่างนี้นำไปสร้างขึ้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายชนิดต่างๆ เช่น lute, rebec และ mandolin เป็นต้น เครื่องสายที่ใช้ดีดเหล่านี้เราเรียกตามคำบาลี-สันสกฤตว่า* **พิณ**

พิณน้ำเต้า

พิณน้ำเต้า เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้ผลน้ำเต้าเป็นส่วนประกอบสำคัญเพื่อทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน พิณน้ำเต้ามีหลายชนิดและเป็นเครื่องดนตรีของชนหลายชาติหลายภาษา มีตั้งแต่ชนิดสายเดียวจนถึง ๑๔ สาย สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในหนังสือ ***อธิบายเครื่องมโหรีปี่พาทย์*** ความว่า

> *พิณน้ำเต้าเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม ต่อมามีผู้คิดเพิ่มสายให้มากขึ้นและเปลี่ยนแปลงเป็นรูปต่างๆ เมื่อรูปร่างใหญ่โตขึ้นก็มีน้ำหนักมากขึ้น ถึงกับวางดีดและวางสี จึงกลายเป็นเครื่องดีดสี ดังนั้น เครื่องดีด สี ประเภทต่างๆ นั้นล้วนเนื่องมาจากพิณน้ำเต้าทั้งสิ้น*

ชนิดของพิณน้ำเต้า

กมล เกตุศิริ ผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเรื่องพิณของไทย ได้สนับสนุนพระนิพนธ์นี้โดยเขียนไว้ว่า พิณน้ำเต้าในประเทศอินเดียมีเล่นมาแต่ครั้งใดยากที่จะจำกัดให้แน่นอนลงไปได้ จากวัตถุพยานพอจะวินิจฉัยได้นั้นอาจกล่าวได้ว่า ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ ประเทศอินเดียน่าจะมี**พิณน้ำเต้าชนิดสายเดียว**เล่นกันแพร่หลายแล้ว แต่คงจะเนื่องจากพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวมีวิธีเล่นยากและมีเสียงค่อนข้างเบา ในยุคต่อมาจึงมีการดัดแปลงให้เหมาะสมเป็นลำดับ เช่น เปลี่ยนเป็น ๔ สาย เพิ่มกะโหลกน้ำเต้าเป็น ๒ กะโหลก ทำคันพิณให้กลวงตลอดหัวท้ายและโตขึ้น เปลี่ยนวิธีดีดจากการใช้หางเสียงพื้นต้นธรรมดา โดยให้มีสะพานหรือบาร์ เพื่อใช้นิ้วกดให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ พิณชนิดนี้ ได้แก่ **วีณา** (veena)

ต่อมาได้มีการดัดแปลงวัสดุที่ใช้ทำกะโหลกเสียง คือ ที่ปลายด้านหนึ่งของคัน

พิณได้เปลี่ยนจากผลน้ำเต้าหรือฟักทองมาใช้ไม้ คือ นำไม้มาทำเป็นโพรงสำหรับเป็นกะโหลกเสียงและให้คันพิณสอดเข้าไปในโพรงไม้ ขึ้นหน้าด้วยหนังหรือใช้แผ่นไม้บางๆ กรุหน้า มีหย่องรองรับสาย ส่วนปลายของคันพิณอีกด้านหนึ่งยังคงใช้กะโหลกน้ำเต้าผูกและขันชะเนาะไว้อย่างเดิม พิณแบบนี้ชื่อว่า**ซีตาร์** (sitar)

ในระยะต่อมาผู้สร้างนี้คงจะมีความชำนาญในการกรุหน้าพิณด้วยหนังหรือด้วยแผ่นไม้บางดีขึ้นกว่าเดิม ด้วยเหตุนี้การผูกและขันชะเนาะกะโหลกน้ำเต้าไว้ที่คันพิณจึงหมดความจำเป็น เพราะทำให้เกะกะและได้รับผลเพียงเล็กน้อย จึงมีการดัดแปลงรูปร่างใหม่ โดยตัดกะโหลกน้ำเต้าที่ผูกห้อยไว้ตอนปลายของคันพิณออกเสีย พิณในยุคต่อมาจึงมีรูปร่างเหมือนพิณธรรมดาทั่วไป เช่น **พิณตัมปูรา** (tambura)

นอกจากนี้ ยังมีพิณที่ดัดแปลงเป็นเครื่องสี โดยเติมกะโหลกเสียงเพื่อความกังวานและทำเป็นรูปต่าง ๆ เช่น รูปนกยูง ได้แก่ **มยุรีวีณา** (mayuri veena)

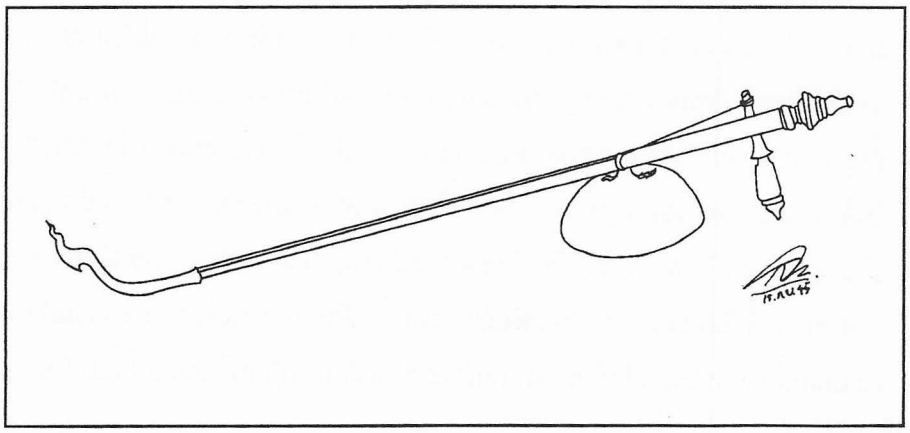
พิณรูปแบบต่างๆ ของอินเดียได้แพร่กระจายไปสู่ประเทศตะวันออกพร้อมกับการขยายตัวของศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่นๆของอินเดีย ด้วยเหตุนี้พิณน้ำเต้าจึงมีปรากฏในกลุ่มประเทศฝ่ายตะวันออกหลายประเทศรวมทั้งไทยด้วย สมาคมการศึกษาภาคตะวันออกของฝรั่งเศสมีความสนใจวิวัฒนาการของพิณน้ำเต้านี้เป็นอย่างมาก และได้ค้นพบว่าพิณน้ำเต้าบางชนิดยังมีเล่นกันอยู่ในหมู่พวกชาวป่าชาวดอยในท้องถิ่นประเทศญวนซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับเขมร กล่าวคือ ในตำบลหนึ่งชื่อว่า *กรองกรวย* ใกล้ *อังแก* (อยู่ในเขตญวนใต้ห่างจากเมือง*กวินหาน* ไปทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือประมาณ ๖๐ กิโลเมตร) ชาวพื้นเมืองได้ดัดแปลงพิณน้ำเต้าเป็น ๒ สาย มีสะพานรองรับสาย ๕ ที่ วิธีบรรเลงนั้นยกคันพิณแบบพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียว แต่ให้ส่วนตัดของกะโหลกน้ำเต้าประกบเข้ากับบริเวณหน้าท้องของผู้เล่น (ผู้เล่นต้องถอดเสื้อเหมือนเล่น

พิณน้ำเต้าสายเดียว) คนพื้นเมืองเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า **บรา**

บรานี้ถ้าเปลี่ยนจากการใช้กะโหลกน้ำเต้ามาขุดเป็นโพรงในเนื้อไม้ และกรุหน้าด้วยแผ่นไม้บางแล้ว ก็จะเข้าอยู่ในลักษณะของ **กระจับปี่** พวกฮ่าเซดังซึ่งอยู่ใกล้กับตำบลกรองกรวยได้สร้างพิณน้ำเต้าขึ้นชนิดหนึ่งมี ๖ สาย พิณต่าง ๆ ดังกล่าวจะเห็นได้ว่า สืบเนื่องมาจากพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวทั้งสิ้น ดังที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงกล่าวไว้

พิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวที่ปรากฏมีเล่นในประเทศกัมพูชาและบางภาคของประเทศไทยนั้น เขมรเรียกว่า **กระแสร์เดียว** แปลว่าสายเดียว เรียกย่อโดยทั่วไปว่า **ซาเดียว** บางท้องที่ในประเทศเขมรเรียกสั้น ๆ ว่า **โคลัก** ซึ่งแปลว่า *น้ำเต้า* พิณน้ำเต้าในภาษาไทยบางทีเรียกน้ำเต้าเฉย ๆ ตัวอย่างเช่น เพลงไทยเพลงหนึ่งชื่อว่า*พราหมณ์ดีดน้ำเต้า* เพราะฉะนั้น การตั้งชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า **พิณน้ำเต้า** จึงตรงกันทั้งไทยและเขมร

ลักษณะของพิณน้ำเต้า



พิณน้ำเต้าประกอบด้วยส่วนใหญ่ๆ ๔ ส่วนคือ กะโหลกเสียง คันทวน ลูกบิด และสาย

๑. *กะโหลกเสียง* ทำด้วยผลน้ำเต้าที่แก่จัดนำมาตากให้แห้งแล้วตัดครึ่งด้านขวาง แกะเมล็ดในและเยื่อภายในออกให้หมด ตัดด้านบนจุกหรือขั้วของผลน้ำเต้าออกประมาณครึ่งหนึ่งของส่วนขั้ว แต่การตัดส่วนขั้วนี้จะต้องทำให้เว้าโค้งพอดีกับคันทวนส่วนที่จะติดกับกะโหลกผลน้ำเต้า

๒. *คันทวน* ใช้ไม้เหลาให้เป็นลักษณะเรียว คือ ทางด้านโคนจะใหญ่กว่าเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕ นิ้ว แล้วเรียวลงไปทางปลายสุดยาวประมาณ ๗๘ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑.๕ เซนติเมตร ทางด้านปลายนี้ทำให้งอนเล็กน้อยแล้วแกะให้เป็นลวดลายสวยงาม บางทีก็แกะเป็นลายกระหนกหัวนาค หรือหางนาค และเจาะรูที่ลายหางนาคเพื่อผูกสาย รูนี้เจาะทางในด้านตามของคันทวนมิใช่เจาะด้านขวางของคันทวน ทางด้านโคนของคันทวนเจาะรูใส่ลูกบิดสำหรับเร่งเสียง ซึ่งมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๐.๕ นิ้ว ส่วนทางด้านปลายสุดของโคนทวนนี้มักแกะเป็นลูกแก้วลดหลั่นกันให้สวยงาม

๓. *ลูกบิด* มีความยาวประมาณ ๒๕ เซนติเมตร มีลักษณะเรียวยาวคือ ทางด้านโคนใหญ่แล้วเรียวลงทางปลายเล็กน้อย แต่ต้องให้พอดีกับรูที่เจาะไว้ ส่วนโคนของลูกบิดก็ทำเป็นลูกแก้วเช่นกัน ด้านปลายของลูกบิดเจาะรูเล็ก ๆ ไว้สำหรับใส่สาย

๔. *สาย* เป็นสายโลหะหรือที่เรียกว่าสายลวดอาจเป็นสายลวดทองเหลือง หรือสายลวดเหล็กขนาดสายกีตาร์ จะต้องไม่มีรอย หัก งอ หรือเป็นสนิมเพราะจะมีผลต่อคุณภาพของเสียงเป็นอย่างมาก ปลายสายด้านหนึ่งร้อยเข้าไปในรูที่ปลายทวนซึ่งเจาะไว้แล้วใช้สลักผูกปลายสายขวางกับรูนั้นเพื่อมิให้สายหลุด ปลายอีกด้านหนึ่งของสาย

ร้อยเข้าไปในรูของลูกบิดที่เจาะไว้ ต่ำลงมาจากลูกบิดประมาณ ๗ นิ้ว จะมีเชือกที่จะทำให้สายบริเวณกะโหลกน้ำเต้ากระชับกับคันทวนเรียกว่า **รัดอก** รัดอกนี้จะใช้เชือกหรือเส้นหวายสอดเข้าไปในรูของจุกผลน้ำเต้าเพื่อผูกรัดสายกับคันทวน เชือกที่สอดเข้าไปนี้จะไปพันกับไม้เล็ก ๆ ซึ่งขัดอยู่ด้านในของกะโหลกของผลน้ำเต้า เชือกรัดอกนี้จะต้องพันให้อยู่ก่อน เมื่อต้องการจะให้กะโหลกผลน้ำเต้ากระชับกับคันทวนให้แน่นมากขึ้นก็ใช้วิธีหมุนไม้ซึ่งขัดอยู่ในกะโหลกน้ำเต้าหรือที่เรียกว่า *ขันชะเนาะ* เชือกรัดอกก็จะแน่นขึ้น

การประดิษฐ์พิณน้ำเต้า

การประดิษฐ์พิณน้ำเต้ามีวิธีการทำดังนี้ คือ หลังจากนำกะโหลกผลน้ำเต้าที่แก่จัดมาตากให้แห้ง ตัดครึ่งด้านขวางของผล แกะเมล็ดในและเยื่อออกให้หมด แล้วใช้หวายขันชะเนาะกะโหลกน้ำเต้าให้ติดกับโคนของคันพิณซึ่งเรียกว่า *ทวน* เพื่ออุ้มเสียงให้เกิดกังวาน คันทวนใช้ไม้เหลาโดยให้ปลายข้างหนึ่งโค้งขึ้น ปลายอีกข้างหนึ่งเจาะรู แล้วนำไม้อีกอันหนึ่งมาเหลาทำ *ลูกบิด* ยาวประมาณ ๒๕ เซนติเมตร สอดเข้าไปในรูให้ปลายลูกบิดข้างหนึ่งโผล่ยื่นขึ้นไปผูกสาย อีกข้างหนึ่งสำหรับบิดสายให้ตึงหรือหย่อนตามระดับเสียงที่ต้องการ กะโหลกน้ำเต้าให้ตรึงติดเข้ากับคันทวนค่อนไปทางโคนสายของพิณน้ำเต้า แต่เดิมใช้เส้นหวายทำสาย ต่อมาใช้สายไหม ปัจจุบันใช้ลวดทองเหลือง พิณน้ำเต้ามีเพียงสายเดียว ปลายสายข้างหนึ่งผูกปลายทวนทางโค้งงอน ส่วนปลายอีกข้างหนึ่งผูกกับปลายลูกบิดที่สอดโผล่ขึ้นมาจากโคนทวน รั้งสายให้ตึงด้วยเชือกอีกเส้นหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า *รัดอก* โดยคล้องสายผูกโยงไว้กับทวนตรงใกล้กับที่ติดจุกน้ำเต้า ปลายทวนที่โค้งงอนนั้นบางทีก็แกะสลักเป็นกระหนกหัวนาค หรือหางนาคสวยงาม และไม้ลูกบิดนั้น บางทีก็กลึงเป็นลูกแก้วลดหลั่นกันให้ดูสวยงาม

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงพิณน้ำเต้า

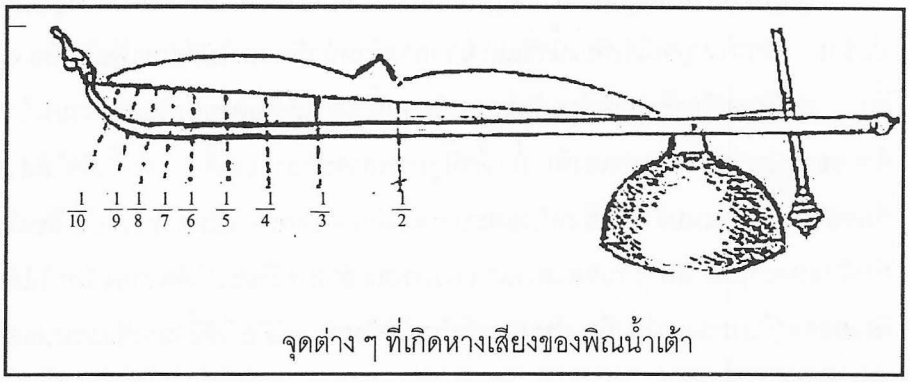
การบรรเลงพิณน้ำเต้า มีวิธีจับพิณคือ มือซ้ายหงายขึ้น ให้คันพิณวางอยู่บนฝ่ามือซ้าย ส่วนใหญ่จะใช้เพียงนิ้วชี้และนิ้วกลางทำหน้าที่กดลงไปที่สายเพื่อไล่เสียงสูงต่ำ กะโหลกเสียงซึ่งอยู่ที่ส่วนตัดของกะโหลกน้ำเต้าให้วางครอบบริเวณราวนมด้านซ้ายของผู้บรรเลง การบรรเลงพิณน้ำเต้านี้ผู้บรรเลงจะต้องถอดเสื้อ ทั้งนี้เพื่อให้ส่วนตัดของกะโหลกแนบติดกับผิวหนังและบางครั้งก็เผยออกเพื่อเป็นการเปลี่ยนเสียงให้ดังเล็กแหลมนุ่มนวลต่างกันตลอดเวลาการบรรเลง สำหรับมือขวาให้คว่ำลง โดยให้คันพิณสอดอยู่ในระหว่างง่ามมือ ประคองคันพิณไว้ด้วยหัวแม่มือ ใช้นิ้วนางซึ่งสวมปลอกโลหะทำหน้าที่ดีดสาย การวางคันพิณมักให้ปลายของคันพิณต่ำกว่าโคนคันพิณประมาณ ๕๐ องศา

วิธีดีดพิณน้ำเต้านั้นแตกต่างจากการดีดพิณทั่วๆ ไปคือ ต้องใช้เทคนิคในการดีดที่ทำให้เกิดเสียงพิเศษชนิดหนึ่งเรียกว่า *หางเสียง* ซึ่งมีวิธีการดังนี้ ใช้โคนนิ้วชี้มือขวาแตะตรงจุดที่เกิดหางเสียง แล้วใช้นิ้วนางมือขวาดีดที่สาย (ลักษณะคล้ายเกี่ยวดึงสายพิณลง ซึ่งบางครั้งก็มีผู้เรียกการดีดพิณในลักษณะนี้ว่า *ดึงพิณ*) แล้วยกโคนนิ้วชี้ขึ้นให้พอดีกับจังหวะที่นิ้วนางดีดสาย ก็จะเกิดเสียงที่เรียกว่า *หางเสียง* ขึ้น กมล เกตุศิริ ได้ให้คำอธิบายในเรื่องของหางเสียงนี้ว่า เป็นเสียงอันเกิดจากธรรมชาติ ซึ่งวงการดนตรีสมัยปัจจุบันเรียกว่า harmonic หรือ overtone

ในปีพ.ศ.๒๔๙๕ พระเจนดุริยางค์ได้มีหนังสือถึงกมล เกตุศิริ ชมเชยเกี่ยวกับการค้นคว้าเรื่องพิณน้ำเต้าและเกี่ยวกับหางเสียงที่บรรเลงด้วยพิณน้ำเต้าว่า

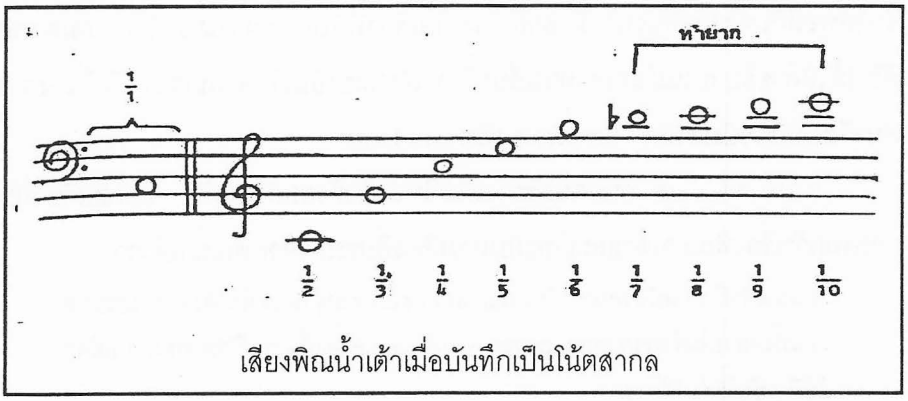
> *พิณน้ำเต้านี้เป็นเครื่องดนตรีที่โบราณมาก และเป็นรากฐานแห่งเครื่องดนตรีประเภทพิณทั้งหลายในจำพวก sitar, piano, guitar และเครื่องอื่น ๆ ที่ใช้สายขึงตึง แม้จะใช้ดีดหรือใช้คันสีก็ตาม*

เครื่องเหล่านี้มีเสียง overtones หรือ harmonic ซึ่งในภาษาไทยเราเรียกว่า *หางเสียง* พิณน้ำเต้ามีจุดที่เกิดหางเสียงอยู่ถึง ๙ จุดด้วยกัน ดังภาพต่อไปนี้



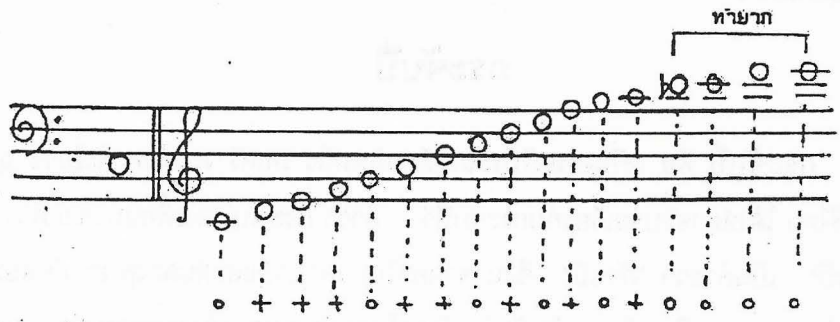
จุดต่าง ๆ ที่เกิดหางเสียงของพิณน้ำเต้า

เครื่องหมาย $\frac{1}{1}$ คือ เสียงที่สั่นสะเทือนเต็มที่เรียกว่า เสียงพื้นต้น (Generator) เสียงนี้เป็นเสียงของเครื่องดนตรีที่มีสายใช้บรรเลงโดยทั่วไป พิณน้ำเต้ามิได้ใช้เสียงนี้ในการบรรเลง แต่ผู้บรรเลงจะหาตำแหน่งของหางเสียงต่าง ๆ ในการบรรเลงและใช้เทคนิคการบรรเลงเฉพาะของพิณน้ำเต้าด้วยตนเอง หางเสียงดังกล่าวบันทึกเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้



เสียงพิณน้ำเต้าเมื่อบันทึกเป็นโน้ตสากล

เมื่อเราใช้นิ้วมือข้างซ้ายกดลงบนสายไล่เสียงขึ้นลงคราวละเสียงจะทำให้เกิดเสียงทั้งหมด ๑๗ เสียง บันทึกเป็นโน้ตสากล ได้ดังนี้



การไล่เสียงขึ้นลงเมื่อบันทึกเป็นโน้ตสากล

เครื่องหมาย 0 ไม่กดนิ้ว

\+ กดนิ้ว

จะเห็นว่าพิณน้ำเต้ามีคุณสมบัติพิเศษ คือ มีสายเพียงสายเดียว ดีดด้วยมือขวาเพียงมือเดียว ผู้เล่นที่มีความชำนาญ สามารถเลื่อนมือไปยังจุดที่เกิดของหางเสียงและทำเสียงได้ถึง ๙ เสียง ถ้าใช้นิ้วมือซ้ายช่วยกดสายให้ตึงขึ้นในบางจุด ก็จะสามารถทำเสียงสูงต่ำได้ถึง ๑๗ เสียง ซึ่งมีทั้งที่เป็น ๑ ช่วงเสียงเต็มและครึ่งเสียง

พิณน้ำเต้าสายเดียวในการประสมวง

การบรรเลงพิณ (วงบรรเลงพิณ) แต่เดิมมีผู้บรรเลงพิณน้ำเต้าเพียงคนเดียว ผู้เล่นต้องขับร้องและดีดพิณเคล้าคลอประสานไปกับเสียงของตนเองให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ในสมัยสุโขทัยได้มีวิวัฒนาการทางดนตรีคือมีการรวมวงขับไม้กับ

บรรเลงพิณเข้าด้วยกันเกิดเป็น**วงมโหรี**ขึ้น ส่วนพิณที่ใช้บรรเลงก็มีการเปลี่ยนแปลง คือ เปลี่ยนจากพิณน้ำเต้าเป็นกระจับปี่ ทั้งนี้อาจเนื่องจากพิณน้ำเต้ามีเสียงเบาเกินไป และบรรเลงยาก

กระจับปี่

กระจับปี่ คือ เครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดหนึ่ง มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับกระจับปี่ว่า คำว่า **กระจับปี่**คงเพี้ยนมาจากคำว่า *"กัจฉปี"* เป็นคำชวา *"กัจฉปี"* ซึ่งมาจากคำในภาษาบาลีและสันสกฤตว่า *กัจฉปะ* แปลว่า เต่า บางทีแต่เดิมจะเห็นกันว่า ตัวกะโหลกนั้นรูปร่างคล้ายกระดองเต่า แต่เหตุใดจึงไปนำเอาคำชวามาเรียกหรือเมื่อเริ่มแรกเราจะได้รับแบบฉบับมาจากชวาเป็นเรื่องน่าสงสัย แต่อาจผ่านเข้ามาทางเขมรในสมัยอาณาจักรศรีวิชัยก็ได้ เพราะกระจับปี่คงจะมีใช้มานาน แต่แรกก็คงจะใช้ดีดเล่นกันเป็นสามัญเช่นเดียวกับพิณเพี๊ยะ และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ดังมีกล่าวถึงใน **กฎมณเฑียรบาล** สมัยกรุงศรีอยุธยาว่า *"ร้องเพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ โห่ร้องนี่นั้น..."* ต่อมาได้นำไปใช้เป็นเครื่องดีดประกอบ**การขับไม้** สำหรับบรรเลงในงานหลวง เช่น ในงานพระราชพิธีอันสูงศักดิ์ มีงานสมโภชพระมหาเศวตฉัตร สมโภชพระยาช้างเผือก เป็นต้น ทั้งนิยมนำไปเล่นร่วมในวงมโหรีหรือวงเครื่องสายอยู่สมัยหนึ่ง แต่คงจะเนื่องด้วยกระจับปี่แต่เดิมมีเสียงเบาและมีน้ำหนักมากเพราะทำด้วยไม้แก่น จะยกขึ้นถือดีดอย่างพิณน้ำเต้าก็ไม่สะดวก ผู้ดีดกระจับปี่จำต้องนั่งพับเพียบขวาแล้วเอาตัวกระจับปี่วางบนหน้าขาข้างขวาของตนเพื่อทานน้ำหนัก มือซ้ายถือคันทวน มือขวาจับไม้ดีด คงจะเนื่องด้วยเหตุนี้จึงมีผู้นิยมเล่นไม่มากนัก ในที่สุดกระจับปี่จึงหายไปจากวงดนตรี ปัจจุบันหาผู้เล่นกระจับปี่ได้ยาก

ลักษณะกระจับปี่

กระจับปี่แบ่งออกได้เป็น ๒ ส่วนคือ ส่วนกะโหลกเสียง และ คันทวน

๑. *กะโหลกเสียง* มีลักษณะแบนทั้งด้านหน้าและด้านหลังและเป็นรูปกลมรีวัดตามด้านยาวของกะโหลก ยาวประมาณ ๔๔ เซนติเมตร ด้านกว้างประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ส่วนกลางของกะโหลกด้านหน้าเจาะรูหรือแกะเป็นลายสวยงามโดยให้ทะลุเนื้อไม้ส่วนหน้าเพื่อประโยชน์ในด้านเสียง ด้านล่างสุดของกะโหลกเสียงมีแป้นไม้เจาะรู ๔ รู สำหรับใส่สาย และมีแผ่นไม้บางสูงประมาณ ๓ เซนติเมตรค้ำสายให้ยื่นออก ซึ่งตามศัพท์ทางดนตรีเรียกว่า *หย่อง* ตรงกับคำว่า Bridge ของเครื่องสายฝรั่ง

๒. *คันทวน* มีลักษณะเรียวยาวได้สัดส่วนสวยงามพอดีกับขนาดของกะโหลกเสียง ตอนปลายทวนทำให้แบนลงและให้ปลายบานโค้งผายออกไปทางด้านหลังเพื่อความสวยงาม ส่วนนี้อาจแกะลวดลายหรือฝังลายด้วยงาช้างหรือมุก ความยาวของส่วนคันทวนนี้ประมาณ ๑๓๘ เซนติเมตร เมื่อรวมทั้งส่วนกะโหลกเสียงและคันทวนจะยาวประมาณ ๑๘๐ เซนติเมตร จากปลายสุดของคันทวนลงประมาณ ๓๐ เซนติเมตรมีลูกบิดสำหรับขึ้นสายอยู่ ๔ อัน มี ๔ สาย แบ่งออกเป็นข้างละ ๒ อัน สายทั้ง ๔ เส้นเป็นเส้นเอ็นขึงจากส่วนลูกบิดลงมาจนถึงโคนสุดของส่วนคันทวน ที่คันทวนมีสะพานหรือนมรับนิ้วสำหรับกดสายเพื่อให้เกิดเสียง สูง-ต่ำ อยู่ ๑๑ อัน สะพานหรือนมรับนิ้วนี้ตรงกับคำว่า Fret ของฝรั่ง

ต่อมาเมื่อพ.ศ.๒๔๙๘ กรมศิลปากรได้ประดิษฐ์กระจับปี่ขึ้นใหม่อีก ๓ ขนาด โดยย่อส่วนลดหลั่นกันลงมาแต่รักษารูปทรงไว้อย่างเดิม กระจับปี่ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ทำด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบาเพื่อจะได้เดินถือได้โดยสะดวก และได้เพิ่มนมรับนิ้วให้มาก

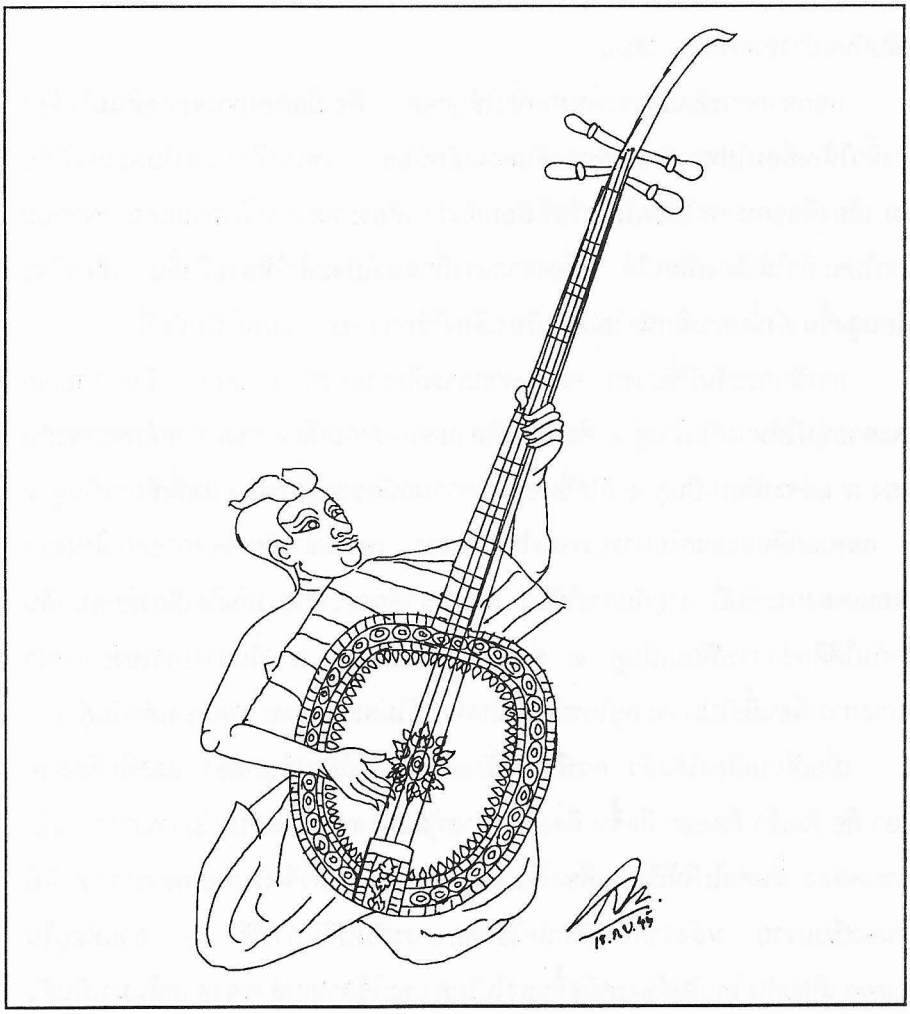
ขึ้นเพื่อให้สามารถเปลี่ยนบันไดเสียงเล่นเพลงสากลได้อีกด้วย กระจับปี่ที่คิดแก้ไขดัดแปลงขึ้นใหม่นี้เพื่อประโยชน์ในการให้ถือยืนดีดประกอบการรำฟ้อนแพน โดยใช้กระจับปี่ถือยืนดีดอยู่สองข้างฉากของเวทีและมีจะเข้เดี่ยวเพลงลาวแพนอยู่กลางเวที การแสดงชุดนี้กรมศิลปากรเคยนำไปแสดงที่สหภาพพม่าในคราวที่ ฯพณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม กับท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม นำคณะทูตสันถวไมตรีและคณะนาฏศิลป์ไทยไปเยือนสหภาพพม่าเมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ.๒๔๙๘

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงกระจับปี่

การบรรเลงกระจับปี่ต้องนั่งพับเพียบจะเป็นการนั่งแบบซ้ายทับขวาหรือขวาทับซ้ายก็ตาม ส่วนกะโหลกเสียงจะต้องตั้งอยู่บนขาขวาเสมอเพื่อให้ขาขวารับน้ำหนักและสะดวกในการใช้มือขวาดีด การจับกระจับปี่จะใช้มือซ้ายจับคันทวน ต้องจับโดยวิธีโหย่งมือออกมาเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการบรรเลง การจัดด้วยวิธีนี้จะทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการเลื่อนมือและกดนิ้ว ถ้าหากจับคันทวนเหมือนกับการจับด้ามขวานหรือด้ามค้อนจะทำให้การเลื่อนมือและการกดนิ้วไม่คล่อง สำหรับคันทวนจะยกเอียงทำมุมเฉียงกับตัวผู้เล่นประมาณ ๔๕ องศา หรือ ๕๐ องศา ทั้งนี้เพื่อความสวยงามและไม่ต้องออกกำลังแขนซ้ายรับน้ำหนักของคันทวนมากเกินไป

การจับไม้ดีดจะใช้มือขวา วิธีจับมี ๒ แบบ ขึ้นกับลักษณะของไม้ดีด คือถ้าเป็นไม้ดีดที่มีลักษณะรูปร่างคล้ายใบมะยม (คล้ายที่ดีดกีตาร์ของฝรั่ง) อาจทำด้วยเขาสัตว์ กระดูกสัตว์หรืองาช้าง จะจับในลักษณะเดียวกับการจับที่ดีดกีตาร์ ถ้าเป็นไม้ดีดที่มีลักษณะรูปร่างคล้ายไม้ดีดจะเข้ขนาดเล็กจะจับโดยการสอดไม้ดีดให้อยู่ระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลางพร้อมกับใช้นิ้วหัวแม่มือและปลายนิ้วกลางที่งอลงประคองจับไม้ดีดให้

แน่น ส่วนแขนจะวางแนบกับตัวกระจับปี่ และใช้กำลังข้อมือเป็นจุดหมุนสำหรับใช้ดีดตรงบริเวณส่วนกลางของกะโหลกเสียง



วิธีการบรรเลงกระจับปี่โดยทั่วไป จะใช้การดีดลงดีดขึ้นและดีดรัว ดีดลงเป็นลักษณะการดีดออกจากตัวผู้ดีด คือดีดจากทางด้านสายทุ้มไปทางด้านสายเอก หรือดีดจากข้างบนลงไปข้างล่าง ดีดขึ้น จะดีดจากสายเอกไปสายทุ้ม ในลักษณะตรงกันข้ามคือ ดีดจากข้างล่างขึ้นมาข้างบน ดีดรัว จะดีดที่สายเอกหรือสายทุ้มเข้าออกให้สลับกันอย่างรวดเร็วสม่ำเสมอ

นอกจากการดีดแล้วจะต้องกดนิ้วให้ถูกจุด คือเมื่อต้องการจะกดที่นมใดต้องวางนิ้วให้เหลื่อมไปทางด้านบนของคันทวนเล็กน้อย เพราะถ้ากดลงไปตรงพอดีกับ**นม** เสียงที่ออกมาจะไม่ชัดใส หรือที่เรียกกันว่า *เสียงบอด* และถ้าหากกดห่างจากนมมากไปจะทำให้เสียงเพี้ยนได้ เนื่องจากแรงที่กดลงไปจะทำให้สายตึงขึ้น เสียงก็จะเพี้ยนสูงขึ้น ดังนั้นควรฝึกหัดไล่เสียงเรียงเสียงให้ถูกจุดอย่างแม่นยำไม่ผิดที่

การฝึกกระจับปี่ขั้นแรก จะเริ่มจากการเทียบเสียงก่อน โดยการเทียบสายเอกและสายทุ้มให้ห่างกันเป็นคู่ ๔ คือ สมมติสายเอกตรงกับเสียง *ซอล* สายทุ้มจะตรงกับเสียง *เร* แต่จะเทียบเป็นคู่ ๕ ก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลง แต่ที่เทียบเป็นคู่ ๔ นี้ เหตุผลก็คือสะดวกในการบรรเลงใช้นิ้วคล่อง เพราะสำเนียงของการตกเสียงของกลอนเพลงกระจับปี่ ง่ายกับการใช้นิ้ว และเวลาดีดกระทบสายก็เกิดเสียงที่กลมกลืนเข้ากันได้ดีกว่าการเทียบเป็นคู่ ๕ ส่วนการเทียบเสียงคู่ ๕ นั้นการบรรเลงยากกว่าเพราะการเลื่อนนิ้วไปมาจะอยู่ในระยะที่ไกลทำให้ไม่สะดวกและไม่คล่องเท่ากับคู่ ๔

เมื่อเทียบเสียงได้แล้ว ควรฝึกท่านั่งและวิธีจับไม้ดีดให้ถูกต้อง และฝึกดีดสายเปล่า คือ ดีดเข้า ดีดออก ดีดขึ้น ดีดลงทั้งสายทุ้มและสายเอกสลับไปมาจนกว่าจะเกิดความคล่อง ขั้นต่อไปให้เริ่มไล่เสียงโดยไล่คู่ ๘ ก่อน แล้วจึงเริ่มต่อเพลงธรรมดาที่มีทำนองเรียบง่าย หลังจากนี้ให้ฝึกหัดใช้กลอนกระจับปี่ที่มีการใช้ ๒ สายที่อยู่ใน Octave เดียวกัน โดยไม่ต้องรูดมือขึ้นลงไปไกล และใช้สายเปล่าของสายทุ้มมาเป็นตัว

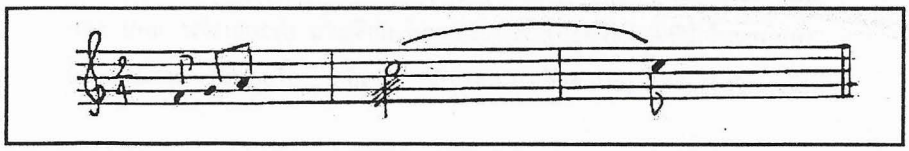
คั่นในการดำเนินทำนอง แล้วจึงเริ่มหัดเพลงที่ง่ายไปหายากตามลำดับ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงความสามารถของผู้เรียนเป็นสิ่งสำคัญ

การฝึกหัดดำเนินกลอนของกระจับปี่ เนื่องจากกระจับปี่มี ๓ ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ซึ่งแต่ละขนาดมีการดำเนินกลอนต่างกัน ผู้เรียนจึงต้องทำความเข้าใจลักษณะการดำเนินกลอนของแต่ละขนาด กล่าวคือ กระจับปี่ขนาดเล็กมีการดำเนินทำนองที่เรียกว่า *เก็บ* เป็นส่วนมาก อีกทั้งมีการ *สะบัด* และ *รัว* ไม้ดีดอย่างละเอียด ทั้งนี้เพราะช่วงนิ้วที่กดแคบ ทำให้สะดวกต่อการบรรเลง กระจับปี่ขนาดกลาง มีการดีดเก็บและการรัวไม้ดีดเช่นกัน แต่ไม่ละเอียดมากนัก ส่วนกระจับปี่ขนาดใหญ่มีการดำเนินทำนองโดยยึดทางฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก การดีดมักดีดขึ้นลงธรรมดาในลักษณะต่างๆ ทั้งนี้เพราะกระจับปี่ขนาดใหญ่มีช่วงนมที่กว้างมาก หากดีดเก็บเช่นกระจับปี่ขนาดกลางและเล็กจะไม่สะดวกในการเลื่อนนิ้วไปมา หรือไม่สะดวกในการบรรเลงนั่นเอง

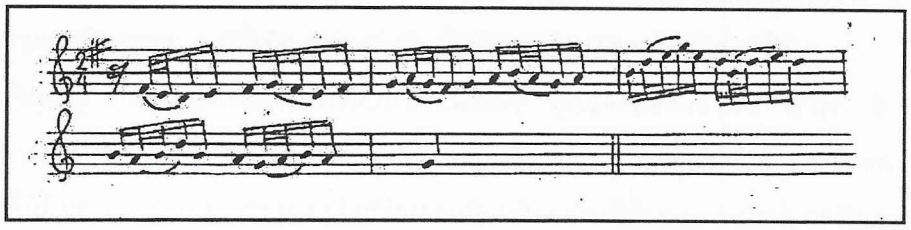
อย่างไรก็ตามวิธีการดำเนินกลอนหรือทางของกระจับปี่โดยส่วนใหญ่ มักดำเนินไปโดยพิจารณาถึงความสะดวกของการใช้นิ้วหรือสะดวกในการบรรเลง กล่าวคือ มีการใช้นิ้วที่ไม่กระโดดไกลมากนัก และอาศัยหลักการใช้นิ้วในสายทุ้มเข้ามาช่วยเป็นส่วนมาก

เทคนิคการบรรเลงกระจับปี่มี ๓ อย่างคือ

๑. การดีดรัว หมายถึง การใช้ไม้ดีดเข้าออกสลับกันที่สายเอกและสายทุ้มด้วยความเร็วที่สม่ำเสมอ



๒. การสะบัด คือ การบรรเลงที่แทรกเสียงเพิ่มเข้าไปในเวลาบรรเลงทำนองเก็บอีก ๑ พยางค์



๓. เทคนิคของการใช้สายเปล่าที่ใช้สายทุ้มเป็นตัวคั่นในการดำเนินทำนอง เพื่อทำให้การใช้นิ้วที่สายเอกน้อยลงและเบาแรงผู้ดีด

กระจับปี่ในการประสมวง

ประวัติการประสมวงของกระจับปี่ ชิ้น ศิลปบรรเลง (ชิ้น ศิลปบรรเลง, ลิขิต จินดาวัฒน์: ๒๕๒๑) ได้สันนิษฐานจากเหตุผลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีว่า

> *กระจับปี่อาจมีมาตั้งแต่สมัยที่ไทยยังอยู่บริเวณอาณาจักรน่านเจ้า วงบรรเลงในสมัยพระเจ้าโก๊ะล่อฝงที่ส่งไปบรรเลงในราชสำนักจีนนั้น ประกอบด้วย แคน ขลุ่ย (ผิว) กระจับปี่ ซอ (แบบซอด้วง) กลองทัดขนาดเล็ก กรับคู่หนึ่ง เกราะ ๑ อัน*

ม้าฟ่อขนาดเล็กอีกอันหนึ่ง บรรเลงเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง ทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้าแผ่นดินจีน

ถ้าเป็นจริงดังการสันนิษฐาน แสดงว่าการประสมวงของกระจับปี่เริ่มมีมากกว่าพันปีแล้ว สำหรับคำว่า พิณ ที่ปรากฏเป็นหลักฐานอยู่ในศิลาจารึกนั้น ท่านผู้รู้ได้สันนิษฐานว่าอาจเป็น พิณเพี๊ยะ พิณน้ำเต้า หรือ กระจับปี่ นั่นเอง

ในสมัยสุโขทัย กระจับปี่บรรเลงอยู่ใน**วงมโหรีเครื่องสี่** ซึ่งเกิดขึ้นจากการประสมวงระหว่างวงขับไม้และวงบรรเลงพิณ วงบรรเลงพิณมีผู้บรรเลงพิณและขับร้องไปด้วยเพียงคนเดียว พิณที่บรรเลงอาจเป็นพิณน้ำเต้าหรือกระจับปี่ ส่วนวงขับไม้ มีผู้บรรเลง ๓ คน คือ คนร้อง คนซอสามสาย และคนไกวบัณเฑาะว์ เมื่อวงทั้งสองมาประสมกันจึงเกิดเป็นวงมโหรีเครื่องสี่ ประกอบด้วยผู้บรรเลง ดังนี้

๑. คนดีดพิณ (กระจับปี่)

๒. คนขับร้อง (ตีกรับพวงให้จังหวะด้วย)

๓. คนสีซอสามสาย

๔. คนตีทับประกอบจังหวะ (เปลี่ยนจากบัณเฑาะว์เป็นทับ)

ในสมัยอยุธยาวงมโหรีเครื่องสี่ได้มีการพัฒนา คือ มีการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปอีกสองอย่างคือ ขลุ่ยสำหรับเป่าทำทำนอง และรำมะนาสำหรับตีสอดแทรกประกอบกับทับ วงมโหรีสมัยนี้จึงมี ๖ คน เรียกว่า **วงมโหรีเครื่องหก**

ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ วงมโหรีเครื่องหกได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง คือในรัชกาลที่ ๑ ได้เพิ่มระนาดไม้ และระนาดแก้วเข้าไปในวงมโหรีเครื่องหก ทำให้วงมโหรีมี ๘ คน ในรัชกาลที่ ๒ เลิกใช้ระนาดแก้วแต่มาใช้ฆ้องวงแทนและ

เพิ่มจะเข้เข้าไป วงมโหรีจึงมีคน ๙ คน ต่อมาในรัชกาลที่ ๓ ได้เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กในวง ใช้ฉิ่งแทนกรับพวงและเพิ่มฉาบเล็ก วงมโหรีจึงมี ๑๒ คน สมัยรัชกาลที่ ๔ ได้เพิ่มระนาดทองและระนาดเหล็ก วงมโหรีสมัยนี้จึงมี ๑๔ คน ถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ กระจับปี่และฉาบ ไม่ค่อยนิยมใช้กันจึงเหลือเพียง ๑๒ คน

จะสังเกตได้ว่า กระจับปี่มีอิทธิพลอย่างมากในวงมโหรีสมัยต้น ๆ เพราะใช้เป็นเครื่องทำทำนอง จนเมื่อมีผู้นิยมเล่นวงมโหรีกันอย่างแพร่หลาย การประสมวงบรรเลงในวงมโหรีมีเครื่องดนตรีมากขึ้น โดยเฉพาะเครื่องดีดก็มีทั้งกระจับปี่และจะเข้ ทำให้ไม่ค่อยได้ยินเสียงกระจับปี่เพราะมีเสียงเบา และในการบรรเลงส่วนใหญ่มักเป็นผู้หญิงบรรเลงล้วน การยกแขนขึ้นบรรเลงกระจับปี่ดูไม่ใคร่เหมาะสมนัก ทั้งกระจับปี่ก็เล่นยากกว่าจะเข้ซึ่งเล่นได้สะดวกกว่าและมีเสียงดังกว่า จึงอาจเป็นเหตุให้กระจับปี่ไม่ค่อยได้รับความนิยมนำมาเล่นในวงมโหรีในระยะหลังนี้

ปัจจุบันได้มีการนำกระจับปี่มาบรรเลงในวงดนตรีสำหรับประกอบการรำโบราณคดีชุดต่าง ๆ ได้แก่ ชุดศรีวิชัย ชุดลพบุรี และชุดสุโขทัย

จะเข้

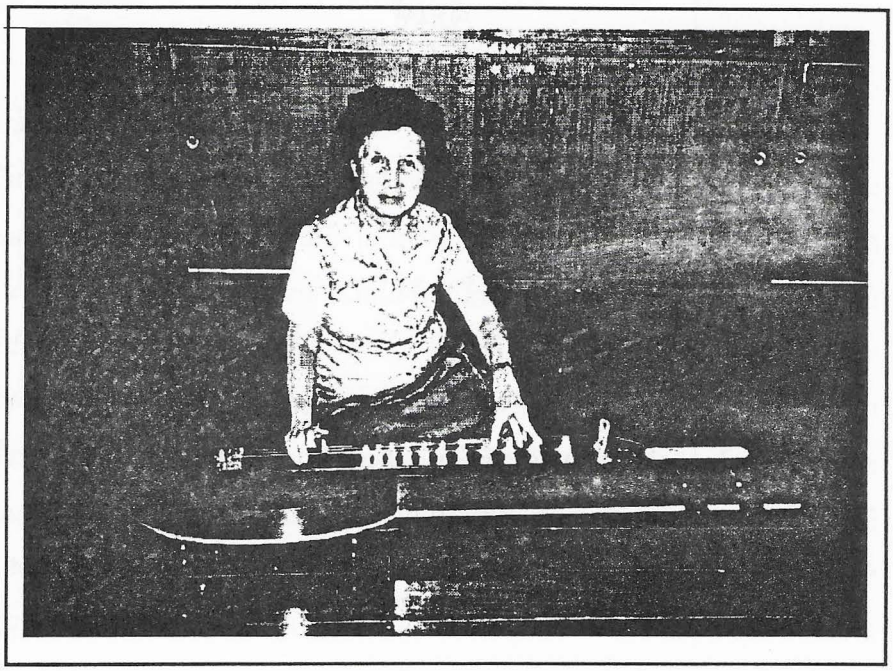
จะเข้ เป็นเครื่องดีดชนิดหนึ่งที่เข้าใจกันว่ามีวิวัฒนาการมาจากพิณ คือเปลี่ยนแปลงวิธีเล่นจากการถือดีดนำมาวางดีด พิณถือดีดไม่ว่าจะเป็นพิณน้ำเต้าก็ดี หรือกระจับปี่ก็ดี เสียงจะเบาเพราะมีกะโหลกเสียงเล็ก พิณถือดีดที่มีเสียงดี นุ่มนวล และกังวานนั้น ต้องทำด้วยไม้จริง ซึ่งการใช้ไม้จริงนั้นมีน้ำหนักมาก ผู้เล่นที่ต้องถือนาน ๆ จะรู้สึกเมื่อย อีกประการหนึ่ง วิธีการเล่นค่อนข้างยาก จากสาเหตุดังกล่าวอาจทำให้มีการเปลี่ยนแปลงจากการถือดีดมาเป็นพิณที่วางราบกับพื้นเพื่อให้นั่งดีดได้สะดวก ส่วนกะโหลกเสียงก็สร้างให้ใหญ่ขึ้นเพื่อให้มีเสียงดังกังวานไพเราะมากกว่าเดิม จะเข้ที่มีมาแต่โบราณนั้นจะมีรูปร่างเหมือนที่เล่นกันในปัจจุบันหรือไม่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่มีนักค้นคว้าบางท่านสันนิษฐานว่า จะเข้แต่เดิมอาจทำรูปร่างเหมือนอย่าง *จระเข้* โดยขุดส่วนลำตัวให้กลวงเป็นโพรงภายในเพื่อช่วยให้เกิดเสียงก้องกังวาน แล้วเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ตามรูปร่างว่า จะเข้

ลักษณะจะเข้

จะเข้แบ่งเป็นส่วน ๆ ได้ ๒ ส่วน คือ ส่วนตอนหัวและส่วนตอนหาง

๑. *ตอนหัว* คือ ส่วนที่เป็นกะโหลกเสียงของจะเข้ มีลักษณะเป็นกระพุ้งใหญ่ยื่นออกมาคล้ายรูปใบพายขนาดใหญ่ ๆ มีความหนาราว ๑๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๕๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒๙ เซนติเมตร

๒. *ตอนหาง* วัดจากมุมกระพุ้งใบพายไปถึงปลายสุด ยาวประมาณ ๗๘-๘๐ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๑๑.๕ เซนติเมตร ทั้งสองส่วนนี้รวมแล้วยาวประมาณ ๑๓๐-๑๓๒ เซนติเมตร



ชนิดของไม้ที่ทำจะเข้จะต้องทำด้วยไม้แก่นขนุนท่อนเดียวขุดให้เป็นโพรงตลอดถึงกันทั้งท่อนหัวและท่อนหาง โดยมีแผ่นไม้ปิดท้องเบื้องล่าง ฉลุให้เป็นลายเพื่อให้เสียงออก มีขารองรับยกระดับตัวจะเข้ให้สูงขึ้นจากพื้น ๕ ขา อยู่ทางด้านหัวบริเวณมุมทั้ง ๔ ของกระพุ้งใบพาย ๔ ขา และอยู่บริเวณด้านปลายของส่วนหาง ๑ ขา ขาแต่ละขาสูงประมาณ ๗ เซนติเมตร เมื่อรวมระดับของจะเข้จากพื้นสูงสุดถึงหลังของจะเข้สูงประมาณ ๑๙ เซนติเมตร ทำหลังให้นูนกลางและลาดลงข้าง ๆ ทั้งสองข้างเล็กน้อย มีสาย ๓ สายโยงเรียดไปตามหลังของตัวจะเข้จากหัวไปทางหาง สายเอกและสายทุ้มเป็นสายเอ็น อีกสายหนึ่งเป็นสายลวดทองเหลือง มีลูกบิดประจำสาย สายละ ๑ อัน

สำหรับเร่งเสียง อยู่ทางด้านหางของจะเข้ จากช่วงลูกบิดมาทางตอนหัวประมาณ ๑๓ เซนติเมตร มีหย่องรับสาย จากหย่องมาทางด้านหัวจะเข้จะมีแป้นเรียกกันว่า*นม* สำหรับรองนิ้วกดให้เกิดเสียงสูงต่ำ ๑๑ อันติดอยู่บนหลังจะเข้ นมแต่ละอันจะเรียงระดับลดหลั่นกันตั้งแต่ ๒ เซนติเมตรขึ้นไปจนสูง ๓.๕ เซนติเมตร ไม้ดีดจะเข้มีลักษณะกลม ปลายแหลม ยาวประมาณ ๖-๗ เซนติเมตร ทำด้วยกระดูกสัตว์ เขาสัตว์ หรืองาช้าง มีเชือกผูกที่โคนของไม้ดีดสำหรับผูกนิ้วชี้ของผู้ดีดโดยมีนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางช่วยจับให้มีกำลังดันเวลาแกว่งมือดีดส่ายไปมา เครื่องดนตรีชนิดนี้บางครั้งมีการตกแต่งเพื่อให้เกิดความวิจิตรบรรจงโดยนำงาหรือมุกมาเลี่ยมให้สวยงามและฝังประดับที่ตัวจะเข้

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงจะเข้

การเริ่มต้นฝึกหัดจะเข้ จะต้องเริ่มตั้งแต่ท่านั่ง วิธีนั่งต้องนั่งตัวตรงพับเพียบจะเป็นขาซ้ายทับขวาหรือขาขวาทับขาซ้ายก็ได้ แต่มีข้อต่างกันคือ ท่านั่งพับเพียบซ้ายทับขวา เป็นท่าที่สุภาพเรียบร้อยและเหมาะสมกับผู้หญิง การนั่งจะให้หัวเข่าขวาเข้าชิดมุมตรงกระพุ้งของจะเข้ด้านผู้ดีด เพื่อทำให้ระยะในการวางมือทั้งขวาและซ้ายพอดี ไม่ต้องเหยียดแขนหรือตะแคงตัวดีด ซึ่งแลดูผิดธรรมชาติ ในขั้นเริ่มฝึกหัดควรให้นั่งในท่านี้จนเคยชินเสียก่อน

ท่านั่งพับเพียบขวาทับซ้ายแบบแคบอย่างที่ผู้หญิงนั่งเอวจะคด แขนซ้ายจะเหยียดตึงดีดไม่ถนัดดูไม่สวยงามและไม่เป็นธรรมชาติ ท่านั่งนี้จึงเหมาะกับผู้ชายเท่านั้น แต่ผู้ชายจะนั่งพับเพียบแบบกว้าง คือ แยกเข่าขวาอ้อมกระพุ้งของจะเข้จึงจะดีดได้ถนัด

การวางมือซ้ายและมือขวาในขณะดีดจะเข้จะต้องปฏิบัติให้ถูกต้อง คือ มือขวาซึ่งพันไม้ดีดที่นิ้วชี้นั้นให้คว่ำมือลงโดยใช้มุมมือตรงข้อพับด้านล่างวางลงตรงกลางของกระพุ้งจะเข้ ส่วนมือซ้ายก็คว่ำมือเช่นกัน แต่ให้วางนิ้วมือไว้บนสายชิดนมจะเข้และกดสายให้แน่นตรงจุดที่ต้องการให้เกิดเสียง โดยทั่วไปจะใช้เพียง ๓ นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง สำหรับนิ้วหัวแม่มือจะวางแตะลงที่ขอบด้านข้างของจะเข้เสมอเพื่อไม่ให้แลดูเกะกะ และเพื่อเป็นการรักษาระดับของมือให้แลดูสวยงาม ส่วนนิ้วก้อยจะใช้กดที่สายลวดในกรณีที่ดีดเสียงทิง-นอยบางครั้งเท่านั้น

การใช้นิ้วกดลงบนนมจะเข้มีหลักปฏิบัติดังนี้คือ หัวนิ้วแม่มือซ้ายใช้กดด้วยหลังเล็บ โดยเฉพาะกดกับสายลวดเท่านั้น วิธีนี้จะใช้ขณะที่ดีดสลับกับเสียงของสายเอกเป็นพื้นมีคำที่ครูสอนจะเข้ใช้เป็นสัญลักษณ์บอกศิษย์ให้รู้ความหมายนี้สืบเนื่องต่อ ๆ กันมา คือ คำว่า **ทิง-นอย** ทิง คือ เสียงของสายลวดที่กดด้วยหลังเล็บหัวนิ้วมือซ้าย นอย คือ เสียงของสายเอกซึ่งใช้ปลายนิ้วของมือซ้ายกด ขณะที่บรรเลงนั้นถ้ายังไม่ได้ใช้เสียงทิงกับสายลวดก็ให้หลบปลายนิ้วปักลงเบื้องล่างและตรงด้านข้างของจะเข้เสมอ ทั้งนี้เพื่อป้องกันไม่ให้เกะกะ สำหรับนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางนั้นกำหนดให้กดลงตรงตำแหน่งที่ตั้งของเสียงได้ทุกสายโดยใช้กดด้วยปลายนิ้ว ส่วนนิ้วก้อยก็ต้องกดลงด้วยปลายนิ้วคือกดลงบนสายลวดเพื่อสลับกับนิ้วนางที่กดลงบนสายเอกซึ่งมีลักษณะเดียวกับวิธีใช้หัวนิ้วแม่มือเช่นกัน

การวางนิ้วลงบนสายจะเข้ตามตำแหน่งของเสียงที่ต้องการนั้น ให้กดปลายนิ้วลงให้ชิดนมจะเข้ดังลักษณะนี้ เช่น ถ้าต้องการเสียงของนมที่ ๑ ให้วางนิ้วลงระหว่างหย่องชิดกับนมที่ ๑ และถ้าต้องการเสี่ยงของนมที่ ๒ ก็ให้วางนิ้วลงระหว่างนมที่ ๑ ชิดกับนมที่ ๒ สำหรับเสียงอื่น ๆ ที่ต้องการให้เกิดเสียงให้กระทำตามลักษณะดังกล่าวนี้

มีหลักสำคัญที่ควรระวังคือ หากกดนิ้วลงบนสันหรือหลังของนมนั้น ๆ จะทำให้เสียงของจะเข้บอด คือเสียงไม่ชัดเท่าที่ควร

การพันไม้ดีดจะเข้มีวิธีการคือ จะต้องพันไม้ดีดเข้ากับนิ้วชี้มือขวาก่อน จุดที่จะพันไม้ดีดอยู่ที่ข้อกลางของนิ้วชี้ เชือกที่ใช้พันไม้ดีดโดยทั่วไปจะทำด้วยไหมหรือไหมพรม วิธีพันจะพันสลับทับไขว้ไปทางขวาและซ้ายไปเรื่อยจนเหลือหางพอสมควรจึงพันคาดคอ ๑ รอบ แล้วขมวดปลายทำบ่วงคล้องที่หัวไม้ดีดดึงให้แน่นเพื่อมิให้เชือกคลายตัวออก

การเทียบเสียงของจะเข้ จะเข้มี ๓ สาย คือ สายเอก สายทุ้ม และสายลวด สายเอกและสายทุ้มของจะเข้มีเสียงห่างกันเป็นคู่ ๔ สายเอกห่างเป็นคู่ ๘ กับสายลวด ถ้าให้สายเอกเท่ากับเสียง**โด**(ไทย) สายทุ้มก็จะมีเสียงต่ำลงไปอีก ๔ เสียงคือเสียงซอล และสายลวดจะมีเสียงต่ำลงไปจากสายทุ้มอีก ๕ เสียง คือจะเท่ากับเสียง**โด**ต่ำ

