

หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2543

ISBN 974-663-995-1

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

กพ

๓๓๓๒ ๒

๒๕๔๓

๓.๒

Copyright by Mahidol University

51794 (๒.๕)

วิทยานิพนธ์
เรื่อง
หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน


.....

นายถาวร หัตติ

ผู้วิจัย


.....
รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

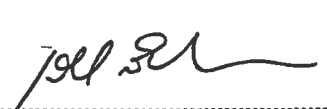

.....
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อ่อนธรรม จรรย์ยานนท์
ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์


.....
นายพินิจ ฉายสุวรรณ

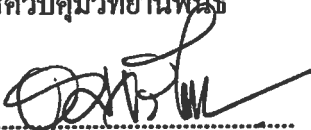
ศิลปินแห่งชาติ

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์


.....
ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย


.....
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อ่อนธรรม จรรย์ยานนท์
ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยภูมิพลสังคีต

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 19 มิถุนายน พ.ศ. 2543



นายถาวร หัสดี

ผู้วิจัย



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

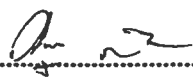
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุษกร สำโรงทอง

Ph.D.

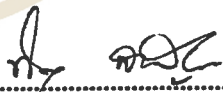
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เลียงชัย ถิ่นล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

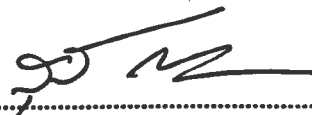
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



นายพินิจ ฉายสุวรรณ

ศิลปินแห่งชาติ

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เพราะได้รับความอนุเคราะห์จาก รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อนรรฆ จรรย์ยานนท์ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ และคุณครูพินิจ นายสุวรรณ กรรมการควบคุม วิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่างๆ ของการวิจัยด้วยความเมตตาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณบุคคลผู้ให้ข้อมูลทั้งด้านหน้าทาบและเพลงหน้าพาทย์ทุกท่าน ที่ได้ให้ข้อมูล อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่องานวิจัยครั้งนี้

กราบรำลึกถึงพระคุณคุณครูปฐมรัตน์ ถิ่นธรรณี คุณครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ ผู้ประสิทธิ์ ประสาทวิชาความรู้ให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสด้านหน้าทาบทุกวันนี้นี้ รวมทั้งนายมนัส ขาวปลื้ม หนึ่งในบุคคล ข้อมูลซึ่งผู้วิจัยเคารพนับถือคุณพี่ชาย คุณค่าและประโยชน์ใดๆ อันเกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ของง เป็นกุศลอุทิศแด่ทั้ง 3 ท่านผู้ล่วงลับนี้

ท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา และทุกคนในครอบครัว ที่ให้การสนับสนุน พร้อมทั้งเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา

ถาวร หัสดี

3837322 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ / การแสดงโขน / เพลงหน้าพาทย์ / หน้าทับตะโพน-กลองทัด

ถาวร หัสดี : หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน (PLENG NAPAT RHYTHMIC STYLE IN KHON : THAI TRADITIONAL MASKED PLAY) คณะกรรมการ

ควบคุมวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., อนรรฆ จรรย์านนท์ ก.บ., M.M., พินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ 201 หน้า . ISBN 974-663-995-1

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพน โครงสร้างและระบบเสียงของตะโพน รวมทั้งศึกษากระบวนจังหวะของมือตะโพนกับไม้กลอง ที่โบราณจารย์ได้บัญญัติไว้เป็นรูปแบบเฉพาะของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์สำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน เพลงหน้าพาทย์ที่นำมาศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้ทำการศึกษาจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามจำนวน 24 เพลง ซึ่งเป็นเพลงที่มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางทั้งสิ้น ผลจากการวิจัยพบว่า

ความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทยนั้น นอกจากมีบทบาทในฐานะเป็นสัญลักษณ์แทนดุริยเทพ คือพระพรคนธรรพที่วงการศิลป์ล้วนให้ความสำคัญเพื่อความเป็นมงคลแล้ว ตะโพนยังมีบทบาทในฐานะเป็นหลักสำคัญของการบรรเลงและการร่ายรำเพลงหน้าพาทย์

โครงสร้างของตะโพน-กลองทัด มีขั้นตอนการสร้างเป็นแบบแผนเฉพาะที่แฝงไว้ด้วยพิธีกรรมอันเกิดจากความเชื่อ ความศรัทธา

หน้าทับตะโพนและไม้กลองเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการเดินทางนั้น สามารถจำแนกออกเป็นกลุ่มตามลักษณะของหน้าทับได้ 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบไม่มีมือบากเสียง กลุ่มที่ 2 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบมีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากแสดงการหมุดท่อน / ตัว ส่วนกลุ่มที่ 3 คือกลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับเสมออันเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองตายตัว

ผลของการวิจัยได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ที่ตะโพนและกลองทัดเป็นผู้บรรเลงกำกับจังหวะ และเป็นผู้เชื่อมโยงความรู้สึกทั้งของผู้แสดง ผู้ชม รวมทั้งนักดนตรีให้เกิดจินตนาการร่วมกัน ในการวิเคราะห์หน้าทับพบว่าได้มีการใช้ส่วนย่อยของจังหวะแบบต่างๆ นำมาผูกร้อยเรียงกันให้เกิดเป็นกระบวนจังหวะของแต่ละหน้าทับอย่างมีกฎเกณฑ์อันเป็นแบบแผนเฉพาะ ลักษณะดังกล่าวทำให้สามารถกำหนดโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 24 เพลง กำหนดกรอบแนวคิดของการจำแนกประเภทเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะของหน้าทับ และสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายอื่นที่นอกเหนือจากการแสดงโขนสำหรับผู้สนใจศึกษาต่อไป

3837322 MSMS/M : MAJOR : MUSIC; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : ANALYSIS / THAI TRADITIONAL MASKED PLAY / PLENG NAPAT / RHYTHMIC STYLE OF TAPONE-KLONGTHAD

THAWORN HASSADEE : PLENG NAPAT RHYTHMIC STYLE IN KHON : THAI TRADITIONAL MASKED PLAY. THESIS ADVISORS : NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A., ANAK CHARANYANANDA, B.Ed., M.M., PINIT CHAISUWON, NATIONAL ARTIST , 201 p. ISBN 974-663- 995-1.

The purposes of this study were to identify the roles, structures and sounds of the Tapone, and to study the rhythmic pattern of the Tapone and the Klongthad.

In this thesis, Ethnomusicological methodology was employed. Twenty-four songs of masked plays were selected to study. Ethnographical data was collected through documentary and field research.

The study shows that the Tapone plays its significant roles on the Thai musician belief system, controlling musical tempo, signaling to start the following continuous section of song of Pi-Pat Ensemble accompanying the masked play, and formulating the formal structure of songs particularly in the Na-pat style.

Three groups of the Tapone's rhythmic styles are characterized by its range of performing ability: 1) rhythmic styles repeated without linkage, 2) rhythmic styles repeated with linkage, continuing tempo and then shows the end of the song's section, 3) rhythmic style is called Sa-mer.

In summary, among Thai musician society, the Tapone is still utilized as the important musical instrument in Thai music performance and plays its significant role on Thai musical culture in spite of westernization impacted on the present rapidly changed society.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญ	ฉ
สารบัญตาราง	ณ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อการวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	2
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะในการศึกษา	5
1.7 ระเบียบวิธีวิจัย	6
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	8
2.1 แนวคิดที่ใช้ในการศึกษา	8
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	9
2.2.1 การละเล่นและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวสยามดึกดำบรรพ์	9
2.2.2 การดนตรีและนาฏศิลป์ไทย	13
2.2.3 โขน	15
2.2.3.1 ความเป็นมาของโขน	16
2.2.3.2 ประเภทของโขน	18
2.2.3.3 เรื่องสำหรับเล่นโขน	20
2.2.3.4 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน	21
2.2.4 เพลงหน้าพาทย์	24
2.2.4.1 บทบาทและความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์	25
2.2.4.2 ระดับของเพลงหน้าพาทย์	26
2.2.4.3 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์	26

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	31
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	33
3.1 การเก็บข้อมูล	33
3.1.1 การรวบรวมข้อมูลเอกสาร	33
3.1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม	33
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล	36
3.3 การเสนอผลการวิจัย	37
บทที่ 4 บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย	38
4.1 บทบาทความสำคัญของตะโพน	38
4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตมนุษย์กับเสียงกลอง	39
4.3 ความเชื่อเกี่ยวกับตะโพน	41
บทที่ 5 โครงสร้างและระบบเสียงตะโพน-กลองทัด	48
5.1 โครงสร้างและองค์ประกอบของตะโพน	48
5.2 โครงสร้างและองค์ประกอบของกลองทัด	50
5.3 ระบบเสียง สัญลักษณ์แทนเสียงของตะโพนและกลองทัด	51
5.3.1 ระบบเสียงของตะโพน และการใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	51
5.3.2 ระบบเสียงของกลองทัด และการใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	53
บทที่ 6 การวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์	55
6.1 หน้าทับเพลงหน้าพาทย์	55
6.2 การจำแนกประเภทของเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะหน้าทับ	56
6.2.1 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเสมอ	56
6.2.2 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับดระ	56
6.2.3 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเข้าม่าน, ปฐม	56
6.2.4 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับชำนาญ	57
6.2.5 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเฉพาะเพลง	57

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
6.3หน้าทับเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการเดินทาง	58
6.3.1 ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลง	58
6.3.1.1 ความสัมพันธ์ของวลีกับกระสวนจังหวะของมโหรีตะ โพน	59
6.3.1.2 ความสัมพันธ์ด้านกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลง	89
6.3.2 เปรียบเทียบความแตกต่างของหน้าทับ	91
6.3.2.1 ความแตกต่างของมโหรีตะ โพน	92
6.3.2.2 รูปแบบ และอัตราจังหวะของหน้าทับ	100
6.3.2.3 กระสวนจังหวะของมโหรีตะ โพนที่ใช้สร้างหน้าทับ	107
บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	114
7.1 สรุปผลการวิจัย	114
7.2 อภิปรายผล	118
7.3 ข้อเสนอแนะ	127
บรรณานุกรม	128
ภาคผนวก ก โน้ตหน้าทับเพลงหน้าพาทย์	131
ภาคผนวก ข โน้ตเพลงหน้าพาทย์	137

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 1 แสดงรูปแบบของเพลงเชิด	101
ตารางที่ 2 แสดงรูปแบบของเพลงเชิดฉาน, เพลงรูก้าน	101
ตารางที่ 3 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอ, เพลงเสมอมาร, เสมอผี	102
ตารางที่ 4 แสดงรูปแบบของเพลงพราหมณ์เข้า	102
ตารางที่ 5 แสดงรูปแบบของเพลงพราหมณ์ออก	103
ตารางที่ 6 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอเถร	103
ตารางที่ 7 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอสามลา	104
ตารางที่ 8 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอข้ามสมุทร	104
ตารางที่ 9 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอข้ามสมุทร (ต่อ)	105
ตารางที่ 10 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอดินนก (บาทสกุณี)	105
ตารางที่ 11 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอดินนก (บาทสกุณี) (ต่อ)	106

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อการวิจัย

หน้าทับ เป็นแบบแผนของการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยจำพวกเครื่องกำกับจังหวะที่ซึ่งด้วยหน้า เครื่องดนตรีจำพวกนี้มีชื่อเรียกเป็นคำย่ออันเป็นที่หมายรู้กันในหมู่นักดนตรีไทยว่า เครื่องหน้า วิธีการดำเนินทำนองของเครื่องหน้านี้โบราณจารย์ได้กำหนดเป็นแบบแผนไว้เพื่อควบคุมจังหวะ และบอกสัดส่วนของทำนองเพลง

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหน้ามีทั้งแบบซึ่งด้วยหน้าเดียว และซึ่งด้วยหน้าทั้งสองหน้า เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่จะขาดเสียมิได้ในวงดนตรีไทย โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ใช้เครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญ คือ ตะโพน และกลองทัดซึ่งทำหน้าที่ในการบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง มนตรี ตราโมท (2507: 46) ได้อธิบายคำว่าหน้าทับไว้ว่า "วิธีการตีเครื่องดนตรีที่ซึ่งด้วยหน้าจำพวกที่เลียนเสียงมาจาก "ทับ" เช่น ตะโพน และกลองแขก เป็นต้น มีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะประจำกับทำนองเพลงโดยเฉพาะ เพลงบางเพลงใช้ตะโพนตีเพียงอย่างเดียว เช่น เพลงสาธุการ บางเพลงใช้บรรเลงควบคู่ไปกับกลองทัด เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงเสมอ เพลงร่ำ เป็นต้น วิธีตีหน้าทับประจำเพลงนี้ผู้ร้องหรือผู้บรรเลงดนตรีต้องยึดถือเป็นสิ่งสำคัญ"

ตะโพน และกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่โบราณ ลักษณะสำคัญของตะโพน คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ซึ่งด้วยหน้าทั้ง 2 หน้า หน้าใหญ่มีชื่อเรียกว่า "หน้าเท่ง" หน้าเล็กเรียกว่า "หน้ามัด" เวลาตีใช้ทั้ง 2 มือตี ธรรมเนียมนิยมจะใช้มือซ้ายตีหน้ามัด มือขวาตีหน้าเท่ง และก่อนตีต้องคิดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้าเพื่อถ่วงเสียงให้ดังกังวาน ส่วนกลองทัดนั้น ตัวกลองทำด้วยไม้แก่นเนื้อแข็ง กลึงคว้านด้านในจนเป็นโพรงตรงกลาง จึงหน้าทั้ง 2 หน้า เวลาบรรเลงตีเพียงหน้าเดียว โดยวางกลองคว่ำตะแคงขอบไว้บนหมอนกลอง มีฆาตย์สอดค้ำหุระวังไว้ให้หน้ากลองตะแคงลาดมาทางผู้ตี ใช้ตีด้วยท่อนไม้ ทำด้วยซอไม้รวก 2 อัน โบราณ ปี่พาทย์วงหนึ่งใช้กลองทัดเพียงลูกเดียว ต่อมาในยุครัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ 1 จึงนิยมใช้ 2 ลูก มาจนปัจจุบัน

ตะโพนเป็นเครื่องหน้าทีนักดนตรีไทยให้ความเคารพบูชา ผู้ใดจะดูหมิ่นข้ามกราบมิได้ ตามคติทางดนตรีไทย ยกย่องตะโพนเป็นตัวแทนแห่งเทพศุริยวงศ์องค์หนึ่ง คือ พระพรคนธรรพ ครูตะโพน ซึ่งถือกันว่าเป็นบรมครู แม้ว่าตะโพนจะไม่ได้จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง แต่ตะโพนสามารถทำได้ถึง 12 เสียง อีกทั้งบทบาทของตะโพนที่มีความสำคัญในวงปี่พาทย์ จะขาดเสียมิได้

สำหรับการบรรเลงในรูปแบบต่างๆ ทั้งงานพระราชพิธีบางอย่างในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และพระบรมวงศานุวงศ์ทุกพระองค์ งานพิธีกรรมของประชาชนและพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งการแสดงมหรสพอีกหลากหลายชนิด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนั้นการแสดงโขนไม่อาจขาดตะโพนและกลองทัดได้เลย

โขนเป็นนาฏกรรมไทยที่ประกอบไปด้วยศิลปะอันประณีตงดงาม ครบกระบวนการ เดิน ระบายรำ ฟ้อน ถือกันว่าโขนเป็นแม่บทของนาฏกรรมอื่นๆ หลายแขนง เพลงที่ใช้บรรเลงในการแสดงโขนนี้ โบราณจารย์ได้บัญญัติไว้แล้วยึดถือปฏิบัติกันเป็นประเพณีสืบมา เป็นความหมายแทนอากัปกิริยาต่างๆ ทั้งของเทพยดา พระ นาง ยักษ์ ถึง และสัตว์อื่นๆ รวมทั้งวัตถุหรือธรรมชาติ ที่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องที่แสดง เพลงเหล่านี้เรียกว่า "เพลงหน้าพาทย์" เป็นเพลงที่ผู้แสดงโขนต้องยึดถือ จังหวะและทำนองของเพลงเป็นสำคัญ โดยเฉพาะจังหวะหน้าทับของแต่ละเพลง ผู้แสดงจำเป็นต้องรำหรือเดินให้พอดีกับจังหวะ จะขาดหรือเกินไม่ได้

นักดนตรีที่ศึกษาเรียนรู้หน้าทับอย่างที่ว่า "คนเครื่องหนัง" ได้นั้นจะต้องผ่านกระบวนการครอบครูตะโพนเสียก่อน พูนพิศ อมาตยกุล, (2527: 29-30) กล่าวถึงเรื่องเครื่องหนังไว้ว่า "วิชาเครื่องหนัง เป็นวิชาที่ได้รับการยกย่องมากไม่แพ้การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เพราะคนที่บรรเลงเครื่องหนังนั้น จัดได้ว่าเป็นผู้ควบคุมจังหวะของวงดนตรีทั้งวง"

ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของเรื่องหน้าทับตะโพนที่โบราณจารย์ได้สร้างไว้เป็นแบบแผนเฉพาะของเครื่องดนตรี ที่ถือกันว่าเป็นเครื่องมือหลักของผู้ที่เรียนวิชาเครื่องหนัง ที่ต้องผ่านการครอบ การฝึกตะโพน จนสามารถปฏิบัติเสียงต่างๆ ได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการบรรเลงหน้าทับประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน เรื่องของระบบเสียงรวมทั้งเรื่องความเชื่อตามคติเกี่ยวกับตะโพน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญในการศึกษาเรียนรู้กระบวนการของหน้าทับตะโพน จึงกำหนดหัวข้อเรื่อง "หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน" เพื่อศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยมีความมั่นใจว่าผลของการศึกษาในครั้งนี้ จะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย ในด้านการเผยแพร่องค์ความรู้ และเป็นประโยชน์ต่อระบบการศึกษาของวิทยาการแขนงนี้ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

การศึกษามีวัตถุประสงค์ ดังนี้ คือ

1.2.1 เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

1.2.2 เพื่อศึกษาโครงสร้าง และ ระบบเสียงของตะโพน-กลองทัด

1.2.3 เพื่อวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ของตะโพนและกลองทัด

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลของการศึกษาจะก่อให้เกิดประโยชน์ดังนี้

1.3.1 ทำให้ทราบ บทบาท ความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

1.3.2 ทำให้ทราบ โครงสร้าง และระบบเสียงของตะโพน

1.3.3 ทำให้ทราบ ลักษณะสำคัญของหน้าทับตะโพน และกลองทัด

1.3.4 ข้อมูลที่ได้จากการวิจัย จะเป็นแนวทางให้สามารถนำไปทำการศึกษาหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่นอกเหนือจากนี้ อีกทั้งสามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อการพัฒนาการศึกษาด้านวิชาเครื่องหนังต่อไปตามความเหมาะสม

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการศึกษาไว้ดังนี้

1.4.1 ศึกษาวิเคราะห์ หน้าทับตะโพน-กลองทัด จากนักดนตรีผู้ทำหน้าที่ปฏิบัติเครื่องหนังของหน่วยงานราชการซึ่งเกี่ยวข้องกับการบรรเลงและการแสดงโขนโดยตรง คือ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร จำนวน 8 คน คือ

- นายไกรฤทธิ์ กันเรือง ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายจรัล ตันมีสุข ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายบุญช่วย แสงอนันต์ ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

- นายมนัส ขาวปลื้ม ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายขยศ วรรณมาศ หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายสมาน น้อยนิคย์ ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

- นายสหวัดน์ ปลื้มปรีชา ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

1.4.2 ศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของจังหวะหน้าทับกับทำนองเพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ในการแสดงโขน เฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับการเดินทางเท่านั้น โดยเฉพาะในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเพลงหน้าพาทย์เพื่อดำเนินการศึกษาจำนวน 24 เพลง คือ

- เพลงกราวนอก
- เพลงกราวใน
- เพลงกลม
- เพลงโคมเวียน
- เพลงเชิด
- เพลงเชิดฉาน
- เพลงดั่งดั่ง
- เพลงทะแย-กลอง โขน
- เพลงแผละ
- เพลงพญาเดิน
- เพลงพราหมณ์เข้า
- เพลงพราหมณ์ออก
- เพลงโล้
- เพลงเสมอ
- เพลงเสมอข้ามสมุทร
- เพลงเสมอดินนค (บาทสกุณี)
- เพลงเสมอเถร
- เพลงเสมอมาร
- เพลงเสมอสามลา
- เพลงเสมอผี
- เพลงเหาะ
- เพลงรูป
- เพลงเร็ว
- เพลงรุกรัน

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยมีดังนี้

1.5.1 ในส่วนที่เกี่ยวข้องและจำเป็นต้องนำทำนองเพลงมาทำการวิเคราะห์ร่วมกับหน้าทับ จะใช้โน้ตเพลงเฉพาะทางฆ้องวงใหญ่ ตะโพน และกลองทัด เท่านั้น

1.5.2 ในการนำเสนอรายงานผลการศึกษา ที่เกี่ยวกับทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ ผู้วิจัย ใช้วิธีการบันทึกด้วยโน้ตสากล โดยเฉพาะทางฆ้องวงใหญ่จะบันทึกเป็นทำนองกลางโดยไม่แจกแจงมือฆ้อง

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษา

1.6.1 กระสวนจังหวะ หมายถึง สัดส่วนของเสียงตะโพน-กลองทัดในแต่ละจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแล้วนำมาร้อยเรียงกันเป็นจังหวะหน้าทับ

1.6.2 ข้าวติดตะโพน หมายถึง ข้าวตักที่บดผสมกับขี้เถ้าโดยคดลูกเกล้าให้พอเหมาะสมและบดให้ละเอียดเพื่อติดหน้าตะโพนให้เกิดเสียงตามความต้องการของผู้ตี

1.6.3 ตัวผู้ หมายถึง การเรียกชื่อกลองทัด ลูกที่มีเสียงสูง อยู่ทางขวามือผู้ตี เวลาตีมีเสียงดัง "ตุ้ม - ตุ้ม"

1.6.4 ตัวเมีย หมายถึง การเรียกชื่อกลองทัด ลูกที่มีเสียงต่ำ อยู่ทางซ้ายมือของผู้ตี เวลาตีมีเสียงดัง "ด้อม - ด้อม"

1.6.5 ทำ หมายถึง การที่ตะโพนปฏิบัติมีพิเศษเพื่อประสงค์ชักนำกลองทัด หรือช่วยเน้นการเปลี่ยนแปลงของทำนอง

1.6.6 ประคบมือ หมายถึง วิธีการตีตะโพน โดยการใช้กลวิธีเฉพาะ เพื่อให้เสียงตะโพนมีความชัดเจน แต่มั่นคง ช่วยทำให้วงบรรเลงเกิดความไพเราะน่าฟัง คนเครื่องหนังที่จะตีประคบมือได้ ต้องใช้เวลาพอสมควรในการฝึกฝนจึงสามารถปฏิบัติได้ดี

1.6.7 ประโยคเพลง หมายถึง การแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลงออกเป็นตอนสั้นๆ มีความยาวประมาณ 4 ห้องโน้ต

1.6.8 มือตะโพน หมายถึง การตีตะโพนในแต่ละกระสวนจังหวะ ซึ่งอาจเป็นประโยค, วลีของหน้าทับ หรืออาจเป็นมือจำเพาะที่ใช้ในบางโอกาส เช่น มือพากย์ (พากย์โพน) มือบาก ฯ

1.6.9 มือบากเสียง หมายถึง วิธีตีตะโพน กลองทัด โดยการใช้มือตะโพนหรือไม้กลองพิเศษ นอกเหนือจาก ไม้เดิน ในขณะที่ทำการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์บางเพลงเพื่อการตีนำเปลี่ยนท่อน / ตัว และเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนอง ทำเดินของผู้แสดง

1.6.10 มือล่อน หมายถึง คนตีตะโพน (หรือเครื่องหนังชนิดอื่นๆ) ได้คล่อง การที่ผู้ตีสามารถตีเสียงต่างๆ ได้ชัดเจนไม่ว่าจะเป็นมือบังคับหรือมืออิสระ มักใช้มือพากย์ เป็นความสามารถเฉพาะตัวของผู้ตี

1.6.11 มือเป็นกาบ มีความหมายตรงกันข้ามกับมือล่อน บางครั้งเปรียบคล้ายคนที่พูดติดอ่าง หรือพูดไม่ชัด ศัพท์คำนี้ใช้กันเฉพาะในหมู่คนเครื่องหนัง

1.6.12 ไม้ มาจากคำว่าไม้กลอง หมายถึง การกำหนดนับจำนวนเฉพาะการตีไม้ขึ้นจังหวะของกลองตักในแต่ละครั้งที่ใช้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเสมอ กลองตักตีไม้ขึ้นจังหวะ 5 ครั้ง ก็เรียกว่าเพลงเสมอมี 5 ไม้

1.6.13 ไม้กลอง หมายถึง การตีกลองตักตามแบบแผนที่บัญญัติไว้เป็นประจำกับทำนองเพลงต่างๆ แต่กลองตักเป็นเครื่องหนังซึ่งมิได้เลียนเสียงมาจากทับ วิธีตีหรือเพลงของกลองตักจึงเรียกว่า ไม้กลอง ไม่เรียกว่าหน้าทับ

1.6.14 ไม้เดิน หมายถึง การตีกลองตักสอดรับจากการนำของมือตะโพนแต่ละมืออย่างมีแบบแผนกำหนดไว้ การตีไม้เดินแต่ละไม้ส่วนใหญ่ดำเนินไปอย่างมีสัดส่วนที่สม่ำเสมอ ความถี่ห่างของจังหวะนั้นแล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลง

1.6.15 ไม้ลา หมายถึง การตีกลองตักสอดรับจากมือตะโพนแต่ละมืออย่างมีแบบแผนเฉพาะกำหนดไว้เพื่อแสดงการลงจบบทเพลง จบวรรคเพลง แต่การตีไม้ลาแต่ละไม้จะดำเนินไปอย่างไม่สม่ำเสมอ บางครั้งลักจังหวะบางครั้งตรงจังหวะ และการตีไม้ลานี้ใช้เสียงกลองตักทั้งตัวผู้และตัวเมียตีเป็นชุด โดยเริ่มต้นที่เสียงกลองตัวผู้ และหมดไม้ลาที่เสียงกลองตัวเมียทุกเพลง

1.6.16 วลี หมายถึง การแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลงออกเป็นวรรค มีความยาวครึ่งหนึ่งของประโยค หรือประมาณ 1-2 ห้องโน้ต

1.6.17 หน้าเท่ง หมายถึง หน้าตะโพนหน้าใหญ่ อยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลง หน้าเท่งนี้ต้องติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า เพื่อถ่วงเสียงให้มีกังวานดัง "เท่ง" เวลาใช้งาน

1.6.18 หน้ามัด หมายถึง หน้าตะโพนหน้าเล็ก อยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง หน้ามัดนี้อาจติดข้าวบ้างเล็กน้อย ถ้าน้ำตึงเกินไป แต่โดยมากไม่จำเป็นต้องติดข้าว

1.7 ระเบียบวิธีวิจัย

1.7.1 รวบรวมข้อมูลเอกสาร ตามขั้นตอนดังนี้

1. เอกสาร หนังสือ และสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดแบ่งหมวดหมู่ในเรื่อง

- บริบทของเพลงหน้าพาทย์ เกี่ยวกับการแสดงโขน

- เนื้อหาของเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับบทบาทความสำคัญ ระดับและความหมายของเพลง

1.7.2 เก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ และเรียนรู้จากบุคคลผู้มีประสบการณ์ ความรู้ด้านเครื่องหนัง สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. ดำรวจรายชื่อบุคคลข้อมูลที่ต้องการสัมภาษณ์ และศึกษา
2. เตรียมหัวข้อที่จะสัมภาษณ์
3. เตรียมอุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ เทปบันทึกเสียง ม้วนเทป แบบบันทึกโน้ตแบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี และอุปกรณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง
4. นัดหมายบุคคลที่ต้องการสัมภาษณ์
5. สัมภาษณ์ และศึกษาวิธีการปฏิบัติหน้าทับตะโพน-กลองทัด จากบุคคลข้อมูลด้านเครื่องหนัง ในเรื่องหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทาง
6. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ในเรื่องต่อไปนี้
 - ความเชื่อเกี่ยวกับตะโพน
 - บทบาทความสำคัญของหน้าทับตะโพน-กลองทัด ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน

7. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาจัดหมวดหมู่
 8. ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล
- 1.7.3 วิเคราะห์ข้อมูล ในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลง
 - ความสัมพันธ์ของวลีเพลงกับกระสวนจังหวะของมือตะโพน
 - ความสัมพันธ์ด้านกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลง
2. เปรียบเทียบความแตกต่างของหน้าทับ
 - ความแตกต่างของมือตะโพน
 - รูปแบบ และอัตราจังหวะของหน้าทับ
 - กระสวนจังหวะของมือตะโพนและกลองทัดที่ใช้สร้างหน้าทับ

1.7.4 นำข้อมูลในส่วนต่างๆ มาสรุปผล และเสนอผลการวิจัย

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

2.1 แนวคิดที่ใช้ในการศึกษา

เสียงเป็นผลจากการที่วัตถุเคลื่อนไหวในอากาศ ถ้าการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นนั้นเป็นไปอย่างมีระเบียบแบบแผน เสียงที่เกิดขึ้นย่อมเป็นเสียงที่มีระเบียบน่าฟัง เสียงดนตรีมีระดับเสียงที่มนุษย์สามารถติดตามได้ แต่เสียงที่มีไม่ใช่เสียงดนตรีอื่นได้แก่เสียงกลอง เสียงเครื่องประกอบจังหวะเช่น กรับ แม้จะไม่มีระดับเสียงกลับยิ่งกระตุ้นความรู้สึกของมนุษย์ให้น่าติดตามยิ่งขึ้น (วาทิชฐ์ จรรย์ยานนท์, 2528:1)

เสียงดนตรีเกิดขึ้นจากระบบสั่นสะเทือนที่ส่งการสั่นสะเทือน (Vibration) ผ่านมัชฌิม หรือ ตัวกลาง (Medium) เช่น อากาศ ของเหลว ของแข็ง ฯลฯ ระบบที่ใช้ในการดนตรีมากที่สุดคือการสั่นสะเทือนของสายซึงตึงและอากาศในท่อ ในทางฟิสิกส์ถือว่าเครื่องดนตรีคืออุปกรณ์ที่สามารถสร้างความสั่นสะเทือนให้เกิดขึ้นแก่บรรยากาศใกล้เคียง เป็นอุปกรณ์ที่ประกอบด้วย ตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวกำทอน หรือตัวทำกังวาน (Resonator)

ทางวิชาการดนตรีนั้น ตัวทำสะเทือนจำแนกเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ซึ่ง วาทิชฐ์ จรรย์ยานนท์ ได้กล่าวถึงหลักการของ ฮอร์นโบสเทล-สัคส์ (Hornbostel-Sachs Classification) (Sachs , 1940: 445-467) ไว้ว่า

1. Idiophone เกิดจากการกระทบต่อวัตถุที่เกิดเสียงได้ตามธรรมชาติ (ชนะ จากสังคีต รัตนการ)
2. Aerophone เครื่องลม ส่วนใหญ่เกิดจากท่อ (สุษิระ)
3. Membranophone แผ่นซึงตึงหน้าช่องเปิด (อวณัฑะ)
4. Electrophone เครื่องไฟฟ้า

ในเครื่องดนตรีไทยจำพวกเครื่องหนังอันได้แก่ กลองทุ กษนิ คัจ คออยู่ ในกลุ่ม Membranophone แผ่นหนังหน้ากลองเป็นตัวสร้างความสั่นสะเทือน (Vibrator) ถ้าเป็นเพียงหนังซึงตึงบนวงแหวนเมื่อตีแล้วจะไม่ดังและไม่มีโอเวอร์โทน แต่ถ้านำมาบรรจุอากาศด้วยการสร้างหุ่นกลองไว้เป็นกลองเสียง เพื่อเป็นตัวทำกังวาน (Resonator) เวลาตี การสั่นสะเทือนจะถูกส่งมายังกลองเสียง กลองและอากาศในกลองจะสั่นสะเทือนตาม การสั่นสะเทือนจึงขยายได้ใหญ่และกว้างขวาง ทำให้เกิดเสียงกลองที่ดังแตกต่างกันตามขนาดและลักษณะของกลองแต่ละชนิด

นอกจากนี้ในเรื่องของวิธีการตีกลองยังมีรายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องของแหล่งที่เกิดเสียงและวิธีการกระตุ้นการสั่นสะเทือน การตีลงไปบนหนังหน้ากลองแต่ละครั้งจะเกิดการสั่นสะเทือนของโอเวอร์โทนทุกตัวพร้อมๆ กัน ขึ้นอยู่ที่ว่าจะกระตุ้นที่ใด ถ้าตีกลองตรงกลางจะได้เสียงพื้นฐานเป็นหลัก โอเวอร์โทนอื่นๆ จะขาดหายไป ถ้าต้องการกระตุ้นฮาร์โมนิกจำนวนมากจะต้องตีระหว่างกลางกับขอบกลอง ยิ่งใกล้ขอบเท่าใดยิ่งดี จะทำให้การสลายตัวช้าลง ทำให้ได้เสียงกลองที่มีคุณภาพ (วาสิษฐ จรรย์ยานนท์, 2538: 33)

เนื่องจากเสียงกลองไม่สามารถหาระดับเสียงที่แท้จริงได้เพราะประกอบด้วยเสียงฮาร์โมนิกจำนวนมาก เครื่องดนตรีจำพวกกลองทั้งหลายจึงไม่สามารถตีเป็นทำนองเพลงได้ แต่เสียงกลองสามารถสร้างกระสวนจังหวะรูปแบบต่างๆ ขึ้นมาเพื่อควบคุมจังหวะและกำหนดสัดส่วนทำนองเพลงให้เกิดความสมบูรณ์ในองค์ประกอบของบทเพลงต่างๆ อันได้แก่ คำร้อง ทำนองและจังหวะ

จากแนวคิดดังกล่าวเหล่านี้ ทำให้เห็นความสอดคล้องกับวิธีการปฏิบัติหน้าที่ของตะโพน-กลองหัด ในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ผู้วิจัยจึงได้นำหลักการจากแนวคิดนี้มาดำเนินการศึกษาหน้าที่ของตะโพน-กลองหัด เพลงหน้าพาทย์ในงานวิจัยฉบับนี้

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 การละเล่นและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวสยามดึกดำบรรพ์

สยามเป็นดินแดนที่มีความเก่าแก่แห่งหนึ่งของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในดินแดนสยามมีเครื่องมือเครื่องใช้ทำด้วยหินของมนุษย์ยุคหินจำนวนมาก มีทั้งลักษณะกระเทาะหยาบๆ และที่ขัดแต่งเกลี้ยงเกลาให้เป็นรูปร่างต่างๆ อย่างมีระเบียบแบบแผน ผู้คนในดินแดนแห่งนี้แยกกันอยู่เป็นกลุ่ม เป็นพวก เป็นเหล่าต่างๆ ตามท้องถิ่น ประมาณไม่น้อยกว่า 5,000 ปีมาแล้ว ผู้คนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีความเจริญก้าวหน้า สามารถตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชน “หมู่บ้าน” ขึ้นก่อนที่ใดๆ ดังมีหลักฐานว่ารู้จักการเพาะปลูก การเลี้ยงสัตว์เป็นพาหนะ มีความสามารถในการถลุง และหล่อโลหะเป็นเครื่องประดับและเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีวิต นอกจากนี้ยังมีการติดต่อแลกเปลี่ยนสิ่งของกับชุมชนอื่นๆ ที่อยู่ห่างไกล ชุมชนบริเวณเหล่านี้เรียกกันภายหลังว่า “แอ่งสกลนคร” และ “แอ่งโคราช” หรือ “อีสานเหนือ” และ “อีสานใต้”

ในแต่ละกลุ่มจะมีรูปแบบทางวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ดังเห็นได้จากประเพณีการฝังศพ และรูปแบบภาษา ตลอดจนเครื่องประดับและเครื่องมือเครื่องใช้ในพิธีศพ จากลักษณะความแตกต่างทางวัฒนธรรมจึงอาจจำแนกได้ว่ามีกลุ่มชนต่างกันตั้งหลักแหล่งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของดินแดนสยามไม่น้อยกว่า 3-4 กลุ่มชน เช่น กลุ่มชนที่ตั้งหลักแหล่งอยู่ใน “แอ่งสกลนคร”

มีวัฒนธรรมแบบบ้านเชียง กลุ่มคนที่ตั้งหลักแหล่งอยู่ใน “แอ่งโคราช” มีไม่น้อยกว่า 3 กลุ่มคือ กลุ่มทุ่งสำริดในละแวกลุ่มน้ำมูลตอนบน กลุ่มโนนชัยในละแวกลุ่มน้ำชีตอนบน และกลุ่มทุ่งกุลาร้องไห้ในละแวกลุ่มน้ำมูล - ชี ตอนล่าง เป็นต้น ต่อมาไม่น้อยกว่า 3,000 ปีมาแล้วจึงมีชุมชนหมู่บ้านทั่วไปทั้งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้ โดยมีการไปมาหาสู่กัน มีความเจริญจนสามารถถลุงและหล่อเครื่องประดับรวมทั้งเครื่องมือเครื่องใช้ด้วยสำริด แก้ว และเหล็กได้ แม้จะยังไม่พบหลักฐานเครื่องมือการเล่นโดยตรง แต่มนุษย์ยุคแรกๆ ย่อมรู้จักการตี การเคาะ หรือการกระทบกระแทกด้วยไม้และหินอันจะทำให้บังเกิดเสียงขึ้น โดยมีได้ตั้งใจ หลังจากนั้นจึงได้เรียนรู้แล้วตั้งใจทำให้เกิดเสียงเอง ถือว่าเป็นเสียงรบกวนที่ผิดที่ผิดทางที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์ เช่น เครื่องรางหรือเครื่องประดับประเภทสายสร้อยต่างๆ ที่นักโบราณคดีขุดพบสายลูกบิดทำด้วยเปลือกหอยหรือกระดูกสัตว์ รวมทั้งเปลือกหอยแครงเจาะรูร้อยเป็นกำไล ที่แหล่งบ้านเก่า อำเภอเมืองจังหวัดกาญจนบุรี และนอกจากนี้ยังพบกระจายอยู่ทั่วไปในท้องที่อื่นๆ เช่นที่จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดราชบุรี เป็นต้น บรรดาสายสร้อยและเครื่องรางเหล่านี้ใช้คล้องคอ หรือกำไลรัดข้อเท้า ข้อมือ หัวเข่า ฯลฯ ให้กระทบกระแทกเสียดสีกันในขณะที่มนุษย์ขยับเขยื้อนเคลื่อนไหวไป-มาด้วยอิริยาบถต่างๆ ด้วยความเชื่อว่าเสียงเครื่องรางจะช่วยปกป้องคุ้มครองภัย

เมื่อสามารถหล่อโลหะอย่างสัมฤทธิ์และเหล็กได้แล้วจึงทำกำไลลูกกระพรวนสัมฤทธิ์ที่พบในวัฒนธรรมบ้านเชียงจำนวนมาก นอกจากนี้ยังพบเครื่องมือการเล่นชนิดหนึ่งรูปร่างคล้ายโปงขนาดเล็กหรือคล้ายกระดิ่งแขวนคอสัตว์ทำด้วยสัมริด ซึ่งเชื่อได้ว่าทำเลียนแบบเครื่องไม้ คือมนุษย์รู้จักใช้ไม้ไผ่หรือไม้แก่นชนิดอื่นทำเครื่องมือชนิดนี้ไว้มาก่อนแล้ว เมื่อหล่อโลหะได้จึงทำเครื่องมือชนิดนี้ด้วยโลหะ จึงกล่าวได้ว่ามนุษย์ที่ชมรมอยู่เป็นชุมชนในอีสานเหนือไม่น้อยกว่า 5,000 ปีมาแล้วรู้จักใช้ไม้ไผ่หรือไม้แก่นมาทำเครื่องมือตี เคาะ ประเภทที่เรียกกันภายหลังว่า โปง หรือที่ท้องถิ่นภาคกลางเรียก โกร่ง เกราะ หรือกระดิ่ง แสดงว่ามนุษย์ในดินแดนสยาม มีประเพณีตีเกราะเคาะไม้เป็นสามัญมาก่อนหน้านั้นนานแล้ว (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 :6-8)

ช่วงพุทธศตวรรษแรกๆ เมื่อประมาณ 2,000 ปีมาแล้วจึงเริ่มมีการติดต่อกับกลุ่มชนที่อยู่ห่างไกลทางทะเลและที่อยู่ภาคพื้นภายในเช่นจีน เวียดนาม กัมพูชา อินเดีย พม่า อินโดนีเซีย ฯลฯ ทำให้สภาพสังคมค่อยๆ เปลี่ยนไปจนมีพัฒนาการก้าวหน้าจากความเป็น “ชนเผ่า” เข้าสู่ความเป็น “ชนชาติ” ที่มีชนชั้นหัวหน้าเป็นผู้ปกครอง โครงสร้างทางสังคมจึงมีความแตกต่างทางชนชั้นขึ้น ในระยะนี้บ้านเมืองที่อยู่ใกล้ทะเลและติดต่อกับต่างประเทศได้สะดวกจะยังมีความเจริญก้าวหน้าและขยายตัวอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้กลุ่มชนที่อยู่ภาคกลาง และภาคใต้มีความเคลื่อนไหวก้าวหน้ามากกว่ากลุ่มชนที่อยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ทำให้กลุ่มชนจากที่ต่างๆ เคลื่อนไหว และขยายตัว

ลงสู่ที่ราบลุ่มแม่น้ำต่างๆ แล้วสร้างบ้านแปลงเมืองขึ้นจนในที่สุดก็มีพัฒนาการเป็น“แคว้น” หรือ “รัฐ”

ประมาณพุทธศตวรรษที่ 6-7 (หลังพ.ศ. 500) กลุ่มตะวันตกเช่นอินเดีย กรีก โรมัน ฯลฯ ได้ขยายเส้นทางการค้าเข้ามายังบ้านเมืองในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และจีน ทำให้อารยธรรมจากภายนอกผ่านเข้ามายังดินแดนสยาม อารยธรรมอินเดียจึงแพร่ขยายเข้ามาเป็นแม่บทและแบบแผนของความเจริญทางศาสนา การเมือง การปกครอง อักษรศาสตร์ วรรณกรรม โดยเฉพาะด้านศิลปะ และวัฒนธรรมแก่บ้านเมืองเหล่านี้

ประมาณพุทธศตวรรษที่ 9 (หลังพ.ศ. 800) บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยากลายเป็นแหล่งที่มีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดในดินแดนสยาม เพราะนอกจากจะเป็นบริเวณที่ราบลุ่มเหมาะแก่การเพาะปลูกแล้วยังเป็นแหล่งที่สามารถทำการติดต่อกับภายนอกทางทะเลได้สะดวก ทำให้กลุ่มชนเผ่าพันธุ์ต่างๆ เคลื่อนย้ายเข้ามาตั้งหลักแหล่ง ประสมประสานกันทางสังคมและวัฒนธรรม กระทั่งประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 (หลังพ.ศ. 1100) พอจะจำแนกบ้านเมืองในดินแดนสยามตามภาคต่างๆ ได้ดังนี้

ภาคเหนือ มีกลุ่มชนที่อยู่บริเวณลุ่มน้ำปิงแถบจังหวัดลำพูนและกลายเป็นกลุ่มหริภุญชัย

ภาคใต้ มีกลุ่มชนหนาแน่นตามชายฝั่งทะเลด้านตะวันออก จำแนกได้ 4 กลุ่มคือ กลุ่มไชยา ที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี กลุ่มนครศรีธรรมราช ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช กลุ่มสติงพระ ที่จังหวัดสงขลา-พัทลุง และกลุ่มปัตตานี ที่จังหวัดปัตตานี-ยะลา ส่วนชุมชนทางชายฝั่งทะเลด้านตะวันตก เช่นกลุ่มตรัง ที่จังหวัดตรัง กลุ่มตะกั่วป่า ที่จังหวัดตะกั่วป่า ฯลฯ

ภาคกลาง บริเวณที่ราบลุ่มเจ้าพระยา จำแนกได้ 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มที่อยู่ปากตะวันตกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเริ่มมีพัฒนาการจากลุ่มแม่น้ำท่าจีน แล้วขยายไปยังลุ่มน้ำแม่กลอง ลุ่มน้ำเพชรบุรี และบริเวณตอนเหนือขึ้นไปถึงจังหวัดชัยนาท จังหวัดนครสวรรค์ ฯลฯ มีเมืองสำคัญเป็นระยะๆ เช่น เมืองอู่ทอง(สุพรรณบุรี) เมืองคูบัว(ราชบุรี) เมืองนครชัยศรี(นครปฐม) ฯลฯ ส่วนกลุ่มที่อยู่ปากตะวันออกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เริ่มมีพัฒนาการจากลุ่มแม่น้ำลพบุรี และลุ่มแม่น้ำบางปะกง แล้วขยายขึ้นไปยังจังหวัดนครสวรรค์ตามลำน้ำป่าสักขึ้นไปยังหุบเขาเพชรบูรณ์ ติดต่อกับบ้านเมืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีเมืองสำคัญเป็นระยะๆ เช่น เมืองละโว้(ลพบุรี) เมืองมโหสถ(ปราจีนบุรี) ฯลฯ

ทั้ง 2 กลุ่มนี้มีลักษณะทางวัฒนธรรมทั้งที่คล้ายคลึงกันคือรูปแบบศิลปกรรมประเภทศิลปวัตถุและศาสนสถานซึ่งเรียกกันว่าแบบ “ทวารวดี” ส่วนที่แตกต่างกันคือระบบความเชื่อทางศาสนา เพราะกลุ่มที่อยู่ปากตะวันตกยกย่องนับถือพุทธศาสนาเป็นสำคัญ แต่กลุ่มที่อยู่ปากตะวันออกเน้นการสร้างศาสนสถานและเคารพในศาสนาฮินดูเป็นสำคัญ โดยมีได้รังเกียจการก่อสร้าง

ศาสนสถานและศาสนวัตถุทางพุทธศาสนา ทำให้พุทธและฮินดูอยู่ร่วมกันได้ การที่กลุ่มฟากตะวันตกที่เมืองละโว้ยกย่องคติฮินดูแล้วมีชื่อเรียกกลุ่มว่า “ทวารวดี” ย่อมเกี่ยวข้องกับคติรามเกียรติ์หรือมหากาพย์ที่พราหมณ์จากแคว้นทมิฬในอินเดียภาคได้นำมาเผยแพร่

ระยะนี้บ้านเมืองและแคว้นแคว้นแต่ละกลุ่มพยายามสร้างสรรคความเป็นตัวเองด้วยการรับแบบแผนประเพณีจากประเทศใกล้เคียงที่มีความเป็นอาณาจักรแล้ว มาประสมประสานให้เข้ากันกับของเดิมที่เป็นพื้นฐานมาแต่สมัยทวารวดี ทำให้บ้านเมืองและแคว้นในดินแดนสยามมีพัฒนาการเข้าสู่ความก้าวหน้าอีกระดับหนึ่งในพุทธศตวรรษที่ 18 (หลังพ.ศ. 1700) ได้มีการรวมกลุ่มกันทางการเมืองอย่างน้อย 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มสยาม มีแคว้นสุพรรณภูมิเป็นแกนกลางอยู่ฟากตะวันตกแม่น้ำเจ้าพระยา ใช้ภาษาตระกูลไทย-ลาว เป็นภาษาสำคัญในการติดต่อสื่อสาร ขณะเดียวกันก็ใช้ภาษาบาลี สันสกฤต ขอม มอญ เป็นภาษาราชการและการพระศาสนา อันเนื่องจากการเปิดโอกาสให้มีการผสมผสานผู้คนหลายกลุ่ม หลายเหล่าเข้าด้วยกันเช่น ชาวจีน รวมทั้งตระกูลไทย-ลาว จากกลุ่มแม่น้ำโขง ลุ่มแม่น้ำสาละวิน และจากที่อื่นๆ

กลุ่มละโว้ มีแคว้นละโว้-อโยธยาเป็นแกนกลาง อยู่ฟากตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา มีความสัมพันธ์กับกรุงกัมพูชาอย่างแน่นแฟ้น ภายหลังจึงหันมามีความสัมพันธ์กับกลุ่มแคว้นสยามมากขึ้นจนกระทั่งเป็น “เครือญาติ” ทางการแต่งงานแล้วค่อยรวมกลุ่มแคว้นเข้าด้วยกัน โดยสถาปนา “พระนครศรีอยุธยา” ให้เป็นราชธานีของกลุ่มแคว้นทั้งสองในชื่อ “กรุงศรีอยุธยา” เมื่อพ.ศ. 1893 ทั้งการเรียกชื่อบ้านเมืองและการเฉลิมพระนามาภิไธยพระเจ้าแผ่นดินว่า “พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสุนทร ฯ” จึงแสดงให้เห็นการสืบเนื่องคติรามเกียรติ์ อันสืบสายมาแต่แคว้นทวารวดีและแคว้นละโว้ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ซึ่งมีเมืองละโว้ หรือ “ลาวปุระ” เป็นเมืองหลวงของแคว้น การละเล่นใดๆ ที่เคยมีอยู่ในราชสำนักทวารวดีและละโว้ จึงย่อมถ่ายทอดแบบมาที่กรุงศรีอยุธยาด้วย ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เมืองละโว้ค่อยลดความสำคัญลงเนื่องจากกรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางทางการคมนาคมและเศรษฐกิจดีกว่า หลักฐานที่แสดงให้เห็นพัฒนาการความสำคัญของเมือง อโยธยานั้น นอกเหนือจากโบราณสถาน และศิลปวัตถุจำนวนหนึ่งที่มีมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่นพระพุทธรูปที่วัดพนัญเชิง ฯลฯ ยังมีกฎหมายหลายลักษณะที่ตราขึ้นใช้ เช่นกฎหมายลักษณะเบ็ดเสร็จ ตราขึ้นก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา 7 ปี กฎหมายลักษณะทาสและกฎหมายลักษณะกัณฑ์ ตราขึ้นก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา 2 ปี โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎหมายลักษณะเบ็ดเสร็จ(ตอนท้าย) มีข้อความตอนหนึ่งระบุการละเล่น “เป่าพาทย์ ข้องวง” ในพิธีบัพติศมบ้านเรือน เรียกสวนไร่นา เพื่อปิดเสนียดจัญไรให้พ้นจากภูตผีปีศาจ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532: 9-14)

จากข้อความดังกล่าวอาจสรุปได้ว่าไทยเรามีการละเล่นทั้งที่เป็นประเพณีดั้งเดิมและยอมรับเอาศิลปวัฒนธรรมบางอย่างของต่างชาติเข้ามาผสมกับของเดิม อันเนื่องมาจากการติดต่อค้าขายแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับภายนอก เห็นได้จากอิทธิพลของคติเรื่องรามเกียรติ์ที่แพร่หลายเข้ามาตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งเริ่มมีหลักฐานปรากฏให้เห็นถึงวิวัฒนาการด้านดนตรีที่มีการกล่าวถึง “ปี่พาทย์ ฆ้องวง” ในยุคนั้น ภายในดินแดนสยามเองก็มีการหล่อหลอมศิลปจากกลุ่มชนหลากหลายชนเผ่า จนเกิดเป็นวัฒนธรรมของตนเองขึ้นตามความเจริญรุ่งเรืองของแต่ละยุคสมัย

2.2.2 การดนตรี และนาฏศิลป์ไทย

ดนตรี เป็นคำเก่าที่มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี-สันสกฤต เอกสารโบราณมักใช้ควบคู่กับคำว่า “ดุริยะ” คือ “ดุริยดนตรี” แต่ในกฎหมายเทียรบาลใช้คำว่าดนตรีอย่างหลากหลาย เช่นเรียกวงบรรเลงซึ่งทำหน้าที่ป่าวร้องถวายงานคู่กับมโหรีว่า “ดนตรี” เรียกเจ้าพนักงานผู้บรรเลงว่า “ชาวดนตรี” เรียกตำแหน่งคนตีกลองมโหรีที่กว่า “ขุนดนตรี” เป็นต้น ปัจจุบันนี้คำว่า “ดนตรี” มีความหมายรวมกว้างขวาง เช่น “วงดนตรี” “เครื่องดนตรี” “นักดนตรี” เป็นต้น สำหรับคำว่า “นาฏศิลป์” เป็นศัพท์ใหม่ ใช้เรียกการฟ้อนรำ เต้น โขนละครทั้งหมดอย่างรวมๆ

การละเล่นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นร้องรำทำเพลงหรือดนตรีนาฏศิลป์ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ได้มีการจำแนกเป็น “ประเพณี” ที่แตกต่างกัน 2 ระดับคือ ประเพณีราษฎร์ อันเป็นของชนชั้นต่ำ สำหรับไพร่ฟ้าประชาชนทั่วไป มีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นหรือสภาพแวดล้อม มักมีศูนย์กลางอยู่ที่วัด ส่วนประเพณีหลวงเป็นของชนชั้นสูง สำหรับเจ้านาย เชื้อพระวงศ์ และขุนนาง มีศูนย์กลางอยู่ที่วัง หรือในเมือง แต่ประเพณีทั้งสองอย่างก็มิได้แยกกันอย่างโดดเดี่ยว เพราะต่างมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันตลอดมา ทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยล้วนมีพัฒนาการควบคู่กันไปพร้อมๆ กัน เนื่องจากประเพณีราษฎร์มีพื้นฐานดั้งเดิมแต่ครั้งศึกดาบรพร่องรับอยู่ก่อนแล้ว และเป็นปัจจัยหลักของประเพณีหลวง ส่วนประเพณีหลวงได้รับพื้นฐานประเพณีราษฎร์เป็นหลักสำคัญที่สุด โดยชนชั้นสูงเป็นผู้จัดเกล้าประเพณีราษฎร์ให้บังเกิดความละเอียดอ่อน ประณีตวิจิตร และซับซ้อนมากขึ้น ทั้งนี้ด้วยการยอมรับแบบแผนจากต่างประเทศ เช่น อินเดีย จีน อาหรับ มอญ เขมร ขวา ฯลฯ เข้ามาประประสานเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ จากนั้นประเพณีหลวงจะส่งทอดอิทธิพลไปสู่ประเพณีราษฎร์อีกครั้งหนึ่งทำให้เกิดการเคลื่อนไหวดัดแปลงตัวเองไปตามกระแสอิทธิพลของประเพณีหลวง อันเป็นลักษณะรับและส่งหมุนเวียนกันเช่นนี้

ชาวไทยมีประเพณีขับไม้เป็นแบบแผนดั้งเดิมของท้องถิ่นมาแต่โบราณ ต่อมาได้รับแบบแผนและเครื่องมือบรรเลงพิณจากอินเดียเข้ามาประสมประสานกัน จึงมีคำเรียกใหม่ให้ดูเข้มขลังและศักดิ์สิทธิ์ขึ้นว่า “ดุริยดนตรี” และ “พิณพาทย์” อันมีเครื่องมือตี ดี ดี เป่า เหมือนกัน แต่ก็มี

ร่องรอยที่แสดงลักษณะแตกต่างกันด้วย เช่น ในขณะที่ชื่อ “พิณพาทย์” มักใช้ในการประโคมและจับระบำ ชื่อ “ดุริยดนตรี” จะมีบทบาทหน้าที่บรรเลงลำนำ บำเรอถวายในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ดังมีตัวอย่างในหนังสือไตรภูมิตอนเทวดานางฟ้าเหาะไปบูชาพระจุฬามณีเจดีย์ที่ไตรตรึงษ์ มีข้อความว่า

“แลเทพยดาทั้งหลายถือเครื่องเป่าเลดี คีตลีคีตสัพพดุริยดนตรีทั้งหลาย ไปบำเรอถวายบูชาพระเจดีย์เจ้าทวารบมิขาค” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532: 134)

จากหลักฐานภาพปูนปั้นประดับฐานเจดีย์ที่เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี เป็นรูปนักดนตรีและนักร้องผู้หญิงรวม 5 คน บรรเลงพิณหรือพินน้ำเต้า 1 คน บรรเลงพินห้าสาย 1 คน ตีกรับ 1 คน ตีฉิ่ง 1 คน และนักร้องขับลำนำ 1 คน แสดงให้เห็นว่าช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 12-14 มีประเพณีบรรเลงดุริยดนตรีขับลำนำถวายในพิธีกรรมอย่างเป็นแบบแผนแล้ว ประเพณีการใช้ดนตรีเป็นของผู้หญิง ห้ามผู้ชายเป็นนักดนตรี ดังเช่นในศิลาจารึกศาลเจ้าลพบุรี จังหวัดลพบุรี (ราวศตวรรษที่ 16) ระบุว่า บริจาชาทาตผู้หญิงเป็น “นางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักคิด 1 คน นักลี 1 คน” มีหน้าที่กระทำบำเรอถวายรับใช้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และกลายเป็นต้นแบบมโหรีผู้หญิงในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา

สรุปได้ว่าเริ่มแรกทีเดียวแบบแผนการขับไม้จะใช้งานประกาศศาสนาและการเมืองเพื่อทำหน้าที่ขับกล่อมในพระราชฐานตามประเพณีที่ระบุว่า “ตบวงฉิ่งฉันท” และ “จำเรียงเสียงฉันท” ด้วยคำฉันทและคำกาพย์ก็เรียกชื่อใหม่ว่า “ดนตรี” ดังข้อความในเอกสารโบราณว่า “เสภาดนตรี” และระงมดนตรี โดยใช้บรรเลงควบคู่กันกับ “มโหรี” แบบแผนและประเพณีของดนตรีมีลักษณะขริบขลุ่ยยิ่ง ดนตรีเป็นของศักดิ์สิทธิ์ที่ผูกพันอยู่กับพิธีการศาสนา และการเมืองในราชสำนักสมัยแรกๆ อันส่งผลให้วิวัฒนาการของดนตรีผูกพันอยู่กับการประสมประสานทางวัฒนธรรมใหม่ๆ ทำให้ ประเพณีในราชสำนักบางอย่างค่อยลดความดังเคียดลง แบบแผนปีพาทย์ที่เคยจำกัดอยู่แต่การประโคมประกอบการละเล่นอันศักดิ์สิทธิ์เพื่อสนองพิธีกรรมทางศาสนาและการเมืองค่อยๆ ไน้มน้ำเข้าหาลักษณะสามัญ โดยในที่สุด แบบแผนมโหรีและปีพาทย์ก็ประสมกันโดยยกเครื่องคิดลี ตี เป่า เข้าร่วมบรรเลงเป็นวงเดียว ประมาณช่วงปลายกรุงศรีอยุธยาจะมีภาพจิตรกรรม และภาพจำหลักไม้แสดงการละเล่น โดยมีเครื่องมโหรี เช่น ซอสามสาย กระจับปี ฯลฯ บรรเลงร่วมกับเครื่องมโหรีพาทย์เช่น ระนาด ข้องวง ฯลฯ ดังมีเพลงยาวไหว้ครุยมโหรีที่แต่งขึ้นในยุคนั้นระบุแบบแผนว่า

“ขอพระเดชเดชาภูวนาถ

พระบาทปกเกล้าเกษี

ข้าผู้จำเรียงเรื่องมโหรี

ขอรับกระจับปีรามะนา

โทนขลุ่ยถึงฉาบระนาดซอ
ขอเจริญศรีสวัสดิ์ทุกเวลา

ประลองเพลงขับกล่อมพร้อมหน้า
ให้ปรีชาชาญเชี่ยวชาญในเชิงพิณ ฯ

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532: 145)

ในส่วนของนาฏศิลป์ ไทยเรามีการละเล่นเป็นพื้นฐานของสังคมและวัฒนธรรมมาช้านานแล้ว เมื่อมีการติดต่อกับต่างประเทศ ทำให้มีระบบความเชื่อใหม่ๆ แพร่หลายเข้ามาผสมผสาน การละเล่นที่มีอยู่เดิมให้มีความสำคัญยิ่งขึ้น แม้สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพก็ทรงเน้น กระบวนรำที่ชาวไทยเรารับแบบอย่างมาจากอินเดียเป็นสำคัญที่สุด เช่น กระบวนรำในการพิธีตลอดจนระบำและ โขน ละคร คำรำฟ้อนรำที่พราหมณ์ชาวอินเดียนำแบบแผนเข้ามานั้นชื่อว่า “นาฏศาสตร์” และ “สังคีตรัตนการ” โดยทั่วไปเชื่อกันว่าประเพณีการละเล่น ดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวไทยล้วนได้รับแบบแผนมาจากอินเดียได้ แต่มีข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวนี้ คือ การฟ้อนรำในนาฏศิลป์อินเดียนั้น จะมีลักษณะแตกต่างกับการฟ้อนรำของไทย ทั้งด้านจังหวะซึ่งคล่องแคล่วว่องไว รวดเร็วกว่า รวมทั้งการใช้ท่วงท่าต่างๆ จะหนักหน่วง เต็มซัดกว่าการฟ้อนรำของไทย โดยเฉพาะท่าฟ้อนรำของ โขน-ละคร ที่นอกจากเค้าโครงเรื่องราวเกียรติ ที่รับมาจากอินเดียได้แล้ว ท่าเต้น ท่ารำต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิงฯ ล้วนเป็นสามัญลักษณะที่มีพัฒนาการอยู่ในพื้นแผ่นดินภูมิภาคนี้มาช้านานแล้ว

สรุปได้ว่าแบบแผนนาฏศิลป์อินเดียโบราณมิได้มีอิทธิพลเหนือแบบแผนการละเล่นที่มีพัฒนาการเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมของไทย เพียงแต่ไทยเรารับมาในบางส่วนเช่น เค้าโครงเรื่อง และความเชื่อบางประการ แล้วนำมาประสมประสานให้เหมาะสมกับแบบแผนการละเล่นอันเป็นศิลปะที่มีอยู่เดิม ทำให้ดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยปัจจุบันนี้ล้วนมีวิวัฒนาการมาจากการหล่อหลอมทางวัฒนธรรมของชุมชนดั้งเดิมผนวกกับอารยธรรมของกลุ่มชนที่อยู่ภายนอกดินแดนสยามที่ได้รับการติดต่อแล้วว่าดีงาม เหมาะสม สามารถนำมาประยุกต์ให้เข้ากับธรรมชาติและลักษณะนิสัยของคนไทยได้อย่างกลมกลืนจนกลายเป็นประเพณีใหม่ที่มีเอกลักษณ์ของตนเอง

2.2.3 โขน

การแสดงโขน เป็นนาฏกรรม ที่แสดงออกถึงความเป็นศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทยสาขาหนึ่ง ซึ่งรวมเอาศิลปะโบราณหลายแขนงเข้ามาไว้ด้วยกัน ได้แก่ ระบำ รำ เต้น กระบี่กระบอง หนังใหญ่ ศิลปะการดนตรี ฯลฯ ธนิต อยู่โพธิ์ (2511:20) ได้กล่าวถึงโขนไว้ว่า “โขนเป็นที่รวมศิลป์”

องค์ประกอบที่สำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขนก็คือวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงเพลงประกอบ-
กิริยาอาการต่างๆ ของตัวแสดงซึ่งเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” และในเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงนั้น

จะมีหน้าทับ ประจำแต่ละเพลงกำกับอยู่ เพื่อให้ผู้บรรเลงและผู้แสดงโจนยึดถือเป็นจังหวะสำคัญร่วมกัน เครื่องดนตรีที่สำคัญซึ่งทำหน้าที่บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับดังกล่าวนี้ก็คือ ตะโพน

จากการศึกษาพบว่าในการแสดงโจนจะมีองค์ประกอบ 3 ประการที่ต้องมีความสัมพันธ์กันอยู่ตลอดเวลา คือ 1. เพลงหน้าพาทย์ 2. ตัวแสดงโจน 3. คนพากย์-เจรจา

2.2.3.1 ความเป็นมาของโจน

โจนเป็นนาฏกรรมอย่างหนึ่งที่มีศิลปะอันแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทย คำว่าโจน นี้ รัตน อู่โพธิ์ (2511:34) ได้อ้างบันทึกของลาลูแบร์ ไว้ว่า "คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที 3 อย่างคือ (1) การเล่นที่เขาเรียกว่า โจน ได้แก่การเล่นออกท่าเข้ากับเสียงขอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เดินสวมหน้ากาก และถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเดิน คนเดินทุกๆ คน แม้จะเดิน ผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเดินเรื่อยไปไม่มีหยุดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพรึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูตผีปีศาจ" จึงเชื่อว่านาฏกรรมชนิดนี้น่าจะได้มีมาก่อนสมัยนั้นและเป็นศิลปะที่นิยมยึดถือเป็นแบบแผนกันมานานแล้ว นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่าศิลปะแห่งการเล่นโจนในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้เจริญก้าวหน้าขึ้นเป็นศิลปะแห่งการแสดงบนเวที คือมีการปลูกโรงให้เล่นแล้ว

ศิลปะในการเล่นโจนเป็นการรวมเอาการเล่นที่เป็นมหรสพสำคัญสืบมาแต่โบราณของไทยเรา คือ ระบำ รำ เต้น การเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้มีกล่าวถึงไว้ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า "ย่อมเรียงชั้นหมากชั้นพญูชาพิลิม ระบำรำเต้น เล่นทุกวัน" กล่าวไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า "บ้างเต้น บ้างรำ บ้างพ้องระบำ บันถือเพลงดุริยดนตรี" และกล่าวไว้ในกฎมนเฑียรบาลว่า "ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตุ" แสดงว่าเรามีศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้เป็นแบบแผนมาแต่โบราณ จากคำ 3 คำนี้ สามารถแยกการเล่นออกตามประเภท ที่ปรากฏต่อมาเป็น 3 อย่างคือ

ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ที่รู้จักกันในภายหลังต่อมา เช่น ชุดระบำดาวดึงส์ ฯลฯ

รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำทำบท หรือรำใช้บท

เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้น-ลงให้เป็นจังหวะ เช่น เดินเขน เดินโจน

หลังจากที่ได้มีการกำหนดแบบแผนของศิลปะแห่งการเล่น 3 อย่างนี้ เป็นที่แน่นอนแล้ว และจากวิวัฒนาการด้านต่างๆ จึงมีการบัญญัติคำขึ้นใหม่เพื่อใช้เรียกชื่อ ศิลปะการเล่นทั้ง 3 อย่างนั้นว่า "โจนละครพ้องรำ" ซึ่งความหมายเป็นที่รู้และเข้าใจกันต่อมาว่า

โยน จัดเป็น ศิลปะแห่งการเดิน

ละคร จัดเป็น ศิลปะแห่งการรำและเล่นเป็นเรื่อง

ระบำหรือฟ้อนรำ จัดเป็น ศิลปะแห่งการรำสวยๆ งามๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง

ในภายหลังการเล่นโยนและละครได้มีการยืมศิลปะของกันและกันไปใช้จนการเล่นการแสดงคลุกคละปะปนกัน แต่ก็ยังไม่ละทิ้งหลักการเดิมของศิลปะที่มีลักษณะแตกต่างกันอยู่ เช่นที่พูดกันว่า "เดินโยน รำละคร" เพราะหลักสำคัญของโยนคือการเดิน และการรำเป็นหลักสำคัญของละครการเล่นและการรำที่ถือเป็นหลักสำคัญของศิลปะการเล่นโยนนี้ นอกจากได้มาจากยืมศิลปะของกันและกันจากละครแล้ว การเล่นโยนอาจยืมศิลปะของการเล่นหนังใหญ่กับการรำกระบี่กระบองที่ใช้การเดินเป็นหลักสำคัญมาใช้ หรือศิลปะของการเล่นทั้ง 2 นี้ อาจเป็นต้นกำเนิดของโยนก็ได้

ที่กล่าวว่าการเล่นโยนอาจจะมาจากการเล่นหนังใหญ่ ก็เพราะมีการนำบทบาท บทเจรจา เรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนังที่นับว่าเป็นวรรณคดีรุ่นเก่าถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาเหลือมาปรากฏอยู่ และมีหน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนท่าเดินของผู้เชิดหนัง มาใช้เป็นหลักสำคัญของการแสดง ส่วนที่กล่าวว่าการเล่นโยนอาจจะมาจากการรำกระบี่กระบอง ก็เพราะการแสดงโยนได้นำท่าต่อสู้ โลดโผน, ท่ารำ, ท่าเดิน มาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง เช่น ท่าเทพพนม ท่าปฐมน ฯลฯ เป็นต้น นอกจากท่ารำ แล้วยังมีชื่อเพลงประกอบการรำ การต่อสู้ของกระบี่กระบองหลายเพลง ที่มีชื่อเหมือนเพลงของโยน เช่น เพลงขึ้นพลับพลา เพลงกระบี่ลีลา ฯลฯ

นอกเหนือไปจากการยืมศิลปะ การเดิน การรำ จากละคร หนังใหญ่กับกระบี่กระบองแล้ว วิธีการเล่นและวิธีการแต่งตัวบางอย่างยังได้มาจากการเล่นดึกดำบรรพ์ หรือการชกนาคศึกคำบรรพ์ ซึ่งมีพรรณาไว้ในกฎหมายเชียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนกล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งผู้เล่นชกนาคศึกคำบรรพ์นี้แต่งตัวเป็นรูปอสูร รูปเทวดา รูปพญาวานร เช่น พาลี สุคริพ ท้าวมหาชมพู และวานรบริวาร อีกทั้งรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศวกรรม ฯลฯ ส่วนเรื่อง การประคิษฐ์หัวและขญาขึ้นไต่ เรื่องวิธีแสดง หรือเรื่องดนตรีที่ประกอบจะเหมือนการเล่นโยนในปัจจุบันนี้หรือไม่ ไม่พบหลักฐานกล่าวไว้

โยนจึงเป็นที่รวมของศิลปะหลายสาขาไว้ด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นระบำ รำ เดิน ที่เป็นหลักของนาฏศิลป์แล้ว ยังมีการใช้ศิลปะด้านหัตถศิลป์สำหรับการสร้างเครื่องแต่งกายและหัวโยนตามลักษณะตัวแสดง และศิลปะด้านดุริยางคศิลป์ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาอาการของผู้แสดงอีกด้วย นับเป็นมหานาฏกรรมของไทยที่มีศิลปะเป็นแบบฉบับอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และถือเป็นศิลปะชั้นสูงดังที่ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาดรงค์ มนตรีศาสตร์, 2517: 132) กล่าวไว้ว่า "ในสมัยโบราณ พระมหากษัตริย์ของไทยทรงถือว่าโยนเป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่าง

หนึ่ง จนปรากฏว่าในสมัยโบราณนั้นเป็นการเล่นที่ต้องห้ามมิให้ประชาชนมิไว้ นอกจากโขนในราชสำนักเท่านั้น ต่อมาจึงให้ข้าราชการมีโรงโขนของตัวเองได้ บรรดาข้าราชการผู้ใหญ่จึงนิยมมีโขนไว้ประดับเกียรติ”

การแสดงโขนจึงเป็นบ่อเกิดแห่งองค์ความรู้หลายแขนงของงานด้านศิลปะการแสดงที่มีอดีตอันยาวนานและมีการสั่งสมสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนกว่าจะถึงมือประชาชนทั่วไปได้ ต้องผ่านกระบวนการของจารีตประเพณีแต่โบราณ แม้ในปัจจุบันโขนจะเป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงและเพื่อเป็นการบำรุงศิลป์แล้ว แต่ขนบจารีตประเพณีแต่โบราณบางอย่างที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนก็ยังคงรักษาไว้อย่างมั่นคง เช่น พิธีการถ่ายทอดผู้กระทำพิธีว่าโองการในพิธีไหว้ ครูโขน - ละคร และดุริยางคศิลป์ หรือพิธีการถ่ายทอดทำรำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพที่ต้องได้รับพระบรมราชานุญาตและต้องกระทำกันหน้าพระที่นั่งที่ยังคงถือปฏิบัติกันอยู่ในปัจจุบัน

2.2.3.2 ประเภทของโขน

ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น การเล่นโขนเรียกกันแต่เพียงว่า "โขน" และเมื่อมีโขนเล่นบนโรงแล้ว ในบางโอกาสจะมีผู้นิยมให้มีการเล่นโขนกลางสนามกันอยู่อีกบ้างเป็นบางครั้งบางคราวอย่างที่เราเรียกว่า “โขนกลางแปลง” ในกาลต่อมาเมื่อนิยมคัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่างๆ เกิดขึ้น จึงเกิดมีคำเรียกเป็นที่หมายรู้แยกประเภทของโขนออกไปอีกคือ

โขนกลางแปลง คือการเล่นโขนบนพื้นดิน ณ กลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น มีปรากฏเมื่อ พ.ศ. 2339 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้จัดให้เล่นครั้งหนึ่งในงานฉลองพระอัฐมเด็จพระปฐมบรมชนกธิราช การแสดงโขนกลางแปลงนี้จะมีแต่การยกทัพและรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีปี่พาทย์ก็จะมีแต่หน้าพาทย์ ไม่มีเพลงร้อง บทที่ใช้แต่คำพาทย์กับคำเจรจาเช่นเดียวกับโขนนั่งราว จะมีความแตกต่างกันก็แต่เล่นกลางสนาม แบบเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณ

โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานพระบรมราชาธิบายไว้ว่า “เช่นที่เล่นกัน ในงานมหรสพหลวง อย่างที่เคยมีในงานพระเมรุ หรืองานฉลองวัดเป็นต้น คือ ที่เรียกตามปากตลาดว่า โขนนั่งราว” โขนนั่งราวนี้จัดแสดงบนโรงไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง มีราวพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงบทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว สมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง ไม่มีการขับร้องมีแต่พาทย์กับเจรจายี่พาทย์ก็บรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์ เช่น กราวใน กราวนอก ลูกพาทย์ และตระนิมิต เป็นต้น เหตุเพราะต้องบรรเลงเพลง

หน้าพาทย์มาก จึงใช้ปี่พาทย์ 2 วง ตั้งหัวโรงวงหนึ่ง ท้ายโรงวงหนึ่ง หรือตั้งทางซ้ายของโรงวงหนึ่ง ทางขวาของโรงวงหนึ่ง เรียกปี่พาทย์ 2 วงนี้ว่า วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา

การแสดงโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวนี้ ยังมีวิธีเพิ่มเติมออกไป เรียกว่า "โขนนอนโรง" คือ ในเวลาบ่ายก่อนถึงวันแสดงวันหนึ่ง ก็ให้ปี่พาทย์ทั้ง 2 วงทำการโหมโรง ระหว่างนี้พวกโขนจะออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะเพลงที่กลางโรง จบโหมโรงแล้วก็แสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเข้าสวนพวาททองของพิราพ เสร็จแล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่คืนหนึ่ง รุ่งขึ้นจึงแสดงต่อไป ตอนนี้ที่เรียกกันว่า "โขนนอนโรง" การแสดงในวันนอนโรงนี้แสดงกันแต่ตอนพิราพพบพระรามเท่านั้น ตอนอื่นไม่ปรากฏหลักฐาน

โขนหน้าจอ คือโขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งแต่เดิมจึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ต่อมาภายหลังเมื่อใช้จอนี้เป็นที่แสดงโขนแล้ว นิยมทำเป็น "จอแขวะ" คือ เจาะที่ฝาฉีกทั้งสองข้างจะทำให้เป็นช่องประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตูเมืองทั้งสองประตู ด้านหนึ่งของจอเขียนเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติให้เป็นกรุงลงกา อีกด้านหนึ่งเขียนเป็นค่ายพลับพลาพระราม แล้วตอนเมืองบนเขียนรูปนางเมขลาต่อแก้วด้านหนึ่ง รูปรามสูรขว้างขวานด้านหนึ่ง เหนือขึ้นไปเขียนรูปดวงอาทิตย์ และดวงจันทร์อยู่ด้านละดวง ต่อมาได้ทำยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อ มีรั้วลูกกรงล้อมรอบเป็นเขตกันคนดูไม่ให้ขึ้นไปเกาะคนเล่น เวลาตอนบ่ายมักนิยมเล่น "หนังจับระบำหน้าจอ" ภายหลังมีผู้คิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำไปจนคำจึงเริ่มเล่นหนัง ต่อมาเมื่อผู้ปล่อยตัวโขนออกเล่นแทนตัวหนังบ้าง แล้วเช็ดหนังสลับไปบ้างเรียกกันว่า "หนังติดตัวโขน" ครั้นภายหลังก็เลยปล่อยตัวโขนเล่นไปแต่เย็นจนเลิกในตอนกลางคืน

เมื่อความนิยมในเรื่องหนังใหญ่หมดไป เวลาเล่นโขนกลางแจ้งในภายหลังนี้ จึงมีการสร้างโรงสำหรับเล่นโขนเป็นแบบจอเล่นหนังใหญ่ไป และโขนได้เอาคำพากย์ คำเจรจา หน้าพาทย์ดนตรี ตลอดจนจอของหนังไปหมด เลยเรียกโขนที่เล่นหน้าจอหนังนี้ว่า "โขนหน้าจอ"

โขนโรงใน เกิดขึ้นจากการคลุกคละปะปนศิลปะแห่งการเล่นหน้าจอหนัง ระหว่างการแสดงโขนกับละครในเข้าผสมกัน ในช่วงที่นิยมเล่น "หนังจับระบำหน้าจอ" "หนังติดตัวโขน" การแสดงมีทั้งออกทำรำเดินและมีพากย์มีเจรจาตามแบบโขน กับนำเพลงขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการของคนตรีแบบละครใน และมีระบำรำฟ้อนผสมเข้าด้วย เป็นการปรับปรุงให้วิวัฒนาการขึ้นอีก โดยเฉพาะพวกโขนบรรดาศักดิ์ที่ประจำอยู่ในราชสำนักได้มีการทำนุบำรุงปรับปรุงบทบาท ทำทางตลอดจนเพลงขับร้องและดนตรีให้ประณีตงดงามยิ่งขึ้นโดยลำดับ ตั้งแต่สมัยที่นิยมนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละคร สำหรับเล่นละครใน เช่นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ในรัชกาลที่ 2 เป็นต้น แสดงว่าวิธีการของโขนกับละครในได้คลุกคละปะปนกันมาโดยลำดับตั้งแต่สมัยนั้นแล้ว

ทั้งได้มีราชกวีในราชสำนักช่วยปรับปรุงขัดเกลาและประพันธ์บทพากย์ บทเจรจาให้ไพเราะ สละสลวยขึ้นอีกด้วย ศิลปะแห่งการเล่นโขนภายในราชสำนักจึงไพเราะงดงามเป็นอย่างยิ่ง และภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละครใน จึงเรียกกันว่า "โขนโรงใน"

โขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงอยู่ในสมัยนี้ ก็จัดอยู่ในประเภทโขนโรงในดังกล่าวนี้ และที่นำไปเล่นกลางแจ้งบนโรงหน้าจอเป็นบางครั้งบางคราวก็เล่นเป็นศิลปะแบบโขนโรงใน

โขนฉาก เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยผู้ริเริ่มดำเนินการนั้น เข้าใจกันว่า คือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดง โขนบนเวที ให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ซึ่งสมมติไว้ในท้องเรื่อง เช่นเดียวกับการแสดงละคร ดึกคำบรรพ์ แต่วิธีแสดงเป็นแบบโขนโรงในคือมีขับร้อง มีกระบวนการรำมีท่าเต้นมีหน้าพาทย์ตามแบบละครในและโขนโรงใน แล้วเรียกศิลปะการแสดงโขนชนิดนี้ว่า "โขนฉาก"

โขนที่กรมศิลปากรเคยนำออกแสดงหลายชุดในระยะภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้ เช่น ชุดพราหมณ์ศาสตร์ ชุดนาคบาท ชุดนางลอย ฯลฯ เป็นต้น ก็อาจเรียกได้ว่าโขนฉาก เพราะได้แบ่งตอน และสร้างฉากขึ้นประกอบการแสดงด้วย

2.2.3.3 เรื่องสำหรับเล่นโขน

เรื่องที่น่ามาใช้สำหรับเล่นโขนตามที่รู้กันแพร่หลายก็คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งกวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรม ด้วยสำนวนคำประพันธ์ต่างๆ เป็นบางตอนหรือทั้งเรื่อง สำหรับเล่นหน้าใหญ่ เล่นโขน และเล่นละคร มีหลักฐานปรากฏว่าได้แต่งขึ้นไว้ต่างยุคต่างสมัยกันดังนี้

รามเกียรติ์คำฉันท มีกล่าวไว้ในหนังสือจินตคามณีของพระโหราธิบดี สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

รามเกียรติ์คำพากย์ ความมุ่งหมายเดิมคงใช้สำหรับเล่นหน้าใหญ่ และต่อมามีผู้นำมาใช้ในการเล่นโขนด้วย

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า กล่าวความตั้งแต่ตอน "พระรามประชุมพล" ถึงตอน "องค์ดลือสาร" ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ 4 ตอน มีฉบับเขียนไว้ในสมุดไทยดำ