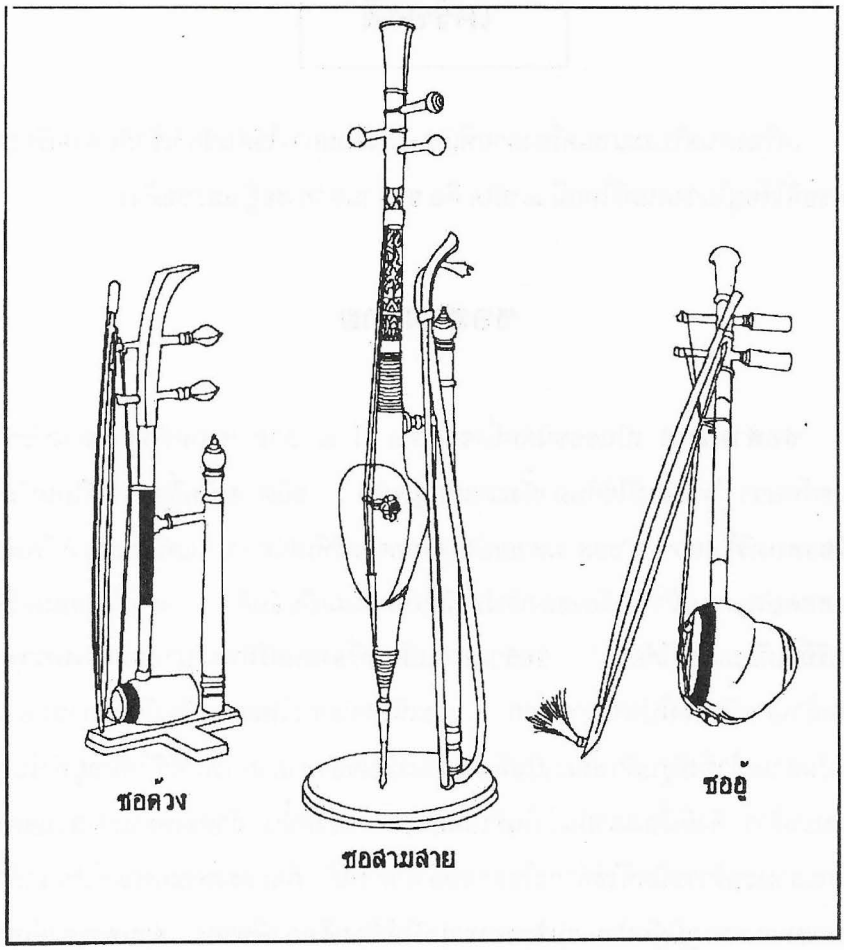
วิธีการใช้ไม้ดีดจะเข้ จะเริ่มจากฝึกหัดดีดสายเปล่าทั้ง ๓ สายดังนี้ ดีดไม้ออกที่สายเอก ดีดไม้เข้าที่สายทุ้ม ดีดไม้ออกที่สายเอกและดีดไม้เข้าที่สายลวด หัดดีดเช่นนี้อย่างช้า ๆ ให้ได้จังหวะและชัดเจน หลังจากนี้ตามแบบโบราณครูจะต่อเพลงต้นเพลงฉิ่ง ๓ ชั้นก่อน และฝึกต่อไปจนจบตับต้นเพลงฉิ่ง ตับนี้มี ๓ เพลงคือ *จะเข้หางยาว ตวงพระธาตุ* และ*นกขมิ้น* จากนั้นจึงหัดเพลงที่มีลูกล้อลูกขัดแบบง่าย ๆ เช่น *เพลงแป๊ะ ๓ ชั้น* และหัดเพลงประเภทเพลงกึ่งบังคับทางง่าย ๆ เช่น *เพลงคลื่นกระทบฝั่ง*

จะเข้ในการประสมวง

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ในหนังสือ**เครื่องดนตรีไทย**ว่า

> *ไทยเราเห็นจะรู้จักเล่นจะเข้มานานไม่น้อยกว่าสมัยแรกตั้งกรุงศรีอยุธยา ดังมีกล่าวถึงจะเข้ในกฎมณเฑียรบาลครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่ปรากฏว่าเพิ่งนำจะเข้เข้ามาผสมในวงเครื่องสายและวงมโหรีเมื่อครั้งรัชกาลที่ ๒ กรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง ที่ไม่ปรากฏว่าได้นำจะเข้เข้ามาเล่นร่วมวงมาแต่ก่อนนั้น บางทีเครื่องดนตรีชนิดนี้จะเหมาะสำหรับเล่นเดี่ยว*

จะเข้มีหน้าที่ดำเนินทำนองเก็บแทรกแซงไปกับทำนองเพลงเป็นส่วนใหญ่ แต่บางครั้งดำเนินทำนองห่างๆ คล้ายลูกฆ้อง และเป็นหลักในการบรรเลงในวงเครื่องสาย



เครื่องสี

เครื่องสี

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่เกิดเสียงด้วยการใช้คันชักสีเข้ากับสายเรียกว่า **ซอ** ซอที่ใช้อยู่ในวงดนตรีไทยมี ๓ ชนิด คือ ซอสามสาย ซออู้ และซอด้วง

ซอสามสาย

ซอสามสาย เป็นซอชนิดหนึ่งของไทย มี ๓ สาย จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ไทยเรามีใช้กันมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ธนิต อยู่โพธิ์กล่าวไว้ในหนังสือ **เครื่องดนตรีไทย**ว่า *"ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยาก แต่นิยมกันว่าไพเราะและสอดประสานเข้ากับเสียงของนักร้องได้สนิทสนมเป็นอันดี หาเสียงของเครื่องดนตรีอื่นเทียบเคียงได้ยาก"* ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดปรานมาก และเนื่องจากกะโหลกซอต้องใช้กะลามะพร้าวเป็นปุ่มสามเส้าซึ่งมีรูปลักษณะเป็นพิเศษและเป็นของหายาก เพราะมิได้มีอยู่ทั่วไปทุกสวนมะพร้าว จึงมีเรื่องเล่ากันว่าในรัชสมัยของพระองค์นั้น ถ้าทรงทราบว่าสวนของผู้ใดมีกะลามะพร้าวชนิดที่ใช้ทำกะโหลกซอสามสายได้ ก็จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทาน*ตราภูมิคุ้มห้าม*แก่เจ้าของสวนมิให้ต้องเสียภาษีอากร ส่วนพระองค์เองก็ทรงชำนิชำนาญในการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นอย่างเยี่ยมถึงกับทรงสร้างซอสามสายขึ้นไว้เป็นคู่พระหัตถ์ และมีอยู่คันหนึ่งโปรดพระราชทานนามว่า *ซอสายฟ้าฟาด* เล่ากันมาว่า ในเวลาว่างพระราชกิจตอนกลางคืน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมักจะโปรดทรงซอสามสาย ถ้าไม่ร่วมวงก็มักจะทรงเดี่ยวด้วยพระองค์เอง

ลักษณะซอสามสาย

ซอสามสายมีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ ๓ ส่วนคือ คันทวนหรือคันซอ กะโหลก และคันชัก

๑. *คันทวน* ยาวประมาณ ๑.๒๑ เมตร สอดเข้าไปในกะโหลกซอ แบ่งเป็น ๒ ส่วนคือ คันทวนบนและคันทวนล่าง คันทวนบนวัดจากปลายสุดจนถึงขอบกะโหลกด้านบน ยาวประมาณ ๗๑.๕ เซนติเมตร บางคันทำด้วยไม้เนื้อแข็ง อาจมีการประดับด้วยมุกให้สวยงาม บางคันจะทำด้วยงาช้าง ส่วนตอนบนของคันทวนมีลูกบิดสำหรับขึ้นสาย ๓ อัน ถัดลงมาจากลูกบิดมีรูเจาะสำหรับร้อยสายเข้าไปผูกติดกับลูกบิด และถัดจากร้อยสายลงมาประมาณ ๓ นิ้วมีเชือกรัดสายให้แนบติดกับคันทวนเรียกว่า *รัดอก* คันทวนล่าง อยู่ใต้กะโหลกลงมา ยาวประมาณ ๒๕.๕ เซนติเมตร ส่วนนี้บางทีเรียกว่า *แข้งไก่* ทำเป็นลูกแก้วลดหลั่นกันให้สวยงาม และเรียวตอนปลาย อาจใช้เหล็กทองเหลืองทำให้แหลมเพื่อปักกับพื้นเวลาบรรเลง

๒. *กะโหลกซอ* ทำด้วยกะลามะพร้าวชนิดพิเศษที่เรียกว่า *กะลาซอ* คือต้องมีปุ่มสามเส้า วิธีทำนำกะลามาผ่าให้เหลือปุ่มสามเส้านี้ไว้ แล้วขึ้นหน้าซอด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว ด้านบนของกะโหลกมีหย่องค้ำสายทั้ง ๓ สาย ทางด้านซ้ายของผู้สีมีอุปกรณ์อย่างหนึ่งเรียกว่า *ถ่วงหน้า* ติดอยู่ ถ่วงหน้านี้ช่วยทำให้ซอมีคุณภาพเสียงที่ไพเราะ จุดที่จะติดถ่วงหน้านั้นขึ้นอยู่กับซอแต่ละคันซึ่งผู้บรรเลงต้องใช้นิ้วมือทดลองกดแล้วสีเพื่อหาจุดที่จะทำให้เสียงเกิดความไพเราะ ถ่วงหน้านี้ต้องมีน้ำหนักได้ส่วนกับขนาดและความหนาของหนังหน้าซอจึงจะทำให้เสียงไพเราะ ถ่วงหน้าบางอันทำประกวดประชันด้วยของมีราคา เช่น ทองคำฝังเพชร หรือพลอย เป็นต้น

๓. *คันชัก* คันชักซอสามสายทำด้วยไม้เนื้อแข็ง แต่บางอันก็ทำด้วยงาช้างยาว

ประมาณ ๘๖ เซนติเมตร ตอนปลายคันชักทำเป็นรูปโค้ง ที่โคนคันชักขึงด้วยหางม้า ใช้ยางสนถูให้ฝืดเพื่อสีกับสายให้เกิดเสียง

การเทียบเสียงซอสามสาย

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทั่วไปจะยึดเสียงของขลุ่ยเป็นหลักในการเทียบเสียง เพราะขลุ่ยไม่สามารถจะปรับเสียงให้สูงต่ำได้ การเทียบเสียงของซอสามสายจะใช้คู่ ๔ เป็นหลัก คือสายเอก ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าสายที่ ๒ และสายที่ ๓ จะมีระดับเสียงเทียบเท่ากับเสียงของขลุ่ยเพียงออที่เป่าโดยการปิดนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วหัวแม่มือ (เรียกว่านิ้วค้ำ) ซึ่งเรียกว่าเสียง **ซอล** (ไทย) สายที่ ๒ หรือสายกลางจะมีระดับเสียงเท่ากับเสียงขลุ่ยเพียงออที่ปิดนิ้วมือบนทั้งหมดและมือล่าง ๓ นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ยกเว้นนิ้วก้อย ซึ่งเรียกว่าเสียง **เร** สายที่ ๓ มีเสียงเท่ากับเสียงขลุ่ยที่ปิดนิ้วมือบน นิ้วชี้และนิ้วกลาง และนิ้วค้ำ หรือเรียกว่าเสียง **ลา** จะสังเกตได้ว่า สายที่ ๑ และสายที่ ๒ มีระยะห่างของเสียงเป็นคู่ ๔ ส่วน สายที่ ๒ และสายที่ ๓ ก็ห่างกันเป็นคู่ ๔ เช่นกัน

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงซอสามสาย

การฝึกหัดเริ่มต้น ผู้บรรเลงต้องนั่งพับเพียบตัวตรง วิธีจับคันทวนให้ใช้มือซ้ายโดยวางตรงส่วนกลางของคันทวนบนระหว่างนิ้วชี้ของนิ้วหัวแม่มือ ให้โคนนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้หนีบติดกัน เผยอปลายนิ้วโป้งออกให้เป็นง่ามเพื่อหนีบกระชับคันทวน ซึ่งคันทวนจะพาดที่โคนนิ้วทำให้จับได้ถนัดเวลาสี และสามารถพลิกซอไปรับกับคันชักตามที่ต้องการได้โดยที่ผู้บรรเลงไม่จำเป็นต้องโยกคันชักไปหาเมื่อต้องการสีสายที่ ๑ หรือสายที่ ๓ ส่วนมือขวาจะจับคันชักซอด้วยวิธีที่คล้ายกับการจับคันชักซอด้วงและซออู้

เมื่อจับซอได้ถูกต้องดีแล้ว ให้เริ่มฝึกสีสายเปล่า การสีสายเปล่าให้สีคันชักออกกระทบสายที่ ๓ และสายที่ ๒ พร้อมกัน และสีคันชักเข้ากระทบสายที่ ๒ และสายที่ ๑ พร้อมกัน พยายามให้น้ำหนักการสีของคันชักเท่ากันทั้งสองสายอย่างช้าๆ จนเสียงชัดเจน ในขณะที่สีนี้ มือซ้ายต้องพลิกหน้าซอให้สายรับกับคันชักดังกล่าวด้วย หลังจากนั้น หัดสีไล่เสียงจากเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุดด้วยคันชักออก-เข้าสลับกันไป และฝึกสีสายเปล่าโดยสีให้คันชักกระทบ ๒ สายรวมทั้งการไล่เสียงขึ้น-ลง

เพลงที่นิยมนำมาฝึกหัดสีเริ่มแรก ได้แก่ *โหมโรงขับไม้บัณเฑาะว์* ซึ่งคงเนื่องจากเป็นเพลงที่มีทำนองช้าๆห่างๆ เหมาะกับการฝึกคันชัก การใช้คันชักในการบรรเลงซอสามสายต่างจากการใช้คันชักในการสีซอด้วงและซออู้ เนื่องจากซอสามสายจะทำหน้าที่คลอกับเสียงร้อง ลีลาของซอสามสายจึงต่างจากการดำเนินทำนองทางเก็บของเครื่องดนตรีอื่น ซอสามสายมีวิธีสีเฉพาะเป็นของตนเอง มีการใช้คันชักเป็นลักษณะพิเศษกว่าการสีซอชนิดอื่น เช่น การสีที่เรียกว่า คันชัก ๒ คันชัก ๔ การสีคันชัก ๒ หมายถึง เมื่อชักคันชักออกจะต้องมีการเกิดเสียง ๒ เสียง และเมื่อสีคันชักเข้าก็จะมีเสียง ๒ เสียงเช่นกัน หรือการสีคันชัก ๔ หมายถึงเมื่อชักคันชักออกจะมี ๔ เสียง และเมื่อชักคันชักเข้าจะมี ๔ เสียงเช่นกัน ซึ่งการใช้คันชักในลักษณะนี้ไม่ค่อยใช้กับการสีซอชนิดอื่น

หน้าที่ของซอสามสายในการบรรเลง

ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวล น่าฟัง จึงเหมาะในการทำหน้าที่คลอเสียงร้องของนักร้อง แต่เมื่อถึงเวลาบรรเลงก็จะบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นด้วย ในการบรรเลงร่วมกับวงนั้น นิยมบรรเลงแบบทางหวานๆ เรียบๆ มากกว่าทางเก็บขยี้

ซอด้วง

ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีประเภทสีชนิดหนึ่ง มี ๒ สาย ที่เรียกว่า *ซอด้วง* สันนิษฐานกันว่ามีรูปร่างเหมือนเครื่องดักสัตว์ชนิดหนึ่งที่ชาวบ้านเรียกกันว่า *ด้วง* ซอด้วงมีเสียงแหลม กังวาน แต่ไม่แหลมจนแสบหู เสียงของซอด้วงมีความไพเราะสามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟังได้ดี

ลักษณะซอด้วง

ซอด้วงมีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ ๓ ประการคือ

๑. *คันทวน* ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ค่าดง ไม้มะเกลือ หรืองาช้าง คันทวนยาวประมาณ ๗๒ เซนติเมตร ส่วนบนสุดโค้งไปด้านหลังและผายออกเรียกว่า *โขน* มีลูกบิด ๒ อันสำหรับขึ้นสาย ลูกบิดลูกบนสำหรับขึงสายทุ้ม ลูกบิดลูกล่างสำหรับขึงสายเอก คันทวนค่อยเรียวเล็กลง ส่วนล่างสุดทำเป็นแกนสอดทะลุกะโหลกซอเพื่อผูกยึดสายซอ

๒. *กระบอกซอ* สมัยก่อนนิยมใช้ไม้ไผ่ ในปัจจุบันนิยมใช้ไม้หรือวัสดุที่ใช้ทำคันทวนซึ่งอาจเป็นไม้หรืองาช้างก็ได้ ปากกระบอกกว้างประมาณ ๗ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๑๓ เซนติเมตร การทำกระบอกซอนี้ต้องมีสัดส่วนเฉพาะของการกลึงโพรงทั้งภายในและภายนอกกระบอกอย่างระมัดระวัง เพราะจะมีส่วนสำคัญกับคุณภาพของเสียง หน้าซอขึงด้วยหนังงูเหลือมเป็นส่วนใหญ่ และไม้เล็กๆ ทำเป็นหย่องรับสายซอ วางอยู่บริเวณกลางของหน้าซอ

๓. *คันชัก* มักทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับที่ทำคันทวน ยาวประมาณ ๖๙-๗๒ เซนติเมตร จากโคนคันชักประมาณ ๙-๙.๕ เซนติเมตรมีหมุดยึดหางม้ากับปลายคันชัก ดึงให้โค้งเล็กน้อย คันชักซอด้วงไม่แยกออกจากตัวซอ ส่วนหางม้าจะอยู่ระหว่างสายทุ้มและสายเอกของซอ คันชักจะถูด้วยยางสนให้ฝืดเพื่อให้สีกับสายซอเกิดเป็นเสียง

การเทียบเสียงซอด้วง

การเทียบเสียงซอด้วงกับฆ้องวงใหญ่ เสียงสายทุ้มจะเท่ากับลูกยอดลูกที่ ๗ เสียงสายเอกตรงกับลูกยอดลูกที่ ๓ หากเทียบกับขลุ่ยเพียงออ เสียงสายทุ้มจะเท่ากับเสียงขลุ่ยปิดนิ้วมือบนทั้งหมด หรือเรียกว่าเสียง**ซอล** (ไทย) และเสียงสายเอกจะเท่ากับเสียงขลุ่ยปิดนิ้วทั้งสองมือ ยกเว้นนิ้วก้อยมือล่างหรือเสียง **เร** กล่าวได้ว่า สายทุ้มกับสายเอกของซอด้วงมีระยะห่างของเสียงเป็นคู่ ๕

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงซอด้วง

วิธีปฏิบัติในการบรรเลงซอด้วง ผู้บรรเลงต้องนั่งพับเพียบตัวตรง มือซ้ายจับคันทวนตรงบริเวณที่ต่ำกว่ารัดอกเล็กน้อย มือขวาจับด้านโคนคันชักบริเวณหางม้า โดยใช้นิ้วนางสอดเข้าอยู่ระหว่างหางม้ากับคันชัก วางกะโหลกซอบนหน้าขาด้านซ้ายของผู้บรรเลง

การฝึกหัดเริ่มด้วยการสีสายเปล่าทั้งสายเอกและสายทุ้ม สายทุ้มสีด้วยคันชักออกคือ การสีที่ให้แขนและมือของผู้สีชักคันชักออกไปจากตัวผู้บรรเลง สายเอกสีคัน

ชักเข้า คือ ชักคันชักเข้าหาตัวผู้สี ปฏิบัติอย่างนี้อย่างมีจังหวะ จนเกิดเสียงที่ชัดเจน ต่อจากนั้นจึงเริ่มกดนิ้วไล่เลียงโดยเริ่มจากเสียงต่ำสุดที่สายทุ้มจนถึงเสียงสูงสุดที่สายเอก ด้วยคันชักออกและเข้าสลับกันอย่างช้า ๆ คันชักต้องสิ้นสุดที่คันชักเข้าเท่านั้น ในการกดนิ้วต้องกดโดยใช้ปลายนิ้วกดไม่ใช้ช่วงกลางนิ้วและต้องไม่ให้เสียงเพี้ยน

ขั้นต่อไปเริ่มฝึกหัดเพลงประเภทเพลงดำเนินทำนองง่าย ๆ แต่โบราณนิยมเริ่มด้วย*เพลงตับต้นเพลงฉิ่งหรือเพลงแป๊ะ ๓ ชั้น* ที่เริ่มด้วยเพลงประเภทนี้เพราะทำนองเพลงเป็นการเดินทำนองที่มีจังหวะสม่ำเสมอ สะดวกกับการใช้คันชักเบื้องต้น อีกประการหนึ่งเพื่อให้คุ้นกับการดำเนินทำนองที่เป็นกลอนเพลงในลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นรูปแบบของเพลงไทย เมื่อสามารถทำขั้นนี้ได้ดีทั้งจังหวะและเสียงไม่เพี้ยนแล้ว ขั้นต่อไปจึงให้หัดเพลงประเภทกึ่งบังคับทางและเพลงบังคับทางต่อไป เพราะเพลงประเภทนี้จะมีการใช้คันชักพิเศษที่เรียกว่า คันชัก ๒ และคันชัก ๔ การบรรเลงซอด้วงยังมีเทคนิคต่าง ๆ ที่จะต้องฝึกปฏิบัติอีกมาก เช่น การประ พรม ครั่นคันชัก ซึ่งเทคนิคต่างๆ นี้จะช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะยิ่งขึ้น

หน้าที่ของซอด้วงในการบรรเลง

ซอด้วงทำหน้าที่เป็นผู้นำในวงเครื่องสายและมโหรีไม่ว่าจะเป็นการขึ้นเพลง รับร้อง ส่งร้อง หรือแม้แต่การเปลี่ยนแปลงระดับความเร็ว-ช้าของการบรรเลง ผู้บรรเลงซอด้วงจะต้องเป็นผู้ตัดสินใจ ดังนั้นผู้บรรเลงซอด้วงจึงต้องมีคุณสมบัติในการจดจำเพลงที่แม่นยำ มีความคล่องแคล่วในการบรรเลงและสามารถตัดสินใจได้ดีด้วย

ซออู้

ซออู้เป็นซอ ๒ สายชนิดหนึ่ง กะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวชนิดพิเศษเรียกว่า *มะพร้าวกะลาซอ* ซออู้มีเสียงทุ้มต่ำ ชื่อซอชนิดนี้เรียกตามเสียงที่ได้ยินว่า *ซออู้*

ลักษณะซออู้

ซออู้มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ ๓ ส่วนคือ

๑. *คันทวน* ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้ค่าดง ไม้มะเกลือ หรืองาช้าง ขนาดยาวประมาณ ๗๙ เซนติเมตร ปลายบนสุดคันทวนไม่งอโค้งอย่างซอด้วง แต่ทำตรงขึ้นไปและบานออกมีลักษณะคล้ายปากแตรขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๔-๕ เซนติเมตร คันทวนกลึงเป็นลูกแก้วให้ดูสวยงามและค่อยๆ เรียวลงมาจนถึงโคนคันทวน ถัดจากปลายทวนลงมามีลูกบิด ๒ อันสำหรับขึ้นสาย ถัดจากลูกบิดลงมาจะมีเชือกผูกรั้งสายซอกับคันทวนเรียกว่า *รัดอก* คันทวนจะค่อยเรียวเล็กลง ซึ่งส่วนล่างสุดทำเป็นแกนสอดทะลุกะโหลกซอเพื่อผูกยึดสายซอ

๒. *กะโหลกซอ* ใช้มะพร้าวกะลาซอขนาดกะโหลกใหญ่ ตัดปาดกะลาออกด้านหนึ่งแล้วขึ้นหน้าซอด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว หน้ากว้างประมาณ ๑๓-๑๔ เซนติเมตร ใช้ผ้าม้วนกลมๆทำเป็นหมอนหนุนสายให้พ้นหน้าซอ ส่วนด้านหลังกะโหลกแกะเป็นลวดลายสวยงามเพื่อให้เสียงออก

๓. *คันชัก* ทำด้วยวัสดุชนิดเดียวกันกับคันทวน มีความยาวประมาณ ๖๙-๗๒ เซนติเมตร จากโคนคันชักประมาณ ๙-๙.๕ เซนติเมตร มีหมุดยึดหางม้ากับปลายคัน

ชักและดึงคันชักให้โค้งเล็กน้อย คันทวนซอไม่แยกออกจากซอ เนื่องจากส่วนที่เป็นหางม้าจะอยู่ระหว่างสายทุ้มกับสายเอกของซอ คันชักถูด้วยยางสนให้ฝืดเพื่อให้สีกับสายซอเป็นเสียง

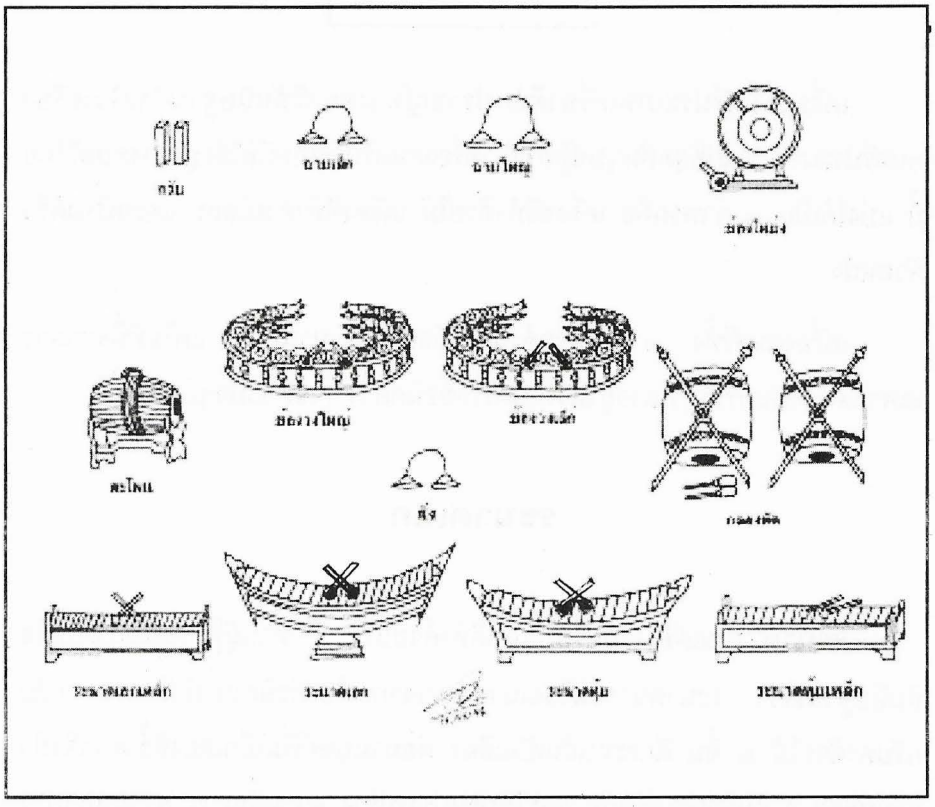
การฝึกหัดและวิธีบรรเลงซออู้

การฝึกหัดและการบรรเลงซออู้นั้น โดยทั่วไปปฏิบัติเหมือนกับซอด้วง เพียงแต่การสีซออู้ ผู้สีต้องใช้กำลังมากกว่าซอด้วงเล็กน้อย

การเทียบเสียงของซออู้กับฆ้องวงใหญ่ สายทุ้มซออู้จะเท่ากับลูกที่ ๑๑ จากยอดของฆ้องวงใหญ่ สายเอกตรงกับลูกที่ ๗ จากยอด หรือมีระดับเสียงเท่ากับสายทุ้มของซอด้วง แต่ถ้าจะเทียบซออู้กับขลุ่ยเพียงออ สายทุ้มซออู้จะเท่ากับเสียงขลุ่ยที่ปิดนิ้วหมดทุกนิ้วซึ่งเรียกว่าเสียง**โด** (ไทย) ส่วนสายเอกเท่ากับเสียง**ซอล** สายเอกและสายทุ้มซออู้มีเสียงห่างกันเป็นคู่

หน้าที่ของซออู้ในการบรรเลง

ซออู้ส่วนใหญ่มักทำหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง แต่บางครั้งก็ทำทำนองคลอเสียงร้อง โดยเฉพาะการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง



เครื่องตี

เครื่องตี

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีนักปราชญ์ทางดนตรีสันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเก่าแก่ที่สุดที่มนุษย์รู้จักใช้ เครื่องดนตรีประเภทตีที่ใช้อยู่ในวงดนตรีไทยนี้ แบ่งได้เป็น ๓ จำพวกคือ เครื่องตีทำด้วยไม้ เครื่องตีทำด้วยโลหะ และเครื่องตีขึงด้วยหนัง

เครื่องดนตรีทั้ง ๓ จำพวกดังกล่าวมีอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ เฉพาะปัจจุบันเท่านั้น

ระนาดเอก

ระนาด เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีทำด้วยไม้ ท่านผู้รู้ทางดนตรีได้ให้ข้อสันนิษฐานไว้ว่า ระนาดน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากเครื่องตีชนิดหนึ่งที่เรียกว่า *กรับ* กรับทำด้วยไม้ ๒ ชิ้น ตีกระทบกันเป็นเสียง ต่อมามนุษย์เริ่มเบื่อเสียงที่ซ้ำซากจึงนำกรับหลาย ๆ อันมาวางเรียงกัน และได้ปรับปรุงรูปร่าง ความสั้นยาว ความหนาบาง ให้เกิดเสียงลดหลั่นกันตามความต้องการ แล้วใช้เชือกร้อยไม้กรับเหล่านั้นเป็นผืนแขวนบนรางและใช้ไม้ตีให้เกิดเสียงบรรเลงเป็นทำนองได้

คำว่า *ระนาด* ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายไว้ในหนังสือ**เครื่องดนตรีไทย**ว่า ระนาดเป็นคำไทยแผลงหรือยืดเสียงมาจากคำว่า *ราด* ยังมีคำที่พูดกันมาจนติดปากว่า *"ปี่พาทย์ ราด ตะโพน"* แสดงว่าแต่ก่อนคำนี้ยังมิได้ยืดเสียง และถ้าจะยืดเสียงหรือแผลง

ตามวิธีข้างบนก็อาจพูดได้ว่า "*ปี่พาทย์ ระนาด ตะโพน*"

ระนาดเอกแต่เดิมคงเรียกกันเพียงคำว่า ระนาด เท่านั้น ต่อมาเมื่อได้มีการคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นบรรเลงคู่กันในวงบรรเลง จึงเรียกระนาดนี้ใหม่ว่า *ระนาดเอก*

ลักษณะระนาดเอก

ระนาดเอกมีส่วนประกอบ ๓ ส่วนใหญ่ๆ คือ ราง ผืน (ลูกระนาด) และ ไม้ตี

๑. *ราง* เป็นส่วนที่เป็นกล่องเสียง รางระนาดส่วนใหญ่นิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้เนื้อแข็งบางชนิด เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะค่า (ลายปุ่ม) ไม้มะริด แต่เนื่องจากไม้ทั้ง ๓ ชนิดนี้หายาก จึงมักพบแต่รางที่ทำด้วยไม้สักเป็นส่วนใหญ่ รางระนาดบางรางจะมีการแกะลวดลาย หรือฝังมุกประกอบงาให้ดูสวยงาม

รางระนาด ประกอบด้วยไม้แผงรางหรือข้างรางหนาประมาณ ๐.๕ นิ้ว มีลักษณะโค้ง นูน ได้ลักษณะ มีไม้แผ่นด้านล่างเรียกท้องราง ปลายทั้งสองข้างของรางเป็นแผ่นไม้กว้างประมาณ ๘ นิ้ว ยาวประมาณ ๑๗ นิ้ว เป็นรูปทรงใบรี เรียกว่า *โขน* และมีตะขอติดอยู่ข้างละ ๒ อัน เพื่อแขวนผืนระนาด วัดความยาวจากปลายโขนด้านหนึ่งถึงอีกด้านหนึ่งยาวประมาณ ๑๒๐ เซนติเมตร ส่วนล่างตรงกลางของรางมีที่รองรับรางติดอยู่เรียกว่า *เท้า* มีลักษณะเป็นพานแว่นฟ้า

๒. *ผืน* ผืนระนาดเอกแต่โบราณนิยมใช้ไม้ไผ่ชนิดหนึ่งเรียกว่า ไผ่บง ทำลูกระนาด นิยมกันว่าให้เสียงที่นุ่มนวลไพเราะ แต่ต่อมาใช้ไม้แก่นทำลูกระนาดกันมากขึ้น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยุง ไม้มะหาด ผืนระนาดผืนหนึ่งจะมี ๒๑ ลูก แต่ในปัจจุบันบางผืนจะมี ๒๒ ลูก ลูกทวนซึ่งเป็นลูกใหญ่ที่สุดและมีเสียงต่ำสุดนั้นกว้างประมาณ ๒ นิ้ว

ยาว ๑๖ นิ้ว ลูกถัดจากนั้นจะลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกสุดท้ายซึ่งเรียกว่า *ลูกยอด* ลูกยอดเป็นลูกที่เล็กสุดและมีเสียงสูงสุด มีความยาว ๑๒ นิ้ว ตรงรอยปาดด้านล่างของลูกระนาดจะใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ ลูกระนาดทั้งหมดจะถูกนำมาเจาะรูหัวท้ายข้างละ ๒ รู สำหรับร้อยเชือกผูกแขวนกับตะขอที่โขนทั้ง ๒ ข้าง

๓. *ไม้ตีระนาดเอก* การบรรเลงระนาดเอก ที่สามารถทำให้เกิดเสียงนุ่มนวลหรือแข็งกร้าวดุดันได้นั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของไม้ตี ไม้ตีระนาดมีอยู่ ๒ ชนิด ไม้นวมและไม้แข็ง *ไม้นวม* เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันด้วยผ้าและรัดด้วยด้ายหลายๆ รอบ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๓-๓.๕ เซนติเมตร เมื่อนำมาตีจะมีเสียงนุ่มนวล *ไม้แข็ง* เป็นไม้ตีระนาดที่บริเวณส่วนหัวพันผ้าและรัดด้วยด้ายอย่างแน่น แล้วชุบด้วยรักทิ้งให้แห้งจนมีความแข็ง เมื่อใช้ตีจะมีเสียงดังมาก

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงระนาดเอก

ผู้บรรเลงต้องนั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบจนมีสำนวนพูดกันว่า *"หน้าตั้งหลังตรง อกผาย ไหล่ผึ่ง"* การจับไม้ตีตามกรรมวิธีของการจับไม้ตีระนาดจะคว่ำมือลง ใช้นิ้วชี้กดลงด้านบนของไม้ตี นิ้วโป้งประคองไม้ตีอยู่ด้านข้าง นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย อยู่ด้านล่างกระชับไม้ตีให้อยู่ในร่องกลางหน้ามือตรงข้อพับ จับเช่นนี้ทั้งสองมือ นอกจากนี้ ยังมีการจับไม้ตีได้อีกหลายลักษณะซึ่งทำได้โดยการเปลี่ยนลักษณะของการวางนิ้ว มีศัพท์เรียกวิธีการจับไม้ตีในลักษณะเหล่านั้น เช่น จับแบบปากกา จับแบบปากไก่ จับแบบปากนกแก้ว

การฝึกระนาด ประสิทธิ ถาวร ได้กล่าวถึงวิธีการตีระนาดใน**วารสารศิลปกรรมศาสตร์** จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ดังนี้

๑. *การจัดท่านั่งและการจับไม้* ท่านั่งต้องเป็นท่าที่ปรากฏความสง่างามแก่ผู้พบเห็น และต้องอำนวยประโยชน์ในการใช้พละกำลังช่วยให้เกิดความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายได้เป็นอย่างดี การจับไม้ควรเริ่มหัดจับแบบปากกาเพียงอย่างเดียว

๒. *การตีฉาก* หมายถึง การฝึกจับไม้แบบปากกาและคว่ำมือให้สนิท ลำตัวตรง ยกไม้ขึ้นเป็นเส้นตรงให้ความรู้สึกจากแขนท่อนล่างถึงหัวไม้เป็นท่อนเดียวกัน สภาพมือทั้ง ๒ เหมือนกัน เมื่อทิ้งไม้ลงบนผืนให้หัวไม้ทั้ง ๒ ถึงผืนพร้อมกัน เสียงที่เกิดต้องเป็นเสียงเดียว

๓. *การตีให้ได้เสียงต่าง* เมื่อตีฉากได้ถูกต้องและชำนาญดีแล้ว เริ่มเรียนวิชาการตีให้เกิดเสียงหลาย ๆ ชนิด เช่น เสียงสิมหรือการสงมือ คือ การรักษาเสียงไม่ให้ซ้ำ ใช้วิธีตีเหมือนการตีฉากแต่ผู้ฝึกต้องรู้จักประคองน้ำหนักไม้ไม่ให้กระทบผืนแรงเกินไป เสียงโปร่งปฏิบัติเช่นเดียวกับการตีสงมือแต่เปิดหัวไม้ให้มากกว่าเดิมทุกเสียงต้องมีน้ำหนักเท่ากัน มิฉะนั้นจะเกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า*เสียงโขยก* นอกจากนี้ยังมีเสียงร่อนต่าง ๆ อีก เช่น ร่อนผิวน้ำ ร่อนน้ำลึก ร่อนริดไม้

๔. *การจับไม้ในลักษณะต่าง ๆ* การตีที่จะทำให้เกิดเสียงได้ตามความต้องการนั้นไม่สามารถทำได้โดยการจับไม้แบบปากกาในขั้นต้นเท่านั้น ต้องอาศัยการเปลี่ยนลักษณะของการวางนิ้วซึ่งสามารถจับได้อีกหลายลักษณะ เช่น จับแบบปากไก่ จับแบบปากนกแก้ว จับแบบนกหัวขวาน

๕. *การสร้างเสียงให้ถูกกาลเทศะ* หมายถึงเพลงที่บรรเลงทางพื้น เช่น *สุดสงวน นางครวญ* ต้องใช้การจับแบบปากไก่จึงจะได้เสียงที่มีความภูมิฐาน ซึ่งเรียกว่า*เสียงกลม* ส่วนการจับแบบปากนกแก้วจะให้เสียงที่มีความสง่างาม มีอำนาจ เรียกว่าเสียง

โต้น้ำลึก การจับแบบหัวขวานช่วยให้มีความคล่องตัวเมื่อต้องการบรรเลงอย่างรวดเร็ว ให้อารมณ์ตื่นเต้น เร้าใจ ลักษณะนี้เรียก *เสียงข้าวตอกแตก*

๖. *ชนิดของกลอน* เมื่อสามารถสร้างเสียงได้ครบแล้วจะเริ่มเรียนวิธีการผูกกลอนในลักษณะต่างๆ ให้มีสัมผัสคล้องจองและเป็นประเภทเดียวกัน ชนิดของกลอนมีหลายประเภท เช่น กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนย้อนตะเข็บ ตัวอย่างของกลอนไต่ลวดปรากฏในเพลง*ทะแยทางไล่* ซึ่งปัจจุบันหาฟังได้ยาก อย่างไรก็ดีการที่จะเลือกใช้กลอนชนิดใดนั้น จำเป็นต้องคะเนกำลังของตนให้ถูกต้อง มิฉะนั้นอาจเกิดความบกพร่องในขณะบรรเลง ยกตัวอย่าง *กลอนไต่ลวด* เป็นกลอนที่ต้องใช้พละกำลังและความระมัดระวังสูง เพราะเป็นกลอนที่มักเดินเรียงเสียงขึ้นลงอยู่เสมอ หากผู้ที่กำลังน้อยปฏิบัติ อาจเกิดการรั่ว (สองมือลงไม่พร้อมกัน) ขึ้นได้ง่าย ดังนั้นผู้ที่มีความรู้จึงรู้จักประมาณกำลังของตน ถ้าเห็นว่าขณะนั้นไม่มีกำลังพอที่จะใช้กลอนนี้ได้ก็จะหลีกเลี่ยงไปใช้กลอนอื่นซึ่งสะดวกกว่า อย่างไรก็ตามกลอนไต่ลวดนี้ถือว่าเป็นกลอนที่มีคุณค่ามาก เพราะนอกจากจะสามารถแสดงความมีพละกำลังและความแม่นยำแล้วยังเป็นการแสดงออกถึงสติปัญญาของผู้บรรเลงอีกด้วย

การฝึกปฏิบัติระนาด ยังมีเทคนิคสำคัญที่ผู้เรียนจะต้องฝึกฝนและปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ *คือการไล่เสียงระนาด* การไล่เสียงระนาดมี ๓ วิธีคือ

๑. *การไล่ธรรมดา* ที่ใช้กันทั่วไป คือการคลุมผ้าบนผืนระนาด ซึ่งให้ประโยชน์ ๒ ประการคือ ๑) ทำให้กล้ามเนื้อมีพละกำลังมากขึ้น เพราะการคลุมผ้าทำให้ผู้ฝึกต้องออกแรงเพิ่มจากเดิมจึงจะได้ยินเสียงชัดเจน เมื่อเอาผ้าออกจะมีความคล่องตัวบรรเลงได้ทนในระยะเวลานาน ๒) มีความแม่นยำ สามารถบรรเลงได้โดยไม่ต้องมองดูลูกระนาด เกิดความชำนาญในการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อในแต่ละช่วงโดยไม่

ผิดพลาด ๓) ปราศจากเสียงรบกวน เนื่องจากการคลุมผ้าทำให้เสียงเบาลง ทำให้สามารถฝึกได้ทุกเวลาโดยไม่รบกวนผู้อื่น วิธีปฏิบัติใช้วิธีตีฉาก ความเร็วพอประมาณเท่าที่ผู้ฝึกจะรักษามือให้อยู่ในสภาพถูกต้องได้นานที่สุด

๒. *การไล่เพื่อความคล่องตัว* การไล่ชนิดนี้ใช้ฝึกเพื่อนำไปใช้ในสถานการณ์ที่จำเป็นต้องใช้ความเร็วในการบรรเลงสูง เช่น การบรรเลงในช่วง *ชั้นเดียว* ออกลูกหมดเมื่อใกล้จบเพลง หรือการบรรเลง *เพลงเชิด* ซึ่งต้องบรรเลงโดยเร็วและกินเวลานาน

๓. *การไล่เพื่อความชัดเจน* การไล่แบบนี้ต้องเอาผ้าคลุมออกและฝึกทุกเสียงให้ดังชัดเจน ให้มีน้ำหนักเท่ากันและใช้เทคนิคชั้นสูง เช่น การสะบัด การรัว ฯลฯ การไล่เพื่อความชัดเจนจำเป็นต้องใช้วิธีนี้มากกว่าวิธีอื่น เพราะมุ่งตรวจสอบความชัดเจนเป็นสำคัญ

หน้าที่ของระนาดเอกในการบรรเลง

ระนาดเอก ทำหน้าที่เป็นผู้นำวงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ปี่พาทย์ไม้นวม ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงมโหรี การบรรเลงมี ๒ แบบ คือ แบบที่เรียกว่า **แปรทำนองด้วยวิธีเก็บ** (เก็บ คือ การดำเนินทำนองที่เพิ่มเติมเสียงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าเนื้อแท้ของเพลงธรรมดา) จากทำนองเนื้อเพลงของฆ้องวงใหญ่ การแปรทำนองซึ่งจะแปรจากเพลงประเภทดำเนินทำนองหรือเพลงทางเก็บ อีกแบบหนึ่งคือ **บรรเลงทางกรอ** (กรอ คือ การดำเนินทำนองด้วยวิธีตีสองมือสลับกับยืนอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่งต่อถี่ๆ) สำหรับเพลงประเภททางกรอหรือเรียกว่าเพลงบังคับทางคือ เพลงที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นต้องดำเนินทำนองเหมือนกัน ไม่มีการแปรทำนองและใช้วิธีบรรเลงด้วยการกรอ

เป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้ระนาดเอกจะทำหน้าที่เป็นผู้นำในการขึ้น-ลง สวมส่งร้อง และเป็นผู้นำในการดำเนินแนวการบรรเลง ผู้บรรเลงระนาดเอกจึงต้องเป็นผู้มีสติปัญญาและไหวพริบดี มีความเฉลียวฉลาดและมีการตัดสินใจที่ดี

ระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่ง สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เพื่อให้คู่กับระนาดเอก ระนาดทุ้มมีเสียงทุ้มต่ำ จึงเรียกว่าระนาดทุ้ม ทำหน้าที่บรรเลงเพื่อเพิ่มรสชาติของวงบรรเลงให้สนุกสนานยิ่งขึ้น

ลักษณะระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มมีส่วนประกอบ ๓ ส่วนใหญ่ ๆ เช่นเดียวกับระนาดเอก คือ ราง ผืน และไม้ตี

๑. *ราง* เป็นส่วนที่เป็นกล่องเสียง มีรูปร่างต่างจากระนาดเอก คือไม้ส่วนที่เรียกว่า *แผงราง* หรือข้างรางนั้น ด้านบนโค้งเล็กน้อยตามผืนระนาดทุ้ม ด้านล่างมีไม้ปิดท้องทำตรงราบเป็นแนวเดียวกันกับพื้น มี ๔ ขา และมีไม้ปิดหัวท้ายเรียกว่า *โขน* ที่โขนมีตะขอติดสำหรับแขวนผืน

ตัวรางมักทำด้วยไม้สักหรือไม้แก่นบางชนิดเช่นเดียวกับระนาดเอก วิธีทำอาจทำแบบเรียบๆ ทาน้ำมันชักเงา หรืออาจแกะและฝังลวดลายด้วยมุกหรือประกอบงาช้างเพื่อความสวยงาม ความยาวของรางวัดจากโขนข้างหนึ่งไปยังโขนอีกข้างหนึ่งยาวประมาณ ๕๑ นิ้ว

๒. *ผืน* ผืนระนาดทุ้มนิยมทำด้วยไม้ไผ่บง แต่บางทีก็ทำด้วยไม้เนื้อแข็งอย่างระนาดเอก เช่น ไม้ชิงชัน ผืนระนาดทุ้มมี ๑๗ ลูก ลูกแรกมีเสียงต่ำสุด ยาวประมาณ ๑๘ นิ้ว กว้างประมาณ ๖ เซนติเมตร ลูกถัดมาจะลดหลั่นกันลงมาเป็นลำดับ จนถึงลูกยอด (มีเสียงสูงสุด) ยาวประมาณ ๑๔ นิ้ว กว้างประมาณ ๕.๕ เซนติเมตร ปาดท้องด้านล่างของลูกระนาดทุ้มและถ่วงด้วยตะกั่วหัวท้ายของลูกระนาด เพื่อปรับเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ เจาะรูหัวท้ายข้างละ ๒ รู สำหรับร้อยเชือกผูกแขวนกับตะขอที่โขนทั้ง ๒ ข้าง

๓. *ไม้ตีระนาดทุ้ม* ใช้ไม้นวมเพียงอย่างเดียว แต่ทั้งก้านของไม้ตีและหัวของไม้ตีมีขนาดใหญ่กว่าไม้ตีระนาดเอกเล็กน้อย

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงระนาดทุ้ม

การฝึกปฏิบัติระนาดทุ้มไม่ว่าจะเป็นท่านั่งหรือท่าจับไม้ตีนั้นเหมือนกับระนาดเอกทุกประการ แต่ก่อนการฝึกหัดระนาดทุ้ม จะต้องฝึกฆ้องวงใหญ่ก่อน เพราะเป็นหลักสำคัญในการนำไปใช้ตีระนาดทุ้ม ดังนั้นเกี่ยวกับการฝึกระนาดทุ้มจะได้กล่าวรวมอยู่ในเรื่องของการฝึกฆ้องวงต่อไป

ระนาดเอกเหล็ก

ระนาดเอกเหล็ก หรือ**ระนาดทอง** เหตุที่เรียกชื่อดังนี้เพราะลูกระนาดชนิดนี้มักทำด้วยเหล็กหรือทองเหลือง กล่าวกันว่า ระนาดเอกเหล็กหรือระนาดทองนี้เพิ่งมีผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ลักษณะระนาดเอกเหล็ก

ระนาดเอกเหล็กมีส่วนประกอบ ๓ ส่วน เช่นเดียวกับระนาดเอกไม้และระนาดทุ้มไม้ ได้แก่ ราง ผืน และไม้ตี แต่มีรูปร่างและวัสดุที่ใช้ทำต่างกันคือ

๑. *ราง* มีลักษณะคล้ายหีบสี่เหลี่ยม ยาวประมาณ ๑ เมตร ตัวรางมีส่วนที่เป็นกล่องเสียง และมีส่วนที่เป็นขานแบออกสำหรับวางลูกระนาดและมีขอบสำหรับกันด้านหัวท้ายลูกระนาด ด้านหัวรางที่มีลูกระนาดเสียงสูงวางอยู่กว้างประมาณ ๑๘ เซนติเมตร ด้านท้ายรางที่มีลูกระนาดเสียงต่ำวาง กว้างประมาณ ๒๓ เซนติเมตร ด้านล่างทั้งสี่มุมมีล้อสำหรับเป็นเท้าของราง วัดจากพื้นสูงถึงขอบรางด้านบนประมาณ ๒๕ เซนติเมตร

๒. *ผืน* (ลูกระนาด) ทำด้วยเหล็กหรือทองเหลืองคล้ายกับลูกระนาด มี ๒๐ หรือ ๒๑ ลูก แต่งเสียงด้วยการปาดด้านท้องของลูกระนาดโดยไม่ต้องใช้ตะกั่วติดที่หัวและท้ายด้านล่างของลูกระนาด ลูกระนาดเหล็กหรือทองเหลืองจะวางเรียงบนรางซึ่งมีขอบรองกันลูกระนาดกระแทกกับตัวราง สมัยโบราณใช้เส้นหวายหรือก้านต้นระกำหลาวให้เป็นเส้นทำเป็นขอบรองไว้ แต่ปัจจุบันนิยมใช้ยางรอง

๓. *ไม้ตี* ไม้สำหรับใช้ตีระนาดเอกเหล็กนั้น บริเวณส่วนปลายของไม้ที่ใช้ตีจะใช้แผ่นหนังหนาประมาณ ๑-๑.๕ เซนติเมตร ตัดเป็นวงกลม เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๔-๕ เซนติเมตร เจาะรูกลางแล้วสอดไม้เพื่อใช้เป็นด้ามถือ

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงระนาดเอกเหล็ก

วิธีบรรเลงระนาดเอกเหล็ก โดยทั่วไปจะตีเป็นคู่แปดและดำเนินทำนองคล้ายกับการบรรเลงระนาดเอก

หน้าที่ของระนาดเอกเหล็กในการบรรเลง

ระนาดเอกเหล็กมีหน้าที่ในการบรรเลงต่างกับระนาดเอกคือ ระนาดเอกเหล็กไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวงบรรเลง ไม่ต้องนำการขึ้นเพลงรับร้องและส่งร้องเพราะจุดประสงค์ของการมีระนาดชนิดนี้ผสมในวงดนตรีไทยก็เพียงเพื่อเพิ่มรสชาติเสียงของวงบรรเลงให้มีเสียงกังวานสดใสในอีกลักษณะหนึ่งเท่านั้น

ระนาดทุ้มเหล็ก

ระนาดทุ้มเหล็ก หรือ**ระนาดทุ้มทอง** เชื่อกันว่าเป็นเครื่องดนตรีที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชดำริให้สร้างขึ้นโดยถ่ายทอดมาจากหีบเพลงฝรั่งที่มีลักษณะเป็นเครื่องเขี่ยหวีเหล็ก (ธนิต อยู่โพธิ์: ๒๕๓๒)

ลักษณะระนาดทุ้มเหล็ก

ลักษณะของระนาดทุ้มเหล็ก มีโครงสร้างและส่วนประกอบเหมือนกับระนาดเอกเหล็กทุกประการ แต่มีขนาดใหญ่กว่าเล็กน้อย ลูกระนาดก็ทำด้วยเหล็กหรือทองเหลืองเช่นกัน แต่มีขนาดใหญ่กว่า ลูกระนาดทุ้มเหล็กมี ๑๖ หรือ ๑๗ ลูก ลูกต้นที่มีเสียงต่ำสุด ยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๖ เซนติเมตร ส่วนลูกอื่น ๆ มี

ขนาดเล็กลงตามลำดับจนถึงลูกยอดซึ่งมีระดับเสียงสูงที่สุด มีความยาวประมาณ ๒๙ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๕.๕ เซนติเมตร

วิธีบรรเลงและหน้าที่ระนาดทุ้มเหล็ก

ระนาดทุ้มเหล็กมีวิธีบรรเลงโดยดำเนินทำนองห่างๆ และเน้นเสียงลูกตกของวรรคเพลงเพื่อทำให้เกิดเสียงกังวานไพเราะ

ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่งที่เชื่อกันว่ามีวิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยวต่าง ๆ เช่น โหม่ง หุ่ย ต่อมาได้พัฒนาเป็นฆ้องคู่และฆ้องวงตามลำดับ

ลักษณะฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่มีส่วนประกอบที่สำคัญ ๓ ส่วนคือ ร้านฆ้องหรือวงฆ้อง ลูกฆ้อง และไม้ตี

๑. *ร้านฆ้อง* (วงฆ้อง) ทำด้วยหวายโค้งเป็นรูปวงกลม ๔ อัน แต่เปิดช่องไว้ที่ด้านหลัง มีเสาไม้เล็ก ๆ ยึดไว้ เรียกว่า *ลูกมะหวด* ลูกมะหวดนี้ทำด้วยไม้หรืองาช้างเพื่อความสวยงาม ตรงส่วนกลางของลูกมะหวดมีไม้ไผ่เล็ก ๆ เหลากลมเรียกว่า *ไม้รัง ผึ้ง* ทำหน้าที่ค้ำและยึดให้ร้านฆ้องมีความแน่นหนาขึ้น ส่วนบนของร้านฆ้องยังมีไม้แบนๆค้ำยันระหว่างหวายเส้นนอกและเส้นใน เพื่อกันมิให้หวายสองเส้นบีบตัวเข้าหากันเมื่อลูกฆ้องถูกผูกนาน ๆ ไม้นี้เรียกว่า *ไม้ถ่าง* ขนาดวงในของฆ้องจากซ้ายไปขวา

กว้างประมาณ ๘๒ เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลังประมาณ ๖๖ เซนติเมตร ด้านหัวท้ายของวงติดด้วยไม้ซึ่งทำเป็นแป้น ๕ เหลี่ยม เรียกว่า *โขน* อาจแกะให้เป็นลวดลายที่สวยงามได้

๒. *ลูกฆ้อง* ลูกฆ้องที่นิยมกันว่าดีนั้นมักทำด้วยโลหะผสมระหว่างดีบุกกับทองแดงในอัตราส่วนทองแดง ๘๐ เปอร์เซ็นต์ และดีบุก ๒๐ เปอร์เซ็นต์โดยประมาณ หรือที่เรียกกันว่าสัมฤทธิ์ นำมาตีให้เป็นรูปทรงกลม มีปุ่มด้านบนและตีขอบด้านข้างที่เรียกว่า*ฉัตร* เส้นผ่าศูนย์กลางของลูกทวน (เสียงต่ำสุด) วัดได้ประมาณ ๑๗ เซนติเมตร ลูกฆ้องถัดมาจะมีขนาดลดหลั่นกันลงมาจนถึงลูกยอดซึ่งมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๒ เซนติเมตร ที่ฉัตรเจาะรู ๔ รู ร้อยด้วยเชือกหนังสำหรับผูกยึดลูกฆ้องกับวงฆ้อง ฆ้องวงใหญ่มีลูกฆ้อง ๑๖ ลูก ถ่วงเสียงด้วยตะกั่วผสมขี้ผึ้งที่ปุ่มด้านใน

๓. *ไม้ตี* ไม้ตีฆ้องวงใหญ่แต่โบราณนั้น บริเวณส่วนปลายที่ตีทำด้วยแผ่นหนังดิบโดยตัดเป็นวงกลมมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘-๙ เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางเพื่อสอดด้ามไม้สำหรับมือถือทั้งซ้ายและขวา แต่ในปัจจุบันบริเวณส่วนปลายที่ตีบางคู่ใช้ผ้าและด้ายพันหลายชั้นซึ่งมีลักษณะคล้ายกับไม้นวมที่ใช้ตีระนาดทุ้ม ไม้ตีชนิดนี้มักนิยมใช้ในการฝึกหัด และใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมในบางครั้ง แต่โดยส่วนใหญ่แล้วยังคงใช้ไม้ตีที่เป็นหัวหนังเป็นสำคัญ

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงฆ้องวงใหญ่

สิ่งสำคัญของการปฏิบัติในขั้นต้น คือ ผู้ฝึกหัดต้องมีความคุ้นเคยกับการใช้มือ ใช้กำลัง และการทรงตัวเป็นสำคัญ พิชิต ชัยเสรี ผู้ซึ่งเคยฝึกหัดฆ้องวงใหญ่จากครูมีทรัพย์เย็น และครูสอน วงฆ้อง ได้ให้คำอธิบายไว้ดังนี้

๑. *ท่านั่ง* ผู้ตีควรนั่งขัดสมาธิกลางวงฆ้อง ซ่อนเท้าให้ดูงาม ตัวตั้งตรง ศีรษะไม่ก้มไม่เงย ข้อศอกเสมอแนวสันหลังไม่กางไม่หุบจนน่าเกลียด

๒. *การจับไม้ตี* จับได้ ๒ วิธีคือ จับแบบจับปากกาและจับแบบปากนกแก้ว

จับปากกา คือ คว่ำมือเหยียดนิ้วชี้จรดแป้น นิ้วหัวแม่มือขนาบข้างนิ้วกลางรัดรอบด้ามอยู่ข้างใต้ นิ้วก้อยนิ้วนางช่วยประคองด้าม ถ้าเหยียดมือตรงออกไปด้ามไม้จะตรงเป็นแนวเดียวกับข้อมือและแขน ไม่บิดเบี้ยวคอกเขวไปข้างใดข้างหนึ่ง

จับปากนกแก้ว คือ คว่ำมือจับไม้ห่างแป้นประมาณ ๒ องคุลี นิ้วหัวแม่มือกดข้างด้าม นิ้วชี้รัดรอบด้ามอยู่ข้างใต้ รวบนิ้วก้อย นิ้วนาง นิ้วกลางรัดประคองด้ามเข้าหาฝ่ามือ จับไม้ให้พออยู่ไม่ต้องจับแน่นเหมือนดังท่าจับปากกา

การจับไม้ทั้ง ๒ วิธีนี้อำนวยประโยชน์ต่างกัน ท่าจับปากกาเหมาะกับเทคนิคการตีที่เรียกว่า *กวาด* และยังช่วยให้เกิดเสียงหนักแน่น ส่วนการจับปากนกแก้วจะสะดวกในการพลิกมือเพื่อตีลูกฆ้องซึ่งอยู่ค่อนไปทางท้ายและทางยอด เสียงที่ออกมาจะเป็นลักษณะเสียงลำลอง ผู้ที่เริ่มฝึกหัดควรต้องจับไม้ให้แน่นในท่าจับปากกาจนกว่าจะคล่องแคล่วดีจึงค่อยเปลี่ยน มิฉะนั้นจะได้เสียงที่ไม่หนักแน่นชัดเจนตั้งแต่เริ่มต้น

๓. *การไล่เสียงและน้ำหนักในการตี* การตีที่แรงไปเรียกว่าเป็นมือโขก ฟังหนวกหูน่ารำคาญ ถ้าตีเบาไปฆ้องก็ดังไม่เท่าที่ควร ทำให้ตัวผู้ตีจับความรู้สึกในการปฏิบัติไม่ได้จึงไม่ก้าวหน้า ในการตีจึงจำเป็นต้องตีให้พอดี อาศัยกำลังข้อมือข้อแขนพอประมาณเสมือนมีใยหน่วงแล่นตลอด ตั้งแต่ข้องอ-แขน-ข้อศอก การยกไม้ตีควรสูงประมาณหนึ่งฝ่ามือจากปุ่มฆ้อง แล้วไล่เสียงดังต่อไปนี้คือ

๓.๑ มือซ้ายตีลูกทวน (ลูกท้าย) ไล่ขึ้นจนครบ ๘ ลูก มือขวารับต่อไปจนถึงลูกยอดอีกแปดลูก ครั้นแล้วจึงไล่จากลูกยอดมาหาลูกทวน กลับไปกลับมาจนกว่าจะ

ชำนาญและคุ้นเคยกับการใช้กำลังแขนตลอดจนการใช้ไม้ตีให้สม่ำเสมอ

๓.๒ มือซ้ายตีลูกทวนหนึ่งครั้ง มือขวาตีลูกที่ ๘ สองครั้งได้เสียง ติง-เนงเนง แล้วค่อยขยับขึ้นไปทีละคู่ ๆ จนกว่าจะถึงลูกยอด การตีนั้นพึงระวังอย่าแช่ไม้นอนอยู่บนปุ่มฆ้อง เมื่อตีลงกระทบปุ่มแล้วต้องรีบยกขึ้นอยู่ในระดับเต็มทันที ครั้นแล้วจึงไล่จากยอดมาหาทวน ปฏิบัติซ้ำอยู่เช่นนี้จนกว่าจะชำนาญและคุ้นเคยกับคู่แปด

๓.๓ มือซ้ายตีลูกทวนหนึ่งครั้ง มือขวาตีลูกรองทวน (ลูกที่ ๒) และลูกที่ ๓ ให้เสียง "*เต่-เร-เร้ง*" ค่อยไล่ขึ้นเช่นนี้จนถึงลูกยอด แล้วจึงไล่ลงโดยตีลูกยอดด้วยมือขวา ๑ ครั้ง รับด้วยมือซ้าย ๒ ครั้งด้วยลูกถัดลงมาสองลูกได้เสียง *"ต้า-รา-เหร่ง"* ปฏิบัติในลักษณะนี้ไล่ลงจนถึงลูกทวน และปฏิบัติกลับไปกลับมาอยู่เช่นนี้จนกว่าจะชำนาญ และคุ้นเคยกับการแบ่งมือเป็นอันดี