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 มีเรื่องราวติดกันตลอดไป และยืดยาวพิสดารที่สุดในบรรดาวรรณกรรมไทย เพราะเขียนไว้ในสมุดไทย ถึง 117 เล่มสมุดไทย โรงพิมพ์จุลสภา ได้ตีพิมพ์เป็นเล่มสมุดอย่างสมัยปัจจุบันขนาด 8 หน้ายก เป็นหนังสือทั้งหมด 2,976 หน้า หรือ 629 ยกเศษ จำนวนข้อความเป็นคำกลอนถึงราว 50,286 คำกลอน

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริเห็นว่า บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 บางตอนไม่เหมาะแก่การแสดง จึงทรงแต่งขึ้นใหม่ โดยเดินเรื่องถัด ตัดทิ้งเรื่องเดิมที่มีอยู่ในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เสียบ้าง เพื่อให้เหมาะสมแก่กระบวนการเล่นละคร

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเป็นจำนวนใหม่อีก 1 ตอน คือ ตอนพระรามเดินดง และทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทเบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนาททุก กับเรื่องพระรามเข้าสวนพิราพ อันนับเนื่องในเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นอีก 2 ตอน

รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงสอบสวนค้นคว้าที่มาของเรื่องรามเกียรติ์จากคัมภีร์รามายณะของวาลมิกิ แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือชื่อว่า “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” โปรดให้ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2456 และทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับเล่นโจนอีก 6 ชุด คือ 1.ชุดลีดาหยา 2.ชุดเผาลงกา 3.ชุดพิเภกถูกจับ 4.ชุดจองถนน 5.ชุดประเดิมศึกลงกา และ 6.ชุดนาคบาศ

บทโจนที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กรมศิลปากรได้รื้อฟื้นปรับปรุงโจนขึ้นเป็นการใหญ่ และได้นำโจนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครอนาโณศิลปากร โดยในครั้งแรกก็ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง รัชกาลที่ 2 บ้าง ใช้บทที่ทำหน้าที่ผู้รู้แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่จากบทพระราชนิพนธ์เหล่านั้นบ้างเป็นบทแสดง แต่บทเหล่านั้นเป็นบทที่ได้รับการแก้ไขปรับปรุงขึ้นสำหรับใช้ในโอกาสต่างๆ กัน และในบางชุดก็มีลักษณะเป็นแบบละคร แม้การนำมาใช้เป็นบทแสดงจะผิดแผกให้เป็นการแสดงโจนก็ตาม แต่ถ้าพิจารณาตามบทก็คงเป็นอย่างบทละคร ต่อมากรมศิลปากรจึงปรับปรุงบทโจนชุดหนุมานอาสาขึ้นใหม่ โดยเรียบเรียงให้มีทั้งบทขับร้องตามแบบละครใน และมีทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโจนแต่ก่อนมา แต่คงดำเนินเรื่องไปตามพระราชนิพนธ์บทละครในสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532:189) ได้กล่าวโดยสรุปในหัวข้อนี้ว่า “โจน-เล่นรามเกียรติ์เรื่องเดียวเท่านั้นไม่เล่นเรื่องอื่น ฉะนั้นจึงไม่ต้องประกาศว่าโจนเรื่องรามเกียรติ์ เพราะโจนเล่นเรื่องอื่นไม่ได้ การประกาศโจนจะบอกชื่อตอนหรือชุดจากเรื่องรามเกียรติ์ เช่น โจนชุดนางลอย โจนชุดนาคบาศ โจนชุดจองถนน เป็นต้น “

2.2.3.4 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนนั้น โบราณจารย์ได้บัญญัติไว้ให้ยึดถือเป็นแบบแผน ประเพณี คือวงปี่พาทย์ ที่ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฉิ่ง กลอง ตะโพน ส่วนขนาดของวงที่จัดเป็น เครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่นั้นก็เพิ่มเติมตามกาลสมัยและฐานะของผู้เป็นเจ้าของงานอีกประการ โขนมีหลายประเภท วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบก็ต้องจัดให้เหมาะสมกับ โขนชนิดนั้น ได้แก่

โขนกลางแปลง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเพียงวงปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องบรรเลงคือ

1. ปี่กลาง
2. ระนาดเอก
3. ฉิ่งวงใหญ่
4. ตะโพน
5. กลองทัด 1 ใบ
6. ฉิ่ง

วงปี่พาทย์จะต้องมี 2 วงเป็นอย่างน้อยปลูกเป็นร้านยกขึ้นเป็นที่ตั้งใกล้ทางฝ่ายซ้ายวงหนึ่ง ทางฝ่ายขวามือวงหนึ่ง ถ้าใช้ปี่พาทย์บรรเลงเพียงวงเดียว ตัวโขนที่ต้องเดินต้องรำตามจังหวะด้วยความพร้อมเพรียง อาจไม่ได้ยินทั่วถึง จึงจำเป็นต้องใช้วงปี่พาทย์อย่างน้อย 2 วง หรืออาจมากกว่านี้ก็ได้ ถ้าบริเวณที่แสดงนั้นกว้างใหญ่ เมื่อตัวโขนแสดงไปใกล้วงใด วงนั้นก็บรรเลง และมีโครง (เครื่องประกอบจังหวะชนิดหนึ่ง) สำหรับตีให้จังหวะตั้งอยู่ใกล้จุดต่างๆ ที่ตัวโขนแสดง การบรรเลงของวงปี่พาทย์จะบรรเลงด้วยเสียงกลาง

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก วงปี่พาทย์ยังปฏิบัติคล้ายกับโขนกลางแปลงอยู่ คือ ปลูกยกร้านยกม่อ สูงกว่าที่แสดง อยู่ทางขวามือของโรงโขนร้านหนึ่ง ทางซ้ายมือร้านหนึ่งเป็นที่ตั้งวงปี่พาทย์ร้านละวง เรียกว่า วงขวา วงซ้าย และแต่เดิมก็ใช้เพียงวงเครื่องห้าเท่านั้น มาเพิ่มระนาดทุ้มกับ ฉิ่งวงเล็กเป็นวงเครื่องคู่ในระยะหลังนี้ การบรรเลงของวงปี่พาทย์ 2 วง มีระเบียบมากขึ้นกว่าการบรรเลงประกอบโขนกลางแปลง นับตั้งแต่การโหมโรงเป็นต้นมา ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง จะผลัดกันทำคนละเพลง เป็นการประชันขันแข่งกันในตัว วงซ้ายทำเพลงตระ วงขวาทำเพลงร่ำสามตา วงซ้ายทำเพลงเข้าม่าน ฯลฯ แม้เมื่อการแสดงเข้าเรื่อง ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง ก็ยังคงผลัดกันบรรเลงสลับกันอย่างนี้ตลอดไป ถ้ามีพากย์ ตะโพน และกลองทัดของแต่ละวงก็ต้องตีรับคำพากย์นั้นสลับกันข้างละคำ การที่นักดนตรีบรรเลงแข่งขันกันด้วยฝีมือและความสามารถนั้น ถือว่าเป็นเรื่องสนุกสนานยิ่งนัก เสียงที่บรรเลงซึ่งโบราณเคยใช้ทางกลาง มาสมัยหลังนี้ได้เปลี่ยนใช้ทางในและใช้กันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ส่วนโครงสำหรับตีให้จังหวะแก่ตัวโขน ยังคงมีอยู่ตามเดิมแต่ตั้งภายในโรงข้างหลังฉาก

โขนโรงโน เป็นการแสดงโขนปนกับละครโน มีทั้งพากย์และเจรจาอย่างโขน กับมีคันท้ายและลูกคู่ร้องอย่างละครโน การบรรเลงปี่พาทย์จึงต้องลดเสียงลงมาบรรเลงทางโนอย่างละครโน เพราะทางกลาง (หรือเสียงกลาง) นั้นสูงไปไม่สะดวกแก่การร้อง ปี่กลางที่มีชื่ออยู่ในวงปี่พาทย์ประกอบโขนแต่เดิม ก็ต้องเปลี่ยนเป็นปี่ในตามเสียงลดลงมา วงปี่พาทย์ที่บรรเลงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ยังคงเป็นวงเครื่องห้าอย่างเดิม ในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงเพิ่มเติมวงปี่พาทย์เป็นวงเครื่องคู่ และสมัยรัชกาลที่ 4 วงปี่พาทย์ก็วิวัฒนาการขึ้นเป็นเครื่องใหญ่ โดยมีระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็กเพิ่มขึ้นจากวงเครื่องคู่ และบางครั้งก็มีการใช้กลองทัดถึง 3 ลูกในการประกอบโขน โกร่งสำหรับตีเป็นจังหวะยังคงมีอยู่ตามเดิมโดยให้คนร้องเป็นผู้ตี และตีโกร่งเฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง แต่เวลาร้องหรือปี่พาทย์รับใช้รับอย่างละครตีประกอบจังหวะ ประเพณีการใช้ปี่พาทย์บรรเลง 2 วง เป็นวงซ้าย วงขวา ยังคงใช้อยู่แต่มีได้ยกเว้นที่ดัดให้สูงขึ้นเหมือนโขนนั่งราว วงปี่พาทย์ 2 วงนั้น ตั้งอยู่กับพื้นเสมอกับที่แสดง การพลัดเปลี่ยนกันบรรเลงก็เป็นไปตามเดิม ถ้าในการแสดงมีปี่พาทย์เพียงวงเดียว ก็มักจะตั้งอยู่ทางด้านซ้ายของโรง ตรงข้ามกับคนร้อง

โขนหน้าจอ แม้ว่าลักษณะของโรงจะเปลี่ยนไปอย่างโรงหนังใหญ่ แต่การบรรเลงปี่พาทย์คงเป็นไปเช่นเดียวกับการบรรเลงประกอบโขนโรงโน และเหลือวงปี่พาทย์เพียงวงเดียวตั้งอยู่ข้างหน้าโรงหันเข้าหาตัวแสดงอย่างเดียวกับบรรเลงประกอบหนังใหญ่ ภายหลังกรมศิลปากรได้ออกแบบเปลี่ยนแปลงให้วงปี่พาทย์มาตั้งอยู่ใกล้กับคันท้ายและลูกคู่ข้างหลังจอ หน้าหน้าออกมาทางหน้าโรงทำให้ไม่บังสายตาผู้ชม ทั้งการติดต่อก็สะดวก จึงเป็นที่นิยมต่อมา ส่วนโกร่งก็คงอยู่กับคนร้องโดยคันท้ายและลูกคู่เป็นผู้ตี

โขนฉาก วงปี่พาทย์และวิธีการบรรเลง เป็นไปเช่นเดียวกับโขนโรงโนทั้งสิ้น

วงดนตรีที่เป็นหลักสำหรับการแสดงโขนก็คือวงปี่พาทย์ ส่วนขนาดและจำนวนของวงนั้นขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของการแสดงโขนแต่ละประเภท นอกจากนี้ยังพบว่า ไม่ว่าจะใช้ขนาดหรือจำนวนวงเท่าใด เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะหลัก คือ โกร่ง ซึ่งจะทำหน้าที่เป็นผู้ขึ้นจังหวะหลัก จะต้องมียู่ทุกครั้ง โดยเฉพาะในเวลาบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ตะโพนและกลองทัดกำกับจังหวะหน้าทับ

การแสดงโขนจึงเป็นนาฏกรรมที่มีแบบแผนอันเป็นศิลปะการละเล่นชนิดหนึ่งของไทยที่มีมาแต่โบราณ เป็นมรดกที่รวมเอาศิลปะหลายแขนงประกอบเข้าด้วยกัน ทั้งระบำ รำ ฟ้อน และเต้น นอกจากนี้โขนยังมีเค้าของต้นกำเนิดมาจากการเล่นหนังใหญ่ โดยมีการนำบทพากย์ บทเจรจา เรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนังใหญ่รวมทั้งท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาเป็นหลักสำคัญ อีกทั้งยังนำท่าทางการรำรำบางส่วน พร้อมกับเพลงหลายเพลงที่ใช้สำหรับการต่อสู้ของกระบี่กระบองมาใช้

ส่วนเรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนนั้นก็มีเพียงเรื่องเดียวคือเรื่องรามเกียรติ์ แต่มีความหลากหลายในจำนวนคำประพันธ์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้แต่งในแต่ละยุคสมัย สำหรับวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ใช้วงปี่พาทย์ปี่พาทย์ไม้แข็งเพียงอย่างเดียว ตามที่โบราณจารย์ได้บัญญัติไว้เป็นแบบแผนแล้วกลายเป็นประเพณีสืบต่อกันมา ส่วนขนาดของวงนั้นขึ้นอยู่กับยุคสมัยและฐานะของเจ้าของงาน โดยต้องคำนึงในการจัดให้เหมาะสมกับประเภทของโขน

2.2.4 เพลงหน้าพาทย์

เป็นเพลงสำคัญประเภทหนึ่งของวงการนาฏศิลป์ และดนตรีไทยมีผู้ให้คำจำกัดความ ไว้หลายประการ เช่น

หน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาสมมติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, ใน ฌรุธ สุทรจิตต์, บรรณาธิการ, 2538: 10)

ลักษณะหน้าที่โดยเฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา อารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงอื่นๆ ของตัวละคร แบบประเพณีหรือนาฏศิลป์ไทยแบบมาตรฐาน นอกเหนือจากการใช้ในการแสดงนาฏศิลป์แล้ว เพลงหน้าพาทย์มีบทบาทสำคัญที่สุดในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูของนาฏศิลป์ ให้เป็นเพลงในการดำเนินพิธี และอัญเชิญเทพเจ้า ฤาษี เทวดา และครูอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นี้ (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ใน ฌรุธ สุทรจิตต์, บรรณาธิการ, 2538: 14)

หรือความหมายอีกหลายนัย เช่น

1. หน้าพาทย์ หมายถึง เพลงครูที่วงการศิลป์ด้านนาฏศิลป์ดนตรีเคารพนับถือ พอได้ยินเพลงหน้าพาทย์คราวใด จะเห็นศิลปินและครูอาจารย์ทั้งหลายยกมือขึ้นไหว้อยู่เสมอ...
2. หน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้กับการแสดงโขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอกและการแสดงอื่นๆ อีกหลายอย่าง รวมทั้งการแสดงลิเก เวลาที่ผู้แสดง แสดงออกซึ่งกิริยาอาการต่างๆ เช่น ดีใจ เสียใจ เกิดขึ้น สูญไป เป็นต้น
3. หน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ ทั้งพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ รวมทั้งพิธีสงฆ์อีกด้วย (สิริชัยชาญ พิกจำรูญ, ใน ฌรุธ สุทรจิตต์, บรรณาธิการ, 2538: 17)

จากคำจำกัดความที่หลายท่านได้นิยามความหมายไว้ ทำให้เห็นว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความหมายกว้างขวาง มีลักษณะพิเศษอยู่ในตัวเองมากกว่าเพลงประเภทอื่นๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์และ โอกาสที่นำมาใช้ ความหมายก็จะเปลี่ยนไปตามวาระที่ใช้ ในส่วนที่เกี่ยวกับการ

แสดงโขนนั้น เพลงทุกเพลงที่คนพากย์เจรจาเป็นผู้เรียกให้วงปี่พาทย์บรรเลง ถือว่า เป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (จรัส ต้นมีสุข, สัมภาษณ์)

2.2.4.1 บทบาทและความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงประเภทที่มีความเกี่ยวข้องกับสังคมไทยมาแต่อดีต มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในความรู้ลึกของคนไทยโดยเฉพาะคนในวงการศิลปิน จะถือว่าเป็นเพลงชั้นสูงที่มีความสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นในแง่ของวัฒนธรรม ประเพณีต่างๆ รวมทั้งพิธีกรรมทั้งของหลวง ของราษฎร์และของสงฆ์ก็ดี ถ้ามีคนตรีบรรเลงประกอบพิธี เพลงที่ใช้ในพิธีเหล่านี้ส่วนมากต้องใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาสมมติเพื่อให้พิธีกรรมดังกล่าวสมบูรณ์ ทำให้ดูขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น เป็นการเสริมความเชื่อ และความศรัทธาแก่ผู้เข้าร่วมพิธี และผู้ที่ได้พบเห็นทั่วไป

ในด้านศิลปะการแสดงต่างๆ ซึ่งเป็นมรดกสืบทอดของไทยมาแต่โบราณ เช่น โขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอก ฯลฯ ก็นับว่าจำเป็นต้องมีคนตรีเข้าบรรเลงเป็นส่วนร่วมกับการแสดงทั้งสิ้น เพราะเสียงดนตรีนั้นจะเป็นเสียงที่กระตุ้น เร่งเร้าอารมณ์ สร้างบรรยากาศในการแสดงทั้งของผู้ชม ผู้ฟังและตัวผู้แสดงเองให้บังเกิดจินตนาการตามเนื้อเรื่อง อันเป็นสุนทริยกรรมที่ทุกฝ่ายได้รับร่วมกัน จากมรดกดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นผู้แสดง ผู้บรรเลง และผู้ชม ผู้ฟัง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงเหล่านี้ โดยเฉพาะการแสดงโขน ซึ่งตัวแสดงทุกตัวจะไม่มีบทพูด หรือเจรจาด้วยตนเอง ทำนองเพลงจึงเป็นสื่อแสดงความหมายของกิริยาอาการของตัวแสดง เช่น การไป มา ลา ไหว้ ดีใจ เสียใจ ฯลฯ อาการเหล่านี้ต้องมีการรำรำ ทำบทไปตามทำนองเพลงและตามจังหวะหน้าทับประจำเพลงนั้นๆ เพลงเหล่านี้ คือ เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์จึงเป็นเพลงที่มีบทบาทอย่างสูง ทั้งต่อสังคมไทย ในเชิงวัฒนธรรมประเพณี พิธีกรรมต่างๆ และมีบทบาทอันสำคัญ ต่อการแสดงมรดกต่างๆ ของไทยมาแต่โบราณ โดยเฉพาะกับการแสดงโขนนับว่าเป็นหลักอันสำคัญของการแสดง ดังที่ มนตรี ตราโมท, (2538:10) และ จตุพร รัตนวราหะ, (2538:5) ได้กล่าวถึงความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน หรือละครเองมากกว่าอย่างอื่น เพราะการรำรำเข้ากับเพลงประเภทนี้ ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะ ทำนอง เพลง หน้าทับ และไม้กลองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรำให้พอดีกับจังหวะและทำนองจะให้ขาดเกิน สั้นยาว ขัดขวางกับทำนองไม่ได้ เพลงเหล่านี้จึงเรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญต้องยึดถือให้เป็นหลัก เป็นหัวหน้า เป็นสิ่งที่จะต้องรำตาม จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า "หน้าพาทย์"

2.2.4.2 ระดับของเพลงหน้าพาทย์

การจัดแบ่งระดับของเพลงหน้าพาทย์นั้น ทางฝ่ายนาฏศิลป์มีการจัดระดับ ที่แตกต่างไปจาก ฝ่ายดุริยางคศิลป์ โดยครูทางฝ่ายนาฏศิลป์บางท่าน เช่น จตุพร รัตนวราหะ, (2538:15) ได้แบ่งตาม ลักษณะสูงต่ำ ธรรมดา ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์สูงได้แก่ องค์พระพิราพรอน ตระนอน ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระบรรทมสมิทฐ์ ตระพระประโคนธรรพ เสมอเถร เสมอสามลา ลูกพาทย์ สาธุการ ชำนาญ บาทสฤณี ฯลฯ

เพลงหน้าพาทย์ปกติได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดงทั่วไป เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม โคมเวียน บรรเทศ กิณนรรา ฯลฯ

ทางฝ่ายดุริยางคศิลป์ ได้จัดลำดับการสืบทอดในทางปี่พาทย์เพื่อการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ไว้เป็นระดับขั้นดังนี้

ขั้นแรก ได้รับการจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ เพลงสาธุการ และต่อเพลงจนจบชุดโหมโรงเย็น (เว้นเพลงตระโหมโรงไว้)

ขั้นที่ 2 เป็นการครอบเพื่อเรียนเพลงตระโหมโรง

ขั้นที่ 3 เป็นการสืบทอดเพลงหน้าพาทย์ระดับกลาง โดยครูจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ เพลงตระบองกัน จากนั้นให้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในชุดโหมโรงกลางวันจนจบสิ้น

ขั้นที่ 4 จะต้องศึกษาเพลงหน้าพาทย์ระดับสูงขึ้น ด้วยการจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ เพลงบาทสฤณี แล้วศึกษาเพลงหน้าพาทย์ระดับสูงจนหมดสิ้น หรือให้มากที่สุด

ขั้นที่ 5 ถือเป็นขั้นสุดท้ายในการศึกษา และเข้าพิธีครอบครั้งสำคัญ คือการเข้าพิธีครอบเพื่อเรียนเพลงหน้าพาทย์ระดับพิเศษ คือ เพลงองค์พระพิราพ ซึ่งถือเป็นเพลงสูงสุด

คุณสมบัติของผู้ที่สมควรจะได้รับการศึกษาเพลงหน้าพาทย์พิเศษนี้ คือ

1. มีอายุไม่น้อยกว่า 30 ปี
2. เป็นผู้ผ่านการอุปสมบทแล้ว 1 พรรษา
3. ได้รับพระบรมราชานุญาตจากองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ

ขอให้พิจารณาคุณสมบัติดังกล่าวนี้เป็นส่วนสำคัญว่าเข้าในลักษณะข้อใดข้อหนึ่ง หรือถ้าได้ถึง 2 ข้อยิ่งเป็นการดี (ศิลป์ ดราโมท, ใน ณรุทธ์ สุทธจิตต์, บรรณาธิการ, 2538: 28)

จากการศึกษาจึงพบว่า แม้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องการจัดระดับเพลงหน้าพาทย์ระหว่างฝ่ายนาฏศิลป์กับฝ่ายดุริยางค์ศิลป์ แต่จุดมุ่งหมายจะเป็นในแนวทางเดียวกัน คือ เพื่อให้สามารถเลือกนำไปใช้บรรเลงหรือประกอบการแสดงให้ถูกต้อง เหมาะสมตามโอกาสอันควร

2.2.4.3 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

เพื่อให้การบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพต่างๆ มีลีลาที่ให้ความรู้สึกและบรรยากาศที่สอดคล้อง สร้างสุนทรีรสให้บังเกิดแก่ผู้เกี่ยวข้อง โบราณจารย์ได้กำหนดความหมาย และวิธีใช้เพลงหน้าพาทย์ไว้เป็นแบบแผนที่สืบทอดติดต่อกันมาดัง (นัฐพงศ์ โสวัตร, บรรยาย) ดังนี้

- เกี่ยวกับการร่ายเวทมนต์คาถาและแปลงตัว

เพลงตระนิมิต	ใช้บรรเลงประกอบในทำแปลงตัวของตัวแสดง โขน-ละครผู้สูงศักดิ์
เพลงตระบองกัน	หมายถึงการร่ายเวทมนต์ของตัวละครสำคัญที่เป็นพระ ยักษ์ และนางที่เป็นยักษ์
เพลงขำนาถ	หมายถึง การเณรมิดหรือการประสาทพรของเทพเจ้า

- เกี่ยวกับการแสดงฤทธิ์เดช

เพลงร่ำสามลา, เพลงร่ำคุกพาทย์ ใช้บรรเลงหมายถึงการแสดงฤทธิ์เดชหรือแสดงอาการโกรธเคืองอย่างน่าเกรงขามของผู้มีฤทธิ์ เช่น สุครีพถอนคันรัง หนุมานหาวเป็นดาวเป็นเดือน ฯลฯ

- เกี่ยวกับการยกทัพและจัดทัพ

เพลงปฐม	ใช้บรรเลงประกอบการจัดทัพทั้งฝ่ายพลับพลา(พระราม)และฝ่ายกรุงลงกา(ทศกัณฐ์) ฝ่ายพลับพลามีสุครีพเป็นแม่ทัพ ฝ่ายกรุงลงกามีมโหธรเป็นแม่ทัพ แม่ทัพทั้งสองนี้จะเป็นผู้รำเพลงปฐมเพื่อเป็น การจัดทัพ แต่ทำรำของสุครีพจะว่องไวปราดเปรียวตามธรรมชาติของลิง ส่วนมโหธรมีทำยักษ์ที่สง่างามเกรงขาม เคลื่อนไหวกิริยาเนิบนาบแต่ดั่งดั่งน่ากลัว
เพลงกราวนอก	ใช้บรรเลงสำหรับตรวจพลฝ่ายลิง หลังจากจัดทัพแล้ว
เพลงกราวใน	ใช้บรรเลงสำหรับตรวจพลฝ่ายยักษ์ หลังจากจัดทัพแล้ว

- เกี่ยวกับการไปมาหรือเดินทาง

เพลงเสมอ ใช้สำหรับตัวแสดงทั่วไป ประกอบกิจกรรมการเดินทางระยะใกล้ๆ เช่น เดินออกจากฉากมานั่งบนบัลลังก์ เพลงเสมอนี้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

กลุ่มแรก เสมอตามลักษณะของตัวละคร

เพลงเสมอสามลา	ใช้กับผู้ทรงอิทธิฤทธิ์
เพลงเสมอเณร	ใช้กับทาสี นักรบ
เพลงเสมอมาร	ใช้สำหรับพญายักษ์
เพลงเสมอผี	ใช้สำหรับพญายมหรือนายผีปีศาจ ต่างๆ
เพลงเสมอเข้าที่	ใช้สำหรับอัญเชิญพระฤาษี กลับคืนสู่อาศรมหรือครูอาจารย์ เข้าสู่ที่ประทับ
เพลงเสมอดินนรก (บาทสกุณี)	ใช้กับพระราม พระลักษมณ์
เสมอข้ามสมุทร	ใช้สำหรับพระรามยกพลข้ามสมุทรไปกรุงลงกา ในพิธีไหว้ครูเป็นการเชิญครู-อาจารย์ผู้เป็นเทพทางนาฏศิลป์ และดุริยางค์มาในพิธี

กลุ่มที่สอง เสมอตามสัญชาติตัวละคร

เพลงเสมออมฤ	ใช้กับตัวละครแสดงเป็นชาติอมฤ
เพลงเสมอพม่า	ใช้กับตัวละครแสดงเป็นชาติพม่า
เพลงเสมอแขก	ใช้กับตัวละครแสดงเป็นชาติแขก
เพลงเสมอลาว	ใช้กับตัวละครแสดงเป็นชาติลาว

เพลงเชิด ใช้สำหรับตัวแสดงทั่วไปประกอบกิจกรรมการเดินทางระยะไกลๆ การไล่กัน การรบราฆ่าฟันกัน เพลงเชิดนี้ยังแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

กลุ่มแรก เชิดตามลักษณะตัวละคร

เพลงเชิดชั้นเดียว	แสดงถึงการไปโดยฉับไว
เพลงเชิดสองชั้น	แสดงอาการเตรียมว่าจะไปที่ตรงนั้นตรงนี้แล้วจึงออกชั้นเดียว
เพลงเชิดนอก	แสดงการไล่กันระหว่างสัตว์ด้วยกัน เช่น การแสดงจับลิงหัวค้ำของหนั่งใหญ่ ถึงคำไล่จับลิงขาว หรือ

เพลงเชิดฉาน หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และการโลดไล่กัน
ระหว่างสัตว์กับมนุษย์ เช่น หนุมานจับนางเบญกาย
ใช้กับตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ได้ติดตามสัตว์ เช่น พระราม
ตามกวาง

เพลงเชิดฉิ่ง ใช้ประกอบการแสดงที่เป็นจุดสำคัญในตอนนั้น เช่น
พระรามตามกวาง

กลุ่มที่สอง เชิดตามสัญชาติตัวละคร

เพลงเชิดมอญ ใช้สำหรับตัวละครที่สมมติแสดงเป็นชาติมอญ

เพลงเชิดขก ใช้สำหรับตัวละครที่สมมติแสดงเป็นชาติแขก

เพลงเชิดพม่า ใช้สำหรับตัวละครที่สมมติแสดงเป็นชาติพม่า

เพลงเชิดจีน ใช้สำหรับตัวละครที่สมมติแสดงเป็นชาติจีน

เพลงกลม ใช้สำหรับการไปมาของเทวดาผู้ใหญ่เช่นพระวิฆณุกรรม เป็นต้น
สำหรับมนุษย์ใช้เฉพาะนางผู้เดียว

เพลงโคมเวียน ใช้สำหรับการไปมาเป็นหมู่ของเทวดาผู้น้อย

เพลงพญาเดิน ใช้สำหรับตัวแสดงที่สูงศักดิ์ เช่นพระมหากษัตริย์เสด็จพระราช
ดำเนินเป็นหมู่ พร้อมด้วยข้าราชการบริพาร หรือการไปเข้าเฝ้าของผู้
สูงศักดิ์ที่เป็นเจ้าเมือง

เพลงกลอง โยน ใช้สำหรับการไปเป็นหมู่ เข้าลักษณะเป็นขบวนพยุหยาตรา

เพลงฉิ่ง โดยทั่วไปใช้สำหรับการเดินชมสวน ชมป่า หรือการเที่ยวค้นหา

เพลงโล่ ใช้ประกอบกิริยาไปมาทางน้ำ เช่น นางเบญกายแปลงเป็นสิดาทำ
คายลอยน้ำไป หรือตัวละครจะออกเรือเดินทางไปที่ต่างๆ

เพลงแผละ การไปมาของสัตว์ที่มีปีก เช่น พญาครุฑ นกสาคู ยุงขนาดใหญ่
เช่น ในเรื่องรามเกียรติ์ตอนไมยราพสะกดทัพ เป็นต้น

- เกี่ยวกับการกินและดื่ม

เพลงนั่งกิน ทัวไปมักใช้ในพิธีไหว้ครู ตอนเชิญครูมาพร้อมกันแล้วถวาย
เครื่องสังเวย -

เพลงเช่นเหล้า ใช้บรรเลงประกอบการดื่มสุรา และใช้ตอนผีหรือปีศาจออกก็ได้

- เกี่ยวกับการนอน

เพลงตระนอน บรรเลงประกอบการนอนจะเป็นนอนเดี่ยว นอนคู่หญิงชายก็ได้

เพลงพระบรมมหาราชวัง ใช้สำหรับตัวแสดงนอนในป่า

เพลงพระบรมมหาราชวัง ใช้เฉพาะสำหรับการบรรทมของพระนารายณ์ เท่านั้น

- เกี่ยวกับการอาบน้ำ

เพลงลงสรง ใช้ประกอบการอาบน้ำ

เพลงลงสรงโทน ใช้ประกอบตอนอาบน้ำเสร็จจะหยิบเครื่องแต่งตัวอันนั้นอันนี้ขึ้น

มาแต่ง

- เกี่ยวกับความภาคภูมิใจ

เพลงขลุ่ยฉาย ใช้ประกอบตอนทำอะไรสำเร็จแล้วย่อมมีความภาคภูมิใจ เช่น
ตอนนางเบญจกายแปลงเป็นนางสีดาได้เหมือนจริงก็รำขลุ่ยฉาย

- เกี่ยวกับการเย็บหรือดีใจ

เพลงกราวรำ ใช้ประกอบกิริยาการชนะ การอยู่ในฐานะที่เป็นต่อ การจับเข้าศึก
ได้ ต้องมีกิริยาดีใจ หรือเยาะเย้ยขำเฝ้า

- เกี่ยวกับความโศกเศร้าเสียใจ

เพลงทะยอย ใช้เมื่อตัวละครได้รับความสะเทือนใจอย่างรุนแรง เช่น เดินพลาง
ร้องไห้พลาง

เพลงโอด ใช้กับการแสดงความเสียใจ ของตัวละครทั่วไป

เพลงโอดสองชั้น ใช้กับตัวละครที่มีศักดิ์สูงแสดงอาการเสียใจ

เพลงโอดตามสัญญา ใช้กับตัวละครที่สมมติตามชาตินั้นแสดงอาการเสียใจ เช่น
โอดลาว โอดมอญ โอดจีน ฯลฯ

- เกี่ยวกับการอัญเชิญเทพดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ

เพลงสาธุการ ใช้บรรเลงในการอัญเชิญพระรัตนตรัย เทพดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์
ทั้งหลายตลอดจนครูอาจารย์ให้เข้าสู่ในโรงพิธี

เพลงสาธุการกลอง ใช้ในความหมายเดียวกับเพลงสาธุการ แต่จะใช้เฉพาะในพิธีไหว้
ครูเท่านั้น

เพลงตระ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับการอัญเชิญเทพดา และสิ่งศักดิ์
สิทธิ์คล้ายเพลงสาธุการ

เพลงตระเชิญ ใช้สำหรับบรรเลงเชิญเทวดาชั้นผู้ใหญ่ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จนถึง
การอัญเชิญครูอาจารย์ชั้นสูง

เพลงตระสันนิบาต เป็นการอัญเชิญเหล่าทวยเทพดาทั้งหลายให้มาประชุมกันใน
โรงพิธีโดยพร้อมเพรียงกัน

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวกับความหมายของเพลงหน้าพาทย์ จึงสรุปได้ว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่โบราณจารย์ได้สร้างทำนองและจังหวะกำหนดเป็นแบบแผนที่แน่นอน อีกทั้งลีลาการเคลื่อนไหวของตัวละครก็ได้ประคิษฐ์ให้สอดคล้องกันเพื่อเป็นการสื่อความหมายแทนอาการกิริยา สมมติต่างๆ ไปตามท้องเรื่องที่แสดง กิริยาสมมติทั้งหลายเหล่านี้ก็ล้วนนำไปจากกิริยาในชีวิตประจำวันจริงของมนุษย์ทั่วไป ที่ต้องมีการกิน เดิน นั่ง นอน มีอารมณ์รัก อารมณ์โกรธ ตีใจ เสียใจ ฯลฯ อาการกิริยาสามัญของมนุษย์เหล่านี้โบราณจารย์ ทั้งฝ่ายนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์สามารถถ่ายทอดและสร้างสรรค์ออกมาให้เป็นงานศิลปะที่มีความประณีตงดงามและแฝงไว้ด้วยความหมายอันสำคัญสำหรับวิถีชีวิตมนุษย์โดยทั่วไป ผลงานทั้งหลายเหล่านี้จึงออกมาในรูปแบบของนาฏดุริยางคศิลป์ที่เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์”

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ได้ทำการศึกษาจากงานที่ได้มีผู้ทำวิจัยทางดนตรีไทย และดนตรีกลุ่มชนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องการวิเคราะห์ดนตรี เพื่อกำหนดกรอบแนวคิด กำหนดระเบียบวิธีวิจัย โดยในแต่ละเรื่องได้นำเสนอสาระที่มีคุณประโยชน์ต่อการวิจัยดังนี้

2.3.1 เรื่องการวิเคราะห์ทางห้องเพลงสาธุการ โดย ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

เป็นการวิเคราะห์ทำนองทางห้อง เพลงสาธุการ จำนวน 10 ท่วง จากนักดนตรีอาวุโส จำนวน 10 ท่าน ด้วยวิธีวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองทางห้องกับจังหวะหน้าทับ รูปแบบของเพลง บทบาทความสำคัญของเพลง และเปรียบเทียบวิธีดำเนินการทำนองของนักดนตรีแต่ละท่าน

2.3.2 เรื่องวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัด เพลงชุดโหมโรงเย็น โดย ชำนาญ คงอิม

เป็นการวิเคราะห์ระบบเสียงของตะโพนและกลองทัด การใช้เครื่องหมายแทนเสียงตะโพน-กลองทัด การแบ่งลักษณะของหน้าทับ รูปแบบของกระสวนจังหวะหน้าทับ การทำซ้ำและการแปรทำนองของกระสวนจังหวะหน้าทับ รวมทั้งเรื่องความสำคัญของตะโพน-กลองทัดทั้งด้านการบรรเลง และด้านคติความเชื่อ

2.3.3 เรื่องบทบาทและหน้าที่ของเพลงตระโหมโรง ในพิธีโหมโรงดนตรีไทย โดย นัฐพงศ์ ไส่วัตร

การวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบของเพลง แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ 6 ประการของเพลงตระโหมโรง โดยเฉพาะเรื่องจังหวะหน้าทับตระ (ไม้เดิน-ไม้ลา) ทำนองหลักที่มีลักษณะเฉพาะ และประ โยค

เพลงตระซึ่งเป็น อัตลักษณ์ 3 ใน 6 ประการ นอกจากนี้ยังศึกษาด้านวัฒนธรรมอันได้แก่ ความเชื่อ ประเพณี และค่านิยม

2.3.4 เรื่องเพลงปี่พญา : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม โดย ปิ๊บ คงลายทอง

เป็นการวิเคราะห์วิธีการเป่าปี่พญา โดยเน้นเรื่องของคีตลักษณ์อันได้แก่ จังหวะหน้าทับ ตะโพน ระดับเสียง เสียงสั้น-ยาว หน้า-เบา และคุณภาพของเสียง

2.3.5 เรื่องกลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์ โดย รณจิต แม้นมาลัย

เป็นการวิเคราะห์ระบบเสียง วิเคราะห์องค์ประกอบที่สำคัญของการเกิดเสียง และคุณลักษณะของเสียงกลองหลวง รวมทั้งศึกษาด้านความสัมพันธ์ระหว่างกลองกับวิถีชีวิตมนุษย์

จากการศึกษางานวิจัยทั้ง 5 เรื่อง ทำให้สามารถกำหนดกรอบแนวคิดในการนำประเด็นหลักจากงานวิจัยดังกล่าว เช่น เรื่องความสำคัญของตะโพน-กลองตักทั้งด้านการบรรเลง และด้านคติความเชื่อ เรื่ององค์ประกอบและคุณลักษณะของเสียงกลอง เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างกลองกับวิถีชีวิตมนุษย์ โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ ยังสามารถนำหลักและวิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์อันได้แก่ ด้านความสัมพันธ์ระหว่างทำนองทางฆ้องกับจังหวะหน้าทับ รูปแบบของเพลง รูปแบบของกระสวนจังหวะหน้าทับ(ไม้เดิน-ไม้ลา) การใช้เครื่องหมายแทนเสียงหน้าทับ ทำนองหลักที่มีลักษณะเฉพาะ มาปรับใช้กับงานวิจัยฉบับนี้ตามความเหมาะสม



บทที่ 3

สำนักหอสมุด

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยวิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา(Ethnomusicology) มีขั้นตอนในการศึกษาวิจัย 3 ขั้นตอนคือ การเก็บข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการเสนอผลการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการดังนี้

3.1 การเก็บข้อมูล

ข้อมูลในงานวิจัยนี้ได้จากข้อมูลเอกสารต่างๆ และข้อมูลภาคสนาม ประกอบด้วยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์ ความสำคัญและความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ความเชื่อและบทบาทของตะโพน โดยเฉพาะหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน ซึ่งผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอนดังนี้

3.1.1 การรวบรวมข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยค้นคว้าเอกสาร หนังสือ และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลที่ได้มาจัดแบ่งหมวดหมู่ในเรื่อง บริบทของเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการแสดงโขน ระดับและความหมายของเพลงหน้าพาทย์ บทบาทความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในด้านความเชื่อและความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตกับเสียงกลอง

ในการศึกษาบทบาทหน้าที่ของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงนั้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้ารวบรวมรายชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางทั้ง 24 เพลงจากบทโขน

3.1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ด้านดนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย และศิลปินผู้ปฏิบัติหน้าที่คนเครื่องหนังโดยตรงจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ตามขั้นตอนดังนี้

3.1.2.1 สัมภาษณ์บุคคลที่ต้องการสัมภาษณ์

3.1.2.2 เตรียมหัวข้อที่จะสัมภาษณ์

3.1.2.3 เตรียมอุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ เทปบันทึกเสียง ม้วนเทป แบบบันทึกโน้ตหน้าทับ แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี และอุปกรณ์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.1.2.4 นัดหมายบุคคลที่ต้องการสัมภาษณ์

3.1.2.5 สัมภาษณ์แต่ละบุคคลตามรายละเอียดดังนี้

3 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายไกรฤทธิ์ กันเรือง ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นายมนัส ขาวปลื้ม
ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

4 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายสทวัฒน์ ปลื้มปรีชา ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร
กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

23 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายบุญช่วย แสงอนันต์ ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

24 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายสมาน น้อยนิคย์ ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นายจรัส ต้นมีสุข
ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

25 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายมนัส ขาวปลื้ม ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน(ต่อ)

26 ธันวาคม 2539

สัมภาษณ์ นายบุญช่วย แสงอนันต์ ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร
กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน(ต่อ)

9 มกราคม 2540

สัมภาษณ์ นายสมาน น้อยนิคย์ ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร
กรุงเทพมหานคร
เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน(ต่อ)

13 มกราคม 2540

สัมภาษณ์ นายสรวุฒน์ ปลื้มปรีชา ข้าราชการ นายคุณฐิ มีป้อม ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน(ต่อ)และบันทึกเทปทำนองเพลงหน้าพาทย์ เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงกลม เพลงโคมเวียน เพลงเชิดฉาน เพลงเชิด เพลงตุ้มตุ้ม เพลงทะแยกลองโขน เพลงแผละ เพลงพญาเดิน เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก และเพลงไล่

14 มกราคม 2540

สัมภาษณ์ นายคุณฐิ มีป้อม ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการบันทึกเทปทำนองเพลงหน้าพาทย์(ต่อ) เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอ เพลงเสมอดินนง (บาทสกุณี) เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร เพลงเสมอสามตา เพลงเสมอผี เพลงเหาะ เพลงรุม เพลงเร็ว เพลงรุกรัน

15 มกราคม 2540

สัมภาษณ์ นายขยศ วรรณมาศ หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

16-17 มกราคม 2540

สัมภาษณ์ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

29 มีนาคม 2542

สัมภาษณ์ นายศิลป์ ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องความเชื่อ บทบาทความสำคัญของตะโพน ความสำคัญของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน

30 มีนาคม 2542

สัมภาษณ์ นายอุดม อังสุธร ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นายสังเวียร ทองคำ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

เก็บข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องความเชื่อ บทบาทความสำคัญของตะโพน ความสำคัญของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.2.1 การวิเคราะห์บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

ผู้วิจัยวิเคราะห์บทเพลง โดยนำข้อมูลจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์บุคคลผู้เกี่ยวข้องในวงการดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ทั้งผู้เป็นศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญ และเป็นผู้กระทำพิธีไหว้ครูซึ่งเกี่ยวข้องกับบทบาทของตะโพนโดยตรง รวมทั้งจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ปฏิบัติหน้าที่คนเครื่องหนังมากกว่า 20 ปี มาทำการวิเคราะห์รายละเอียดของตะโพนทั้งในด้านบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในฐานะเป็นผู้กำกับจังหวะหน้าทับ และในด้านคติความเชื่อในฐานะเป็นเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์แทนดุริยเทพคือพระพรคนธรรพ ทำให้เห็นถึงบทบาทความสำคัญอย่างยิ่งของตะโพน ทั้งในวงการดนตรีไทยและวงการนาฏศิลป์ไทยรวมไปถึงวงการช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีไทย

3.2.2 การวิเคราะห์โครงสร้างและระบบเสียงของตะโพน-กลองทัด

ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยศึกษาขั้นตอนในการสร้างและองค์ประกอบต่างๆ ของตัวตะโพน-กลองทัด รวมทั้งด้านระบบเสียง จากข้อมูลเอกสาร และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้มีประสบการณ์ด้านเครื่องหนังโดยตรง นำข้อมูลดังกล่าวมาทำการวิเคราะห์รายละเอียดด้านองค์ประกอบต่างๆ ของโครงสร้างอันเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ได้เครื่องดนตรีที่ดีมีคุณภาพ และถูกต้องตามคุณลักษณะอันพึงประสงค์ รวมทั้งด้านองค์ประกอบต่างๆ ของระบบเสียงที่ทำให้ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถทำได้ถึง 12 เสียง

3.2.3 การวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

ผู้วิจัยวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์โดยนำเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 25 เพลงที่บันทึกเทป และโน้ตหน้าทับจากภาคสนาม มาบันทึกเป็นโน้ตสากล นำโน้ตที่ได้มาวิเคราะห์รายละเอียดโดยใช้ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาเชิงระบบ(Systematic Study) ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างของดนตรี (Musical Structure) และลักษณะเฉพาะทางดนตรี (Specific Characteristic) กำหนดหัวข้อการวิเคราะห์ดังนี้

1. หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

วิเคราะห์รูปลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ตามที่ปรากฏ ซึ่งแต่ละเพลงมีทั้งรูปลักษณะที่แตกต่างกันและคล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการเดินทาง นำเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 25 เพลงมาทำการวิเคราะห์รายละเอียดด้านความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับในแต่ละกระบวนจังหวะกับวลีของทำนองเพลง และการใช้หน้าทับของแต่ละเพลงมีส่วนกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลง มากน้อยเพียงใด

2. เปรียบเทียบความแตกต่างของหน้าทับ

วิเคราะห์ความเหมือนและความแตกต่างของมือตะโพนในแต่ละกระบวนจังหวะของแต่ละบุคคลข้อมูลเพื่อหาข้อสรุปความนิยมใช้มือตะโพนแต่ละเพลง รวมทั้งวิเคราะห์รูปแบบและอัตราจังหวะของหน้าทับ นำผลที่ได้มาสรุปลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทาง

3.3 การเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำข้อมูลในส่วนต่างๆ มาทำการวิเคราะห์ สรุปผล และเสนอผลการวิจัย เป็นการนำเสนอข้อมูลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยนำเสนอตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

1. บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

นำเสนอไว้ในบทที่ 4 โดยแสดงให้เห็นถึงบทบาทความสำคัญของตะโพนที่มีต่อการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์โดยเฉพาะในการแสดงโขน ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตมนุษย์กับเสียงกลอง และ โดยเฉพาะในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับตะโพน

2. โครงสร้างและระบบเสียงของตะโพน-กลองทัด

นำเสนอไว้ในบทที่ 5 โดยแสดงให้เห็นรายละเอียดของโครงสร้างและองค์ประกอบของตะโพนกับกลองทัด ขั้นตอนในการสร้าง ระบบเสียง รวมทั้งการใช้สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน-กลองทัด

3. การวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

นำเสนอไว้ในบทที่ 6 โดยแสดงให้เห็นการจำแนกประเภทของเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะหน้าทับ 5 ประเภท โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการเดินทางได้แสดงรายละเอียดในเรื่องของความสัมพันธ์ของวลีกับกระบวนจังหวะของมือตะโพน-กลองทัด ความสัมพันธ์ด้านกำหนดความสั้นยาวของทำนองเพลง ความแตกต่างของมือตะโพน รูปแบบและอัตราจังหวะของหน้าทับ รวมทั้งกระบวนจังหวะต่างๆ ของมือตะโพนที่ใช้สร้างหน้าทับ

บทที่ 4

บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

4.1 บทบาทความสำคัญของตะโพน

ตะโพน เป็นกลองชนิดหนึ่งที่ขึงด้วยหนังทั้ง 2 หน้า จัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะจำพวกเครื่องหนังใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับและผู้นำกลองทัด นอกจากนี้ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับในวงบรรเลงแล้ว ตะโพนยังมีบทบาทในฐานะเป็นสัญลักษณ์แทน “พระปรคนธรรพ” ซึ่งเป็นหนึ่งในเทพเจ้าทางดุริยางคศิลป์ ที่ศิลปินทั้งฝ่ายดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ให้ความเคารพบูชา

ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย นิยมจัดที่สำหรับตั้งตะโพนบูชาไว้ตรงกลางหมู่เครื่องดนตรีที่เข้าพิธีเป็นพิเศษ อีกทั้งยังจัดผ้าขาวสะอาดยาวพอประมาณ (ประมาณ 3 เมตรหรือนานั้น) สำหรับพันรอบตรงกลางตะโพน เรียกว่า “ผ้ารัดอก” ไม่จำเพาะแต่ตะโพนในที่ตั้งบูชาเท่านั้น แม้ตะโพนอีกใบหนึ่งที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ก็ต้องทำเช่นเดียวกัน แสดงความหมายถึงการบูชาคล้ายกับการเอาผ้าสีต่างๆ คล้องบูชาศาลเทพารักษ์ ศาลพระภูมิ แต่สำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้จะคล้องอย่างศาลพระภูมิไม่ได้ ต้องรัดอย่างที่เราเรียกว่า “รัดอก” เพื่อความสวยงาม และต้องใช้ผ้าขาวถือว่าเป็นความบริสุทธิ์ใจในการน้อมบูชาองค์พระปรคนธรรพ นอกจากนี้ยังต้องมีผ้าขาวสะอาดอีกผืนหนึ่งยาวประมาณ 1 เมตร ไว้สำหรับปูรองตะโพนกับชั้นก้านลตามจำนวนนักดนตรีผู้ทำหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีและบูชาตะโพนอีก 1 ชุดเพิ่มขึ้นอีก ชั้นก้านลสำหรับบูชาตะโพนหรือพระปรคนธรรพนี้โดยทั่วไปผู้ทำหน้าที่ตีตะโพนจะเป็นผู้จัดรูปเทียนบูชาเลย ส่วนชั้นก้านลของนักดนตรีอื่นๆ ก็วางบูชาไว้บนผ้าขาวร่วมกัน (ศิลป์ ตราโมท, สัมภาษณ์)

ความสำคัญของตะโพนในวงปี่พาทย์นั้น หน้าที่ของตะโพนคือตีกำกับจังหวะหน้าทับและควบคุมจังหวะของเพลงให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องเหมาะสมตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเพลง โดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงนั้น ตะโพนจะเป็นสื่อสัญญาณให้ผู้แสดงทราบว่าจะเปลี่ยนท่าหรือจะหมดท่าตรงไหน ตะโพนเป็นตัวกำหนดโดยผู้ตีตะโพนจะทำการตี(บอกท่า)ให้ผู้รำทราบว่าจะหมดหน้าทับ หรือหมดวรรคตอนของเพลง ทำให้การแสดงเรียบร้อยขึ้น ส่วนการบรรเลงในพิธีต่างๆ โดยเฉพาะพิธีหลวงแล้วจะต้องมีตะโพนเป็นจุดสำคัญที่สุดของวงปี่พาทย์ เครื่องดนตรีอย่างอื่นเช่น ปี่ ระนาดทุ้มหรือเครื่องประกอบจังหวะถ้ามีความจำเป็นอาจขาดได้แต่ตะโพนกับกลองทัดแล้ว ในส่วนของการบรรเลงประกอบพิธี ประกอบเพลงหน้าพาทย์จะขาดเสียมิได้เลย (สังเวียร ทองคำ, สัมภาษณ์)

ในส่วนของการแสดงโขนนั้นตะโพนกับกลองทัดมีความสำคัญมาก เพราะเป็นผู้กำกับจังหวะหน้าทับ จะบอกถึงความตื่นเด่นรุกเร้า สนุกสนาน ถ้าผู้ตีตะโพนไม่ใส่ใจอารมณ์ในการตีให้ผู้รำจะทำให้ขาดรสชาติไปทันทีเพราะหัวใจสำคัญอยู่ที่หน้าทับคือตะโพน ผู้รำจะต้องรำให้ลงจังหวะโดยยึดหน้าทับเป็นสำคัญที่สุด เพราะคนดูรวมทั้งศิลปินผู้แสดงอื่นๆ เขาจะดูว่าคนเต้นจะเต้นได้ลงกับจังหวะหน้าทับตะโพนหรือไม่ (จุฑพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์) แม้แต่การรำรำของฝ่ายพระ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีจังหวะค่อนข้างช้า เพื่อให้ผู้แสดงได้แสดงถึงลีลางดงามสง่าผ่าเผย ผู้แสดงเป็นพระรามหรือพระลักษมณ์ก็จะยึดตะโพน-กลองทัดเป็นจังหวะหลัก โดยฟังหน้าทับประกอบกัน ถ้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ก็ฟังไม้เดิน ไม้ลา ตามแบบแผนของแต่ละเพลง ส่วนเวลาออกเพลงต่างๆ จะสังเกตตะโพนเป็นผู้ทำออก ดังนั้นในการรำรำจึงยึดตะโพนเป็นหลักถือเป็นหัวใจของการรำรำ (อุดม อังสุธร, สัมภาษณ์)

นอกจากนั้นความสำคัญของตะโพนในการบรรเลงเพลงต่างๆ ถือว่าตะโพนเป็นหลักของหน้าทับ การรำรำต่างๆ นั้นคิดทำขึ้นมาให้พอดีกับหน้าทับ เช่นเพลงเสมอต้องมี 5 ไม้ เพลงลาต้องมี 4 ไม้เป็นต้น ตะโพนกับกลองทัดจึงเป็นหลักของเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์ไม่อาจขาดตะโพน-กลองทัดไปได้เลย และผู้ตีตะโพนต้องมีความแม่นยำ มีสมาธิ ผิดพลาดไม่ได้ เพราะเพลงหน้าพาทย์สูงๆ นั้น ถ้าผิดพลาด จิตใจจะไม่ค่อยสบายคล้ายกับเป็นความประมาท จึงทำให้เกิดความผิดพลาด ทำให้เพลงนั้นไม่สมบูรณ์ (ศิริปี ตราโมท, สัมภาษณ์)

บทบาทและความสำคัญของตะโพนดังกล่าวนี้ ล้วนกำเนิดมาจากความเป็นจริงที่ได้สัมผัสจากประสบการณ์ของบรรดาเหล่าศิลปินทั้งผู้แสดงและผู้บรรเลงที่ได้สัมผัสต่อกันมา ผนวกกับความเชื่อและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตมนุษย์จึงจะได้กล่าวรายละเอียดต่อไป

4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตมนุษย์กับกลอง

กลองเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตมนุษย์มาโดยตลอด นับแต่โบราณกาล บทบาทหน้าที่ของกลองในสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์โดยทั่วไปได้แก่ การส่งสัญญาณ การสื่อสาร การเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อ การตีประกอบพิธีกรรม การให้ความบันเทิง การกระตุ้นปลุกเร้าใจให้ฮึกเหิม ฯลฯ บทบาทของกลองในแต่ละกลุ่มชน สามารถสะท้อนภาพให้เห็นถึงวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนผู้เป็นเจ้าของ สิ่งที่ยืนยันเรื่องราวเหล่านี้ได้ดีก็คือ สังเกตได้จากหลักฐานทางโบราณคดีทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นภาพสลักปูนปั้นก็ดี ภาพหินแกะสลักก็ดี หรือแม้แต่ในหลักศิลาจารึกต่างๆ มักต้องมีสิ่งที่สื่อแสดงให้เห็นว่ามีกลองเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่เสมอ จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าบทบาทของกลองแทรกอยู่ในวัฒนธรรมของมนุษย์มาโดยตลอด เฉพาะอย่างยิ่งกับวิถีชีวิตของคนไทยเรานั้น กลองได้เข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมาก

ในกิจกรรมหลายอย่าง เช่น กิจกรรมที่เกี่ยวกับการบันเทิง งานรื่นเริง หรือกิจกรรมที่เกี่ยวกับศาสนา งานบุญ งานประเพณีต่างๆ รวมทั้งงานพระราชพิธี เป็นต้น บทบาทของกลองที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของสังคมไทย ได้แก่

บทบาทในด้านพิธีกรรม คนไทยเรามีวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับพิธีกรรมต่างๆ มาก บางอย่างได้สืบทอดกันกลายเป็นขนบธรรมเนียมและเป็นประเพณีที่สำคัญ เช่น

การไหว้บุญเกาะว้ ของพราหมณ์หรือการตีกลองชนะ เพื่อประกอบพระราชพิธีสำคัญของพระมหากษัตริย์

การตีกลองบูชา ตามวัดวาอารามต่างๆ เพื่อประกอบพิธีในวันสำคัญทางศาสนาของทางภาคเหนือ

การตีกลองเพล คู่กับ โป่ง เพื่อประกอบพิธีทำบุญอุทิศให้แก่ผู้ตาย ของชาวอีสาน
การตีตะโพน และกลองทัด ประสมวงปี่พาทย์ เพื่อประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีของทางภาคกลาง

การตีทับ (โทน) เพื่อประกอบพิธีกรรมรักษาความเจ็บป่วย ที่เรียกว่าโต๊ะคริม หรือการตีทาบรณลงในวงกาหลอ ใช้ในพิธีศพ ของทางภาคใต้ เป็นต้น

บทบาทในด้านการเป็นเครื่องบูชา ตามวัดต่างๆ ในภาคเหนือของไทยจะมีการสร้างกลองหลวงและกลองบูชาไว้ประจำวัด หรือประจำหมู่บ้าน เพื่อไว้ตีเป็นพุทธบูชาในวันสำคัญและยังเป็นการบูชาขอพรต่อเทวดาด้วย

บทบาทในด้านการเป็นเครื่องมือสื่อสาร ตามวัดทางภาคกลางของไทยส่วนมากจะสร้างกลองเพลประจำวัดไว้ใช้ตีตอนเวลา 11.00 น. (ตอนเพล) เพื่อให้พระทั้งวัดทราบเวลาและเป็นการเตือนญาติโยมไปด้วย อีกเวลาหนึ่งที่ยังมีบางวัดใช้ตีกันอยู่คือ เวลา 18.00 น. (ตอนทกโมงเย็น) จะมีการตีกลองสลัดกับการตีระฆัง เพื่อให้ทราบว่าพระสงฆ์เสร็จพิธีทำวัตรเย็นแล้ว นอกจากตีในสองเวลาดังกล่าวแล้ว วัดตามชนบทของภาคกลางยังนิยมใช้กลองเพลนี้ตีแจ้งเหตุต่างๆ เช่น เหตุฉุกเฉิน ไฟไหม้ โจรผู้ร้ายปล้นสะดมภ์ หรือเรียกประชุมชาวบ้านโดยด่วน เสียงกลองเพลนี้จึงเป็นเสียงที่มีความผูกพันอย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตคนในชนบทเป็นอย่างมาก

บทบาทในด้านความบันเทิง งานประเพณี งานบุญต่างๆ ของไทยไม่อาจหลีกเลี่ยงความรื่นเริงบันเทิงใจที่แฝงอยู่ในรูปของกิจกรรมการละเล่นหลากหลาย เพื่อเป็นเครื่องช่วยให้เกิดศรัทธา เกิดกำลังใจและเป็นการสร้างความสมัครสมานสามัคคี บังเกิดน้ำใจไมตรีตามแบบฉบับของคนไทย ประเพณีของแต่ละภาคต่างก็มีขนบธรรมเนียม มีการละเล่นที่แตกต่างกันไป เช่น

ภาคเหนือ มีการตีกลองแอว์ในขบวนฟ้อน ตีกลองมองเซิง กลองสะบัดไชย เป็นการละเล่นในงานประเพณีต่างๆ

ภาคอีสาน มีการตีกลองยาว ตีกลองดุ่ม ตีแห่ในงานรื่นเริง มีการนำโทนเข้าประสมกับเครื่องสายของเขมร เรียกว่า วงกันตรึม ใช้บรรเลงในงานรื่นเริง

ภาคกลาง มีการใช้กลองยาวตีนำขบวนแห่ต่างๆ อาทิ การแห่นาค การแห่ผ้าป่า แห่ขันหมาก ฯลฯ เป็นที่สนุกสนาน มีการใช้กลองตุ๊ก(กลองชาตรี)กับโทนในการเล่นกระดิวแทงเลื้อยเข้าร่วมขบวนแห่ต่างๆ เป็นต้น

ภาคใต้ มีการใช้กลองประกอบการละเล่นหลายชนิด เช่น กลองชาตรีกับทับ ใช้ตีในวงปี่พาทย์ชาตรี และการแสดงโนราห์ มีการใช้โพนตีประโคมในประเพณีชักพระ เป็นต้น

จึงเห็นได้ว่ากลองมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตมนุษย์มาโดยตลอด กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นตรงที่สามารถเข้าไปมีบทบาท มีส่วนร่วมกับวิถีชีวิตมนุษย์ได้อย่างกว้างขวางและผูกพันกันได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน จนกลองได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีที่หล่อหลอมจนบังเกิดเป็นวัฒนธรรมขึ้นในแต่ละสังคมมนุษย์นับแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน และน่าจะคงอยู่คู่กับมนุษย์ตลอดไป

4.3 ความเชื่อเกี่ยวกับตะโพน

มนุษย์เรามีสัญชาตญาณความกลัวอยู่ในตัวทุกคนจึงมีความเชื่อในเรื่องพลังอำนาจของเสียงสุกรี เจริญสุข (2534:3) ได้กล่าวถึงเรื่องพลังอำนาจของเสียงไว้ว่า "เสียงนั้นมีพลังและเสียงมีอำนาจโดยธรรมชาติแล้วมนุษย์นั้นจะมีความกลัวความเจ็บเป็นคุณสมบัติติดตัวอยู่ เมื่อเจ็บปวดใจก็กลัวว่าเหว่ ไม่เข้มแข็งพอที่จะมีชีวิตอยู่ได้อย่างมีความสุข จึงต้องอาศัยอำนาจของเสียงเป็นที่พึ่ง การสร้างเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังๆ เพื่อเป็นเพื่อนของจิตใจ การสร้างตะโพน กลองทัด ระฆัง ฯลฯ เอาไว้ที่วัดหรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ก็เพื่ออาศัยอำนาจความกังวานของเสียงช่วยขจัดความกลัวของจิตใจให้ออกไป เสียงจะดังกังวานกว้างไกลในจิตใจ ถึงแม้ว่าเสียงจากเครื่องดนตรีเหล่านั้นจะมีระดับน้อยเพียงเสียงเดียว และไม่สามารถบอกได้ว่ามีระดับเสียงเป็น โด เร มี ฯลฯ แต่เสียงจะกว้างเหมือนเสียงของจักรวาลทำหน้าที่ให้ความอบอุ่นของจิตใจ ตะโพน กลองทัด ระฆัง จึงเป็นแหล่งเสียงที่มีอำนาจและสิ่งที่สำคัญก็คือ จิตใจผู้ฟังรู้สึกอบอุ่นเมื่อได้ยิน"

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511:119) ได้กล่าวถึงความสำคัญของเสียงดนตรีไว้ว่า "เสียงเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่เรารอชมของผู้ได้ยินได้ฟังให้บังเกิดความสุขสนุกสนานรื่นเริง หรือเคลิบเคลิ้มไปตามอารมณ์ของผู้แสดงได้ นอกจากนี้เสียงของดนตรียังกระตุ้นความรู้สึก แม้ผู้ที่อยู่ห่างไกลบริเวณการแสดงให้เกิดความอยากดู อยากเห็นการแสดงนี้ขึ้นมาจนอดใจอยู่ไม่ได้ก็มี"

จากข้อความเหล่านี้แสดงว่า เสียงเครื่องดนตรีมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์ค่อนข้างสูง โดยเฉพาะเสียงตะโพนและกลองทัด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความถี่ของเสียงค่อนข้างต่ำ แต่มีความกว้างของเสียงมาก ทำให้เกิดเสียงดังกังวานกว้างไกล ทำให้ผู้ได้ยินได้ฟังบังเกิดอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ตามลีลาของเสียงนั้น การได้ที่เราได้ยินเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว กระชับ โดยเฉพาะ เสียงกลอง เมื่อเรายุติความคิดในเรื่องอื่นๆ แล้วตั้งใจฟังพร้อมกับติดตามจังหวะที่ได้ยินนั้น จะพบว่าบางครั้งเราอาจเผลอตัว เคลื่อนไหวอวัยวะส่วนหนึ่งส่วนใดของร่างกาย เช่น เท้า ศีรษะ หรืออย่างน้อยก็เคาะนิ้วมือของเราเองไปตามจังหวะที่ได้ยินนั้น นี่คือผลจากอิทธิพลของเสียงเครื่องดนตรีจำพวกบรรเลงจังหวะ

อิทธิพลของเสียงดังกล่าวนี้นี้จึงถูกสร้างขึ้นเป็นระบบความเชื่อ เพื่อครอบงำพฤติกรรมต่างๆ ของมนุษย์ โดยเฉพาะในสังคมตะวันออกซึ่งกลุ่มประชากรส่วนใหญ่ยังมีวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับเรื่องไสยศาสตร์ เรื่องความเชื่อในสิ่งลึกลับที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ ระบบความเชื่อต่างๆ เหล่านี้ปรากฏออกมาในรูปแบบของพิธีกรรม และประเพณีต่าง ๆ จนกลายเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มชนแต่ละท้องถิ่น และยังเกี่ยวพันไปถึงศิลปะการดนตรี คือ อาศัยเสียงดนตรีเป็นสื่อเชื่อมโยงมนุษย์กับความเชื่อดังกล่าวนี้นี้

ในสังคมดนตรีไทยแฝงไว้ด้วยระบบความเชื่อสูงมาก เพราะดนตรีไทยนอกจากจะบรรเลงเพื่อความบันเทิงแล้วยังมีหน้าที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่างๆ มากมาย ทั้งของสถาบันพระมหากษัตริย์จนถึงประชาชนทั่วไป บทบาทของการบรรเลงนั้นเกี่ยวข้องกับสังคมไทยตั้งแต่การเกิด จนถึงตาย เครื่องดนตรีที่นักดนตรีให้ความสำคัญในด้านความเคารพบูชา อันเนื่องมาจากความเชื่อ ความศรัทธาอย่างสูงก็คือตะโพน

ตะโพน นอกจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีอิทธิพลในด้านของเสียงดังกล่าวดังแล้ว ยังมีอิทธิพลในด้านความเชื่อเข้ามาผนวกอีก จึงถูกยกฐานะขึ้นครุฑศักดิ์ สูงกว่าเครื่องดนตรีไทยอย่างอื่น ในด้านความเชื่อของตะโพนนี้ แม้แต่ขั้นตอนการสร้างในสมัยโบราณยังต้องจัดทำเป็นพิเศษ ดังที่ โองการ กลีบขึ้น (2506:28) ได้อ้างคำบอกเล่าของบิดา (นายจำ กลีบขึ้น) ไว้ว่า “การที่จะสร้างตะโพนในสมัยก่อนนั้นเพื่อจะให้เป็นที่สิริมงคล และมีอำนาจแล้ว จะต้องประกอบด้วยสิ่งของดังนี้ คือ ไม้ที่จะนำมาเป็นหุ่น ตะโพนจะต้องใช้ไม้ “กุ่มน้ำ” มากถึงและชุดให้ได้รับทรงสวยงามและเหมาะสม ส่วนหนังที่จะใช้ประกอบในการนี้ จะต้องใช้หนังเสือกับหนังหมี มาประกอบเป็นหน้าตะโพนทั้ง 2 หน้า หนังเสือหน้าต้องอยู่ทางหน้า“รุษ” หรือหน้า“เฒ่า” ส่วนหนังหมีก็อยู่ทางหน้า“มด” หรือหน้า“ติง” สำหรับหน้าตะโพนหรือขาที่ตั้งรับรองของตัวตะโพน ให้ใช้ไม้“มะกรูด” ... เรื่องที่ได้เล่ามาแล้วนี้ถ้าในปัจจุบัน หากมีท่านผู้ใดสร้างตะโพนขึ้นตามที่ได้กล่าวมา ข้าพเจ้าเชื่อเหลือเกินว่าความมีสิริมงคล และมีอำนาจจะบังเกิดแก่ท่านผู้นั้นเป็นแน่นอน” ความเชื่อจากข้อความนี้นอกจากเชื่อในด้านความมีสิริมงคลและอำนาจของตัวบุคคลแล้ว น่าจะเกี่ยวพันไปถึงอำนาจของเสียงตะโพนที่ถูกสร้างขึ้นด้วย

ผู้วิจัยเคยได้ยินครูผู้ใหญ่ทางดนตรีไทยบางท่าน กล่าวให้ฟังว่าไม่จำเพาะแต่การสร้างตะโพนโดยใช้หนังเสือกกับหนังหมีมาประกอบเป็นหน้าตะโพน แม้แต่กลองสองหน้าบางลูก ก็นำวิธีการสร้างนี้มาใช้ เพื่อไว้สำหรับใช้ประชันวงโดยเฉพาะโดยให้เหตุผลว่า ในป่านั้น หมีเป็นสัตว์ที่มีเคซ เสือเป็นสัตว์ที่มีอำนาจ เมื่อเรานำหนังสัตว์ทั้ง 2 ชนิดนี้ มาขึ้นหน้าตะโพน ตะโพนใบอื่นที่ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว เสือกก็จะถูกข่มให้แพ้ก้นอยู่ในที เพราะธรรมชาติวัวย่อมเป็นสัตว์ที่กลัวเสือกอยู่แล้ว ซึ่งเรื่องดังกล่าวนี้ก็ยังไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเท็จจริงเพียงใด เป็นแต่เพียงความเชื่อเท่านั้น

เรื่องความเชื่อเกี่ยวกับการสร้างกลองและตะโพนของช่างกลองโดยทั่วไป ปัจจุบันก็ยังมีการยึดถือกันอย่างแนบแน่น แม้จะมีความแตกต่างกันบ้างตามสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม แต่ก็มีความเชื่อที่เป็นไปในแนวทางใกล้เคียงกัน

ช่างกลองมีความเชื่อว่าต้นไม้บางชนิดหรือบางลักษณะไม่ควรนำมาทำหุ่นกลอง เพราะจะเกิดหายนะอย่างรุนแรงเช่น

1. ต้นไม้ที่เชื่อว่ามีเทพารักษ์หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์สถิตย์อยู่ เช่น ต้นโพธิ์ ต้นไทร ต้นตะเคียน ฯลฯ

2. ต้นไม้ที่มีลักษณะถูกฟ้าผ่า เช่น ต้นตาลถูกฟ้าผ่า ฯลฯ

3. ต้นไม้ที่มีประวัติเกี่ยวกับการตาย เช่น มีคนผูกคอตายที่ต้นไม้ต้นนั้น ฯลฯ

หนังสัตว์ที่นำมาทำกลองเช่นกัน หากช่างกลองทราบที่มาว่าเป็นหนังที่มีที่มาไม่ดีก็จะไม่นิยมทำ “หนังต้องห้าม” ในความคิดของช่างกลองคือ

1. หนังของสัตว์ที่ตายโหง

2. หนังของสัตว์ที่ตายท้องกลม

3. หนังของสัตว์ที่มีประวัติร้ายรุนแรง หรือเสื่อมเสียเมื่อยังมีชีวิตอยู่ เช่น เป็นบ้า ฆ่าคนตาย (คมตันด้วรธรรมรัตน์ สุทนต์, ใน อานันท์ นาคคง, บรรณาธิการ, 2537: 74)

จากข้อความดังกล่าวเห็นได้ว่าแม้แต่ขั้นเริ่มต้นของการสร้าง ก็ต้องแฝงด้วยคติความเชื่อในการจัดหาวัสดุที่จะนำมาใช้สร้าง โดยเริ่มที่ไม้ที่นำมาเป็นหุ่นกลอง หากพิจารณาตามนี้พบว่า ต้นโพธิ์ ต้นไทร นั้นไม่เหมาะที่จะนำมาเป็นหุ่นกลอง เนื่องจากเป็นต้นไม้ที่ใหญ่โตเกินไปและรูปทรงของลำต้นก็ไม่เหมาะที่จะทำ ส่วนต้นตะเคียนนั้นมักอยู่ในป่าลึก ไม่สะดวกต่อการเคลื่อนย้าย ทั้งเป็นการลงทุนที่มากเกินไป ส่วนต้นตาลที่ถูกฟ้าผ่ากับต้นไม้ที่มีคนผูกคอตายนั้น เหตุที่ไม่นิยมนำมา - สร้างอาจเป็นด้วยไม้ต้นดังกล่าวอายุการเจริญเติบโตยังไม่ได้ขนาดพอที่จะนำมาใช้งานประการหนึ่ง หรืออาจมีลักษณะอันไม่พึงประสงค์บางประการ เช่น รูปทรง หรือชนิดของเนื้อไม้จึงหลีกเลี่ยง แต่ในแง่ของความเชื่อแล้ว ทั้งต้นโพธิ์ ต้นไทรที่อายุมาก มักจะมีผู้คนไปกราบไหว้บูชา บ้างก็นำผ้าสีต่างๆ ไปผูกรอบโคนต้นเพื่อเป็นการเซ่นสังเวยต่อเทพอารักษ์ที่สิงสถิตย์อยู่ ตามความเชื่อ

ความศรัทธาของแต่ละบุคคล ส่วนต้นตะเคียนนั้นก็มักมีนิยายเกี่ยวกับภูติผีเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้คนทั่วไปไม่ค่อยนิยมที่จะนำไม้ชนิดนี้ไปทำประ โยชน์อย่างอื่นแม้แต่การสร้างบ้านเรือน ด้วยมูลเหตุของความเชื่อดังกล่าว

ในส่วนของหนังสัตว์ที่นำมาทำกลองนั้นหากเป็น “หนังต้องห้าม” ในความคิดของช่างกลอง ก็ไม่สมควรนำมาใช้ เช่นหนังสัตว์ตายทั้งกลม น่าจะเป็นแนวคิดในทางกุศลจิตให้พึงละเว้นสัตว์ที่กำลังจะเกิดลูก หรือสัตว์ที่ตายโหงก็เป็นการหลีกเลี่ยงมิให้ฆ่าสัตว์โดยไม่จำเป็น เพราะสัตว์ที่ตายโหงส่วนมากก็โดยฝีมือมนุษย์เป็นผู้ฆ่านั่นเอง ความเชื่อต่างๆ ดังกล่าวนี้อธิบายแล้วล้วนเป็นสิ่งดีงามอันบังเกิดประ โยชน์แก่ตัวช่างผู้สร้างกลองเองโดยตรง ในส่วนของผู้ใช้นั้นหากไม่ทราบประวัติที่มาของวัสดุที่ใช้สร้างแล้วอาจไม่บังเกิดผลอันใดเลย นอกจากในเรื่องของการสร้างแล้ว แม้ในงานซ่อมแซมก็ยังแฝงไว้ด้วยเรื่องความเชื่อซึ่งที่ คมสันต์วรรณรัตน์ สุทนต์ (2537:74) กล่าวว่า

“ช่างกลองมีความเชื่อว่า กลองที่เคียบรรเลงหรือใช้งานแล้ว จะถือว่าเป็นครุสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่ ดังนั้นเมื่อกลองชำรุดหรือใช้งานไม่ได้แล้วนำมาซ่อมจะต้องมีการทำพิธีขอมาครุบาอาจารย์ โดยช่างกลองจะทำนํ้ามนต์ธรรม์สารประพรมที่กลองก่อนซ่อมแซม...

ตะโพนเป็นกลองที่ทั้งช่างทำกลองและนักดนตรีเชื่อถือเคารพและศรัทธามาก อย่างเช่นนำตะโพนไทยขึ้นหิ้งบูชา หรือหากช่างทำกลองหรือนักดนตรีโดนกระทำทางไสยศาสตร์ ก็จะทำให้กินนํ้าล้างหน้าตะโพนเป็นการล้างอาถรรพ์เป็นต้น

ดังนั้นจึงมีพิธีกรรมอย่างหนึ่งคือ “การประจุ” เครื่องรางของขลัง...โดยมีความเชื่อและศรัทธาทงด้านจิตใจ”

ข้อความนี้เห็นได้ว่าในส่วนของตะ โพนนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการยอมรับนับถือไม่เฉพาะแต่ในวงการศิลปินไทยเท่านั้น แม้แต่วงการของช่างผู้สร้างเอง ความเชื่อในเรื่องครุที่สิ่งศักดิ์อยู่ยังได้รับการยอมรับนับถือ เคารพบูชาถึงขนาดนำขึ้นหิ้งบูชาด้วยถือเป็นของสูงแม้พวกเขาจะมีได้เป็นนักดนตรี อีกทั้งก่อนจะทำการซ่อมแซมยังต้องมีพิธีทำนํ้ามนต์ประพรมเป็นการขอมาก่อนเรื่องดังกล่าวเหล่านี้ล้วนบังเกิดจากความเชื่อที่ได้รับการปลูกฝัง ถ่ายทอดสืบต่อกันมาอันเป็นผลทางด้านจิตใจทั้งสิ้น

นอกจากความเชื่อเรื่องอำนาจของเสียงตะโพนแล้ว ในกลุ่มศิลปินทั้งด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ ได้ให้ความเคารพบูชาตะโพนโดยถือเป็นของสูง เป็นตัวแทนของเทพเจ้าทางศิลปะ คือพระพรคนธรรพ ซึ่ง รณชิต แม้นมาลัย (2534:28) ได้อ้างคำสัมภาษณ์ พิชิต ชัยเสรี ไว้ว่า

“พระพรคนธรรพคือ พระนารทมนี ซึ่งเป็นพรหมฤๅษีที่เกิดจากใจของพระพรหม นักดนตรีไทยเรียกว่า “พ่อแก่” ลักษณะของพระนารทมนีนั่น เกล้าผมเป็นมวย ประดับร่างเป็นทองส่องแสงรุ่งโรจน์

ถือไม้เท้าทองและหม้อน้ำทอง เป็นเจ้าแห่งวิชาการดนตรีและทางฟ้อนรำ บางทีถือพิณพิทยัทำด้วยกระดองเต่า ในด้านความเชื่อเกี่ยวกับพระปรคนธรรพนี้ เชื่อกันว่า เป็นครูผู้ทรงศีล จึงพบอยู่เสมอในพิธีไหว้ครูทางดุริยางคศิลป์ หรือในบางงานการบรรเลง จะมีการนำผ้าขาวมาพันหุ้มรัดอกตะโพนไว้ เปรียบเสมือนผู้ทรงศีลอันบริสุทธิ์” ตะโพนจึงได้รับการเคารพบูชาจากเหล่าศิลปินทั้งหลาย ในสมัยโบราณผู้ที่จะเริ่มเรียนดนตรีไทย ครูจะครอบให้โดยการครอบตะโพนเป็นอันดับแรก มิใช่ครอบเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น ฉิ่งวง อย่างในปัจจุบัน (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์)

โดยทั่วไปเหล่าศิลปินนับถือกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษแล้วว่าตะโพนคือองค์พระปรคนธรรพที่นับถือเป็นดุริยเทพองค์หนึ่ง เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีที่ถือกันว่าเป็นตัวแทนของเทพหรือพระปรคนธรรพจะได้รับการกราบไหว้บูชาเป็นพิเศษ แม้แต่การประดิษฐานหรือวางในที่ต่างๆ เครื่องดนตรีอื่นๆ อาจอนุโลมวางกับพื้นได้ แต่โดยเฉพาะตะโพนจะต้องหาที่ตั้งใหม่ที่สูงเพื่อเป็นการสักการะ เคารพบูชา แม้ในการทำพิธีไหว้ครู นอกจากเศียรเทพต่างๆ ที่ตั้งประดิษฐานบูชาแล้วรองลงมาจากเศียรเทพยังต้องมีตะโพนซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่ควรสักการบูชา เหตุที่ต้องเอาตะโพนเป็นเครื่องดนตรีแทนพระปรคนธรรพเพราะถือกันว่าดุริยเทพจะมีพระวิษณุกรรมเป็นผู้สร้างสรรสิ่งประดิษฐ์เครื่อง เล่นสิ่งสารพัน หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่าง พระปญจะสิงขรเป็นผู้เล่นเครื่องดุริยางค์ทางเครื่องคิด ส่วนพระปรคนธรรพนั้นในคำบอกกล่าวถึงรวมไปหมด ถือว่าเป็นเทพทางดุริยางค์ที่นอกเหนือไปจากเครื่องทำทำนองแล้วก็น่าจะเป็นเครื่องควบคุมจังหวะที่ถือว่าสำคัญ เครื่องดนตรีที่ได้รับการนับถือกันมาแต่บรรพบุรุษก็คือตะโพนซึ่งเป็นผู้ดำเนินการกำกับจังหวะเหมือนเพลงสาธการ ตะโพนจะเป็นผู้ขึ้นนำก่อนเครื่องดนตรี ธรรมดาเครื่องทำจังหวะต้องขึ้นทีหลัง แต่เพลงสาธการเป็นเพลงที่ใช้ในการนับไหว้บูชาเช่นตอนก่อนพระขึ้นธรรมมาสน์ การบรรเลงเพลงสาธการมิใช่เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบให้พระขึ้นเทศน์แต่เป็นหน้าพาทย์ที่แสดงว่าคนที่มาฟังเทศน์พร้อมแล้วที่จะน้อมบูชา ตอนจุดเทียนบูชาก็ใช้ตะโพนขึ้นก่อน นับเป็นอีกมูลเหตุที่ให้ความสำคัญต่อตะโพนและได้ถือปฏิบัติเป็นประเพณีสืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ (ศิลป์ ตรีโมท, สัมภาษณ์)

ข้อยืนยันความเชื่อในหมู่นักดนตรีที่ถือว่าตะโพนเป็นตัวแทนองค์พระปรคนธรรพคือเกี่ยวกับตำนานการฟ้อนรำที่ว่าพระอินทร์มาสอนท่ารำให้ และพระปรคนธรรพเป็นผู้ตีโพน โทนก็คือทับ พระปรคนธรรพเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมต่อทำรำดังกล่าว ซึ่งต่อมาเพื่อให้สะดวกในการบรรเลงได้ประดิษฐ์จากทับมาเป็นตะโพนที่ได้ให้ความเคารพนับถือกันมา จะสังเกตได้ว่าทางด้านดนตรีนั้น ถ้าเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับพิธีสงฆ์หรือพิธีมงคลต่างๆ เวลาเริ่มบรรเลงจะต้องเริ่มที่เพลงสาธการซึ่งเป็นเพลงแรกในเพลงชุดโหมโรงเช้า-เย็น และตะโพนจะเป็นผู้ขึ้นนำ ทำให้ได้ข้อคิดว่าตะโพนเป็นตัวแทนพระปรคนธรรพก็เลยให้ท่านเป็นผู้ดำเนินการเพลงแรกของโหมโรง เพราะพิธีกรรมต่างๆ จะต้องมีการโหมโรงก่อน (สังเวียร ทองคำ, สัมภาษณ์)