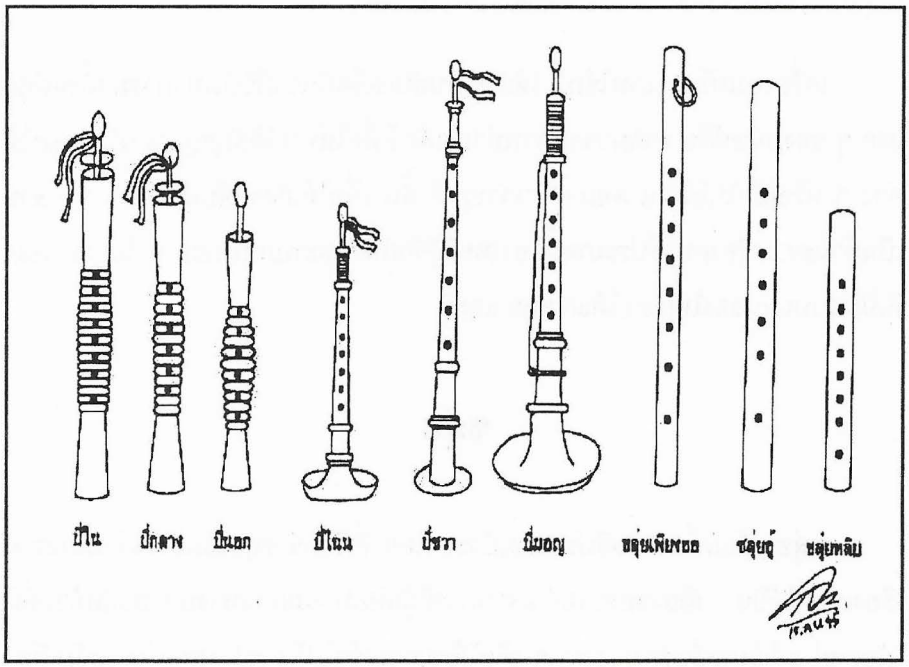
ระยะเวลาที่ฝึกหัดกระบวนพื้นฐานทั้งสามนี้ จะมากน้อยเพียงไรขึ้นกับความสามารถและความพยายามของแต่ละบุคคล คือ ถ้าผู้นั้นมีความถนัดทางดนตรีโดยธรรมชาติและมีความพยายามแล้ว ในช่วงเวลาไม่นานนักก็จะสามารถทำได้ดี แต่บุคคลที่ขาด ๒ สิ่งนี้ แม้จะปฏิบัติเป็นเวลาหลายวันก็อาจไม่ได้ผลมากนัก สำหรับคนที่ฝึกปฏิบัติจนมีพื้นฐานดีแล้ว ครูก็จะต่อเพลงสำหรับการฝึกหัดให้ต่อไป อนึ่งผู้ที่จะฝึกหัดตีฆ้องวงใหญ่นั้น ถ้ารูปร่างเล็กเกินไปหัดค่อนข้างลำบากเพราะช่วงแขนช่วงตัวไม่อำนวย ผู้ที่มีรูปร่างใหญ่จึงได้เปรียบกว่า แต่ถ้ารูปร่างใหญ่จนคับร้านก็คงหัดลำบากเช่นกัน เพลงสำหรับใช้ฝึกหัดเล่นฆ้องแต่โบราณ อาจแยกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ *เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง*จะฝึกแก่ผู้จะเล่นฆ้องในวงมโหรี *ส่วนเพลงโหมโรงเช้า-เย็น* ใช้สำหรับฝึกพวกที่จะเล่นฆ้องในวงปี่พาทย์ เมื่อเรียนจบแล้วจะเรียนเพลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเพลงที่จะใช้บรรเลงของตนรวมทั้งเม็ดพรายการปฏิบัติอื่น ๆ ต่อไป

หน้าที่ฆ้องวงใหญ่ในการบรรเลง

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากในวงบรรเลง เพราะทำหน้าที่เป็นหลักของวง เครื่องดนตรีอื่นจะต้องฟังทำนองที่เรียกว่า *ลูกฆ้อง* จากการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก แล้วจึงแปรทางจากฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองให้เหมาะกับหน้าที่และวิธีการบรรเลงของเครื่องมือนั้น ๆ

ฆ้องวงเล็ก

ฆ้องวงเล็ก เริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ฆ้องวงชนิดนี้มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับฆ้องวงใหญ่ทุกประการเพียงแต่มีขนาดย่อมกว่า มีลูกฆ้องทั้งหมด ๑๘ ลูก มีขั้นตอนการฝึกปฏิบัติคล้ายฆ้องวงใหญ่ โดยปกติแล้วผู้ที่จะบรรเลงฆ้องวงเล็กจะเป็นผู้ที่ฝึกหัดมาจากฆ้องวงใหญ่เป็นพื้นฐาน เพียงแต่เมื่อบรรเลงฆ้องวงเล็กจะต้องเข้าใจหน้าที่ในการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก ซึ่งต่างจากฆ้องวงใหญ่คือ ฆ้องวงเล็กทำหน้าที่ดำเนินทำนองเก็บสอดแทรกไปกับทำนองเพลงละเอียดกว่าฆ้องวงใหญ่ ดังตัวอย่าง



เครื่องเป่า

เครื่องเป่า

เครื่องดนตรีประเภทใช้เป่าให้เกิดเป็นเสียงเชื่อกันว่ามีวิวัฒนาการมาตั้งแต่ยุคแรก ๆ ของมนุษย์คือ อาจมาจากการเป่าเขาสัตว์เพื่อให้อาณัติสัญญาณ เป่าหลอดไม้ต่าง ๆ หรือเป่าใบไม้เล่น ต่อมารู้จักเจาะรู ทำลิ้น เพื่อให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ กลายเป็นทำนอง เครื่องดนตรีประเภทนี้ของไทยที่รู้จักกันดีและพบเห็นบ่อย ๆ ในวงบรรเลงที่เป็นแบบแผนของไทยเรา ได้แก่ ขลุ่ย และปี่

ขลุ่ย

ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าของไทย ที่เรียกว่าขลุ่ยนั้นเข้าใจว่าเรียกตามเสียงเป่าที่ได้ยิน เสียงของขลุ่ยเกิดจากการที่ผู้เล่นเป่าลมผ่านทางปลายขลุ่ยด้านที่มีไม้อุดอยู่ แต่เว้นเหลือช่องลมเล็ก ๆ เพื่อให้ลมผ่านเข้าไปถึง *รูปากนกแก้ว* ระดับเสียงสูง-ต่ำเกิดจากการเปิด-ปิดนิ้วที่รูขณะที่ผู้เป่าใช้ลมแรงหรือค่อยบังคับเสียงให้เป็นทำนองตามต้องการ

ลักษณะขลุ่ย

ขลุ่ยที่พบเห็นกันอยู่ทั่วไปสามารถทำได้จากวัสดุหลายชนิด เช่น ไม้ไผ่ (ไม้รวก) งาช้าง ไม้ชิงชัน ท่อยางเอสลอน แต่ขลุ่ยที่ดีนั้นมักทำด้วยไม้รวก ที่มีปล้องขนาดพอดีกับขนาดขลุ่ยแต่ละชนิด

ลักษณะของขลุ่ยประกอบด้วยเลาขลุ่ยซึ่งทำจากวัสดุต่าง ๆ ดังกล่าว ด้านที่เป่าอุดด้วยไม้สักทองเรียกว่า *ดาก* ปาดที่ดากด้านล่างเล็กน้อยทำมุมกับรูด้านล่างเพื่อให้ลมผ่านรูนี้ เรียกว่า *รูปากนกแก้ว* ถัดจากรูปากนกแก้วลงมามีรูอีกหนึ่งรู เรียกว่า *รูนิ้วค้ำ* ด้านบนเจาะรูสำหรับบังคับเสียงอีก ๗ รู (สำหรับขลุ่ยอู้ มีเพียง ๖ รู) ทางด้านขวามีอีก ๑ รูเรียกว่า *รูเยื่อ* ซึ่งบางทีใช้เยื่อในปล้องไม้ไผ่ปิดรูนี้ทำให้เกิดเสียงดังไปอีกแบบหนึ่ง ในปัจจุบันมักนิยมเอาขี้ผึ้งปิดรูไว้ บริเวณส่วนด้านปลายที่เลยหัวไม้ออกมาเจาะรูอีก ๔ รู ตรงกันทั้งบนล่างและซ้ายขวาของเลาขลุ่ยสำหรับร้อยเชือกแขวน เรียกว่า *รูร้อยเชือก*

ขลุ่ยที่ใช้ผสมวงบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ มีอยู่ ๓ ชนิดได้แก่ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้

ขลุ่ยหลิบ

ขลุ่ยหลิบ หรือ **ขลุ่ยหลีบ** ขนาดเล็กยาวประมาณ ๓๖ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร ใช้บรรเลงในวงมโหรีเครื่องคู่และวงเครื่องสายเครื่องคู่ เพื่อให้เป็นคู่กับขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลีบมีเสียงเล็กแหลมและมีระดับเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออเป็นคู่สี่ หน้าที่ดำเนินทำนองมักเป็นทางเก็บ แต่บางครั้งก็โหยหวนบ้าง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำเช่นเดียวกับซอด้วงและระนาด แต่เมื่อมาผสมอยู่ในวงเครื่องสายปี่ชวา ขลุ่ยหลิบต้องเป่าเป็นพวกเครื่องตามไปพร้อมกับซออู้

ขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออ ยาวประมาณ ๔๕-๔๖ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๕ เซนติเมตร เป็นขลุ่ยที่นิยมอยู่ในวงเครื่องสายและวงมโหรี ขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการเทียบเสียงในวงเครื่องสาย เช่นเมื่อเป่าขลุ่ยโดยปิดนิ้วมือบนทั้งหมดเสียงที่ออกมาจะเทียบโน้ตสากลได้เท่ากับตัวซอล จะเท่ากับสายทุ้มสายเปล่าของซอด้วง สายเอกสายเปล่าของซออู้ และสายเอกของจะเข้เมื่อกดนมที่ ๔ การบรรเลงขลุ่ยเพียงออนั้นดำเนินทำนองโดยวิธีเก็บบ้าง โหยหวนบ้างไปกับทำนองเพลง แต่ไม่เก็บมากเท่ากับขลุ่ยหลิบ การเป่าไม่ควรเป่าเสียงแหบ หมายถึงใช้ลมแรงในระดับเสียงสูงมาก ๆ ขลุ่ยเพียงออที่บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายและวงมโหรีจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทตามเช่นเดียวกับซออู้ แต่เมื่อผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวม ขลุ่ยเพียงออทำหน้าที่เป็นเครื่องประเภทนำไปพร้อมกับระนาดเอก

ขลุ่ยอู้

ขลุ่ยอู้ มีขนาดใหญ่ ยาวประมาณ ๖๐ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร มีเสียงทุ้มนุ่มนวลและมีระดับเสียงต่ำกว่าขลุ่ยเพียงออถึง ๓ เสียง จึงได้ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ซึ่งต้องการเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลเป็นพื้น ขลุ่ยอู้มีวิธีบรรเลงโดยดำเนินทำนองต่าง ๆ ที่มีการเก็บน้อยกว่าขลุ่ยเพียงออ

ปี่

ปี่ ของไทยมีด้วยกันหลายชนิด ได้แก่ ปี่ใน ปี่นอก ปี่กลาง ปี่ชวา ปี่มอญ ปี่ไฉน แต่ละชนิดมีวิธีการบรรเลงต่างกันไป บุญช่วย โสวัตร ได้จัดประเภทของปี่ตามลักษณะและวิธีการเป่าเป็น ๒ ประเภท คือ

๑. ประเภทการใช้นิ้วไม่เรียงตามลำดับเมื่อไล่เสียงเรียงทั้งขึ้นและลง ได้แก่ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอกต่ำ ปี่นอก

๒. ประเภทการใช้นิ้วเรียงตามลำดับเมื่อไล่เสียงเรียงทั้งขึ้นและลง ได้แก่ ปี่มอญ ปี่ชวา ปี่ไฉน

สำหรับประเภทที่ ๑ นั้น มนตรี ตราโมท ได้ให้ข้อสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเครื่องดนตรีของไทยแท้และเป็นเครื่องเป่าที่ชาวไทยรู้จักประดิษฐ์ขึ้นใช้มาแต่เก่าก่อน เพราะวิธีเป่าและลักษณะการเจาะรูไม่เหมือนหรือไม่ซ้ำแบบกับเครื่องเป่าของชาติใดๆ

ลักษณะปี่

ปี่ไทยมีส่วนประกอบ ๒ ส่วนคือ เลาปี่ และลิ้นปี่

๑. *เลาปี่* ทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน หรือไม้พะยูง นำมากลึงให้เป็นรูปบานหัวท้าย ตรงกลางป่องเล็กน้อย เจาะภายในกลวงตลอดเลา ทางหัวที่ใส่ลิ้นปี่มีลักษณะเป็นรูเล็ก มีแผ่นวัสดุหรือแผ่นไม้เสริมอยู่ เรียกว่า *ทวนบน* ปลายอีกด้านหนึ่งเป็นรูขนาดใหญ่กว่า มีแผ่นวัสดุหรือแผ่นไม้เสริมอยู่เช่นกัน เรียก *ทวนล่าง* มีประโยชน์ในการปรับเสียงของปี่ให้สูงขึ้นหรือต่ำลงได้ ตอนกลางเลาปี่เจาะรู ๖ รู ตอนบนเจาะเรียง

ลงมา ๔ รู เว้นระยะเล็กน้อยและเจาะรูตอนล่างอีก ๒ รู ตอนกลางของเลาปี่มักกลึงขวั้นเป็นเกลียวคู่ ๑๔ คู่ ไว้ระยะพองาม ตอนหัวท้ายตรงคอขวั้นอีกข้างละ ๒ เกลียว เพื่อให้แลดูสวยงามและกันลื่น

๒. *ลิ้นปี่* ทำด้วยใบตาลซ้อน ๔ ชั้น ตัดเป็นรูปกลมผูกติดกับท่อเล็ก ๆ ซึ่งเรียกว่า *กำพวด* มีลักษณะเรียวยาวประมาณ ๕ เซนติเมตร นำใบตาลมาผูกให้ติดกับกำพวดด้วยเชือก

การฝึกหัดและวิธีบรรเลงปี่

ปี่ของไทย นับเป็นเครื่องดนตรีที่มีเทคนิคและวิธีการในการเป่าปี่ที่ยุ่งยากและพิสดารซึ่งต้องอาศัยการฝึกหัดที่ละเอียดและลึกซึ้งจึงจะสามารถทำได้ถูกต้องและไพเราะ บุญช่วย โสวัตร ศิษย์ครูเทียบ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญทางปี่ไทยท่านหนึ่งได้อธิบายถึงวิธีบรรเลงและการฝึกหัดปี่ไว้ดังนี้

เสียงของปี่ในทั้งหมดมี ๒๔ เสียง สามารถแบ่งเป็น ๓ กลุ่มโดยเรียงลำดับของเสียงเป็นช่วง ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ ตั้งแต่เสียงที่ ๑-๖ เรียกว่า *เสียงต้อ* หรือ *ทางต้อ* หมายถึง ช่วงเสียงที่ต่ำลงไปถึงเสียงต่ำที่สุด ช่วงที่ ๒ ตั้งแต่เสียงที่ ๗-๑๕ เรียกว่า *เสียงกลาง* หรือ *ทางกลาง* หมายถึง ช่วงเสียงที่อยู่ตรงกลาง ไม่สูงไม่ต่ำ เป็นเสียงที่ใช้มากที่สุดในการดำเนินทำนอง ช่วงที่ ๓ ตั้งแต่เสียงที่ ๑๕-๒๕ เรียกว่า *เสียงแหบ* หรือ *ทางแหบ* หมายถึง ช่วงเสียงที่มีระดับเสียงสูงไปถึงเสียงสูงที่สุด

เริ่มเรียนปี่ ควรได้ปฏิบัติตามขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้คือ

๑. *หัดเป่าเสียงต่างๆเบื้องต้น* ในการฝึกทุกครั้งครูไม่ควรให้ผู้เรียนฝึกตามสบาย ควรปฏิบัติให้ตรงตามลักษณะที่ถูกต้อง เช่น การนั่งพับเพียบ ตั้งลำตัวตรง คอตรง

แขนไม่กาง หน้าตรงไม่ก้มหน้าและไม่แหงนหน้าเกินไป

แต่โบราณมาไม่มีโน้ตสำหรับบันทึกเสียงของปี่ ครูผู้สอนได้กำหนดเสียงต่าง ๆ ของปี่ในไว้ดังต่อไปนี้ คือ **"ฮอ แฮ ฮีออ ๆ ตอ แต อือ อื๊อ แต่ ตอล็อด และ ต๋อย"** ในการฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้นจะต้องฝึกเป่าเสียงดังกล่าวให้ได้เสียงชัดเจนที่สุด แบบฝึกหัดเป่าเสียงปี่เบื้องต้นได้มีการกำหนดไว้ให้ฝึกเป่าตามลำดับต่อไปนี้

๑. ตือ คือ เสียงเร

๒. ฮอ คือ เสียงเร (เสียงเดียวกับหมายเลข ๑ แต่นิ้วต่างกัน)

๓. แฮ คือ เสียงมี

๔. ฮีออ ๆ คือ เสียงซอล-มี

๕. ตอ คือ เสียงลา

๖. แต คือ เสียงซี (ที)

๗. อือ คือ เสียงเรบน (แหบ)

๘. อื๊อ คือ เสียงมีบน (แหบ)

๙. อือ คือ เสียงเรบน (แหบ) เหมือนกับหมายเลข ๗

๑๐. ตอ คือ เสียงลา (เหมือนกับหมายเลข ๕)

๑๑. ตือ คือ เสียงซอล (แต่เป็นเสียงบนที่ใช้การบังคับนิ้วเช่นเดียวกับเสียงตือ-เร แต่ใช้ลมดันต่างกัน)

๑๒. แต่ คือ เสียงฟา

๑๓. ตือ คือ เสียงซอล (เหมือนหมายเลข ๑๑)

๑๔. ตอล็อด คือ เสียงลา-ลา แต่ต่างกันเนื่องจากการบังคับลิ้นปี่

๑๕. ต๋อย คือ เสียงลา-เร

เสียงและนิ้วเบื้องต้นนี้ ผู้ที่ประสงค์จะเป่าปี่ดี จะต้องฝึกจนเกิดความชัดเจนแล้วจึงเรียนในขั้นต่อ ๆ ไป ควรฝึกระบายลมไปด้วย เสียงที่ระบายลมได้ง่ายที่สุดคือเสียงที่ ๔ และเสียงที่ ๗ ๘ ๙ เมื่อหัดระบายลมตามเสียงเหล่านี้ได้แล้ว จึงค่อยหัดระบายลมตามนิ้วและเสียงอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งจะต้องสามารถระบายลมได้ในทุก ๆ เสียง เมื่อผ่านการฝึกดังกล่าวได้แล้ว จึงเริ่มเรียนการเป่าเพลงที่เป็นทำนองต่อไป

เพลงที่โบราณาจารย์นิยมนำมาเป็นบทฝึกหัด ได้แก่ เพลงที่มีลักษณะดำเนินทำนองง่าย ๆ เป็นที่รู้จักกันทั่วไป เช่น *เพลงโล้ ๒ ชั้น* และ*เพลงเต่ากินผักบุ้ง ๒ ชั้น* โดยประดิษฐ์ทางให้มีลักษณะเป็นเสียงยาวและสั้นสลับกันเป็นช่วง ๆ (เสียงสั้นๆ นิยมเรียกกันว่า *เก็บ* เพื่อให้ผู้ฝึกหัดใหม่ได้มีโอกาสเป่าเก็บ ตอดลิ้น ระบายลม และเป่าเสียงให้นิ่ง) เพื่อให้เกิดความชำนาญในการใช้ลม นิ้ว ลิ้นปี่ และลิ้นของผู้เป่าเองให้สัมพันธ์กัน

๒. *หัดระบายลม* การระบายลมเป็นลักษณะการเป่าปี่อย่างหนึ่งที่มีกระบวนการเป็นขั้นตอนจนสามารถสับเปลี่ยนได้ตลอดเวลาโดยลมที่เป่าออกไปไม่ขาดช่วงเลย เริ่มตั้งแต่

๑. เป่าลมตรงจากปอดของตนเอง ออกแรงเป่าประมาณครึ่งหนึ่ง

๒. นำลมที่เหลืออีกครึ่งหนึ่ง มาเก็บไว้ที่กระพุ้งแก้ม

๓. พองแก้มของตนเองออกรับ

๔. ปิดช่องทางเดินลมที่เชื่อมต่อจากคอด้านใน ลิ้นสำหรับปิดเปิดนี้มีอันเดียวเมื่อเปิดช่องระหว่างปากไปสู่หลอดลมเข้าสู่ปอดแล้ว ช่องลมจากจมูกเข้าสู่หลอดลมก็จะเปิดให้หายเข้าสู่ปอดทางด้านนั้น

๕. เบ่งกล้ามเนื้อที่กระพุ้งแก้มและดันลมในปากออกไป ช่องที่ลมออกแรง

มากต้องทำให้เป็นช่องแคบ ๆ

๖. ในขณะที่แก้มเริ่มดันลมออก ให้เริ่มหายใจเข้าทางจมูก

๗. เมื่อหายใจสูดลมเข้าปอดได้แล้ว ก็ปล่อยออกสู่ช่องลมในปากที่กำลังจะหมดโดยเริ่มนำขั้นที่ ๑ มาใช้ใหม่ให้ต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับ ถ้าปฏิบัติดังนี้ก็จะสามารถมีลมเป่าออกทางช่องปากได้ตลอดเวลา วิธีการเหล่านี้เรียกว่า *วิธีระบายลม*

สิ่งที่ควรระวังคือ ต้องหายใจเข้าปอดด้วยความรวดเร็วก่อนที่ลมในกระพุ้งแก้มจะหมดลง เพราะถ้าหากหายใจเข้าภายหลังลมในกระพุ้งแก้มหมด จะทำให้ลมที่เป่าออกจากปากขาดตอนลง การระบายลมนี้ผู้เป่าปี่ทุกคนจะต้องฝึกจนชำนาญ สามารถระบายลมได้ทุกเสียงและแยกการระบายลมออกจากการดำเนินทำนองของเพลงได้ เพราะขณะระบายลมการดำเนินทำนองจะต้องไม่หยุดชะงัก

๓. *ฝึกหัดเป่า เพลงเต่ากินผักบุ้ง ๒ ชั้น และ ๓ ชั้น* สำหรับการฝึกหัดเพลงแรกนั้น ครูเทียบ คงลายทอง ได้กำหนด*เพลงเต่ากินผักบุ้ง*สำหรับผู้เริ่มหัดเป่าปี่ทุกคน เพราะเพลงนี้จะช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างกว้างขวางดีกว่าเพลงอื่น ๆ เนื่องจาก

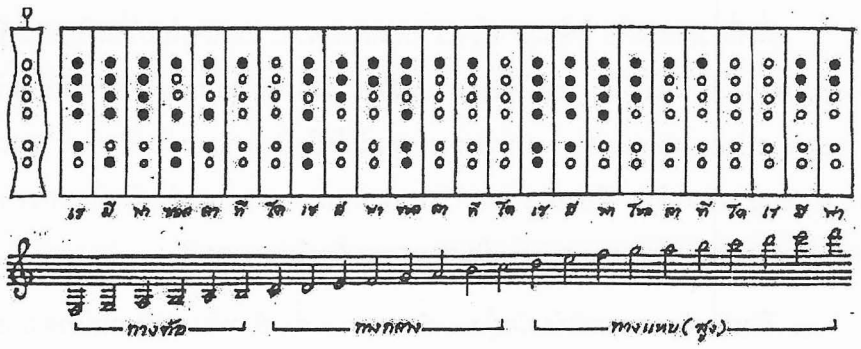
๑. เพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงที่ฝึกหัดการแจกนิ้วได้กว้างขวางทั้งเสียงแหบ เสียงตรง และเสียงต้อ

๒. ประดิษฐ์ทำนองให้มีเสียงสั้นและยาวได้ง่าย

๓. เพลงนี้มี ๓ ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวไม่มากทำให้จดจำได้สะดวก

๔. เพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงจากเสียงทางในเป็นเสียงทางนอก การฝึกเพลงนี้จึงช่วยให้ผู้เป่าได้รู้จักการใช้นิ้วและการดำเนินทำนองเป็นอีกแบบหนึ่ง เพราะเพลงบางเพลงมีการเปลี่ยน

ระดับการดำเนินทำนองจากทางในที่เคยเล่นสะดวกเป็นทางนอก ซึ่งทำให้ผู้เล่นเกิดปัญหา เพลงเต่ากินผักบุ้งจึงเป็นตัวอย่างของการเปลี่ยนเสียงที่ให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติเพื่อเป็นแนวทางในการนำไปใช้ในโอกาสต่อไป



ภาพแสดงระดับเสียงปี่ในและการปิด-เปิดนิ้ว

วงดนตรีไทย

วงดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงอย่างมีระเบียบแบบแผนซึ่งพบในปัจจุบันมีอยู่ ๓ แบบ คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี

วงปี่พาทย์

วงปี่พาทย์ คือ การผสมวงที่ประกอบด้วยเครื่องตีชนิดต่าง ๆ เช่น ฆ้อง กลองระนาด โดยมีเครื่องเป่า คือ ปี่ เป็นประธานของวง และยังมีระเบียบวิธีผสมวงออกเป็นหลายแบบ ได้แก่

วงปี่พาทย์อย่างเบา หรือ *วงปี่พาทย์ชาตรี* *เป็น*วงปี่พาทย์ที่มีขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัย ใช้บรรเลงคู่กับการแสดงหนังตะลุงและละครชาตรีเป็นสำคัญ มีเครื่องดนตรีอยู่ ๕ ชิ้น ได้แก่ ปี่นอก ทับ (โทนชาตรี) ฆ้องคู่ กลองตุ๊ก ฉิ่ง

วงปี่พาทย์อย่างหนัก คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้ในงานพระราชพิธี งานพิธีและประโคมในพิธีกรรมงานมงคลทั่วไป บางครั้งจึงเรียกว่า *ปี่พาทย์พิธี* ถ้าใช้ไม้แข็งตีก็เรียกว่า *วงปี่พาทย์ไม้แข็ง* ถ้าใช้ไม้นวมตีก็เรียกว่า *วงปี่พาทย์ไม้นวม* วงปี่พาทย์อย่างหนัก มีการแบ่งขนาดวงได้ ๓ ขนาด คือ

ก. **วงปี่พาทย์เครื่องห้า** ชิ้น ศิลปบรรเลง ได้ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือ **ดนตรีไทยศึกษา** (๒๕๒๑) ว่า มาจากการประสมวงปี่พาทย์แบบดั้งเดิม แต่ได้มีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีบางอย่างจึงกลายเป็นลักษณะประสมวง

แบบใหม่ขึ้น นั่นคือ เมื่อใช้วงปี่พาทย์ชนิดนี้บรรเลงประกอบการแสดง โขน ละครในระยะแรก การประสมวงเพิ่มเสียงระนาดเอก ๑ ราง แล้วใช้ฆ้องวงใหญ่แทนฆ้องคู่ ส่วนปี่และเครื่องกำกับจังหวะอื่น ๆ ก็ยังคงเหมือนเดิม จนกระทั่งเกิดศิลปการแสดงโขนโรงในและละครในขึ้น การประสมวงจึงมีลักษณะเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้าในปัจจุบัน อันประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะ ดังนี้คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน ตะโพน กลองทัด ๒ ลูก (เดิมมีลูกเดียว) และฉิ่ง

ข. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ เป็นการประสมวงโดยโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นเพิ่มเติมในวงปี่พาทย์ เพื่อให้คู่กับเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยค่อย ๆ เพิ่มเติมเป็นลำดับดังนี้ ในสมัยรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้เพิ่มกลองทัดอีก ๑ ลูก แต่เดิมมีเพียงลูกเดียว มีเสียงดัง *ตุม* เรียกว่า *กลองทัดตัวผู้* เพราะมีระดับเสียงสูง กลองทัดที่เพิ่มนี้มีเสียงต่ำกว่าดัง *ต้อม* เรียกว่า *กลองทัดตัวเมีย* และนิยมใช้มาจนปัจจุบัน ในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีผู้ประดิษฐ์ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็กขึ้น ต่อมาได้นำปี่นอกเข้ามาผสมในวงเพื่อให้คู่กับปี่ใน (แต่ปี่นอกไม่ได้รับความนิยมปัจจุบันจึงไม่ใช้) นอกจากนี้มีการเพิ่มฉาบเล็กให้คู่กับฉิ่ง

ดังนั้นในวงปี่พาทย์เครื่องคู่จึงประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก (ปัจจุบันไม่ใช้) ตะโพน กลองทัด ๑ คู่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง

ค. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เป็นการผสมวงที่เพิ่มเติมจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ คือ ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ได้มีผู้ประดิษฐ์ระนาดเอกเหล็ก (หรือระนาดทอง) และระนาดทุ้มเหล็กขึ้น และได้นำเข้ามาผสมในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ พร้อมทั้งเพิ่มฉาบใหญ่ จึงกลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก (ระนาดทอง) ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก (ปัจจุบันไม่ใช้) ตะโพน กลองทัด ๑ คู่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ โหม่ง

นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีที่ปรับปรุงจากวงปี่พาทย์อย่างหนักใช้ในโอกาสที่ต่างกัน ได้แก่ **วงปี่พาทย์เสภา** และ**วงปี่พาทย์ไม้นวม** กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้นำวงปี่พาทย์เข้ามาใช้บรรเลงร่วมกับการเล่นเสภาโดยใช้กลองสองหน้า (ลักษณะคล้ายเปิงมาง) ติดข้าวสุกด้านหนึ่งตีทำจังหวะหน้าทับให้กับวงบรรเลงแทนตะโพนและกลองทัด และมีการแบ่งขนาดวงเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์อย่างหนักทุกประการ เรียกว่า *วงปี่พาทย์เสภา*

วงปี่พาทย์อย่างหนักที่กล่าวมานั้น มีเสียงดังแข็งกร้าวเหมาะที่จะบรรเลงกลางแจ้ง และเพื่อแสดงโขน ละคร และพิธีกรรมต่าง ๆ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงได้คิดวิธีที่จะบรรเลงวงปี่พาทย์เพื่อการฟัง หรือเพื่อการแสดงภายในสถานที่ที่จำกัด จึงมีการเปลี่ยนไม้ตีจากเดิมซึ่งเป็นไม้แข็งให้เป็นไม้นวม และเปลี่ยนจากปี่มาเป็นขลุ่ยแทน เพิ่มซออู้เข้าไป อาจใช้กลองแขกตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะในบางโอกาส เรียกวงประเภทนี้ว่า *ปี่พาทย์ไม้นวม*

วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นวงปี่พาทย์ที่มีเครื่องบรรเลงและการแบ่งขนาดของวงเหมือนกับวงปี่พาทย์ไม้แข็งทุกประการ แต่ใช้ปี่ชวาแทนปี่ในและปี่นอก และใช้กลองมลายู ๑ คู่ (รูปร่างคล้ายกลองแขกแต่สายขึงขึ้นหน้าทำด้วยหนัง มือขวาของผู้บรรเลงถือไม้ตี รูปงอ ๆ) แทนตะโพน และกลองทัด ที่เรียกชื่อวงว่าวงปี่พาทย์นางหงส์นี้เรียกตามชื่อเพลงคือ *เพลงเรื่องนางหงส์* ซึ่งเป็นเพลงหลักที่วงปี่พาทย์ประเภทนี้จะต้องบรรเลงและใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพเท่านั้น

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงปี่พาทย์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงปรับปรุงขึ้นจากต้นเค้าของวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยเน้นเรื่องความนุ่มนวลของเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวง เครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมได้ตัดออกไป วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ใช้บรรเลงกับการแสดงละครชนิดใหม่ซึ่งเปิดแสดงที่โรงละครดึกดำบรรพ์ โรงละครนี้เจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน์เป็นผู้สร้างและให้เรียกชื่อว่า *โรงละครดึกดำบรรพ์* เพื่อป้องกันไม่ให้คนทั่วไปเรียกว่า *โรงละครเจ้าพระยาเทเวศร์* ชื่อนี้จึงมีอิทธิพลต่อการเรียกชื่อละครและวงดนตรีที่บรรเลงกับละครนี้ตามไปด้วย

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ ระนาดเอก (ใช้ไม้นวมตี) ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ ซออู้ ฆ้องหุ่ย (มี ๗ ลูก เสียงเรียงลำดับ ๗ เสียง) ตะโพน กลองตะโพน (ใช้ตะโพนถอดเท้า หงายขึ้นตีแทนกลองทัด) ฉิ่ง และกลองแขก

วงปี่พาทย์มอญ เป็นดนตรีของชนชาติมอญ สันนิษฐานว่าเข้ามาเผยแพร่ในเมืองไทยเป็น ๓ ระยะ คือ ระยะแรกในสมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีชาวมอญอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร และได้นำดนตรีมอญเข้ามาบรรเลงเล่นกันในกลุ่มคนมอญซึ่งนิยมเรียกว่า *ปี่พาทย์รามัญ* ต่อมาปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทเป็นครั้งแรกในงานพระเมรุสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินีแต่ครั้งรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยพระองค์ทรงพระราชดำริว่าสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินีทรงมีเชื้อมอญ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดประเพณีว่าถ้าเป็นงานพระศพหลวงแล้วต้องมีปี่พาทย์มอญร่วมประโคมด้วยอีกอย่างหนึ่ง ต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดปรับปรุงวงปี่พาทย์มอญซึ่งเดิมมีแต่ฆ้องวงใหญ่ ปี่มอญ ตะโพน

มอญ เปิงมางลูกเดียว ฉิ่ง ฉาบ โดยนำมาผสมเข้ากับเครื่องดนตรีของไทย เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก และได้จัดให้มีระเบียบในการผสมวงแบบปี่พาทย์ของไทย นอกจากนี้ยังเห็นว่าวงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญมีน้ำเสียงเยือกเย็นเหมาะที่จะใช้บรรเลงในงานศพ จึงให้นำเพลงมอญแท้หลายเพลงมาทำเป็นเพลงประโคม ซึ่งเป็นที่นิยมและชื่นชอบกันอย่างแพร่หลายจนเป็นที่เข้าใจกันว่าวงปี่พาทย์มอญใช้สำหรับงานศพเท่านั้น แต่ความจริงแล้ววงปี่พาทย์มอญนั้นใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ทั่วไป

วงเครื่องสาย

วงเครื่องสาย คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นประธาน มีเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นเครื่องประกอบ เครื่องดนตรีประเภทมีสายที่ใช้ดีดหรือสีเป็นเสียงนั้น ได้แก่ ซอด้วง ซอสามสาย และจะเข้ นัยว่าไทยเรามีเล่นกันมาแต่สมัยอยุธยาแล้ว แต่ยังไม่สามารถยืนยันได้ว่ามีการผสมวงกันในลักษณะใด หรือเพียงต่างคนต่างเล่นเพื่อความสนุกเพลิดเพลินของตน อย่างไรก็ตาม การเล่นเครื่องสายคงเกินเลยเข้าไปถึงเขตพระราชฐานจนเป็นที่รำคาญของเจ้านาย โดยเฉพาะสมเด็จฯพระบรมไตรโลกนาถ ถึงกับมีกฎมณเทียรบาลกำหนดห้ามการเล่นดนตรีไว้ว่า *"ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน"* ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการคิดผสมวงเครื่องสายเล่นกัน โดยนำซอด้วง ซอสามสาย จะเข้ และปี่อ้อเข้ามาผสมวงกันเล่น ต่อมาได้คิดเอา *"เครื่องกลองแขก"* ประสมเข้าไปในวงเครื่องสายด้วย เรียกว่า *วงกลองแขกเครื่องใหญ่* ภายหลังได้แยกเอาปี่ชวาและ

กลองแขกออก นำโทน-รำมะนา และขลุ่ยเพียงออเข้าบรรเลงแทน เกิดเป็นวงเครื่องสายไทยขึ้น ดังจะได้แสดงลักษณะของวงเครื่องสายแบบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- **วงเครื่องสายไทย** มีการแบ่งขนาดวงออกเป็น ๒ ขนาดคือ

ก. วงเครื่องสายวงเล็ก (เครื่องเดี่ยว) มีเครื่องดนตรีคือ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทน-รำมะนา ฉิ่ง (อาจเพิ่มฉาบ โหม่ง ได้)

ข. วงเครื่องสายเครื่องคู่ คือ วงเครื่องสายวงเล็กที่เพิ่มเครื่องดนตรีประเภททำทำนองให้เป็นคู่ ได้แก่ ซอด้วง ๒ คัน ซออู้ ๒ คัน จะเข้ ๒ ตัว เพิ่มขลุ่ยหลิบให้คู่กับขลุ่ยเพียงออ โทน-รำมะนา ฉิ่ง (ฉาบ-โหม่ง)

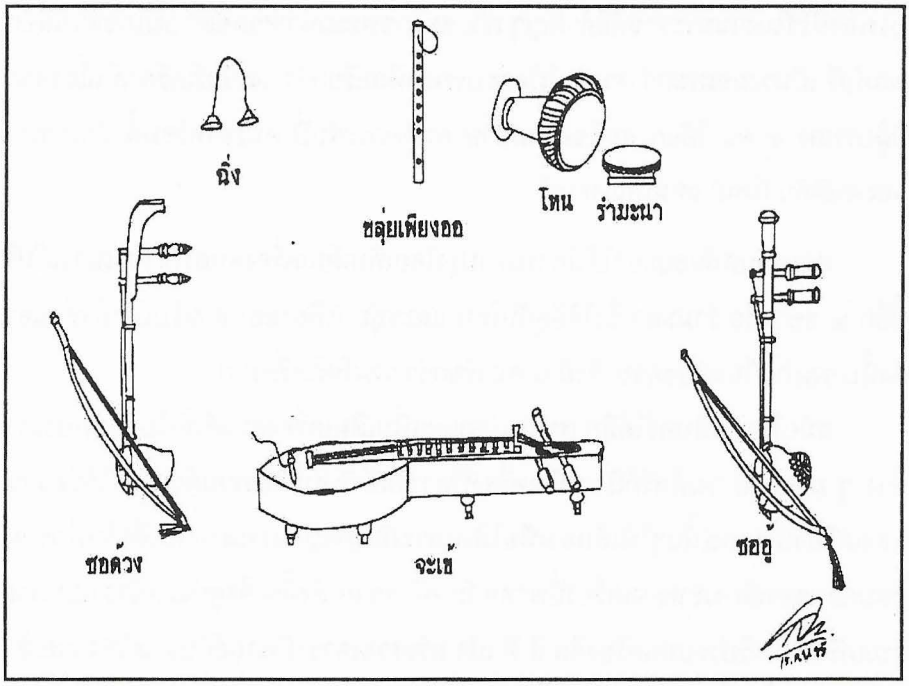
- **วงเครื่องสายผสม** คือ วงเครื่องสายไทย ที่มักนำเอาเครื่องดนตรีของต่างชาติเข้ามาผสมและเรียกชื่อตามเครื่องที่มาผสมนั้น เช่น นำเปียโนมาผสม เรียกว่าวงเครื่องสายผสมเปียโน เป็นต้น

วงเครื่องสายผสมนี้มีหลักเกณฑ์อยู่อีกว่า หากนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมแล้วให้ตัดจะเข้ออกจากวง เนื่องจากบันไดเสียงของดนตรีตะวันตกมีครึ่งเสียงทำให้เสียงที่ออกมาจากการบรรเลงร่วมกันไม่กลมกลืน เพราะจะเข้ไม่สามารถปรับเสียงได้ไม่เหมือนซอหรือขลุ่ยซึ่งอาจใช้ลมช่วยในการบังคับเสียงได้บ้าง แต่ถ้าหากเป็นการผสมกันระหว่างเครื่องดนตรีของไทยเราเอง เช่น เครื่องสายผสมระนาดทอง หรือเครื่องสายผสมซอสามสาย จะเข้ก็ยังคงบรรเลงร่วมอยู่ในวงเครื่องสายนั้นได้

- **วงเครื่องสายปี่ชวา** ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่นเดียวกับวงเครื่องสายไทย แต่ใช้กลองแขกตีแทนโทนรำมะนา และใช้ปี่ชวาแทนขลุ่ย แต่ปัจจุบันมีทั้งปี่ชวาและขลุ่ยบรรเลงควบคู่กัน

วงเครื่องสายปี่ชวาส่วนใหญ่นิยมบรรเลงแบบเครื่องเดี่ยวซึ่งประกอบด้วย ปี่ชวา ๑ เลา ซอด้วง ๑ คัน ซออู้ ๑ คัน จะเข้ ๑ ตัว ขลุ่ยหลิบ ๑ เลา กลองแขก ๑ คู่ ฉิ่ง ๑ คู่ (อาจมีฉาบ โหม่ง)

วงเครื่องสายปี่ชวาเครื่องคู่ อาจทำได้โดยการเพิ่มเครื่องดนตรีบางอย่างให้เป็นคู่ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ส่วนขลุ่ยหลิบ ปี่ชวา และเครื่องกำกับจังหวะไม่ต้องเพิ่มให้คงไว้เหมือนเดิม



วงเครื่องสายไทย

วงมโหรี

วงมโหรี คือ การผสมวงดนตรีของไทยชนิดหนึ่งซึ่งมีมาแต่สมัยสุโขทัย การผสมวงมโหรีในยุคนั้นเป็นการนำวงบรรเลง ๒ วงมารวมกัน ได้แก่ **วงบรรเลงพิณ** ซึ่งมีผู้ดีดพิณคนเดียวและขับร้องไปด้วย พิณนั้นอาจเป็นกระจับปี่หรือพิณน้ำเต้า อีกวงหนึ่งคือ **วงขับไม้** วงนี้มีผู้บรรเลง ๓ คน ได้แก่ คนขับลำนำพร้อมทั้งตีกรับพวง ๑ คน คนสีซอสามสาย ๑ คน และคนไกวบัณเฑาะว์ให้จังหวะอีก ๑ คน วงขับไม้เป็นวงบรรเลงที่ใช้ในงานพระราชพิธีสำคัญๆ เช่น สมโภชพระมหาเศวตฉัตร สมโภชช้างเผือก วงมโหรี เป็นวงผสมระหว่างวงขับไม้และบรรเลงพิณเรียกว่า *วงมโหรีเครื่องสี่* เนื่องจากมีผู้บรรเลง ๔ คน ได้แก่ คนสีซอสามสาย คนดีดกระจับปี่ คนร้องพร้อมทั้งตีกรับพวง และคนตีทับ (โทน) แทนบัณเฑาะว์

ต่อมาในสมัยอยุธยาได้มีการปรับปรุงโดยเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปในวงมโหรีนี้อีก ๒ อย่างคือ รำมะนา ซึ่งใช้ตีคู่กับโทน และขลุ่ย (เพียงออ) สำหรับเป่าทำทำนอง ดังนั้น วงมโหรีในสมัยอยุธยาจึงมี ๖ คน เรียกว่า *วงมโหรีเครื่องหก*

สมัยรัตนโกสินทร์ได้มีการปรับปรุงและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปในวงบรรเลงต่าง ๆ มากมาย วงมโหรีก็มีการนำเครื่องปี่พาทย์เข้าไปบรรเลงร่วมด้วย แต่ได้ย่อส่วนของเครื่องปี่พาทย์นั้นๆให้เล็กลงเพื่อให้เหมาะกับผู้หญิงบรรเลงและเพื่อให้มีความกลมกลืนของเสียงระหว่างเครื่องปี่พาทย์กับเครื่องสาย ดังนั้น จึงดูประหนึ่งว่าเป็นการรวมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด สี ตี เป่า หรือรวมเอาวงปี่พาทย์กับวงเครื่องสายเข้าด้วยกัน ครั้นเมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้ลดกระจับปี่ลง เนื่องด้วยไม่นิยมกันเพราะมีเสียงเบา ประกอบกับมีเครื่องสายประเภทเครื่องดีดคือจะเข้ผสมอยู่ในวงมโหรีนี้แล้ว

ข้อที่น่าสังเกตสำหรับวงมโหรี คือต้องมีซอสามสาย เครื่องกำกับจังหวะประเภทเครื่องหนังใช้โทน-รำมะนา เครื่องปี่พาทย์ต้องย่อส่วนและตั้งระดับเสียงใหม่ ซึ่งเรียกว่า *ระนาดมโหรี* และ *ฆ้องมโหรี*

ในปัจจุบัน วงมโหรีมีการแบ่งออกเป็น ๓ ขนาดคือ

วงมโหรีเครื่องเดี่ยว ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ฆ้องมโหรี (เรียกว่าฆ้องกลาง) โทน รำมะนา และฉิ่ง

วงมโหรีเครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ ซอด้วง ๒ คัน ซออู้ ๒ คัน ซอสามสาย ซอสามสายหลิบ (เล็กกว่าซอสามสายธรรมดา) จะเข้ ๒ ตัว ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องมโหรี ฆ้องวงเล็ก โทน รำมะนา ฉิ่ง และฉาบเล็ก

วงมโหรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ ซอด้วง ๒ คัน ซออู้ ๒ คัน ซอสามสายหลิบ ซอสามสาย จะเข้ ๒ ตัว ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องมโหรี ฆ้องวงเล็ก โทน รำมะนา ฉิ่ง และฉาบเล็ก

สรุป เครื่องดนตรีไทยซึ่งประกอบด้วยเครื่องดีด สี ตี เป่า นั้น สังเกตได้ว่า ส่วนใหญ่สร้างขึ้นโดยใช้ไม้ หรือไม้ไผ่ ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายในเมืองไทย และวิธีการในการสร้างเครื่องดนตรีไทยแต่โบราณนั้น เป็นการสร้างที่คนไทยสามารถทำได้ด้วยตนเอง ซึ่งไม่ยากนัก หรือใช้เพียงเครื่องมือง่าย ๆ ไม่จำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีมากมาย การคิดค้นเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การนั่ง การจับ การฝึกฝน และเทคนิคของการบรรเลงมีลักษณะเป็นไปตามประเพณี และวัฒนธรรมไทย

การสร้างสรรค์วงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งให้คุณลักษณะของเสียงต่างกันนั้น

สอดคล้องกับความเป็นอยู่ของคนไทย ดังจะพบจากตัวอย่างต่าง ๆ เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีเสียงดังมักใช้บรรเลงกลางแจ้งหรือสถานที่กว้าง ๆ เพื่อเป็นการเรียกผู้ชมหรือผู้ฟังที่อยู่ไกล ๆ ให้มาฟังการบรรเลงหรือมาชมการแสดงหรือใช้ประกอบการแสดงโขนละคร วงมโหรีสมัยอยุธยาซึ่งมีเสียงนุ่มนวล ใช้สำหรับขับกล่อมบรรดาเจ้านายในวังหลวง วงเครื่องประโคมใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีหรือในพิธีการต่างๆ การคิดสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ดังกล่าวเป็นผลจากสภาพความเป็นอยู่และสภาพแวดล้อมของสังคมไทย

ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิดและภูมิปัญญาของคนไทยในอดีตที่สามารถคิดค้นสิ่งต่าง ๆ ได้เหมาะสมและสอดคล้องกับสิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต และโครงสร้างของสังคมไทย

บทที่ ๔
โครงสร้างของเพลงไทย

บันไดเสียง

- ทางเพียงออล่าง
- ทางกลาง
- ทางกรวด
- ทางชวา
- ทางใน
- ทางเพียงออบน
- ทางกลางแหบ

จังหวะ

- จังหวะสามัญ
- จังหวะหน้าทับ
- จังหวะฉิ่ง

ทำนอง

- เสียงเรียง
- การยืนเสียง
- เสียงกระโดด

การประสานเสียง

- การแปรทาง
- การประสานเสียงแนวนอน
- การใช้คู่เสียง

รูปแบบ

- วรรคเพลง ประโยคเพลง ท่อน
- อัตราของเพลง
- ประเภทของเพลง

อารมณ์เพลง

- ให้ความรู้สึกโศกเศร้า คร่ำครวญ และอาลัยอาวรณ์
- แสดงความยิ่งใหญ่ สง่างาม
- แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว เยาะเย้ย
- ให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม
- ให้ความรู้สึกน่ากลัว เยือกเย็น
- ให้อารมณ์รักอ่อนหวาน
- ให้อารมณ์รื่นเริง สนุกสนาน
- ให้ความรู้สึกฮึกเหิม แสดงบรรยากาศของการต่อสู้
- ให้ความรู้สึกสบายใจ สดชื่น
- ให้ความรู้สึกของสำเนียงชาติต่าง ๆ

โครงสร้างของเพลงไทย ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้
บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ และอารมณ์เพลง

บันไดเสียง

บันไดเสียง (Scale) ทางดนตรี หมายถึง เสียงที่เรียงลำดับขึ้น-ลง นักดนตรีไทยเรียกว่า *ทาง* มาแต่เดิม บันไดเสียงดนตรีไทยประกอบด้วยเสียง ๗ เสียงใน ๑ ช่วงคู่แปด (octave) และมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากัน (ทางทฤษฎี) เพลงเกิดขึ้นจากการนำเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกันโดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุม

บันไดเสียงของแต่ละชาติแตกต่างกัน ความแตกต่างนี้ทำให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะได้ว่า เพลงที่ได้ยินนั้นเป็นเพลงของชาติใด ถ้าเราเปรียบเทียบบันไดเสียงของไทยกับบันไดเสียงของชาติต่างๆ โดยกำหนดให้ระยะห่างของเสียงโดต่ำถึงโดสูงใน ๑ ช่วงคู่แปดยาวเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ตามระบบของ A.J. Ellis (Reinecke: ๑๙๗๐) บันไดเสียงไทยกับบันไดเสียงของชาติต่าง ๆ แตกต่างกันโดยประมาณ ดังแผนภูมิต่อไปนี้

เครื่องดนตรีบางชนิด เช่น พิณ ก็มีลักษณะคล้ายเครื่องดนตรีอินเดีย (Morton: ๑๙๗๖)

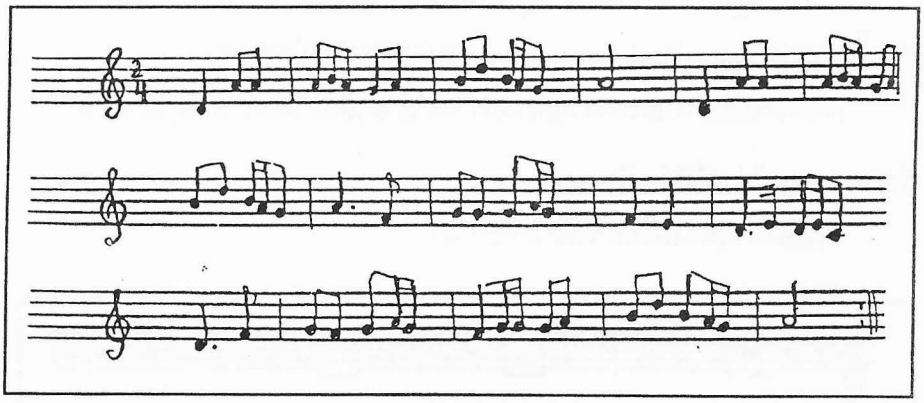
หลังจากสมัยน่านเจ้า ไทยได้อพยพลงมาเรื่อยๆจนถึงทางเหนือของประเทศไทยปัจจุบัน สามารถรบชนะเขมรและตั้งบ้านเรือนที่สุโขทัย สมัยสุโขทัยนี้ (พ.ศ.๑๗๙๓-๑๙๘๓) ไทยมีอาณาเขตกว้างขวางมาก ได้ดินแดนพม่าทางใต้และดินแดนทางใต้ของไทยปัจจุบัน วัฒนธรรมไทยจึงผสมผสานกับวัฒนธรรมของเขมรและมอญ (Blanchard: ๑๙๕๘) ดนตรีมอญและเขมรจึงมีอิทธิพลต่อดนตรีไทยด้วย หลังจากสมัยสุโขทัยในปีพ.ศ.๑๙๘๓ พระเจ้าอู่ทองได้ย้ายเมืองหลวงมายังกรุงศรีอยุธยา ในช่วง ๔๐๐ ปีนี้ ไทยติดต่อกับเขมรทางตะวันออกและติดต่อพม่าทางด้านตะวันตก ดังนั้น ศิลปะและวัฒนธรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านดนตรี การร่ายรำ การแกะสลัก การแต่งกาย ภาษาพูด ฯลฯ จึงคล้ายคลึงกับเขมร ส่วนเครื่องดนตรีบางอย่างก็มีรูปร่างคล้ายเครื่องดนตรีพม่า เช่น Pat-waing ซึ่งคล้ายกับเปิงมางคอก

จากประวัติศาสตร์ชาติไทยตามแนวคิดนี้ ถ้าพิจารณาถึงบันไดเสียงของไทยอาจเป็นไปได้ว่า บันไดเสียงของไทยเริ่มแรกอาจมีเพียง ๕ เสียง (คือเสียง ๑ ๒ ๓ ๕ ๖) เช่นเดียวกับบันไดเสียงของจีน ต่อมาเมื่อย้ายลงมาทางใต้พบกับดนตรีเขมรซึ่งทำนองเพลงส่วนใหญ่ใช้ ๕ เสียง พบกับดนตรีมอญซึ่งใช้ ๖ เสียง (อรวรรณ-โกวิทย์ : ๒๕๒๗) และเมื่อขยายดินแดนไปได้จนถึงทางตอนใต้ของไทยปัจจุบัน ได้พบกับดนตรีชวาซึ่งมีทั้งระบบ ๕ เสียง (Slendro) และ ๗ เสียง (Pelog) ผลของการอพยพ การขยายดินแดนและการสานสัมพันธ์กับคนกลุ่มต่าง ๆ จึงอาจเป็นไปได้ที่บันไดเสียงของไทยปรับเปลี่ยนเรื่อยมา จนเกิดเป็นบันไดเสียงที่มี ๗ เสียงอันมีลักษณะเฉพาะแบบไทย ดังที่เราจะพบว่าเสียง ๗ เสียงในบันไดเสียงของไทยนั้น สามารถเลือกนำมา

แต่งเพลงให้มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ เพื่อเลียนแบบของเพลงชาติต่าง ๆ ได้ใกล้เคียง และจากการวิเคราะห์เพลงไทยของอรวรรณ บรรจงศิลป และโกวิทย์ ขันธศิริ (๒๕๒๗) พบว่าเพลงไทยส่วนใหญ่ใช้เสียง ๕ เสียง เช่น *เพลงนาคราช สร้อยสนตัด* ฯลฯ มีบางเพลงใช้ ๖ เสียง หรือ ๗ เสียง แต่เป็นลักษณะของการย้ายกลุ่ม ๕ เสียงหนึ่งไปยังกลุ่ม ๕ เสียงอื่น ซึ่งอยู่ใน ๗ เสียงนี้ เช่น *เพลงนางนาค บังใบ ช้างประสานงา* ฯลฯ ส่วนเพลงที่มีสำเนียงชาติต่าง ๆ จะมีการใช้บันไดเสียงเฉพาะสำเนียงต่างกันไป ดังนี้

เพลงไทยที่มีสำเนียงแขก ใช้ ๗ เสียง ได้แก่ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗

ตัวอย่าง **เพลงแขกถอนสายบัว** (D = ๑)



เพลงไทยที่มีสำเนียงมอญ ใช้ ๖ เสียง ได้แก่ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖

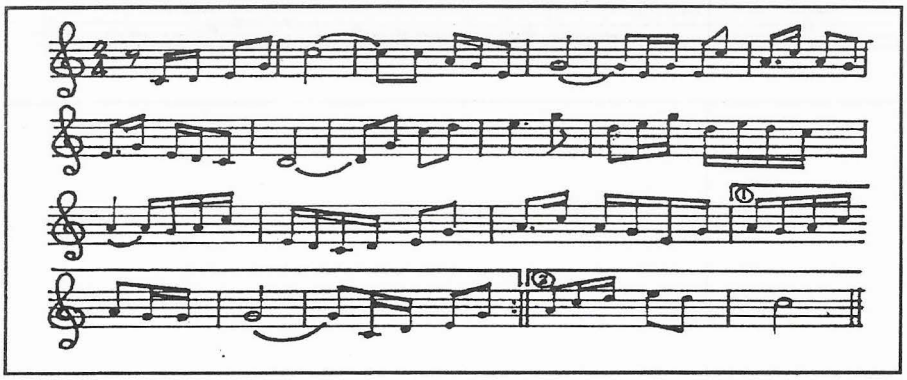
ตัวอย่าง **เพลงมอญดูดาว** (A = ๑)

เพลงมอญบางเพลง เช่น ***มอญซมจันทร์*** มี ๗ เสียง แต่อาจกล่าวได้ว่าเสียงที่เพิ่มนั้นเป็นเพียงเสียงผ่าน (passing tone) เพราะเป็นเสียงไม่สำคัญ

เพลงไทยที่มีสำเนียงลาว เขมร พม่า จีน ใช้ ๕ เสียง ได้แก่ ๑ ๒ ๓ ๕ ๖

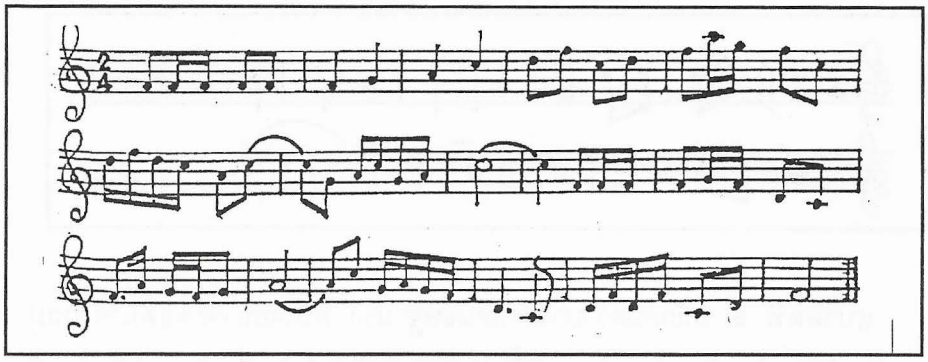
ตัวอย่าง **เพลงไทยที่มีสำเนียงลาว**

เพลงลาวดวงเดือน ท่อน ๑ (C = ๑)



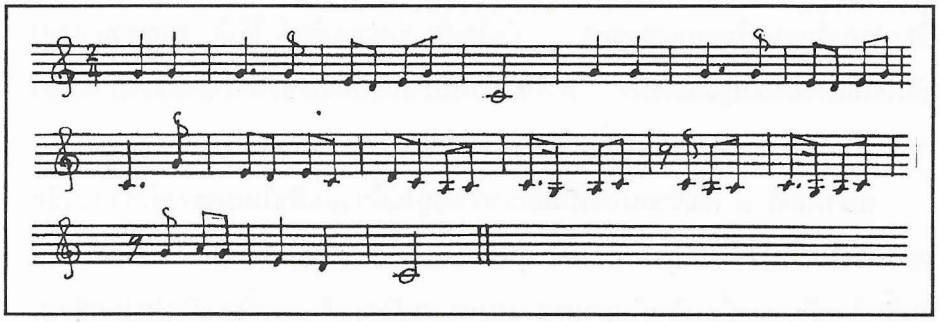
ตัวอย่าง **เพลงไทยที่มีสำเนียงเขมร**

เพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน ๑ (F = ๑)



ตัวอย่าง **เพลงที่มีสำเนียงพม่า**

เพลงพม่าเขว (C = ๑)



ตัวอย่าง **เพลงที่มีสำเนียงจีน**

เพลงจีนต้องเชียง (C = ๑)

แนวคิดที่ ๒ มีนักค้นคว้าบางท่านสันนิษฐานว่า คนไทยอาจอพยพมาจากหมู่เกาะทางใต้ของไทยปัจจุบัน ในกรณีนี้อาจเป็นไปได้ที่ว่าบันไดเสียงไทยแต่เดิมอาจมีระยะห่างของเสียงคล้ายบันไดเสียงของชวา ชวานั้นได้รับอิทธิพลจากอินเดียตั้งแต่ศตวรรษที่ ๕ ต่อมาเมื่อชวามีอิทธิพลต่อเขมร นั่นย่อมหมายถึงดนตรีอินเดียอาจมีอิทธิพลต่อดนตรีชวาและโยงมาถึงดนตรีเขมรด้วย (Kunst : ๑๙๔๙) เมื่อไทยอพยพขึ้นมาพบกับดนตรีมอญและเขมร บันไดเสียงไทยแต่เดิมจึงได้มีการผสมผสานกับบันไดเสียงของมอญและเขมร ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงระยะห่างของเสียงบางเสียงกลายเป็นบันไดเสียง ๗ เสียง ที่มีช่วงห่างเฉพาะแบบไทยในปัจจุบัน

แนวคิดที่ ๓ เชื่อว่าคนไทยมีพัฒนาการอยู่ในผืนแผ่นดินใหญ่ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่ยุคหินรุ่นแรก ๆ (ซึ่งหมายรวมถึงดินแดนที่เป็นประเทศไทยทุกวันนี้) โดยมีการเคลื่อนย้ายไปมาหาสู่ และพบปะสังสรรค์ รวมทั้งอาศัยปะปนอยู่รวมกันกับคนในตระกูลภาษาอื่น ๆ เช่น ตระกูลมอญ-เขมร และตระกูลมาเลย์-จาม (สุจิตต์ วงษ์เทศ: ๒๕๓๒) แนวคิดนี้เชื่อว่าคนไทยกลุ่มนี้มีดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของไทยแล้ว แต่จากการพบปะแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับคนกลุ่มต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสม

ผสาน ดัดแปลง และมีวิวัฒนาการเป็นดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

การที่บันไดเสียงของไทยมี ๗ เสียง และมีระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากันโดยทฤษฎีทำให้มีผลดีคือ การบรรเลงแต่ละครั้ง นักดนตรีสามารถเลื่อนระดับเสียงของการบรรเลงได้โดยเกือบไม่มีผลต่อความรู้สึกที่เรียกว่า *เพี้ยน* นักดนตรีไทยโดยเฉพาะระนาด และฆ้องวง สามารถเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงไปตามระดับเสียงของนักร้องได้เกือบทุกเสียง หรือเรียกว่า *ทาง* อย่างไรก็ตาม ถึงแม้เครื่องดนตรีดังกล่าวจะสามารถเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงเป็นเสียงของทางต่าง ๆ ได้ แต่มีกฎเกณฑ์ที่โบราณาจารย์ทางดนตรีไทยได้วางไว้เป็นหลักที่จะต้องปฏิบัติตาม คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงหรือเปลี่ยนทางบรรเลงนั้นขึ้นกับ (๑) ชนิดของปี่หรือขลุ่ยที่ใช้ (๒) โอกาสของการแสดง (๓) ลักษณะของวงดนตรี ดังที่มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗) ได้แจกแจงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (key) หรือ *ทาง* ไว้ ๗ ทาง ดังต่อไปนี้

ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ ๑๐ (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำที่สุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า *ลูกเพียงออ* อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียง ***ฟา*** เพราะเมื่อบรรเลงทางนี้ เสียงฆ้องลูกนี้มักจะเป็น Tonic หรือเป็นเสียงที่คุม (Governing Sound) ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์หรือละครอื่น ๆ ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้ว่า *ทางเพียงออ* แต่เมื่อมีทางบรรเลงของวงมโหรีและเครื่องสาย ซึ่งเรียกว่าทางเพียงออเหมือนกัน จึงต้องแยกเป็นทางเพียงออล่าง และทางเพียงอออบน ส่วนที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า *ทางในลด* นั้นหมายถึงบรรเลงลดจากทางในลงมา ๑ เสียง

ทางใน สูงกว่าทางเพียงออล่าง ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***ซอล*** ที่เรียกว่า ทางใน เพราะเรียกชื่อตาม *ปี่ใน* ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ทางในนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครใน ละครนอกและโขนในปัจจุบัน

ทางกลาง สูงกว่าทางใน ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***ลา*** ที่เรียกว่าทางกลางนี้ เรียกตามชื่อ *ปี่กลาง* ซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ

ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) สูงกว่าทางกลาง ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***ซีแฟลต*** ที่เรียกว่า ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อ *ขลุ่ยเพียงออ* ซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออล่าง จึงเติมคำว่าบน ทางนี้บางทีก็เรียกว่า *ทางนอกต่ำ* ตามชื่อ *ปี่นอกต่ำ* ที่เป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประจำกับการบรรเลงมโหรีและเครื่องสาย

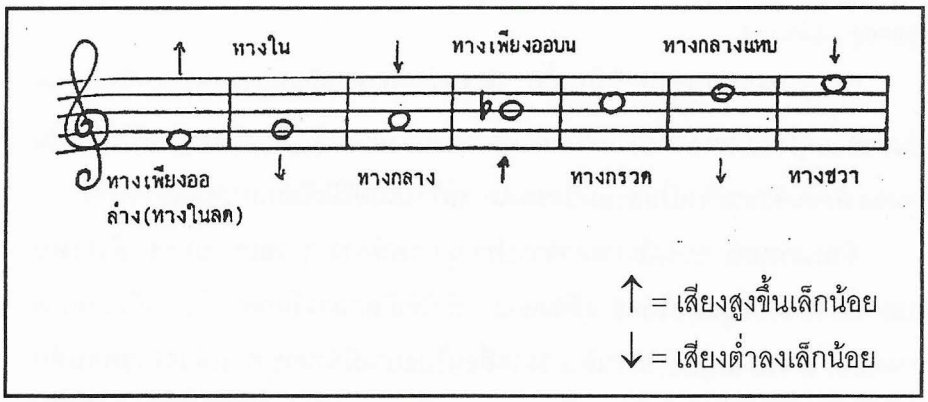
ทางกรวด (หรือทางนอก) สูงกว่าทางเพียงออบน ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***โด*** ที่เรียกว่า *ทางกรวด* เพราะเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ที่เรียกว่า ทางนอก นั้นเรียกตามชื่อ *ปี่นอก* ที่เป่าประกอบกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกันกับปี่ในเป่าทางใน ทางนอกนี้ใช้บรรเลงประกอบกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้อง โดยปกติละครนอกในสมัยโบราณก็ใช้เสียงนี้

ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***เร*** ที่เรียกว่า ทางกลางแหบ ก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมากเหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอก ทางนี้มิได้ใช้ประจำกับการแสดงใด

ทางชวา สูงกว่าทางแหบ ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ***มี*** ที่เรียกว่า ทางชวา เพราะเรียกตามชื่อ *ปี่ชวา* ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงในทางนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางชวาใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้จะผสมปี่ชวา ก็ไม่บรรเลงทางชวา

หากแต่บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เพื่อสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์

เสียง Tonic ของทางต่าง ๆ



การที่บันไดเสียงของไทยมีระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากัน นอกจากจะทำให้ผู้เล่นสามารถเลื่อนหรือเปลี่ยนระดับเสียงของการบรรเลงไปได้ ไม่ต้องกังวลว่าจะเกิดเสียงเพี้ยน (b หรือ #) เช่น ดนตรีชาติอื่นแล้ว นักดนตรีไทยยังสามารถใช้บันไดเสียงนี้แต่งเพลงให้มีสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ เพื่อเลียนเพลงชาติอื่น ๆ ได้และยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีไทย อันสะท้อนว่าเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณจนมีบันไดเสียงอันเป็นลักษณะเฉพาะของไทยสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านานด้วย

จังหวะ

จังหวะ (Rhythm) หมายถึง ๑) การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อย ๆ ๒) การแบ่งกลุ่มของทำนอง ๓) ความยาว-สั้นของเสียง และ ๔) การเน้นเสียง (Sadie Stanley : ๑๙๘๐)

ทำนองเพลงต่างๆที่เราได้ยินนั้น มีจังหวะเป็นส่วนสำคัญของเพลง จังหวะจะเป็นตัวควบคุมเสียงเพลงที่ออกมา ถ้าปราศจากจังหวะแล้วเสียงที่ออกมาก็จะไม่เป็นทำนอง ดังนั้นจังหวะจึงเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างดนตรีที่เชื่อมโยงกับเสียงดนตรี

จังหวะดนตรี อาจเป็นผลมาจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ รอบตัวมนุษย์ ดังจะพบว่าโลกที่เราอาศัยอยู่หมุนไปอย่างมีจังหวะ ทำให้เกิดกลางวันกลางคืน เกิดฤดูกาล การเคลื่อนไหวของมนุษย์ ไม่ว่าเดิน-วิ่ง เคลื่อนไปอย่างมีจังหวะ การเต้นของชีพจรเต้นอย่างมีจังหวะ นาฬิกาเดินเป็นจังหวะ ฯลฯ เสียงเพลงที่มนุษย์สร้างขึ้นจึงดำเนินไปอย่างมีจังหวะเช่นกัน (Nordholm & John : ๑๙๗๐)

จังหวะที่เป็นพื้นฐานสำคัญของดนตรี ได้แก่

(๑) จังหวะที่ดำเนินไปในระยะเวลาเท่าๆกัน คล้ายกับการเดินของนาฬิกาที่เดินไปอย่างสม่ำเสมอ

(๒) จังหวะที่มนุษย์นำมาจัดกลุ่มเข้าด้วยกัน เกิดเป็นจังหวะหนัก-เบา การจัดกลุ่มของจังหวะหนัก-เบานี้มีมาตั้งแต่สมัยเริ่มต้น ต่อมาเมื่อมนุษย์มีความเจริญมากขึ้น รูปแบบของจังหวะก็มีการพัฒนามากขึ้น อย่างไรก็ตาม รูปแบบของกลุ่มจังหวะหนัก-เบา หนัก-เบา...ยังคงเป็นรูปแบบที่ยึดถือกันมาจนปัจจุบัน โดยเฉพาะดนตรีของคนในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแบ่งกลุ่มจังหวะหนัก-เบานี้มีผลทำให้เกิดการแบ่งกลุ่มของทำนองออกเป็นส่วนย่อย ๆ ตามมาด้วย

(๓) จังหวะยาว-สั้นและ (๔) จังหวะเน้น ทำให้เพลงมีลีลาและลักษณะแตกต่างกัน

มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗) ได้ให้ความหมายของคำว่า **จังหวะในทางดนตรีไทย** ดังนี้

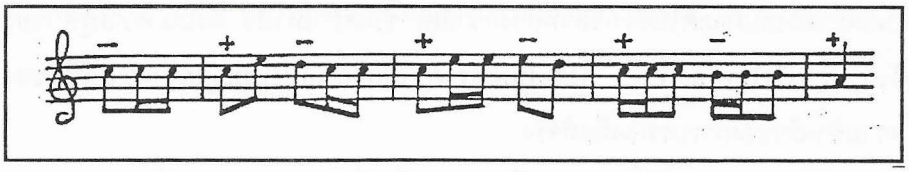
จังหวะ หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ แยกได้เป็น ๓ อย่างคือ

- **จังหวะสามัญ** หมายถึง จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง แม้จะไม่มีสัญญาณใดให้จังหวะ จังหวะนี้ก็ต้องมีอยู่ในใจของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงทุกคน
- **จังหวะฉิ่ง** หมายถึง การแบ่งจังหวะด้วยเสียงตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

เสียงฉิ่ง หมายถึง จังหวะเบา คือ จังหวะที่ไม่เน้น (ในที่นี้จะใช้สัญลักษณ์ -)

เสียงฉับ หมายถึง จังหวะหนัก หรือจังหวะสำคัญ (ในที่นี้จะใช้สัญลักษณ์ +)

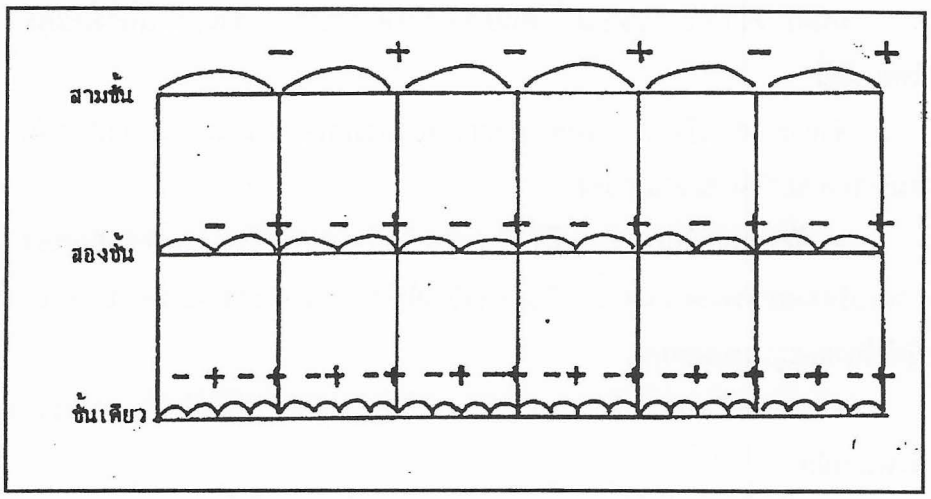
ตัวอย่าง **การแบ่งกลุ่มด้วยเสียงฉิ่ง**



การแบ่งกลุ่มของเพลงไทยด้วยจังหวะฉิ่งมี ๓ กลุ่มหรือเรียกว่า ๓ อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว

ตัวอย่าง **การแบ่งกลุ่มด้วยเสียงฉิ่งในอัตราจังหวะต่าง ๆ**

อัตราจังหวะ

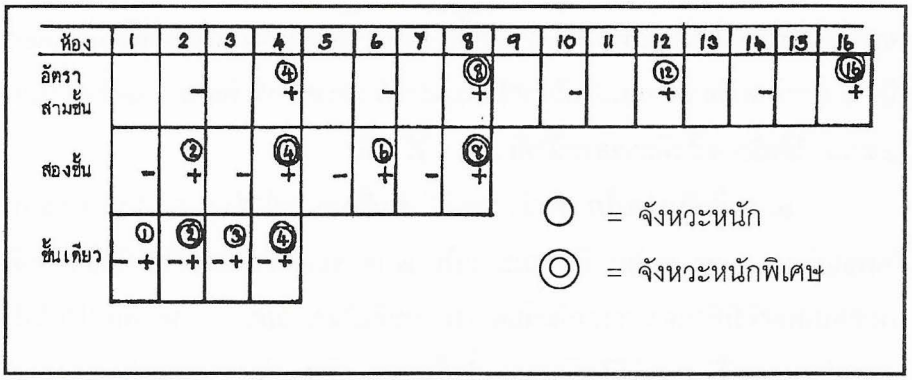


การแบ่งกลุ่มในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวนี้ นักดนตรีไทยจะเน้นที่การตีฉิ่งตามอัตราจังหวะช้า-เร็วมากกว่าการนึกถึงลีลาช้า-เร็วจริงๆของเพลง คือ การตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น จะตีในช่วงที่ห่างกว่าอัตราสองชั้นเท่าตัว และการตีฉิ่งในอัตราสองชั้นก็จะตีในช่วงเวลาที่ห่างกว่าอัตราชั้นเดียวเท่าตัว ดังนั้น ความรู้สึกของจังหวะช้า-เร็วในเพลงไทย จึงขึ้นกับอัตราความถี่ของเสียงฉิ่งมากกว่าความรู้สึกของความช้า-เร็วของการบรรเลงที่แท้จริง

วิวัฒนาการการตีฉิ่งของดนตรีไทย อาจสืบเนื่องมาจากการตบมือประกอบการร้องเล่นเพลงพื้นเมือง ซึ่งมักจะมีลูกคู่ตบมือให้เข้ากับจังหวะเพลงที่ร้อง เพลงพื้นเมืองส่วนใหญ่จะร้องดำเนินไปเรื่อยๆ จังหวะก็จะดำเนินไปเรื่อยๆเท่าๆกัน อย่างไรก็ตาม จังหวะที่ลูกคู่ตบมือมักจะตรงกับเสียงสำคัญของเพลง ซึ่งกลายเป็นจังหวะหนักต่อมา

ส่วนจังหวะที่ไม่มีการตบมือจะเป็นจังหวะที่ดำเนินไปเรื่อย ๆ โดยไม่เน้น จึงกลายเป็นจังหวะเบา เพลงที่ได้พัฒนาจนมีรูปแบบ (form) ที่ชัดเจนนั้น จังหวะหนักของอัตราสองชั้นจะอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ ๒ ๔ ๖ ๘ ในอัตราจังหวะสองชั้นในกรณีที่เขียนเป็นโน้ตไทย แต่ถ้าเขียนเป็นโน้ตสากล จังหวะหนักจะอยู่ที่ตัวแรกของห้อง ส่วนอัตราสามชั้นหรือชั้นเดียว จังหวะหนักจะเปลี่ยนที่ไปตามอัตราส่วนที่ขยายขึ้นหรือลดลง จะสังเกตได้ว่าเพลงต่างๆของคนในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีลักษณะคล้ายกันคือ จังหวะหนักมักจะอยู่ที่โน้ตตัวสุดท้ายของห้อง ๔ ๘ ๑๒ และ ๑๖ โดยเฉพาะจังหวะหนักของห้องที่ ๘ หรือ ๑๖ มักจะมีการเน้นจังหวะเป็นพิเศษด้วยเครื่องจังหวะต่างๆ

ตัวอย่าง **แสดงตำแหน่งของจังหวะหนัก**



- **จังหวะหน้าทับ** หมายถึง การถือทำนองเครื่องหนัง (รูปแบบจังหวะการตีกลอง) เป็นเกณฑ์นับจังหวะ คือเมื่อตีหน้าทับจบ ๑ เที่ยว ถือเป็น ๑ จังหวะ ตีจบ ๒ เที่ยว ถือเป็น ๒ จังหวะ ยกเว้นบางเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะเพลง ก็ไม่ยึดหน้าทับนั้น

เป็นเกณฑ์นับจังหวะ

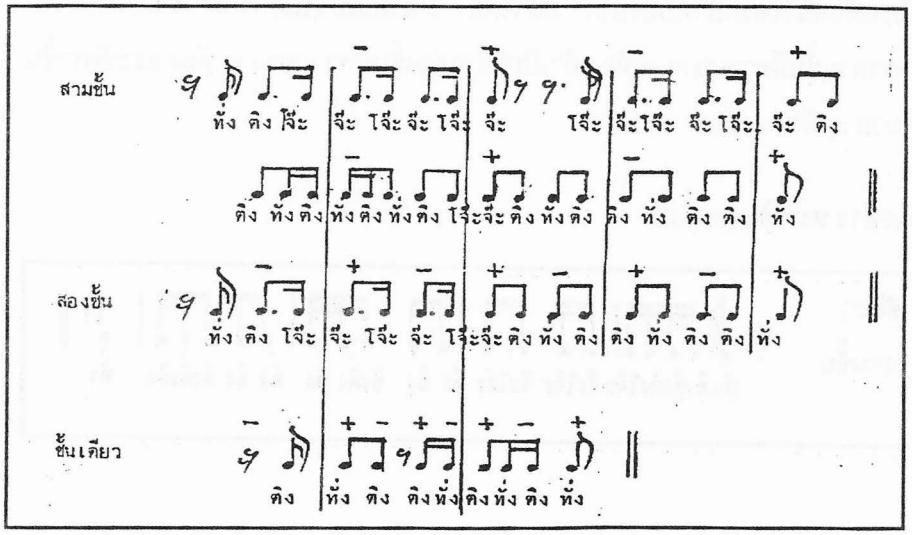
จังหวะหน้าทับ คือ รูปแบบจังหวะของการตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง จำพวกที่เลียนเสียงมาจาก *ทับ* เช่น ตะโพน กลองแขก จังหวะหน้าทับมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะประจำกับทำนองเพลงโดยเฉพาะ และใช้เป็นเครื่องบอกส่วนสัดและประโยคของเพลงนั้น ๆ (มนตรี ตราโมท : ๒๕๐๗)

จังหวะหน้าทับนี้ น่าจะเกิดขึ้นหลังจากจังหวะสามัญ (จังหวะที่ดำเนินไปในระยะเวลาเท่าๆกัน) แต่เดิมอาจเป็นเพียงการตีเกราะเคาะไม้ในรูปแบบต่างๆ ให้เข้ากับเพลงโดยไม่มีกฎเกณฑ์ที่ชัดเจนและแน่นอน ต่อมาเมื่อมนุษย์พัฒนาขึ้น มีความคิดสร้างสรรค์มากขึ้นจึงได้ประดิษฐ์จังหวะให้มีรูปแบบต่างกัน เพื่อจุดมุ่งหมายต่างๆ เช่น เพื่อใช้ในการสื่อสาร ใช้ในพิธีบวงสรวง หรือเพื่อความสนุกสนาน ฯลฯ ต่อมาเมื่อได้มีการนำดนตรีเข้ามาสู่ในราชสำนัก จังหวะหน้าทับจึงได้มีการพัฒนามากขึ้น มีรูปแบบเฉพาะสำหรับใช้ประกอบเพลงต่างๆ มากขึ้น ดังที่เราพบว่า หน้าทับเพลงไทยแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗) ได้อธิบายถึงที่มาของหน้าทับต่าง ๆ ไว้ดังนี้

๑. ***หน้าทับปรบไก่*** *คำว่า ปรบไก่* เป็นชื่อของหน้าทับประเภทหนึ่ง มีส่วนสัดค่อนข้างยาว (ทุก ๆ อัตรามีความยาวเป็น ๒ เท่าของหน้าทับสองไม้) ใช้สำหรับตีประกอบเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอนที่เป็นระเบียบ หน้าทับปรบไก่นี้ปราชญ์ทางดนตรีโบราณได้คิดอัตราสองชั้นขึ้นก่อน โดยแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่ (เพลงพื้นเมืองโบราณอย่างหนึ่ง) มาเป็นวิธีตีของตะโพน คำรับและทำนองร้องของลูกคู่เพลงปรบไก่ร้องว่า *"ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า-ชะฉ่า ไฮ้-"* ซึ่งเปลี่ยนมาเป็นเสียงตะโพน ดังนี้

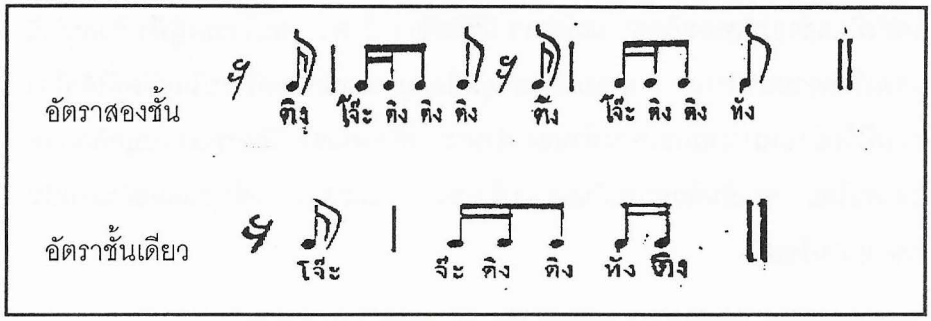
หน้าทับนี้จึงเรียกว่า *ปรบไก่* ถ้าเขียนเป็นโน้ตสากลพบว่า มี ๔ ห้อง เมื่อขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น มี ๘ ห้อง และตัดลงเป็นชั้นเดียวเหลือเพียง ๒ ห้อง ทั้งสามอัตรายังคงเรียกว่า หน้าทับปรบไก่ หน้าทับปรบไก่นี้เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์หน้าทับอื่น ๆ อีกหลายอย่าง เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดายง (สำหรับเพลงสำเนียงแขก)

ตัวอย่าง **จังหวะหน้าทับปรบไก่**



๒. *หน้าทับสองไม้* คำว่า *สองไม้* เป็นชื่อของหน้าทับอย่างหนึ่ง ซึ่งมีส่วนค่อนข้างสั้น เพื่อสะดวกและเหมาะสมแก่ทำนองเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ หรือเพลงที่มีทำนองพลิกแพลงหรือเพลงที่มีกำหนดความยาวไม่แน่นอน หน้าทับสองไม้นี้นักปราชญ์ทางดนตรีไทยสมัยโบราณได้คิดขยายจากลำนำการตีเครื่องหนังของหน้าทับเพลงเร็ว (ชั้นเดียวสองไม้) ขึ้นอีกเท่าตัวเป็นสองชั้น สำหรับตีประกอบการร้องด้นแบบหนึ่งซึ่งเรียกว่า *ด้นสองไม้* การร้องด้นสองไม้นี้ ผู้ร้องย่อมพลิกแพลงไปต่าง ๆ และมีความยาวไม่แน่นอน เช่น การแสดงละครนอก เพลงฉ่อย แอ่ว ลิเก ซึ่งนำมาใช้ร้องในเวลาที่ต้องการรวบรัดและดำเนินเรื่อง หน้าทับดังกล่าวนี้จึงมีชื่อเรียกว่า *สองไม้* แม้ในสมัยที่เกิดทำนองเพลงอัตราสามชั้นและเพลงเถา หน้าทับนี้ก็ขยายขึ้นและตัดลงไปด้วยตามอัตราส่วน ซึ่งยังคงเรียกว่าหน้าทับสองไม้เช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็นอัตราสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว หน้าทับสองไม้นี้เป็นพื้นฐานในการคิดหน้าทับอื่น ๆ ขึ้นอีกหลายอย่าง เช่น หน้าทับเช่นเหล้า หน้าทับลาว หน้าทับเจ้าเซ็น หน้าทับสองไม้มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ กล่าวคือ ถ้าเขียนเป็นโน้ตสากล หน้าทับสองไม้อัตราสามชั้นมีความยาว ๔ ห้อง ถ้าเป็นอัตราสองชั้นมีความยาว ๒ ห้อง และอัตราชั้นเดียวยาวเพียง ๑ ห้อง

ตัวอย่าง **หน้าทับสองไม้**



การใช้จังหวะหน้าทับประกอบเพลงต่าง ๆ นั้น โบราณาจารย์ดนตรีไทยได้กำหนดไว้แล้ว อย่างไรก็ตาม มีข้อสังเกตได้คือ หน้าทับปรบไก่มักใช้กำกับเพลงที่มีจังหวะแน่นอนตายตัว ส่วนหน้าทับสองไม้ มักใช้ประกอบเพลงที่มีจังหวะไม่แน่นอนนัก เช่น พวก*เพลงทยอย* ฯลฯ

๓. หน้าทับพิเศษ ใช้ประกอบเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะกับเพลง เช่น *เพลงสาธุการ* หรือเพลงที่ต้องการแสดงอารมณ์ หรือมีวัตถุประสงค์เป็นพิเศษ

รูปแบบของหน้าทับต่าง ๆ นี้ นักดนตรีได้ประดิษฐ์ให้มีรูปแบบเฉพาะเหมาะแก่ลักษณะเพลงหรือการแสดง เมื่อฟังแล้วจะให้ความรู้สึกที่สอดคล้องกับอารมณ์เพลง ยกตัวอย่าง เช่น เพลงหน้าพาทย์สำหรับไหว้ครู ซึ่งใช้หน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง เมื่อบรรเลงทำนองและหน้าทับเข้าด้วยกันแล้วจะทำให้เกิดความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่สง่าผ่าเผย ความศักดิ์สิทธิ์ และน่าเกรงขาม เพลงรบที่ใช้หน้าทับพิเศษก็ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ เพลงภาษาซึ่งใช้หน้าทับภาษาต่าง ๆ ช่วยเพิ่มอรรถรสของเพลง ทำให้สำเนียงเพลงเด่นชัดขึ้น

เพลงจะสมบูรณ์ได้ขึ้นกับรูปแบบของจังหวะต่างๆดังกล่าว ดังนั้นจังหวะฉิ่งกับจังหวะหน้าทับจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับดนตรีไทย เพราะจังหวะฉิ่ง

ทำนองในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ไม่มีใครสามารถบอกได้ว่าเป็นอย่างไร เพราะไม่มีเครื่องบันทึกเสียงบันทึกหรือเขียนไว้ แม้การสืบทอดด้วยปากเปล่าระยะเวลาก็ไกลเกินไป ทำนองอาจมีการพัฒนามาเรื่อย ๆ ดังที่ Szabolcsi : (๑๙๖๖) กล่าวว่าการร้องเริ่มต้นอาจมีเพียง ๒ เสียง (one-step voice) ต่อมาได้ก้าวไปสู่การใช้เสียง ๓ เสียง และพัฒนาต่อไป จนเป็นทำนองที่ประกอบด้วยเสียง ๕ เสียงที่เรียกว่า pentatonic melodies (๑ ๒ ๓ ๕ ๖) ซึ่งพบในบริเวณประเทศจีนจนถึงแถบภูเขาทางตะวันออกเฉียงเหนือของสหรัฐอเมริกา และในบทสวดต่าง ๆ ของ Gregorian Chant

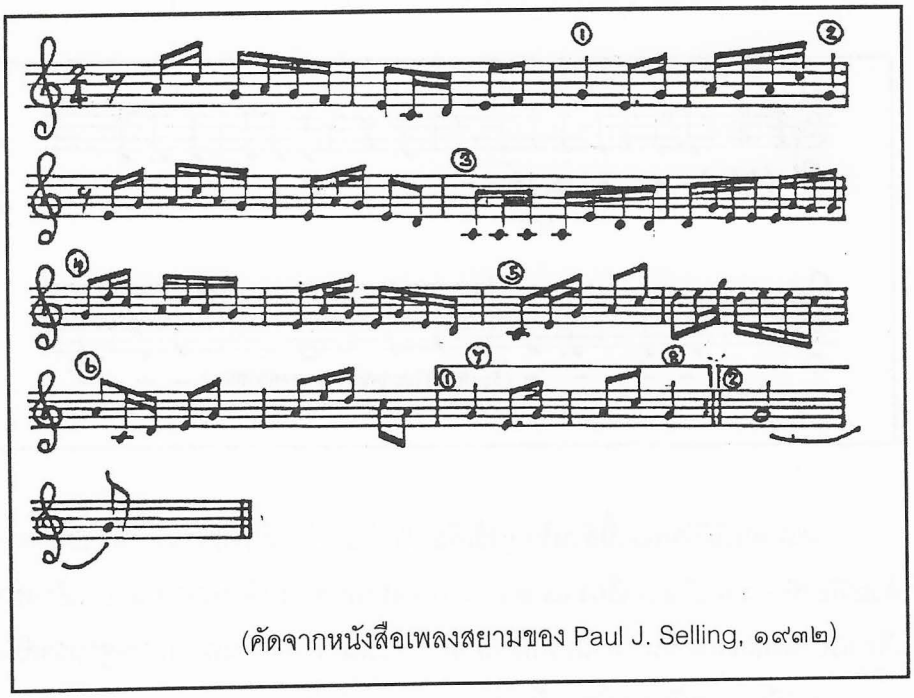
ทำนองที่เกิดจาก ๕ เสียงดังกล่าว เกิดขึ้นโดยวิธีการนำเสียงเหล่านี้มาเรียงกัน

ตัวอย่าง **เพลงเทพทอง** (C = ๑)

จะสังเกตได้ว่าเพลงนี้ส่วนใหญ่ใช้เพียง ๒ เสียง (คือเสียงที่ ๓ และ ๒) แต่ลงจบด้วยเสียงที่ ๑ รวมเป็น ๓ เสียง (๓-๒-๑) การดำเนินทำนองมีลักษณะเป็นแบบเสียงซ้ำ เสียงเรียงลงและเรียงขึ้น ทำนอง*เพลงเทพทอง*ซึ่งมนตรี ตราโมท สันนิษฐานว่าเป็นเพลงไทยที่มีมาแต่สมัยสุโขทัย มีลักษณะสอดคล้องกับที่ Szabolcsi (๑๙๕๐) กล่าวว่า ทำนองเพลงเริ่มจาก ๒ เสียงและไปสู่รูปแบบ ๓ เสียงที่เรียงต่อเนื่องกัน (๑-๒-๓ หรือ ๓-๒-๑) ดังนั้นทำนองเพลงเทพทองจึงน่าจะเป็นเพลงโบราณดังที่มนตรี ตราโมท สันนิษฐาน

อีกเพลงหนึ่งที่มนตรี ตราโมท (๒๕๑๓) เชื่อว่า น่าจะเป็นเพลงสมัยอยุธยา เพราะท่วงทำนองยังโบราณอยู่มาก คือ **เพลงเหรา** ดังโน้ตต่อไปนี้

ตัวอย่าง **เพลงเหรา**



(คัดจากหนังสือเพลงสยามของ Paul J. Selling, ๑๙๓๒)

จากโน้ตเพลงเหรา พบว่าเสียงที่ใช้จริง ๆ มี ๕ เสียงคือ ๑-๒-๓-๕-๖ (C-D-E-G-A) มีเสียงผ่านคือ เสียง ๔ หรือ F ซึ่งมีใช้เพียงเล็กน้อย จากทำนองเพลงเหราตามโน้ตนี้พบว่า มีลักษณะใกล้เคียงกับที่ Szabolcsi ว่าไว้คือ จากรูปแบบ ๓ เสียงได้มีการผสมผสานกับเสียงที่ ๕-๖ ทำให้เกิดเป็นลักษณะของ pentatonic melody ขึ้น และจากเสียง ๕ เสียงที่แต่งขึ้นโดยนำเสียงมาเรียงกันบ้าง ซ้ำบ้าง กระโดดข้ามบ้าง สลับกันบ้าง กลับไปกลับมาบ้าง ทำให้เกิดรูปแบบของทำนองในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งมีผลทำให้เกิดเสียงที่ ๔ ตามมา ดังแสดงอยู่ในโน้ตเพลงเหรา

เสียงสำคัญหรือที่เรียกว่า *"ลูกตก"* ของเพลงเหรา ซึ่งตรงกับหมายเลข ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ได้แก่ เสียงต่อไปนี้

หมายเลข		เสียงลูกตก
๑	=	๕
๒	=	๕
๓	=	๑
๔	=	๑
๕	=	๑
๖	=	๖
๗	=	๕
๘	=	๕

(C = ๑ D = ๒ E = ๓ G = ๕ A = ๖)

จะสังเกตได้ว่า เสียงลูกตกซึ่งเป็นเสียงสำคัญของเพลงนี้มักลงด้วยเสียง ๕ หรือ ๑ ดังนั้นเสียง ๕ และ ๑ ของเพลงนี้จึงมีความสำคัญกว่าเสียงอื่น และจากการวิเคราะห์เพลงไทยของ Morton (๑๙๗๖) ก็พบว่าเสียงที่เป็นคู่ ๕ ต่าง ๆ ได้แก่ ๑-๕/๕-๒/๒-๖ และ ๖-๓ มีความสำคัญและสัมพันธ์กัน นั่นคือ โน้ตตัวอื่น ๆ มักจะดำเนินไปรอบ ๆ ๒ เสียงที่เป็นคู่ ๕ ดังกล่าว ผลการวิเคราะห์นี้ดูเสมือนว่ามีความคล้ายคลึงกับดนตรีตะวันตก และดนตรีของอีกหลายชาติ ที่พบว่าเสียงที่ ๑ (Tonic) และเสียงที่ ๕ (Dominant) เป็นเสียงสำคัญและมีความสัมพันธ์กัน โดยมักใช้แสดงการจบของประโยคเพลง การที่เสียงที่ ๑ และ ๕ มีความสำคัญและสัมพันธ์กันนี้ อาจเนื่องมาจากเสียง ๑ และ ๕ เป็นเสียง overtones ที่มนุษย์ตั้งแต่สมัยโบราณได้ยินชัดเจนกว่าเสียง

อื่น จึงทำให้ดนตรีของหลายชาติมีโครงสร้างของเสียงที่สำคัญคล้ายกัน

โกวิทย์ ขันธศิริ และคณะ (๒๕๒๙) วิจัยพบว่า ทำนองเพลงไทยสมัยเก่าโดยทั่วไปมีรูปแบบของเสียงเรียงขึ้น-ลงมากกว่ารูปแบบของเสียงที่กระโดดไปกระโดดมา ดังโน้ตที่แสดงต่อไปนี้

๑. ทำนองที่เป็นโน้ต ๔ ตัวเรียงขึ้น-ลง ที่ใช้มากที่สุด ได้แก่

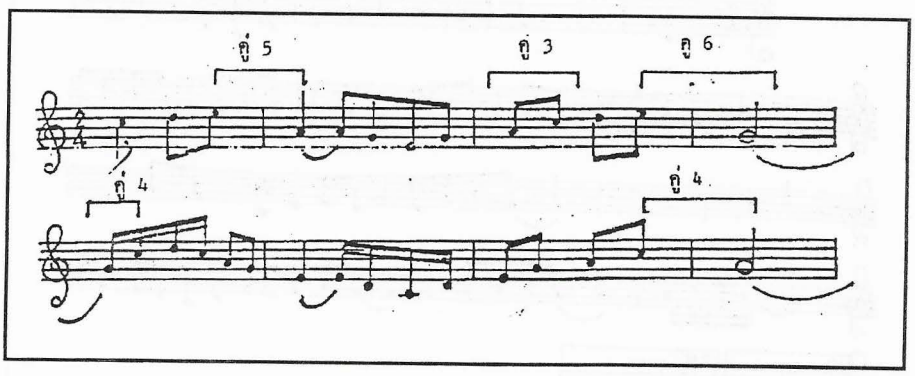
๒. ทำนองที่เป็นโน้ต ๕ ตัวเรียงขึ้น-ลง ที่ใช้มากเป็นอันดับสอง ได้แก่

๓. ทำนองที่เป็นโน้ต ๖ ตัวเรียงต่อเนื่องกัน ที่ใช้มากเป็นอันดับที่ ๓ ได้แก่

รูปแบบเหล่านี้ทำให้มองเห็นสำนวนของทำนองเพลงไทยว่ามีแนวโน้มของการดำเนินทำนองด้วยรูปแบบของเสียงเรียงมากกว่าเสียงข้ามหรือเสียงกระโดด และส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบของ pentatonic pattern คือใช้เสียง ๑ ๒ ๓ ๕ ๖ สำหรับทำนองที่มีการกระโดดมากกว่าคู่ ๔ ภายในวรรค พบว่ามีน้อย (หมายถึง กระโดดจากเสียง ๒ ไปเสียง ๕ หรือจาก ๓→๖ หรือ ๕→๑ และ ๖→๒ ใน pentatonic mode) ส่วนการกระโดดด้วยเสียงคู่ ๓ ซึ่งได้แก่ ๑→๓ หรือ ๓→๕ และ ๖→๑ เป็นทำนองที่พบบ่อยๆ การกระโดดไปยังคู่ ๔ หรือมากกว่าคู่ ๔ จะพบในบางกรณี เช่น เมื่อต้องการเปลี่ยนแปลงลีลาการดำเนินของทำนองจากเสียงเรียงให้มีอารมณ์เปลี่ยนไป หรือเนื่องจาก

ความจำกัดของช่วงเสียง (range) ของเครื่องดนตรี ดังตัวอย่าง

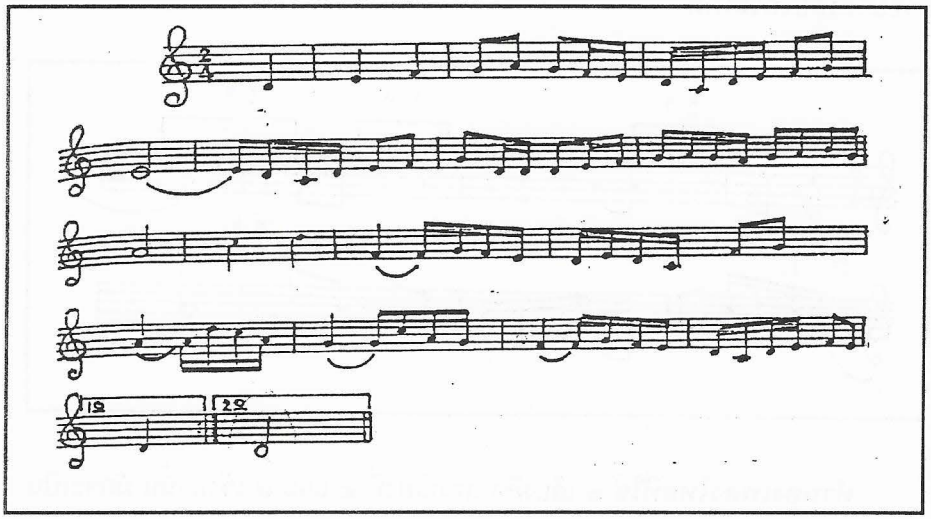
ตัวอย่าง **เสียงกระโดด**



ทำนองเพลงไทยที่ใช้ ๗ เสียงคือ เพิ่มเสียงที่ ๔ และ ๗ เข้ามานั้น มักจะเป็นเพลงที่มีการย้ายกลุ่มเสียงอยู่ในตัวเอง เช่น *เพลงสาธุการ ทยอยนอก* ฯลฯ ส่วนเพลงที่มีสำเนียงมอญ จะใช้เสียงที่ ๔ หรือเสียงที่ ๗ เสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งเรียกว่าเป็นแบบ Hexatonic heptatonic style หรืออาจกล่าวได้ว่าเพลงมอญใช้บันไดเสียง ๖ เสียง ที่เรียกว่า Hexatonic mode (Morton : ๑๙๗๖)

เพลงที่มีการใช้ ๗ เสียงแท้ ๆ แบบ Heptatonic scale (หรือ mode) คือไม่มีการย้ายบันไดเสียง (metabole) ในเพลงพบว่ามีน้อยมาก เช่น *เพลงแขกต่อยหม้อเถา* ของมนตรี ตราโมท จะพบว่ามีเสียงที่ใช้ในเพลงนี้ครบทั้ง ๗ เสียง ได้แก่ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ (C D E F G A B) ดังโน้ตตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง **เพลงแขกต่อยหม้อ สามชั้น ท่อน ๑**



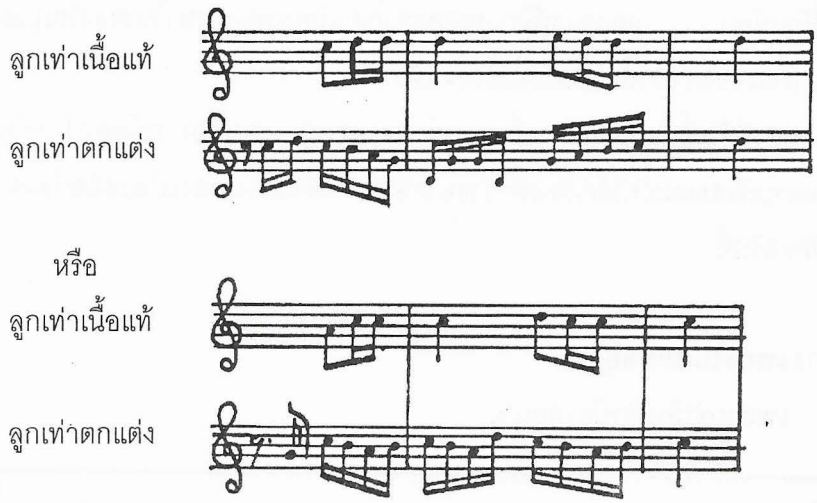
การดำเนินทำนองเพลงไทย จะสังเกตได้ว่านอกจากจะมีการใช้เสียงเรียง เสียงกระโดดในรูปแบบต่าง ๆ แล้ว ยังมีการยืนเสียงเดียวซ้ำๆอยู่กับที่ด้วยความยาวถึงครึ่งจังหวะหน้าทับ การยืนเสียงนี้นักดนตรีไทยเรียกว่า *ลูกเท่า* (ยกเว้นในเพลงเรื่องบางเพลง ลูกเท่าอาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) โดยปกติลูกเท่ามีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ลูกเท่านี้มีประโยชน์หลายประการ คือ

๑) เพื่อใช้แทรกในระหว่างวรรคตอนของทำนองเพลง

๒) เพื่อเชื่อมประโยคเพลงหรือวรรคตอนของเพลงให้ติดต่อกันสนิทสนม

๓) เพื่อให้ครบตามจังหวะหน้าทับ ถึงแม้ลูกเท่าจะมีจุดประสงค์เพื่อยืนเสียงอยู่เพียงเสียงเดียวก็ตาม แต่ในการแปรทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถประดิษฐ์ดัดแปลงให้ไพเราะได้

ตัวอย่าง **ลูกเท่าอัตราสองชั้น**



มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗)

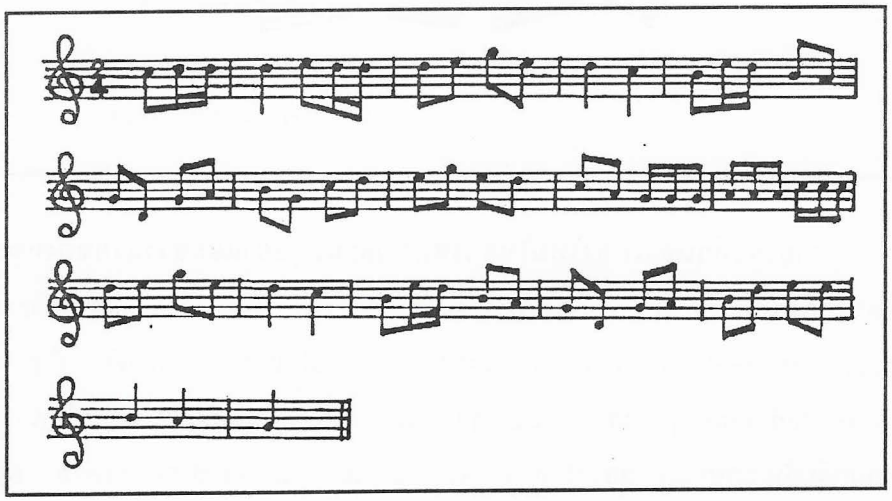
งานวิจัย**ทำนองเพลงไทยในช่วงสมัยปลายอยุธยาและช่วงแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลที่ ๓** ของอรวรรณ บรรจงศิลป และ โกวิทย์ ขันธศิริ (๒๕๒๖) พบว่า การดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นเสียงเรียงลำดับ มีเสียงกระโดดในช่วงแคบ ๆ และทำนองค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น-ลงอย่างนุ่มนวล เสียงที่ใช้มีความกลมกลืนกัน ลักษณะทำนองดังกล่าวน่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากลักษณะของทำนองเพลงในสมัยอยุธยา และสืบทอดต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งไม่มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก

เพลงสมัยรัชกาลที่ ๔ ถึงสมัยรัชกาลที่ ๗ การดำเนินทำนองคล้ายกับสมัยแรก แต่มีการใช้เสียงกระโดดกว้างขึ้น และมีการยืนเสียงเดียวมากขึ้น โดยเฉพาะประเภทเพลงที่มีลูกโยน นอกจากนี้มีการสอดแทรกสำเนียงเพลงภาษาในเพลงใหญ่และสำเนียงเพลงของภาษานั้นแสดงออกชัดเจนขึ้น

เพลงที่เกิดขึ้นสมัยหลังจากนี้ แนวทำนองค่อนข้างเป็นเสียงกระโดดไปกระโดดมา ไม่ราบเรียบและมักใช้คู่เสียงที่กว้างมากขึ้น ดังตัวอย่างเพลงแต่ละสมัยซึ่งแสดงจากโน้ตต่อไปนี้

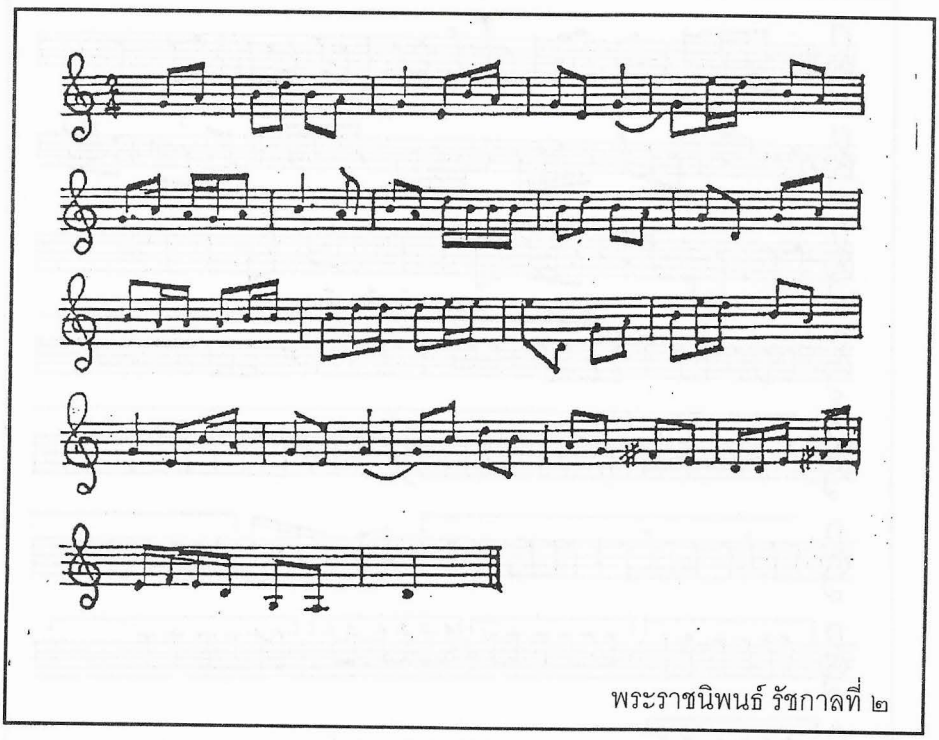
ตัวอย่าง **เพลงในสมัยอยุธยา**

เพลงเต่ากินผักบุ้ง (ท่อน ๑)



ตัวอย่าง **เพลงในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓**

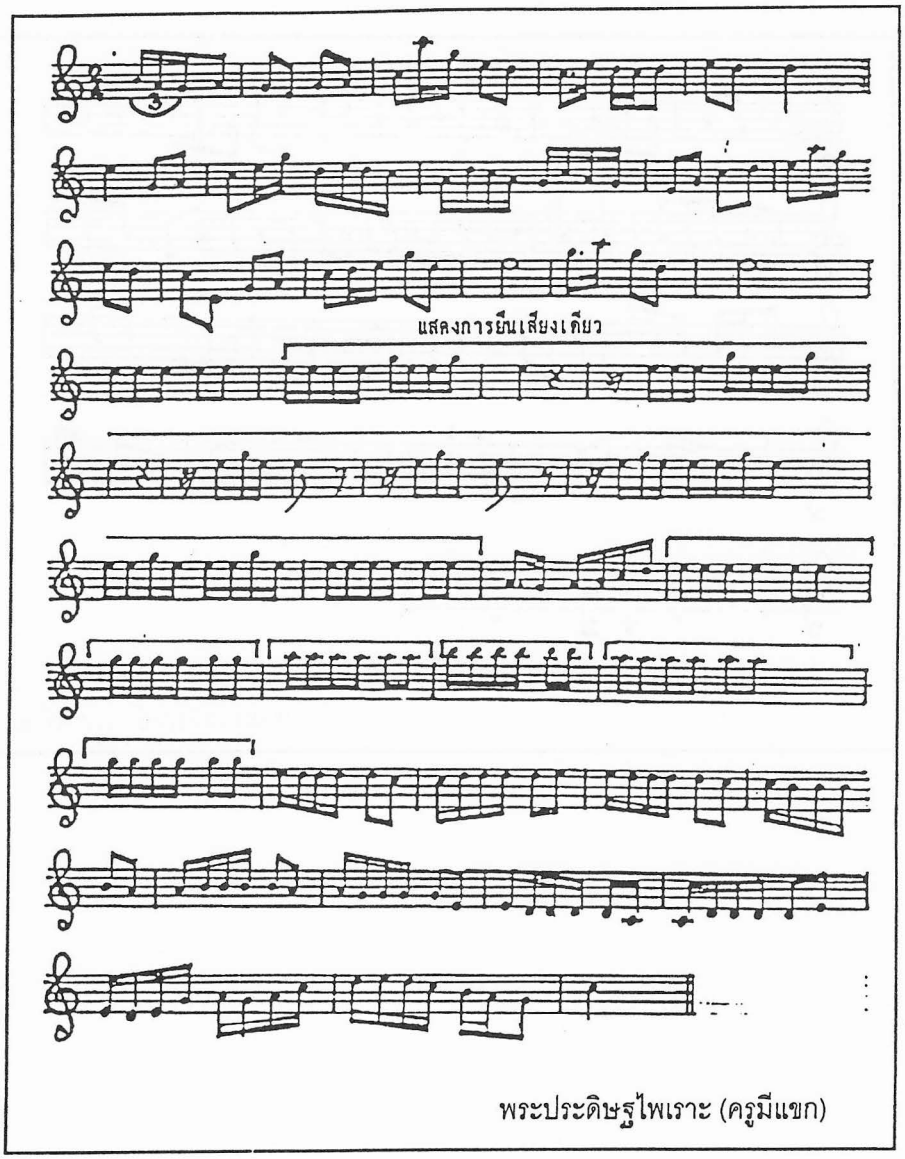
เพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น (ท่อน ๑)



พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ ๒

ตัวอย่าง **เพลงในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๗**

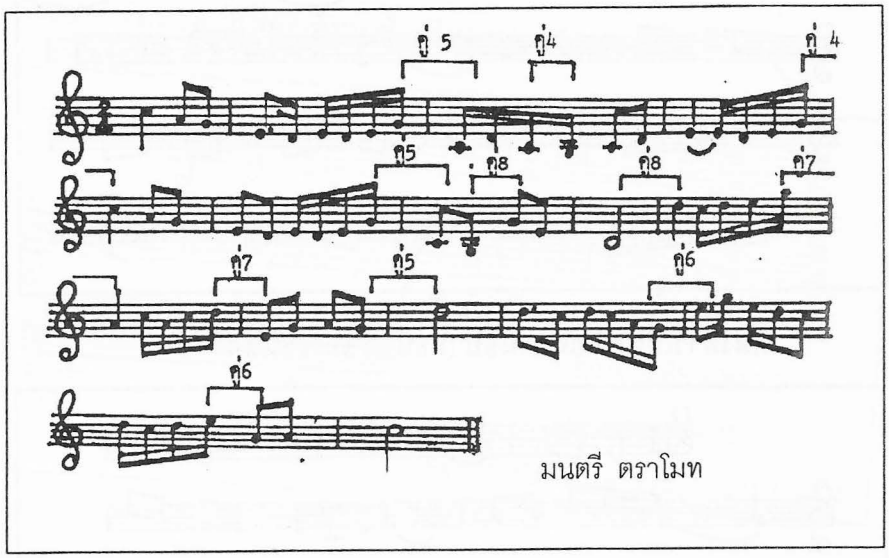
เพลงทยอยนอก (ท่อน ๑ ห้อง ๑-๔๒)



พระประดิษฐไพเราะ (ครูมีแขก)

ตัวอย่าง **เพลงในช่วงสมัยหลังปี พ.ศ.๒๔๗๕**

เพลงระบำสุโขทัย (ท่อน ๑)



ทำนองเพลงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ เป็นต้นมา นิยมนำทำนองเพลงในอัตราสองชั้นของเก่า มายืดขยายออกเป็นอัตราสามชั้นและตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียวตามทฤษฎีดนตรีไทยจนเกิดเป็นรูปแบบของเพลงเถามากมาย

มากกว่าสมัยแรก ซึ่งอาจเป็นเพราะสังคมมีการเปลี่ยนแปลงขึ้น โดยเฉพาะตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา เมืองไทยได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตกมากขึ้น สังคมวุ่นวายขึ้น วิถีชีวิตของคนสมัยหลังยุ่งยากและต้องต่อสู้มากกว่าสมัยก่อน การดำเนินของทำนองเพลงจึงแสดงออกถึงความซับซ้อนมากขึ้น มีการใช้ *เสียงกระโดด* มากขึ้นและ *เสียงกระโดด* มีช่วงกว้างขึ้น ดังพบได้จากโน้ตตัวอย่างเพลงดังกล่าวแล้ว

การที่ทำนองเพลงไทยบางเพลงมีสำนวนภาษาของชาติต่างๆสอดแทรก หรือมีการแต่งเลียนแบบเพลงของชาติต่างๆนั้น เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาและความเจริญรุ่งเรืองของคนไทยในสมัยอดีตว่า ได้มีการติดต่อกับคนชาติต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง มีการกระจายทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน มีการนำมาปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับสังคมไทย ดังจะพบได้จากเพลงไทยที่มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ เช่น แขก มอญ พม่า จีน ลาว เขมร ฯลฯ

การขยายหรือตัดทำนองเพลงให้เป็นรูปแบบของเพลงเถานั้นส่วนใหญ่นักดนตรีนิยมใช้ทำนองเพลงสองชั้นของเก่าที่มีมาแต่โบราณเป็นหลักในการขยายขึ้นหรือตัดลง แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยในอดีตที่มีความเคารพยกย่องผู้ใหญ่และครูอาจารย์ ถึงแม้ต้องการจะประดิษฐ์หรือตกแต่งเพลงให้มีความแปลกใหม่ ก็ยังไม่ทิ้งของเดิมและถือว่าของเก่าเป็นของดี มีคุณค่า เป็นที่ยอมรับนับถือ เช่น *เพลงธรณีร้องไห้สามชั้น* เชื่อกันว่าเดิมมาจากเพลงธรณีร้องไห้ชั้นเดียวสมัยอยุธยา ต่อมามีการขยายขึ้นเป็นอัตราสองชั้นในตอนปลายสมัยอยุธยา ถึงสมัยรัตนโกสินทร์จึงได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น

ส่วนการขยายทำนองเพลงในอัตราสองชั้นของเก่าเป็นอัตราสามชั้นนี้ จะสังเกตได้ว่าเพลงในอัตราสามชั้นมีลูกเล่นหรือมีเทคนิคต่างๆซึ่งประดิษฐ์และตกแต่งให้ไพเราะเพราะพริ้งมากกว่าเพลงสองชั้นและชั้นเดียว การประดิษฐ์ในลักษณะนี้อาจ

เป็นผลสะท้อนจากโครงสร้างสังคมไทยส่วนหนึ่ง นั่นคือ ถ้าพิจารณาสังคมไทยตั้งแต่อดีตแล้ว จะพบว่าสังคมไทยแบ่งเป็น ๓ ชนชั้น คือ พระมหากษัตริย์ เชื้อพระวงศ์กับขุนนาง และบุคคลธรรมดา ความเป็นอยู่ของบุคคล ๓ ระดับนี้มีความแตกต่างกัน เช่น เครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์จะต้องมีความประณีตงดงามเป็นพิเศษ ส่วนเครื่องใช้ของเชื้อพระวงศ์และขุนนางจะสวยงามปานกลาง ถ้าเป็นของบุคคลธรรมดาไม่จำเป็นต้องประณีตนัก ความคิดของโบราณาจารย์ทางดนตรีผู้สร้างสรรค์เพลงอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว อาจได้รับอิทธิพลจากระบบโครงสร้างของสังคมไทย ดังจะพบว่าเพลงในอัตราสามชั้นมีการตกแต่งประดับประดาอย่างไพเราะเพราะพริ้ง มีความประณีต งดงาม ทั้งนี้รวมไปถึงการขับร้องด้วย ซึ่งต้องอาศัยเทคนิคต่าง ๆ มากมาย ส่วนเพลงในอัตราสองชั้นจะสั้นกว่าและบรรเลงเร็วกว่าอัตราสามชั้น และการตกแต่งประดับประดาจะน้อยกว่าเพลงสามชั้น สำหรับเพลงในอัตราชั้นเดียวเป็นเพลงสั้นเร็ว ไม่สนใจการตกแต่งนัก เพลงค่อนข้างสั้นและห้วน คำนึงถึงความสนุกสนานมากกว่าความประณีตและความงดงาม

สรุปได้ว่า ทำนองเพลงที่มีลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้ อาจเนื่องมาจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมไทย รวมทั้งความคิด ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี ที่หล่อหลอมอยู่ในตัวของผู้ประพันธ์เพลง และนำเข้ามาสู่ความคิดทางดนตรีในด้านจังหวะ ระดับเสียง และแนวทำนองจึงทำให้เพลงมีลักษณะต่าง ๆ ดังกล่าว

การประสานเสียง

การประสานเสียงในเพลงไทย (Harmony) หมายถึง การผสมผสานของหลายๆแนวที่เกิดขึ้นพร้อมกันในเชิงดนตรี ซึ่งเรามักพิจารณาในลักษณะของแนวทำนองที่ต่างกันหลาย ๆ แนวมาบรรเลงพร้อมกันโดยยึดทำนองหลัก (basic melody) บางท่านเรียกว่าเนื้อเพลง หรือเรียกว่า*ลูกฆ้องร่วมกัน* ยกเว้นบางเพลงที่อาจใช้ทำนองหลักต่างกัน แต่เมื่อบรรเลงพร้อมกันแล้วมีความกลมกลืน ไพเราะ แต่ลักษณะเช่นนี้มีไม่มากนัก เช่น ***เพลงเห่เชิดฉิ่ง***

การเกิดเสียงประสานในเพลงไทย อาจเนื่องมาจาก ๓ ประการ คือ

๑. การเรียนรู้โดยวิธีท่องจำ เพลงไทยแต่โบราณสืบทอดต่อ ๆ กันมาด้วยวิธีการต่อปากเปล่า ไม่มีการบันทึกเป็นโน้ตดังเช่นดนตรีตะวันตก วิธีจำต่อ ๆ กันมานี้ทำให้การบรรเลงและการขับร้องมีการบิดเบือนจากต้นแบบไปทีละน้อย อย่างไรก็ตาม **ลูกตก** ซึ่งถือว่าเป็นเสียงสำคัญของเพลงยังคงรักษาไว้ ดังนั้นเพลงเพลงเดียวกันแต่ถ้าผู้บรรเลงต่างกัน ทำนองที่ออกมาจะไม่เหมือนกันทีเดียว เพียงแต่มีเสียงลูกตกเหมือนกันเท่านั้น เมื่อผู้บรรเลงหลาย ๆ คนมาบรรเลงรวมกัน จึงทำให้เกิดทำนองหลายแนว วิธีการเรียนโดยการท่องจำดังกล่าวอาจเป็นต้นกำเนิดของ**การแปรทาง** (variations) อย่างหนึ่งในสมัยต่อมา

๒. วิธีการประพันธ์เพลงไทย ในการประพันธ์เพลงไทยแต่โบราณนั้น ผู้ประพันธ์จะแต่งทำนองหลักหรือเนื้อเพลงก่อน มีฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลัก ความแตกต่างของคุณลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดและวิธีบรรเลงอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้แต่งหรือผู้บรรเลงนำทำนองหลักนั้นมาแปรเป็นทางของเครื่องดนตรีต่างๆ เพื่อให้เหมาะสมกับเทคนิคการบรรเลง คุณภาพเสียง และหน้าที่ของ