อีกประการหนึ่งคือในพิธีไหว้ครูฝ่ายนาฏศิลป์ก็มีบทไหว้ครูที่กล่าวถึงพระปรคนธรรพเช่นกัน เนื่องจากได้รับการอบรมสืบทอดกันต่อมาว่า ตะโพนนี้ถือเป็นตัวแทนพระปรคนธรรพที่ต้องให้ความเคารพนับถือ เพราะว่าการที่จะรำลงจังหวะหรือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจังหวะต้องเกี่ยวกับพระปรคนธรรพก็คือตะโพน จึงต้องเคารพท่านด้วยเพราะว่าละครหรือโขนก็ตามถ้าไม่มีดนตรีก็แสดงไม่ได้ เพราะฉะนั้นจึงเป็นเรื่องเชื่อมโยงกันทั้งฝ่ายนาฏศิลป์กับดนตรีที่เคารพนับถือเหมือนกัน (อุดม อังสุธร, สัมภาษณ์)

ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511:164) ได้กล่าวไว้ว่า

“เคยพบในสมุดไทยบางเล่มบอกพิธีเริ่มต้นและลำดับเพลงไว้ดังนี้ก็มี กล่าวคือ : แรกจะไหว้ครูครอบโขน ละคอน ให้ไหว้พระประโคนทัฬห คือตะโพนก่อน วานะโม 3 ที แล้วจึงว่าพระคาถา 3 ที :

พระประโคนทัฬห พระเทวดา อิมสมิง ทิสาพาเค สันติเทวา มหัทธิกา เติปทุมเห อนุรักษันตุ
ปริญชันตุ 3 ที

แล้วพาศิษย์มาไหว้พินพาทย เรียกเพลงตระพระประโคนทัฬห แล้วร่ำอุกพาทย กราบ 3 ที แล้วเรียกโปรยข้าวตอก โปรยเข้าไปที่พินพาทย 3 ทีและเรียกอุกพาทย กราบ 3 ที จึงขอน้ำล้างหน้า ตะโพนมากิน มาลูบศีรษะแล้วจึงไปไหว้ครูโขน-ละคอนตามเดิม”

จากข้อความดังกล่าวเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ไม่เพียงแต่ด้านดนตรีเท่านั้น แม้ฝ่ายนาฏศิลป์ ก็มีความเชื่อในเรื่องเกี่ยวกับตะโพนคือตัวแทนพระปรคนธรรพ ที่ถือกันว่าเป็นผู้ควบคุมจังหวะต่างๆ ในการรำรำ ซึ่งต้องให้ความเคารพบูชาและให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งมาแต่โบราณแล้ว

เรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับตะโพนนี้มีอีกหลายแง่มุม เช่น ความเชื่อกับการบรรเลง ความเชื่อในการปฏิบัติก่อนการบรรเลง ความเชื่อในการติดข้าวถ่วงหน้า ความเชื่อในด้านการรักษาโรค และความเชื่อในด้านการป้องกันสิ่งชั่วร้ายหรือเสนียดจัญไร ฯลฯ แต่โดยภาพรวมแล้วในวงการดุริยางคศิลป์เชื่อว่า ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่ศักดิ์สิทธิ์ ทั้งโดยตัวตะโพนเอง และเสียงของตะโพนที่สร้างความเชื่อมั่นทางจิตใจแก่นักดนตรีและนาฏศิลป์ให้แสดงผลงานทางศิลปะอย่างเต็มความสามารถ ความเชื่อต่างๆ เกี่ยวกับตะโพนจึงนับเป็นสิ่งที่คตินิยมประ โยชนอย่างที่เราจะเห็นว่ายังเกิดความเป็นมงคลนั่นเอง

ตะโพน จึงเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญและมีบทบาทอย่างสูง ทั้งในวงการดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ รวมทั้งวงการช่างทำกลอง นอกจากเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเสมือนสื่อสัญญาณอันเป็นที่หมายรู้ร่วมกันระหว่างผู้แสดงกับผู้บรรเลงดนตรีแล้ว ยังเป็นหลักของการคิดทำรำเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ให้พอดีกับจังหวะหน้าทับของตะโพนที่โบราณจารย์ได้กำหนดไว้เป็นแบบแผนและยังเป็นเครื่องช่วยให้วงปี่พาทย์มีความไพเราะสมบูรณ์ในท่วงทำนอง อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรี

ไทย เนื่องจากดนตรีไทยนั้นมิได้บรรเลงเพื่อความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีหน้าที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่างๆ ตั้งแต่การเกิดจนถึงการตาย ทั้งของสถาบันพระมหากษัตริย์ลงมาถึงประชาชนทั่วไป ดังนั้นในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ซึ่งถือเป็นเพลงชั้นสูงนั้นจึงไม่อาจขาดตะโพนได้เลย นอกจากนี้บทบาทความสำคัญของตะโพนในฐานะเป็นตัวแทนของเทพทางดุริยางค์อันเปรียบเหมือนเป็นประธานในวงการดนตรีและนาฏศิลป์ ที่เหล่าศิลปินให้ความเคารพบูชาด้วยจิตที่ศรัทธาเพื่อสร้างขวัญ กำลังใจในขณะที่ทำการแสดง หรือบรรเลง ตะโพนจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากในด้านจิตใจของศิลปิน



บทที่ 5

โครงสร้างและระบบเสียงของตะโพน-กลองทัด

5.1 โครงสร้างและองค์ประกอบของตะโพน

เครื่องดนตรีจำพวกกลองหรือเครื่องหนังนั้น สามารถจำแนกชนิดออกได้เป็น 2 ชนิด คือ กลองที่ึงด้วยหนังหน้าเดียว กับชนิดกลองที่ึงด้วยหนังทั้งสองหน้า ตะโพนจัดอยู่ในชนิดกลองที่ึงด้วยหนังทั้งสองหน้า โครงสร้างของตะโพนแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นตัวตะโพน กับ ส่วนเท้าตะโพน

- ส่วนที่เป็นตัวตะโพนประกอบด้วย

หุ่น จัดอยู่ในกลุ่มที่มีลักษณะเป็นท่อน ประเภทท่อนทรงถึง ของเก่าจะต้องทำด้วยไม้ขนุน เพื่อความเป็นสิริมงคล ตามชื่อไม้ประเภทหนึ่งและมอดไม้กินอีกประการ แต่ปัจจุบันหาไม้ขนุนที่โตได้ขนาดยาก จึงหันมาใช้ไม้มะม่วง ไม้สักแทน (จรัส ดันมีสุข, สัมภาษณ์) การทำหุ่นนี้เมื่อตัดไม้ได้ขนาดตามต้องการแล้ว ต้องทิ้งไว้ให้ไม้แห้งอยู่ตัวสักระยะหนึ่ง จึงทำการกลึง และขุดคว้านภายในให้เป็นโพรง ภายนอกกลึงเป็นรูปหัวท้ายเรียว ตรงกลางป่อง ความยาวประมาณ 48 เซนติเมตร ด้านเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 22 เซนติเมตร อีกด้านหนึ่งใหญ่กว่าเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร หลังจากขุดแต่งเป็นโพรงภายในแล้วให้เหลือความหนาของไม้ โดยรอบประมาณ 1 นิ้วฟุต และที่สำคัญตรงขอบของหุ่น ด้านในต้องทำการกลึงแต่งให้เป็น "ปากนกแก้ว"

ในการทำหุ่นกลองแต่ละชนิดนั้น มีขั้นตอนและวิธีทำที่เหมือนกัน แต่มีความแตกต่างกันที่ ลักษณะรูปร่างและขนาดของกลองแต่ละชนิด คมสันต์วรรณวัฒน์ สุทนต์ (2537:61-64) ได้แยกไว้ 10 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การตัดท่อนไม้และการตากไม้ทำหุ่นกลอง

ขั้นตอนที่ 2 การกลึงหุ่นกลอง

ขั้นตอนที่ 3 การคว้านและขุดหุ่นกลอง

ขั้นตอนที่ 4 การตกแต่งซ่อมแซม

ขั้นตอนที่ 5 การตากแดด

ขั้นตอนที่ 6 การลวกหุ่นกลอง(ด้วยไฟ)

ขั้นตอนที่ 7 การขัดหุ่นกลอง

ขั้นตอนที่ 8 การทาน้ำยากันมอด

ขั้นตอนที่ 9 การขโลมดินสอพอง

ขั้นตอนที่ 10 การทำน้ำมันชักเงา

ขั้นตอนการทำหุ่นกลองนี้ เห็นได้ว่าต้องใช้ความมานะอดทนเป็นอย่างสูงของช่างผู้สร้างกลอง กว่าที่จะผ่านกระบวนการต่างๆ แต่ละขั้นตอนต้องใช้เวลามาก ผลผลิตที่ได้มานับเป็นเพียงขั้นพื้นฐาน คือได้แค่หุ่นกลองเท่านั้น ยังมีกระบวนการขึ้นหนังหน้ากลอง อันมีรายละเอียดปลีกย่อยตามลักษณะของกลองแต่ละชนิดอีกมาก

หนังหน้าตะโพน หน้าเล็กเรียกว่า “หน้ามัด” หน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าเท่ง” โดยทั่วไปทำจากหนังวัว ในขั้นตอนของการขึ้นหน้าตะโพน หรือเรียกว่าครอบหนังหน้าตะโพน จะต้องทำพิธีครอบหนังหน้าตะโพน ซึ่งโครงการ กลับขึ้น (2506: 30) ได้อธิบายไว้ว่า “พิธีครอบหนังหน้าตะโพนนี้ ข้าพเจ้าได้เห็นคุณพ่อท่านจัดทำพิธีดังนี้ หมุนนอนตอง ข้าวสุกปากหม้อ ไข่ต้ม และขนมเท่าที่จะหาได้ พร้อมทั้งน้ำมันดัดที่จะประพรมในการนี้” การชุบแต่งหนังตรงกลางของหนังหน้าใหญ่ หรือ “หน้าเท่ง” ต้องเว้นไว้ให้หนา ซึ่งเรียกว่า “ใจ” เพื่อให้เกิดน้ำหนักตรงกลางให้เกิดเสียงกังวานเวลาตี (จรัส ดันมีสุข, สัมภาษณ์)

ไส้ตะมาน (หรือสร้อยตะมาน) ทำจากหนังวัว เช่นกัน ตัดเป็นเส้นยาวโดยใช้วิธีจักเส้นเป็นวงกลมเป็นรูปก้นหอยลงบนผืนหนัง โดยระหว่างเส้นกว้างประมาณ 1 เซนติเมตร หรือเล็กกว่า แล้วตัดตามเส้นก้นหอยจากเส้นวงนอกเข้าไปหาเส้นในสุด ก็จะได้เส้นหนังที่มีความยาว จากนั้นนำไปแช่น้ำจนหนังนิ่มพอประมาณจึงนำมาข่วนเป็นเกลียว จึงตากแดดไว้ เมื่อแห้งแล้วนำมาทำการแทงไส้ตะมาน โดยใช้เหล็กแหลมแทงตามช่องที่เจาะไว้โดยรอบหนังหน้าตะโพนทั้งสองหน้าตรงขอบหุ่น แล้วร้อยหนังไส้ตะมานขึ้นตามช่องร้อยไปจนรอบหน้าทั้งสอง ไส้ตะมานนี้จะอยู่ตรงขอบทั้ง 2 หน้าตะโพนทำหน้าที่รองรับการยึดเหนี่ยวของหนังเรียกเพื่อให้น้ำตะโพนทั้ง 2 หน้าตึง

หนังเรียด ทำเช่นเดียวกับหนังไส้ตะมาน แต่ไม่ต้องข่วนเป็นเกลียว เพียงแค่เมื่อจึงตากแดดแห้งแล้ว ใช้กระดากทรายละเอียดขัดเพื่อลบเหลี่ยมความคมของขอบหนังไปตลอดทั้งเส้น และหนังเรียดนี้จำเป็นต้องใช้จำนวนมากต่อการสร้างตะโพนใบหนึ่ง หนังเรียดนี้จะทำหน้าที่เป็นสายโยงแรงเสียงโดยร้อยในช่องของไส้ตะมานทั้ง 2 หน้า ไปโดยรอบตัวตะโพน จนมองไม่เห็นหุ่น มีลักษณะห่อหุ้มกลอง

หนังรัดอก (หรือรัดพุง) เหมือนหนังเรียดทุกอย่าง แต่ทำหน้าที่พันตอนกลางของตัวตะโพน โดยร้อยจัดให้เป็นลวดลายต่างๆ จัดกับหนังเรียด ส่วนลวดลายนั้นแล้วแต่ความละเอียด หรือความต้องการของผู้สร้าง หนังรัดอกนี้นอกจากทำหน้าที่เพื่อความสวยงามแล้ว ยังทำหน้าที่ยึดหนังเรียดไว้ให้เป็นระเบียบรอบหุ่นตะโพนและมีส่วนทำให้หนังเรียดกับหน้าตะโพนไม่หย่อนง่าย ทำให้เกิดแรงสปริงดึงกลับ โดยเร็วเมื่อหน้าถูกนำหนักมือตีโดยแรง

หูหิ้ว ทำจากหนังเรียด โดยร้อยอยู่ด้านบนสุดของตะโพน ไว้สำหรับหิ้วเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนย้าย แต่ลักษณะการหิ้วตะโพนนั้นมิใช่เป็นการหิ้วแบบหิ้วสิ่งของต่างๆ ที่ถือปฏิบัติกันมาในหมู่ชนคนไทยนั้นจะหิ้วหุตะโพนมือหนึ่งอาจเป็นมือซ้ายหรือมือขวาตามถนัดส่วนอีกมือหนึ่งจับส่วนเท้าตะโพนแล้วแบกไว้บนบ่าเป็นการแบกตะโพนมากกว่าการหิ้ว ลักษณะเป็นการเคลื่อนย้ายไปด้วยความเคารพบูชา (ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี, สัมภาษณ์)

การคัดหนังหน้าตะโพน การร้อยไล่ละมาน การร้อยหนังเรียด การพันรัดดอก รวมทั้งการพันหูหิ้ว ล้วนมีวิธีการเฉพาะ ที่ต้องใช้ประสบการณ์ผนวกกับความรู้ความเข้าใจในการทำทุกขั้นตอน

-ส่วนที่เป็นเท้าตะโพน

เท้าตะโพน คือ ขาตั้งสำหรับรองรับตัวตะโพน โดยมากทำจากไม้สัก ประกอบด้วย เท้า 2 ข้าง หนาข้างละประมาณ 1 นิ้วครึ่ง อาจแกะสลักลวดลาย หรือล่องรักปิดทอง เพื่อความสวยงามระหว่างเท้าทั้ง 2 ข้าง ยึดกันด้วยไม้แกนกลางซึ่งเรียกว่า “อก” และใช้เป็นที่สำหรับผูกมัดกับตัวตะโพนด้วย เพื่อมิให้ตัวตะโพนเคลื่อนไปจากเท้าได้ในขณะที่กำลังตีอยู่

5.2 โครงสร้างและองค์ประกอบของกลองทัด

กลองทัดเป็นกลองชนิดึงด้วยหนังทั้ง 2 หน้า เช่นเดียวกับตะโพน แต่เวลาตี ตีหน้าเดียว ประกอบด้วย

หุ่นกลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่นเดียวกับตะโพน แต่มีขนาดใหญ่กว่า เส้นผ่าศูนย์กลางหน้าประมาณ 46 เซนติเมตร เท่ากันทั้ง 2 หน้า ความยาวของตัวกลองประมาณ 51 เซนติเมตร กลึงคว้านด้านในเป็นโพรง รูปทรงด้านนอกตรงกลางป่องเล็กน้อยพองาม

หนังหน้ากลอง ทำจากหนังวัว แต่มีความหนาเป็นพิเศษ

หุระวึง ทำด้วยทองเหลือง เป็นห่วงกลมอยู่ในฐานสำหรับเจาะยึดติดกับหุ่นกลองตรงกลางไว้สำหรับคล้องขาหยังเวลาตี และสำหรับหิ้วเวลาเคลื่อนย้าย

ขาหยัง ทำจากไม้เนื้อแข็ง กลึงเป็นท่อน 2 อันยาวประมาณ 70 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 เซนติเมตร ตรงปลายด้านล่างติดเหล็กปลายแหลมไว้ตรงกลางสำหรับจิกพื้น ด้านบนประมาณ 1 ใน 4 ส่วน เจาะรูร้อยด้วยหนังหรือเชือก ยึดไว้ด้วยกันเป็นคู่ สำหรับไว้รองรับการแขวนของหุระวึง

หมอนกลอง ทำด้วยผ้าดิบ หรือ ห่วงยาง พันเป็นรูปวงกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว หรือกว่านั้นตรงกลางมีรู ให้มีความหนาพอประมาณ สำหรับรองรับขอบกลองทัดด้านล่างขณะที่ตั้งตะแคงค้ำขาหยัง แขวนหุระวึง

ไม้ตีกลองทัด ทำจากขอไม้รวก คัดที่ขนาดพอเหมาะและมีความใกล้เคียงกัน 2 อัน นำมาตัดให้เท่ากัน ยาวประมาณ 45 เซนติเมตร แล้วนำไปลงไฟให้ไม้แห้งอยู่ตัว บางครั้งพันผ้าหรือหุ้มด้วยยางตรงหัวไม้เพื่อให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลเวลาตี

5.3 ระบบเสียง สัญลักษณ์แทนเสียงของตะโพน และ กลองทัด

ตะโพนและกลองทัด ล้วนอยู่ในจำพวกกลองที่ชิงด้วยหนังทั้งสองหน้า เช่นเดียวกัน แต่มีวิธีการตีที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง และเสียงของตะโพนและกลองทัดนี้แม้จะเป็นของคู่กัน แต่ก็มีความสัมพันธ์ที่ไม่ต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเช่นกลองแขกหรือโพน-รำมะนา ความสัมพันธ์ของเสียงตะโพนกับกลองทัดนี้ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่บางครั้งอาจไม่จำเป็นต้องตีร่วมกันก็ได้ในบางเพลง แต่โดยภาพรวมแล้วโบราณจารย์ได้สร้างขึ้นมาให้เป็นของใช้คู่กัน ซึ่งต่างก็มีระบบเสียงเกิดขึ้นในตัวเองดังนี้

5.3.1 ระบบเสียงของตะโพนและการใช้สัญลักษณ์แทนเสียง

เสียงของตะโพนเกิดจากการใช้ฝ่ามือทั้งมือซ้าย และมือขวาตีลงไปที่หน้าตะโพนทั้ง 2 หน้า ทั้งหน้ามัดและหน้าเท่ง อาจตีพร้อมกันทั้ง 2 หน้าบ้าง ตีทีละหน้าบ้าง แต่ทั้งนี้ในหน้าเท่งหรือหน้าใหญ่ นั้นต้องตีซ้ำเพื่อถ่วงเสียงให้มีกังวานมีเสียงดังเท่ง เวลาตีด้วย

- เสียงของตะโพนใน “หน้ามัด” ซึ่งโดยทั่วไปตีด้วยมือซ้ายจะมีใช้อยู่ 3 เสียง คือ

เสียงตูป เป็นการตีทั้ง 4 นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย เรียงชิดติดกันแล้วตีลงไป โดยให้โคนนิ้วทั้ง 4 อยู่ที่ขอบหน้าตะโพน มีลักษณะการตีกดมือและปิดปลายนิ้วทั้งสี่ ห้ามมิให้มีเสียงกังวาน

เสียงติง เป็นการตีเช่นเดียวกันกับเสียงตูป ในตำแหน่งเดียวกันแต่มีลักษณะตีเปิดมือ คือเมื่อนิ้วทั้งสี่สัมผัสลงไปที่หน้าตะโพนแล้วรีบเปิดมือออกทันทีเพื่อให้มีเสียงกังวาน

เสียงตืด เป็นการตีอย่างเดียวกับเสียงติง เสียงตูป คือตืออยู่กึ่งกลางระหว่าง 2 เสียงนี้เหมือนจะใช้ทั้งสองเสียงร่วมกัน มีลักษณะตีเปิดมือเป็นเสียงติงก่อน แต่โคนนิ้วทั้งสี่ติดอยู่กับหน้า แล้วรีบปิดปลายนิ้วตาม เป็นการห้ามเสียงไว้ทันที

- เสียงของตะโพนใน “หน้าเท่ง” โดยทั่วไปตีด้วยมือขวา มีใช้อยู่ 4 เสียง คือ

- เสียงเท่ง เป็นการตีทั้ง 4 นิ้ว เช่นเดียวกับมือซ้าย แต่มือขวาจะยื่นมือเข้าไปในหน้าลึกกว่ามือซ้ายคือให้อุ้งมือขวายู่ตรงขอบหน้าตะโพน เมื่อออกแรงตีลงไปแล้วเปิดมือให้มีเสียงกังวาน

เสียงตะ ใช้มือเช่นเดียวกับเสียงเท่ง และตีในตำแหน่งเดิม แต่มีลักษณะการตีกดมือห้ามมิให้มีกังวาน

เสียงเทิด เหมือนกับการตีเสียงเท่ง และเสียงตะแต่เป็นการตีอยู่กึ่งกลางระหว่าง 2 เสียง คือ ตีเปิดมือก่อนแล้วห้ามเสียงทันที

เสียงปะ ต้องยื่นมือเข้าไปตีตรงกลางหน้า ตำแหน่งได้ข้าวที่ติด แล้วตีโดยแรง ให้คันฝ่ามือลงก่อนแล้วสะบัดปลายนิ้วทั้งห้าห้ามกำจับเสียงไว้ทันทีไม่ให้มีกังวาน

- เสียงของตะ โพนเมื่อตีพร้อมกันทั้งสองหน้า จะมีใช้โดยทั่วไป 4 เสียง และเสียงพิเศษอีก 1 เสียง ดังนี้

เสียงพริ้ง เป็นการตีเปิดมือพร้อมกันทั้งสองหน้า แต่มือขวาในหน้าเท่งออกแรงเพียงเล็กน้อยเพียงประคับประคองเสียงไว้เบาๆ ไปเน้นเสียงที่มือซ้ายหน้ามัด

เสียงเพร้ง มีลักษณะการตีพร้อมกันทั้งสองมือโดยแรง แล้วเปิดมือทั้งสองให้เสียงมีกังวาน โดยเน้นเสียงมือขวาหน้าเท่งมากกว่ามือซ้าย

เสียงเพร็ด มีลักษณะการตีคล้ายเสียงเพร้ง แต่รับห้ามกำจับเสียงไว้พร้อมกันทั้งสองมือโดยเร็ว

เสียงพริ๊ด ตีเปิดมือพร้อมกันทั้งสองหน้าก่อน แต่มือของในหน้าเท่งให้เบาๆ ไปเน้นเสียงที่มือซ้ายหน้ามัด แล้วรับห้ามกำจับเสียงไว้พร้อมกันทันที มิให้มีกังวาน

เสียงปลั่ง เป็นเสียงพิเศษ มีค้อยได้ใช้เพราะเป็นเสียงโศกโศน การตีให้ตีพร้อมกันทั้งสองมือโดยแรง มือซ้ายกางขึ้นเข้าไปตีกลางหน้ามัด โดยตีกดมือห้ามมิให้มีกังวานเช่นเดียวกับการตีเสียงปะ ส่วนมือขวาตีลงในหน้าเท่ง ปล่อยเสียงให้มีกังวาน

การที่จะทำเสียงตะโพนทั้ง 12 เสียงนี้ได้อย่างชัดเจนนั้น จากการศึกษพบว่า ต้องขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ 3 ประการ ที่สำคัญที่สุดประการแรกคือ ตัวผู้ตีเอง มีการฝึกฝนจนเกิดทักษะในการประดิษฐ์เสียงเหล่านี้ให้ชัดเจนได้เพียงพอหรือไม่ มีคนเครื่องหนังจำนวนไม่น้อยที่มุ่งมั่นฝึกฝนในเครื่องดนตรีชิ้นนี้ผนวกกับประสบการณ์อันเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ต้องคลุกคลีอยู่ตลอดเวลาทั้งโดยอาชีพหรือโดยหน้าที่การงาน ทำให้เกิดทักษะในเชิงเครื่องหนังอย่างที่หมายรู้กันในหมู่นักดนตรีว่า “มือล่อน” จนสามารถประดิษฐ์เสียงตะโพนในกระสวนจังหวะต่างๆ ได้อย่างชัดเจนและไพเราะน่าฟัง ในขณะที่เดียวกันก็มีคนเครื่องหนังบางคนที่ไม่ฝึกฝนมากนัก หรือมิใช่เป็นคนเครื่องหนังโดยตรงแต่ถูกสถานการณ์บังคับให้ต้องมาตีเครื่องหนังโดยเฉพาะตะโพนนี้ก็ไม่สามารถประดิษฐ์เสียงของตะโพนได้อย่างชัดเจน บางกรณีก็ไม่สามารถทำเสียงต่างๆ ให้ถูกต้องตรงจังหวะตาม

แบบแผนของหน้าทับได้อย่างที่เรียกกันว่า “มือเป็นกาบ” เป็นเหตุให้การบรรเลงของวงดนตรีนั้น ค่อยคุณภาพไปด้วย ประการที่สอง เกี่ยวกับข้าวที่ใช้ติดถ่วงเสียงมีคุณภาพดีพอ และติดได้ขนาด น้ำหนักเหมาะสมกับตะโพนลูกที่ดีหรือไม่ และประการที่สาม คือหนังสือหน้าตะโพนทั้งสองหน้ามีความตึง หรือหย่อน อย่างที่เรียกว่า “ตะโพนลง” ก็ไม่สามารถทำเสียงต่างๆ ให้ไพเราะได้ จึงเป็นเรื่องที่ต้องให้ความสำคัญทั้ง 3 ประการดังกล่าว

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงตะโพนทั้ง 12 เสียง ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกวิธีการบันทึกตามแบบอย่างการบันทึกโน้ตของขุนสำเนียงชั้นเชิง (2495:40) แต่ได้เพิ่มเป็นบรรทัด 5 เส้น เพื่อความสะดวกในการบันทึก โดยเสียงหน้ามัดจะอยู่เหนือเส้นที่ 3 เสียงหน้าเท่งจะอยู่ใต้เส้นที่ 3 และเสียงที่ตีพร้อมกันทั้งสองหน้าใช้ช่องที่ 2 และที่ 3 ร่วมกันดังนี้

สัญลักษณ์						
เสียงตะโพน	เสียงต๊ับ	เสียงตึง	เสียงตืด	เสียงเท่ง	เสียงตะ	เสียงเท็ด
สัญลักษณ์						
เสียงตะโพน	เสียงปะ	เสียงหรั่ง	เสียงเพร้ง	เสียงเพร็ด	เสียงพร็ด	เสียงปลั่ง

5.3.2 ระบบเสียงของกลองทัด และการใช้สัญลักษณ์แทนเสียง

กลองทัดเป็นกลองที่ขึ้นหนังทั้งสองหน้า แต่เวลาตีใช้ตีเพียงหน้าเดียว อีกหน้าหนึ่งที่อยู่ด้านล่างจะไว้สำหรับติดข้าวถ่วงเสียงให้ทุ้มต่ำลง ในกรณีที่กลองคู่กัน หรือโบนันตีถึงเกินไปเสียงจะสูง หรือบางกรณีกลองทั้งคู่มีเสียงใกล้เคียงกันมากจนแทบจะแยกเสียงไม่ออกว่าโบนันตีเป็นตัวเอง หรือตัวเมีย ก็ต้องติดข้าวถ่วงเสียงเสียโบนันตีหรือทั้งสองโบนันตีให้ได้เสียงที่แตกต่างกันชัดเจนยิ่งขึ้น

เสียงกลองทัดตัวผู้ เวลาตีจะมีเสียงดัง ดุม-ดุม

เสียงกลองทัดตัวเมีย เสียงจะต้องต่ำกว่าเวลาตีเสียงจะดัง ด้อม-ด้อม

การตีกลองทัด ผู้ตีจะต้องใช้ไม้ตีติดลงไปบนหน้ากลองตรงตำแหน่งรอบๆ วงกลมสีดำที่ทาไว้ตรงศูนย์กลางหน้ากลอง(ระหว่างศูนย์กลางกับขอบกลอง) ถ้าตีตรงจุดศูนย์กลางเสียงจะดังแบบอับทึบไม่ดังดุม-ดุม ด้อม-ด้อม เหมือนที่ตีรอบๆ วงสีดำตรงกลาง แต่ทั้งนี้ไม้ครูเครื่องหนึ่งเก่าท่านหนึ่ง จะตีกลองทัดตรงจุดศูนย์กลางกลอง และตีได้เสียงดังตามต้องการด้วย กรณีนี้จัดเป็นความสามารถเฉพาะตัว (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์)

การตั้งกลองทัด ต้องตั้งตะแคงให้หน้ากลองเทลาดมาทางผู้ตี โดยมีขาหยังค้ำไว้ และมีหมอนกลางรองรับขอบกลองด้านล่าง กลองตัวผู้อยู่ทางขวามือ ส่วนกลองตัวเมียอยู่ทางซ้ายมือของผู้ตี

การใช้สัญลักษณ์แทนเสียงกลองทัด ผู้วิจัยใช้หลักการเดียวกันกับสัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน โดยบันทึกลงในบรรทัด 5 เส้น ใช้เส้นที่ 3 เป็นศูนย์กลางให้เสียงกลองทัดตัวเมียอยู่ในช่องที่ 2 และเสียงกลองทัดตัวผู้อยู่ในช่องที่ 3 ดังนี้



ตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะโครงสร้างอันละเอียดซับซ้อน มีกระบวนการสร้างที่เป็นขั้นตอนเพื่อให้ได้เครื่องดนตรีที่มีคุณภาพ องค์ประกอบต่างๆ ทั้งของตะโพนและกลองทัด ช่างผู้สร้างจำเป็นต้องมีความมานะอดทน มีความละเอียดอ่อนและต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ผนวกกับประสบการณ์อย่างสูง ไมเช่นนั้นผลผลิตที่ได้มาจะไม่ได้อรรถภาพเพียงพอ เท่ากับเป็นความล้มเหลวในการสร้าง เนื่องจากแต่ละขั้นตอนต้องใช้เวลาและสิ้นเปลืองแรงงานอย่างมาก โดยเฉพาะวัสดุแต่ละอย่างที่นำมาประกอบล้วนต้องสร้างขึ้นด้วยมือของช่างผู้ชำนาญแทบทุกขั้นตอน นับเป็นงานฝีมือแขนงหนึ่ง

ในเรื่องของระบบเสียงเช่นกัน เมื่อผ่านกระบวนการสร้างตามขั้นตอนต่างๆ ครบถ้วนแล้ว ไซ้ว่าตะโพนหรือกลองทัดทุกลูกจะมีเสียงดังได้ตามประสงค์ อาจมีบางลูกที่สร้างตามขั้นตอนสมบูรณ์ทุกอย่างแต่ไม่ได้เสียงตามที่ต้องการ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับตัวแปรหลายประการ เช่น อายุของเนื้อไม้ที่ใช้ทำหุ่น หรือความหนา-บางของหนังผืนที่นำมาขึ้นหน้าและทำหนังเรียด เป็นต้น โดยเฉพาะตะโพนนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีระบบเสียงอันแตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่นโดยสิ้นเชิง เสียงของตะโพนไม่สามารถไล่เรียงลำดับสูง-ต่ำเช่น โด-เร- มี-ฟา ได้ แต่ตะโพนมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถึง 12 เสียง ทั้งที่มีเพียง 2 หน้าเท่านั้น การที่จะดีให้บังเกิดเสียงได้ครบนั้นขึ้นอยู่กับคนตีตะโพนเป็นสิ่งสำคัญอันดับแรก และตัวตะโพนเองเป็นสิ่งสำคัญอันดับต่อมา ซึ่งทั้ง 2 ประการนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญร่วมกัน สำหรับกลองทัดนั้นพบปัญหาไม่มากเหมือนตะโพนเนื่องจากต้องการเสียงใช้งานเพียงลูกละ 1 เสียงเท่านั้น คือเสียงตัวผู้ กับเสียงตัวเมีย

บทที่ 6

การวิเคราะห์หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

6.1 หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งที่มีลักษณะแตกต่างจากเพลงประเภทอื่นๆ คือ มีหน้าทับประจำแต่ละเพลงเป็นแบบแผนเฉพาะและส่วนใหญ่ใช้ตะโพน-กลองทัด เป็นเครื่องดำเนินจังหวะหน้าทับ เครื่องหนึ่งชนิดอื่นๆ ไม่ค่อยมีปรากฏใช้ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีไหว้ครู จะให้เครื่องกำกับจังหวะคือตะโพนกับกลองทัด เท่านั้น (ยกเว้นเพลงรำดาบที่ใช้เสียงเปิงมาง ช่วยสร้างกระสวนจังหวะพิเศษ แต่กระสวนจังหวะหลักอยู่ที่ตะโพน) ทั้งเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู และ หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นมีวิธีใช้เครื่องหนึ่งกำกับจังหวะหน้าทับที่แตกต่างกัน ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์บางเพลงใช้เฉพาะตะโพน เป็นเครื่องกำกับจังหวะ เช่น เพลงสาธุการ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงโลม เพลงลงทรง เพลงชมดง เพลงนั่งกิน เพลงเช่นเกล้า ฯลฯ

เพลงหน้าพาทย์บางเพลงใช้เฉพาะกลองทัด เป็นเครื่องกำกับจังหวะ เช่น เพลงพญาเดิน เพลงเจ็ดคนออก ฯลฯ (เพลงทะแยกลองโชนใช้กลองทัดตีกระสวนจังหวะหลัก แต่ใช้เปิงมาง ช่วยสร้างกระสวนจังหวะสอดแทรกในจังหวะย่อยเพื่อนำกลองทัด)

เพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่นอกเหนือจากนี้แทบทั้งหมดใช้ทั้งตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะร่วมกัน หน้าทับประจำเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ จึงมีลักษณะเฉพาะ บางหน้าทับใช้ได้กับหลายเพลง บางหน้าทับใช้เฉพาะเพลง และบางเพลงใช้หน้าทับ 2 อย่างร่วมกัน ลักษณะดังกล่าวแตกต่างไปจากการใช้หน้าทับปรบไม้หรือหน้าทับสองไม้โดยสิ้นเชิง ในหลักการอย่างกว้างของเพลงไทยทั่วไปนั้นมักนับจังหวะเพลงกันที่หน้าทับ เช่น ในเพลงหนึ่งตีหน้าทับปรบไม้จบไป 8 เที้ยวก็ต้องถือว่าเพลงนั้นมี 8 จังหวะ แต่หน้าทับเพลงหน้าพาทย์นั้นมิได้นับกันเช่นกรณีดังกล่าว การกำหนดนับของเพลงหน้าพาทย์นั้นส่วนใหญ่จะกำหนดกันที่ไม้กลองประจำเพลง แต่ละเพลงก็มีการใช้ไม้กลองและมือตะโพนอันเป็นแบบแผนเฉพาะ เช่น ที่กล่าวกันว่า เพลงเสมอ 5 ไม้ เพลงลา 4 ไม้ ฯลฯ ส่วนบางเพลงที่ไม่ใช้ไม้กลองก็นับจังหวะกันที่มือตะโพนอันเป็นหน้าทับเฉพาะของเพลงนั้น

6.2 การจำแนกประเภทของเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะหน้าทับ

รูปแบบหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ จากการศึกษพบว่า หากจำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะหน้าทับที่ใช้ประจำกับแต่ละเพลง บางเพลงก็ใช้น้ำทับซ้ำกัน บางเพลงก็ใช้แตกต่างกัน จากการวิเคราะห์ทำให้สามารถจำแนกเพลงออกตามลักษณะหน้าทับได้ดังนี้

6.2.1 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้น้ำทับเสมอ

เพลงประเภทนี้จะเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะ ใช้กระสวนจังหวะของไม้กลองและไม้ฉิ่ง หน้าทับเสมอเป็นหลัก ส่วนความสั้น-ยาวของแต่ละเพลงนั้น ใช้วิธีเพิ่มจำนวนไม้กลองเข้าไป หรือบางเพลงก็เพิ่มทั้งจำนวนไม้กลองและสอคนแทรกไม้ฉิ่งไว้เป็นช่วงเป็นตอน

เพลงที่ใช้น้ำทับเสมอและมีความยาวทั้งไม้กลอง (5 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) เท่ากัน เช่น เพลงเสมอมาร เพลงเสมอผี เพลงเสมอเข้าที่ และเพลงเสมอตามสัญญาชาติต่างๆ ฯลฯ

เพลงที่ใช้น้ำทับเสมอ แต่เพิ่มความยาวของไม้กลอง ไม้ฉิ่งยังคงใช้ 1 ชุดเท่าเดิม เช่น เพลงเสมอเถร (9 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) เพลงพราหมณ์เข้า (20 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) เพลงพราหมณ์ออก (8 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) ฯลฯ

เพลงที่ใช้น้ำทับเสมอ เพิ่มทั้งความยาวของไม้กลอง และใช้ชุดไม้ฉิ่งมากกว่า 1 ชุด เช่น เพลงเสมอข้ามสมุทร (9 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด), (4 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด), (4 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด), (4 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด), (8 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) เพลงดำเนินพราหมณ์ (4 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด), (8 ไม้) กับไม้ฉิ่ง (1 ชุด) ฯลฯ

6.2.2 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้น้ำทับตระ

เพลงหน้าพาทย์ประเภทนี้มีทั้งอัตรา 3 ชั้น และอัตรา 2 ชั้น

ประเภทเพลงที่ใช้น้ำทับตระ 3 ชั้น เช่น เพลงตระหญ้านำปากคอก เพลงตระปลายพระลักษณ์ เพลงตระมารละม่อม ฯลฯ

ประเภทเพลงที่ใช้น้ำทับตระ 2 ชั้น เช่น เพลงตระนิมิต เพลงตระต้นนิบาต เพลงตระเชิญ เพลงตระเทวาประสิทธิ์ ฯลฯ

6.2.3 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเข้ามา, ปฐม

เพลงประเภทนี้ส่วนใหญ่จะอยู่ในอัตรา 2 ชั้น และชั้นเดียว การตีฉิ่งจะตีเฉพาะเสียง “ฉิ่ง” อย่างเดียว ตีพร้อมกับไม้เดินกลองทัด เสียง “ฉับ” ไม่ใช่ พวกเพลงอัตรา 2 ชั้น เช่น เพลงเข้ามา เพลงรุกรัน เพลงเชิดฉาน เพลงปฐม 2 ชั้น ฯลฯ ส่วนพวกเพลงอัตราชั้นเดียว เช่น เพลงปฐม เพลงแพละ เพลงเชิด ฯลฯ

6.2.4 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับชำนาญ

เพลงประเภทนี้มีอัตรา 2 ชั้น เช่น เพลงชำนาญ เพลงตระบองกัน เพลงโปรยข้าวตอก เพลงประสิทธิ ฯลฯ ในประเภทนี้ยังมีบางเพลงนำหน้าทับชำนาญมาใช้ร่วมกับหน้าทับเสมอ ได้แก่ เพลงบาทสกุณี(เสมอคตินก) ซึ่งถ้าบรรเลงในพิธีไหว้ครูใช้หน้าทับชำนาญและไม้กลองหน้าทับเสมอ 16 ไม้ รวมกับไม้ตีก 1 ชุด แต่ถ้าบรรเลงประกอบการแสดงตามแบบของกรมศิลปากรจะตัดไม้กลองเหลือเพียง 14 ไม้

6.2.5 ประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเฉพาะเพลง

เพลงหน้าพาทย์ประเภทนี้จะมีความหลากหลาย และมีอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน หน้าทับที่ใช้ก็ใช้ประจำกับทำนองเพลงนั้นๆ โดยเฉพาะไม่นำไปใช้กับเพลงอื่นๆ เช่น เพลงโอด เพลงโอดใหญ่ (โอด 2 ชั้น) เพลงไล่ เพลงเดี่ยว เพลงปลุกต้นไม้ เพลงชายเรือ (ใช้เรือ) ฯลฯ

จากการศึกษาพบว่า หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ เป็นความรู้อันเป็นหลักสำคัญของคนเครื่องหนังที่ต้องศึกษาทั้งเนื้อหน้าทับให้ถ่องแท้ จดจำให้แม่นยำ และขั้นตอนสำคัญคือการนำไปใช้ให้ถูกต้อง สัมพันธ์กันกับทำนองเพลงและทำรำ เนื่องจากหน้าทับเพลงหน้าพาทย์มีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองของตะโพน-กลองทัด ควบคู่ไปกับทำนองเพลง ที่เป็นลักษณะเฉพาะอันมีแบบแผน มีกฎเกณฑ์กำหนดไว้แน่นอน ทำให้ผู้บรรเลงเครื่องหนังต้องใช้สมาธิที่มั่นคง รักษาจังหวะอย่างรัดกุมไม่อาจให้ผิดพลาดไปได้แม้แต่น้อย อันจะนำความเสียหายมาสู่การบรรเลง โดยเฉพาะกับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ที่ผู้แสดงทุกคนต้องยึดจังหวะของเสียงตะโพนกับกลองทัด เป็นหลักในการเดิน การรำ

6.3 หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับการเดินทาง

จากการศึกษาหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทาง ในการแสดงโขนจำนวน 25 เพลง จากบุคคลข้อมูลผู้ปฏิบัติหน้าที่และมีประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องนี้ โดยตรงจำนวน 8 คน พบว่าการปฏิบัติหน้าทับในแต่ละเพลงมีการใช้มือตะ โพนในกระสวนจังหวะของหน้าทับอันเป็นลักษณะที่มีโครงสร้างหลักของเสียงอย่างเดียวกัน จะมีส่วนที่แตกต่างกันบ้างเล็กน้อยในเรื่องรายละเอียดของส่วนย่อยของจังหวะบางส่วนของที่สอดแทรกเข้ามาในบางกระสวนจังหวะของมือตะ โพน แต่ในเรื่องของไม้กลองแล้วมีกระสวนจังหวะอย่างเดียวกันหมด เนื่องมาจากเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้มีรูปแบบเฉพาะอันเป็นแบบแผนที่ได้รับการสืบทอดกันมาแต่ครั้งโบราณ และบางเพลงจัดอยู่ในระดับเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องยึดถือปฏิบัติกันโดยเคร่งครัดโดยมิให้ผิดเพี้ยน หรือเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิม เฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของกระบวนการเรียนรู้เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ นั้น มีขั้นตอนอันเป็นพิธีกรรมที่กำหนดไว้ คือ “พิธีครอบ” เพื่อการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในระดับต่างๆ ทำให้การสืบทอดวิทยาการแขนงนี้เป็นไปในลักษณะต้องยึดถือปฏิบัติ คือของเดิมมีมาอย่างไรต้องปฏิบัติไปตามนั้นเพื่อมิให้เป็นการ “นอกครู” และเพื่อความเป็นมงคลแก่ตัวผู้เรียนเอง

ดังนั้นหน้าทับเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คนจึงมีลักษณะใกล้เคียงกันเนื่องจากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ทำให้สามารถดำเนินการวิเคราะห์หน้าทับดังกล่าวในแนวทางเดียวกัน ตามหัวข้อต่างๆ ดังนี้

6.3.1 ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลง

ในการบรรเลงเพลงต่างๆ นั้นสิ่งที่จะต้องสัมพันธ์กันเป็นหลักใหญ่ของบทเพลงคือ ทำนองกับจังหวะ จังหวะที่ใช้ในการดนตรีมี 3 ประการคือ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ จังหวะหน้าทับเปรียบเหมือนผู้กำกับบทเพลงที่ผู้บรรเลงต้องยึดถือเป็นหลักของทำนองเพลง เพลงโคชาด-เกิน ก็วัดกันที่หน้าทับของเพลงนั้นๆ การปฏิบัติหน้าทับของตะ โพนก็คล้ายกับการปฏิบัติทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรี แต่ตะ โพนมิได้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เสียงของตะ โพนในหน้าทับต่างๆ จึงเป็นเพลงอย่างหนึ่งซึ่งเป็นเพลงของตะ โพน เพลงของตะ โพนดังกล่าวนี้มีอาจฟังให้บังเกิดความไพเราะอ่อนหวานได้ แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้ฟังรู้สึกสัมผัสได้ทันทีคือจังหวะที่ผู้ปฏิบัติตะ โพนตีเสียงต่างๆ ของกระสวนจังหวะในแต่ละหน้าทับออกมา บางหน้าทับมีจังหวะเชื่องช้าหนักแน่นอย่างสม่ำเสมอ บางหน้าทับแสดงจังหวะที่รุกร้าอารมณ์ จังหวะต่างๆ เหล่านี้เมื่อผนวกเข้ากับทำนองเพลงแล้วจึงทำให้การบรรเลงครบองค์ประกอบของเพลงทำให้เพลงนั้นสมบูรณ์

ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้น ตะโพนกับกลองทัด เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ปฏิบัติหน้าที่ที่สำคัญยิ่ง ผู้ปฏิบัติตะโพนนอกจากต้องปฏิบัติเสียงต่างๆ ตามแบบแผนของหน้าทับให้มีความชัดเจนแล้วยังต้องควบคุมจังหวะให้ดำเนินไปอย่างเหมาะสมและที่สำคัญคือ ต้องปฏิบัติหน้าทับให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน จึงจะทำให้การบรรเลงนั้นเรียบร้อย ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลงนั้นจากการศึกษาพบว่าบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คนให้ความสำคัญกับเรื่องนี้มาก ถือเป็นหัวใจของการปฏิบัติเพลงหน้าพาทย์ จุดเน้นที่เห็นได้อย่างเด่นชัดเริ่มจากการขึ้นหน้าทับในช่วงขึ้นเพลง ที่ผู้ปฏิบัติตะโพนต้องมีความระมัดระวังเป็นพิเศษจะผิดพลาดมิได้เลย เสียงตะโพนเสียงแรกต้องขึ้นให้ถูกต้องตรงกับบรรทัดเพลงซึ่งเป็นเรื่องสำคัญมาก เมื่อขึ้นหน้าทับได้ถูกต้องแล้ว ต่อไปก็ต้องปฏิบัติมือตะโพนในกระสวนจังหวะต่างๆ ตามลักษณะของแต่ละหน้าทับให้ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง อีกประการหนึ่งที่ผู้ปฏิบัติตะโพนต้องรับผิดชอบคือในฐานะเป็นผู้นำกลองทัด ถ้าตะโพนขึ้นนำผิดก็จะทำให้กลองทัดผิดไปด้วย ผู้ตีกลองทัดก็ต้องคอยระมัดระวังตนเองด้วยเช่นกัน

ความสมบูรณ์เรียบร้อยของการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ จึงอยู่ที่ความสัมพันธ์กันระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลง ที่ทั้งผู้ปฏิบัติเครื่องดำเนินทำนองกับผู้ปฏิบัติเครื่องหนังต้องสามารถปฏิบัติร่วมกันให้สนิทสนมกลมกลืนที่สุด ในเรื่องของความสัมพันธ์กันดังกล่าวสามารถทำการวิเคราะห์รายละเอียดดังนี้

6.3.1.1 ความสัมพันธ์ของวลีเพลง กับกระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองเพลงกราวนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีความหมายถึงการเดินทางลักษณะเป็นการยกทัพ ในการแสดงโขนใช้เฉพาะฝ่ายพระรามในบางโอกาส แต่ส่วนใหญ่จะใช้บรรเลงสำหรับแสดงการตรวจพล โดยเริ่มจากการแสดงลีลาของพวกเขนถึงกับคนธช สีบแปดมงกุฏ พญาวานร และมาถึงพระลักษณ์ พระราม ตามลำดับ ในการบรรเลงเพลงกราวนอกขณะทำการตรวจพลอยู่นี้มีขั้นตอนที่คนเครื่องหนังต้องศึกษาและจดจำท่ารำของตัวแสดงโขนแต่ละตัวให้ได้เพื่อเวลาเปลี่ยนท่าในตอนสำคัญต่างๆ ขณะรำตรวจพล ตะโพนต้องทำหน้าที่ “บอกท่า” หรือ “ท่า” ให้กลองทัดร่วกลองสอดแทรกอยู่ในไม้กลองเพลงกราวนอกเพื่อให้สัมพันธ์กับท่ารำด้วย

หน้าทับเพลงกราวนอกเป็นหน้าทับที่มีลักษณะวนซ้ำ กระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองเป็นเพียงวลีสั้นๆ ประสานกับทำนองเพลงที่แสดงถึงความคึกคัก กระชับว่องไวสมกับเป็นจังหวะสำหรับพวกพลลิง แต่ในตอนท้ายที่พระรามออกกรำก็สามารถผ่อนจังหวะช้าลงเพื่อให้พระรามรำตรวจพลได้อย่างสง่างาม เสียงของตะโพนเป็นทั้งเสียงนำและเสียงสอดแทรกอยู่ใน

ไม้กลองที่ดำเนินไปและสัมพันธ์กับทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอด้วยมือตะโพน-ไม้กลองของ นายจรัลฯ, นายบุญช่วยฯ, นายมนัสฯ, นายสมานฯ ต่อไปนี้

กระสวนจังหวะของไม้กลองและมือตะโพนใน 1 จังหวะหน้าทับ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องตัวโน้ต และจะปฏิบัติวนซ้ำเหมือนกันทุก 2 ห้องไปจนจบทำนองเพลง เสียงตะโพนที่ใช้ในหน้าทับกราวนอกนี้ใช้ 4 เสียงหลักคือเสียง ดิง, ตูบ, เพร้ง, เท่ง และมีการใช้เสียง ตะริง เพิ่มอีก 1 เสียง กระสวนจังหวะของมือตะโพนจะขึ้นนำเสียงกลอง 2 พยางค์ เป็นการสอดแทรกช่องว่างระหว่างแต่ละจังหวะหน้าทับของเสียงกลองคือ ดิงเท่ง เสียงต่อมาคือ ตะริง-ดิง-ตูบ-เพร้ง-เท่ง เป็นลักษณะของการช่วยเสริมกระสวนจังหวะของกลองทัดให้มีความหนักแน่นยิ่งขึ้นเพราะมีเสียงที่ตรงกับพยางค์ของกลองทัดทั้ง 4 เสียงคือ ตะริง-ดิง-เพร้ง-เท่ง

ส่วนเสียงกลองทัดนั้นใน 1 จังหวะใช้เสียงกลองตัวผู้หรือตัวเมียเพียงเสียงเดียวคือ ตูม-ตูม-ตูม-ตูม หรือ ค้อม-ค้อม-ค้อม-ค้อม และตีวนซ้ำอยู่ประมาณ 8 จังหวะหน้าทับจึงเปลี่ยนเสียงกลองไปยังอีกเสียง แต่ส่วนมากผู้ปฏิบัติกลองทัดไม่ค่อยนิยมนับจังหวะในการเปลี่ยนเสียง จะใช้วิธีฟังทำนองเพลงแล้วเปลี่ยนตอนเพลงหมดท่อน หรือหมดวรรคสำคัญๆ เพื่อให้เสียงกลองทัดสัมพันธ์กับวลีเพลงอย่างสนิทสนมกลมกลืนยิ่งขึ้น

การบรรเลงเพลงกราวนอกนั้นคนเครื่องหนึ่งนอกจากต้องรักษาจังหวะให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงเพื่อให้เพลงดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอแล้ว ยังต้องคอยสังเกตท่าราชของผู้แสดงในตอนเปลี่ยนท่าต่างๆ ต้องรู้จักวิธีบอกทำให้สัมพันธ์กับการแสดงอีกส่วนหนึ่งด้วย ตามขั้นตอนการตรวจพลของฝ่ายพระราม

เริ่มต้นจากการบรรเลงเพลงกราวนอกใช้หน้าทับกราวนอก เมื่อพวกเขนลิงออกพร้อมคนธง ตะโพนกับกลองทัดจะคอยสังเกตดูท่าของพวกเขน ในตอนกลางมีท่าที่ตะโพนต้องบอกนำ และกลองทัดต้องสอดรับให้ทันท่วงที โดยใช้ กระสวนจังหวะทั้งตะโพนและกลองทัดร่วมกันดังนี้



ตะโพนเป็นผู้นำบททำส่วนกลองทัดเป็นผู้รับ ปฏิบัติซ้ำในกระสวนจังหวะนี้ 3 เที้ยวโดยกลองทัดเปลี่ยนเสียงกลองสลับกันไปในแต่ละเที้ยว จากนั้นเป็นการตัดทอนวลิตลงครึ่งหนึ่งในขณะที่จังหวะถึงกระชั้นขึ้นเรื่อยจนเข้าสู่การรวกลองทัดปิดท้ายเล็กน้อยแล้วจึงกลับเข้าสู่กระสวนจังหวะหน้าทับกราวนอกโดยที่ทำนองเพลงยังคงดำเนินทำนองเดิมต่อไป

ขั้นตอนต่อมาตอนพญาวานรออกมาตรวจพล พอถึงท่ารวก็จะมีการรวกลองทัดเช่นกันโดยตะโพนเป็นผู้ส่งสัญญาณด้วยเสียง เปร็งเท่ง กลองทัดก็รับด้วยการรวกลองไปจนหมดท่ารวของตัวแสดงแล้วจึงเข้าสู่จุดสำคัญคือการร่ายรำตรวจพล ตอนนี้ผู้ปฏิบัติตะโพนจะต้องเปลี่ยนกระสวนจังหวะและอัตราจังหวะให้สัมพันธ์กับท่ารำ ขณะเดียวกับที่เครื่องทำทำนองก็ต้องเปลี่ยนเพลงด้วยแต่ต้องรอให้ตะโพนเป็นผู้ตั้งจังหวะเสียก่อน มีตะโพนตรงนี้เป็นที่หมายรู้กันในหมู่ผู้แสดงและนักดนตรีเรียกกันว่า ออก “ปะเท่งปะ” ตัวอย่างดังนี้



ลักษณะการใช้มือตะโพนในกระสวนจังหวะนี้จะกระชับ เสียงหลักที่ใช้จะเน้นเสียงสั้นคือเสียง ตูบ-ปะ-พรีด ส่วนเสียง ดิง เป็นเสียงเชื่อมโยงส่วนย่อยของจังหวะ ให้บังเกิดความกลมกลืนและเสียง เท่ง เป็นการใช้เพื่อเน้นสรุปวรรคเพลง เสียงหลักของกระสวนจังหวะนี้คือเสียง ปะ-พรีด-ปะ ซึ่งสัมพันธ์กับทำนองเพลงโดยเฉพาะเสียงที่ตกจังหวะที่ 2 ในห้องแรกคือเสียง G กับเสียง E ในห้องถัดไป

ขั้นตอนสุดท้ายเป็นตอนพระราม พระลักษมณ์ ออกรำตรวจพล ช่วงนี้ดนตรีต้องผ่อนจังหวะให้ช้าลงกว่าเดิม เพื่อให้เหมาะสมกับการร่ายรำ เมื่อถึงท่ารว ตะโพนเป็นผู้ทำให้กลองทัดรวจนหมดท่ารว ถึงท่ารำตรวจพล ตะโพนเป็นผู้บอกทำนองเพลงเร็ว ในขณะที่ผู้ปฏิบัติระนาดก็ต้องเป็นผู้นำเปลี่ยนทำนองเพลงเป็นเพลงเร็ว หน้าทับตะโพนก็จะเปลี่ยนมาใช้หน้าทับเพลงเร็วเช่นกัน ดังนี้



เสียงของตะโพนในกระสวนจังหวะนี้ใช้เพียง 2 เสียงคือเสียง ตับ-พริ้ง แต่ใช้เสียง พริ้ง เป็นลักษณะซ้ำ 2 ครั้งติดกันทำให้เกิดเป็นจังหวะ ที่ฟังดูเรียบง่ายแต่มีความหมายที่สำคัญและมีที่ใช้อย่างกว้างขวางในการแสดงโขน-ละคร ไม่ว่าทำนองเพลงเร็วจะแปรเปลี่ยนไปเช่นไร กระสวนจังหวะนี้ก็สามารถเข้าได้กับทุกวลีอย่างกลมกลืน

เมื่อหมดทำตรวจพลในเพลงเร็วแล้วจึงกลับเข้าทำนองเพลงกราวนอกดั้งเดิม โดยกลองทัดเป็นผู้ตั้งไม้กลองหน้าทับกราวนอกขึ้นไว้กับตะโพน เพื่อให้เครื่องดำเนินทำนองพากันกลับเข้าทำนองเพลงกราวนอกอย่างสะดวก ทุกขั้นตอนตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงตอนท้ายนี้ จังหวะและทำนองเพลงต้องดำเนินไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่สะดุดหรือขาดตอนเป็นอันขาด โดยเฉพาะผู้ปฏิบัติจริง ต้องรู้และสามารถเปลี่ยนอัตราจังหวะไปตามจังหวะหน้าทับ ได้ทันทั่วทั้งที่ในทุกกลีลาของทำนองเพลง

หน้าทับกราวนอกนี้ยังใช้กับเพลงกลม เพลงตั้งตั้ง เพลงกราวกลาง และเพลงกราวชัยอีกด้วย เพลงกลมที่ใช้ในการแสดงโขนนั้น เป็นเพลงลำดับที่ 9 ในเพลงชุด โหมโรงเย็น หรือลำดับที่ 4 ในเพลงชุด โหมโรงเช้า มีความหมายถึงการเดินทางไป-มาของเหล่าเทพดาชั้นผู้ใหญ่ ถ้าเป็นการแสดงละครใช้สำหรับมนุษย์แต่เพียงเจ้าผู้เดียวในละครเรื่องสังข์ทอง ส่วนในการแสดงโขนใช้สำหรับการเดินทางของพระนารายณ์ การร่ายรำของพระนารายณ์ในเพลงกลมนั้นจะมีการสอดแทรกท่ารำที่เป็นท่ารวกลอง และท่าเพลงเร็วเช่นเดียวกับของพระราม ทั้งไม้กลองและมือตะโพนก็ใช้ กระสวนจังหวะต่างๆ เช่นเดียวกันกับเพลงกราวนอก เป็นแต่เพียงทำนองเพลงเปลี่ยนไปดังตัวอย่างต่อไปนี้





ทั้งไม้กลองและมือตะโพนซึ่งใช้กระสวนจังหวะเดิมแต่สามารถสัมพันธ์กับวลีของท่านองเพลงกลมอย่างสนิทสนมกลมกลืน ดังห้องแรกที่ปรากฏส่วนย่อยจังหวะ ทั้งของท่านองเพลงและไม้กลองตรงกันทุกประการจนถึงจังหวะแรกของห้องถัดไป ซึ่งเป็นเสียงหลักของท่านอง ส่วนเสียงค่อยๆ ไปซึ่งเป็นเสียงเชื่อมโยงก็สัมพันธ์กับเสียงสอดแทรกของมือตะโพน

เพลงดั่งดิ่ง เป็นเพลงที่ประกอบการแสดง ในความหมายของการเดินทางเป็นขบวนทัพ แต่เน้นที่บทร้องชมความงามของราชรถทรง ความฮึกเหิมของเหล่าทวยหาญ ถิ่นการเดินแสดงออกถึงความตึกคึกเข้มนึงของกองทัพ โดยเฉพาะท่านองเพลงที่มีท่วงท่านองรุกเร้า พาให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกฮึกเหิมคล้อยตาม หน้าทับใช้กระสวนจังหวะเดียวกันกับเพลงกราวนอกทุกประการทั้งมือตะโพนและไม้กลอง แต่ในเพลงนี้จะไม่มีการรวกลองหรือรำเพลงเร็ว เพราะเป็นการรำพร้อมกันทั้งกองทัพ เพลงดั่งดิ่งนี้มีท่านองเพลงที่แตกต่างไปจากเพลงกราวนอกหรือเพลงกลมแต่ความสัมพันธ์ระหว่างวลีเพลงกับกระสวนจังหวะยังคงกลมกลืนเช่นเดิม ตัวอย่างดังต่อไปนี้



กระสวนจังหวะของไม้กลองมีความสัมพันธ์กับเสียงตกในจังหวะหลักแต่ละจังหวะของท่านองเพลงทุกประการ แม้ลีลาของการเคลื่อนที่ของกลุ่มเสียงจะแปรเปลี่ยนไปเช่นไร แต่ไม้กลองก็ทำหน้าที่ควบคุมวลีของเพลงให้ดำเนินตามกรอบหลักของกระสวนจังหวะ สังเกตได้จากเสียงที่ตกจังหวะพร้อมกับเสียงกลองได้แก่เสียง E, D, G, A ในห้องแรกกับห้องที่ 2 และเสียง G, C, D ในห้องที่ 3-4 ถัดไป

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ลำดับที่ 11 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนสำหรับการเดินทางในลักษณะการยกทัพของฝ่ายยักษ์ แต่ส่วนใหญ่จะใช้บรรเลงสำหรับแสดงการตรวจพลก่อนการเดินทาง ขั้นตอนการบรรเลงสำหรับการตรวจพลคือเริ่มจาก เชนยักษ์กับคนธง เสนายักษ์ แล้วจึงเป็นพญายักษ์เช่น ทศกัณฐ์ , กุมภกรณ ฯลฯ คล้ายกับเพลงกราวนอกของฝ่ายลิงทุกประการ แต่ตอนที่พญายักษ์ออกรำตรวจพล พอถึงท่ารวนนอกจากการรวกลองแล้วจะไม่ใช้เพลงเร็วอย่างพระรามแต่จะใช้จังหวะ “ป๊ะเท่งป๊ะ” ตอนที่รำในจังหวะดังกล่าวนี้ถือเป็นหัวใจของการตรวจพลที่แท้จริง การออกรำในจังหวะกราวในช่วงแรกนั้นเป็นเพียงการ

แสดงลีลาทั่วไปยังไม่ใช้การตรวจพลที่แท้จริง (จดพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์) ทำนองเพลงที่ใช้ ออกในจังหวะกราวของฝ่ายยักษ์นี้ มีลักษณะของเสียงโครงสร้างหลักค่อนข้างต่ำเพื่อให้สัมพันธ์กับ ทำนองเพลงกราวใน สมกับเป็นเพลงสำหรับพวกยักษ์ คือแสดงออกถึงความใหญ่โต ดึงดั่งอย่างน่าเกรงขาม

หน้าทับกราวในเป็นหน้าทับประเภทวนซ้ำเช่นเดียวกับหน้าทับกราวนอก ความสัมพันธ์ระหว่างกระสวนจังหวะของหน้าทับกับทำนองเพลงที่มีโครงสร้างเสียงต่ำและเน้น “ลูกโยน” (คือการเน้นทำนองขึ้นอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งในหลายจังหวะ) ดังตัวอย่างมือตะโพน-ไม้กลองของนายมนัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ, นายสรวัดณ์ฯ ต่อไปนี้

เสียงของตะโพนที่ใช้สร้างหน้าทับนี้ ใช้อยู่ 4 เสียงคือเสียงต๊ับ-ติง-เพร้ง-เท่ง เสียงต๊ับแรก เสียงเพร้ง และเสียงติงสุดท้ายเป็นลักษณะสอดคล้องกับเสียงกลองทัด ส่วนเสียงติง-ต๊ับที่ 2-3 ของกระสวนจังหวะ และเสียงเท่ง พยางค์ที่ 5 เป็นเสียงช่วยเสริมกลองทัดให้นักแน่นยิ่งขึ้น

เสียงกลองทัดใน 1 จังหวะไม้กลองใช้เสียงเดียวคือเสียงตัวเมียหรือตัวผู้ และจะเปลี่ยนเสียงกลองตอนหมดวรรคตอนของเพลงตามความเหมาะสม ความยาวหน้าทับเพียง 2 ห้องโน้ต กระสวนจังหวะที่ใช้มีลักษณะเรียบง่ายเพียง 4 พยางค์ โดยพยางค์แรก “ลักจังหวะ” อีก 3 พยางค์หลัง “ขึ้นจังหวะ” อย่างหนักแน่นมั่นคง เมื่อเข้าสัมพันธ์กับทำนองเพลงที่มีเสียงต่ำแล้วช่วยเสริมให้เพลงมีความสง่าสมกับพวกยักษ์ที่มีท่วงท่าองอาจเนิบนาบ แต่ดึงดูดน่าเกรงขาม เสียงกลองที่ตกจังหวะ 3 พยางค์หลังจะเป็นการเน้นเสียงตกของทำนองเพลงคือเสียง C จังหวะที่ 1 กับ 2 ในห้องที่ 2 และเสียง E กับเสียง C ในห้องที่ 4

สำหรับกระสวนจังหวะของมือตะโพนในการออกทำรำตรวจพล(ออก“ปะเท่งปะ”)ในเพลงกราวในนี้ยังคงใช้อย่างเดียวกับเพลงกราวนอก แต่ทำนองเพลงจะไม่ซ้ำกันกับของกราวนอก ผู้ปฏิบัติเครื่องทำทำนองต้องเรียนรู้และเลือกนำมาใช้ให้เหมาะสมกับตัวแสดง การออก “ปะเท่งปะ” ของฝ่ายยักษ์นี้ทำนองเพลงจะต้องมีเสียงโครงสร้าง ที่เน้นเสียงต่ำเพื่อให้สัมพันธ์กันกับทำนองเพลงกราวใน ดังตัวอย่างต่อไปนี้



มือตะโพนในกระสวนจังหวะนี้สัมพันธ์กับเสียงหลักของท่านองเพลงอย่างชัดเจน สังเกตได้จากเสียงตกคือเสียง D กับ E จะตรงกับเสียง ปี่ ของตะโพนซึ่งเป็นเสียงตกจังหวะ ส่วนเสียงอื่นๆจะสัมพันธ์กันในลักษณะของเสียงเชื่อมโยง ทำให้เกิดเป็นวลีที่ฟังกระชับ ไร่ใจ โดยเฉพาะเสียงเท่ง ที่สอดแทรกเข้ามาตอนท้าย แสดงการเน้นของการหมดวรรคเพลงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

เพลงโคมเวียน, เพลงเหาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายถึงการเดินทางในอากาศของเหล่าเทพบุตร เทพธิดา หน้าทับเพลงโคมเวียนใช้ร่วมกันกับเพลงเหาะคือ มีกระสวนจังหวะทั้งมือตะโพนและไม้กลองอย่างเดียวกันทุกประการ แตกต่างกันที่ท่านองเพลงกับระดับของการเลือกนำมาใช้ ความหมายของเพลงเหาะนั้นใช้ในการเดินทางมาในอากาศของเทวดา นางฟ้าทั่วไป จึงทำการวิเคราะห์ร่วมกันทั้ง 2 เพลงเนื่องจากใช้หน้าทับเดียวกัน

กระสวนจังหวะของมือตะโพนนั้นจากการศึกษาพบว่ามีใช้ 2 แบบแต่มีโครงสร้างของเสียงหลักอย่างเดียวกัน ส่วนไม้กลองนั้นใช้แบบเดียว ใน 1 จังหวะหน้าทับ มีความยาว 8 ห้องโน้ต ดังตัวอย่างมือตะโพน-ไม้กลองของนายจรลฯ, นายมนัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงศฯ ดังนี้



ความแตกต่างของ กระสวนจังหวะมือตะโพน 2 มือนี้ ลักษณะของมือที่ 1 เป็นการใช้ส่วนย่อยของจังหวะ ก่อนข้างห่าง ส่วนในมือที่ 2 มีความถี่มากกว่า โดยเฉพาะใน 4 ห้องแรก เห็นได้อย่างชัดเจน แต่ใน 4 ห้องหลังเสียงตกจังหวะหลักเป็นเสียงเดียวกันโดยเริ่มจากห้องที่ 5 จังหวะแรกเมื่อถึงห้องที่ 6-7 และจังหวะแรกของห้องที่ 8 ก็เป็นกระสวนจังหวะอย่างเดียวกันทุกประการ

ความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับทำนองเพลง โคมเวียนและเพลงเหาะนั้น ทั้ง 2 เพลงมีทำนองที่มีลักษณะเฉพาะ สามารถแบ่งทำนองเพลงเป็นประโยค ได้ 2 ลักษณะคือ ประโยคถาม-ประโยคตอบ รวมทั้งกระสวนจังหวะของหน้าทับก็สามารถแบ่งออกเป็นประโยคถาม-ประโยคตอบได้เช่นกัน ทำให้เห็นความสัมพันธ์กันอย่างชัดเจน และหน้าทับโคมเวียนหรือเหาะนี้ก็เป็นลักษณะหน้าทับแบบวนซ้ำ เมื่อหมดหน้าทับแล้วก็กลับมาเริ่มต้นใหม่ในขณะที่ทำนองเพลงยังคงดำเนินต่อไป

ประโยคถาม-ประโยคตอบดังกล่าวมีความยาว 8 ห้องตัวโน้ตหรือเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับตัวอย่างดังนี้

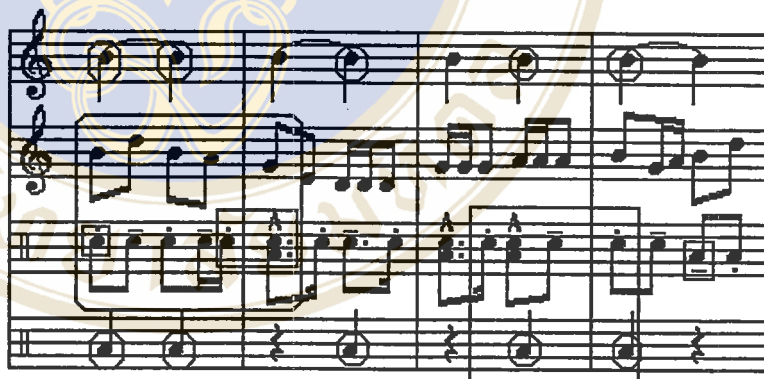
ตัวอย่างวลีถาม

ฆ้องวง (โคมเวียน)

ฆ้องวง (เหาะ)

ตะโพน

กลองทัด



ตัวอย่างวลีตอบ

ฆ้องวง (โคมเวียน)

ฆ้องวง (เหาะ)

ตะโพน

กลองทัด



เสียงตะโพนที่ใช้ในประโยคตามจะใช้อยู่ 4 เสียงคือเสียง ดิง-ละ-ตุ้ม และเสียง ตุ่มเพร็ง ส่วนประโยคตอบจะเพิ่มเสียง เท่ง มาอีก 1 เสียงในตอนขึ้นประโยคจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 เหมือนเป็นการเพิ่มเติมรายละเอียดจากตอนขึ้นประโยคตาม จังหวะที่ 2 ห้องที่ 8 ในตอนท้ายของประโยคเช่นกัน ประโยคตามนั้นเสียงตะโพนเป็นเสียงนำกลองทัดในตอนท้ายประโยค คือเสียง ตุ่มเพร็งดิง-ตุ้ม จังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 กับจังหวะที่ 1 ห้องที่ 4 พอถึงประโยคตอบเสียงกลองหยุดไว้ ปล่อยให้ตะโพนทำหน้าที่ลงจบหน้าทับคือเสียง ต่อม-ตุ้มดิง จังหวะที่ 2 ห้องที่ 7 กับจังหวะที่ 1 ห้องที่ 8

ในส่วนความสัมพันธ์กับทำนองนั้น ในเพลงโคมเวียนจะมีความสัมพันธ์กับกลองทัดมากกว่ามือตะโพนคือมีทำนองที่เน้นความหนักแน่นของเสียงมากกว่ารายละเอียด สืบเนื่องจากส่วนย่อยของทำนองที่ใช้จะใกล้เคียงกับส่วนย่อยของจังหวะกลองทัด แต่ในทำนองเพลงเหาะกลับมีความสัมพันธ์กับมือตะโพนมาก จากการใช้ส่วนย่อยของมือตะโพนกับทำนองเพลงที่มีความใกล้เคียงกันในรายละเอียด

กล่าวโดยรวมแล้วทั้งสองเพลงนั้นนอกจากใช้น้ำทับอย่างเดียวกันแล้ว ยังมีความหมายของเพลงในแนวทางเดียวกันและใกล้เคียงกันมากโดยเฉพาะทำนองตอนขึ้นเพลงนั้นเหมือนกันทุกประการจะแตกต่างกันเฉพาะการดำเนินทำนองหลักของเพลงเท่านั้น

เพลงขลุ่ย เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเดินทางในระยะใกล้ๆ ส่วนใหญ่ใช้เฉพาะการเดินทางออกจากฉากเพื่อเข้าโรงของตัวโจน-ละคร เพลงขลุ่ยแบ่งการใช้ออกเป็น 2 ลักษณะ อย่างแรกเรียกว่า “คั่นขลุ่ย” มีหน้าทับใช้เป็นไม้กลอง 5 ไม้ เช่นเดียวกันกับกลุ่มเพลงเสมอแต่ไม่ใช่ไม้ลา มีแต่มือบักเสียงลงจบ อย่างที่ 2 เรียกว่า “ขลุ่ย” หน้าทับของเพลงขลุ่ยมีลักษณะแบบวนซ้ำ เท่ากับอัตราจังหวะสองชั้น ไม้เดินตีขึ้นจังหวะต่างๆ อย่างสม่ำเสมอสอรับการนำของมือตะโพนดังตัวอย่างมือตะโพน-ไม้กลองของทั้ง 8 คนใช้อย่างเดียวกันดังนี้

ขลุ่ยวง

ตะโพน

กลองทัด

กระสวนจังหวะของมือตะโพนกับไม้กลองในแต่ละจังหวะมีความสัมพันธ์กับวลีของทำนองเพลง โดยเฉพาะไม้กลองตรงกับเสียงตกจังหวะหลักคือเสียงแรกของห้องเพลงแต่ละห้องเป็นลักษณะของการขึ้นจังหวะหลักไว้ ขณะที่มือตะโพนใช้เสียงนำกลองทักอยู่ 3 เสียง คือเสียง ตับ-เพร่ง-ติง ส่วนเสียง ตับ ท้ายจังหวะเป็นเสียงช่วยเน้นเสียงกลอง บางครั้งกระสวนจังหวะของมือตะโพนมีการเปลี่ยนส่วนย่อยของจังหวะและเสียง โดยการใช้เสียง ป๊ะ-เท่ง แทนเสียง ตับเพร่ง เพื่อให้สัมพันธ์กับวรรคของทำนองเพลงเช่นในห้องสุดท้ายที่แสดงการเปลี่ยนแปลงของกระสวนจังหวะ

เพลงเชิด, เพลงแผละ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายแสดงถึงการเดินทางไป-มาในระยะไกลๆ รวมถึงการต่อสู้ การไล่ล่ากันของตัวโจน-ละครอีกทางหนึ่งด้วย เพลงเชิดที่ใช้กันอยู่โดยทั่วไปมีเพลงเชิดสองชั้น หมายถึงการเตรียมตัวที่จะไป หรือการตั้งเตรียมพร้อม ส่วนเพลงเชิดชั้นเดียวหมายถึงการไปโดยฉับไว หรือเมื่อพร้อมแล้วก็ไปได้เลย (มีครูทางฝ่ายนาฏศิลป์โจนบางท่านเรียกเพลงเชิดนี้อีกแบบหนึ่งว่า “เชิดช้า, เชิดเร็ว”) หน้าทับเพลงเชิดทั้งเชิดสองชั้นและเชิดชั้นเดียวมีลักษณะเป็นหน้าทับแบบวนซ้ำ มีกระสวนจังหวะค่อนข้างง่ายเนื่องจากไม้กลองเป็นการตีขึ้นตามจังหวะจึงไปโดยตลอดแต่จะมีการบากทั้งมือตะโพนและไม้กลองในตอนขึ้นตัวใหม่ในแต่ละตัว (เพลงเชิดมีการกำหนดสัดส่วนของทำนองเพลงไว้เป็นตัว มิใช่เป็นท่อนเช่นเพลงอื่นๆ) กับทั้งตอนกลางแต่ละตัว เพื่อเป็นที่หมายรู้ว่าเป็นการจบตัวและเพื่อให้กลองได้เปลี่ยนเสียง โดยในตอนเริ่มต้นครั้งแรก กลองจะใช้เสียงตัวเมีย เมื่อหมดครั้งแรกตะโพนเป็นผู้บากให้กลองเปลี่ยนไปใช้เสียงตัวผู้จนจบตัว เมื่อขึ้นตัวต่อไปก็บากใหม่ เป็นเช่นนี้สลับกันไปจนจบเพลงทั้งเชิดสองชั้นและเชิดชั้นเดียวมีลักษณะอย่างเดียวกัน

เพลงเชิดสองชั้นมีอัตราของหน้าทับคล้ายกับจังหวะชั้นเดียวเนื่องจากไม้กลองตีขึ้นจังหวะพร้อมกับฉิ่ง ซึ่งใช้แต่เสียง “ฉิ่ง” เพียงเสียงเดียวคืออย่างสม่ำเสมอในอัตราสองชั้นไปตามทำนองเพลง ยกเว้นตอนบากหมดครั้งตัว หรือบากหมดตัว ที่เสียงกลองต้องหยุดรอตะโพนบากเพื่อเปลี่ยนเสียงกลอง

ส่วนเพลงแผละเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเดินทางมาในอากาศของพวกสัตว์มีปีก เช่นพญารุข ยุงยักษ์ หรือนกสาคู ฯ หน้าทับของเพลงใช้กระสวนจังหวะเดียวกันกับเพลงเชิดสองชั้น แต่ไม่มีการบากเปลี่ยนตัวเหมือนเพลงเชิด ตะโพนตีนำกลองทักไปเรื่อยๆ จนถึงตอนหมดทำนองเพลงและวนกลับมาที่ตัวที่สองกลองทักจึงเปลี่ยนเสียงกลองเอง โดยตะโพนยังคงขึ้นเนื้อหน้าทับไว้อย่างเดิม ในบางครั้งผู้ปฏิบัติตะโพนอาจสอดแทรกมือพิเศษบางเสียงเพื่อเป็นจุดเน้นให้เห็นการกลับที่ตัวสองให้เด่นชัดยิ่งขึ้น การใช้มือตะโพน-ไม้กลอง ทั้ง 8 คนใช้อย่างเดียวกันดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงเชิดสองชั้น

ขลุ่ยวง

ตะโพน

กลองทัด

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงแผละ

ขลุ่ยวง

ตะโพน

กลองทัด

กระสวนจังหวะของมือตะโพนมีลักษณะเป็นการคืบนำเสียงกลองทัดให้ดำเนินจังหวะไปอย่างสม่ำเสมอโดยใช้เสียงตะโพนเพียง 4 เสียงคือเสียง ป๊ะ-เท่ง- ดิง-ตุ๊บ ลักษณะการใช้นับเป็น 2 จังหวะๆ ละ 3 พยางค์ ในจังหวะแรกใช้เสียง ป๊ะ ขึ้นนำ คือ ป๊ะดิงตุ๊บ ส่วนจังหวะหลังใช้เสียง เท่ง ขึ้นนำคือ เท่งดิงตุ๊บ เพื่อให้สัมพันธ์กับจังหวะหนัก-เบาของทำนองเพลง ส่วนไม้กลองตีเสียง ต้อม หรือ ตูมให้ตรงกับเสียงตุ๊บของตะโพนทุกจังหวะ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับครั้งแรกหรือครั้งหลังของตัวเชิด ถ้าเป็นครั้งแรกต้องใช้เสียงกลองตัวเมีย แต่ถ้าเป็นครั้งตัวหลังต้องใช้เสียงกลองตัวผู้

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงเชิด ตอนบากเปลี่ยนตัว

ขลุ่ยวง

ตะโพน

กลองทัด

ในการบากของมือตะโพนเพื่อแสดงการจบตัว หรือเพื่อเป็นการให้ไม้กลองเปลี่ยนเสียงนี้ ใช้เสียงตะโพนเพิ่มขึ้นอีก 1 เสียง ซึ่งนับเป็นเสียงสำคัญ คือเสียง ณะ ที่สอคแทรกเข้ามาเฉพาะตอน บาก เป็นการเน้นให้ทุกเครื่องมือราบ รวมทั้งผู้แสดงด้วย เหตุที่เป็นเสียงสำคัญเนื่องจาก

ขณะดำเนินจังหวะปกตินั้นมักไม่ใช้เสียงนี้ หรือถึงจะมีการใช้สอดแทรกบ้างก็ไม่มีความโดดเด่น แต่เมื่อถึงตอนจบ ทั้งเสียงและกระสวนจังหวะของมือตะโพนที่ต้องเปลี่ยนไปจากการใช้ 3 พยางค์ มาเป็น 4 พยางค์ขณะเดียวกันกับที่เสียงกลองจะหยุด 1 จังหวะรอให้ตะโพนจบนี้ทำให้เสียง กระทบโดดเด่นขึ้นมาทันทีโดยอาศัยเสียง เท่ง ชักนำมาก่อน เป็นเสียง เท่ง-ตะ 2 พยางค์ติดต่อกัน แล้วต่อด้วยเสียง ตับตึงตับ โดยกลองจะสอดรับตรงเสียง ตับ ทำมือบาคนี้ เป็นการเน้นให้เห็นจุดสำคัญของทำนองเพลงคือการเปลี่ยนตัว