เครื่องดนตรีนั้นๆ แนวต่างๆที่บรรเลงพร้อมกันนี้จะพันไปพันมากับทำนองหลัก โดยแต่ละแนวจะยึดเสียงสำคัญหรือเสียงลูกตกเป็นหลัก ทำให้เกิดเป็นรูปแบบของการประสานเสียงชนิดหนึ่งซึ่งเรียกว่า Heterophony **หรือ การประสานเสียงในแนวนอน**

๓. การเกิดคู่เสียงต่าง ๆ ในการบรรเลง คือ การบรรเลงเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม จะเข้ ซอสามสาย ฯลฯ มีการใช้**คู่เสียง**ต่าง ๆ ตั้งแต่คู่ ๒ ไปจนถึงคู่ ๘ และบางกรณีมีถึงคู่ ๑๒ ทั้งนี้อาจเนื่องจากเทคนิควิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้นๆหรือความจำกัดของช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้นๆ ดังนั้น แม้ว่าเครื่องดนตรีดังกล่าวจะบรรเลงเพียง ๑ ชิ้นก็ตาม ในบางช่วงหรือบางเสียงก็ยังปรากฏเสียงประสานขึ้นได้

หลักสำคัญที่ทำให้เกิดการประสานเสียงในแนวนอนมาจากการแปรทาง (variations) **ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดและบรรเลงพร้อมกัน ลักษณะนี้เป็นการแสดงออกถึงความสามารถในด้านความคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรีไทยที่สามารถประดิษฐ์ทางต่าง ๆได้โดยยึดแกนร่วมเดียวกัน** การประสานเสียงในลักษณะนี้แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้นักดนตรีแต่ละคนจะมีความคิดแตกต่างกัน แต่ก็สามารถบรรเลงด้วยกันได้อย่างดี แต่ละคนรู้บทบาทหน้าที่ของตนเองว่ามีลักษณะอย่างไร และควรดำเนินไปอย่างใด เพื่อจะได้เหมาะสมกับตนเองและส่วนรวม ด้วยเหตุนี้เมื่อบรรเลงพร้อมกันคนละแนว เสียงเพลงที่ออกมาจึงมีความกลมกลืน มีการประสมประสานกันอย่างราบเรียบ และนุ่มนวลน่าฟัง

การประสานเสียงในลักษณะดังกล่าว เป็นผลสะท้อนให้เห็นลักษณะของคนไทยแต่โบราณ ที่แสดงถึงความเป็นนักคิดสร้างสรรค์ แต่อยู่ในขอบเขต มีความเป็นระบบระเบียบมีกฎเกณฑ์ ถึงแม้จะคิดประดิษฐ์หรือทำสิ่งใดในลักษณะใหม่ก็ยังเคารพ

กฎเกณฑ์ พฤติกรรมและความคิดดังกล่าวมีผลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่และสังคมของคนรุ่นเก่าว่า ค่อนข้างราบเรียบมีปัญหาไม่มากนัก เพราะคนจะปฏิบัติอยู่ในกรอบเดียวกัน รู้จักคำสั่ง ถึงแม้พฤติกรรมและความคิดบางอย่างจะแตกต่างกันแต่ทุกคนยึดแกนหลักร่วมกัน เปรียบเสมือนเสียงดนตรีไทยซึ่งมีมาแต่อดีตและสืบเนื่องมาจนปัจจุบันที่มีเสียงประสมประสานกันอย่างไพเราะกลมกลืน ซึ่งถ้านักดนตรีปัจจุบันจะพัฒนาการประสานเสียงในรูปแบบใหม่ ก็คงต้องอาศัยเวลาในการพิสูจน์ว่า เหมาะสมกับพฤติกรรมและสังคมไทยที่กำลังมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่เพียงใด และเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมในขณะนั้นหรือไม่

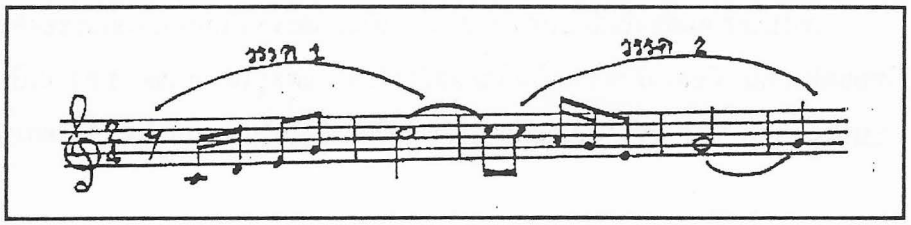
รูปแบบ

รูปแบบ (form) ของเพลง มีความหมายดังนี้

ความหมายที่ ๑ หมายถึง การนำส่วนเล็กๆ ของเพลงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกันโดยมีความสัมพันธ์ และสมดุลซึ่งกันและกันเกิดเป็นวรรคเพลง ประโยคเพลง และท่อน

- **วรรคเพลง** ทำนองเพลงต่าง ๆ ประกอบด้วยวรรคเล็ก ๆ ซึ่งเรียงต่อเนื่องกัน ถ้าเขียนเป็นโน้ตจะพบว่าแต่ละวรรคอาจยาวเท่ากับ ๑ ห้อง ๒ ห้อง หรือ ๔ ห้อง

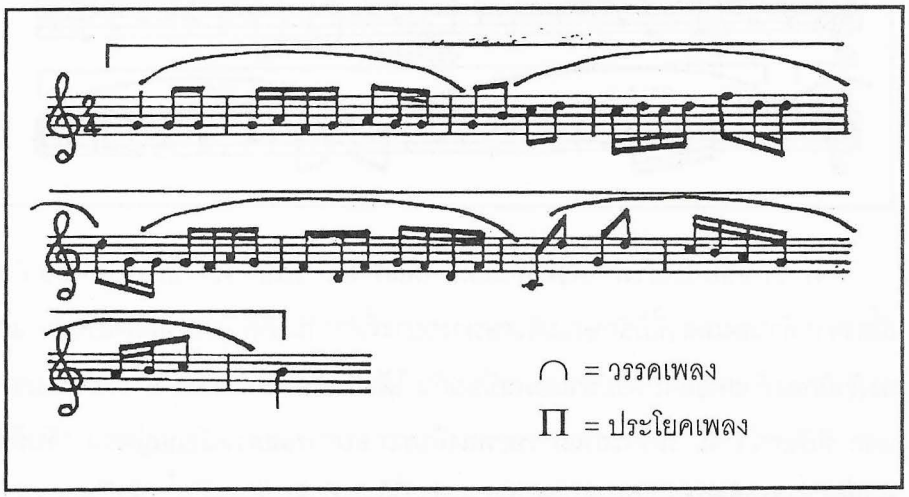
ตัวอย่าง **วรรคเพลงในอัตราสองชั้น หน้าทับสองไม้**



● **ประโยคเพลง** หรือเรียกว่าจังหวะหน้าทับ คือ การนำวรรคเพลงต่าง ๆ มาเรียงต่อเนื่องกันและแบ่งทำนองเป็นประโยค โดยยึดหน้าทับเป็นเกณฑ์ นั่นคือ ความยาวของทำนองเพลงที่เครื่องหนังตีจบ ๑ เที่ยว (หรือ ๑ หน้าทับ) ถือเป็น ๑ ประโยค หรือ ๑ จังหวะหน้าทับ ถ้าทำนองนั้นเครื่องหนังตี ๔ เที่ยว (หรือ ๔ หน้าทับ) ถือว่าทำนองเพลงนั้นยาว ๔ ประโยคหรือ ๔ จังหวะหน้าทับ ชนิดของหน้าทับที่ตีนั้นขึ้นกับเพลงซึ่งได้มีการกำหนดมาแล้วว่าใช้หน้าทับประเภทปรบไก่ หรือสองไม้ หรือหน้าทับพิเศษ

ตัวอย่าง **ประโยคเพลงในอัตราสามชั้น หน้าทับปรบไก่**

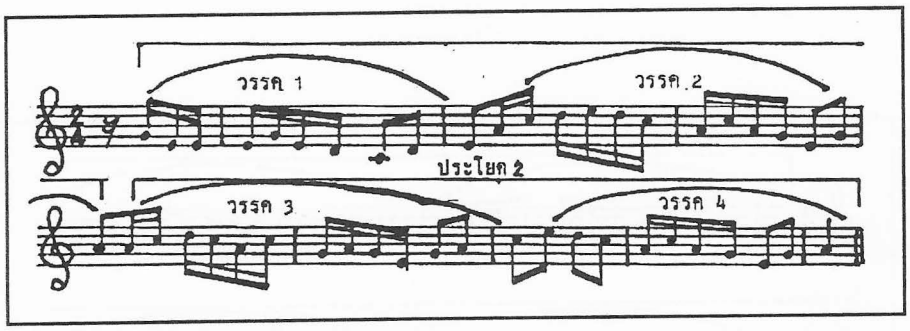
๑ ประโยคเพลง



● **ท่อน** คือ การนำทำนองตั้งแต่ ๒ ประโยค (๒ จังหวะหน้าทับ) หรือหลาย ๆ ประโยคมารวมกันทำให้เกิดเป็นท่อน ในทำนองเดียวกันการนำหลายๆท่อนมาประกอบกันก็เกิดเป็นเพลง บางเพลงอาจมีเพียงท่อนเดียวก็ได้ แต่ส่วนมากมักมี ๒ ท่อน หรือ ๓ ท่อน รูปแบบของเพลง ๒ ท่อนจะสังเกตได้ว่าส่วนใหญ่ทั้ง ๒ ท่อนจะมีจำนวนวรรคเท่ากัน แต่ถ้าเป็นรูปแบบของเพลง ๓ ท่อน ท่อนที่ ๓ มักจะยาวกว่าท่อน ๑ และ ๒

ตัวอย่าง **ทำนอง ๑ ท่อน** (ประกอบด้วย ๔ วรรค ๒ ประโยค)

ประโยค ๑



คำว่า *ท่อน* นี้ บางครั้งใช้คำอื่นแทน ได้แก่ *ตัว* หรือ *จับ* ที่เรียกต่างออกไป เนื่องจากทำนองเพลงนี้มีลักษณะพิเศษบางอย่างที่ต่างกัน คือ เพลงที่แบ่งเป็นตัว แต่ละตัวมักลงท้ายตอนจบด้วยทำนองเหมือนกัน ได้แก่ *เพลงเชิด* ต่างๆ ยกเว้นเพลงเชิดนอก ที่เรียกว่า *จับ* เพราะเป็นการบรรเลงปี่ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน **"จับลิงหัวค่ำ"** ซึ่งคนเชิดจะเชิดหนังจับออกมา ๓ ท่า ปี่ก็จะเป่าจับด้วย ๓ ครั้ง จึงเรียกว่า จับ (อุทิศ นาคสวัสดิ์: ๒๕๐๙)

ความหมายที่ ๒ ของคำว่ารูปแบบ หมายถึง การจัดเพลงเป็นประเภทต่างๆ

ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร เพลงระบำ เพลงภาษา และเพลงลา

รูปแบบในความหมายที่ ๒ มีความหมายกว้างกว่าความหมายแรกคือ เป็นการมองโครงใหญ่ ๆ ของเพลง ได้แก่ การนำเพลงต่าง ๆ มาเรียบเรียงต่อเนื่องกันและจัดเป็นประเภทต่าง ๆ เช่น

เพลงเถา หมายถึง การนำเพลงเดียวกันในอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวมาบรรเลงต่อเนื่องกัน เรียกว่า เถา

เพลงเรื่อง หมายถึง การนำเพลงต่าง ๆ ที่มีทำนองสอดคล้องกัน สำนวนคล้ายคลึงกัน บรรเลงติดต่อกันไปเป็นเรื่องโดยไม่มีการขับร้อง เช่น ประเภทเพลงช้า มีเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องสารถี

เพลงตับ มี ๒ ประเภทคือ ตับเพลงและตับเรื่อง

ก. ตับเพลง หมายถึง การนำเพลงที่มีลักษณะคล้ายกันมาเรียบเรียงบรรเลงต่อเนื่องกัน คำร้องไม่จำเป็นต้องมาจากเรื่องเดียวกัน

ข. ตับเรื่อง หมายถึง การนำเพลงมาเรียงต่อกันโดยยึดเรื่องเป็นสำคัญ ส่วนทำนองเพลงไม่จำเป็นต้องเป็นประเภทเดียวกัน เพียงแต่ให้ทำนองเหมาะสมกับอารมณ์ของคำร้องและเนื้อเรื่อง

เพลงโหมโรง เพลงโหมโรงแบ่งเป็นชนิดต่าง ๆ คือ โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็น ซึ่งใช้เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ นอกจากนี้ ยังมีโหมโรงสำหรับโขน ละคร โหมโรงเสภา และอื่น ๆ

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกริยาของตัวโขน ละคร หรือใช้อัญเชิญฤาษี เทวดา ครูบาอาจารย์ให้มาร่วมในพิธีการต่าง ๆ

เพลงหางเครื่อง หรือ **ออกท้ายเครื่อง** บางครั้งเรียก **เพลงลูกบท** คือ การนำ

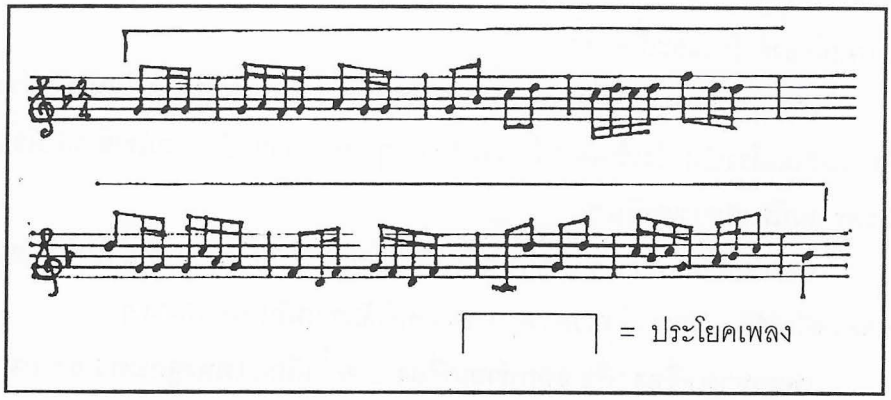
เพลงในสำเนียงเดียวกัน เช่น เขมร ลาว พม่า ฯลฯ หลาย ๆ เพลงมาบรรเลงต่อกันโดยบรรเลงต่อจากเพลงสามชั้นหรือเพลงเถา

ความหมายที่ ๓ ของรูปแบบ หมายถึง รูปแบบของเพลงประเภทสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว และเพลงเถา แยกได้เป็น ๒ ลักษณะย่อยคือ

● รูปแบบของ**เพลงสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว** สำหรับรูปแบบของเพลงสามชั้น ทำนองแต่ละประโยคหรือแต่ละจังหวะหน้าทับจะยาวกว่าทำนองแต่ละประโยคของเพลงสองชั้นเท่าตัว และรูปแบบของเพลงสองชั้นก็จะมีทำนองแต่ละประโยคยาวกว่าเพลงชั้นเดียวเท่าตัว ทั้งนี้ขึ้นกับประเภทของหน้าทับ เช่น เพลงสามชั้นประเภทหน้าทับปรบไก่ ถ้าเขียนเป็นโน้ตสากล จะพบว่า ทำนองแต่ละประโยคหรือแต่ละจังหวะหน้าทับมีความยาว ๘ ห้องเพลง ถ้าเป็นเพลงสองชั้น หน้าทับเดียวกันนี้ทำนองแต่ละประโยคจะมีความยาว ๔ ห้องเพลง และถ้าเป็นเพลงชั้นเดียว ทำนองแต่ละประโยคจะยาวเพียง ๒ ห้องเพลง

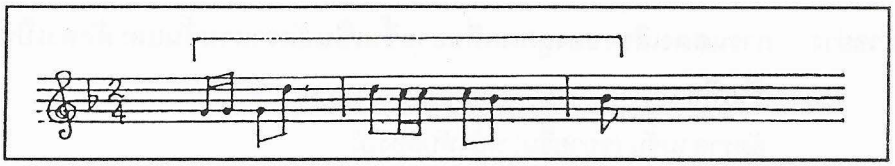
ตัวอย่าง

รูปแบบของเพลงสามชั้น ๑ ประโยค (หน้าทับปรบไก่)



รูปแบบของเพลงสองชั้น ๑ ประโยค

รูปแบบของเพลงชั้นเดียว ๑ ประโยค



ถ้าเป็นรูปแบบของเพลงสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ประเภทหน้าทับสองไม้ทำนองแต่ละประโยคก็จะมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของทำนองในหน้าทับปรบไก่

● รูปแบบของการขยายทำนองเพลงอัตราสองชั้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็น**เพลงเถา** ครูดนตรีไทยแต่โบราณนิยมนำเพลงเก่าอัตราสองชั้นมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว แล้วนำมาบรรเลงต่อเนื่องกันทั้ง ๓ อัตราเรียกว่า **"เพลงเถา"** การขยายทำนองเพลงสองชั้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวนี้ จะต้องดำเนินตามกฎเกณฑ์ที่วางไว้แต่โบราณ คือ

๑) เสียงของลูกตกของทำนองเพลงในอัตราสองชั้น เมื่อนำมาขยายขึ้นและตัดลงเป็นอัตราสามชั้นและชั้นเดียว เสียงลูกตกจะต้องคงไว้

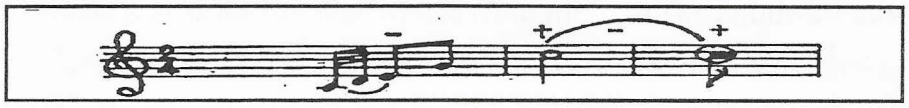
๒) ความยาวของทำนองเพลงที่ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นแต่ละประโยคจะต้องยาวกว่าทำนองสองชั้นเท่าตัว ในทำนองเดียวกันทำนองเพลงที่ตัดลงเป็นชั้นเดียวแต่ละประโยคก็จะต้องสั้นเพียงครึ่งหนึ่งของทำนองสองชั้นเดิม เช่น ถ้าทำนองในอัตรา

สองชั้นของเก่าแต่ละประโยคมี ๔ ห้องเพลง เมื่อนำมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น ทำนองแต่ละประโยคจะต้องยาว ๘ ห้องเพลง และเมื่อตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียว ทำนองแต่ละประโยคก็จะเหลือเพียง ๒ ห้องเพลง อีกประการหนึ่ง ถ้าเสียงลูกตกของเพลงสองชั้นวรรคนั้นเป็นเสียง **โด** เสียงลูกตกของวรรคที่ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นก็จะต้องเป็นเสียงโด และทำนองเดียวกันเสียงลูกตกของวรรคเพลงที่ตัดลงเป็นชั้นเดียวก็จะต้องเป็นเสียง **โด** เช่นเดียวกัน

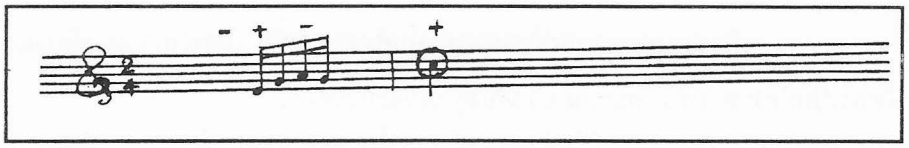
ตัวอย่าง **การแสดงเสียงของลูกตกที่ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว**

อัตราสามชั้น (ขยายขึ้น) หน้าทับสองไม้

อัตราสองชั้น (ของเก่า)



อัตราชั้นเดียว (ตัดลง)



ตัวโน้ตที่อยู่ใน O คือเสียงลูกตก

การกำเนิดรูปแบบต่างๆ ของเพลง เกิดขึ้นจากความคิดของผู้ประพันธ์เพลงในการนำส่วนต่าง ๆ มาเรียบเรียงต่อเนื่องกัน โดยพิจารณาถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความสอดคล้องซึ่งกันและกัน ความกลมกลืน และความเป็นเหตุเป็นผลกัน ทุกอย่างได้แสดงออกถึงความสุนทรีในดนตรีอย่างเด่นชัด หลักเกณฑ์เหล่านี้สืบทอดมาแต่โบราณและยังเป็นที่ยอมรับอยู่ในปัจจุบัน ความกลมกลืนและความสอดคล้องนี้มาจากองค์ประกอบต่าง ๆ คือ ทำนอง จังหวะ สำเนียง ลีลา ฯลฯ ซึ่งแต่ละส่วนมีความสัมพันธ์กันและมีสัดส่วนที่เหมาะสม

รูปแบบของเพลงมีการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงไปตามช่วงเวลาที่ต่างกัน เป็นการแสดงให้เห็นถึงความเจริญ ความเสื่อม หรือความคงที่ของสังคม รูปแบบของเพลงจะมีลักษณะใดนั้นเป็นผลสะท้อนจากสิ่งแวดล้อมและโครงสร้างทางสังคม ถ้าสังคมมีการเปลี่ยนแปลง รูปแบบของเพลงก็จะมีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

รูปแบบเพลงเปรียบเสมือนเป็นกรอบหรือโครงสำหรับผู้แต่งเพื่อให้รู้จุดมุ่งหมาย รู้ว่าควรดำเนินทำนองในลักษณะใด รูปแบบเพลงแต่ละแบบมีคุณค่าเฉพาะของตนเองต่างกัน เช่น

รูปแบบของเพลงเรื่อง มีคุณค่าคือ

๑) ช่วยในการรวบรวมเพลงต่างๆที่กระจัดกระจายเข้าเป็นหมวดหมู่เพื่อสะดวกกับการจำ

๒) ใช้บรรเลงเมื่อต้องการการบรรเลงเป็นเวลานาน ๆ

๓) ใช้เป็นการปูพื้นฐานในการเรียนดนตรี

ฯลฯ

รูปแบบเพลงเถา มีคุณค่าคือ

๑) ทำให้เห็นความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของนักแต่งเพลงไทยในการ

นำเพลงสองชั้นมาขยายเป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว โดยสามารถแต่งให้อยู่ในลีลาเดียวกัน

๒) ทำให้เพลงมีรสชาติและมีชีวิตชีวาเพราะมีหลายจังหวะอยู่ในเพลงเดียวกัน ฯลฯ

รูปแบบของเพลงตับ มีคุณค่าคือ

๑) ทำให้ผู้ฟังได้รับอรรถรสของเนื้อเรื่องและอารมณ์เพลงในตับเรื่อง หรือได้รับอรรถรสของทำนองต่าง ๆ ในตับเพลง

๒) ใช้บรรเลงเพื่อประกอบโขนหรือละคร ฯลฯ

รูปแบบเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็น มีคุณค่าคือ

๑) ใช้บรรเลงเพื่อประกาศให้ผู้อื่นทราบว่าสถานที่นี้มีงาน

๒) ใช้อัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธ์ทั้งหลายมาเป็นสิริมงคลในงาน ฯลฯ

รูปแบบเพลงประเภทออกท้ายเครื่อง มีคุณค่าคือ

๑) เป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลง

๒) ทำให้ผู้ฟังสนุกสนานกับลีลาของเพลงต่าง ๆ

๓) แสดงความสามารถของนักดนตรีในการเลือกสรรเพลงต่างๆที่มีสำเนียงเดียวกับเพลงข้างต้นนำมาต่อท้ายได้อย่างเหมาะสมและมีชีวิตชีวา

จะเห็นได้ว่านักดนตรีและนักแต่งเพลงไทยแต่โบราณมีความคิดและความสามารถในการจัดรูปแบบต่างๆของเพลงได้อย่างเหมาะสม ซึ่งไม่เพียงแต่ทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสทางดนตรีในลักษณะต่างๆ แต่ยังมีคุณค่าและเป็นประโยชน์ในหลาย ๆ ด้านดังกล่าวด้วย

อารมณ์เพลง

มีผู้ให้คำนิยามเกี่ยวกับเสียงดนตรีต่าง ๆ กัน อย่างไรก็ตาม มีหลายท่านที่คิดเห็นตรงกันว่า เสียงดนตรีนั้นไม่สามารถแปลออกเป็นความหมายที่ชัดเจนได้ แต่สามารถตีความไปได้หลายอย่าง ดังนั้นขอบเขตของดนตรีจึงไม่มีที่สิ้นสุด ดังที่มีคำกล่าวว่า

> *อารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์พูดได้จากเสียงดนตรี ไม่ว่าจะเป็นความรื่นเริง ความเศร้า ความรัก ความเกลียด ความกลัว ความหวังและอื่น ๆ ซึ่งไม่อาจกล่าวได้หมด เสียงดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้สึกเหล่านี้เป็นนามธรรมที่ไม่เฉพาะเจาะจง เป็นสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ เสียงดนตรีจึงเป็นเสมือนโลกแห่งวิญญาณที่ปราศจากวัตถุ*

ดนตรีสามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ดังนี้ (๑) ดนตรีที่แสดงความหมายชัดเจน (๒) ดนตรีบริสุทธิ์

ดนตรีที่แสดงความหมายชัดเจน ได้แก่ (๑) ดนตรีที่มีคำร้องหรือเรียกว่าเพลงร้อง เนื่องจากมีคำร้องที่มีความหมายบ่งอยู่ (๒) ดนตรีที่แต่งขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายใดจุดมุ่งหมายหนึ่งโดยเฉพาะเรียกว่า Program music

ดนตรีบริสุทธิ์ ได้แก่ ดนตรีที่ไม่มีคำร้อง มีแต่เสียงดนตรีล้วนๆ ให้คุณค่าของความรู้สึกสุนทรียะและอารมณ์ได้หลายแบบ ดนตรีประเภทนี้เป็นดนตรีที่บริสุทธิ์ ไม่ขึ้นกับจุดมุ่งหมายใดจุดมุ่งหมายหนึ่งโดยเฉพาะ ความไพเราะนั้นขึ้นกับความพอใจของผู้ฟังแต่ละคนดังที่ Hanslick (๑๘๖๔) กล่าวว่า

> *เสียงดนตรีเป็นเสียงที่ต่อเนื่องประกอบกันเข้าเป็นทำนองเพลง ซึ่งไม่สามารถเปรียบได้กับภาษาเพราะดนตรีมิใช่สัญลักษณ์ แต่สามารถแสดงความรู้สึกและแสดงความหมายได้ด้วยตัวของมันเอง..... การที่ดนตรีสามารถเร้าให้ผู้ฟัง*

เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ได้นั้น เพราะเสียงดนตรีมาจากความเกี่ยวโยงระหว่างความคิดทางดนตรีของผู้ประพันธ์กับสิ่งเร้าภายนอกซึ่งมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์

จากความคิดเห็นเกี่ยวกับเสียงดนตรีของหลายๆท่านดังกล่าว ถ้านำมาพิจารณาถึงที่มาของทำนองเพลงไทย ที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ก็คงเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างความคิดทางดนตรีของผู้ประพันธ์กับสิ่งเร้าภายนอกเช่นกัน อันมีผลทำให้ผู้ประพันธ์สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ได้ เช่น ดีใจ เสียใจ สนุกสนาน ร่าเริง โกรธ เยาะเย้ย โศกเศร้า หรือให้ความรู้สึกอาลัย อาวรณ์ อ่อนหวาน นุ่มนวล ฯลฯ ความรู้สึกต่าง ๆ ที่แสดงออกในท่วงทำนองของเพลงไทยนี้มีลีลาเฉพาะแบบไทยต่างจากชาติอื่น ทั้งนี้เพราะชาติไทยมีศิลปวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ความเป็นอยู่ ภาษาพูด ความเชื่อ และขนบธรรมเนียมที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง ลีลาของเพลงจึงสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์แบบไทย ๆ อันส่งผลออกมาทางจังหวะ ทำนอง หน้าทับ รูปแบบ เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง ซึ่งแต่ละส่วนได้มีการผสมผสานเข้าด้วยกันอย่างสนิทสนมกลมกลืนและแสดงออกอย่างเด่นชัดถึงความเป็นไทย

ความรู้สึกและอารมณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นจากบทเพลง (expression) แต่ละเพลงนั้นเราไม่สามารถแจกแจงได้ว่าเกิดขึ้นตรงทำนองส่วนใดของเพลง หรือมาจากโครงสร้างส่วนไหนของเพลง แต่ที่เพลงสามารถเร้าให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ได้นั้น เกิดจากผลรวมที่เหมาะสมของสิ่งต่าง ๆ ของบทเพลงชิ้นนั้น ซึ่งไม่สามารถบอกกฎเกณฑ์ที่ตายตัวได้ อย่างไรก็ตาม มีลักษณะบางอย่างที่อาจสังเกตได้ว่า มีผลที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ต่อเพลงนั้น ๆ คือ

๑. **ให้ความรู้สึกโศกเศร้า ครำ่ครวญ และอาลัยอาวรณ์** มักเป็นเพลงที่มี

จังหวะช้า ทำนองเรียบ ๆ หน้าทับอาจจะเป็นประเภทปรบไก่ หรือสองไม้ หรืออาจเป็นหน้าทับพิเศษหรือหน้าทับภาษาต่าง ๆ ก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นกับทำนองเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงอาจเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวหรือหลายชิ้นก็ได้ แต่การบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ปี่ ขลุ่ย หรือซอ โดยใช้เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสม จะยิ่งให้ความรู้สึกโอดครวญ โศกเศร้า หรืออาลัยอาวรณ์มากขึ้น ตัวอย่างเพลงที่มีลักษณะดังกล่าว เช่น *เพลงช้าโหย กบเต้น ยาดเล้ ลาวครวญ ธรณีกันแสง พญาโศก ทยอยเดี่ยว* ฯลฯ

๒. แสดงความยิ่งใหญ่ เกรียงไกร สง่าผ่าเผย ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองมักไม่ราบเรียบ หน้าทับมักเป็นหน้าทับพิเศษ มีการเน้นจังหวะอย่างหนักแน่น ดนตรีมักบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์และใช้เครื่องจังหวะที่มีเสียงดังชัดเจน ก่อให้เกิดความรู้สึกของความยิ่งใหญ่มากกว่าการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ตัวอย่างเพลงประเภทนี้ ได้แก่ *เพลงกราวนอก กราวใน ทะแยกลองโยน* เป็นต้น

๓. แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว เยาะเย้ย ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว แนวทำนองไม่เรียบนัก ประเภทของหน้าทับขึ้นกับทำนองเพลง จังหวะจะเน้นหนักชัดเจน เครื่องดนตรีมักเป็นการบรรเลงหมู่ซึ่งจะให้ความรู้สึกของความโกรธได้ชัดเจนกว่าบรรเลงเดี่ยว ตัวอย่างเพลงประเภทนี้ ได้แก่ *เพลงนาคราช ลิงโลด กราวรำ* เป็นต้น

๔. ให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม โดยทั่วไปมีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองเรียบแต่มีความซับซ้อนอยู่ในตัว มักใช้หน้าทับพิเศษ จังหวะนอกจากจะแสดงความหนักแน่น มั่นคง บางตอนกลองอาจใช้เทคนิคของการย้อยจังหวะเล็กน้อยไม่ลงพร้อมกับจังหวะหนัก เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ หรือสนเท่ห์ วงดนตรี

ที่บรรเลงมักใช้วงปี่พาทย์ซึ่งมีเสียงดังชัดเจน สง่าผ่าเผย ตัวอย่างเพลงประเภทนี้ เช่น *สาธุการ ตระ*

๕. ให้ความรู้สึกน่ากลัว เยือกเย็น มักเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้า ทำนองเรียบ ๆ หน้าทับที่ใช้มักเป็นประเภทหน้าทับพิเศษ วงดนตรีจะบรรเลงด้วยเสียงที่ค่อนข้างเบาและนุ่มนวล ทำให้เกิดบรรยากาศของความวังเวง น่ากลัว เช่น *เพลงไต่ลวด เพลงพรายตานี* ฯลฯ

๖. ให้อารมณ์รักอ่อนหวาน ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ ทำนองเรียบๆ หน้าทับอาจเป็นประเภทปรบไก่ สองไม้หรือหน้าทับภาษาขึ้นกับทำนองเพลง ดนตรีจะบรรเลงอย่างนิ่มนวลและอ่อนหวาน เช่น *ลีลากระทุ่ม ลมพัดชายเขา ลาวเจริญศรี ลาวดวงเดือน* ฯลฯ

๗. ให้อารมณ์รื่นเริง สนุกสนาน มักเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว หรือเร็ว แนวทำนองอาจมีลักษณะแบบเรียบ ๆ หรือกระโดดไปกระโดดมาก็ได้ หน้าทับขึ้นกับทำนองเพลงซึ่งอาจเป็นประเภทหน้าทับปรบไก่ สองไม้ หน้าทับภาษาหรือหน้าทับพิเศษ ดนตรีที่ใช้บรรเลงจะเป็นวงปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือมโหรี ก็สามารถให้ความสนุกสนานรื่นเริงได้เช่นกัน เพียงแต่เครื่องจังหวะต่างๆจำเป็นมากในการช่วยสร้างบรรยากาศ เพลงประเภทนี้ เช่น *เพลงอัตราชั้นเดียว เพลงหางเครื่องต่าง ๆ เพลงสิบสองภาษา*

๘. ให้ความรู้สึก ฮึกเหิม หรือให้บรรยากาศของการต่อสู้ สู้รบกัน จะมีจังหวะรุกเร้า รวดเร็ว แนวทำนองมักอยู่ในรูปแบบของการบรรเลงซ้ำๆ โดยอาจเปลี่ยนทำนองตอนเริ่มต้น แต่ตอนหลังทำนองจะเหมือนกัน หน้าทับจะเป็นหน้าทับพิเศษที่ใช้เฉพาะเพลง เครื่องดนตรีมักใช้วงปี่พาทย์ เนื่องจากมีเสียงดังหนักแน่น ชัดเจน โดยเฉพาะเสียงเครื่องจังหวะซึ่งให้บรรยากาศของการสู้รบและต่อสู้กันอย่างเหมาะสม

เพลงประเภทนี้ ได้แก่ พวก*เพลงเชิด*ต่าง ๆ

๙. ให้ความรู้สึกสบายใจ น่าฟัง สดชื่น โดยทั่วไปเป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองอาจเป็นเสียงเรียบ ๆ หรือเป็นเสียงกระโดดที่ไม่กว้างนัก หน้าทับขึ้นกับทำนองเพลง ดนตรีที่บรรเลงส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงหมู่ เพลงประเภทนี้มักเป็นพวกเพลงชมธรรมชาติ เช่น *เขมรไทรโยค เพลงภุมริน ตับนก* ฯลฯ

๑๐. ให้ความรู้สึกของสำเนียงชาติต่าง ๆ เพลงประเภทนี้มีทั้งจังหวะช้าและเร็ว แนวทำนองและหน้าทับขึ้นกับสำเนียงเพลง เครื่องดนตรีที่บรรเลงมักจะพยายามเลียนแบบเครื่องดนตรีของชาตินั้น ส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงหมู่ เพลงประเภทนี้ ได้แก่ เพลงที่มีสำเนียงชาติต่าง ๆ เช่น *ตับจูล่ง ตับมอญกละ เพลงสิบสองภาษา* ฯลฯ

จะสังเกตได้ว่าถึงแม้เพลงไทยจะสามารถเร้าให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ต่าง ๆ ได้ก็ตาม เพลงไทยก็มิได้แสดงอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรงเช่นดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงดนตรีตะวันตกจะใส่อารมณ์ต่างๆในเพลงตั้งแต่การบรรเลงที่แผ่วเบาเกือบไม่ได้ยิน จนกระทั่งเสียงที่แผดสนั่นจนผู้ฟังเกือบทนไม่ได้ **ส่วนเพลงไทยถึงแม้จะเป็นเพลงที่สนุกสนานหรือเศร้าสร้อย เสียงเพลงที่ออกมาก็จะมีระดับเสียงใกล้เคียงกัน การที่ผู้ฟังจะเกิดอารมณ์ร่วมกับเพลงนั้นขึ้นกับองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น จังหวะ ทำนอง ลีลา ความสามารถของผู้บรรเลงในการใช้กลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ เพื่อเร้าให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตาม**

การแสดงอารมณ์ของเพลงไทยที่มีความแตกต่างจากเพลงตะวันตกดังกล่าวเป็นผลจากความคิดความสามารถของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย ที่ได้สร้างสรรค์จังหวะ ทำนอง เครื่องดนตรี วิธีบรรเลง ฯลฯ ได้เหมาะสมกับสภาพของสังคมไทย วัฒนธรรมไทย และบุคลิกภาพของคนไทย อันแสดงออกถึงความเรียบร้อย นิ่มนวล และเก็บความรู้สึก ไม่แสดงอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรงเหมือนพวกคนตะวันตก

ความคิดและภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยที่ได้สร้างสรรค์ดนตรีไทยอันเป็นมรดกล้ำค่าไว้นี้ คงไม่มีผู้ใดปฏิเสธได้ว่าเสียงเพลงไทย เปรียบเสมือนกระจกเงาที่ส่องให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของคนไทยในอดีตอย่างชัดเจน ว่ามีโครงสร้างทางสังคม ความเป็นอยู่ ความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมอย่างไร เสียงเพลงไทยที่ออกมาอย่างนิ่มนวล ราบเรียบ กลมกลืน เสมือนดังการแสดงออกถึงพฤติกรรมของคนในสังคมที่มีความเข้าใจดีต่อกัน มีความรัก ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความเห็นอกเห็นใจ และการยอมรับซึ่งกันและกัน สิ่งเหล่านี้ อาจกล่าวได้ว่าหาพบได้ยากในสังคมปัจจุบัน เช่นเดียวกับโอกาสของการได้ยินได้ฟังเพลงไทยแท้ๆ ที่เกือบหาไม่ได้ในสังคมไทยทุกวันนี้ ด้วยเหตุนี้จึงน่าจะถึงเวลาของการหันมาร่วมกันพิจารณาว่า สังคมแบบใดที่เราปรารถนา และดนตรีประเภทใดที่เราควรยึดถือเป็นหลัก เพื่อนำไปสู่สังคมที่สงบสุขและเหมาะสมกับสภาพของคนไทยอย่างแท้จริง

บทที่ ๕
เพลงไทย : ประเภทและวิธีประพันธ์

ประเภทของเพลงไทย

- เพลงหน้าพาทย์
- เพลงเรื่อง
- เพลงมโหรี
- เพลงโหมโรง
- เพลงตับ
- เพลงเถา
- เพลงละคร
- เพลงระบำ
- เพลงภาษา
- เพลงลา

การประพันธ์เพลงไทย

- ยืดขยายจากเพลงเดิม
- ตัดทอนจากเพลงเดิม
- แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าโครงเพลงเดิม
- แต่งด้วยความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

ประเภทของเพลงไทย

มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗) ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากรได้ให้คำจำกัดความ **"เพลง"** ไว้ว่า

> *เพลงคือทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีสัดส่วน มีจังหวะ วรรคตอนและสัมผัสถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้น โดยใช้ถ้อยคำเสียง อักษร สระ และวรรณยุกต์ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะกี่ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่ง ๆ จะมีไม่น้อยกว่า ๒ จังหวะหน้าทับ*

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (๒๕๒๔) ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

> *เพลงไทยนั้นมีลักษณะเปรียบได้กับฉันทลักษณ์ในวิชาภาษาไทย คือ จะต้องมีวรรคตอน สัมผัส ฑีฆะ รัสสะ เสียงสูง-ต่ำ สำนวน แต่ละเพลงไม่บังคับว่าจะต้องมีกี่ท่อน แต่ต้องไม่น้อยกว่า ๑ ท่อน ซึ่งนิยมเรียกกันว่า เพลงท่อนเดียว*

ก่อนปี พ.ศ.๒๕๐๑ การเรียนการสอนดนตรีไทยโดยทั่วไป ส่วนใหญ่จะเน้นเฉพาะภาคปฏิบัติไม่เน้นทฤษฎี เนื่องจากไม่มีหนังสือหรือเอกสารที่จะค้นคว้าอ้างอิง หลังจากปีพ.ศ.๒๕๐๑ มนตรี ตราโมท ได้เป็นผู้บุกเบิกโดยเตรียมเนื้อหาต่าง ๆ เพื่อสอนลูกศิษย์ที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรด้วยการเขียนเป็นเอกสารคล้ายๆ บันทึกส่วนตัวเพื่อใช้เป็นแนวทางในการอธิบายให้นักเรียนฟัง และให้นักเรียนจดเนื้อหาสำคัญๆ ไว้ ต่อมาท่านได้พยายามรวบรวมเอกสารต่างๆ ที่ใช้สอนลูกศิษย์นี้จัดทำออกมาเป็นรูปเล่ม เรียกว่า **หนังสือทฤษฎีดนตรีไทย** และมอบให้ลูกศิษย์ซึ่งเป็นครู-อาจารย์ในเวลาต่อมาเพื่อนำไปใช้สำหรับประกอบการเรียนการสอนนักเรียน

การแบ่งประเภทเพลงไทยตามแนวคิดของมนตรี ตราโมท

หนังสือ**ทฤษฎีดนตรีไทย**สมัยที่มนตรี ตราโมท รวบรวมนั้นจัดแบ่งประเภทของเพลงไทยไว้เป็น ๓ ประเภทใหญ่ ๆ คือ

๑. ประเภทเพลงหน้าพาทย์

๒. ประเภทเพลงเรื่อง

๓. ประเภทเพลงมโหรี

๑. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ แบ่งย่อยออกได้เป็น ๒ ประเภท คือ

ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำราว่าด้วยการไหว้ครู เช่น เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงโปรยเข้าตอก

ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู ใช้สำหรับบรรเลงประกอบโขน ละคร และอื่น ๆ เช่น เพลงพระยาเดิน เพลงดำเนินพราหมณ์

๒. ประเภทเพลงเรื่อง แบ่งย่อยได้เป็น ๔ ประเภท คือ

ประเภทเพลงช้า เช่น เพลงเรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วบรรเลงต่อท้ายด้วย)

ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เพลงเรื่องทะยอย

ประเภทเพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

ประเภทเพลงฉิ่ง (เพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว)

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงเรื่อง

นางหงส์ เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทเพลงไหว้ครู และบางเพลงก็อยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ

๓. **ประเภทเพลงมโหรี** คือ เพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบการร้องส่ง มี ๒ ประเภท คือ

ประเภทเพลงตับ เรียกว่า *เรื่อง* ด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับนำหน้า มี ๒ ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลง ตับเพลงใช้ชื่อเพลงแรกของตับเป็นชื่อตับ เช่น ตับเรื่องพระนคร มาจากชื่อเพลงแรกของตับชื่อว่า พระนคร ส่วนตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น ตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อๆ ว่า ตับพรหมาสตร์) มาจากบทร้องเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์

ประเภทเพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่า *เพลงเกร็ดนอกเรื่อง* ถึงแม้เพลงที่อยู่ในตับ ถ้าหากแยกออกมาบรรเลงเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า *เพลงเกร็ด*

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับมีเพลงสามชั้นเกิดขึ้นมาก เพลงที่รับเสภานิยมใช้เพลงสามชั้นเป็นส่วนใหญ่ ส่วนเพลงสองชั้นใช้น้อย จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า *ประเภทเพลงเสภา* อันที่จริงประเภทเพลงเสภาอยู่ในประเภทเพลงเกร็ดของประเภทเพลงมโหรี ปัจจุบันเพลงเหล่านี้นิยมนำมาร้องส่งกันเท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบ

ประเภทเพลงเสภานี้สามารถแยกออกได้เป็น *เพลงหมู่* และ *เพลงเดี่ยว* *เพลงหมู่* หมายถึง เพลงที่บรรเลงไปพร้อมๆกันทั้งวงและบรรเลงด้วยทางธรรมดา ส่วน *เพลงเดี่ยว* หมายถึง เพลงที่บรรเลงไปคนเดียว มีเครื่องกำกับจังหวะประกอบ ทางที่ใช้บรรเลงจะเป็นทางที่มีลักษณะพิเศษเรียกว่า ทางเดี่ยว ซึ่งอาจมีทั้งทางหวานและทางเก็บ

ต่อมา มนตรี ตราโมท ได้แยกแยะลักษณะของเพลงเพิ่มเติมขึ้นอีก ดังมีรายละเอียดใน**หนังสือสารานุกรมฉบับเยาวชนไทย เล่ม ๑ เรื่องดนตรีไทย** ว่า

> *เพลงดนตรีของไทยนั้น มีทำนองต่าง ๆ เพลงบางชนิดก็มีทำนองพื้นๆ เรียบ ๆ ไม่มีพลิกแพลงอย่างใด เรียกว่า "เพลงพื้น" บางชนิดก็เดินทำนองเป็นเสียงยาว ๆ เพลงชนิดนี้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีก็ต้องตีกรอทำเสียงให้ยาว จึงเรียกว่า "เพลงกรอ" และเพลงบางชนิดก็มีทำนองพลิกแพลงโลดโผน มีแบ่งเครื่องดนตรีเป็นพวก ผลัดกันหยุด ผลัดกันบรรเลงเรียกว่า "เพลงลูกล้อลูกขัด"*

ต่อมาท่านได้แบ่งประเภทของเพลงในอีกลักษณะหนึ่ง คือ **แบ่งตามลักษณะของเพลง** ได้แก่

- ***เพลงหน้าพาทย์*** หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหว หรือกิริยาการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์ สัตว์ วัตถุต่างๆ และอื่นๆ เช่น เดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป ไม่ว่าจะแลเห็นตัวตนโดยการแสดงโขน ละคร หรือกิริยาสมมติที่แลไม่เห็นตัว เช่น การเชิญเทวดาให้เสด็จลงมาในพิธี ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้น ๆ แล้ว เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ทั้งสิ้น เช่น

เพลงเชิด	ประกอบกิริยาไปมาไกล ๆ หรือรีบเร่ง หรือรบกัน
เพลงเสมอ	ประกอบกิริยาไปมาใกล้ ๆ จากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง
เพลงโอด	ประกอบกิริยาร้องไห้ หรือสลบ หรือตาย
เพลงเหาะ	ประกอบกิริยาไปมาในอากาศของเทวดา
เพลงโล้	ประกอบกิริยาไปมาในน้ำทั้งของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุ

● ***เพลงรับร้องหรือเพลงเสภา*** เพลงประเภทนี้ใช้บรรเลงประกอบการขับเสภามาก่อน ซึ่งมีทั้งเพลงพื้น เพลงกรอและเพลงลูกล้อลูกขัด ที่เรียกว่าเพลงรับร้องเพราะบรรเลงรับจากการร้อง คือ เมื่อคนร้องร้องจบแต่ละท่อน ดนตรีจะบรรเลงรับในแต่ละท่อน โดยมากมักเป็นเพลงอัตราสามชั้นและเพลงเถา เช่น เพลงจระเข้หางยาวสามชั้น เพลงสี่บทสามชั้น เพลงบุหลันเถา

● ***เพลงละคร*** หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และมหรสพต่าง ๆ ที่จริงการแสดงละครนี้จะต้องมีเพลงหน้าพาทย์ด้วย แต่เพลงหน้าพาทย์ได้แยกไปอธิบายอยู่ส่วนหนึ่งแล้ว เพลงละครในที่นี้จึงหมายถึงเฉพาะเพลงที่มีร้องและดนตรีรับเท่านั้น เพลงละคร ได้แก่ เพลงอัตราสองชั้น เช่น เพลงเวสสุกรรม เพลงพญาโศก หรือเพลงชั้นเดียว เช่น เพลงนาคราช เพลงตะลุ่มโปง กับเพลงจำพวกพิเศษ ที่ใช้เฉพาะละครแท้ ๆ เช่น เพลงช้าปี่ เพลงโอ้ปี่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม เพลงชมตลาด เพลงที่ใช้ร้องประกอบละครหรือมหรสพอื่นๆ จะต้องใช้ให้ถูกอารมณ์ของตัวละคร เช่น

พญาโศก	สร้อยเพลง	ใช้ในอารมณ์โศกอยู่กับที่
ทยอย	โอ้ร่าย	ใช้ในอารมณ์โศกเมื่อเดินหรือเคลื่อนที่ไป
ลิงโลด		ใช้ในอารมณ์โกรธ
ชมโฉม		ใช้เวลาชมรูปร่างคนที่เราพอใจ
โอ้โลม	โอ้ชาตรี	ใช้เวลาเกี้ยวพาราสี
โอ้ปี่		ใช้เวลาครวญคร่ำรำพันด้วยความโศก
เย้ย		ใช้เวลาเยาะเย้ย

● ***เพลงเบ็ดเตล็ด*** หมายถึง เพลงเล็กๆสั้นๆ สำหรับใช้บรรเลงเป็นพิเศษ หรือบรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่เพื่อความสนุกสนาน ได้แก่ เพลงลูกบทหรือเพลงภาษา

เพลงภาษาหมายถึง เพลงที่มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ เช่น เพลงจีน เพลงเขมร เพลงญวน เพลงฝรั่ง ทำนองเพลงมีทั้งการนำเพลงของชาตินั้นมาบรรเลงหรือเพลงที่ไทยเราแต่งขึ้นเองโดยเลียนสำเนียงภาษานั้น ๆ

มนตรี ตราโมท ยังได้กล่าวถึงลักษณะของผู้บรรเลงว่า

๑. ผู้บรรเลงต้องจำทำนองเนื้อเพลงได้อย่างแม่นยำ

๒. ต้องรู้วิธีบรรเลงและหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง เช่น ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องรู้ว่ามีหน้าที่อะไรและควรบรรเลงอย่างไร

๓. ต้องสามารถแปรทำนองหลักหรือเนื้อเพลงให้เกิดความไพเราะได้ เนื่องจากการบรรเลงดนตรีไทยไม่ใช้โน้ต ผู้บรรเลงต้องจำเพลงได้และใช้สติปัญญาของตนแปรเนื้อเพลงหรือทำนองหลักให้ดำเนินไปตามวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง เช่น ระนาดเอกต้องเก็บถี่ ๆ ตีเป็นคู่ ๘ พร้อม ๆ กันทั้งสองมือ โดยต้องไม่ให้ผิดไปจากเนื้อเพลงของเพลงนั้น

๔. ผู้บรรเลงต้องรู้วิธีการบรรเลงหมู่และบรรเลงเดี่ยวว่าแตกต่างกันอย่างไร การบรรเลงหมู่คือ บรรเลงพร้อม ๆ กันทั้งวง ซึ่งผู้บรรเลงต้องถือจังหวะช้าเร็วในอัตราเดียวกัน ทุกคนต่างบรรเลงตามหน้าที่ของตนให้สอดคล้องต้องกันโดยถือความพร้อมเพรียงเป็นใหญ่ แต่ถ้าเป็นการบรรเลงเดี่ยว คือบรรเลงคนเดียว จะบรรเลงโลดโผนอวดฝีมือความสามารถอย่างไรก็ได้ เพราะการบรรเลงเดี่ยวเป็นเรื่องของการอวดความแม่นยำ อวดฝีมือ และอวดทำนองที่แต่งขึ้นไว้เป็นพิเศษ

การแบ่งประเภทเพลงไทยตามแนวคิดของอุทิศ นาคสวัสดิ์

การแบ่งประเภทของเพลงไทยอีกแนวหนึ่งคือ แบ่งตามแนวคิดของอุทิศ นาคสวัสดิ์ (๒๕๒๔) ซึ่งได้แบ่งไว้เป็นหลายประเภท โดยพิจารณาจากลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑. **แบ่งตามอัตราของเพลงไทย** เพลงไทยส่วนใหญ่จะแบ่งออกเป็น ๓ อัตรา คือ เพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้น และเพลงสามชั้น แต่ละอัตรามีลักษณะต่างกัน ดังนี้

เพลงชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีประโยคสั้นที่สุดและมีมาแต่ดั้งเดิม โดยมากได้แก่เพลงเร็ว และเพลงฉิ่งต่าง ๆ นอกจากนั้นได้แก่เพลงสองชั้นที่ตัดลงมาเป็นชั้นเดียว ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนไม่น้อย เพลงชั้นเดียวมีทั้งพวกเพลงบรรเลงล้วนๆ และเพลงบรรเลงร้องรับ เพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ พวกเพลงเร็ว และเพลงฉิ่งต่าง ๆ โดยมากใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ ประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ละคร ส่วนเพลงร้องชั้นเดียวมักใช้กับการแสดงละครตอนที่ต้องการความรวดเร็ว เช่น ร้องแสดงอาการที่จะต้องรีบไปหรือรีบกระทำ

เพลงสองชั้น เป็นเพลงที่ยืดขยายจากเพลงชั้นเดียวอีกเท่าตัว เช่น ถ้าเพลงชั้นเดียวมี ๒ ห้อง เพลงสองชั้นจะมี ๔ ห้อง นั่นคือ ทำนองแต่ละวรรคของเพลงชั้นเดียวจะยืดขยายออกไปอีกเท่าตัว โดยยืดลูกตกเสียงเดิมไว้ เพลงสองชั้นส่วนมากเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ อาจแทรกอยู่ในเพลงร้องบ้าง เป็นเพลงเกร็ดบ้าง เพลงหน้าพาทย์บ้าง เพลงชนิดนี้อาจใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ หรือใช้บรรเลงรับร้องคลอร้องอย่างไรก็ได้ เพลงสองชั้นสำหรับบรรเลงล้วน ๆ ส่วนมากได้แก่เพลงเรื่อง ซึ่งอาจเป็นเพลงช้า

เพลงฉิ่ง หรือเพลงสองไม้ นอกจากนั้นเป็นเพลงหน้าพาทย์ซึ่งใช้สำหรับบรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ละคร ส่วนเพลงสองชั้นที่ใช้ร้องนั้นนิยมใช้ในการแสดงโขน ละคร ตลอดจนลิเก เพราะเป็นเพลงที่มีลีลาเหมาะสมกับการร่ายรำ นอกจากนี้ยังนิยมบรรจุในเพลงตับต่าง ๆ อีกด้วย เนื่องจากมีความกะทัดรัดเหมาะสำหรับใช้ดำเนินเรื่อง

เพลงสามชั้น เป็นเพลงที่แต่งขยายขึ้นมาจากเพลงในอัตราสองชั้นอีกเท่าตัว โดยยึดหลักเดียวกับที่แต่งขยายจากชั้นเดียวเป็นสองชั้นนั่นเอง เพลงสามชั้นที่เป็นของเก่าจริง ๆ มีบ้างแต่มีจำนวนน้อยมาก เช่น เพลงตระโหมโรงบางเพลงซึ่งเป็นเพลงที่มีมาแต่ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา อย่างไรก็ดี เพลงในอัตราสามชั้น ส่วนมากจะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แทบทั้งสิ้น เพลงสามชั้นก็เช่นเดียวกับเพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว คือ มีทั้งที่ใช้บรรเลงล้วน ๆ และบรรเลงรับร้อง เพลงที่ใช้บรรเลงล้วน ๆ เช่น เพลงโหมโรงเสภาต่าง ๆ และเพลงตระสามชั้น ส่วนเพลงร้องในอัตราสามชั้นนั้น นิยมใช้ร้องส่งเสภาเป็นพื้น (ที่เรียกว่า ปี่พาทย์รับร้องในปัจจุบัน) เพลงชนิดนี้ไม่เหมาะแก่การใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร เพราะมีเอื้อนมากเกินไปและไม่เหมาะสมในการนำมาบรรจุในเพลงตับเรื่องต่างๆ เพราะจะทำให้ชักช้ายืดยาดดำเนินเรื่องไม่ได้รวดเร็ว อย่างไรก็ตามมีบางตับที่เป็นเพลงสามชั้นตลอด เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง แต่เพลงตับชนิดนี้ก็มิได้เข้าลักษณะเป็นการ *"ฟังเนื้อเรื่อง"* แต่ประการใด แต่เป็นการบรรเลงให้ฟังไปเรื่อยๆเพื่อความไพเราะเท่านั้น ปัจจุบันนี้นอกจากมีเพลงสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวแล้ว ยังเกิดมีเพลงในอัตราสี่ชั้น ครึ่งชั้น และเสี้ยวชั้นอีกด้วย แต่มีไม่มากนักเพราะผู้แต่งจะเลือกเฉพาะเพลงที่ไพเราะจริงๆเท่านั้นมาทำขึ้นเป็นอัตราดังกล่าว

เพลงเดียวกันที่บรรเลงตั้งแต่สามชั้น สองชั้นและชั้นเดียวนี้ ถ้านำมาบรรเลงติดต่อกัน เรียกว่า *เพลงเถา* เช่น *การเวก (เถา)* หมายความว่าต้องบรรเลงเพลงการเวกสามชั้นต่อกันลงมาเรื่อยจนถึงชั้นเดียวและออกลูกหมด แต่บางเพลง เช่น *แขกพราหมณ์ (เถา)* หมายความว่าต้องบรรเลงตั้งแต่อัตราสี่ชั้น สามชั้นเรื่อยลงมาถึงชั้นเดียวและครึ่งชั้น ทั้งนี้เพราะผู้แต่งได้ประพันธ์ครบไว้ทั้งหมดตั้งแต่สี่ชั้นถึงครึ่งชั้น

๒. แบ่งตามลักษณะของการใช้ การแบ่งประเภทของเพลงไทยตามลักษณะการใช้อาจแบ่งได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ ๆ คือ เพลงที่บรรเลงด้วยดนตรีล้วน ๆ และเพลงที่มีร้องประกอบ

● ***เพลงที่บรรเลงด้วยดนตรีล้วน*** แบ่งย่อยได้เป็นหลายชนิด เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง และเพลงออกภาษา

เพลงโหมโรง ตามประเพณีไทยนั้นไม่ว่าจะเล่นดนตรี เสภา ละครโขน หรือแม้จะมีพิธีสงฆ์ต่าง ๆ ก็จะมีการโหมโรงให้ชาวบ้านรู้ว่าที่นี่จะมีอะไรกัน เพลงโหมโรงบางชนิด เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงเย็นนั้น นอกจากจะเป็นการประกาศว่าที่นี้จะมีการสวดมนต์เย็นฉันเช้าแล้ว ยังมีความหมายเป็นการอัญเชิญพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมายังโรงพิธีอีกด้วย เพลงโหมโรงที่ต้องบรรเลงเสมอ ๆ ได้แก่ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงลิเก โหมโรงโขนละคร โหมโรงเสภา (หรือโหมโรงรับร้อง) โหมโรงมโหรี

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละคร หรือใช้สำหรับอัญเชิญพระเป็นเจ้า ฤษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรสันนิบาตในพิธีไหว้ครู และพิธีที่เป็นมงคลต่าง ๆ สำหรับอากัปกิริยาของตัวโขน ละครต่างๆ นั้น เป็นกิริยาที่มองเห็นได้เพราะกำลังเกิดขึ้นในปัจจุบัน เช่น

กิริยาเดิน วิ่ง นั่ง นอน เศร้าโศก กิน ร้องไห้ เยาะเย้ย แค้นใจ โกรธ ส่วนอากัปกิริยาของพระเป็นเจ้า ฤษี และเทพพรหมต่างๆ ที่เชิญมาร่วมในพิธีไหว้ครูและพิธีมงคลต่างๆ นั้นถือว่าเป็นกิริยาสมมติเนื่องจากมองไม่เห็น แต่สมมติว่าเวลานี้ได้เวลาเสด็จแล้ว ก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์รับเสด็จ เป็นต้น

เพลงเรื่อง เพลงเรื่องมีอยู่ ๒ ชนิด คือ เพลงเรื่องมโหรีกับเพลงเรื่องของปี่พาทย์ เพลงเรื่องของมโหรีนั้นส่วนมากมักจะมีเนื้อร้องอยู่ด้วย จึงจะไม่กล่าวในหัวข้อนี้ ส่วนเพลงเรื่องของวงปี่พาทย์ หมายถึงการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาร้อยติดต่อกันและบรรเลงรวดเดียวตั้งแต่ต้นจนจบ มี ๓ ชนิดคือ เรื่องเพลงช้า เรื่องเพลงสองไม้ และเรื่องเพลงฉิ่ง การนำเพลงมาร้อยเข้าเป็นเรื่องนี้จะต้องมีระเบียบแบบแผน เช่น เรื่องเพลงช้าจะต้องขึ้นด้วยเพลงสองชั้น และบรรเลงเพลงติดต่อกันยาวพอประมาณแล้วจึงออกเพลงสองไม้ ต่อจากนั้นออกเพลงเร็ว ซึ่งโดยทั่วไปเป็นเพลงอัตราชั้นเดียวของเพลงสองไม้ แล้วจบลงด้วยเพลงลา

เพลงเรื่องมีชื่อต่าง ๆ กัน การตั้งชื่อเรื่องมีหลายลักษณะ บางทีก็ตั้งชื่อเรื่องตามชื่อของเพลงแรกที่มีอยู่ในชุด เช่น เรื่องสีนวลมาจากเพลงแรกที่ชื่อสีนวล บางเรื่องตั้งชื่อตามกิจพิธีที่ใช้บรรเลง เช่น เพลงเรื่องเวียนเทียนหรือทำขวัญ ซึ่งเพลงชุดนี้มีเพลงนางนาคเป็นเพลงแรก เพลงเรื่องบางชนิดตั้งชื่อตามหน้าทับที่ใช้ เช่น เพลงเรื่องนางหงส์

เพลงลูกบทและเพลงหางเครื่อง เพลงลูกบทนี้ใช้บรรเลงต่อจากเพลง *แม่บท* เช่น ถ้าบรรเลงมอญครวญสามชั้นอันเป็นเพลงแม่บท จบลงไปแล้วจะออกเพลง *ลูกบท* เป็นสำเนียงมอญติดต่อกันไป โดยเลือกแต่เพลงเร็ว ๆ สั้น ๆ ที่มีชั้นเชิงน่าฟังมาบรรเลง ในสมัยก่อนมีการใช้ตัวแสดงเข้าประกอบกับเพลงลูกบทนี้ด้วย