เพลงเชิดชั้นเดียว หน้าทับยังคงมีลักษณะเดิมคือไม้กลองขึ้นจังหวะไปกับฉิ่ง แต่มีอัตราที่กระชั้นถี่ลงเป็นครึ่งหนึ่งของเพลงเชิดสองชั้น มือตะโพนเปลี่ยนจากการเป็นเสียงนำไม้กลองกลายเป็นการใช้เสียงในลักษณะขัดกับจังหวะและเสียงของไม้กลอง แต่ยังคงใช้การบาคเปลี่ยนเสียงกลองตอนหมดครึ่งตัวกับตอนหมดตัวเช่นเดียวกับเพลงเชิดสองชั้น ดังตัวอย่างมือตะโพน-ไม้กลอง ของทั้ง 8 คนใช้อย่างเดียวกันต่อไปนี้

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงเชิดชั้นเดียว

เสียงของตะโพนที่ใช้ในกระสวนจังหวะนี้ ใช้ 4 เสียงคือ ป๊ะ-เท่ง-ตึง-ตับ แต่เนื่องจากมีอัตราค่อนข้างเร็วทำให้เสียง ตับ ที่ตกลงพร้อมกับเสียงกลองเป็นเสียงช่วยเสริมจังหวะและหายไปกับเสียงกลอง ได้ยินอยู่เพียง 3 เสียงหลักที่ดังชัดอยู่กับเสียงกลองคือเสียง ป๊ะ-ตึง-เท่ง-ตึง ซึ่งเมื่อฟังร่วมกับเสียงกลองแล้วจะเป็นลักษณะ “ป๊ะต้อม-ตึงต้อม-เท่งต้อม-ตึงต้อม” อยู่ตลอดเวลา ในการปฏิบัตินั้น มือตะโพนต้องใช้เสียงสอดแทรกลงในส่วนย่อยของจังหวะอันมีลักษณะถี่กระชั้นมาก เพื่อให้เกิดเสียงขัดกับเสียงกลองและเพื่อให้อัปพันกับทำนองเพลง ทำให้ส่วนย่อยของทำนองเพลงกับมือตะโพนสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวกัน

เพลงเชิดฉาน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายของการเดินทาง โลดไล่กันระหว่าง มนุษย์กับสัตว์เช่นตอนพระรามตามกวาง

เพลงรุกรัน ใช้ในความหมายของการเดินทางเป็นกองทัพ ใช้เฉพาะตอนพระรามยกพลกำลังจะข้ามไปกรุงลงกาก่อนบรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทร

ทั้งสองเพลงนี้ใช้หน้าทับอย่างเดียวกัน ลักษณะของหน้าทับประกอบด้วย มือปากเสียง ไม้กลอง 2 ไม้, ไม้เดินขึ้นจังหวะไปตามทำนองเพลง, และมือปากเพื่อแสดงการจบท่อน/ตัว ดังตัวอย่างมือตะโพน-ไม้กลอง ของทั้ง 8 คนใช้อย่างเดียวกันต่อไปนี้

ไม้ที่ 1

ฉ้องวง (เชิดฉาน)

ฉ้องวง (รุกรัน)

ตะโพน

กลองทัด

ไม้ที่ 2

ฉ้องวง (เชิดฉาน)

ฉ้องวง (รุกรัน)

ตะโพน

กลองทัด

กระสวนจังหวะของมือตะโพนกับไม้กลอง ไม้กลองทั้งสองไม้นี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับ กลุ่มหน้าทับเสมอซึ่ง มีอัตราสองชั้น เสียงของตะโพนใช้อยู่ 4 เสียงคือเสียง ดิง-เท่ง-ละ-ดู้บ ไม้ที่ 1 กับไม้ที่ 2 ต่างกันเฉพาะเสียงตะโพนเสียงแรก คือตรงส่วนย่อยจังหวะของมือตะโพนในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 ส่วนของกลองทัดจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงทั้ง 2 อย่างกลมกลืน โดยเฉพาะในไม้กลอง ไม้ที่ 2 เสียงตะโพน 2 พยางค์แรก คือเสียง เท่ง-ละ มีความสัมพันธ์กับเสียง D กับ A ของเพลงเชิดฉาน และเสียง G ของเพลงรุกรันในห้องแรกและห้องที่ 2

ตัวอย่าง ไม้เดิน

การใช้ส่วนย่อยจังหวะของมือตะโพนเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงในไม้เดินของทั้งสองเพลงนี้มีลักษณะอย่างเดียวกันกับกระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงชุดทุกประการ คือใช้เสียงตะโพนนำกลองทัดอยู่ 3 เสียงคือเสียง ตีบเพร็ง-ติง แล้วกลองทัดสอดรับในพยางค์ที่ 4 คือจังหวะแรกของทุกห้องเพลงซึ่งตรงกับเสียง ตีบ ของตะโพนและตรงกับเสียงทำนองหลักของเพลง คือเสียง C,E,E ห้องที่ 2,3,4,5 เพลงเจ็ดฉาน และเสียง G,D,G,D จังหวะแรกของห้องที่ 2,3,4,5 ของเพลงรุกกรีน

ตัวอย่าง ไม้ปาก แสดงการลงจบตัว

การปากของมือตะโพนกับไม้กลองในตอนจบท่อนนี้ เป็นการเน้นให้เกิดความแตกต่างจากการใช้ไม้เดินมาตามจังหวะ ส่วนย่อยจังหวะของเสียงตะโพนจะแปรเปลี่ยนไปจากปกติ คือใช้เสียงติงและเสียง เเท่ง ซ้ำสองครั้งเป็นเสียง ติงเเท่ง-ติงเเท่ง ในขณะที่เดียวกันกับการปากของไม้กลองก็ปฏิบัติพร้อมกันกับมือตะโพน คือการสอดเสียงกลองตัวผู้แทรกเข้ามาเพิ่มจากไม้เดินปกติ เพื่อแสดงการลงจบตัวเช่นเดียวกับวิธีการลงจบของไม้กลองในเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ คือเสียง ตูมตูม-ค้อมค้อม

เพลงทะแยกลองโยน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายของการเดินทางเป็นขบวนทัพ หรือการเดินทางในลักษณะขบวนพยุหยาตราของกษัตริย์ที่พรั่งพร้อมไปด้วยเหล่าข้าราชการบริพาร บัณฑิตที่ใช้ในการแสดงโยน เน้นที่การชมความพรั่งพร้อมสวยงามและแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของ กองทัพหลังจากการจัดขบวนทัพเสร็จเรียบร้อยแล้วเริ่มเคลื่อนทัพ หน้าทับของเพลงเน้นที่เสียงของ กลองชนะกับเปิงมางที่ใช้จริงในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ ในการบรรเลงจึงใช้เสียงกลองทัด แทนเสียงกลองชนะและใช้เสียงตะโพนแทนเสียงของเปิงมาง

การบันทึกหน้าทับจึงจำเป็นต้องใช้เสียง เท่ง ของตะโพนแทนเสียง “เปิง” ของเปิงมาง ส่วน เสียง คิง ใช้เสียงเดียวกัน ในส่วนของกลองชนะใช้เสียงกลองทัดพร้อมกัน 2 ลูกแทน จะได้เสียง “ครึ้ม-ครึ้ม” คล้ายกับเสียงกลองชนะตีพร้อมกันหลายลูก หน้าทับนี้เป็นลักษณะหน้าทับแบบวนซ้ำ ในแต่ละเที่ยวมีความยาว 6 ห้องตัวโน้ต และถ้าตีให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงอย่างถูกต้องจะมีความ ยาวถึง 8 ห้องเพลง เนื่องจากการขึ้นหน้าทับแต่ละเที่ยวต้องรอฟังทำนองเพลงให้ดำเนินไป 2 ห้อง เสียก่อนจึงปฏิบัติหน้าทับให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 8 มีตะโพนทั้ง 8 คนใช้ อย่างเดียวกันดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงทะแยกลองโยน ครั้งหน้าทับแรก

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงทะแยกลองโยน ครั้งหน้าทับแรก

ฉิ่งวง

ตะโพน

กลองทัด

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงทะแยกลองโยน ครั้งหน้าทับหลัง

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงทะแยกลองโยน ครั้งหน้าทับหลัง

ฉิ่งวง

ตะโพน

กลองทัด

กระสวนจังหวะหน้าทับทะแยกลองโยนนี้มีลักษณะช่วงห่าง โดยเฉพาะเสียงกลองชนะที่ คอยสอดรับจากเสียงเปิงมาง ตรงกับเสียงตกของประโยคเพลงคือเสียง G ในห้องที่ 4 และเสียง A

ในห้องที่ 8 ในตอนท้ายของหน้าทับจะเน้นเสียงกลองถึง 2 ครั้งโดยเสียงกลองที่เน้นครั้งแรกตรงกับเสียง B ท้ายห้องที่ 7 ลักษณะเป็นการสรุปประโยคเพลง ในสองห้องแรกของทำนองจะไม่ใช้หน้าทับกำกับ เป็นการปล่อยให้ทำนองดำเนินไปก่อน แล้วหน้าทับค่อยเสริมกำกับในห้องที่ 3 เป็นการใช้ กระสวนจังหวะพื้นๆ และเมื่อเริ่มขึ้นห้องที่ 5 -7 ก็เริ่มมีความถี่ขึ้น แล้วไปสรุปด้วยเสียงกลองชนะในจังหวะแรกของห้องที่ 8 ซึ่งทำให้สัมพันธ์กับการหมดประโยคของทำนองเพลง เพื่อขึ้นประโยคใหม่โดยการรอให้ทำนองเพลงดำเนินไปอีก 2 ห้องแล้วเริ่มปฏิบัติหน้าทับวนซ้ำเช่นเดิมต่อไปจนจบเพลง

เพลงพญาเดิน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงที่ใช้ในความหมายของการเดินทาง เฉพาะตัวโขน-ละครผู้มียศศักดิ์สูงเช่นการเดินทางของกษัตริย์ หรือพญายักษ์ หน้าทับของเพลงนี้เป็นหน้าทับเฉพาะแบบวนซ้ำ ใช้แต่กลองทัดไม่ใช้ตะโพน ลักษณะของไม้กลองค่อนข้างอิสระเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลง แต่ก็มีกระสวนจังหวะ ที่เป็นโครงสร้างหลักเป็นกรอบไว้สำหรับดำเนินไม้กลองโดยเฉพาะ ดังตัวอย่างไม้กลอง ของนายไกรฤทธิฯ, นายจรัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยศฯ, และนายสหัสวัฒน์ฯ ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองและไม้กลองเพลงพญาเดิน

กระสวนจังหวะของไม้กลองที่ใช้ในหน้าทับนี้ใช้เสียงกลองทั้ง 2 เสียงสลับกันโดยตลอด ตอนขึ้นวรรคทำนองเพลงนั้นจะใช้เสียงกลองให้ตรงกับทำนองเป็นหลักจำนวน 4 จังหวะคือตั้งแต่ห้องแรกจนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 เสียงกลองเป็นลักษณะสะบัดให้เกิดเสียง 2 พยางค์ติดกันในแต่ละจังหวะ จากนั้นหยุดพักจังหวะเล็กน้อยเพื่อเน้นการเข้าสู่กระสวนจังหวะที่เป็นกรอบหลักของไม้กลอง คือตั้งแต่ห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 5 แล้ววนซ้ำอยู่กับกระสวนจังหวะอย่างเดิมดังเช่น ห้องที่ 6

ถึงห้องที่ 7 เมื่อทำนองกลับเที่ยว 2 หรือขึ้นท่อนใหม่ หน้าทับจึงไปเริ่มต้นที่ 4 ห้องแรกใหม่เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงอย่างกลมกลืน

เพลงเร็ว เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงต่อจากเพลงช้าใช้ในการร่ายรำทั่วไป แต่เมื่อตัดมาใช้ในการแสดงโขนจะมีความหมายถึงการเดินทางในระยะใกล้ๆ เช่นการเดินทางออกจากโรงมาเข้าเฝ้าในฉากหน้าพระที่นั่งของตัวพระ-นางเท่านั้น หน้าทับเพลงเร็วเป็นหน้าทับแบบวนซ้ำมีวลีสั้นๆ ใช้เฉพาะตะโพนตีกำกับ ดังได้ทำการวิเคราะห์ไว้ในเพลงกราวนอกแล้วและในตอนท้ายของการบรรเลงเพลงเร็วจะต้องลงจบด้วยเพลงลาทุกครั้ง

เพลงไล่ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางๆ น้ำของตัวโขน-ละครทั่วไป หน้าทับของเพลงมีลักษณะเป็นหน้าทับที่ใช้เฉพาะเพลงและเป็นหน้าทับแบบวนซ้ำ มีความยาวจำนวน 4 ห้องโน้ต ดังตัวอย่างมือนะโพน-ไม้กลอง ของนายจรูญฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ, นายสมานฯ ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองและหน้าทับเพลงไล่

กระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงไล่นี้แม้จะไม่ยาวมากนักแต่ค่อนข้างมีความซับซ้อนเนื่องจากการใช้ส่วนย่อยจังหวะของมือและเสียงตะโพนเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงนั้น มีลักษณะเป็นการชักนำเสียงกลองทัดแต่ละไม้แตกต่างกันมาก จำนวนไม้กลองใน 1 จังหวะหน้าทับใช้ 5 ไม้ แต่เป็นเสียงเดียวกันหมด เมื่อจบหน้าทับ 1 เที้ยวแล้วจึงเปลี่ยนเสียงกลองสลับกัน

ในแต่ละจังหวะหน้าทับ ไม้กลองทั้ง 5 ไม้จะมีเสียงตะโพนนำกลองทัด ดังนี้

ไม้ 1 เสียง ตูบเพ็งติง-ด้อม เสียงกลองตกจังหวะแรกของห้องที่ 2 ตรงกับเสียง A

ไม้ 2 เสียง เท่งติง-ด้อม เสียงกลองตกจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ตรงกับเสียง E

ไม้ 3 เสียง เท่งละ ตูบติง-ด้อม เสียงกลองตกจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 3 ตรงกับเสียง D

ไม้ 4 เสียง ดิงตูบติง-ด้อม เสียงกลอง(ลักจังหวะ) จังหวะแรกของห้องที่ 4 ตรงกับเสียง B

ไม้ 5 เสียง เท่งเท่งติง-ด้อม เสียงกลองตกจังหวะแรกของห้องที่ 5 ตรงกับเสียง D

เพลงหน้าพาทย์ที่จะทำการวิเคราะห์ต่อจากนี้ จัดอยู่ในกลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับเสมอ ซึ่งมี กระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองอย่างเดียวกัน สิ่งที่แตกต่างกันคือความสั้น-ยาวของแต่ละเพลง กำหนดได้จากจำนวนไม้กลองที่ใช้ และไม้ลา จึงทำการวิเคราะห์มือตะโพนและไม้กลองร่วมกันโดยยึดเพลงเสมอเป็นเพลงแม่แบบของหน้าทับ เพลงที่จะทำการวิเคราะห์ร่วมกันดัง กล่าวคือ เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงเสมอ เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร เสมอผี เพลงเสมอสามลา และเพลงเสมอดินนก (บาทสฤณี)

เพลงเสมอเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการเดินทางในระยะใกล้ๆ เช่น การเดินออกจากฉากมานั่งบรรลัมภ์ หรือการออกจากฉากท้องพระโรงจะไปยังที่ใดที่หนึ่งของตัว โขนผู้มียศศักดิ์เช่น พระราม พระลักษมณ์ พญาวานร ฝ่ายพลับพลา หรือพญายักษ์และเหล่าเสนา อำมาตย์ผู้ใหญ่ฝ่ายลγκα ฯลฯ

จากการศึกษาพบว่าเพลงเสมอนี้เป็นเพลงที่มีหน้าทับซึ่งใช้ทั้งตะโพนและกลองที่ดัดบรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับที่โบราณจารย์ได้สร้างไว้เป็นแบบแผนเฉพาะ จัดอยู่ในอัตราสองชั้น ประกอบด้วยไม้กลอง 5 ไม้ กับไม้ลาอีก 4 มือ หรือ 4 ชุด ไม้กลองทั้ง 5 ไม้ในแต่ละไม้มีความยาวของห้อง รวมทั้งจำนวนจังหวะย่อยเท่ากัน และดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ กระสวนจังหวะของแต่ละไม้ นอกจากไม้ที่ 1 กับไม้ที่ 5 ที่เหมือนกันแล้ว นอกนั้นแตกต่างกันที่เสียงบ้าง ส่วนย่อยของจังหวะที่นำมาใช้บ้าง โดยเฉพาะไม้กลองทั้ง 5 ไม้ นั้น ทั้ง 8 คนใช้มือตะโพน-ไม้กลองอย่างเดียวกัน ดังมีรายละเอียดดังนี้

ไม้ที่ 1

ไม้กลองไม้ที่ 1 นี้ ตะโพนขึ้นนำด้วยเสียง ตูบตึง ในการปฏิบัตินั้นคนตีตะโพนต้องมีความระมัดระวังตัวอยู่เสมอ เนื่องจากการขึ้นเสียงแรกคือ “ตูบ” กับ “ตึง” นั้น เป็นการตีในลักษณะ สะบัดมือ ให้เกิดเป็น 2 เสียงติดต่อกันโดยเร็วด้วยมือซ้ายในหน้ามัดเพียงมือเดียว ที่สำคัญคือต้องขึ้นให้ทันตรงกับพยางค์ที่ 2 และ 3 ของทำนองเพลงในห้องที่ 1 แล้วต่อด้วยเสียง ตูบเพร่ง ซึ่งเป็นการตี

ในลักษณะสลับมือ ให้เกิดเป็น 2 เสียงเช่นกัน แต่ใช้ 2 มือทั้งหน้ามือและหน้าเท้าร่วมกันเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลง

เสียง ตูบเพร่ง นี้ตรงกับเสียง F พยางค์ที่ 5 ในห้องที่ 1 ของทำนองเพลง และเสียง D พยางค์แรกในห้องที่ 2 ตามลำดับ

เสียงต่อมาคือเสียง ดิง ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ตรงกับเสียง D เป็นการชักนำเสียงกลองทัด ให้ติดตามมาในจังหวะต่อไปคือจังหวะแรกของห้องที่ 3 ซึ่งเป็นเสียงตกของทำนองเพลงวลีที่ 1 คือเสียง G เสียงกลองทัดที่ตีไม้ที่ 1 นี้ใช้เสียง ต่อม ขณะเดียวกับที่ตะโพนก็ตีด้วยเสียง ตูบ ให้เกิดขึ้นพร้อมกัน

เสียงตะโพนที่ใช้ในไม้ที่ 1 นี้ ใช้ 3 เสียงคือ ตูบ, ดิง, เพร่ง ส่วนกลองทัดนั้นใช้เสียงกลองทัดตัวเมียเสียง ต่อม

ไม้ที่ 2

ไม้กลอง ไม้ที่ 2 ตะโพนนำด้วยเสียง “ดิง” แล้วตามด้วยเสียง “ตะ” ทั้งสองเสียงนี้เป็นลักษณะการตีแบบเน้นให้ตรงจังหวะเพื่อเป็นการควบคุมจังหวะอย่างชัดเจน

เสียง ดิง ตรงกับเสียง A ของทำนองเพลงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 3

เสียง ตะ ตรงกับเสียง D ของทำนองเพลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4

ส่วนเสียง ตูบ-ดิง ต่อมาซึ่งเป็นเสียงชักนำกลองทัด ตรงกับเสียง E ของทำนองเพลงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 4 เสียงชักนำกลองทัดของตะโพนนี้แตกต่างจากไม้เดินไม้ที่ 1 คือไม้ที่ 1 ใช้เสียง ดิงเสียงเดียว แต่ไม้ที่ 2 นี้ใช้เสียง ตูบ-ดิง สองเสียง ก่อนที่จะถึงเสียง ตูบ ที่ตีลงพร้อมกลองทัดเสียง ต่อม ซึ่งตรงกับเสียงตกของทำนองเพลงวลีที่ 2 คือเสียง F จังหวะแรกของห้องที่ 5

เสียงตะโพนที่ใช้ในไม้เดินไม้ที่ 2 นี้ ใช้ 3 เสียงคือ ดิง, ตะ, ตูบ ส่วนกลองทัดใช้เสียงกลองทัดตัวเมียคือเสียง ต่อม

ไม้ที่ 3

ไม้กลอง ไม้ที่ 3 ตะโพนนำด้วยเสียง เท่ง ตามด้วยเสียง ะ เป็นลักษณะการตีแบบเน้นจังหวะเพื่อการควบคุมเช่นเดียวกับไม้เดินไม้ที่ 2

เสียง เท่ง ตรงกับเสียง F ของทำนองเพลงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5

เสียง ะ ตรงกับเสียง B ของทำนองเพลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

ส่วนเสียงต่อมาคือเสียง ตูบ-ดิง ซึ่งเป็นเสียงชกนำกลองทัดตรงกับเสียง B กับเสียง A ของทำนองเพลงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 6 ตามลำดับ เสียงชกนำกลองทัด ไม้ที่ 3 เหมือนกับไม้ที่ 2 จากนั้นจึงตามด้วยเสียง ตูบ เสียงสุดท้ายที่ตีพร้อมกลองทัดเสียง ค้อม ซึ่งตรงกับเสียงตกของทำนองเพลงวลีที่ 3 คือเสียง F จังหวะแรกของห้องที่ 7

เสียงตะโพนที่ใช้ในไม้ที่ 3 นี้ใช้ 4 เสียงคือ เท่ง, ะ, ตูบ, ดิง ส่วนกลองทัดใช้เสียงกลองทัดตัวเมียเสียง ค้อม

ไม้ที่ 4

ไม้กลอง ไม้ที่ 4 ตะโพนนำด้วยเสียง เท่ง ตามด้วยเสียง ตะริง เป็นลักษณะการตีแบบที่เรียกว่า “ติด” มือซ้ายหน้ามัดให้ได้เสียง ตะริง (คือเสียง ดิง 2 ครั้งติดต่อกันอย่างรวดเร็ว) แล้วต่อด้วยเสียง ดิง - ตูบ และเสียง เพร้ง-เท่ง ตามลำดับ

เสียง เท่ง เสียงแรกจะตรงกับเสียง C ของทำนองเพลงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 7

เสียง ตะริง ตรงกับเสียง A จังหวะแรกของห้องที่ 8

เสียง ดิง-ตุ๊บ ตรงกับเสียง D - E พยางค์ที่ 2 ของจังหวะแรก กับเสียง B จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 8

ส่วนเสียง เพร้ง ซึ่งเป็นเสียงชักนำกลองทัด ตรงกับเสียง D พยางค์สุดท้ายของห้องที่ 8 เพื่อให้กลองทัดสอครบ ในเสียง E จังหวะแรกของห้องที่ 9 ต่อไป

เสียงชักนำกลองทัดของไม้ที่ 4 นี้มีความแตกต่างจากไม้อื่นๆ อย่างเด่นชัด โดยเฉพาะมือตะโพนต้องลงเสียง เเท่ง สุดท้ายให้ย้อยต่ำลงกว่าเสียงกลองทัดเล็กน้อย ไม่ถึงจังหวะพร้อมเสียงกลองทัด เสียง เเท่ง ที่ย้อยต่ำลงนี้จะไปปรากฏขึ้นหลังเสียง “ค้อม” ของกลองทัดที่เกิดขึ้นก่อน และเสียงกลองทัดของไม้ที่ 4 ตรงกับเสียงตกของทำนองเพลงวลีที่ 4 คือเสียง E จังหวะแรกของห้องที่ 9

เสียงตะโพนที่ใช้ในไม้ที่ 4 นี้ ใช้ถึง 5 เสียงคือ เเท่ง, ตะริง, ดิง, ตุ๊บ, เพร้ง ส่วนกลองทัดยังคงใช้เสียงกลองคัวเมียคือเสียง ค้อม

ไม้ที่ 5

ฆ้องวง

ตะโพน

กลองทัด

ไม้กลอง ไม้ที่ 5 นี้ ทั้งการใช้มือตะโพน เสียงตะโพนและกระสวนจังหวะ มีรูปแบบเช่นเดียวกับไม้เดิน ไม้ที่ 1 ทุกประการ รวมทั้งเสียงกลองทัด แต่เสียงของพยางค์ต่างๆ ในทำนองเพลงแปรเปลี่ยนไป คือ

เสียง ตุ๊บดิง ตรงกับเสียง D,E กับ F พยางค์ที่ 1, 2 กับ 3 ของห้องที่ 9

เสียง ตุ๊บเพร้ง ตรงกับเสียง A พยางค์สุดท้ายห้องที่ 9 กับเสียง E จังหวะแรกของห้องที่ 10

ส่วนเสียง ดิง ซึ่งเป็นเสียงชักนำกลองทัด ตรงกับเสียง A ของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 10 และเสียงสุดท้ายเสียง ตุ๊บ ตรงกับเสียงตกเสียง B ของทำวลีที่ 5

ในส่วนของไม้ลานั้นพบว่าการใช้มือตะโพนที่แตกต่างกันบ้างในบางวลี แต่ไม้กลองใช้เหมือนกันหมด ไม้ลาซุดที่ 1 นายไกรฤทธิ์ฯ, นายบุญช่วยฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายมนัสฯ, นายชยศฯ ใช้มือตะโพนอย่างเดียวกันดังนี้

ไม้ลา ชุดที่ 1

การตีไม้ลานี้ มือตะโพนใช้เสียงชักนำกลองทัดอยู่เพียง 3 เสียง คือเสียง เท่ง, ดิง, ตับ ซึ่งมีลักษณะการตีแบบกระชั้นขึ้นกว่าการตีไม้เดิน แต่ก็ยังคงอยู่ในอัตราสองชั้นเหมือนเดิม

เสียงกลองทัดที่ใช้ตีไม้ลาชุดที่ 1 เปลี่ยนเป็นเสียงกลองตัวผู้ และกระสวนจังหวะของเสียงก็ถี่กระชั้นขึ้นกว่าไม้เดิน ตามการชักนำของตะโพน โดยกลองทัดสอครบตรงเสียง ตับ ของตะโพน ทั้ง 3 ครั้ง ทำให้การตีไม้ลาของกลองทัดเสียง ตุ่ม แรกมีลักษณะที่เรียกว่า “ลักจังหวะ” แล้วเสียง ตุ่ม-ตุ้ม ที่ 2 - 3 ต่อมา “ตรงจังหวะ” กับจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 12 และจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 13 เป็นเสียงตก เสียง B ของทำนองเพลงวลีที่ 6

ไม้ลาชุดที่ 2 ของนายมนัสฯ, นายบุญช่วยฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยยศฯ ใช้มือตะโพนอย่างเดียวกันดังนี้

ไม้ลา ชุดที่ 2

การตีไม้ลา ชุดที่ 2 นี้ เหมือนกับไม้ลาชุดที่ 1 ทุกประการ สิ่งที่แปรเปลี่ยนก็คือ การเปลี่ยนเสียงกลองทัดมาใช้เสียงตัวเมียแทนทั้ง 3 เสียง ที่สอครบจากมือตะโพน และเสียง ตุ่ม ที่ 3 ตรงกับเสียงตกเสียง D ของทำนองเพลงทำวลีที่ 7 คือห้องที่ 15

ไม้ลาซุดที่ 3 ของนายบุญช่วยฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นาย योगยศฯ ใช้มือตะโพนอย่างเดียวกัน
ดังนี้

ไม้ลาซุดที่ 3

ฆ้องวง
ตะโพน
กลองทัด

การตีไม้ลาซุดที่ 3 นี้ มือตะโพนยังคงใช้ 3 เสียง เป็นเสียงชักนำกลองทัดเหมือนเดิม แต่การใช้กระสวนจังหวะแปรเปลี่ยนไปเป็นลักษณะนำให้กลองทัดตีตรงจังหวะหมดโดยไม่มีการลักจังหวะ

เสียงกลองทัดที่ใช้ตีในไม้ลาซุดที่ 3 กลับมาใช้เสียงตัวผู้ เช่นเดียวกับไม้ลาซุดที่ 1 แต่การตีเปลี่ยนไปดังได้กล่าวแล้ว และเสียง ตูม สุดท้ายไปตรงกับเสียงตกของท้าวลิที่ 8 ของทำนองเพลง คือเสียง E จังหวะแรกห้องที่ 17 แต่เสียงกลองเริ่มตรงเสียง B จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 16

ไม้ลาซุดที่ 4 ทั้ง 8 คนใช้มือตะโพน-ไม้กลองอย่างเดียวกันดังนี้

ไม้ลาซุดที่ 4

ฆ้องวง
ตะโพน
กลองทัด

การตีไม้ลาซุดที่ 4 อันเป็นชุดสุดท้ายนี้ ตะโพนใช้มือคล้ายกับการตีไม้เดิน ไม้ที่ 1 และไม้ที่ 5 แต่มีเสียง ตะ เพิ่มเข้ามา ตะโพนตีนำด้วยเสียง ตูบตึง และจบลงด้วยเสียง ตึง-ตูบ โดยมีการใช้เสียง ตูบเพรียง-ตะ เป็นตัวเชื่อม ทุกเสียงของตะโพนที่ตีในไม้ลาซุดนี้มีลักษณะเน้นการลงจบ โดยตีให้ตรงกับพยางค์ต่างๆ ในวลีสุดท้ายของทำนอง และต้องทอดจังหวะให้ช้าลงตามแนว ตั้งแต่จังหวะที่ 2 เสียง F ตะโพนเสียง ตูบ ในห้องที่ 18 แล้วช้าลงจนจบเพลง

เสียงกลองทัดที่ใช้ในไม้ลา ชุดสุดท้ายนี้ ใช้ทั้งเสียงตัวผู้ และเสียงตัวเมีย ร่วมกันอย่างละ 2 พยางค์ เพื่อแสดงการลงจบ โดยตีสวนเสียงตะโพนเข้าไปในจังหวะแรกของห้องที่ 17 เป็นลักษณะ ลักจังหวะ คือเสียง ตูม ตรงเสียง C แล้วหยุดรอตีเสียง ตูม ที่ 2 ให้ตรงกับจังหวะแรกของห้องที่ 18 ตรงกับเสียง A ของทำนอง และเสียง เพร้ง ของตะโพน จากนั้นจึงเปลี่ยนมาตีตัวเมียเสียง ค้อม ในจังหวะที่ 2 เสียง F ในห้องที่ 18 และเสียง ค้อม สุดท้ายตรงเสียง D ห้องที่ 19 ที่เป็นเสียงตกสุดท้ายของวลีที่ 9 อันเป็นเสียงสุดท้ายของทำนองเพลง

เพลงเสมอมาร มีการใช้หน้าทับทั้งไม้กลองจำนวน 5 ไม้และใช้ไม้ลาอย่างเดียวกันกับเพลงเสมอทุกประการ

เพลงพราหมณ์เข้า เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางมาในระยะใกล้ๆของผู้ทรงศีล หรือการเดินทางเข้าสู่ประรำพิธีต่างๆ หน้าทับเพลงนี้ใช้ไม้กลองทั้งสิ้น จำนวน 20 ไม้ โดยการนำไม้ที่ 2 ของเพลงเสมอมาเป็นมือขึ้นนำ แล้วตีไม้ที่ 3-5 จนครบ จากนั้นวนกลับมาใช้ไม้ที่ 2-5 อีก 4 รอบรวมกันได้ไม้กลอง 20 ไม้ แล้วจึงใช้กระสวนจังหวะ ของไม้ลาอย่างเดียวกันกับเพลงเสมอ

เพลงพราหมณ์ออก เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางในระยะใกล้ๆของผู้ทรงศีล หรือการเดินทางออกจากประรำพิธีต่างๆ หน้าทับเพลงนี้ใช้ไม้กลองทั้งสิ้น จำนวน 8 ไม้ โดยการนำไม้ที่ 2 ของเพลงเสมอมาเป็นมือขึ้นนำ แล้วตีไม้ที่ 3-5 จนครบ จากนั้นวนกลับมาใช้ไม้ที่ 2-5 อีก 1 รอบรวมกันได้ไม้กลอง 8 ไม้ แล้วจึงใช้กระสวนจังหวะ ของไม้ลาอย่างเดียวกันกับเพลงเสมอ

เพลงเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ในการแสดงโขน ใช้บรรเลงเฉพาะตอนพระรามยกพลข้ามสมุทร ไปกรุงลงกา จากการศึกษารายละเอียดของหน้าทับเพลงเสมอข้ามสมุทรพบว่า เป็นเพลงที่ใช้ทั้งตะโพนและกลองทัดบรรเลงร่วมกันกำกับจังหวะ ประกอบด้วยไม้กลองรวมทั้งสิ้นตลอดเพลง 29 ไม้ ในแต่ละไม้ ดำเนินไปด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอและมีอัตราความยาวเท่ากันทุกไม้ ส่วนไม้ลา รวมหมดตลอดเพลงมี 20 มือ แต่ละมือของไม้ลา มีความยาวของอัตราจังหวะเท่ากันทุกมือ ใน 1 มือของไม้ลา มีความยาวเท่ากับไม้กลอง 1 ไม้ คือมีความยาว 2 ห้องตัวโน้ตเท่ากัน

การบรรเลงหน้าทับของเพลงเสมอข้ามสมุทร สามารถจำแนกออกเป็นกลุ่ม 5 กลุ่ม ในแต่ละกลุ่มมีการใช้ทั้งไม้กลอง และไม้ลา สลับกันไป โดยเฉพาะไม้กลอง มีที่ใช้ซ้ำกันบ้าง แตกต่างกันไปบ้าง ส่วนไม้ลานั้นใช้อย่างเดียวกันตลอดทุกกลุ่ม ดังจำแนกออกได้ดังนี้

- | | | | |
|---------|------------|---------------|---------------------|
| กลุ่ม A | ประกอบด้วย | ไม้กลอง 9 ไม้ | ไม้ลา 4 มือ (1 ชุด) |
| กลุ่ม B | ประกอบด้วย | ไม้กลอง 4 ไม้ | ไม้ลา 4 มือ (1 ชุด) |
| กลุ่ม C | ประกอบด้วย | ไม้กลอง 4 ไม้ | ไม้ลา 4 มือ (1 ชุด) |

กลุ่ม D	ประกอบด้วย	ไม้กลอง 4 ไม้	ไม้ลา 4 มือ (1 ชุด)
กลุ่ม E	ประกอบด้วย	ไม้กลอง 8 ไม้	ไม้ลา 4 มือ (1 ชุด)

จากการศึกษามือตะโพนที่ใช้ในไม้กลองทั้ง 29 ไม้ นั้นพบว่า เมื่อแยกมือขึ้นนำมือแรกที่ใช้ใน ไม้ที่ 1 ออกมาไว้ต่างหากแล้ว สามารถจัดกลุ่มไม้กลองที่เหลือ 28 ไม้ให้อยู่เป็นท่า ท่าละ 4 ไม้ได้ เนื่องจากในแต่ละท่า มีการใช้มือตะโพนเพียง 4 มือเหมือนกันทุกท่า ในการตีนำกลองทัดทั้ง 4 ไม้ ส่วนไม้กลองนั้นใช้เฉพาะเสียงกลองทัดตัวเมียตีขึ้นจังหวะ โดยตลอด

ส่วนไม้ลาของเพลงนี้ มีการใช้ไม้ลา เช่นเดียวกับเพลงเสมอแต่มีการนำมาใช้ซ้ำถึง 5 ครั้งสอดแทรกไว้ตามช่วงต่างๆ ของเพลง โดยไม้ลาแต่ละครั้งจะประกอบด้วยกระสวนจังหวะของมือตะโพนและกลองทัด 4 มือ ซึ่งมีความยาวเท่ากับ 1 ท่าของไม้กลอง ใน 4 มือของไม้ลานั้นจะเรียกว่า 1 ชุด

เพลงเสมอเอเร เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางในระยะใกล้ๆ ของพระฤาษี หน้าทับเพลงนี้ใช้ไม้กลองจำนวน 9 ไม้ โดยการใช้ไม้ที่ 1-5 เช่นเดียวกับกับเพลงเสมอ แล้ววนกลับมาใช้ไม้ที่ 2-5 อีก 1 รอบ รวมกันได้ไม้กลอง 9 ไม้จากนั้นจึงใช้ กระสวนจังหวะ ของไม้ลาอย่างเดียวกันกับเพลงเสมอ

เพลงเสมอสามลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางในระยะใกล้ๆ ของผู้มีอิทธิฤทธิ์ หน้าทับเพลงนี้ใช้ไม้กลองจำนวน 15 ไม้ โดยการใช้ ไม้ที่ 1 ของเพลงเสมอเป็นมือขึ้นนำแล้วตีไม้ที่ 2-5 จนครบ จากนั้นวนกลับมาใช้ไม้ที่ 1-5 อีก 2 รอบ เท่ากับการตีไม้กลองหน้าทับเสมอ 3 เที้ยว จะได้ไม้กลอง 15 ไม้ แล้วจึงใช้ กระสวนจังหวะของไม้ลา อย่างเดียวกันกับเพลงเสมอ

เพลงเสมอดินนก (บาทสฤณี) เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนเฉพาะตอนพระรามยกพลข้ามไปกรุงลงกา หน้าทับเพลงนี้จัดอยู่ในกลุ่มหน้าทับเพลงเสมอเช่นกัน แต่ในช่วงแรกของเพลงมีการใช้หน้าทับชำนานูขึ้นนำก่อน นับว่าเป็นเพลงจำพวกเสมอที่มีความแปลกแยกไปจากเพลงอื่นๆ ในกลุ่มเดียวกัน โดยเฉพาะขั้นตอนการนำไปใช้บรรเลงก็มีความแตกต่างกัน คือ หลังจากผ่านช่วงแรกของเพลงแล้วถ้าเป็นการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ใช้ไม้กลองของหน้าทับเสมอจำนวน 16 ไม้ แล้วจึงลงไม้ลา แต่ถ้าใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนใช้ไม้กลองจำนวนเพียง 14 ไม้ แล้วจึงลงไม้ลา

เรื่องความแตกต่างกันนี้เป็นประเด็นสำคัญ ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้นถึงสาเหตุของความแตกต่างดังกล่าวพบว่า สมัยนายประสิทธิ์ ถาวร แรกเข้าทำงานที่กรมศิลปากรก็พบการรำเพลงบาทสตงกัณ 14 ไม้มกลอง ทั้งที่ทางคนตรีที่เรียนมาจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มี 16 ไม้มกลอง ด้วยความสงสัยจึงได้เข้าเรียนถามจากครูหลวงวิลาศวงงาม (หรร่า อินทรนัฏ) ได้ความว่าตัวครูหลวงวิลาศวงงาม ท่านก็รำ 16 ไม้มกลอง แต่เมื่อมาอยู่กรมศิลปากร นักดนตรีเขาบรรเลงกันแค่ 14 ไม้มกลอง ท่านก็ต้องตัดทำรำทิ้งไป 2 ไม้มกลอง เพื่อให้ทำรำเข้ากับทางคนตรี (ประสิทธิ์ ถาวร, สัมภาษณ์)

อีกทางหนึ่ง พันโทสุจิตร ตุลยานนท์ได้อ้างถึงคำบอกเล่าของนายธีรยุทธ ขวงศรี ว่าครั้งหนึ่งหลายปีมาแล้วท่านรำเพลงบาทสตงกัณในงานพระราชฐาน คุณครูนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ได้บอกกับนายเคธา (สีดา) ขวงศรี น้องชายนายธีรยุทธฯ ที่รับราชการอยู่ในพระราชสำนักว่า ไปบอกกับพี่เขาชี้ว่ารำแวงๆ นายธีรยุทธฯ นำพิจารณาว่าเหตุใด คุณครูนายรงภักดี ท่านจึงได้ทำเช่นนั้น ก็พบว่าเพราะท่านรำ 14 ไม้มกลองนั่นเอง ต่อมาทั้งพันโทสุจิตรฯ และนายธีรยุทธฯ ได้ไปร่วมในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ที่บ้านคุณธาดา วิทยาพูล ในวันนั้นมีการรำถวายมือเพลงบาทสตงกัณแบบ 16 ไม้มกลอง นายธีรยุทธฯ ได้ชี้ให้นางสุวรรณิ ชลาณเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ที่ไปร่วมพิธีด้วยดูท่าแบบที่ต่างไปจากแบบของกรมศิลปากร 2 ไม้มกลอง หลังจากนั้นอีกหลายปี นางสุวรรณิฯ ได้โทรศัพท์มาบอกพันโทสุจิตรฯ เรื่องไปได้ทราบความมาจะผิด-ถูกอย่างไรไม่ทราบว่า จะเป็นท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หรือคุณครูมนตรี ตราโมท ก็ไม่ทราบเป็นผู้กำหนดให้บรรเลง 14 ไม้มกลอง เวลาประกอบการแสดง เพื่อมิให้เท่ากับเพลงองค์พระพิราพ ที่มี 16 ไม้มกลองเช่นกัน พันโทสุจิตร ตุลยานนท์ (จดหมาย, 17 พฤษภาคม 2543)