คือ เมื่อดนตรีออกเพลงลูกบทเป็นภาษาใดก็ให้ผู้แสดงแต่งตัวเป็นภาษานั้นออกมาเล่นเป็นชุด ตัวแสดงที่ออกมาเล่นนี้เรียกว่า *หางเครื่อง* ต่อมาความนิยมในเรื่องหางเครื่องลดลง หางเครื่องจึงค่อย ๆ หายไป เหลือแต่ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ เพียงอย่างเดียว เพลงที่บรรเลงนั้นจึงเรียกว่า *เพลงหางเครื่อง* แทนที่จะเรียกว่าเพลงลูกบท เหมือนอย่างแต่ก่อน

เพลงภาษา เพลงภาษาเป็นเพลงชุดเดียวกับเพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท แต่แทนที่จะนำเพลงภาษาใดภาษาหนึ่งมารวมกันเข้าเป็นชุดละภาษา ได้มีการนำเพลงหลาย ๆ ภาษามารวมกันเป็นชุด เพลงเหล่านี้ส่วนมากเป็นเพลงที่ไทยเราแต่งขึ้นล้อเลียนสำเนียงของเพลงชาติอื่นๆ แต่ที่นำมาจากเพลงดั้งเดิมของชาตินั้น ๆ เองก็มีบ้าง เช่น เพลงก๊วยกิมเหล็ง เป็นต้น เพลงที่แต่งล้อเลียนภาษาของชาติอื่น ๆ นั้น ผู้แต่งมักใช้ชื่อของชาติที่ถูกล้อเลียนนั้นมานำหน้าชื่อเพลงด้วย เช่น ถ้าจะแต่งเพลงล้อสำเนียงมอญ ชื่อว่า *"ดูดาว"* ก็ต้องเอาคำว่า *"มอญ"* มานำหน้าเป็น *มอญดูดาว* เพื่อประกาศให้รู้ว่าเพลงนี้ท่านแต่งให้คล้ายสำเนียงมอญ ในทำนองเดียวกัน เพลง *"ดูดาว"* เหมือนกันแต่แต่งล้อสำเนียงจีน ก็จะตั้งชื่อว่า *จีนดูดาว*

- ***เพลงที่มีการร้องประกอบ*** ลักษณะการบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไปนั้น ถ้ามีการร้อง ทำนองร้องกับดนตรีจะเป็นอย่างเดียวกัน ทั้งนี้เพราะต่างประดิษฐ์ขึ้นจากเนื้อเพลงอันเดียวกัน ข้อที่ต่างกันเล็กน้อยคือทางดนตรีมักดำเนินทางกรอหรือเก็บแต่ทางร้องดำเนินทางเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นตรงที่บรรจุคำร้องเท่านั้น

ในสมัยโบราณการร้องกับการบรรเลงยังไม่รวมกัน พวกร้องก็ไปทางหนึ่ง พวกดนตรีไปอีกทางหนึ่ง ในการร้องส่วนมากมักร้องเพลงชั้นเดียว เช่น เพลงเทพทอง นอกจากนั้นมีเพลงประเภทกล่อมเด็กและเพลงที่ร้องประกอบละคร เช่น

เพลงร่าย ต่อมาการร้องกับดนตรีมีการผสมผสานกัน โดยพวกร้องได้นำทำนองดนตรีไปร้องบ้าง พวกดนตรีจำทางร้องมาดัดแปลงเป็นทางดนตรีบ้าง จึงเกิดการร้องคู่ไปกับดนตรีขึ้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยาวงดนตรีที่เล่นควบคู่ไปกับการร้องคือ วงมโหรีหญิง ส่วนวงปี่พาทย์เมื่อนำไปใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครนอกและละครในแล้ว ก็ต้องบรรเลงรับร้องเช่นเดียวกับวงมโหรี การร้องโดยมีดนตรีรับจึงได้มีการพัฒนาสืบเนื่องมาจนถึงสมัยปัจจุบันนี้ เพลงที่มีการร้องกับดนตรีรับมีอยู่หลายประเภท ได้แก่

เพลงเถา คือ เพลงซึ่งโดยทั่วไปบรรเลงตั้งแต่อัตราสามชั้นติดต่อเรื่อยมาจนถึงชั้นเดียว การร้องจะเริ่มร้องตั้งแต่อัตราสามชั้นก่อน จบแล้วดนตรีรับ แล้วจึงร้องและรับในอัตราสองชั้นและชั้นเดียวตามลำดับ โดยดนตรีจะรับหลังจากร้องจบในแต่ละท่อน

เพลงตับ คือ เพลงชุดที่นำเพลงรับร้องหลาย ๆ เพลงมารวมกันประหนึ่งเอา*ใบจาก*หลาย ๆ ใบมารวมกันเข้าเป็นตับจาก ซึ่งอาจจะเป็นด้วยเหตุนี้จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า *เพลงตับ* เพลงตับมี ๒ ชนิดคือ ตับเรื่อง และตับเพลง

ตับเพลง เรียบเรียงขึ้นโดยนำเพลงหลาย ๆ เพลงที่เป็นประเภทเดียวกัน มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาร้อยกรองกันเข้า เมื่อเล่นติดต่อกันไปแล้ว จะฟังดุจว่าเป็นเพลงยาว ทั้งนี้เพราะเพลงเหล่านั้นเข้ากันได้สนิท ส่วนเนื้อร้องไม่จำกัดว่าจะเป็นบทร้องเรื่องใด แม้นำมาจากละครคนละเรื่องย่อมได้ ทั้งนี้เพราะถือเอาเพลงเป็นสำคัญยิ่งกว่าเนื้อเรื่องนั่นเอง

ตับเรื่อง มีลักษณะตรงกันข้ามคือ ถึงแม้จะมีเพลงหลายเพลงมาร้อยกรองกันเข้า แต่ก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงประเภทเดียวกัน อาจเป็นเพลงที่มีอารมณ์ต่างกันหรือมีความเร็วลักลั่นกันอย่างไรก็ได้ ขอแต่ให้บทร้องที่นำมาร้องนั้นฟังเป็นเรื่องราวติดต่อกันไปเป็นชุด โดยมากบทร้องเพลงตับเรื่องนี้มักปรับปรุงมาจากบท

ละครตอนใดตอนหนึ่งนั่นเอง เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอน *นางลอย*

เพลงชุด มีลักษณะคล้ายกับเพลงตับ แต่มักเป็นชุดสั้น ๆ เช่น เพลงชุดแขกไทร เพลงชุดแขกโหม่ง ชุดที่ค่อนข้างยาวได้แก่ชุด ๑๒ ภาษา เพลงชุดนี้ร้องเพื่อความสนุกสนานเป็นสำคัญ จะว่าเป็นตับเรื่องก็ไม่ใช่เพราะเนื้อร้องมิได้ฟังติดต่อกันเป็นเรื่องราว ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า เพลงชุด เพลงชุด ๑๒ ภาษานี้ไม่จำเป็นต้องมีร้องประกอบเสมอไป อาจใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ ติดต่อกันเรื่อยไปก็ได้ เช่น โหมโรงลิเกออก ๑๒ ภาษา

เพลงเกร็ด บรรดาเพลงที่มิได้รวมเข้าเป็นชุดหรือเป็นตับนั้น เราเรียกว่า *เพลงเกร็ด* ยกตัวอย่างเช่น เมื่อแยกเพลงจระเข้หางยาวออกมาจากตับต้นเพลงฉิ่ง และนำมาร้องส่งเป็นเอกเทศอย่างนี้เราเรียกว่า เพลงเกร็ด

เพลงที่มีการร้องกับมีดนตรีรับที่ได้อธิบายมาทั้งหมดนี้สามารถนำไปร้อง-รับวงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ อังกะลุง แตรวง อย่างไรก็ได้ แต่ความไพเราะจะต่างกัน ทั้งนี้เพราะเพลงบางเพลงเหมาะสำหรับวงดนตรีเป็นอย่าง ๆ ไป ข้อนี้ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักเลือกให้เหมาะสม

เพลงละคร เพลงที่ใช้ร้องกับละครส่วนมากจะเป็นเพลงสองชั้นและมีชั้นเดียวปนไปบ้างตามความเหมาะสม แต่ที่แยกออกมาเป็นประเภทเพลงละครก็เนื่องจากมีเพลงอยู่หลายเพลงที่ไม่ใคร่ได้ใช้ที่อื่น ส่วนมากใช้กับละครเพียงอย่างเดียว เช่น เพลงช้าปี่ ยานี ชมตลาด โอ้ต่างๆ โลมต่างๆ ปีนตลิ่งนอก ปีนตลิ่งใน เอกบท

๓. แบ่งตามลักษณะการบรรเลง เพลงไทยอาจแบ่งตามลักษณะการบรรเลงได้ ๓ ชนิด คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ และเพลงลูกล้อลูกขัด

เพลงทางพื้น ได้แก่ เพลงที่บรรเลงด้วยวิธี *"เก็บ"* คือ ถ้าเป็นระนาดจะตีสับฟากไปเรื่อยๆ โดยยึดหลักลูกฆ้องใหญ่ซึ่งเป็นเนื้อเพลงไว้ นานๆจึงมีสะบัดขยี้ประกอบบ้าง สำหรับผู้ชำนาญแล้วส่วนมากจะบรรเลงเพลงประเภทนี้ได้ดี เพราะต้องใช้สมองคิดกลอนเพลงอยู่ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามกลอนเพลงจะกลมกลืนไพเราะหรือไม่นั้นขึ้นกับความสามารถของนักดนตรีแต่ละท่านด้วย ผู้ที่มีประสบการณ์มากๆ ส่วนใหญ่จะคิดกลอนเพลงได้ไพเราะ แต่สำหรับคนหัดใหม่แล้วจะค่อนข้างยากเนื่องจากมีความรู้เรื่องกลอนเพลงไม่เพียงพอ ผู้ฟังก็เช่นเดียวกันจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับกลอนเพลงพอสมควร จึงจะฟังออกว่าใครบรรเลงอยู่ในระดับใด ถ้าฟังไม่ออกก็ไม่สามารถแยกแยะได้ว่า ดีหรือไม่ดีอย่างไร และจะรู้สึกคล้ายๆ กับว่า การบรรเลงนั้นมีลักษณะคล้ายกันทุกเพลง

เพลงทางกรอ เพลงประเภทนี้ดำเนินทำนองช้าแต่มีความไพเราะอ่อนหวาน ลีลาของเพลงเป็นไปในลักษณะที่เสียงส่วนมากจะยืนเสียงอยู่ค่อนข้างนาน ฉะนั้น พวกเครื่องตีต่างๆ จึงต้องใช้มือกรอ คือตีสลับซ้ายขวาถี่ เพลงประเภทนี้จึงเรียกว่า *"เพลงกรอ"* หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้คิดทำเพลงประเภทนี้ขึ้นไว้มากมาย เพลงแรกแต่งในพ.ศ.๒๔๕๘ โดยนำเพลงเขมรเขาเขียวอัตราสองชั้น มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และประดิษฐ์ให้เป็นเพลงกรอ ชื่อว่า เขมรเลียบพระนคร พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพอพระราชหฤทัยมาก ถึงกับพระราชทานรางวัลให้ ๑ ชั่ง (๘๐ บาท) ซึ่งนับว่าเป็นจำนวนเงินที่มากในสมัยนั้น ต่อจากนั้นเพลงประเภทนี้ได้แพร่หลายไปโดยรวดเร็ว และเป็นที่นิยมกันอยู่โดยทั่วไปในปัจจุบันนี้

เพลงลูกล้อลูกขัด เป็นเพลงที่มีการแบ่งพวกดำเนินทำนองออกเป็น ๒ พวก พวกแรกคือพวกที่มีเสียงสูง จะดำเนินทำนองนำไปก่อน พวกหลังคือพวกที่มีเสียงต่ำจะดำเนินทำนองเดียวกันตามหลัง ลักษณะนี้เรียกว่า *"ลูกล้อ"* ถ้าเป็นลูกขัดพวกแรกจะทำทำนองอย่างหนึ่ง ส่วนพวกหลังจะทำอีกอย่างหนึ่ง เช่นนี้เรียกว่า *"ลูกขัด"* เพลงลูกล้อลูกขัดมักจะใช้หน้าทับสองไม้และมีการยืนเสียงเรียกว่า *"โยน"* เพลงชนิดนี้มีทั้งทางพื้นและมีลูกล้อลูกขัดผสมผสานเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือเรียกกันว่า **ครูมีแขก** นักดนตรีในสมัยรัชกาลที่ ๔ ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งเพลงลูกล้อลูกขัด เพลงประเภทนี้จึงกล่าวได้ว่าเกิดมีขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งแสดงออกถึงความแปลกใหม่ อันเป็นการก้าวสู่ยุคใหม่ของเพลงไทย ตัวอย่างเช่น เพลงทยอยนอก ทยอยใน เพลงเชิดจีน

การแบ่งประเภทเพลงไทยในปัจจุบัน

จากแนวคิดของครูอาจารย์ทางดนตรีไทยเกี่ยวกับการแบ่งประเภทของเพลงไทยดังกล่าว สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ สรุปว่า เพลงไทยน่าจะแบ่งออกเป็น ๑๐ ประเภทดังนี้

๑. เพลงหน้าพาทย์

๒. เพลงเรื่อง

๓. เพลงมโหรี

๔. เพลงโหมโรง

๕. เพลงตับ

๖. เพลงเถา

๗. เพลงละคร

๘. เพลงระบำ

๙. เพลงภาษา

๑๐.เพลงลา

เพลงแต่ละประเภทมีลักษณะดังต่อไปนี้

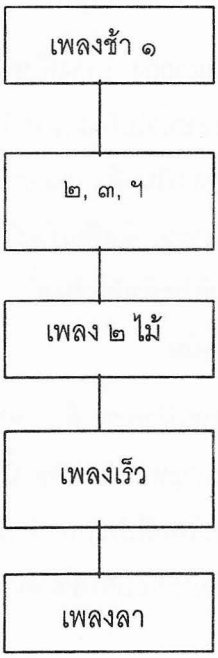
๑. **เพลงหน้าพาทย์** หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกริยาทั้งที่เป็นอดีต (กริยาสมมติ) และปัจจุบัน หรือคนทั่วไปนิยมเรียกกันว่า *เพลงครู* การบรรเลงใช้ระดับเสียงที่เรียกว่าทางในเป็นหลัก (ทางใน คือ แนวการบรรเลงที่มีระดับเสียงสูงกว่าทางเพียงออล่าง ๑ เสียง เสียงที่เป็น tonic จึงเทียบได้กับเสียง *ซอล*) ที่เรียกว่าทางในเรียกชื่อตามปี่ในที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอกและโขนในปัจจุบัน

วิธีสังเกตเพลงหน้าพาทย์ง่าย ๆ คือ หากเพลงใดมีเครื่องประกอบจังหวะตะโพนและกลองทัด ตีกำกับจังหวะหน้าทับ เพลงนั้น คือ *เพลงหน้าพาทย์* อาจมีบางเพลงเป็นข้อยกเว้นอยู่บ้างที่ใช้ตะโพนตีประกอบจังหวะหน้าทับอย่างเดียว เช่น เพลงสาธุการ บางเพลงใช้กลองทัดตีประกอบจังหวะหน้าทับอย่างเดียว เช่น เพลงพระยาเดิน

๒. **เพลงเรื่อง** หมายถึง การนำเพลงหลายเพลงมาบรรเลงติดต่อกัน เป็นการบรรเลงอิสระ คือ ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงล้วน ๆ ไม่มีการขับร้อง นิยมตั้งชื่อเรื่องตามเพลงแรกที่บรรเลง มีรูปแบบหลายอย่าง เช่น

๒.๑ เริ่มบรรเลงด้วยเพลงช้า ลำดับที่ ๑-๒-๓-..... ต่อด้วยเพลงสองไม้ ออกเพลงเร็วแล้วลงลา

แผนภูมิเพลงเรื่อง

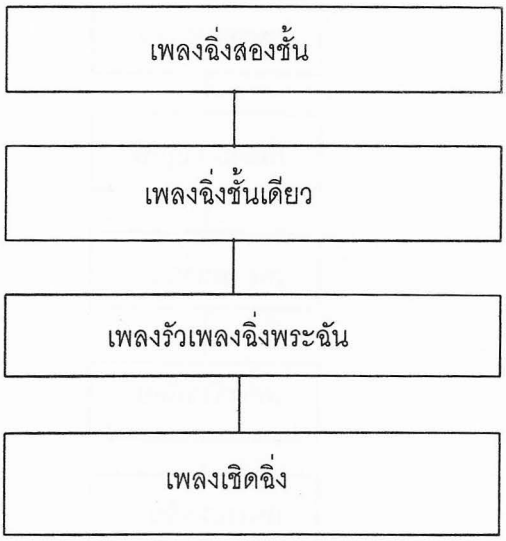


๒.๒ ***บรรเลงด้วยเพลงในอัตราสองชั้นหลายๆ เพลง*** ใช้ประกอบพิธีเวียนเทียน ให้ชื่อว่า เพลงเรื่องเวียนเทียน บางทีก็เรียกว่า เพลงเรื่องทำขวัญ

แผนภูมิเพลงเรื่องทำขวัญ

๒.๓ บรรเลงด้วยเพลงฉิ่งสองชั้นและออกเพลงฉิ่งชั้นเดียว ต่อท้ายด้วยรัวเพลงฉิ่งพระฉัน และบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งต่อท้าย เพื่อแสดงให้ทราบว่าพระฉันข้าวอิ่มแล้ว รูปแบบของเพลงชนิดนี้คือ เพลงฉิ่งพระฉัน

แผนภูมิเพลงเรื่องเพลงฉิ่งพระฉัน



๒.๔ เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเพลงนางหงส์สามชั้น ต่อด้วยเพลงบรรเลง เช่น เทพบรรทม ภิรมย์สุรางค์ หรืออื่น ๆ จำนวน ๑ เพลง ออกเพลงเร็ว เพลงฉิ่ง (มูล่ง หรือบุล่ง) ตามด้วยเพลงเร็วและต่อด้วยเพลงกราวนอก ออกท้ายด้วยเพลงภาษาที่รู้จักกันทั่วไปว่า *ออก ๑๒ ภาษา* เช่น ภาษาเขมร ภาษาแขก ภาษาจีน ภาษาญวน ภาษาลาว และอื่น ๆ ใช้บรรเลงในงานอวมงคล รูปแบบของเพลงชนิดนี้เรียกว่า เพลงเรื่องนางหงส์

แผนภูมิเพลงเรื่องนางหงส์

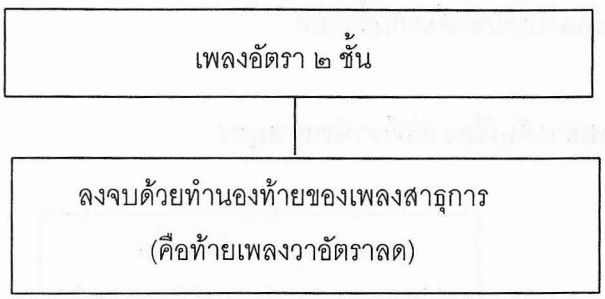
๓. **เพลงมโหรี** หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงขับกล่อมเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลิน แต่โบราณจะใช้เพลงสองชั้นบรรเลง โดยนิยมบรรเลงติดต่อกันหลายๆเพลง เรียกว่า

ตับมโหรี ปัจจุบันจะใช้ทั้งเพลงสองชั้น สามชั้น เถา และเพลงตับ มาบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ

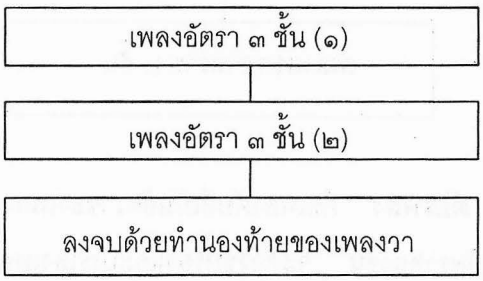
๔. เพลงโหมโรง หมายถึงเพลงอันดับแรกที่บรรเลงในงานนั้น แต่โบราณใช้เพลงหน้าพาทย์หลาย ๆ เพลงมาบรรเลงต่อกัน เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็นบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ ต่อมาได้มีการพัฒนาเพลงโหมโรงขึ้นใช้สำหรับวงเครื่องสายและวงมโหรี โดยใช้เพลงในอัตราสองชั้นบรรเลงและจบลงด้วยทำนองท้ายของเพลงสาธุการ ปัจจุบันใช้บรรเลงด้วยเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับโหมโรงโดยเฉพาะ ประกอบด้วยเพลงในอัตราสามชั้น ๒ เพลงบรรเลงติดต่อกันและลงจบด้วยทำนองท้ายของ *เพลงวา* อย่างไรก็ตาม มีข้อยกเว้นบางประการเกี่ยวกับหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบเพลง หากเป็นไปตามกฎเกณฑ์ควรใช้หน้าทับปรบไก่ แต่บางเพลงครูดนตรีไทยแต่โบราณอนุญาตให้ใช้หน้าทับสองไม้ได้ ตัวอย่างแผนภูมิเพลงโหมโรงในรูปแบบต่าง ๆ

แผนภูมิเพลงโหมโรงเช้า

แผนภูมิตัวอย่างเพลงโหมโรงที่ใช้สำหรับวงเครื่องสายและวงมโหรี



แผนภูมิเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับโหมโรงโดยเฉพาะ

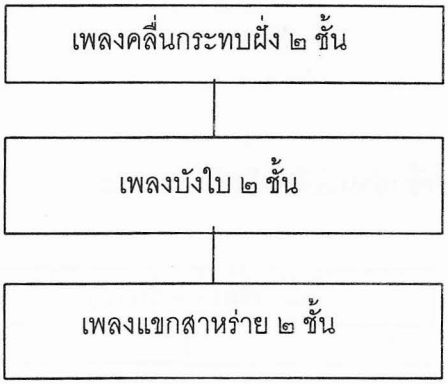


๕. เพลงตับ หมายถึงเพลงหลาย ๆ เพลงที่นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกันแบ่งออกเป็น ๒ ชนิดคือ ตับเรื่อง และตับเพลง

๕.๑ ตับเรื่อง หมายถึง เพลงตับที่เน้นบทร้องเป็นสำคัญ เนื้อร้องจะต้องดำเนินติดต่อกันไปเป็นเรื่อง ผู้ฟังฟังแล้วรู้ว่ากำลังขับร้องและบรรเลงเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องใด เช่น ตับเรื่องอาบูหะซัน ตับเรื่องวิวาห์พระสมุทร ตับเรื่องนาง

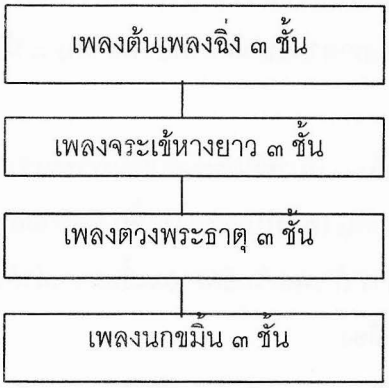
ซินเดอเรลลา ทำนองเพลงที่นำมาเรียงต่อกันไม่บังคับว่าจะต้องเป็นเพลงอัตราเดียวกันหรือเป็นเพลงประเภทเดียวกันทั้งหมด

แผนภูมิตัวอย่างตับเรื่อง ตับวิวาห์พระสมุทร



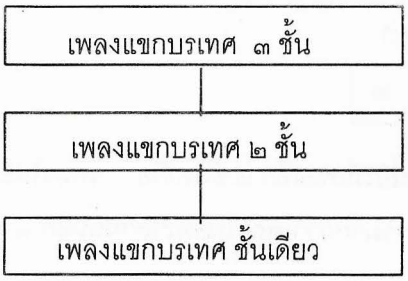
๕.๒ *ตับเพลง* คือเพลงตับที่เน้นอัตราของเพลงเป็นสำคัญ หากจะบรรเลงตับเพลงในอัตราสองชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราเดียวกันนั้นตลอดทั้งตับ หากว่าจะบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้นทุกเพลงทั้งตับ ทั้งนี้จะต้องนำเพลงที่มีบันไดเสียงเดียวกัน และ/หรือเพลงที่มีความกลมกลืนกันมาบรรเลงโดยไม่ทำให้สะดุดหูผู้ฟัง ส่วนบทร้องไม่จำกัดว่าจะต้องมาจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน ตัวอย่าง เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับลมพัดชายเขา

แผนภูมิตับเพลง เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง



๖. **เพลงเถา** หมายถึงการบรรเลงเพลงหนึ่งเพลงใดที่มีอัตราลดหลั่นกันไม่น้อยกว่า ๓ ระดับ มาบรรเลงต่อเนื่องกัน โดยทั่วไปมีลักษณะดังนี้ คือ ช่วงที่ ๑ เป็นเพลงในอัตรา ๓ ชั้น (ช้า) ช่วงที่ ๒ เป็นเพลงในอัตรา ๒ ชั้น (เร็วปานกลาง) ช่วงที่ ๓ เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว (เร็ว) ในการบรรเลงติดต่อกันทั้ง ๓ อัตรานี้ จะเริ่มจากจังหวะช้า ปานกลาง และเร็วขึ้นตามลำดับ ตัวอย่างเช่น เพลงกล่อมนารีเถา เพลงแขกบรเทศเถา เพลงการเวกเถา

แผนภูมิเพลงเถา เพลงแขกบรเทศเถา



เพลงสามชั้น หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราของจังหวะฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด ซึ่งเพลงในอัตราสามชั้นมีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราสองชั้น ๑ เท่า ตัวอย่าง สมมติเพลงในอัตราสามชั้น มีความยาวเท่ากับ ๘ ห้อง เพลงในอัตราสองชั้นจะยาวเท่ากับ ๔ ห้อง

เพลงสองชั้น หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราของจังหวะฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด ในทำนองเดียวกัน เพลงในอัตราสองชั้น มีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราชั้นเดียว ๑ เท่า ดังตัวอย่าง ถ้าเพลงในอัตราสองชั้นยาวเท่ากับ ๔ ห้อง เพลงในอัตราชั้นเดียวจะยาวเท่ากับ ๒ ห้อง

เพลงชั้นเดียว หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราของจังหวะฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด เพลงชั้นเดียวมีทำนองเพลงสั้นกว่าเพลงในอัตราสองชั้น ๑ เท่า ดังตัวอย่าง

แผนภูมิตัวอย่าง การเปรียบเทียบเพลงอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

เพลงอัตรา ๓ ชั้น

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘

เพลงอัตรา ๒ ชั้น

๑	๒	๓	๔

เพลงอัตราชั้นเดียว

๑	๒

นอกจากนี้ยังมีเพลงอีก ๒ อัตราคือ เพลงในอัตราสี่ชั้น หรือบางทีเรียกว่า *หกชั้น* ซึ่งมีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราสามชั้นอีก ๑ เท่า เช่น เพลงพม่า ๕ ท่อน

๔ ชั้น เพลงเขมรไทรโยค ๔ ชั้น เหตุที่เรียกว่า ๔ ชั้น เพราะนับเรียงตั้งแต่ ๑ ชั้น ๒ ชั้น ๓ ชั้น ๔ ชั้น เหตุที่เรียกว่า ๖ ชั้น เพราะมีความยาวมากกว่าเพลง ๓ ชั้นอีก ๑ เท่าตัว เพลงในอัตราสี่ชั้นหากสมมติว่ามีความยาวเท่ากับ ๑๖ ห้องเพลง อัตราสามชั้นจะยาวเท่ากับ ๘ ห้องเพลง

แผนภูมิการเปรียบเทียบระหว่างเพลงอัตราสี่ชั้น กับสามชั้น

อัตรา ๔ ชั้น

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖

อัตรา ๓ ชั้น

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘

เพลงอีกอัตราหนึ่งคือ *"เพลงอัตราครึ่งชั้น"* เป็นเพลงที่มีทำนองสั้นกว่าเพลงอัตราชั้นเดียว ๑ เท่า เพลงในอัตรานี้หากสมมติว่ามีความยาวเท่ากับ ๒ ห้องเพลง อัตราครึ่งชั้นจะยาวเพียง ๑ ห้องเพลง

แผนภูมิการเปรียบเทียบระหว่างเพลงอัตราชั้นเดียวกับอัตราครึ่งชั้น

เพลงอัตราชั้นเดียว

๑	๒

เพลงอัตราครึ่งชั้น

๑

ปัจจุบันจะมีเพลงที่ขับร้องและบรรเลงตั้งแต่อัตรา ๔ ชั้น ๓ ชั้น ๒ ชั้น ชั้นเดียวจนถึงครึ่งชั้นและลงจบด้วยลูกหมด ลูกหมดเป็นทำนองที่นักดนตรีทุกคนรู้จักและเข้าใจกันเป็นอย่างดีว่าใช้บรรเลงตอนจบเพลง แต่ถ้าบางครั้งนักดนตรียังมีอารมณ์สนุกสนานต้องการที่จะบรรเลงร่วมกันต่อไปอีกก็จะออกท้ายเพลงด้วย *"ลูกบท"* ซึ่งเป็นเพลงสั้น ๆ อาจจะเป็นสำเนียงภาษาใดก็ได้ อีก ๑ หรือ ๒ เพลง ซึ่งคนทั่วไปใช้ศัพท์เรียกกันว่า *"หางเครื่อง"* หรือ *"ท้ายเครื่อง"* ในปัจจุบัน

๗. เพลงละคร หมายถึงเพลงที่ใช้กับการแสดงโขน ละครต่าง ๆ เป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะต่างจากเพลงประเภทอื่น เช่น เพลงช้าปี่ โอ้ปี่ โอ้โลม เย้ย ร่าย ชมตลาด ชื่อเพลงจะบ่งบอกความหมายในตัว เช่น โอ้โลมใช้สำหรับเกี้ยวพาราสี เย้ยใช้สำหรับการเยาะเย้ย

๘. เพลงระบำ หมายถึงเพลงที่ใช้กับการแสดงระบำรำฟ้อนเป็นชุด ๆ โดยเฉพาะ ผู้แต่งทำนองมีความประสงค์จะให้ผู้รำได้ประดิษฐ์ท่ารำให้มีลีลาเข้ากับทำนองและจังหวะของเพลง ตัวอย่างเช่น เพลงอัศวลีลานำมาใช้กับการแสดงระบำม้า เพลงมยุราภิรมย์ใช้กับการแสดงระบำนกยูง เพลงระบำฉิ่งใช้กับการแสดงระบำฉิ่ง

๙. เพลงภาษา หมายถึงเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อล้อเลียนทำนองเพลงเพื่อนบ้านใกล้เคียง เช่น พม่า มอญ ลาว ญวน เขมร จีน ฝรั่ง แขก ซึ่งอาจกล่าวได้เป็น ๒ ลักษณะคือ

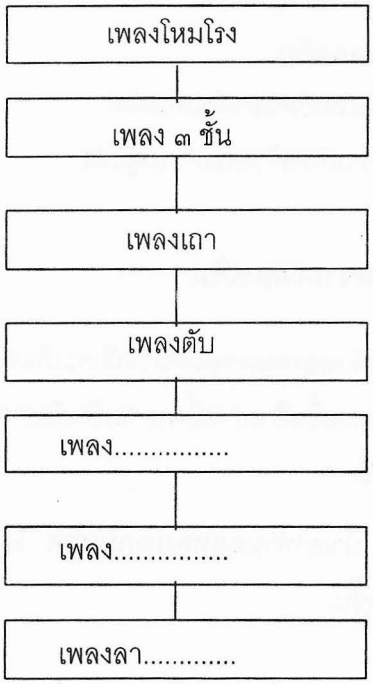
๙.๑ แต่งทำนองเป็นเพลงสั้นๆ มีสำเนียงล้อเลียนที่ทำให้ผู้ฟัง (เฉพาะคนไทย) ฟังแล้วรู้ว่าเป็นเพลงภาษาใด บางทีมีคำร้องประกอบด้วย ตัวอย่างเช่น เพลงจีนใจ๋ยอ ญวนทอดแห มาร์ชชิ่งจอเจียร์

๙.๒ แต่งทำนองเป็นเพลงสามชั้นและสองชั้นมีสำเนียงภาษาล้อเลียนสำหรับบรรเลงรับร้อง ทำนองเพลงประเภทนี้ผู้ฟังที่สนใจและศึกษาวิชาการทางด้านดนตรีไทยจะสามารถบอกได้ว่าเป็นเพลงที่มีสำเนียงภาษาใดโดยไม่ต้องรู้ชื่อเพลง

มาก่อน สำหรับคนทั่วไปนั้นสามารถสังเกตสำเนียงภาษาได้จากคำนำหน้าชื่อเพลง ซึ่งผู้แต่งระบุไว้เพื่อบอกที่มาของสำเนียงภาษานั้น เช่น ลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค แขกกุลิด มอญดูดาว อย่างไรก็ตามนักดนตรีบางท่านไม่จัดเพลงประเภทนี้อยู่ในเพลงภาษา แต่จัดอยู่ในประเภทเพลงสำเนียงภาษา

๑๐. **เพลงลา** หมายถึง เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายในการบรรเลงขับร้องสู่ประชาชน และ/หรือในงานมงคลต่าง ๆ ซึ่งเป็นธรรมเนียมของคนไทยที่ยึดถือมาแต่โบราณเรื่องไปลามาไหว้ ตัวอย่างเช่น เต่ากินผักบุ้ง พระอาทิตย์ชิงดวง อกทะเล

แผนภูมิที่ใช้บรรเลงทั่วไป



นอกจากนี้ยังมีเพลงอีกประเภทหนึ่งที่ไม่ได้จัดหมวดหมู่เข้าไว้กับเพลงประเภทใดประเภทหนึ่งทั้ง ๑๐ ประเภทดังกล่าว แต่ผู้แต่งมีความประสงค์จะแต่งขึ้นเป็นการเฉพาะกิจ หรือเพื่อความสนุกสนานอื่นใดที่ไม่ได้ระบุไว้ชัดเจน เพลงเหล่านี้เรียกว่า **เพลงเกร็ด** หรือ**เพลงเบ็ดเตล็ด**

การประพันธ์เพลงไทย

การแต่งเพลงไทยมีวิธีแต่ง ๔ วิธี ได้แก่

๑. ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม

๒. ตัดทอนจากเพลงเดิม

๓. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

๔. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

วิธีที่ ๑ ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม

วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงในอัตราสองชั้นเป็นหลัก แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่งกลายเป็นอัตราสามชั้น ดังตัวอย่างจากเพลงแขกบรเทศต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ ๑ นำเอาทำนองเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้นมาเป็นหลักสำหรับแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น

ตัวอย่าง **การขยายเพลงเป็นอัตราสามชั้น**

เพลงแขกบรเทศสองชั้น (ทำนองทางฆ้อง)

			๑				๒
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด̣	- ล ล	- ซ ซ ซ	- ล – ซ	- - - ม	- ม - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด – ร	๓ ร ร – ม	- ซ – ล	- ซ – ม	ม ม – ร	๔ ร ร - ด

เพลงแขกบรเทศสองชั้น (การใช้มือฆ้อง)

มือ				๑				๒
ขวา	- - - ซ	- - ล ล	- - - ด	- ล ล	- - ซ ซ	- ล – ซ	- - - -	- ม - ม
ซ้าย	- - - ซ	- ล	- - - ด	- ล	- ซ	- ล – ซ	- - - ม	- - - -

				๓				๔
ขวา	- ล	ซ ม	ด ด -	ร ร - ม	- ม – ม	- ม - -	ม ม - -	ร ร – ด
ซ้าย	- - ซ ม	ร ด	ร	ม	- ซ – ล	- ซ – ม	ร	ด

จากทำนองดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า *"ลูกตก"* อยู่ ๔ แห่ง (ดูจากหมายเลข ๑,๒,๓,๔) คือ เสียงลา/มี/มี/โด

ตัวอย่าง ลูกตกเพลงแขกบรเทศสองชั้น

			๑				๒
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - ด

ขั้นตอนที่ ๒ นำทำนองของแต่ละวรรค (๔ ห้อง) ซึ่งลงด้วยเสียงลูกตกดังกล่าวมายืดขยายอีกเท่าตัวโดยรักษาลูกตกเดิมไว้ ดังนั้นเสียงลูกตกแต่ละวรรคจะย้ายมาอยู่ที่ห้องต่าง ๆ ดังนี้

ลูกตกหมายเลข ๑ เสียงลา มาอยู่ในห้องที่ ๘
ลูกตกหมายเลข ๒ เสียงมี มาอยู่ในห้องที่ ๑๖
ลูกตกหมายเลข ๓ เสียงมี มาอยู่ในห้องที่ ๒๔
ลูกตกหมายเลข ๔ เสียงโด มาอยู่ในห้องที่ ๓๒

ตัวอย่าง **การย้ายที่ของลูกตกเพื่อยึดขยายทำนองให้เป็นสามชั้น (แขกบรเทศ)**

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๑ - - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๒ - - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - ด

ขั้นตอนที่ ๓ ผู้แต่งคิดทำนองแล้วบรรจุโน้ตใส่ลงในห้องต่าง ๆ ให้ครบตามจำนวนทุกห้อง ทั้งนี้จะต้องให้ได้ทำนองที่ไพเราะและมีเสียงลูกตกตรงตามเสียงเดิมทั้ง ๔ หมายเลขด้วย

ตัวอย่าง **การแต่งทำนองเป็นอัตราสามชั้น**

เพลงแขกบรเทศสามชั้น (ทำนองทางฆ้อง)

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ - ซ	ม ซ - ด	- ม ร ด	๑ - ท - ล
- ม - ล	ร ร – ท	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	๒ ซ ซ - ม
- ซ – ด	- ด ร ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ท ล ซ	- ม ร ด	- ซ - ด	๓ - ด ร ม
- - ดรม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ – ด	- - ร ม	- ซ – ม	๔ - ร - ด

เพลงแขกบรเทศสามชั้น (การใช้มือฆ้อง)

- - - ซ	- ล ล	- - - ด	- ล ล	- ซ - ซ	ซ - ด	- ม ร ด	๑ - ท - ล
ซ	- ล	ด	- ล	- ซ	ม ด	- ม ร ด	- ท - ล

- ม -	ร ร	ม ม	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด -	ล ล -	๒ ซ ซ - ม
- ท - ล	- ท	- ซ	- ล	- ด - ร	- ด - ล	ซ	ท

- ด	ร ม	- ล	ซ ม	- ท	- ม	- - - ด	๓ ร ม
- ซ	- ด	ซ ม	ร ด	ล ซ	ร ด	- ซ -	- ด

ร ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ - ด	- - ร ม	- ม - ม	๔ - ร - ด
- - ด	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ท	- ร - ด	- - ร ม	- ซ - ม	- ร - ด

ขั้นตอนที่ ๔ นำทำนองที่แต่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่มาให้นักดนตรีแปรทางเป็นทางของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เช่น ทางปี่ ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางฆ้องวงเล็กตามความต้องการที่จะใช้ในวงดนตรี และฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงสู่ผู้ฟังต่อไป

จะสังเกตได้ว่า ดนตรีไทยนั้นผู้แต่งจะไม่ทำการเรียบเรียงเสียงประสานไว้ทั้งหมด แต่จะเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงและ/หรือครูดนตรีของแต่ละวงได้ใช้ความคิดประดิษฐ์ แปรทางสำหรับบรรเลงเอง ซึ่งการบรรเลงจะไพเราะหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่อไปนี้

๑) ทำนองหลักของผู้แต่งแต่เดิม

๒) ทางของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทที่ได้เรียบเรียงไว้และนำมาบรรเลงร่วมกัน

๓) การฝึกซ้อมและการปรับของหัวหน้าวงดนตรี

๔) ความสามารถของผู้บรรเลง

๕) ความกลมกลืนของเสียงในวงดนตรีนั้น

๖) จังหวะและหน้าทับของกลองที่จะช่วยผสมผสานให้กับผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตาม

วิธีที่ ๒ ตัดทอนจากเพลงเดิม

วิธีนี้ใช้หลักเดียวกับวิธีที่ ๑ แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราสองชั้นเป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว ดังตัวอย่างจากเพลงแขกบรเทศ ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ การนำทำนองเพลงแขกบรเทศสองชั้นมาเป็นหลักสำหรับตัดทอนให้เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว

ตัวอย่าง **การตัดทอนเป็นเพลงชั้นเดียว**

เพลงแขกบรเทศสองชั้น (ทำนองทางฆ้อง)

			๑				๒
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	๓ ร ร – ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	๔ ร ร - ด

เพลงแขกบรเทศสองชั้น (การใช้มือฆ้อง)

			๑				๒
- - - ซ	ล ล	- - - ด	- - ล ล	- ซ ซ	- ล - ซ		- ม - ม
- - - ซ	- ล	- - - ด	- ล	ซ	- ล - ซ	- - - ม	

			๓				๔
- ล	ซ ม	ด ด -	ร ร - ม	- ม - ม	- ม	ม ม - -	ร ร – ด
ซ ม	ร ด	ร	ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ร	ด

จากทำนองดังกล่าวจะเห็นได้ว่า มีเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า *ลูกตก* อยู่ ๔ แห่ง (ดูจากหมายเลข ๑,๒,๓,๔) คือ เสียง ลา/มี/มี/โด

ลูกตกของเพลงแขกบรเทศสองชั้น

			๑				๒
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - ด

ขั้นตอนที่ ๒ นำทำนองแต่ละวรรค (๔ ห้อง) ซึ่งลงด้วยเสียงลูกตกดังกล่าวมาตัดทอนโดยย่อลงเท่าตัว แต่ยังคงรักษาเสียงลูกตกแต่ละเสียงให้คงเดิม ดังนั้นเสียงลูกตกจะย้ายมาอยู่ที่ห้องต่าง ๆ ดังนี้

ลูกตกจากหมายเลข ๑ เสียงลา มาอยู่ในห้องที่ ๒
ลูกตกจากหมายเลข ๒ เสียงมี มาอยู่ในห้องที่ ๔
ลูกตกจากหมายเลข ๓ เสียงมี มาอยู่ในห้องที่ ๖
ลูกตกจากหมายเลข ๔ เสียงโด มาอยู่ในห้องที่ ๘

การย้ายที่ของลูกตกเพื่อตัดทอนทำนองให้เป็นอัตราชั้นเดียว (แขกบรเทศ)

	๑		๒		๓		๔
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด

ขั้นตอนที่ ๓ ผู้แต่งคิดทำนองและบรรจุโน้ตใส่ลงในห้องต่าง ๆ ให้ครบตามจำนวนห้อง ทั้งนี้จะต้องให้ได้ทำนองที่ไพเราะ และมีเสียงลูกตกตรงตามเสียงเดิมทั้ง ๔ หมายเลขด้วย

ตัวอย่าง **การตัดทอนเป็นเพลงชั้นเดียว** (แขกบรเทศชั้นเดียว ทำนองทางฆ้อง)

	๑		๒		๓		๔
- ล ล ล	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ซ - ด	- ด ร ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด

ตัวอย่าง เพลงแขกบรเทศชั้นเดียว (การใช้มือฆ้อง)

	๑		๒		๓		๔
ล ล	ล ล	ซ ซ	ม ม	- ด	ร ม	- ล	ซ ม
- ล	- ล	- ซ	- ม	- ซ	- ด	ซ ม	ร ด

ขั้นตอนที่ ๔ ใช้วิธีเดียวกับวิธีที่ ๑ คือ นำทำนองที่แต่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่มาให้นักดนตรีแปรเป็นทางของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

วิธีที่ ๓ แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

ขั้นตอนที่ ๑ นำทำนองเพลงสร้อยเพลง ๒ ชั้น มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า *ทางเปลี่ยน* หรือ การดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ก็ได้

ตัวอย่าง **การแต่งทำนองใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม**

เพลงสร้อยเพลงสองชั้น ทำนองเดิม

			๑				๒
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล
			๓				๔
- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ
			๕				๖
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล
			๗				๘
- - - ล	- ล - ล	- ท - ซ	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

จากทำนองเพลงดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า *ลูกตก* อยู่ ๘ แห่ง คือ

หมายเลข ๑ เสียงซอล หมายเลข ๒ เสียงลา

หมายเลข ๓ เสียงฟา หมายเลข ๔ เสียงซอล

หมายเลข ๕ เสียงซอล หมายเลข ๖ เสียงลา

หมายเลข ๗ เสียงที หมายเลข ๘ เสียงซอล

ขั้นตอนที่ ๒ นำเสียงลูกตกดังกล่าวมาใส่ใหม่ให้ตรงกับห้องเดิม เพื่อเตรียมบรรจุโน้ตลงให้ครบห้องตามความต้องการของผู้แต่ง

ตัวอย่าง เสียงลูกตกของเพลงสร้อยเพลงสองชั้น

			๑				๒
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
			๓				๔
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
			๕				๖
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
			๗				๘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ขั้นตอนที่ ๓ ผู้แต่งคิดทำนองและบรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยจะต้องให้เสียงลูกตกแต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรคให้ไพเราะและมีทำนองแปลกไปกว่าทำนองเพลงเดิมด้วย

ตัวอย่าง ๑ **เพลงสร้อยเพลงสองชั้น** (ทางเปลี่ยนแบบ ๑)

			๑				๒
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ	ร ร ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ล
ร ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ซ ล	๓ - ด ร ม ฟ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	๔ ร ม ฟ ซ
- ด ด ด	ท ล ซ ซ	- ด ด ด	๕ ท ล ซ ซ	- ด ด ด	ท ล ซ ซ	ฟ ร ม ฟ	๖ ม ฟ ซ ล
- - - ล	- ล - ล	- ท - ซ	๗ - ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	๘ ล ล - ซ

ตัวอย่าง ๒ **เพลงสร้อยเพลงสองชั้น** (ทางเปลี่ยนแบบ ๒)

			๑				๒
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ซ	ฟ ซ - ล
- - - -	- - - -	- ร ด ล	๓ - ซ - ฟ	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	๔ ล ร - ซ
- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	๕ - ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ซ	๖ ฟ ซ - ล
- - - -	- - - -	ท ล ท ซ	๗ - ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	๘ - - - ซ

ตัวอย่าง ๓ **เพลงสร้อยเพลงสองชั้น** (ทางเปลี่ยนแบบ ๓)

ด ด ด ล	ด ด ด ซ	ด ด ด ล	๑ ด ด ด ซ	ล ซ ฟ ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	๒ - ล ล ล
- ด ด ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	๓ - ฟ ฟ ฟ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	๔ ร ม ฟ ซ
- - - -	- - - -	ร ร ล ร	๕ - ม ฟ ซ	- ม ร ม	ฟ ซ - -	ฟ ร ม ฟ	๖ ม ฟ ซ ล
- - - ล	- ล - ล	- ท - ซ	๗ - ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	๘ ล ล - ซ

จากการวิเคราะห์เพลงไทยที่แต่งขึ้นตามวิธีที่ ๑ วิธีที่ ๒ และวิธีที่ ๓ พบว่ามีข้อยกเว้นบางประการเกี่ยวกับการยึดเสียงลูกตกของเพลงไว้คือ หากเสียงลูกตกบางเสียงของทำนองที่แต่งขึ้นใหม่มีการคลาดเคลื่อนไปบ้าง แต่ฟังแล้วไม่ผิดเพี้ยนหรือแปร่งหูและมีความไพเราะก็อนุโลมให้ใช้ได้ อย่างไรก็ตามเสียงลูกตกของจังหวะแรกกับเสียงสุดท้ายของบทเพลงแต่ละท่อนจำเป็นต้องคงไว้ไม่ควรให้ผิดเพี้ยน

วิธีที่ ๔ แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่ง ซึ่งทำได้หลายวิธี เช่น

๔.๑ คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้มีเพลงที่สนุกสนาน เร้าใจผู้ฟังและสามารถนำไปใช้ในการแสดงได้ด้วย เช่น เพลงอัศวลีลา

๔.๒ คิดจากสภาพสิ่งแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย และแต่งทำนองจังหวะของเพลงให้มีลักษณะคล้อยตามสมัยนั้นๆ เช่น เพลงชุดโบราณคดี

๔.๓ คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่างๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี โดยพยายามแต่งให้มีจังหวะ ทำนอง คำร้อง เป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้น ๆ เช่น

เพลงสมโภชพระนคร ที่ใช้ในการเฉลิมฉลอง ๒๐๐ ปีของกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังมีเพลงอีกเป็นจำนวนมากที่ผู้แต่งคิดขึ้นเองโดยมิได้บันทึกหลักฐานไว้ชัดเจน และยังไม่มีการวิเคราะห์วิจัยซึ่งจำเป็นต้องมีการค้นคว้าต่อไป

วิวัฒนาการของการแต่งเพลงไทยอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งถือว่าเป็นของแปลกใหม่ คือ การที่ผู้แต่งใช้วิธีที่ ๔ ผสมผสานกับเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๙ ซึ่งได้มีการนำมาแต่งเป็นทำนองเพลงไทยประเภท*เพลงโหมโรง* เพื่อถวายเป็นราชสักการะเนื่องในวโรกาสที่มีพระชนมายุครบ ๖๐ พรรษา และรัชมังคลาภิเษก ตัวอย่างของการแต่งเพลงในรูปแบบนี้คือ เพลงโหมโรงมหาราชของมนตรี ตราโมท

สรุป เรื่องการแบ่งประเภทของเพลงไทยนี้ จะสังเกตได้ว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนไทยในอดีต เช่น การแบ่งประเภทเพลงโหมโรงเช้าโหมโรงเย็น เพลงประเภทนี้ใช้บรรเลงเพื่อบูชาพระรัตนตรัยและอัญเชิญเทพต่าง ๆ ให้มาในพิธี อันเป็นการแสดงถึงความเชื่อเรื่องเทพต่างๆของคนไทยในอดีต การแบ่งเพลงเป็นประเภทเพลงเรื่องสำหรับใช้ในบางกิจกรรม เช่น การเวียนเทียน การทำพิธีต่างๆ แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่กระทำอยู่ในสังคมไทย เช่น มีการทำพิธีเวียนเทียน มีพิธีสงฆ์ การแบ่งเพลงเป็นประเภทเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์และอื่น ๆ แสดงถึงความเป็นอยู่ การละเล่นและพฤติกรรมของคนในสังคมไทย นอกจากนี้มีการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งนิยมใช้เพลงโบราณเป็นหลักในการนำมาขยายหรือตัดทอนนั้น แสดงให้เห็นถึงความนิยมยกย่องเคารพและยึดมั่นในตัวครูอย่างแน่นแฟ้น ผลการสร้างสรรค์จากความคิดและภูมิปัญญาของคนไทยในอดีตดังกล่าว ช่วยให้คนปัจจุบันได้เข้าใจถึงความคิดความเชื่อและการดำเนินชีวิตของคนไทยในอดีตซึ่งได้เป็นมรดกตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

บทที่ ๖

การขับร้องเพลงไทย

วิธีการร้องเพลงไทย

- ร้องลำลอง
- ร้องเคล้า
- ร้องคลอ
- ร้องส่ง

แบบของการร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์

- การร้องแบบละคร
- การร้องแบบสุนทรี
- การร้องแบบผสมผสาน

ศัพท์การร้องเพลงไทยที่สำคัญ

ครั่น	ควญ	คร่อม	เท่า
ทำนองหลัก	ปั้นเสียง	ผ่านเสียง	ผันเสียง
เพี้ยน	เม็ดพราย	ยืดจังหวะ	โยกเสียง
โยนเสียง	รวบเสียง	ลักจังหวะ	ย้อยจังหวะ
ลูกตก	วางคำร้อง	สำเนียงเพลง	เสียงกระทบ
สัดส่วน	เสียงอาศัย	หนัก-เบา	หลบเสียง
หางเสียง	โหนเสียง	เอื้อน	

การขับ-ร้อง

การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์เพื่อ ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ การร้องเพลงสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ **คำร้อง** ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้อง เสียงร้องก็ยังสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์แก่ผู้ฟังได้ เนื่องจากเสียงร้องมีคุณลักษณะพิเศษซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ รวมทั้งคุณภาพเสียงร้อง และลีลาการร้อง ที่ต่างจากการอ่านหรือการพูด ดังนั้นการร้องเพลงจึงเป็นศิลปะที่สามารถดึงดูดให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอ่อนไหวและมีอารมณ์ร่วมต่อเสียงร้องนั้นได้

ในภาษาไทยมีคำที่มีความหมายเกี่ยวกับการขับร้องใกล้เคียงกัน ๓ คำ ได้แก่ ร้อง ขับ และลำ

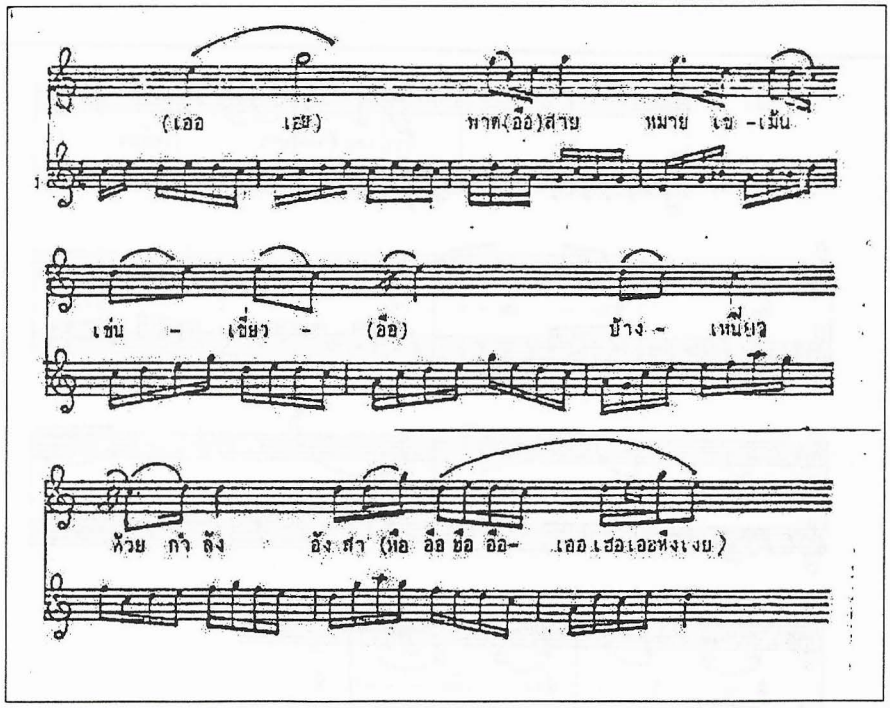
ร้อง หมายถึงการเปล่งเสียงออกให้เป็นทำนอง จะมีถ้อยคำหรือไม่มี หรือมีแต่สระก็ได้แต่ต้องถือทำนองเป็นสำคัญ เช่น การร้องเพลงต่างๆ ถ้าการร้องนั้นมีความยาวไม่แน่นอนและถือถ้อยคำเป็นสำคัญ เรียกว่า **ขับ** เช่น ขับเสภา ส่วน **ลำ** คำนี้ในภาษาอีสานหมายถึงการร้องที่มีลักษณะแบบขับ คือ เน้นคำร้องเป็นสำคัญและไม่กำหนดความสั้นยาวของเพลง เช่น การลำของหมอลำ (มนตรี ตราโมท : ๒๕๐๗)

วิธีการร้องเพลงไทย

วิธีการร้องเพลงไทย สามารถแบ่งตามลักษณะการร้องได้ ๔ วิธี ดังที่มนตรี ตราโมท (๒๕๐๗) อธิบายไว้ดังนี้

ร้องลำลอง หมายถึง การร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลงดนตรี แต่วิธีการบรรเลงและร้องต่างดำเนินไปโดยอิสระ คือ ไม่ต้องเป็นเสียงเดียวกัน เสียงที่ตกจังหวะก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเดียวกัน บางทีอาจไม่ถือจังหวะของกันและกันก็ได้ สิ่งที่จะต้องยึดถือในการบรรเลงและร้องในลักษณะลำลองนี้คือ เสียงที่บรรเลงกับร้องจะต้องเป็นระดับเสียงเดียวกัน ทำนองของเพลงทั้ง ๒ ฝ่ายมีความสัมพันธ์กลมกลืนกัน เช่น การร้องเพลงเห่-เชิดฉิ่ง ในตับพรหมาสตร์ ซึ่งคนร้องร้องเป็นทำนองเห่ ส่วนดนตรีบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งไปพร้อม ๆ กัน (วิธีการร้องแบบนี้ อุทิศ นาคสวัสดิ์ เรียกว่า *เคล้า*)

ตัวอย่าง **การร้องลำลอง เพลงเห่-เชิดฉิ่ง**



ร้องเคล้า หมายถึง การร้องเพลงไปพร้อม ๆ กับการบรรเลงดนตรีซึ่งเป็นเพลงเดียวกัน แต่ต่างดำเนินทำนองไปตามทางของตน คือ ร้องก็ดำเนินไปตามทางร้อง ดนตรีก็ดำเนินไปตามทางดนตรี ยึดถือแค่เนื้อเพลง จังหวะ และเสียงที่ตกจังหวะ (หน้าทับ) เท่านั้น เช่น การร้องเพลงทะแย ๒ ชั้นในตับพรหมาสตร์ที่มีบทว่า *"ช้างเอย ช้างนิมิตเหมือนไม่ผิดช้างมัฆวาน ฯลฯ"* คนร้องดำเนินทำนองไปอย่างหนึ่ง ดนตรีก็ดำเนินทำนองไปอีกอย่างหนึ่ง แต่เป็นเพลงทะแยที่ร้องและบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน (วิธีการร้องแบบนี้ อุทิศ นาคสวัสดิ์ เรียกว่า *ลำลอง*)

ตัวอย่าง **การร้องเคล้า เพลงทะแย กลองโยน**

ร้องคลอ หมายถึง การร้องพร้อม ๆ กับการบรรเลงดนตรีโดยดำเนินทำนองเป็นอย่างเดียวกัน คือ แทนที่ดนตรีจะบรรเลงไปตามทำนองของตนก็จะดัดแปลงทำนองให้เข้ากับทางร้องเสียเพื่อให้ฟังกลมกลืนสนิทหูดีขึ้น เช่น การบรรเลงซอสามสาย หรือซอด้วง ซออู้ คลอร้อง

ร้องส่ง หมายถึง การร้องที่มีดนตรีรับ คือ คนร้องร้องขึ้นก่อน เมื่อจบแล้วดนตรีจึงรับด้วยลูกฆ้องอย่างเดียวกัน เพียงแต่การร้องนั้นแปรจากลูกฆ้องมาเป็นทางเอื้อน แต่ดนตรีแปรจากลูกฆ้องเป็นทางเต็ม หรือ full melody (อุทิศ นาคสวัสดิ์: ๒๕๒๒) การร้องส่งนี้ การสวมร้องนับเป็นเทคนิคสำคัญในการรับร้อง เพราะทำให้มีสะพานเชื่อมระหว่างการร้องที่ช้ากับการบรรเลงที่ค่อนข้างเร็ว การสวมร้องจะช่วยทำให้เกิดความกลมกลืนระหว่างการร้องกับการรับ ถ้าขาดการสวมร้องจะทำให้การร้องจบอย่างห้วน ๆ และการรับก็ขึ้นใหม่ห้วน ๆ ทำให้เสียอรรถรสของเพลง

แบบของการร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์

การขับ-ลำด้วยวิธีดั้นกลอนสดซึ่งเป็นการละเล่นของชาวบ้านมาแต่เดิมนั้น ยังไม่มีความวิจิตรพิสดารมากนัก จนกระทั่งเมื่อการร้องเข้ามามีบทบาทในราชสำนักตั้งแต่สมัยอยุธยา การละคร การร้อง และดนตรีจึงได้มีการพัฒนามากขึ้น อย่างไรก็ตามจากการเสียกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๐ ทำให้ศิลปะด้านต่างๆ สูญหายไปเป็นจำนวนมาก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้ทรงฟื้นฟูศิลปะการละครขึ้น

การร้องซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบฉบับแรกของละครหลวงในสมัยรัตน

โกสินทร์ คือ **แบบของเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ ๒** (สัมภาษณ์ พูนพิศ อมาตยกุล : ๒๕๓๐) ทางร้องแต่เดิมของท่านนั้นได้มาจากอัมพวาซึ่งเป็นบ้านเดิม แต่เมื่อได้เข้ามาเป็นเจ้าจอมมโหรีในวังหลวง แบบการร้องนี้ได้ถ่ายทอดไปยังพระองค์เจ้ากุญชร บุตรชายซึ่งต่อมาเป็นกรมพระพิทักษเทเวศร์ซึ่งนอกจากจะมีหน้าที่ราชการส่วนอื่นแล้ว ยังได้รับหน้าที่ดูแลด้านการละครด้วย ทางร้องของเจ้าจอมมารดาศิลาจึงอาจเป็นต้นแบบละครหลวง และได้สืบเนื่องต่อมาถึงพระวรวงษ์เธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงคฤทธิ์ เนื่องจาก**หม่อมศิลา**ได้ต่อทางร้องจากเจ้าจอมมารดาศิลาไว้ และทางร้องนี้ก็ได้ถ่ายทอดมายังเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นผู้กำกับกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีหน้าที่จัดละครถวายเวลามีแขกเมือง ต่อมาเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒนได้ร่วมกับสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์คิดละครแบบใหม่ขึ้น คือ ละครดึกดำบรรพ์ในสมัยต่อมา ทางร้องของเจ้าจอมหม่อมศิลาจึงเสมือนเป็นต้นแบบการร้องเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ และจากหม่อมศิลาก็ได้กระจายไปสู่บรรดาหม่อมต่างๆ ซึ่งเป็นนักร้องละครของบ้านเจ้าพระยาเทเวศรวงษวิวัฒน เช่น หม่อมเข็ม หม่อมคล้าย หม่อมจันทร์ หม่อมต่วน หม่อมมาลัย หม่อมคร้าม หม่อมเจริญ เมื่อเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒนสิ้นชีวิต หม่อมทั้งหลายจึงได้ออกจากวังแยกย้ายไปอยู่ที่ต่าง ๆ เช่น หม่อมมาลัยไปสอนที่วังของเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก และถ่ายทอดต่อไปยังครูท้วม ประสิทธิกุล หม่อมเจริญได้ออกไปอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศล และได้ถ่ายทอดให้แก่ไพฑูรย์ กิตติวรรณ หม่อมจันทร์อยู่กับสมเด็จพระพันปีหลวงและทำงานในกรมมหรสพ เป็นผู้สอนร้องให้กับหลวงเสียงเสนาะกรรณและนิภา (ประคอง) อภัยวงศ์ หม่อมต่วนอยู่กับเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) ในสมัยรัชกาลที่ ๗ และได้ช่วยสอนขับร้องให้กับตระกูลดุริยประณีต เจริญใจ สุนทรวาทินและท้วม ประสิทธิกุล ด้วย

การร้องซึ่งสืบทอดต่อๆกันมาโดยผ่านบุคคลสำคัญต่างๆดังกล่าว ทำให้เห็นร่องรอยของวิธีการขับร้องแบบเก่าได้บ้าง การร้องในสมัยเริ่มต้นนั้นจุดมุ่งหมายสำคัญคือ **ร้องเพื่อใช้ในการแสดงละคร** ดังนั้นวิธีการร้องจึงมีทั้งการร้องเดี่ยวและร้องหมู่ การเอื้อนมีไม่มากนัก คุณภาพของเสียงร้องจะร้องเต็มเสียงเพื่อให้เสียงดังได้ยินถึงตัวละครและผู้ชม เสียงที่ใช้มักบีบเสียงให้แหลมเล็ก เทคนิคในการขับร้องให้ไพเราะเพราะพริ้งไม่มีความจำเป็นมากนัก เนื่องจากมุ่งที่เนื้อเรื่องของละครเป็นสำคัญ ดังนั้นผู้ร้องเหล่านี้ถึงแม้ในสมัยต่อมาจะเปลี่ยนจากการร้องสำหรับละครมาร้องส่งปี่พาทย์แล้วก็ตามก็ยังยึดลักษณะของการร้องแบบละครไว้มาก ผู้ที่สามารถรักษาแบบการร้องดั้งเดิมไว้ได้มากที่สุดคือ ไพฑูรย์ กิตติวรรณ (สัมภาษณ์ พูนพิศ อมาตยกุล : ๒๕๓๐) ซึ่งลักษณะการร้องแบบนี้อาจเรียกว่า **การร้องแบบละคร**

การขับร้องอีกแบบหนึ่งมาจากนอกราชสำนัก ซึ่งได้แก่การร้องของชาวบ้านทั่วไปที่แต่เดิมยังไม่ประณีตมากนัก แต่ได้มีการพัฒนาขึ้นภายหลัง เช่น **จ่าโคม** เริ่มจากการเป็นนักสวดภายหลังได้กลายเป็นนักร้องและได้ไปขอศึกษาทางร้องกับบรรดาหม่อมต่างๆ แล้วนำทางร้องเหล่านั้นมาปรับปรุงให้ไพเราะขึ้น

ผู้ที่มีความสำคัญยิ่งในการทำให้เกิดทางร้องขึ้นอีกแบบหนึ่ง และเป็นที่นิยมแพร่หลาย คือ **พระยาเสนาะดุริยางค์** (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ และต่อมาได้เป็นนักดนตรีร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน การที่ท่านมีโอกาสได้ยินได้ฟังทางร้องของหม่อมต่างๆ ท่านพบว่าการร้องสมัยนั้นยังยึดถือแบบเดิม คือมุ่งใช้เสียงสูงมาก ทำนองเอื้อนจะดำเนินตามลูกฆ้องเป็นหลัก การร้องฟังไม่นุ่มนวลนัก ถ้อยคำบางครั้งไม่สู้ชัดเจน ท่านจึงได้ริเริ่มสร้างวิธีร้องขึ้นใหม่ นับเป็นช่วงสำคัญและเป็นประวัติ

ศาสตร์ของการร้องเพลงไทย ทำให้การร้องเพลงไทยมีความนุ่มนวลและอ่อนหวานขึ้น ท่านได้วางหลักเกณฑ์ต่างๆ ไว้ในทุกๆส่วนของการร้องและเน้นที่คำร้องให้ฟังชัดเจนตามความหมายของบทร้อง มิให้เสียภาษาและพยายามให้อักขรวิธีถูกต้อง ด้วยหลักเกณฑ์ต่าง ๆ นี้ ทำให้การร้องมีชีวิตชีวา มีสีสัน ให้ความรู้สึกถึงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โกรธ เกลียด พอใจ เสียใจ ฮึกเหิม อ่อนหวาน เศร้าโศก ท่านได้นำความจริงในชีวิตเข้ามาประสมประสานกับการร้องแต่ก็ยังยึดแบบแผนเดิมอยู่ด้วย เทคนิคและวิธีร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ดังกล่าวทำให้การร้องมีชีวิตชีวากว่าเดิมสามารถให้ภาพพจน์และให้ความรู้สึกแก่ผู้ฟังได้ ซึ่งการปฏิบัติที่สามารถเข้าถึงอารมณ์เพลงและถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้นี้ถือเป็นจุดหมายสูงสุดของการดนตรีและการร้อง เป็นความหวังของศิลปินผู้สร้างศิลปะ (สัมภาษณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน : ๒๕๓๔) แบบการร้องดังกล่าวของท่านได้ถ่ายทอดโดยตรงให้กับเจริญใจ สุนทรวาทิน บุตรสาว ดังนั้นเจริญใจ สุนทรวาทินจึงมีแบบการร้องที่ต่างจากการร้องแบบเดิม ซึ่งลักษณะการร้องแบบนี้อาจเรียกว่า **การร้องแบบสุนทรี**

การร้องแบบของพระยาเสนาะดุริยางค์นี้ได้รับความนิยมแพร่หลายและมีอิทธิพลต่อนักร้องทั้งหลายต่อๆมา ดังผลการวิจัยเปรียบเทียบทางร้องเพลงแป๊ะ ๖ ทางของอรวรรณ บรรจงศิลป์ (Banchongsilpa, ๑๙๘๘) ซึ่งได้ทำการเปรียบเทียบทางร้องของนักร้องเพลงไทยที่มีชื่อเสียง ๖ ท่าน ได้แก่ ไพฑูรย์ กิตติวรรณ เจริญใจ สุนทรวาทิน นิภา อภัยวงศ์ สุดจิตต์ ดุริยประณีต ประชิต ขำประเสริฐ และแจ้ง คล้ายสีทอง ผลการวิจัยพบว่าทางร้องทั้ง ๖ ทางนี้มีแบบการร้องที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนเพียง ๒ ทางคือ ทางร้องของไพฑูรย์ กิตติวรรณ และทางร้องของเจริญใจ สุนทรวาทิน ส่วนอีก ๔ ทางมีลักษณะของการผสมผสานจาก ๒ ทางดังกล่าว ผล

การวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า ไพฑูรย์ กิตติวรรณ ร้องแบบละคร คือมีการบีบเสียงร้องให้แหลมสูง เสียงดัง และเสียงแข็ง การใช้เสียงตกแต่งการเอื้อนหรือตกแต่งคำร้องมีน้อย การร้องคำต่างๆ มุ่งร้องให้ตรงกับเสียงหลักมากกว่าการผันเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ ส่วนการร้องของเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นลักษณะการร้องแบบสุนทรี คือ ใช้เสียงนุ่มนวล มีการใช้เสียงตกแต่งประดับประดาคำร้องหรือการเอื้อนมาก มีการใช้เสียงหนัก-เบา เน้นความรู้สึกและอารมณ์เพลงชัดเจน และเน้นการผันเสียงของคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ก่อนผันไปหาเสียงทำนองหลัก ส่วนนักร้องอีก ๔ ท่าน เป็นลักษณะการร้องแบบผสมผสาน คือ ใช้คุณภาพของเสียงร้องคล้ายไพฑูรย์ กิตติวรรณ แต่เทคนิคการร้องคล้ายเจริญใจ สุนทรวาทิน สุดจิตต์ ดุริยประณีต มีการใช้เทคนิคการยืดจังหวะมากกว่าผู้อื่น (โปรดดูโน้ตการเปรียบเทียบทางร้องเพลงแป๊ะที่ภาคผนวกประกอบ) ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าแบบของการร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์มี ๓ แบบ คือ ร้องแบบละคร ร้องแบบสุนทรี และร้องแบบผสมผสาน

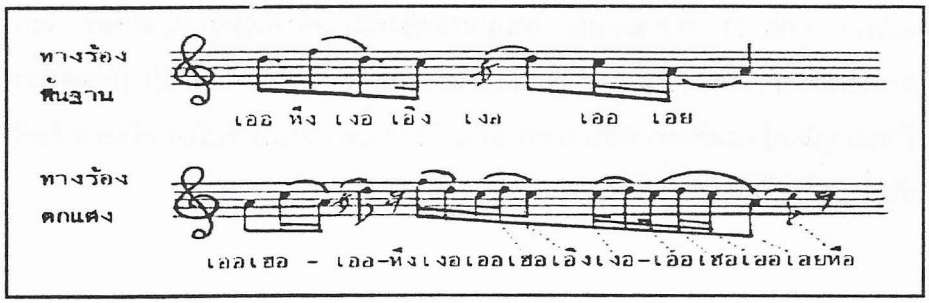
การเรียนร้อง

ในสมัยโบราณ นักดนตรีหรือนักร้องทุกคนจะได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีหรือการร้องจากบ้านของครูดนตรีด้วยวิธีท่องจำไม่มีโน้ต จนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.๒๔๗๕ กรมมหรสพซึ่งเป็นแหล่งที่รวมของนักดนตรี โขน ละครประจำราชสำนักได้มีการเปลี่ยนแปลงเป็นกรมศิลปากร ต่อมามีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรขึ้น การถ่ายทอดวิชาการทางดนตรี ขับร้อง หรือนาฏศิลป์เกิดขึ้นในโรงเรียนเป็นครั้งแรก

จากการสัมภาษณ์ไพฑูรย์ กิตติวรรณ, เจริญใจ สุนทรวาทิน, สุดจิตต์ ดุริยประณีต และแจ้ง คล้ายสีทอง พบว่าการเรียนดนตรีและขับร้องของท่านเหล่านี้ส่วนใหญ่เรียนรู้จากบ้าน ซึ่งเป็นตระกูลนักดนตรีที่สืบทอดกันมานาน ส่วนผู้ที่ไม่ได้อยู่ในตระกูลนักดนตรี ก็จะพยายามเสาะแสวงไปเรียนกับครูดนตรีหรือครูร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป

วิธีเรียนร้องเพลงแต่โบราณนั้น ครูจะถ่ายทอดโดยการให้ผู้เรียนท่องจำปากเปล่า คือ ผู้เรียนจะต่อจากครูทีละวรรค วรรคแรกครูจะร้องให้ฟังและให้ผู้เรียนร้องตาม เมื่อผู้เรียนสามารถร้องได้แล้ว ครูจะค่อย ๆ เพิ่มการร้องที่มีการประดับประดาตกแต่งวรรคนั้นเพื่อให้ไพเราะยิ่งขึ้น ผู้เรียนต้องร้องวรรคนั้นซ้ำไปซ้ำมาเป็นเวลานานจนกว่าจะทำได้ ครูจึงต่อวรรคต่อไป ผู้เรียนจะต้องจำและพยายามเลียนแบบให้เหมือนครู อย่างไรก็ตาม ครูจะสังเกตความสามารถของผู้เรียนด้วยว่า ผู้เรียนมีความสามารถฉลาดเฉลียว หรือมีคุณภาพของเสียงเป็นอย่างไร ซึ่งครูจะสอนทางร้องให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของผู้เรียนแต่ละคนไป จากวิธีการที่ครูสอนร้องทีละวรรค และในแต่ละวรรคนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตกแต่งประดับประดาให้ต่างออกไปเรื่อยๆ เท่ากับเป็นการสะสมประสบการณ์ให้ผู้เรียนมีความสามารถในการแปรทางร้องเป็นแนวต่างๆ

ตัวอย่าง **การตกแต่งทางร้อง**



การฝึกร้องแต่ละวรรคซ้ำแล้วซ้ำอีก เป็นสิ่งจำเป็นที่สุดสำหรับการเป็นนักร้อง ผู้เรียนจำเป็นต้องฝึกร้องทุก ๆ วันกับครูเพื่อจะได้ถ่ายทอดลีลาและแบบอย่างการร้องของครูได้ถูกต้อง ด้วยเหตุนี้ผู้เรียนที่อยู่กับตระกูลนักดนตรี คือสืบทอดต่อจากพ่อแม่ที่เป็นนักดนตรีจึงค่อนข้างได้เปรียบเนื่องจากได้ยินได้ฟังการร้องทุก ๆ วัน ลีลาหรือแบบอย่างการร้องที่ได้ยินนั้นจะค่อย ๆ สะสมซึมซาบ และถ่ายทอดเข้าไปในตัวโดยธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ไม่ได้อยู่ในตระกูลนักดนตรี หรืออยู่ในตระกูลนักดนตรีระดับธรรมดาแต่ต้องการเป็นศิษย์ของครูที่มีชื่อเสียง ก็จะมาขออยู่กับครูที่บ้าน เพื่อฝึกร้องหรือฝึกดนตรีกับครู หลังจากฝึกแล้วจะช่วยครูทำงานบ้าน หรือเมื่อครูมีงานการแสดงก็จะไปช่วยร้องหรือเล่นดนตรีให้โดยมิรับค่าตอบแทน เมื่อถึงฤดูเทศกาลต่าง ๆ จะนำขนม ผลไม้ อาหาร ข้าว หรือสิ่งของต่าง ๆ มาให้ครูเพื่อเป็นการตอบแทน เนื่องจากครูสมัยก่อนไม่รับเงินค่าสอนจากผู้เรียน ฉะนั้นผู้เรียนจึงต้องมีความกตัญญูกตเวทีต่อครูผู้สอน ดังจะพบว่าผู้เรียนดนตรีไทยทุกคนจะต้องไปไหว้ครูดนตรีเป็นประจำทุกปี พิธีไหว้ครูดนตรีไทยจึงถือเป็นพิธีสำคัญยิ่งของนักร้องหรือนักดนตรีไทย เพราะเป็นการแสดงออกถึงความเคารพและระลึกถึงครูผู้สอน

เมื่อผู้เรียนมีความสามารถในการร้องเพลงจนเป็นที่ยอมรับของครูแล้ว ครูจะให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ ก่อนการแสดงนั้นผู้ร้องจะต้องไหว้ครู คือยกมือไหว้ระลึกถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ระลึกถึงครูดนตรีที่เป็นเทพทั้งหลายและครูดนตรีที่ล่วงลับไปแล้ว การไหว้นี้นอกจากเป็นการแสดงความเคารพแล้ว ยังขอให้บรรดาครูทั้งหลายมาช่วยให้ร้องได้ไม่ผิดพลาด การกระทำนี้มีผลทางจิตใจ คือช่วยให้ผู้ร้องเกิดมั่นใจตนเองมากยิ่งขึ้นในขณะแสดง

การเรียนร้องเพลงนี้ครูผู้สอนมิใช่จะสอนให้ผู้เรียนสามารถร้องเพลงได้ถูกต้อง

และไพเราะเท่านั้น แต่ครูจะสอนกิริยามารยาท ลักษณะท่าทางในการร้องเพื่อแสดงต่อหน้าสาธารณชน เช่น วิธีนั่ง การทำสีหน้า ท่าทาง อันเป็นการสร้างบุคลิกภาพของผู้ร้องให้เหมาะสม โดยปกติแล้วบุคลิกท่าทางของผู้ร้องจะต้องสุภาพ เรียบร้อย นิ่มนวล ไม่ยิ้มมากเกินไป หรือไม่เปิดปากกว้างเกินไป ไม่เอียงตัวไปมา หรือเหลือบมองไปทางโน้นทางนี้ให้มากนัก ผู้ร้องจะต้องนั่งตัวตรง ใบหน้าสงบเรียบมีสมาธิในขณะร้อง ความรู้สึกและอารมณ์เพลงจะแสดงออกจากเสียงร้องเท่านั้น

ลักษณะท่าทางการร้องแบบนี้ อาจเป็นผลจากการที่ดนตรีและการร้องเป็นกิจกรรมที่ใช้อยู่ในราชสำนักตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีสำหรับพิธีการหรือดนตรีสำหรับขับกล่อม นักร้องและนักดนตรีมีหน้าที่ขับร้องและบรรเลงถวายพระเจ้าแผ่นดินหรือบรรเลงในพระราชพิธีต่าง ๆ นอกจากนี้มีนักร้องและนักดนตรีอีกไม่น้อยที่เป็นนักร้องและนักดนตรีประจำวงของพระบรมวงศานุวงศ์หรือเจ้านายชั้นสูง จากการที่ต้องรับใช้พระยุคลบาทและเจ้านายพระองค์ต่าง ๆ ทำให้นักร้องและนักดนตรีต้องอยู่ในระเบียบวินัยอย่างเคร่งครัด ต้องสุภาพ อ่อนน้อม ถ่อมตน ซึ่งกลายเป็นบุคลิกภาพของนักร้องและนักดนตรีไทยสืบต่อมาจนปัจจุบัน

ในสังคมและวัฒนธรรมไทยแต่โบราณนั้น ถือว่าดนตรีมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทยอย่างแน่นแฟ้น ดังจะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะเป็นงานหรือพิธีใด ๆ ก็ตาม ส่วนใหญ่แล้วจะมีการบรรเลงดนตรีและการร้องประกอบ ดังนั้น นักร้องและนักดนตรีจึงเสมือนเป็นส่วนหนึ่งของงาน มีหน้าที่ร้องและบรรเลงตลอดงาน ไม่ว่าผู้ฟังจะสนใจฟังมากหรือน้อยก็ตาม หรือแม้บางครั้งผู้ฟังอาจสนทนา หัวเราะ รับประทานอาหาร ขณะที่มีการร้องและการบรรเลงก็ย่อมกระทำได้ พฤติกรรมนี้ต่างจากสังคมชั้นสูงของคนตะวันตก ที่แยกระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของมนุษย์ คือ คนตะวันตกถือว่าดนตรี

เป็นศิลปะอันสูง ดังนั้นขณะที่มีการร้องหรือบรรเลง ผู้ฟังและผู้ชมจะต้องตั้งใจฟัง ไม่ทำเสียงรบกวนผู้แสดงเพื่อผู้แสดงจะได้มีสมาธิ สามารถแสดงได้ดี และเป็นการให้เกียรติผู้แสดง ถือว่าผู้แสดงเป็น Artist หรือศิลปินที่มีคุณค่า

การที่พฤติกรรมของผู้ฟังและผู้แสดงในสังคมตะวันตกและตะวันออกมีความแตกต่างกันนี้ เนื่องจากความแตกต่างระหว่างสิ่งแวดล้อม วัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อและวิถีชีวิตในแต่ละสังคม

ศัพท์ที่ใช้ในการร้องเพลงไทย

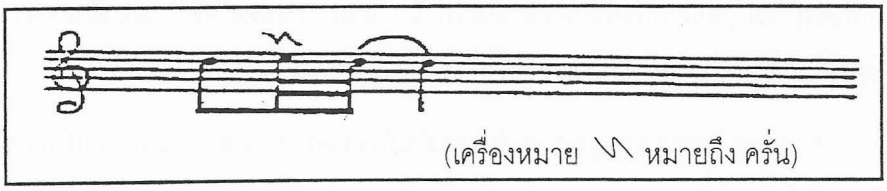
การร้องเพลงไทยมีเทคนิคต่างๆมากมายที่ผู้ร้องจำเป็นต้องเรียนรู้และฝึกปฏิบัติ เพื่อให้เสียงเพลงที่ออกมามีความไพเราะ งดงาม และสามารถถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ได้ถูกต้องตามบทเพลง อันจะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเสียงเพลงนั้น เทคนิคต่าง ๆ ในการร้องนี้ เป็นผลจากความคิดและภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยแต่อดีต และได้มีการพัฒนาต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน

จากหนังสือ**ศัพท์สังคีต** (๒๕๐๗) ของมนตรี ตราโมท จากการสัมภาษณ์เจริญใจ สุนทรวาทิน และจากผลการวิจัยทางร้องเพลง "แป๊ะ" ของอรวรรณ บรรจงศิลป (Banchongsilpa, ๑๙๘๘) พบว่า มีศัพท์ที่ใช้ในการร้องดังนี้

- **ครั่น**

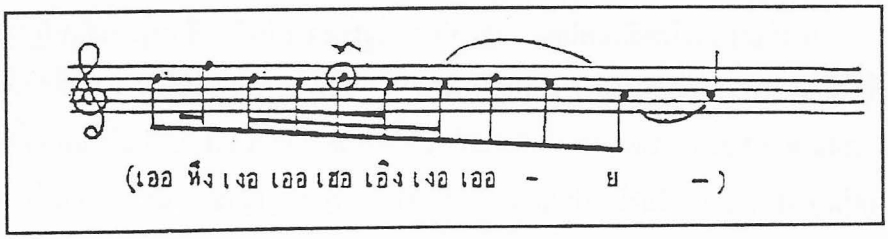
ครั่น หมายถึง การร้องที่ใช้เทคนิคการทำให้เสียงสะดุดสะเทือน เพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน (มนตรี ตราโมท: ๒๕๐๗)

ตัวอย่าง ลักษณะของครั่น



เทคนิค "ครั่น" คือ การร้องที่เปลี่ยนเสียงขึ้นไปยังคู่ ๒ และกลับมายังเสียงเดิมอย่างรวดเร็ว ผู้ที่จะทำครั่นได้นั้นต้องอาศัยการฝึกฝนเป็นเวลานานพอสมควร

ตัวอย่าง การใช้ครั่นในการร้อง



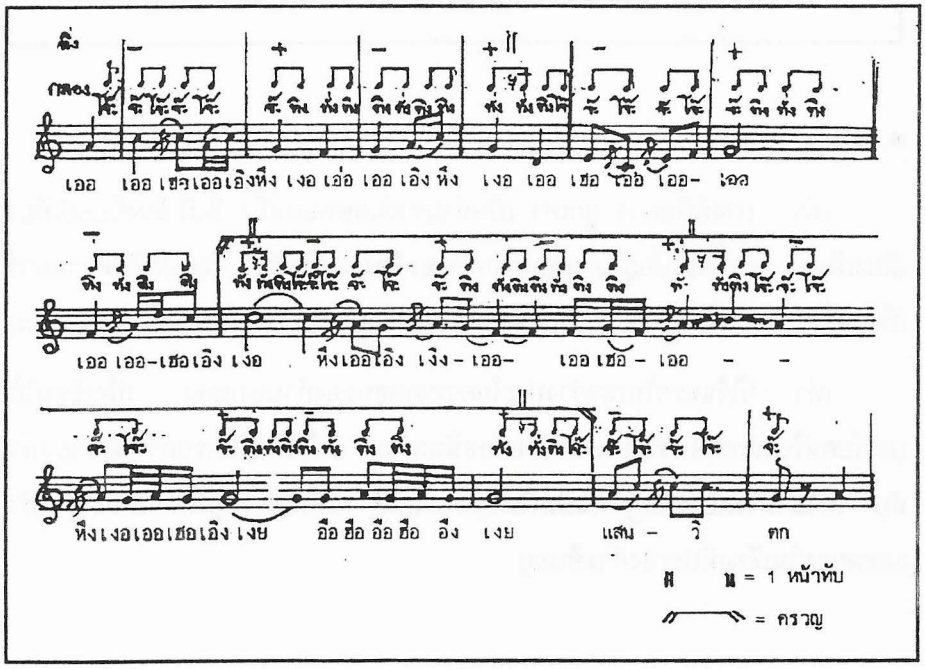
ครั่นมีประโยชน์คือ (๑) เชื่อมการเอื้อนที่มีระดับเสียงเดียวกันให้กลมกลืนต่อเนื่องกัน (๒) เชื่อมการเอื้อนให้ต่อเนื่องกับคำร้อง (๓) เชื่อมการเอื้อนให้มีการเปลี่ยนระดับเสียงให้กลมกลืนเข้าด้วยกันอย่างสนิทสนม (๔) ประดับการเอื้อนให้มีลีลางดงามขึ้น ช่วยให้เสียงไม่ห้วน ไม่แข็ง ทำให้ฟังนิ่มนวลขึ้น อย่างไรก็ตาม การใช้ครั่นนี้ถ้าใช้บ่อยเกินไปจะทำให้ไม่น่าฟัง

● ครวญ

ครวญ หมายถึง การร้องที่ผู้ร้องมีอิสระในการปล่อยจังหวะให้ดำเนินไปโดยไม่

จำเป็นต้องอยู่ภายใต้การควบคุมของจังหวะหน้าทับ การร้องโดยใช้เทคนิคครวญนี้ช่วยให้ผู้ร้องสามารถแสดงความรู้สึกและอารมณ์ของการคร่ำครวญได้อย่างเต็มที่ ไม่ต้องห่วงที่จะรีบร้องให้ลงตามจังหวะหน้าทับที่กำหนด เทคนิคของการร้องครวญจะใช้กับเพลงประเภทหน้าทับประเภทสองไม้ซึ่งเป็นหน้าทับที่ไม่กำหนดจังหวะแน่นอน ผู้ร้องสามารถยืดหยุ่นการร้องให้สั้นยาวได้ตามความต้องการ อย่างไรก็ตามแม้ว่าผู้ร้องจะมีอิสระในการยืดจังหวะให้ยาวออกไปได้อย่างอิสระ แต่ก็จะต้องระมัดระวังช่วงที่จะร้องเข้าสวมหน้าทับ จะต้องร้องเข้าพอดีกับจังหวะหน้าทับ คือ ไม่คร่อมจังหวะหน้าทับ ตัวอย่างของเพลงที่ใช้เทคนิคครวญ ได้แก่ พวกเพลงทยอยต่าง ๆ เช่น ทยอยนอก ทยอยใน หรือเพลงโอ้ลาว ฯลฯ

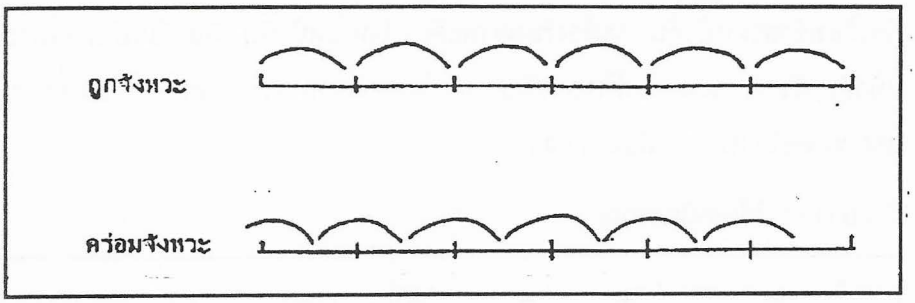
ตัวอย่าง การใช้เทคนิคครวญ



● คร่อม

คร่อม หมายถึง การร้องที่ดำเนินไปไม่ตรงกับจังหวะที่ถูกต้อง เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะกลายเป็นตกลงในระหว่างจังหวะ ซึ่งกระทำไปโดยไม่มีเจตนา และถือว่าเป็นการกระทำที่ผิด เรียกอย่างเต็มว่า *คร่อมจังหวะ* (มนตรี ตราโมท : ๒๕๐๗)

ภาพเปรียบเทียบการร้องคร่อมจังหวะ

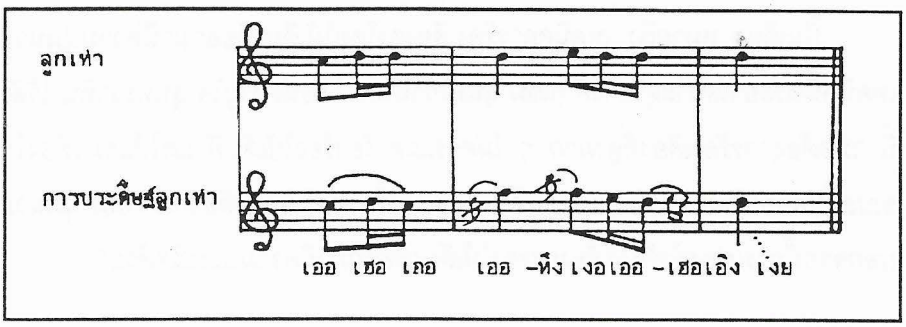


● เท่า

เท่า บางทีเรียกว่า *ลูกเท่า* เป็นทำนองพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งมีเสียงยืนอยู่เพียงเสียงเดียว เท่านี้จะไปอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยปกติมีความยาวเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น มักแทรกอยู่ในเพลงปรบไก่ (มนตรี ตราโมท: ๒๕๐๗)

เท่า มีไว้แทรกในระหว่างประโยควรรคตอนของทำนองเพลง เพื่อเชื่อมให้ประโยคหรือวรรคตอนของเพลงติดต่อกันสนิทสนม หรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ เท่าสามารถประดิษฐ์ดัดแปลงให้ไพเราะไปได้ แต่ว่าต้องอยู่ในลักษณะของเท่าและตกอยู่ในเสียงที่ประสงค์จะยืนอยู่

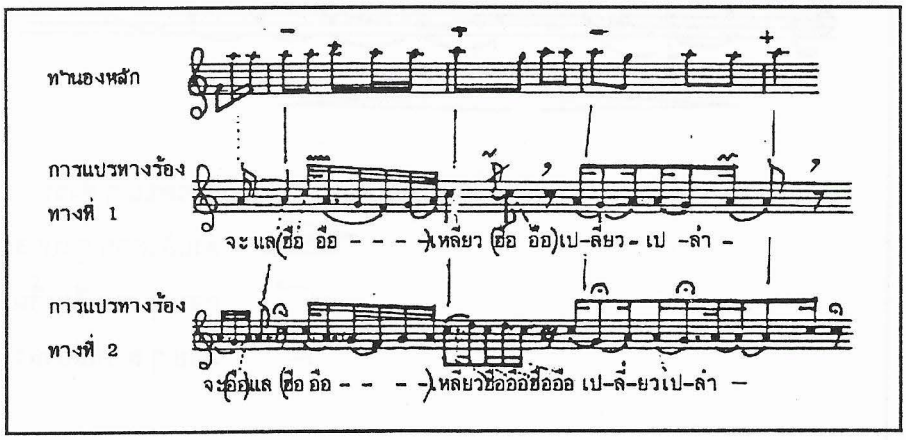
ตัวอย่าง ลูกเท่า



● ทำนองหลัก

ทำนองหลัก บางทีเรียกว่า *ลูกฆ้อง* หมายถึงเนื้อเพลงซึ่งยังมิได้ตกแต่งหรือแปรเป็นทางต่างๆ โดยทั่วไปนักแต่งเพลงไทยจะแต่งทำนองอันเป็น *เนื้อ* หรือ *ลูกฆ้อง* ก่อน จากนั้นผู้แต่งหรือผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือหรือผู้ร้องก็จะนำ *เนื้อ* หรือ *ลูกฆ้อง* นั้นมาเป็นหลักในการแปรเป็นทางต่างๆให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีของตน หรือให้เหมาะกับทางร้อง

ตัวอย่าง การแปรทางร้อง



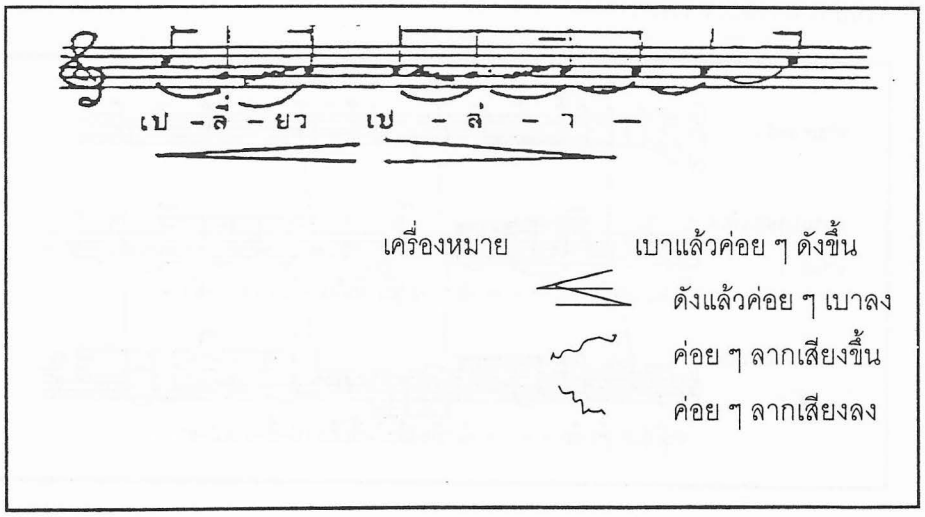
• ปั้นเสียง

ปั้นเสียง หมายถึง เทคนิคการร้องเสียงสูงโดยให้เสียงที่ออกมามีความนุ่มนวล เทคนิคนี้พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สอนเจริญใจ สุนทรวาทิน ไว้ดังนี้ *"เมื่อต้องการร้องเสียงที่สูงมาก ๆ ไม่ควรแผดเสียงร้องให้เต็มที่ แต่ให้แขม่วท้องในขณะที่ปล่อยเสียงออกมา การปฏิบัติในลักษณะนี้จะทำให้เสียงที่ออกมากลม นุ่มนวล นอกจากนี้การเปล่งคำร้องก็ต้องบรรจงให้เสียงที่ออกมามีความประณีตด้วย"*

• ผ่านเสียง

ผ่านเสียง หมายถึง การร้องเอื้อนหรือร้องคำร้องจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงทีละน้อย (⌒ หรือ ⌒) การผ่านเสียงมักควบคู่ไปกับการผ่อนหนัก-เบา ซึ่งจะช่วยให้เสียงที่ออกมามีความนุ่มนวลและไพเราะยิ่งขึ้น

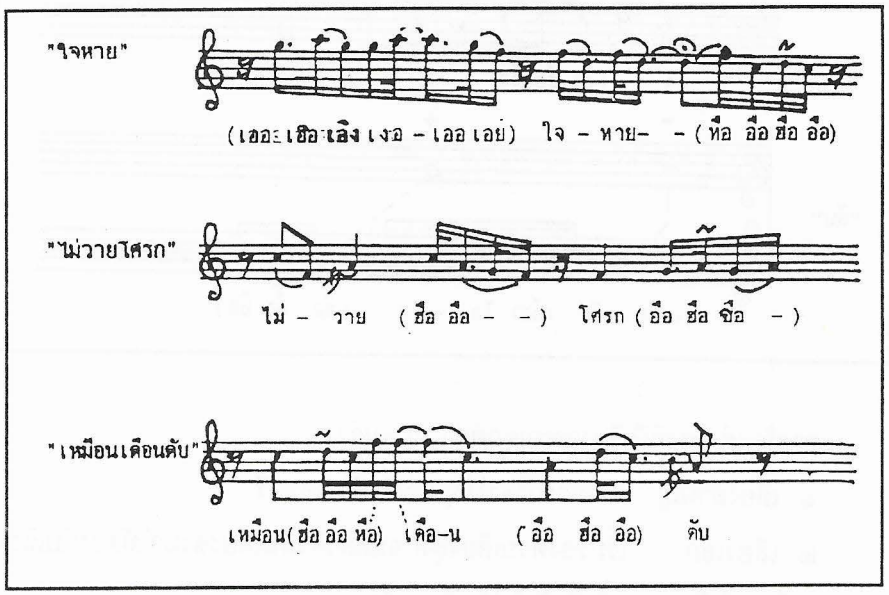
ตัวอย่าง



- **ผันเสียง**

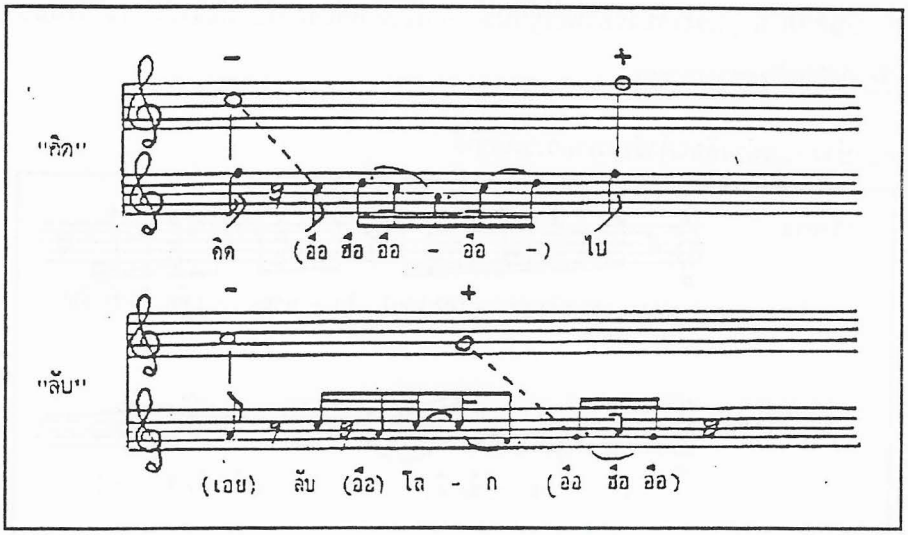
ผันเสียง หมายถึง การปรับเสียงคำร้องให้ถูกต้องตามเสียงวรรณยุกต์ ตามสระคำเป็นคำตาย และเสียงของพยัญชนะ การเปล่งเสียงคำร้องต้องระมัดระวังให้ออกเสียงได้ถูกต้องตามภาษา

ตัวอย่าง การผันเสียงคำร้องตามวรรณยุกต์



การร้อง *คำเป็น* และ *คำตาย* มีความแตกต่างกัน เนื่องจากคำเป็นสามารถผันเสียงวรรณยุกต์ได้ง่าย แต่คำตายมีเสียงแข็ง ทำให้การร้องบางครั้งฟังไม่นุ่มหู วิธีทำให้นุ่มนวลขึ้นคือ กล่าวคำนั้นให้จบก่อนแล้วจึงใช้เสียงเอื้อนตกแต่งผันไปหาเสียงหลักภายหลัง (อภิญญา ชีวะกานนท์ : ๒๕๓๒)

ตัวอย่าง “คิด” “ลับ”



การร้องคำร้องที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่าง ๆ พบว่า

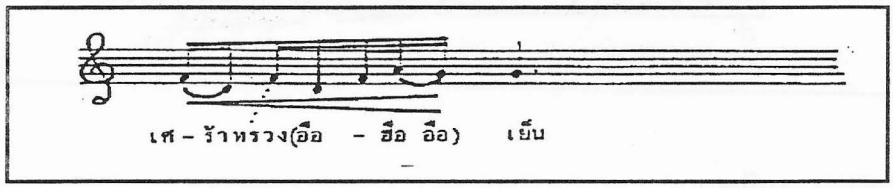
๑. เสียงสามัญ สามารถร้องได้ทุกระดับเสียงดนตรี

๒. เสียงเอก เริ่มร้องด้วยเสียงสูงก่อนแล้วจึงผันเสียงลงมาให้ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง จากนั้นจึงผันไปยังเสียงหลัก

ตัวอย่าง “เปลี่ยวเปล่า”

๓. เสียงโท เริ่มร้องด้วยเสียงสูงก่อน แล้วผันเสียงมาให้ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง จากนั้นจึงผันไปหาเสียงหลัก

ตัวอย่าง “**เศร้า**”



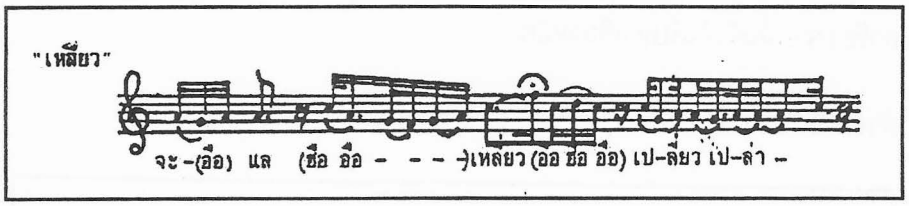
๔. เสียงตรี เริ่มร้องด้วยเสียงสามัญก่อน แล้วจังผันไปหาเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง จากนั้นจึงผันไปหาเสียงหลัก

ตัวอย่าง “**เว้น**”

๕. เสียงจัตวา อาจเริ่มร้องด้วยเสียงสูงก่อนแล้วผันมาเสียงต่ำแล้วจึงกลับไปเสียงสูงตามเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง จากนั้นจึงเอื้อนไปหาเสียงหลักหรืออาจเริ่มร้องด้วยเสียงสามัญก่อนแล้วจึงผันเสียงขึ้นไปหาเสียงสูงตามเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง แล้วจึงเอื้อนไปหาเสียงหลัก

ตัวอย่าง **"หาย"**

ตัวอย่าง **"เหลียว"**



● เพี้ยน

เพี้ยน หมายถึง การร้องซึ่งจะเป็นเสียงเดียวหรือหลายเสียงก็ตาม ถ้าเสียงนั้นผิดไปจากระดับเสียงที่ถูกต้อง ไม่ว่าจะสูงไปหรือต่ำไปแม้แต่เพียงเล็กน้อย ย่อมเรียกได้ว่า *เพี้ยน* (มนตรี ตราโมท: ๒๕๐๗)

● เม็ดพราย

เม็ดพราย หมายถึง เทคนิค วิธีการต่าง ๆ ที่ใช้ในการร้อง เช่น การเอื้อน ย้อย จังหวะ ลักจังหวะ การใช้หางเสียง ครั่น ยืดจังหวะ การผันเสียง หวนเสียง ผ่อนเสียง การใช้เสียงกระทบ โยกเสียง รวบเสียง โหนเสียง ฯลฯ เทคนิคเหล่านี้ ผู้ใช้ต้องมีทักษะ

มีความรู้และสามารถนำมาใช้กับเพลงแต่ละเพลงอย่างเหมาะสม ผู้ร้องที่สามารถใช้เทคนิคเหล่านี้ได้ถูกต้องและเหมาะกับลีลาของเพลงจะทำให้เพลงนั้นมีความไพเราะ ให้ความรู้สึกถึงความงามของเพลง และชวนให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลงนั้น แต่ถ้าผู้ร้องไม่รู้จักใช้เม็ดพรายให้เหมาะกับโอกาส หรือใช้มากเกินไปก็จะทำให้เสียอรรถรสของเพลง และทำให้ไม่น่าฟัง

● **ยืดจังหวะ**

ยืดจังหวะ หมายถึง การที่ผู้ร้องร้องไม่ลงพอดีกับจังหวะที่ควรลง แต่จะยืดจังหวะของการร้องออกไปเล็กน้อย ซึ่งโดยปกติผู้เล่นเครื่องกำกับจังหวะมักจะบรรเลงคล้อยตามผู้ร้อง การยืดจังหวะนี้เป็นเทคนิคที่นักร้องบางท่านชอบใช้บ่อยๆ แต่บางท่านก็อาจไม่ใช้หรือใช้เพียงเล็กน้อย ข้อสังเกตการใช้เทคนิคการยืดจังหวะนี้ มักพบก่อนหรือหลังการถอนหายใจหรือตอนที่มีเสียงซ้ำ

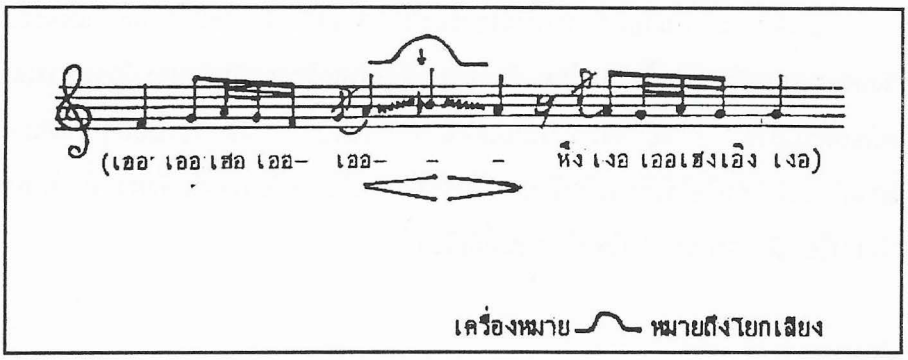
ตัวอย่าง

เครื่องหมาย ◠ หมายถึง เสียงที่มีการยืดจากจังหวะจริงเล็กน้อย

● โยกเสียง

โยกเสียง หมายถึง เทคนิคการเปลี่ยนเสียงร้องไปยังคู่ ๒ อย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ กลับมายังที่เดิม เทคนิคของการโยกเสียงนี้ จะเริ่มต้นด้วยเสียงหลักโดยร้องเบาก่อน แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนเสียง (Slide) ไปยังคู่ ๒ อย่างช้า ๆ ทีละน้อยพร้อมกับร้องดังขึ้น จากนั้นจึงค่อย ๆ ลากเสียงกลับลงมาที่เดิมด้วยเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง

ตัวอย่าง การโยกเสียง (จากเพลงทยอยใน ท่อน ๑)



เทคนิคการโยกเสียง มักใช้กับเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความเศร้าโศกครำ่ครวญ เช่น เพลงทยอยต่าง ๆ

● โยนเสียง

โยนเสียง หมายถึง การร้องที่มีการเน้นเสียง หรือกระแทกเสียงน้อย ๆ เสียงห้วนนิด ๆ ทำให้ฟังกระด้างหูบ้าง แต่มีความไพเราะในอีกลีลาหนึ่ง เทคนิคนี้มักพบในเพลงที่มีสำเนียงมอญ เช่น ยาดเล้ มอญกละ

ตัวอย่าง

● **รวบเสียง**

รวบเสียง หมายถึง การร้องที่มีการรวบเสียง ๒ เสียงเข้าไว้ด้วยกันเป็นกลุ่มๆ

ตัวอย่าง

เทคนิคการร้องรวบเสียงนี้ มักพบในเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น จีนรำพัด จีนไจ้ยอ ฯลฯ

● **ลักจังหวะ-ย้อยจังหวะ**

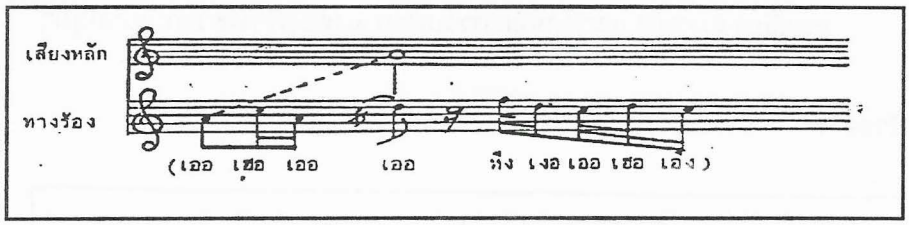
ลักจังหวะ หมายถึง การใช้เทคนิคการร้องที่ทำให้เสียงหลักของแนวร้องลงไม่

พอดีกับจังหวะ คือ ลงก่อนจังหวะ

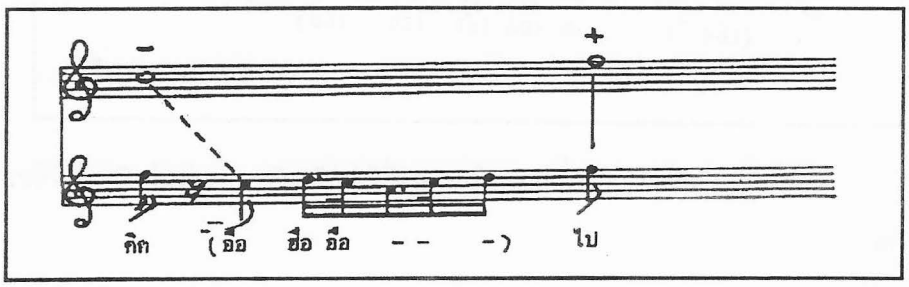
ย้อยจังหวะ หมายถึง การใช้เทคนิคการร้องที่ทำให้เสียงหลักไม่พอดีกับจังหวะ คือลงหลังจังหวะ

โดยปกติแล้ว เสียงหลักของแนวร้องควรลงพอดีกับจังหวะฉิ่ง หรือ จังหวะฉับ เพื่อจะได้พอดีกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่ในการแปรทางร้องจากทำนองหลักบางครั้งจำเป็นต้องใช้เทคนิคการลักจังหวะหรือย้อยจังหวะช่วย เพื่อความไพเราะ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง การร้องแบบลักจังหวะ



ตัวอย่าง การร้องแบบย้อยจังหวะ

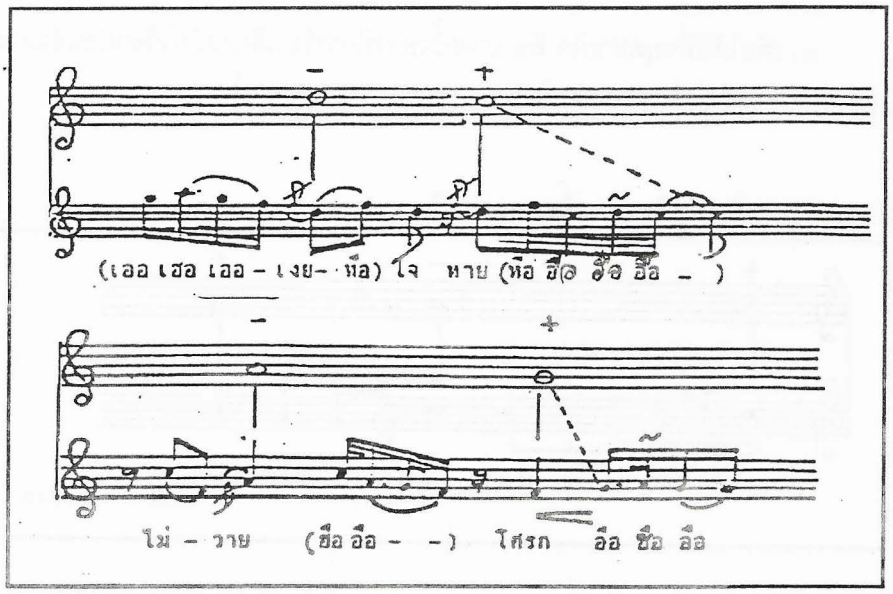


(เส้นประ ----- ที่โยงจากโน้ตหลักมายังแนวร้อง แสดงว่าผู้ร้องร้องลักจังหวะหรือร้องย้อยจังหวะจากเสียงหลักที่ควรจะลง)

มีปัจจัยบางอย่างที่ทำให้ผู้ร้องต้องใช้เทคนิคของการร้องแบบลักจังหวะ หรือย้อยจังหวะ อย่างไรก็ตามขึ้นกับลีลาและวิธีการร้องของผู้ร้องแต่ละท่านด้วย ปัจจัยดังกล่าวคือ

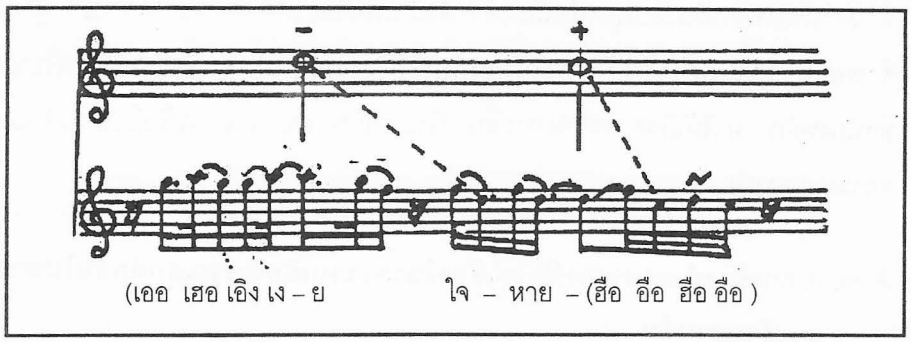
๑. ความพยายามในการร้องเสียงของคำร้องให้ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ก่อนผันไปหาเสียงหลัก นั่นคือ บางครั้งคำร้องอาจเป็นวรรณยุกต์เสียงกลาง แต่เสียงหลักของทำนองเพลงอาจเป็นเสียงสูงหรือเสียงต่ำ ดังนั้นเพื่อช่วยให้คำร้องตรงกับภาษา ผู้ร้องจึงพยายามผันเสียงของคำร้องให้ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ก่อนที่จะผันเสียงไปหาทำนองหลัก ทำให้เกิดการลักจังหวะขึ้น ซึ่งอาจเป็นแบบล่วงหน้าหรือย้อย แล้วแต่ความเหมาะสม

ตัวอย่าง **การร้องย้อยจังหวะเพื่อให้เสียงร้องตรงกับเสียงวรรณยุกต์ก่อนไปหาทำนองหลัก**



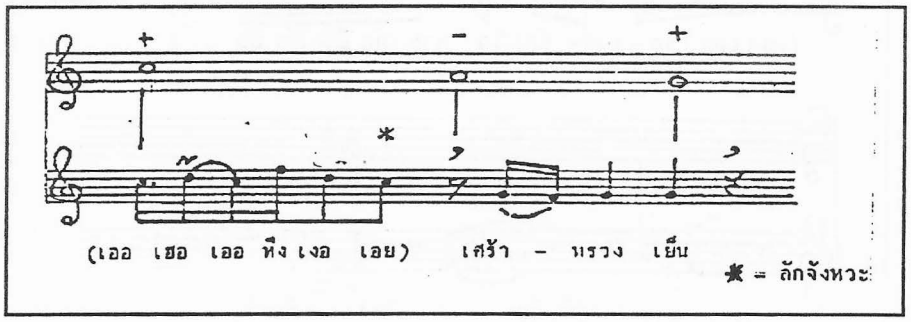
๒. เพิ่มความงดงามของลีลาการร้อง คือในการร้องบางครั้ง ก่อนที่จะไปถึงเสียงหลักของแนวร้องจะมีการประดับประดาด้วยเสียงต่าง ๆ ก่อนที่จะไปถึงเสียงหลัก การประดับประดานี้ทำให้เสียงหลักต้องเลื่อนออกไป ไม่ลงพอดีกับจังหวะจึงเกิดย้อยจังหวะ

ตัวอย่าง **การร้องย้อยจังหวะเนื่องจากการตกแต่งเสียงที่นำมาก่อนเสียงหลัก**



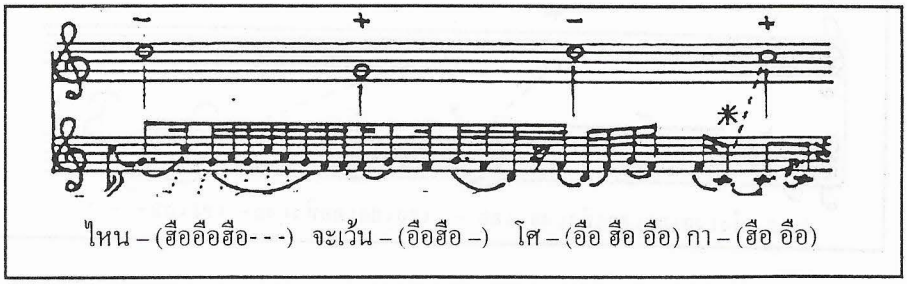
๓. เพื่อให้มีที่หยุดหายใจ คือ บางครั้งอาจมีการร้องเสียงหลักให้ลงก่อนจังหวะ เพื่อจะได้มีช่วงว่างสำหรับหยุดหายใจ ทำให้เกิดการลักจังหวะขึ้น

ตัวอย่าง **การร้องลักจังหวะเพื่อหยุดหายใจ**



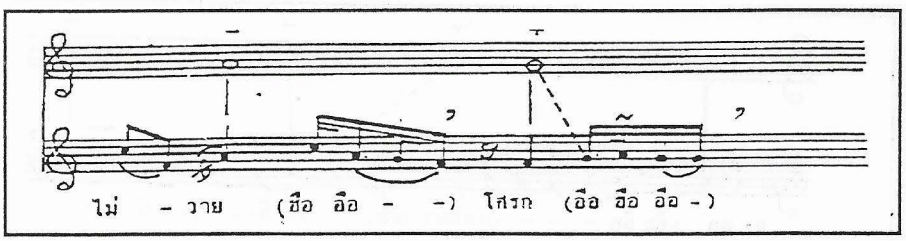
๔. จากการที่เสียงร้องเอื้อนของวรรคหน้ามีน้อย ทำให้วรรคหลังที่ตามมาต้องตามเข้าไปชิดวรรคหน้า เสียงหลักของเอื้อนวรรคหลังจึงตกก่อนจังหวะทำให้เกิดการลักจังหวะ

ตัวอย่าง **การร้องลักจังหวะเนื่องจากวรรคหน้าเอื้อนน้อย**



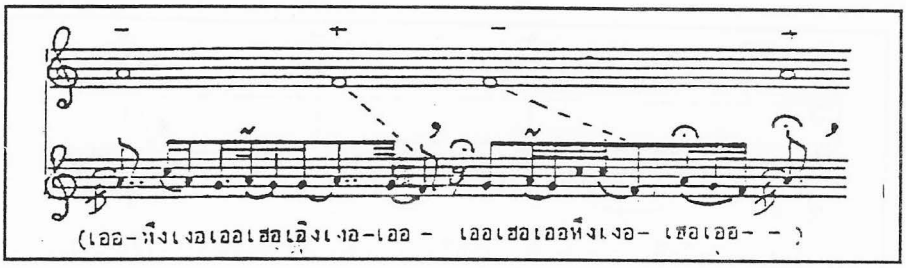
๕. ด้วยความพยายามที่จะให้คำร้องตัวสุดท้ายของวรรคลงพอดีกับจังหวะหน้าทับ แต่เนื่องจากเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องกับเสียงหลักของทำนองต่างกัน ผู้ร้องจึงใส่คำร้องลงไปตรงกับจังหวะก่อน แล้วผันเสียงไปหาเสียงหลักภายหลัง ทำให้เกิดการย้อยจังหวะขึ้น

ตัวอย่าง **การย้อยจังหวะเนื่องจากเสียงวรรณยุกต์ต่างจากเสียงทำนองหลัก**



๖. เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงเสียงหลักที่เกิดขึ้นซ้ำติดต่อกัน ผู้ร้องอาจใช้เทคนิคการย้อยจังหวะ โดยใช้เสียงอื่นนำมาก่อน แล้วหันเข้าหาเสียงหลักภายหลัง เสียงหลักจึงไม่ลงตามจังหวะที่ควรจะเป็น

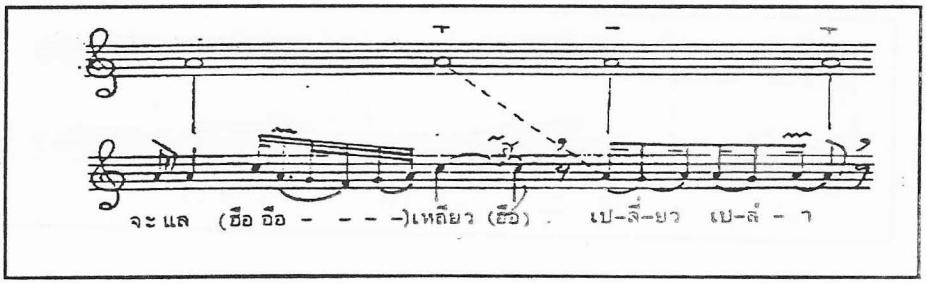
ตัวอย่าง **การย้อยจังหวะเนื่องจากเสียงหลักซ้ำกัน**



● **ลูกตก**

ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลงหรือแต่ละประโยคเพลง หรือเสียงที่ลงพร้อมกับจังหวะฉับของทำนองหลัก เสียงเหล่านี้ถือเป็นเสียงสำคัญหรือเสียงหลักของเพลง ในการแปรทำนองหลักเป็นทางร้องนั้น ผู้ร้องต้องยึดเสียงลูกตกเหล่านี้ไว้ ซึ่งการยึดเสียงลูกตกนี้ไว้ บางครั้งต้องใช้เทคนิคการร้องแบบต่าง ๆ เช่น ย้อยจังหวะ หรือลักจังหวะ

ตัวอย่าง **การยึดเสียงลูกตกของทำนองหลัก**



● **วางคำร้อง**

วางคำร้อง หมายถึง การจัดคำร้องลงในทำนองเพลง คำร้องที่ใช้ส่วนใหญ่มาจากวรรณคดีที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน ทั้งนี้เพราะเนื้อเรื่องและบทกลอนมีความไพเราะกินใจมาก อีกประการหนึ่งลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนหกหรือกลอนแปดซึ่งสะดวกต่อการแบ่งกลุ่มคำร้อง คือสามารถนำมาบรรจุพอดีกับวรรคเพลงและประโยคเพลง สำหรับคำร้องที่เป็นโคลง ฉันท์ หรือกาพย์ มีบ้างแต่ไม่มากนัก คำร้องส่วนใหญ่นอกจากจะมาจากวรรณคดีแล้วอาจมาจากผู้แต่งเพลงซึ่งจะประพันธ์คำร้องขึ้นเองบ้าง หรือบางครั้งอาจมีผู้ประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ภายหลัง เพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ บ้าง ซึ่งส่วนมากก็จะใช้กลอนหกหรือกลอนแปดเช่นกัน

การวางคำร้องลงในทำนองเพลง โดยเฉพาะเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ก่อนอื่นต้องคำนึงถึงวรรคเพลง และจำนวนหน้าทับ คำร้องที่มาจากกลอนแปดแต่ละบทประกอบด้วย ๔ วรรค หรือ ๒ บท ผู้ขับร้องจะต้องวางคำร้องในแต่ละวรรคหรือแต่ละบาทให้พอดีกับวรรคเพลง ประโยคเพลง และหน้าทับ ซึ่งจะต้องอาศัยการเอื้อนเข้ามาแทรกหรือมาเชื่อมในที่ต่าง ๆ

ตัวอย่าง **การวางคำร้องของเพลงแป๊ะสามชั้น (หน้าทับปรบไก่)**

ทำนองหลัก	- +	- +	- +	- +
๑ หน้าทับ มี ๔ วรรคเพลง	วรรคเพลง ๑	วรรคเพลง ๒	วรรคเพลง ๓	วรรคเพลง ๔
หน้าทับ ๑	คิด ไป	ใจหาย		ไม่วายโศก
๒		เหมือนเดือนดับ		ลับโลก
๓				ไม่แลเห็น
๔	จะแล เหลียว	เปลี่ยวเปล่า		เศร้าทรวงเย็น
๕	ไหนจะเว้น	โศกา		ให้อาดูร
สร้อย ๖	หอมอะไร	ที่ในสวน	หอมดอกลำดวน	กระดังงา
สร้อย ๗	หอมกระถิน	กลิ่นมณฑา	เมื่อเวลา	เย็นเอย

จากแผนภูมิเพลงแป๊ะสามชั้น สามารถอธิบายได้ดังนี้

๑. แต่ละวรรคเพลงของทำนองหลักหรือเนื้อของทำนองเพลง ประกอบด้วยเสียง ฉิ่ง (-) ฉับ (+) ๑ คู่ ซึ่งมีความยาวเท่ากับวรรคเพลงของทางร้อง แต่วรรคเพลงของทางร้องอาจสั้นกว่าหรือยาวกว่าเสียงฉับเล็กน้อย แล้วแต่การแปรทาง (โปรดดู score ทางร้องเพลงแป๊ะ ที่ภาคผนวกประกอบ)

๒. แต่ละหน้าทับประเภทปรบไก่ หรือ ๑ ประโยคเพลง ประกอบด้วย ๔ วรรคเพลง จากแผนภูมิทางร้องเพลงแป๊ะสามชั้น มีความยาว ๗ หน้าทับ

๓. เครื่องหมาย ~~~ คือ เอื้อน

๔. หน้าทับ ๖ และ ๗ เรียกว่า สร้อย ซึ่งมีลักษณะพิเศษที่ต่างจากกลอนแปด

การวางคำร้องที่เป็นกลอนหกหรือกลอนแปดในทำนองเพลง จะมีการแบ่งกลอนแต่ละวรรคออกเป็น ๓ กลุ่ม แต่ละกลุ่มประกอบด้วย ๒ หรือ ๓ คำ โดยทั่วไปคำร้องตัวสุดท้ายของแต่ละกลุ่มมักจะถูกเน้น คืออยู่ตรงกับเสียง *"ฉับ"* หรือจังหวะหนักของเพลง (ยกเว้นเพลงแป๊ะตอน *"สร้อย"* คำร้องแบ่งเป็น ๔ กลุ่ม และแต่ละกลุ่มได้จัดวางลงพอดีในแต่ละวรรคเพลง)

การวางคำร้องโดยทั่วไปในอัตราสามชั้น พบว่าส่วนใหญ่คำร้องมักจะอยู่ตอนเริ่มต้นวรรคที่ ๑ วรรคที่ ๒ และวรรคสุดท้ายของประโยคเพลงเสมอ ส่วนวรรคที่ ๓ มักเป็นการเอื้อน ทางร้องจะมาจากการแปรทางจากทำนองหลัก ตัวอย่างการแบ่งกลุ่มคำร้องตามวรรคเพลง มีลักษณะดังนี้

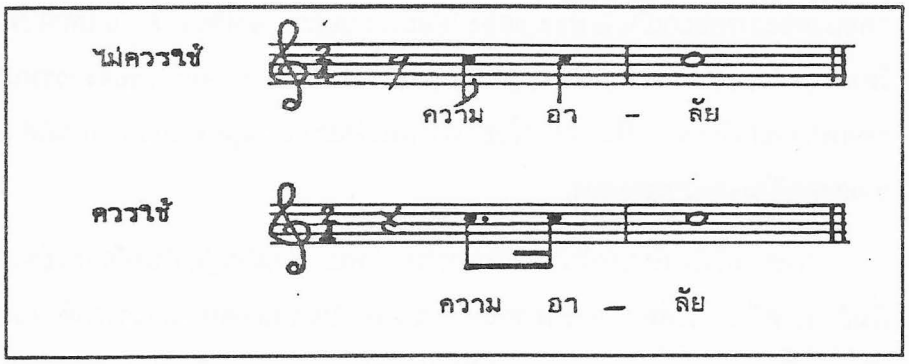
วรรคเพลง	๑	๒	๓	๔
คำร้อง	กลุ่ม ๑	กลุ่ม ๒	เอื้อน	กลุ่ม ๔

ถ้าเพลงใดมีทำนองยาวออกไปและคำร้องมีไม่เพียงพอ ผู้ทำทางร้องจะเพิ่มเอื้อนให้มากขึ้น เพื่อให้ทางร้องมีความยาวเท่ากับทำนองเพลง

การวางคำร้องนอกจากจะต้องคำนึงถึงการแบ่งกลุ่มคำร้องตามโครงสร้างใหญ่ๆ ของเพลงดังกล่าวแล้ว ยังต้องพิจารณาการแบ่งคำร้องในแต่ละกลุ่มย่อยอีกด้วย ซึ่งจะต้องจัดให้เหมาะสมว่าคำใดควรอยู่ชิดกันหรือคำใดควรอยู่ห่างกัน เช่น คำ

ว่า อาลัย เป็นคำเดียวกัน ถ้าร้องคำว่า อา ให้จังหวะยาวออกไป จะทำให้เสียความหมายของภาษา ดังนั้นควรร้องคำว่า "อาลัย" ให้ติดกันจะดีกว่า

ตัวอย่าง การร้องคำว่า "อาลัย"



● สำเนียงเพลง

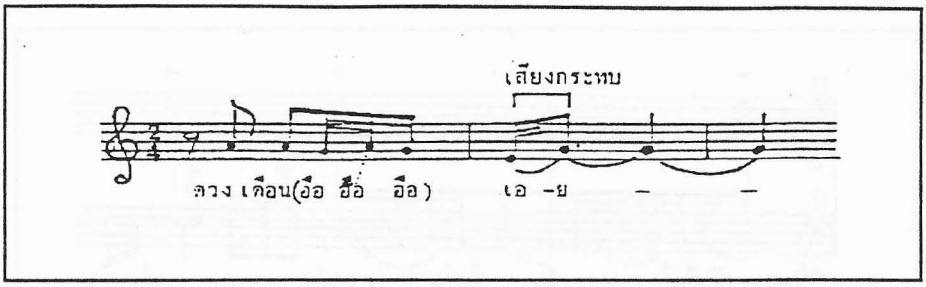
สำเนียงเพลง หมายถึง เพลงไทยที่มีท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาที่ให้ความรู้สึกของการผสมผสานกับเพลงชาติอื่น เพลงเหล่านี้มักมีชื่อต่างชาตินำหน้าชื่อเพลง เช่น เพลงจีน เขมร ตะลุง พม่า มอญ แขก ฝรั่ง ญวน ดังตัวอย่าง เพลงจีนขิมเล็ก มอญดูดาว พม่าเขว เขมรอมตื้ก ฝรั่งรำเท้า ลาวดวงเดือน แขกถอนสายบัว ญวนรำกระถาง

ในการร้องเพลงที่มีสำเนียงภาษาต่าง ๆ นั้น จะใช้เทคนิควิธีการร้องต่างกันเช่น เพลงสำเนียงจีนมักมีการใช้เทคนิคการร้องแบบรวบเสียง การร้องเพลงสำเนียงลาวจะใช้เสียงกระทบ หรือการร้องเพลงมอญจะมีการโยนเสียง

● เสียงกระทบ

เสียงกระทบ หมายถึง การร้องที่มีการใช้เสียงคู่ ๓ นำมาก่อนเสียงจริงของคำร้องในช่วงจังหวะสั้น ๆ

ตัวอย่าง



เทคนิคการใช้เสียงกระทบนี้ มักพบในการร้องเพลงที่มีสำเนียงลาว เช่น ลาวดวงเดือน ลาวคำหอม ลาวดำเนินทราย

• สัดส่วน

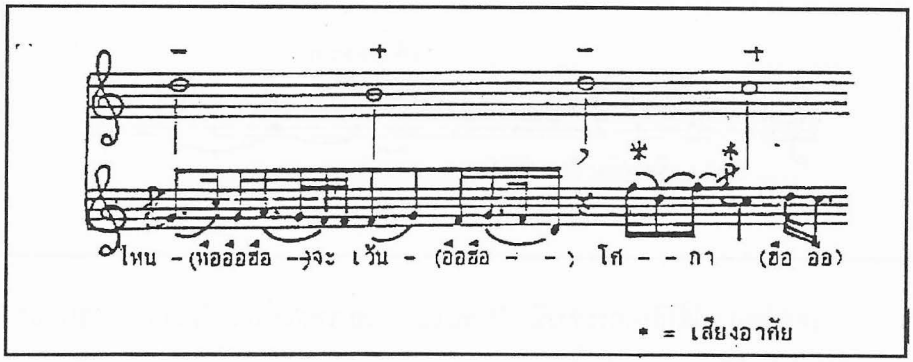
สัดส่วน หมายถึง ความสั้น-ยาวของจังหวะที่ใช้ในการแบ่งระยะของการเอื้อนและการร้องคำร้อง ถ้าสามารถร้องได้ถูกสัดส่วน จะทำให้การร้องมีความไพเราะน่าฟัง ทั้งนี้ขึ้นกับลีลา (style) การร้องของนักร้องแต่ละท่าน

• เสียงอาศัย

เสียงอาศัย หมายถึง การร้องที่ไม่ใช่เสียงจริง เสียงนี้เกิดขึ้นจากการเปล่งเสียงผ่านปากกึ่งจมูก ซึ่งทำให้เสียงที่ออกมาเบาบางกว่าเสียงที่เปล่งจากลำคอ

เสียงอาศัยใช้ร้องเมื่อผู้ร้องจำเป็นต้องร้องเสียงที่สูงเกินกว่าช่วงเสียงของตน หรือใช้เมื่อต้องการตกแต่งการเอื้อนหรือคำร้องให้มีความอ่อนหวาน นุ่มนวล อย่างไรก็ตามการใช้เสียงอาศัยในกรณีแรกนั้นไม่นิยมใช้มากนักนอกจากจำเป็น เนื่องจากเสียงอาศัยที่ออกมาไม่ไพเราะเท่ากับเสียงแท้ ส่วนการใช้ในกรณีที่สอง ขึ้นกับลีลาของการร้อง ซึ่งถือว่าเป็นเม็ดพรายอย่างหนึ่ง

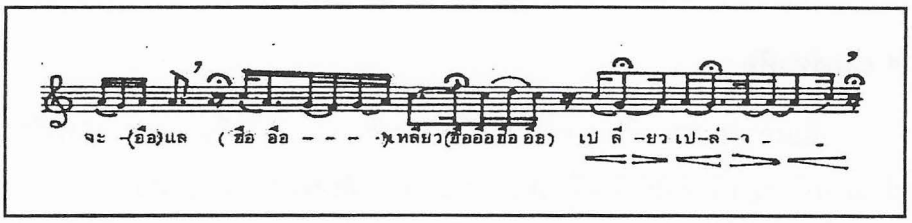
ตัวอย่าง

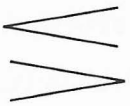


● หนัก-เบา

หนัก-เบา หมายถึง การร้องประคองเสียงให้มีเสียงดัง-ค่อยโดยไม่เปลี่ยนฐานการเปล่งเสียง เพียงแต่ค่อย ๆ ลดหรือเพิ่มความดัง-ค่อยของการร้อง

ตัวอย่าง การร้องที่มีเสียงหนัก-เบา



เครื่องหมาย  หมายถึง เบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้น

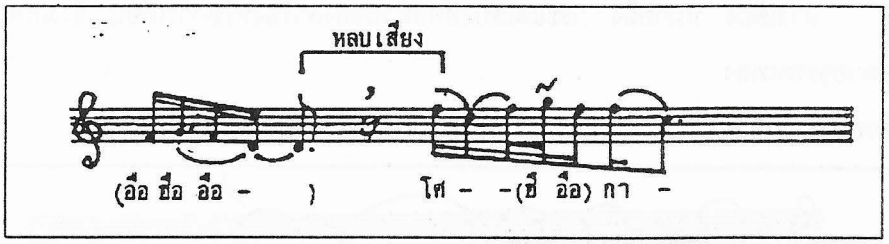
หมายถึง ดังแล้วค่อยๆเบาลง

การผ่อนเสียงให้เกิดความหนัก-เบาจะใช้ตอนร้องเอื้อนหรือคำร้องที่ต้องการเน้นเพื่อให้เกิดอารมณ์ชัดเจน ความหนัก-เบานี้ไม่เพียงแต่มีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในอารมณ์ของผู้ฟังเท่านั้น แต่ยังทำให้เพลงเป็นที่น่าสนใจ มีรสชาติ และเป็นที่ประทับใจของผู้ฟังมากยิ่งขึ้น

● หลบเสียง

หลบเสียง หมายถึง การร้องที่ดำเนินทำนองหักเสียงพลิกกลับจากเสียงสูงลงเป็นเสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำเป็นเสียงสูง โดยธรรมชาติเสียงร้องของผู้ร้องแต่ละคนนั้นมีช่วงกว้าง (range) ของเสียงไม่เท่ากัน บางคนสามารถร้องได้ช่วงเสียงกว้าง บางคนร้องช่วงเสียงแคบ ดังนั้น ถ้าผู้ร้องคนใดไม่สามารถร้องเสียงสูงหรือเสียงต่ำได้ตามลีลาของทำนองที่ควรจะเป็นเนื่องจากมีช่วงเสียงจำกัด ก็จะหลบเสียงลงหรือหลบเสียงขึ้นเพื่อให้อยู่ในขอบเขตช่วงเสียงของตน

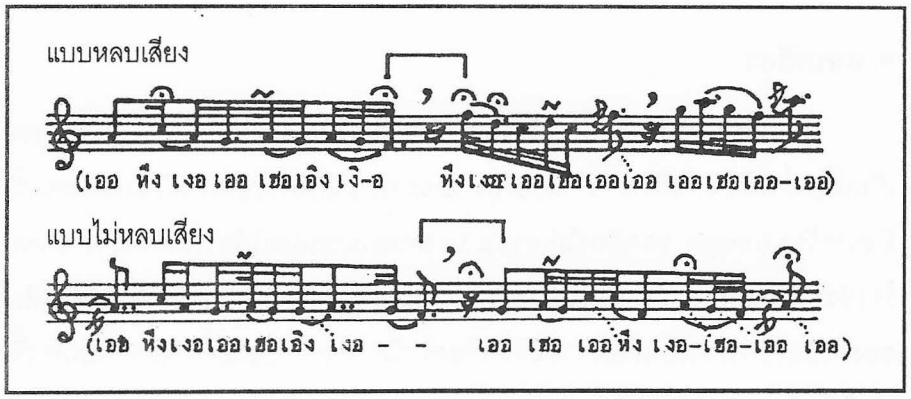
ตัวอย่าง



บางครั้งการหลบเสียงมีผลต่ออารมณ์เพลง เช่น การใช้เสียงต่ำในบางวรรคของการร้องเพลงที่มีอารมณ์เศร้า จะเพิ่มความนุ่มนวลและสื่ออารมณ์เศร้าได้ดีกว่าการใช้เสียงสูง การหลบเสียงนี้ไม่เพียงแต่มีผลในการช่วยทำให้ผู้ร้องสามารถร้องได้ตามช่วง

เสียงของตนเท่านั้น แต่ยังมีผลต่อการแปรทางร้อง คือทำให้ทางร้องมีการดำเนินทำนองต่างจากแบบไม่หลบเสียง ทั้งนี้ เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองของวรรคแรกที่นำมาก่อนโดยมิให้ผู้ฟังสังเกตได้ว่าเป็นการหลบเสียง

ตัวอย่าง เปรียบเทียบการแปรทางร้องแบบหลบเสียงและไม่หลบเสียง



● **หางเสียง**

หางเสียง หมายถึง กระแสเสียงที่ต่อท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน ซึ่งมักอยู่ปลายวรรคเพลง

ตัวอย่าง

เครื่องหมาย ⌒ หมายถึง การใช้หางเสียง

โดยปกติแล้ว การร้องแต่ละวรรคเพลงมักจบด้วยเสียงหลักหรือที่เรียกว่าเสียงลูกตก แต่บางครั้งเพื่อให้การร้องมีลีลาที่ไพเราะเพราะพริ้ง ผู้ร้องจะเพิ่มหางเสียงที่ปลายวรรค โดยทั่วไปหางเสียงมักเป็นเสียงคู่ ๓ หรือคู่ ๔ ที่หวนขึ้นจากเสียงหลัก และเสียงที่ออกมาจะเป็นเสียงสั้น ๆ ซึ่งมักได้ยินว่า "หึง" หรือ "หือ" (เสียงนาสิก)

- **โหนเสียง**

โหนเสียง หมายถึง การร้องด้วยลีลาที่ต่อเนื่องจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปเสียงสูงซึ่งอาจเป็นคู่เสียงกว้างหรือแคบ หรือเป็นการร้องอย่างต่อเนื่องในระหว่างเสียงต่าง ๆ ที่ดำเนินไป

ตัวอย่าง

การโหนเสียงช่วยทำให้การร้องมีลีลานุ่มนวลขึ้น โดยเฉพาะคู่เสียงที่มีช่วงกว้าง เนื่องจากเป็นการเชื่อมต่อระหว่างเสียงต่อเสียง ซึ่งช่วยให้การดำเนินทำนองเรียบไม่มีรอยสะดุด ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกถึงความประณีตและบรรจงของผู้ร้อง

• เอื้อน

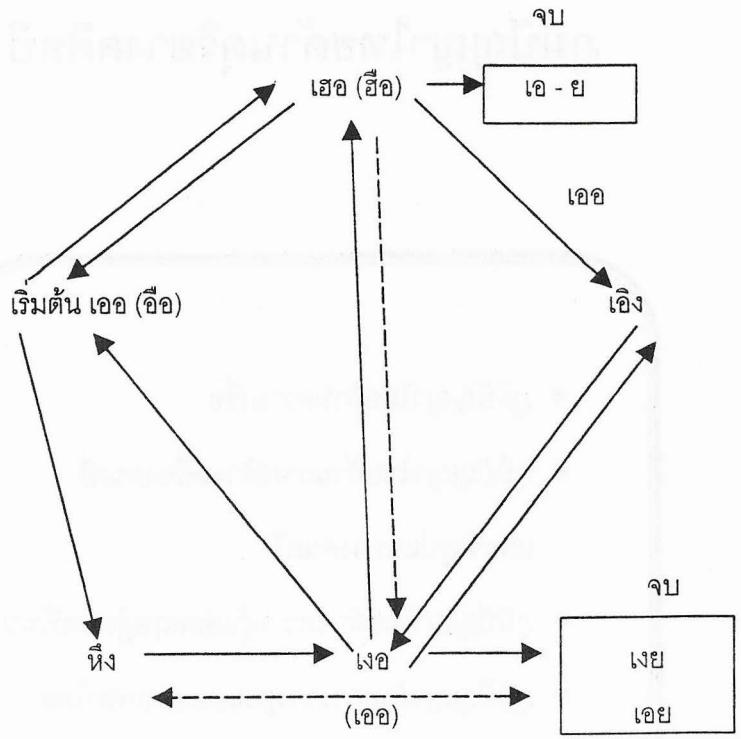
เอื้อน หมายถึงการออกเสียงเป็นทำนองโดยใช้เสียงสระบางเสียงหรือพยางค์บางตัวเช่น อือ เออ เงย เอื้อนอาจร้องตอนเริ่มต้นเพลง หรืออยู่ระหว่างคำร้อง เพื่อทำให้ทำนองเพลงถูกต้องครบถ้วน เป็นการร้องแทนบทร้องซึ่งมีน้อยกว่าทำนองเพลง

การร้องกลอนเพลงพื้นบ้าน จะมีการร้องเอื้อนหรือร้องคำซ้ำๆ เพื่อช่วยยืดเวลาให้คิดกลอนได้ทัน สำหรับการร้องประกอบวงดนตรี การเอื้อนจะเป็นแบบแผนมากขึ้น อย่างไรก็ตามในระยะแรก การเอื้อนยังมีลักษณะไม่ยาวมาก เนื่องจากเพลงร้องและเพลงบรรเลงเป็นเพลงประเภทสองชั้นและชั้นเดียว เช่น เพลงดับมโหรี เพลงที่ใช้ประกอบละคร จนมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์เกิดเพลงประเภทสามชั้นและเพลงเถาขึ้น ทำนองได้มีการยืดขยายจากอัตราสองชั้นเป็นอัตราสามชั้น การเอื้อนจึงขยายตามไปด้วย ทำให้ผู้ร้องต้องร้องเอื้อนยาวขึ้นเพื่อให้ครบตามจังหวะหน้าทับของเพลง

จากการวิจัยทางร้องเพลงแป๊ะ ๖ ทาง ของอรวรรณ บรรจงศิลป : (Banchong-silpa : ๑๙๘๘) พบว่า เสียงสระหรือพยางค์ที่ใช้ในการเอื้อนโดยทั่วไป ประกอบด้วย

๑. เออ	๖. เงอ
๒. อือ	๗. เงย
๓. เอิง	๘. หึง หรือ “หือ” (เสียงนาสิก)
๔. เอย	๙. เฮอ
๕. อืม	๑๐. ฮือ

แผนภูมิต่อไปนี้ แสดงการใช้เอื้อนระหว่างคำร้อง



จากแผนภูมิการร้องเอื้อน พบว่า "เออ" หรือ "อือ" มักใช้เริ่มต้นของการเอื้อน หรืออยู่หลังจากคำร้อง และมักเชื่อมต่อด้วย เฮอ หรือ หึง เงอ เออ (เอย) และอาจย้อนกลับไปกลับมาดังแผนภูมิได้ การเอื้อนนี้เป็นลักษณะของการร้องเพลงไทยสืบทอดต่อกันมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยโบราณ และได้พัฒนาเพิ่มเติมจนเป็นรูปแบบชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ รูปแบบของการเอื้อนในลักษณะนี้นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเพลงไทยเท่านั้น

บทที่ ๗
ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์

- ภูมิปัญญาไทยด้านความเชื่อ
- ภูมิปัญญาไทยด้านการสร้างเครื่องดนตรี และจัดรูปแบบวงดนตรี
- ภูมิปัญญาไทยด้านความรู้และทฤษฎีดนตรีไทย
- ภูมิปัญญาด้านการวางรูปแบบของเพลงไทย และการแต่งเพลงไทย
- ภูมิปัญญาด้านการขับร้อง

ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์ หมายถึง ความรู้ทางดนตรีไทย ความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีไทย ความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทย การสร้างเครื่องดนตรีไทย และพฤติกรรมของนักดนตรีไทย

จากการศึกษารวบรวมข้อมูลด้านดุริยางคศิลป์ไทยดังกล่าวแล้วในบทต่างๆ พบว่าสังคมไทยแต่โบราณมีความรู้ทางดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ มีความเชื่อเรื่องอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อมนุษย์ในด้านต่างๆ มีความสามารถในการคิดสร้างสรรค์รูปแบบของการบรรเลง การแบ่งประเภทของเพลง มีความสามารถในการบรรเลง การขับร้องและค้นคิดเทคนิคการบรรเลงและขับร้องได้ตั้งแต่ระดับพื้นฐานจนถึงระดับขั้นสูง มีความสามารถในการสร้างเครื่องดนตรี ดัดแปลง ตกแต่งและประดับประดาเครื่องดนตรีไทยได้อย่างประณีตสวยงาม และสอดคล้องกับภูมิประเทศ พฤติกรรมของนักดนตรีที่แสดงออกมีความเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมและสังคมไทย ซึ่งสรุปได้ดังนี้

ภูมิปัญญาไทยด้านความเชื่อ

ดนตรีไทยมีการไหว้ครู เพราะ

- สังคมไทยแต่โบราณเชื่อว่าความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณเป็นสิ่งดีงาม และช่วยให้ผู้ปฏิบัติสามารถดำรงชีวิตได้อย่างมีความสุข และมีความเจริญก้าวหน้าในชีวิต
- *ครู* มีความสำคัญยิ่งในสังคมไทย เพราะถือเป็นบุคคลสำคัญรองจากบิดามารดา เนื่องจากเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์เจริญก้าวหน้า
- *พิธีไหว้ครู* หมายถึง พิธีที่ศิษย์พึงแสดงออกถึงการบูชาครู คารวะครู และ

แสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครู

- *ครูดนตรีไทย* ครูดนตรีแต่โบราณเชื่อว่า เครื่องดนตรีหรือเสียงดนตรีมิได้เกิดขึ้นจากการคิดประดิษฐ์ของมนุษย์หรือจากการเรียนการสอนจากครูเท่านั้น แต่เกิดขึ้นจากเทพทางเทวสภา ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม และเกิดจากดุริยเทพ ซึ่งเป็นเทพของดุริยางคศิลปิน คือ พระประคนธรรพ พระวิสสุกรรม พระปัญจสีขร พระภรตฤษี พระพิฆเณศวร์ และพระพิราพ ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีให้กับครูของครูแต่โบราณ และสืบทอดมาจนปัจจุบัน ดังนั้น การทำพิธีไหว้ครู จึงต้องระลึกถึงเทพทางเทวสภา ดุริยเทพ ครูของครูผู้ล่วงลับไปแล้ว ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ และทั้งครูที่เป็นผู้สอนปัจจุบันด้วย

- *การจัดพิธีไหว้ครูดนตรี* ประกอบด้วย (๑) โต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูป (๒) โต๊ะหมู่บูชาศีรษะเทพ (๓) เครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะตะโพนต้องตั้งไว้ เนื่องจากสมมติแทนองค์พระประคนธรรพ ซึ่งถือว่าเป็นครูใหญ่ในวิชาดนตรี (๔) เครื่องสังเวย ทั้งเครื่องดิบและสุก (๕) ขันกำนล (๖) วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบในพิธี

- *พิธีการในการไหว้ครูดนตรี* เริ่มด้วย (๑) พิธีสวดมนต์เย็นก่อนวันไหว้ครู (๒) พิธีสงฆ์ในวันไหว้ครู (๓) พิธีไหว้ครู (๔) พิธีครอบ

- *พิธีครอบ* หมายถึง (๑) การที่ครูอนุญาตให้เริ่มเรียนวิชาในขั้นนั้น ๆ ได้แล้ว (๒) เป็นการประกาศความสามารถ หรือความสำเร็จทางวิชาการดนตรีไทย (๓) ได้รับการประสิทธิ์ประสาท ให้เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครู หรือประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยได้ อย่างไรก็ตามผู้ที่มีสิทธิ์ได้รับการสืบทอดการทำพิธีไหว้ครูนี้ต้องมีคุณสมบัติทางวัยวุฒิ คุณวุฒิ คุณธรรม และบารมีอย่างครบถ้วน

- *ลำดับขั้นของการครอบ* มี ๖ ขั้น แล้วแต่ความสามารถของผู้เรียนจะสามารถเรียนได้ถึงระดับใด นอกจากนี้ มีการครอบในระดับสูงสุดอีก ๑ ขั้น ได้แก่ การ

ครอบเพื่อประสิทธิ์ประสาทให้ศิษย์รับมอบการเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู และยังมีการครอบในลักษณะพิเศษอีกแบบคือ การครอบโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงมีพระราชานุญาต และพระราชทานครอบให้ในกรณีที่ขาดผู้สืบทอดผู้ประกอบพิธีไหว้ครู

- *ขั้นตอนการครอบ* ได้แก่ (๑) พวกปี่พาทย์และพวกเครื่องสายกับผู้ร้องจะแยกเป็น ๒ กลุ่ม แต่ละกลุ่มมีการแบ่งเป็นกลุ่มย่อยตามความสามารถ และลำดับขั้นที่จะครอบ (๒) ผู้ครอบเข้ารับน้ำมนต์ เจิมหน้า ทัดหู จากครู (๓) ผู้ครอบมอบขันกำนลพร้อมสิ่งของที่เตรียมไว้แล้วให้ครู (๔) ครูทำการครอบและประสิทธิ์ประสาทวิชา รวมทั้งจับมือให้บรรเลงเครื่องดนตรีสำหรับพวกเครื่องสาย และผู้ครอบด้วยฉิ่ง
- *ประโยชน์ของการไหว้ครูดนตรีไทย* คือ (๑) เป็นการรักษาประเพณีวัฒนธรรมไทย (๒) เป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูของศิษย์พึงมีแด่ครู (๓) เป็นการบำรุงขวัญของผู้ได้ร่วมในพิธีไหว้ครู (๔) เป็นการเสริมความสามัคคีในหมู่ดุริยางคศิลปินด้วยกัน (๕) แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของนักดนตรีไทยที่มีต่อครู

ภูมิปัญญาไทยด้านการสร้างเครื่องดนตรี และจัดรูปแบบวงดนตรี

● *เครื่องดนตรีไทย* แบ่งเป็น ๔ ประเภท คือ ดีด สี ตี เป่า เครื่องดีดอาจมีกำเนิดจากการที่มนุษย์ได้ยินเสียงที่เกิดขึ้นจากความสั่นสะเทือนของสายธนูหรือหน้าไม้ขณะยิงสัตว์ ทำให้มนุษย์เกิดความคิดในการนำหลักการนี้มาสร้างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และวิวัฒนาการต่อมาเรื่อย ๆ จนกลายเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบัน

เครื่องดีด ประเภทแรกเป็นประเภทที่ยังไม่มีกะโหลกเสียงภายหลังจึงได้เพิ่มกะโหลกเสียงขึ้นเพื่อเพิ่มความกังวาน ได้แก่ พวกพิณต่าง ๆ เครื่องดีดของไทย ได้แก่ พิณน้ำเต้า กระจับปี่ จะเข้

เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เกิดเสียงด้วยการใช้คันชักสีเข้ากับสาย เครื่องดนตรีนี้เรียกว่า ซอ มี ๓ ชนิดที่ใช้ในวงดนตรีไทย ชื่อ ซอสามสาย ซอด้วง และซออู้

เครื่องตี เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดที่มนุษย์รู้จักใช้ แบ่งเป็น ๓ จำพวก คือ เครื่องตีทำด้วยไม้ ทำด้วยโลหะ และเครื่องตีขึงด้วยหนัง เครื่องดนตรีประเภทนี้ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอก (เหล็ก) ระนาดทุ้ม (เหล็ก) ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลอง ฉิ่ง ฯลฯ

เครื่องเป่า มีวิวัฒนาการจากการเป่าเขาสัตว์ การเป่าหลอดไม้ หรือเป่าใบไม้เพื่อให้อาณัติสัญญาณ ต่อมารู้จักการเจาะรู ทำลิ้น เพื่อให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ เครื่องดนตรีประเภทนี้ ได้แก่ ขลุ่ย และปี่

● เครื่องดนตรีแต่ละชนิดโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยได้ให้ชื่อของส่วนต่างๆ ไว้ ได้คิดหลักและวิธีบรรเลงออกมาเป็นแบบแผนและกฎเกณฑ์ ได้บอกถึงวิธีปฏิบัติ

และขั้นตอนการฝึกหัด เทคนิคการบรรเลง การดำเนินกลอน การผสมวง โอกาสของการบรรเลงและการใช้เครื่องดนตรีไว้แล้วอย่างชัดเจนและเหมาะสม จึงควรที่จะปฏิบัติตามแบบอย่างให้ถูกต้อง

● *การผสมวงดนตรีไทยในลักษณะต่าง ๆ* นั้น มีมาแต่สมัยสุโขทัย และได้มีวิวัฒนาการเรื่อยมาทุกสมัย ปัจจุบันมี ๓ ชนิด คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี แต่ละชนิดแยกออกมาเป็นวงย่อย ๆ ดังนี้

วงปี่พาทย์ คือ การผสมวงที่ประกอบด้วย เครื่องตี และเครื่องเป่า คือ *ปี่* เป็นประธาน วงปี่พาทย์มีการผสมวงเป็นหลายแบบ ได้แก่ (๑) วงปี่พาทย์อย่างเบา หรือวงปี่พาทย์ชาตรี (๒) วงปี่พาทย์อย่างหนัก ซึ่งประกอบด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ (๓) วงปี่พาทย์นางหงส์ (๔) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (๕) วงปี่พาทย์มอญ

วงเครื่องสาย คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นประธาน มีเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นเครื่องประกอบ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย มีมาแต่สมัยอยุธยาแต่ไม่มีหลักฐานการรวมวงที่แน่ชัด ปรากฏเป็นแบบแผนชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ มีการผสมวงเป็นหลายแบบ ได้แก่ วงเครื่องสายไทย ประกอบด้วยวงเครื่องสายวงเล็ก และวงเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายผสม และวงเครื่องสายปี่ชวา

วงมโหรี ในสมัยสุโขทัยมีการนำวงบรรเลงพิณกับวงขับไม้มาบรรเลง เรียก *วงมโหรีเครื่องสี่* ต่อมาสมัยอยุธยาเพิ่มเป็น *วงมโหรีเครื่องหก* สมัยรัตนโกสินทร์มีการปรับปรุงและนำวงปี่พาทย์เข้ามาผสม โดยปรับขนาดของเครื่องดนตรีให้มีระดับเสียงเข้ากันและเหมาะสม ปัจจุบัน มี ๓ ขนาด คือ วงมโหรีวงเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่

ภูมิปัญญาด้านเครื่องดนตรีไทยวงดนตรีไทยและการบรรเลงดนตรีไทยที่

ปรากฏอยู่ทุกวันนี้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นผลงานจากความคิดและภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยในอดีต และมีผลมาจนปัจจุบัน เป็นการแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ที่มีความเจริญรุ่งเรือง ความสามารถ และความคิดสร้างสรรค์ของคนไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งต่างๆ ดังกล่าวล้วนมีความเหมาะสมกับสภาพแวดล้อม ถูกต้องตามเหตุผลของการปฏิบัติ และสอดคล้องกับสังคมและวัฒนธรรมไทย สมควรที่จะต้องรักษาตามแบบแผนเหล่านี้ไว้

ภูมิปัญญาไทยด้านความรู้ทางทฤษฎีดนตรีไทย

โครงสร้างของเพลงไทยประกอบด้วย บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ อารมณ์เพลง

- *บันไดเสียง*
  - บันไดเสียงของดนตรีไทยมี ๗ เสียง ใน ๑ ช่วงคู่แปด และมีช่วงห่างของแต่ละเสียงเท่ากัน (โดยทฤษฎี)
  - บันไดเสียงของไทย มีลักษณะเฉพาะซึ่งไม่เหมือนดนตรีของชาติใด ทั้งนี้อาจเป็นผลจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติไทยและชนชาติต่างๆ ในดินแดนเอเชียด้วยกันตั้งแต่สมัยดั้งเดิม
  - เพลงไทยส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียงแบบ ๕ เสียง (pentatonic scale) และมีการย้ายบันไดเสียง (metabole) จากบันไดหนึ่งไปยังอีกบันไดหนึ่ง ภายใน ๗ เสียงนี้ นอกจากนี้ยังมีบันไดเสียงเฉพาะของเพลงที่มีสำเนียงต่าง ๆ ด้วย ได้แก่ บันไดเสียงของเพลงที่มีสำเนียงมอญ ลาว เขมร พม่า จีน และแขก

● *ทาง* (key) ของการบรรเลงดนตรีไทย มี ๗ ทาง ได้แก่ ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางกรวด ทางกลางแหบ ทางชวา

● จากการที่บันไดเสียงมีช่วงห่างของแต่ละเสียงเท่ากันนี้ จึงมีประโยชน์หลายด้าน คือ (๑) ผู้บรรเลงสามารถเปลี่ยนบันไดเสียงของการบรรเลงได้โดยไม่มีเสียงเพี้ยน (๒) ผู้ประพันธ์สามารถแต่งเพลงให้มีสำเนียงล้อเลียนเพลงของชาติอื่นได้ด้วยสำเนียงที่ใกล้เคียง (๓) แสดงลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทยได้อย่างชัดเจน

● *จังหวะ*

● จังหวะของเพลงไทยอาจมีกำเนิดจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ จากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัว จังหวะของเพลงไทยนอกจากมีจังหวะสามัญ (beat) แล้ว จังหวะเพลงไทยโดยทั่วไปยังมีการแบ่งเป็นกลุ่ม ซึ่งในวงดนตรีจะใช้เสียงฉิ่งบอกกลุ่มของจังหวะ ในแต่ละกลุ่มประกอบด้วยจังหวะหนักและจังหวะเบา

● *ลีลาจังหวะ* ของเพลงไทยมี ๓ อัตราจังหวะ คืออัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่ละอัตราจังหวะมีลีลาต่างกันตามลำดับ คือช้า-ปานกลาง-เร็ว

● การแบ่งกลุ่มจังหวะของเพลงไทย นอกจากแบ่งด้วยเสียงฉิ่งแล้ว ยังแบ่งด้วยรูปแบบการตีกลอง ซึ่งเรียกว่า *จังหวะหน้าทับ หรือ หน้าทับ* หน้าทับเป็นการแบ่งกลุ่มจังหวะที่ยาวขึ้น หน้าทับสำคัญมี ๓ ประเภท คือหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ

● *จังหวะฉิ่ง* อาจมาจากการปรบมือประกอบเพลงพื้นเมืองแต่โบราณ ส่วนจังหวะหน้าทับมาจากการร้องของลูกคู่เพลงพื้นเมือง

● ประโยชน์ของจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ คือ (๑) ช่วยแบ่งกลุ่มจังหวะหนัก-เบา ให้ชัดเจน (๒) ช่วยกำกับจังหวะเพลงให้ถูกต้อง (๓) ช่วยทำให้เพลงมีความสมบูรณ์ในด้านความรู้สึกและอารมณ์ต่าง ๆ

● *ทำนอง*

● ทำนองมีความสัมพันธ์กับความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมของมนุษย์ ทำนองในสมัยเริ่มต้นอาจมีเพียง ๒-๓ เสียงและค่อย ๆ พัฒนาจนเป็น ๕ เสียง และ ๗ เสียงในสมัยต่อมา

● วิธีการสร้างทำนองสมัยเริ่มต้น เกิดจากการนำเสียงต่าง ๆ มาเรียงต่อๆ กัน โดยเรียงลำดับบ้าง กระโดดบ้าง สลับกันบ้าง เรียงกลับไปกลับมาในลักษณะต่างๆ กัน

● จากการวิเคราะห์แนวทำนองเพลงพบว่า ทำนองต่าง ๆ มีการใช้ช่วงเสียง (แคบ-กว้าง) ที่ต่างกัน มีการดำเนินไปของระดับเสียง (สูง-ต่ำ) ในลักษณะต่าง ๆ และมีความต่อเนื่องของวรรคเพลงและประโยคเพลง มีการแปรทาง การยืดขยายทำนอง และตัดทำนอง

● เพลงส่วนใหญ่พบว่า เสียงสำคัญหรือเสียงลูกตกของเพลงมักเป็นเสียงที่ ๕ หรือเสียงที่ ๑

● เพลงแต่ละสมัยแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะอย่างเด่นชัด และมีความสอดคล้องกับสังคมที่ดำเนินอยู่

● ประโยชน์ของทำนองเพลงคือ (๑) เป็นสื่อแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของคนในสังคมนั้น ๆ (๒) สะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมของคนในสังคม รวมทั้งประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชาติ

- *การประสานเสียง*

- การประสานเสียง หมายถึง แนวทำนองหลาย ๆ แนวที่เกิดขึ้นพร้อมกัน โดยยึดทำนองหลักเป็นแกน (Heterophony)

- การประสานเสียงของไทย อาจเกิดขึ้นจาก (๑) วิธีการเรียนรู้แบบท่องจำ (๒) วิธีการประพันธ์ (๓) การเกิดคู่เสียงต่าง ๆ ในการบรรเลง

- *การแปรทาง* (variation) เป็นหลักสำคัญของการเกิดเสียงประสานในแนวนอน

- ประโยชน์ของการแปรทาง (๑) แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลง (๒) ทำให้เกิดแนวต่าง ๆ ผสมผสานกันในการบรรเลง (๓) สะท้อนถึงวิถีทางในการดำเนินชีวิตของสังคมไทยในการอยู่ร่วมกัน ด้วยการยึดหลักเดียวกัน รู้จักยอมซึ่งกันและกัน ทำให้สังคมดำเนินไปค่อนข้างราบเรียบ

- *รูปแบบ*

- รูปแบบของเพลงไทย อาจกล่าวได้ ๓ ลักษณะ คือ (๑) การแบ่งเป็นวรรค ประโยค ท่อน (๒) การแบ่งเพลงไทยเป็นประเภทต่าง ๆ (๓) การยืดขยายทำนองและการตัดทำนอง ทำให้เกิดรูปแบบเพลงในอัตราสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว และเพลงเถา

- การยืดขยายเพลงเป็นอัตราสามชั้น หรือตัดลงเป็นชั้นเดียว จะต้องเป็นไปตามเกณฑ์ที่วางไว้ คือ (๑) รักษาเสียงลูกตกของเพลงเดิมให้คงไว้ในแต่ละวรรค (๒) การยืดขยายเพลงนั้น จะต้องมีความยาวเพิ่มเป็นสองเท่าจากของเดิม ในทำนองเดียวกัน เมื่อตัดลงความยาวของเพลงก็จะเหลือเพียงครึ่งหนึ่งของเพลงเดิม

- ประโยชน์ของรูปแบบต่าง ๆ ของเพลง คือ (๑) เป็นกรอบใหญ่ ๆ ให้ผู้ประพันธ์มีกฎเกณฑ์ในการแต่ง (๒) รูปแบบต่าง ๆ ช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถเลือกนำ

มาใช้ได้เหมาะกับโอกาสของการบรรเลง (๓) สะท้อนให้เห็นถึงความคิดความเชื่อ และการดำเนินชีวิตในสังคมไทย เช่น ความเชื่อในเทพยดา หรืออุริยเทพ สะท้อนให้เห็นถึงโครงสร้างในระบบชนชั้นของสังคมไทย ความยึดมั่นในตัวครู การแสดงความเคารพยกย่องครู (๔) แสดงออกถึงความสามารถในด้านการคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

- *อารมณ์เพลง*

- เสียงดนตรีเป็นนามธรรมที่ไม่เฉพาะเจาะจง ไม่สามารถแปลออกเป็นความหมายที่ชัดเจนได้ แต่สามารถตีความไปได้หลายทาง สำหรับเพลงที่มีคำร้องสามารถแสดงความหมายและอารมณ์เพลงได้ชัดเจนกว่าเพลงที่ไม่มีคำร้อง อย่างไรก็ตาม อารมณ์เพลงจะมีลักษณะอย่างใดนั้น เป็นผลจากสิ่งเร้าภายนอกที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางดนตรีของผู้ประพันธ์

- ความรู้สึกและอารมณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในบทเพลงแต่ละบทนั้นไม่สามารถบอกเป็นกฎเกณฑ์ได้ว่า มาจากส่วนใด หรืออยู่ที่จุดใดของเพลง แต่มีลักษณะบางอย่างที่อาจกล่าวได้ว่า น่าจะมีผลต่ออารมณ์เพลง คือ จังหวะ คุณภาพของเสียงดนตรี เทคนิค และลีลาของผู้บรรเลง ทำนอง เสียงหนัก-เบา สำเนียงเพลง เสียงประสานรูปแบบ

- การแสดงออกถึงอารมณ์ของเพลงไทย ไม่รุนแรงเหมือนดนตรีตะวันตก ทั้งนี้เป็นผลจากสังคม วัฒนธรรม การดำเนินชีวิตของคนไทย ซึ่งมีความสุภาพ เรียบร้อย นุ่มนวล รู้จักควบคุมอารมณ์ตนเอง

ภูมิปัญญาไทยด้านการวางรูปแบบของเพลงไทย และการแต่งเพลงไทย

- การแบ่งประเภทของเพลงไทย สรุปได้ดังนี้

- **มนตรี ตราโมท** แบ่งประเภทของเพลงเป็นเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี นอกจากนี้ ได้แบ่งตามลักษณะของเพลง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงรับร้อง เพลงละคร เพลงเบ็ดเตล็ด

- **อุทิศ นาคสวัสดิ์** แบ่งประเภทของเพลงตามลักษณะอัตราเพลง (สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว) แบ่งตามลักษณะการใช้ ซึ่งแยกเป็นเพลงดนตรีล้วน (เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงออกภาษา) และเพลงที่มีร้อง (เพลงเถา เพลงตับ เพลงชุด เพลงเกร็ด เพลงละคร) แบ่งตามลักษณะวิธีบรรเลง (เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อลูกขัด)

- สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ มีแนวคิดของการแบ่งประเภทเพลงไทยโดยแบ่งเป็นประเภทเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร เพลงระบำ เพลงภาษา เพลงลา ซึ่งแต่ละประเภทมีลักษณะแตกต่างกันไป

- การประพันธ์เพลงไทยมี ๔ วิธีคือ (๑) โดยการยืดขยายจากเพลงเดิม (๒) โดยการตัดทอนจากเพลงเดิม (๓) แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าโครงจากเพลงเดิม (๔) แต่งด้วยความคิดของตนเองตามหลักวิชาดนตรีไทย

ภูมิปัญญาไทยด้านการขับร้อง

● *การขับ-ร้อง* เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ของมนุษย์อย่างหนึ่ง การร้องอาจวิวัฒนาการมาจาก คำขับ ลำ ของชาวบ้าน และได้มีการพัฒนาต่อมาเกิดเป็นเพลงร้องมโหรีสำหรับขับกล่อมในราชสำนัก เกิดเพลงร้องสำหรับละคร และเกิดเพลงร้องสำหรับวงดนตรีทั่วไป

● *การร้องเพลงไทย* แบ่งได้เป็น ๔ ประเภท คือ (๑) ร้องลำลอง หมายถึง การร้องและการบรรเลงดนตรีดำเนินไปพร้อมกัน แต่คนละเพลง (๒) ร้องเคล้า หมายถึง การร้องและการบรรเลงดนตรีดำเนินไปพร้อมกัน เพลงเดียวกันแต่คนละทาง (๓) ร้องคลอ หมายถึง การร้องและการบรรเลงดนตรีดำเนินไปพร้อมกัน โดยดนตรีจะบรรเลงตามทางร้อง (๔) ร้องส่ง หมายถึง ผู้ร้องเริ่มร้องก่อน เมื่อจบท่อนดนตรีจึงรับ

● *การร้องในสมัยรัตนโกสินทร์* พบว่ามี ๓ แบบ คือ แบบละคร แบบสุนทรี และแบบผสมผสาน แบบละครใช้วิธีการร้องแบบโบราณ คือ บีบเสียงร้องให้แหลม สูง ดังชัดเจน เพื่อใช้สำหรับร้องประกอบละคร ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิธีนี้สืบต่อมาคือ **ไพฑูรย์ กิตติวรรณ** การร้องแบบสุนทรีเน้นความรู้สึกและอารมณ์เพลงเป็นสำคัญ เทคนิคการร้องและวิธีการร้องต่างจากแบบละคร ผู้ประดิษฐ์การร้องแบบใหม่คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงคือ **เจริญใจ สุนทรวาทิน** (บุตรสาว) แบบผสมผสานคือการร้องโดยใช้เสียงร้อง วิธีร้อง และเทคนิคการร้องทั้ง ๒ แบบมาผสมผสานกัน

● จากการสัมภาษณ์เจริญใจ สุนทรวาทิน และผลการวิจัยทางร้องเพลง "เพลง"แป๊ะ" ของอรวรรณ บรรจงศิลป (Banchongsilpa, ๑๙๘๘) พบศัพท์ที่ใช้ในการร้อง มีดังนี้ ครั่น ครวญ คร่อม เท่า ทำนองหลัก ปั้นเสียง ผ่านเสียง ผันเสียง เพี้ยน

เม็ดพราย ยืดจังหวะ โยกเสียง โยนเสียง รวบเสียง ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ ลูกตก วางคำร้อง สำเนียงเพลง เสียงกระทบ สัดส่วน เสียงอาศัย หนัก-เบา หลบเสียง หางเสียง โหนเสียง และเอื้อน

๕. การขับ-ร้อง ไม่เพียงแต่แสดงถึงวิวัฒนาการของคนไทยว่า มีความก้าวหน้าเป็นลำดับมาอย่างไร แต่ยังสามารถแสดงวิวัฒนาการของภาษา สะท้อนวัฒนธรรม ความเป็นอยู่และสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ของไทยในแต่ละสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แสดงเอกลักษณ์ของการร้องแบบไทย ซึ่งแตกต่างจากการร้องของชาติอื่น ๆ

ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์ ที่สะสมมาแต่โบราณทำให้เกิดวัฒนธรรมส่วนหนึ่ง ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย เกิดเครื่องดนตรี วงดนตรี ทำนอง จังหวะ เทคนิค การบรรเลง การร้อง รูปแบบของเพลง และการแปรทางต่าง ๆ การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์เหล่านี้ มิใช่เพียงแต่เป็นผลที่ทำให้ชาวไทยมีเพลงร้อง และมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงประวัติความเป็นมาของชาติด้วย ความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่อดีต วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความเชื่อ สังคม ประเพณี วัฒนธรรมไทย สิ่งแวดล้อมในแต่ละยุค แต่ละสมัย อันแสดงถึงความเป็นไทยอย่างชัดเจน การที่ดนตรีไทยมีเอกลักษณ์ของตนเองซึ่งไม่เหมือนชาติใด ๆ นั้น ย่อมแสดงให้เห็นแล้วว่าไทยไม่เคยอยู่ใต้อำนาจของผู้ใด ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคนที่จะต้องช่วยกันรักษา ปฏิบัติ ส่งเสริม และสืบทอดดนตรีไทยอันเป็นเอกลักษณ์ของไทยไว้ และช่วยกันเผยแพร่โดยเฉพาะให้ชนรุ่นใหม่ได้รับรู้ เข้าใจ และตระหนักในคุณค่าเพื่อจะได้ช่วยกันจรรโลงศิลปวัฒนธรรมให้อยู่คู่กับประเทศชาติสืบต่อไป ซึ่งการที่คนไทยสามารถแสดงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมประจำชาติได้นี้เป็นผลมาจากภูมิปัญญาของไทยแต่โบราณนั่นเอง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมศิลปากร, กระทรวงศึกษาธิการ. **โน้ตเพลงไทย เล่ม ๑**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, ๒๕๐๔.

กรมวิชาการ, กระทรวงศึกษาธิการ. **สังคีตนิยม ๑**. กรุงเทพมหานคร : กรมวิชาการ, ๒๕๒๙.

โกวิทย์ ขันธศิริ และคณะ. **การวิเคราะห์เพลงไทยด้วยคอมพิวเตอร์**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๙.

คงเดช ประพัฒน์ทอง. "พระพิฆเนศวร์", **วารสารโบราณคดี** ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๒, ตุลาคม ๒๕๑๕.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. **ดนตรีไทยศึกษา**, กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๒๑.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. "ตำนานเสภา", **เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เล่ม ๑**. พิมพ์ครั้งที่สาม ม.ป.ท. ๒๕๑๓.

บุญช่วย โสวัตร. "ทำอย่างไรจึงจะเป่าปี่ดี", **ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย**. กรุงเทพมหานคร : ป.สัมพันธ์พาณิชย์, ๒๕๓๓.

ประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), หลวง. "การไหว้ครูสำหรับดุริยางค์ไทย", **อนุสรณ์คำนึงในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิดหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)** กรุงเทพมหานคร : บัวหลวงการพิมพ์, ๒๕๒๔.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. **พระพิราพ**. กรุงเทพมหานคร : ศิวพร, ๒๕๒๒.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๒๕. พิมพ์ครั้งที่สอง กรุงเทพมหานคร : อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๒๖.

พัฒน์ พร้อมสมบัติ และ ปัญญา นิตยสุวรรณ. "บันทึกเหตุการณ์เนื่องในพระราชพิธีพระราชทานครอบประธานพิธีไหว้ครูโขนละคร ณ ศาลาดุสิตาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน วันพฤหัสบดีที่ ๒๕ ตุลาคม ๒๕๒๗", **วารสารศิลปวัฒนธรรม** ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๒๗, หน้า ๕๔-๖๑.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **ลิลิตนารายณ์สิบปาง**. พระนคร : โรงพิมพ์มิตรสยาม, ๒๕๑๔.

มนตรี ตราโมท. "ดนตรีสมัยสุโขทัย" **อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางราชทันฑพิทักษ์** กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๓.

_____. "ดุริยเทพ". **ดนตรีไทยปริทัศน์ครั้งที่ ๒**. พระนคร : ชุมนุมดนตรีไทย ส.ม.ธ, ๒๕๑๐.

_____. **ประวัติดนตรีไทย ๑**. ม.ป.ท., ม.ป.ป. (เอกสารอัดสำเนา)

_____. **ศัพท์สังคีต**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๐๗.

ระลึกงานไหว้ครูและครอบดนตรีไทยประจำปีของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พุทธศักราช ๒๕๓๑. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑.

สิรินธรเทพรัตนสุดา กิติวัฒนาดุลโสภาคย์, สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้า. **คำฉันท์ดุษฎีสังเวยและกาพย์ขับไม้** ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้พิมพ์พระราชทานในงานพระราชพิธีรับสมโภชและขึ้นระวางพระศรีนรารัฐราชศิริดี ณ จังหวัดนราธิวาส พุทธศักราช ๒๕๒๐, กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๐.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๒.

อภิญญา ชีวะกานนท์. **การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่สามชั้น.** กรุงเทพมหานคร : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

อรวรรณ บรรจงศิลป และ โกวิทย์ ขันธศิริ. **วิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๖.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพมหานคร : พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร, ๒๕๒๒.

ภาษาต่างประเทศ

Banchongsilpa, Orawan. **Variations in the Singing of Phleng Pe′, A Thai Classical Form.** (Master Thesis). Quezon : College of Music, University of the Philippines, 1988.

Blanchard, Wendell and others (editor). **Thailand, its People, its Society, Its Culture.** New Haven : Human Relations Area Files, 1958.

Ellis, Alexander J. "On the Musical Scales of Various Nations" **Society of Arts. Journal**, XXXIII. (March 25, 1985).

Hanslick, Eduarol. Vom musikalisch-Schonen. (Essary-1854).

Jacobs, Arthur. **A New Dictionary of Music.** Baltimore: Penguin Books Inc., 1965.

Kunst, Jaap. **Ethnomusicology**. 3rd ed., The Hague : Nijhoff, 1959.

Malm P. William. **Music Cultures of the Pacific, The Near East and Asia.** New Jersey : Prentice-Hall, inc., 1977.

Morton, David. **The Traditional Music of Thailand.** London: University of California Press, 1976.

Nordholm, Harriet and John, Robert W. **Learning Music.** New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1970.

Paul J. Seeling. **เพลงสยาม**. (Siamesische Music Siamese Music) Edition Natani Bandaeng N.G.J. Vertreter Für Europa : Hug 2C3 Leipzig. Copyright 1932 by J. u. Seelig & Zoon. Bandaeng.

Reineck, **Cents Frequenz Periode :** Unrrechnungst abellen fur musikalische Akustik und Musikethnologie, Berlin, (also Eng. text) 1970.

Stumpf, Carl. "Tonsystem and Musik der Siam esen, **"Beitrage Zur Akustik and Musikwissenchaft**, 3 (1901), 69-138. Reprinted in Sammelba nde jur Uerpleichende Musikwissenschaft, I (1922), 122-177.

Szabolcsi. B. **A Melodia tortenete** Budapest 1950, 2/1957, Eng. as A History of Melody. 1966.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. edited by Stanley Sadie. London : Macmillan Publisher Limited, 1980.

สัมภาษณ์

จิรัส อาจณรงค์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ 2533.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2533.

บุญเลิศ แฉ่งศิริ. ศิลปินกองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ 2533.

พิชิต ชัยเสรี. อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2533

พูนพิศ อมาตยกุล. โรงพยาบาลรามาธิบดี, 2529.

ไพฑูรย์ กิตติวรรณ. อาจารย์พิเศษโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า 2533.

สุดจิตต์ ดุริยประณีต. อาจารย์พิเศษคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2533.

ภาคผนวก

เปรียบเทียบทางร้องเพลงแป๊ะ ๖ ทาง*

นักร้อง

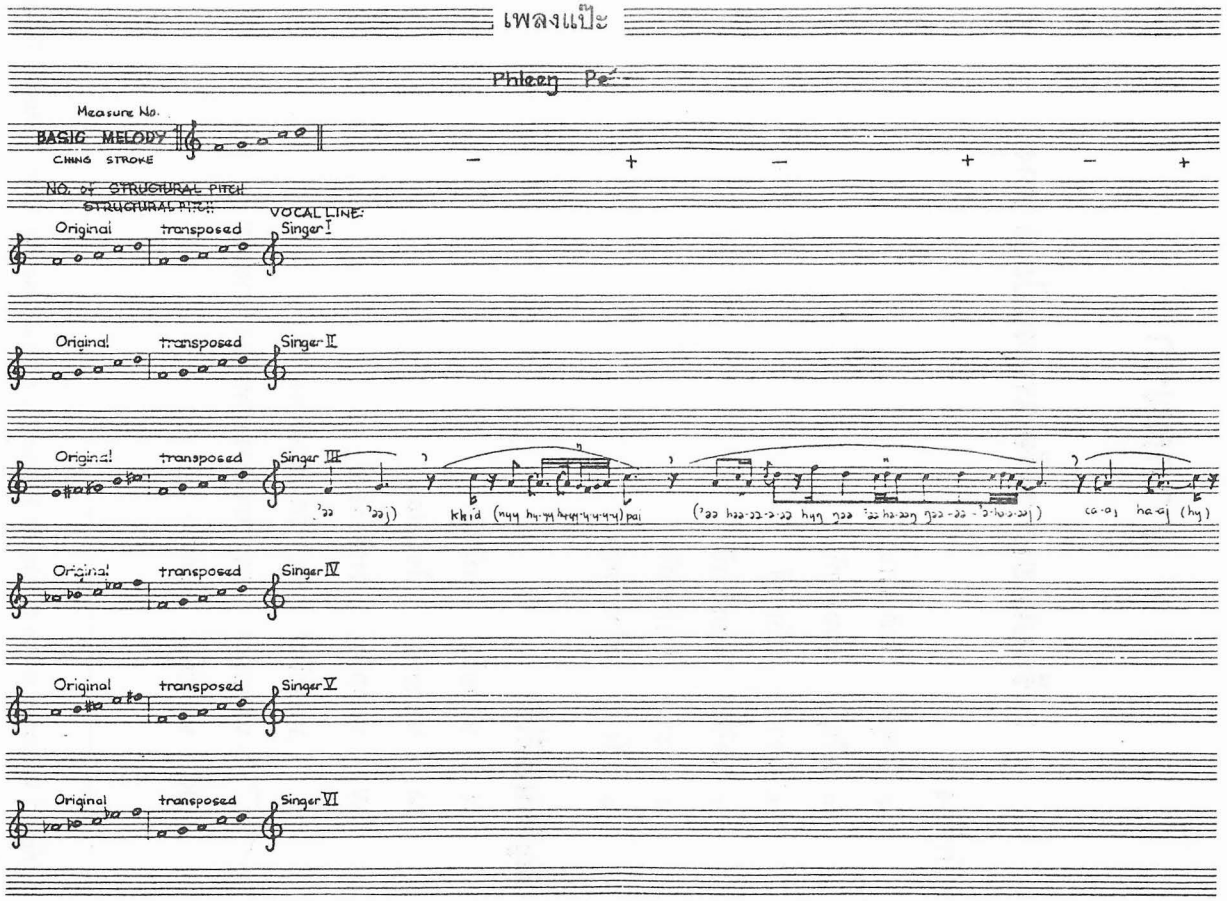
๑. ไพฑูรย์ กิตติวรรณ
๒. เจริญใจ สุนทรวาทิน
๓. นิภา อภัยวงศ์
๔. สุดจิตต์ ดุริยประณีต
๕. ประชิต ขำประเสริฐ
๖. แจ้ง คล้ายสีทอง

สัญลักษณ์ที่ใช้

N	หมายถึง	หน้าทับ
M	หมายถึง	ห้องเพลง
W	หมายถึง	วรรคเพลง
,	หมายถึง	จบวรรค (ทางร้อง)
⌒	หมายถึง	ความยาวของวรรคเพลง (ทางร้อง)
LK	หมายถึง	ลูกตก

---

* (คัดจาก Variations in the Singing of Phleng Pʰɛ̀, A Thai Classical Form. (Master Thesis). College of Music, University of the Philippines. 1988)


เพลงแป๊ะ
Phleeng Pe
Measure No.
BASIC MELODY
CHING STROKE
NO. of STRUCTURAL PITCH
STRUCTURAL PITCH
VOCAL LINE:
Original
transposed
Singer I
Singer II
Singer III
Singer IV
Singer V
Singer VI