จากข้อมูลดังกล่าววิเคราะห์ได้ว่า ท่ารำเพลงบาทสตงกัณนี้มี 16 ไม้มกลอง เท่ากันกับท่านองเพลงมาแต่เดิมแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามเหตุผลที่ว่าท่ารำต่างๆ นั้นต้องประดิษฐ์ขึ้นตามท่านองเพลงย่อมเป็นข้อยืนยันเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวนี้ แต่สาเหตุที่มีประเด็นแตกต่างกันออกไปเป็น 14 ไม้มกลองนั้นน่าจะมาจากเพื่อความเหมาะสมตามเหตุดังกล่าวข้างต้นคือเพื่อมิให้เท่ากับเพลงองค์พระพิราพ ซึ่งในวงการดุริยางค์ไทยและนาฏศิลป์ไทยถือกันว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์สูงสุด ส่วนที่ว่าผู้ใดเป็นผู้กำหนดนั้นมีอาจชี้ชัดลงไปได้

ในช่วงแรกของเพลงเสมอตินนกันนี้ หน้าทับใช้เฉพาะตะโพนตีกำกับไปกับท่านองเพลงโดยใช้กระสวนจังหวะที่มีลักษณะเฉพาะของมือตะโพนหน้าทับชำนาญที่นำมาร้อยเรียงกันให้สัมพันธ์กับท่านองเพลงในแต่ละวลี(2 ห้องโน้ต)ดังนี้

เมื่อขึ้นนำนี้กระสวนจังหวะของตะโพนจะใช้อยู่เพียง 2 เสียงคือเสียง ตูบ-เพร็ง เป็นการเน้นเสียงหลักของทำนองเพลงในตอนขึ้นต้น บางครั้งเพื่อความเรียบร้อยของการบรรเลง มือตะโพนจะตัดเสียงที่ใช้ในห้องแรก กับจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ทั้ง แล้วมาปฏิบัติเสียงตะโพน ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 เลย ซึ่งจะตรงกับเสียง D ในจังหวะที่ 2 ห้อง 2 โดยเสียง ตูบเพร็ง ต้องเป็นลักษณะเสียงสะบัด เพื่อรวบจังหวะให้เสียง เพร็ง ตรงกับเสียง D

ในวลีที่ 3 นี้ มีการใช้เสียงตะโพนเพิ่มอีก 1 เสียง คือเสียง ดิง ในจังหวะแรก แล้วตามด้วยเสียง ตูบเพร็ง เป็นการใช้ส่วนย่อยของจังหวะที่มีลักษณะการสะบัดเสียงพยางค์ที่ 2-3 จากนั้นในห้องที่ 4 มือตะโพนเริ่มแปรเปลี่ยนไปใช้กระสวนจังหวะที่ตรงกับทำนองเพลง

ข้องวง

ตะโพน

กลองทัด

ในวลีที่ 5 ของทำนอง เสียงตะโพนจะผูกพันจากวลีที่ 4 ที่หมดด้วยเสียง ตูบ ในห้องที่ 9 เมื่อขึ้นวลีใหม่ก็ขึ้นด้วยเสียง ตูบ แล้วหมดด้วยเสียง ดิง ในห้องที่ 11 เมื่อขึ้นอีกรวลี มือตะโพนก็ขึ้นด้วยเสียง ดิง ในห้องที่ 12 แล้วจึงไปหมดทำวลีด้วยเสียง เพร้ง ในห้องต่อไป

ข้องวง

ตะโพน

กลองทัด

ในวลีต่อมาใช้เสียงตะโพนคือเสียง เถ่ง ขึ้นนำเพื่อให้สัมพันธ์กับเสียง เพร้ง ในตอนทำวลีที่ผ่านมา กระสวนจังหวะของวลีนี้นอกจากจะสัมพันธ์กับทำนองเพลงแล้ว ยังแสดงการหมดมือด้วยการใช้ทั้งส่วนย่อยจังหวะและเสียงตะโพนซ้ำกันในตอนท้ายถึง 2 ครั้งคือเสียง ตูบดิง-ตูบเปร้ง ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 15 กับจังหวะที่ 1-2 ของห้องต่อมา

ขั้ววง

ตะโพน

กลองทัด

ทำนองตอนนี้จะใช้ไม้กลองทัดที่มีลักษณะพิเศษเป็นไม้ลา ใช้เฉพาะเสียงกลองตัวเมีย จำนวน 5 ครั้งในช่วงแรก เน้นที่เสียงโครงสร้างหลัก คือเสียง A ที่เป็นเสียงตกจังหวะแรกของห้องที่ 18,19 และในจังหวะต่อมาของห้องที่ 20,21 ส่วนมือตะโพนจะใช้เฉพาะ 3 เสียง คือ เสียง ตูบเพร้ง-ติงตูป เป็นเสียงชักนำกลองทัด ต่อมาเพิ่มเสียง เท่ง พร้อมทั้งเปลี่ยนกระสวนจังหวะเป็น เสียง เท่งติงตูป เพื่อนำกลองทัดอีก 2 เทียว

ขั้ววง

ตะโพน

กลองทัด

ในตอนท้ายแสดงการหมดหรือจบตอน ทั้งมือตะโพนและไม้กลองใช้กระสวนจังหวะ สำหรับแสดงการลงจบหน้าทับทั่วไปคือเสียงกลอง ตูมตูม-ด้อมด้อม กับมือตะโพนสำหรับการลงจบ โดยเฉพาะ คือเสียง ตูบติง-ตูปเพร้งละ-ตูปติง

จากนั้นย้อนกลับไปปฏิบัติหน้าทับในช่วงไม้ลา ที่ใช้ทั้งตะโพนร่วมกับกลองทัดอีกครั้งหนึ่ง และปฏิบัติหน้าทับด้วยกระสวนจังหวะเดิมทุกประการดังโน้ตห้องที่ 25-33 เป็นการจบหน้าทับเทียวที่ 1 ดังนี้

ขี้อวง

ตะโพน

กลองทัด

ขี้อวง

ตะโพน

กลองทัด

การย้อนกลับไปปฏิบัติหน้าทับช่วงไม้ลานี้ใช้กระสวนจังหวะอย่างเดียวกันกับโน้ตหน้าทับ
ห้องที่ 17-25 แต่เสียงหลักของทำนองเพลงที่ตกจังหวะพร้อมไม้กลองแตกต่างกันคือ

ช่วงแรก ห้องที่ 18-21 ไม้กลองตกที่เสียง A, A, A, F, G

(ระยะห่างของระดับเสียงเป็นคู่) 3 5 0 5 3

ห้องที่ 26-29 ไม้กลองตกที่เสียง F, D, A, B, E

ช่วงหลัง ห้องที่ 22-25 ไม้กลองตกที่เสียง F, G, C, A, G, F

(ระยะห่างของระดับเสียงเป็นคู่) 1 3 3 5 3 3

ห้องที่ 30-33 ไม้กลองตกที่เสียง E, E, A, D, E, D

จากความแตกต่างของทำนองเพลงตอนที่ใช้ไม้ลาทั้ง 2 เทียนนี้ พบว่าเสียงที่ตกพร้อมไม้
กลองทั้งช่วงแรกและช่วงหลัง มีความสูง-ต่ำของระดับเสียงแต่ละเสียงเมื่อนำมาเปรียบเทียบกันดู
ส่วนมากเป็นคู่ 3 กับคู่ 5 เกือบทุกเสียง มีแต่เสียง A ช่วงแรกห้องที่ 20 กับห้องที่ 28 ที่คงเสียงเดิม
และเสียง F ห้องที่ 22 กับเสียง E ห้องที่ 30 ที่ระดับเสียงห่างกันเพียง 1 เสียง นอกนั้นอีก 8 เสียงมี
ระยะห่างกันเป็นคู่ 3 จำนวน 6 ครั้ง กับคู่ 5 จำนวน 2 ครั้ง สิ่งที่น่าสังเกตคือทั้งเสียงคู่ 3 และคู่ 5 นี้
เป็นเสียงคู่สำคัญที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ อีกหลายเพลง

หลังจากปฏิบัติไม้ลาแบบพิเศษเที่ยวที่ 2 จนถึงไม้ลงจบเที่ยวที่ 2 แล้วจึงย้อนกลับไปปฏิบัติ
หน้าทับตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงไม้ลงจบอย่างเที่ยวแรกอีกครั้งรอบหนึ่งจึงครบหน้าทับชำนาญ และเมื่อ
ปฏิบัติหน้าทับชำนาญ 2 เทียนเข้ากับทำนองเพลงช่วงแรกครบถ้วนแล้ว จึงเข้าสู่หน้าทับเสมอ โดย
ใช้ไม้กลองทั้งสิ้นจำนวน 14 ไม้ ด้วยการใช้น้ที่ 2 ของเพลงเสมอมาขึ้นนำ แล้วตีไม้ที่ 3-5 จนครบ

จากนั้นวนกลับมาใช้ ไม้ที่ 2-5 อีก 3 รอบ แต่ในรอบที่ 3 นั้นจะใช้เฉพาะไม้ที่ 2 กับไม้ที่ 3 เท่านั้น จะได้ไม้กลอง 14 ไม้ แล้วจึงใช้ กระสวนจังหวะ ของไม้ลาอย่างเดียวกันกับเพลงเสมอ

6.3.1.2 ความสัมพันธ์ด้านกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลง

ทำนองและหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ทำการศึกษานี้พบว่าในส่วนของเพลงที่ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทางระยะไกลๆ และมีหน้าทับประจำเพลงที่มีกระสวนจังหวะสั้นๆ แบบวนซ้ำได้แก่ เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงกลม เพลงโคมเวียน เพลงชูป เพลงดั่งดั่ง เพลงทะแยกลองโยน เพลงแผละ เพลงพญาเดิน เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงไล่ และเพลงเหาะ เพลงต่างๆ เหล่านี้เป็นเพลงที่โอกาสในการนำไปใช้นั้นมีความสั้น-ยาวไม่แน่นอน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ตามเนื้อเรื่องที่กำลังแสดงประการหนึ่ง กับอีกประการ ขึ้นอยู่กับลีลาท่าร่าของผู้แสดงที่รับบทในแต่ละตัว บางครั้งอาจต้องบรรเลงเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลงแล้ววนกลับมาเริ่มต้นใหม่ บางครั้งเพียงไม่ถึงครึ่งเพลงก็ต้องลงเมื่อผู้แสดง “ปองหน้า” หรือแสดงท่าการร้ายรำที่บ่งชี้ว่าเสร็จสิ้นการรำแล้ว ผู้บรรเลงที่มีประสบการณ์ โดยเฉพาะคนตีตะโพนที่คอยสังเกตท่าร่ายอยู่ตลอดเวลา ก็ต้องสังสัญญาณให้คนตีระนาดทราบ (ด้วยเสียงตะโพน “ตูปตูป”) เพื่อทำการเปลี่ยนเพลงหรือหาทางลงจบในช่วงใดช่วงหนึ่งของเพลงให้เหมาะสม โดยต้องคำนึงถึงความพอดีของหน้าทับเพลงที่บรรเลงในขณะนั้น คือต้องลงจบบรรดของทำนองเพลงให้พอดีกับการหมดหน้าทับ

ดังนั้นในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ดังกล่าวนี้นี้ หน้าทับจึงมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลง เฉพาะในตอนขึ้นเพลงหรือเฉพาะตอนลงจบทำนองเพลงเท่านั้น ในเรื่องของการกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลงนั้น หน้าทับเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ไม่มีส่วนในการกำหนดมากนัก เนื่องจากเป็นหน้าทับที่มีกระสวนจังหวะของวลีค่อนข้างสั้นและเป็นแบบวนซ้ำ จึงมีความสัมพันธ์เฉพาะตอนขึ้น / ตอนลงจบของเพลงเท่านั้นที่หน้าทับต้องขึ้นให้ถูกต้องกับบรรดเพลงแล้วยืนหน้าทับไว้ให้ทำนองเพลงลงจบให้หมดพอดีกับหน้าทับ การกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลงในกลุ่มเพลงเหล่านี้ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องและท่าร่าของผู้แสดงเป็นหลักใหญ่

ส่วนในเพลงหน้าพาทย์ประเภทที่ใช้หน้าทับวนซ้ำ แต่มีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากแสดงการหมดท่อน / ตัว ที่มีลักษณะตายตัวไปกับทำนองเพลง เช่น เพลงเชิด เพลงเชิดฉาน เพลงรุกรัน เพลงเหล่านี้ถือว่าหน้าทับมีส่วนสัมพันธ์กับความสั้น-ยาว ของทำนองเพลง แต่มิได้ถือหน้าทับเป็นตัวกำหนด เนื่องจากเมื่อผ่านช่วงขึ้นเพลงคือ มือบากเสียง ไปแล้ว ก็จะเป็นไม้เดิน ยืนจังหวะไปตามทำนอง โดยไม่มีการนับไม้กลอง แต่ทั้งคนตีกลองและคนตีตะโพนต้องได้ทำนองเพลงด้วย จึงจะทราบว่าเพลงเหล่านี้หมดหรือจบตัวตรงช่วงทำนองใด สำหรับการบากมือตะโพนกับไม้กลองให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงอย่างถูกต้องเพื่อแสดงการจบหรือหมดท่อน / ตัว

แต่ในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเสมอนั้นถือว่าหน้าทับมีความสัมพันธ์ด้านกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากหน้าทับเสมอนั้นมีการใช้มือตะโพนกับไม้กลองที่มีแบบแผนกำหนดไว้ตายตัว ส่วนที่ว่าจะนำไปใช้กับเพลงใด สั้น-ยาวเพียงใดนั้นกำหนดนับกันที่ ไม้กลองเป็นหลัก เพลงประเภทนี้ทั้งผู้บรรเลงและผู้แสดงจะต้องยึดถือทั้งไม้กลองและไม้ฉาบเป็นหลักของการบรรเลงและการรำรำ หน้าทับของแต่ละเพลงได้มีการกำหนดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะไว้ให้เป็นที่สังเกตจดจำดังนี้

เพลงพราหมณ์เข้า กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้จำนวน 20 ไม้ พร้อมทั้งไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงพราหมณ์ออก กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้จำนวน 8 ไม้ พร้อมทั้งไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงเสมอ, เพลงเสมอมาร กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้จำนวน 5 ไม้ พร้อมทั้งไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงที่มีความยาวมากเป็นพิเศษแต่ก็ได้มีการแบ่งทำนองออกเป็นตอน โดยใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนดความสั้น-ยาวของแต่ละตอน สืบเนื่องจากการใช้ไม้กลอง กับไม้ฉาบ ดังนี้

ตอนที่ 1 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 9 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

ตอนที่ 2 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 4 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

ตอนที่ 3 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 4 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

ตอนที่ 4 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 4 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

ตอนที่ 5 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 8 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงเสมอดินนก (บาทสุกณี) เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีความยาวมาก แต่ได้มีการแบ่งทำนองออกเป็นตอน โดยใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนดความสั้น-ยาวของแต่ละตอนดังนี้

ตอนที่ 1 กำหนดใช้มือตะโพนหน้าทับชำนาญ 1 เทียบ กับ ไม้ฉาบ(พิเศษ) 1 ชุด

ตอนที่ 2 กำหนดใช้มือตะโพนหน้าทับชำนาญ 1 เทียบกับ ไม้ฉาบ(พิเศษ) 1 ชุด

ตอนที่ 3 กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 16 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงเสมอเถร กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 9 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

เพลงเสมอสามลา กำหนดใช้มือตะโพนกับไม้กลองไว้ 15 ไม้ กับ ไม้ฉาบ 1 ชุด

จากแบบแผนของแต่ละเพลงที่ได้มีการกำหนดไว้นี้ ทำให้หน้าทับกับทำนองเพลงต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัวทั้ง 2 ฝ่าย โดยไม่อาจบรรเลงหรือปฏิบัติหน้าทับขาด-เกินได้ เนื่องจากทำให้ส่งผลกระทบไปถึงผู้แสดงอีกฝ่ายหนึ่งด้วย ดังนั้นหน้าทับของกลุ่มเพลงดังกล่าวนี้จึงเป็นส่วนสำคัญในด้านกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลง การที่จะทราบว่าจะเพลงขาดหรือเกินจึงมักวัดกันที่หน้าทับเป็นหลัก

6.3.2 เปรียบเทียบความแตกต่างของหน้าทับ

หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ทำการศึกษานี้สามารถจำแนกออกเป็นกลุ่ม โดยพิจารณาจากความแตกต่างของการสร้างหน้าทับในแต่ละเพลงได้ดังนี้

กลุ่มที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบไม่มีมือบากเสียง และไม่มีมือบากแสดงการหมดท่อน / ตัว ของทำนองเพลง ได้แก่หน้าทับเพลงกราวนอก เพลงกลม เพลงกราวใน เพลงโคมเวียน เพลงเหาะ เพลงชูป เพลงตั้งตั้ง เพลงทะแยกลองโยน เพลงแผละ เพลงพญาเดิน เพลงเร็ว เพลงไล่ หน้าทับเพลงต่างๆ เหล่านี้มีลักษณะการใช้กระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองค่อนข้างสั้น เมื่อขึ้นหน้าทับเข้าทำนองเพลงแล้วจึงตีวนซ้ำไปเรื่อยๆ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงจนกว่าเพลงลงตามทำรำ หรือจนกว่าจบเพลง จึงตีไม้บากลจบเพลงที่ใช้เหมือนกันทุกเพลงเพื่อแสดงการลงหรือจบเพลงเท่านั้น

กลุ่มที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบมีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากแสดงการหมดท่อน / ตัว ของทำนองเพลง ได้แก่หน้าทับเพลงเชิด เพลงเชิดฉาน เพลงรุกรัน ใน 3 เพลงนี้มีการใช้กระสวนจังหวะของมือตะโพนกับไม้กลองที่แสดงออกถึงความแตกต่างมากกว่ากลุ่มแรก คือมีการใช้มือบากเสียงในตอนขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงอันเป็นแบบแผนเฉพาะ จากนั้นจึงเข้าสู่ไม้เดิน ที่ตีขึ้นจังหวะวนซ้ำไปเรื่อยๆ จนหมดท่อน / ตัว ของทำนองเพลง จึงใช้มือบากเพื่อแสดงการหมดท่อน / ตัว อันเป็นแบบแผนเฉพาะเช่นกัน แล้ววนกลับไปเริ่มต้นที่มือบากเสียงของท่อน / ตัวใหม่ต่อไป

กลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอที่ใช้ทั้งไม้กลองและไม้ลาตามจำนวนไม้อันเป็นแบบแผนเฉพาะของแต่ละเพลง ได้แก่เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงเสมอ เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอเถร เพลงเสมอमार และเพลงเสมอสามลา หน้าทับเพลงเหล่านี้มีการใช้ไม้กลอง โดยการใช้กระสวนจังหวะของหน้าทับเสมอ 5 ไม้เป็นหลัก บางเพลงใช้รอบเดียว บางเพลงใช้หลายรอบตามกำหนดความสั้น-ยาวของแต่ละเพลงและมีการใช้ไม้ลาปิดท้ายเพลงบ้าง สอดแทรกไว้ตอนท้ายของแต่ละส่วนบ้าง

นอกจากนี้ยังมีเพลงเสมอคินนิก (บาทสุกณี) ที่ใช้หน้าทับไม่เหมือนเพลงอื่นๆ คือมีการนำกระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงชำนาญ มาใช้ในส่วนที่ 1 กับ ส่วนที่ 2 แล้วจึงเข้าสู่การใช้หน้าทับเสมอใน ส่วนที่ 3

ในแต่ละกลุ่มต่างๆ ดังกล่าวมานี้ยังมีรายละเอียดของความแตกต่างที่สามารถแยกประเด็นหลักในการวิเคราะห์ออกเป็นหัวข้อดังนี้

6.3.2.1 ความแตกต่างของมือตะโพน

จากการศึกษาหน้าทับต่างๆของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน พบว่าส่วนใหญ่มีการปฏิบัติหน้าทับไปในแนวทางเดียวกัน โดยเฉพาะไม้กลองนั้นใช้อย่างเดียวกันหมด มีแปลกแยกไปบ้างก็เฉพาะในส่วนของการอ้างถึงหรือมีการพบเห็นผู้อื่นใช้ แต่สำหรับตะโพนนั้นพบความแตกต่างของมือตะโพนที่ใช้ในบางเพลง ดังได้ทำการแจกแจงรายละเอียดเฉพาะเพลงที่พบความแตกต่างต่อไปนี้

หน้าทับเพลงกราวนอก พบว่ามีการใช้มือตะโพนแตกต่างกัน 2 แบบ แบบละ 4 คน โดยใน 4 คนแรก คือนายจรัสฯ, นายบุญช่วยฯ, นายมนัสฯ, นายสมานฯ ใช้แบบที่ 1 แต่อีก 4 คน คือนายไกรฤทธิฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ, นายสรวุฒินันท์ฯ ใช้แบบที่ 2 ความแตกต่างดังกล่าวนี้ต่างกันเพียงเล็กน้อย ดังนี้



ความแตกต่างคือ เสียงของพยางค์ที่ 2 ในจังหวะแรกของห้องที่ 2 เปลี่ยนจากเสียง ดิง เป็นเสียงเท่ง เพียงเสียงเดียว

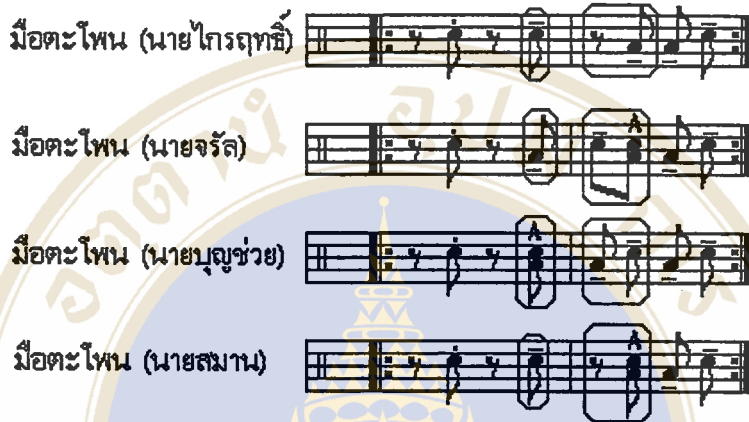
หน้าทับเพลงกลม ในส่วนของบุคคลข้อมูลจำนวน 6 คนใช้มือตะโพนอย่างเดียวกันกับหน้าทับเพลงกราวนอก แต่มี 2 คนที่ใช้แตกต่างออกมา ดังนี้



เสียงแรกของหน้าทับคือเสียง ดิง และ 3 เสียงสุดท้ายคือเสียง ตูบ-เพ็ง -เท่ง ยังคงใช้เช่นเดียวกับหน้าทับกราวนอกทุกประการ จะแตกต่างออกมาก็เฉพาะการใช้ส่วนย่อยจังหวะที่แตกต่าง

กัน ภายในรายละเอียดเท่านั้น การใช้มือตะโพนของนายบุญช่วย กระชั้นช่วงหน้า แล้วยื่นจังหวะช่วงหลัง แต่ของนายมนัส กระชั้นทั้งช่วงหน้าและช่วงหลังของเนื้อหน้าทับ

หน้าทับเพลงกราวใน พบว่ามีมือตะโพนของ 4 คน ใช้อย่างเดียวกัน แต่ของอีก 4 คนมีความแตกต่างกันออกไปดังนี้



ความแตกต่างจะมีเสียงของจังหวะที่ 2 ของห้องแรกที่มีการใช้ทั้งเสียง คิง, เสียงเท่ง, และเสียงเพ็ง กับในจังหวะแรกของห้องที่ 2 มีการใช้สองเสียงบ้าง เสียงเดียวบ้าง แต่ในเสียงแรกกับสองเสียงสุดท้ายของหน้าทับใช้อย่างเดียวกันทั้ง 8 คน

หน้าทับเพลงโคมเวียน-เพลงเหาะ หน้าทับนี้แบ่งออกเป็นวรรคได้ 4 วรรค ทั้ง 4 วรรคนี้จากบุคคลข้อมูลจำนวน 4 คนใช้อย่างเดียวกันแต่อีก 4 คนมีการใช้บางวรรคที่ต่างกันออกมาดังนี้



แม้จะมีความแตกต่างของการใช้ส่วนย่อยจังหวะในวรรค 1-2-3 กับการใช้เสียงตะโพนที่ต่างกันบางพยางค์ แต่ในวรรคสุดท้ายคือวรรค 4 นั้น ใช้มือตะโพนอย่างเดียวกันหมดทุกคน

หน้าทับเพลงเชิดฉาน-เพลงรุกรัน เพลงนี้พบความแตกต่างในเรื่องของการใช้คำเรียกชื่อไม้กลอง ตอนขึ้นเพลงตรงสองไม้แรก มีการใช้คำเรียกต่างกันหลายอย่างแต่วัตถุประสงค์เดียวกันคือเพื่อการตีนำเปลี่ยนท่อน และในส่วนของกระสวนจังหวะของหน้าทับนั้นใช้อย่างเดียวกันหมด คำเรียกที่ใช้ต่างกันมีดังนี้

นายจรัล ต้นมีสุข เรียก 2 ไม้แรกกับไม้สุดท้ายว่า “ไม้ลอน” หรือ “ลอนหัว” “ลอนท้าย”

นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี กับนายสหัสวัฒน์ ปลื้มปรีชา เรียก 2 ไม้แรกว่า “ไม้บาก” แล้วจึงเข้า “ไม้เดิน” จากนั้นในตอนท้ายจึงบอกหมด “ไม้เดิน” หรือบอกเปลี่ยนไม้กลอง

นายมนัส ขาวปลื้ม เรียก 2 ไม้แรกว่า “ไม้ขึ้น” หรือ “มือบากขึ้นเพลง” แล้วจึงเข้าไม้เดิน

นายขยศ วรรณมาศ เรียก 2 ไม้แรกว่า “ไม้ยัง” แล้วจึงเข้าไม้เดิน

แม้จะมีความแตกต่างของการเรียกชื่อ แต่จุดประสงค์สำคัญที่ตรงกันก็คือต้องการชี้เน้นให้เห็นความสำคัญของ 2 ไม้แรก ที่ใช้ขึ้นเพลงซึ่งมีความแตกต่างไปจากไม้เดินในทำนองเพลง และมีมือบากแสดงการจบท่อน / ตัว ในส่วนนี้จึงเรียกว่า “มือบากเสียง” เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์การใช้

หน้าทับเพลงทะเลกลองโยน หน้าทับนี้มีการใช้ตะโพน-กลองทัด เลียนเสียงกลองชนะกับเปิงมาง อันมีกระสวนจังหวะอย่างเดียวกันหมดทุกคน แต่วิธีการลงเสียงไม้กลองนั้น พบความเห็นที่แตกต่างเล็กน้อยดังนี้

นายจรัล ต้นมีสุข อ้างถึงนายมนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่า “เวลาร้อง เรียกร้องทะเลเย ถ้าตีกับร้องต้องลงกลอง 2 ที่ตลอด แต่ถ้าตีโดยไม่มีร้องลงกลองที่เดียวก็ได้ 2 ที่ก็ได้ การตีที่เดียวมาจากการเลียนเสียงเปิงกับกลองชนะในขบวนพระราชพิธี เช่น ขบวนแห่พระบรมโกศ” (จรัล ต้นมีสุข, สัมภาษณ์)

นายบุญช่วย แสงอนันต์ มีหลักการใช้ คือ ถ้ามีขบวนพยุหยาตราและมีกลองชนะ เสียงกลองครั้งแรกตีที่เดียว ครั้งหลังตี 2 ที่

นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี มีหลักการใช้คือ ถ้าเป็นขบวนพยุหยาตราจะใช้เสียงกลองตีที่เดียว แต่ถ้าเป็นการแสดงโขน-ละครใช้เสียงกลองตี 2 ที่

นายมนัส ขาวปลื้ม มีหลักการใช้ คือ ถ้าเป็นการแสดงโขน-ละคร ใช้เสียงกลอง 2 ที่ตลอด นอกจากนี้ นายสหัสวัฒน์ ปลื้มปรีชา ยังได้ให้ความเห็นที่เป็นประเด็นความรู้แปลกแยกออกไปอีก คือ หน้าทับนี้นอกจากใช้กับเพลงทะเลกลองโยนแล้วยังใช้กับเพลงร้องโทนม้า ของนางทวาม ประสิทธิ์กุล อีกเพลงหนึ่งด้วย

จากหลักการต่างๆ เหล่านี้ของบุคคลข้อมูล สรุปได้ว่า ถ้าเป็นการใช้ในการแสดงโขน-ละคร ตีกลองทดแทนเสียงกลองชนะ 2 ที คือ “ครึ้ม-ครึ้ม”

หน้าทับเพลงพญาเดิน หน้าทับเพลงนี้เป็นหน้าทับเฉพาะเพลงที่มีลักษณะแตกต่างไปจากหน้าทับวนซ้ำแบบอื่นๆ คือการใช้เฉพาะกลองทดอย่างเดียวในการกำกับจังหวะ นอกจากนี้ยังพบความแตกต่างในการปฏิบัติของบุคคลข้อมูลดังนี้

นายจรัส ดันมิสุข มีวิธีปฏิบัติคือ ตอนขึ้นเพลง ตะโพนอาจมีการ “ท่า” ให้ไม้กลองขึ้น กับตอนลงจบมีตะโพนบากลงด้วย

นายบุญช่วย แสงอนันต์ กับนายมนัส ขาวปลื้ม มีการให้ตะโพน “ท่า” ขึ้นเพลงเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างกันเล็กน้อยตรงที่กลองทดสอดรับจากมือตะโพนไม่ตรงกันดังนี้

มือ "ท่า" ขึ้นเพลง (นายบุญช่วย) ตะโพน

กลองทด

มือ "ท่า" ขึ้นเพลง (นายมนัส) ตะโพน

กลองทด

มือลงจบ (นายสมาน) ตะโพน

กลองทด

การขึ้นไม้กลองของนายบุญช่วย เริ่มจากจังหวะที่ 2 ของห้องแรก โดยสอดแทรกเข้าไปในกระสวนจังหวะขึ้นนำของมือตะโพนที่กำลังดำเนินอยู่ แล้วไปลงเสียงกลองให้พอดีกับเสียงนำของตะโพนเป็นเสียง ตูบเพร้ง-ตูม ส่วนของนายมนัส เสียงกลองต้องรอให้เสียงขึ้นนำของตะโพนเกือบหมดกระสวนจังหวะ แล้วจึงรับด้วยเสียงกลองตรงท้ายจังหวะเป็นเสียง ตูบเพร้ง-ค้อมค้อม

สำหรับของนายสมาน ไม่มีการใช้มือ “ท่า” ขึ้นนำ แต่มีการใช้มือลงจบของตะโพนสอดแทรกในไม้ลงจบของกลองทด โดยใช้กระสวนจังหวะเช่นเดียวกับมือลงจบเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป

ความแตกต่างของหน้าทับนี้มีเฉพาะตอนขึ้นเพลงกับตอนลงจบเพลงของบุคคลข้อมูล 4 คน แต่ของอีก 4 คนไม่มีการใช้ตะโพนทั้งการขึ้นและการลง ใช้เฉพาะกลองทดเพียงอย่างเดียว ส่วนการใช้กระสวนจังหวะของหน้าทับนั้นใช้กรอบหลักอย่างเดียวกัน

หน้าทับเพลงไล่ หน้าทับเพลงนี้มีการใช้มือตะโพนส่วนใหญ่อย่างเดียวกัน จะมีความแตกต่างเล็กน้อยในส่วนย่อยของจังหวะที่ใช้ ตอนกลางหน้าทับ มีการสอดแทรกเสียง หรือการเปลี่ยนเสียงของบางบุคคล มือตะโพนหน้าทับนี้แบ่งออกเป็น 2 วรรค ความแตกต่างดังกล่าวมีดังนี้

มือตะโพน (นายไกรฤทธิ) วรรค 1 

วรรค 2 

มือตะโพน (นายบุญช่วย, นายมนต์) วรรค 1 

วรรค 2 

มือตะโพน (นายสรวุฒิ) วรรค 1 

วรรค 2 

ความแตกต่างที่พบคือเสียงขึ้นนำของตะโพนในห้องแรกมีการใช้ 2 แบบคือเสียง เท่งตึง-ตึง กับเสียง ตึงเพร็งตึง-ตึง ส่วนในตอนท้ายของวรรค 2 มีการใช้ต่างกัน 3 แบบคือเสียง ตึงเท่งตึง-ตึงตึง-ตึง, เสียง เท่งเท่งตึง-ตึง, และเสียง เพร็งเท่งตึง-ตึง

นอกจากเรื่องความแตกต่างของเสียงตะโพนกับส่วนย่อยของจังหวะที่สอดแทรกในรายละเอียดแล้ว ยังพบว่ามีการใช้หน้าทับอีกลักษณะหนึ่ง คือ การตีแบบ “ขวาง” โดยขึ้นตรงพยางค์ที่ 4 ของเพลงแล้วขึ้นหน้าทับไว้ (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์) และได้อ้างถึงนายพริ้ง กาญจนผลิน กล่าวไว้ว่า “ตีได้ 2 แบบ” จากข้อแตกต่างดังกล่าวนี้มีข้อยืนยันจากบุคคลข้อมูลอีก 1 คนกล่าวว่า ในสมัยก่อนตีแบบ “ขวาง” เป็นของดั้งเดิม โดยขึ้นเต็มหน้าทับตรงพยางค์ที่ 4 ของทำนองเพลง (ยงยศ วรรณมาศ, สัมภาษณ์)

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงว่าแต่เดิมมีการใช้หน้าทับเพลงไล่ตีแบบ “ขวาง” โดยวิธีขึ้นหน้าทับเต็มตรงพยางค์ที่ 4 ของทำนองแล้วขึ้นหน้าทับไว้ ทำให้มีลักษณะขวางกับทำนองเพลงไปตลอดทั้งเพลง ซึ่งในปัจจุบัน การขึ้นหน้าทับโดยทั่วไปของบุคคลข้อมูลส่วนใหญ่ใช้วิธีขึ้นโดยเริ่มหน้าทับตรงไม้กลองไม้ที่ 4 ซึ่งเป็นไม้ “ลักจังหวะ” ตรงกับพยางค์ที่ 3 ของทำนองเพลง เมื่อหมดไม้ที่ 5

ก็หมดวลีของท่านองเพลงพอดี จากนั้นจึงเริ่มต้นไม้ที่ 1 ใหม่เพื่อให้สัมพันธ์กับท่านองเพลง การตีแบบ “ขวาง” ดังกล่าวปัจจุบันคงไม่เป็นที่นิยมจึงไม่ค่อยพบเห็นมีการนำมาใช้กันอีก

เพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอ

กระสวนจังหวะของมโหรีจากบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน โดยเฉพาะไม้กลองนั้น ใช้มืออย่างเดียวกันหมดทั้ง 5 ไม้ แต่การใช้มโหรีไม้กลองในแต่ละชุด พบว่ามีความแตกต่างกันในรายละเอียดของแต่ละมือบ้าง ส่วนไม้กลองไม่พบความแตกต่างอันใด ยังคงใช้อย่างเดียวกันทุกประการ ความแตกต่างของมโหรีดังกล่าวสามารถจำแนกออกมาในแต่ละชุดไม้กลอง ดังนี้

ไม้กลอง มือที่ 1

มโหรี (นายจรัส)

มโหรี (นายสมาน) แบบที่ 1

แบบที่ 2

มโหรี (นายสรวัดณ์)

ไม้กลอง มือที่ 2

มโหรี (นายไกรฤทธิ)

มโหรี (นายจรัส)

มโหรี (นายสมาน)

มโหรี (นายสรวัดณ์)

ไม้ลา มือที่ 3

มือตะโพน (นายไกรฤทธิ)

มือตะโพน (นายจรัส)

มือตะโพน (นายมนัส) แบบที่ 1

แบบที่ 2

มือตะโพน (นายสมาน)

มือตะโพน (นายสหวัฒน์)

ไม้ลามือที่ 4 (มือลงจบ) ไม้ลามือสุดท้ายอันเป็นมือลงจบนี้ พบว่ามีการใช้มือตะโพนกับไม้กลองอย่างเดียวกันทุกประการเพื่อแสดงการลงจบของหน้าทับและทำนองเพลงอันเป็นแบบแผนเฉพาะ

สังเกตได้ว่าแม้มีความแตกต่างของการใช้ส่วนย่อยของจังหวะในแต่ละมือของไม้ลา แต่ในตอนท้ายของแต่ละมือมีความเหมือนกันเพื่อเป็นการชักนำเสียงกลองทักให้ถูกต้องตามแบบแผน และในแต่ละมือต้องมีเสียงโครงสร้างหลักอย่างเดียวกันหมดคือเสียง เห่งดิง-ตุ๊ เป็นเสียงหลัก

นอกจากการใช้ไม้ลาหน้าทับเสมอในกลุ่มเพลงดังกล่าวแล้ว ยังพบว่าการบรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทรนั้นมีการใช้ไม้ลาตอนกลางของเพลงในส่วน B, ส่วน C, และส่วน D ของบุคคล ข้อมูลส่วนมากมีความเห็นว่า ควรใช้ไม้ลาแบบกระสวนจังหวะหน้าทับเหาะ ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับทำนองเพลง กับมีบางคนเห็นว่าในการประกอบการแสดงควรใช้ไม้ลาแบบเสมอทั่วไป ไม้ลาที่ใช้ในตอนท้ายของทั้ง 3 ส่วนดังกล่าวนี้มีการใช้ไม้กลองทักอย่างเดียวกันหมด แต่มือตะโพนมีการใช้ 2 แบบดังนี้

มโหรีตะโพน แบบที่ 1

มโหรีตะโพน แบบที่ 1

ตะโพน

กลองทัด

ตะโพน

กลองทัด

มโหรีตะโพน แบบที่ 2

มโหรีตะโพน แบบที่ 2

ตะโพน

กลองทัด

ตะโพน

กลองทัด

มโหรีตะโพนแบบที่ 1 เป็นมือของหน้าทับเหาะโดยตรง แต่แบบที่ 2 เป็นมือที่มีลักษณะการใช้ กระสวนจังหวะ ที่เน้นการชักนำกลองทัดค่อนข้างชัดเจน

สรุปความแตกต่างของมโหรีตะโพนของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คนจากที่พบว่าบางหน้าทับใช้ อย่างเดียวกันหมด บางหน้าทับมีความแตกต่างกันในส่วนของการละเอียดบางวรรค / ตอน แต่ไม่ได้แตกต่างกันหมดทั้งเพลง เมื่อพิจารณาจากการรับถ่ายทอดจากครูของแต่ละคนแล้ว พบว่า นายจรัสฯ, นายบุญช่วยฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, และนายขยงฯ รับถ่ายทอดจากครูธีร์ ปี่เพราะ โดยเฉพาะ นายปฐมรัตน์ฯ รับจากครูมิ ทรัพย์เย็น อีกท่านหนึ่ง ส่วนนายไกรฤทธิฯ, นายมนัสฯ, นายสมานฯ และนายสรวุฒิฯ รับถ่ายทอดจากครูพริ้ง กาญจนผลิน อีกทั้งนายสรวุฒิฯ ได้รับการถ่ายทอดพื้นฐานจากนายปฐมรัตน์ฯ จึงเท่ากับเรียนมือพื้นฐานของครูธีร์ฯ ด้วยอีกทางหนึ่ง

สังเกตได้ว่า มโหรีตะโพนของผู้ที่เรียนจากครูธีร์ฯ เป็นมือที่เน้นเนื้อหาและจังหวะ โดยเฉพาะการใช้เสียงตะโพนเน้นที่การชักนำกลองทัดเป็นหลัก ส่วนมโหรีตะโพนของผู้ที่เรียนจากพริ้งและครูท่านอื่นๆ นอกจากเน้นเนื้อหาและจังหวะแล้ว ยังมีการสอดแทรกเสียงตะโพนให้เข้ากับเสียงกลองทัดในบางวรรค เป็นการเพิ่มเติมรายละเอียดเพื่อให้กลมกลืนกับทำนองเพลงมากยิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้ใน

แนวทางของการศึกษาวิชาด้านเครื่องหนังนั้น นายปฐมรัตน์ฯ ได้อ้างถึงทั้งครูเถียรฯ และครูพริ้งฯ มักเน้นย้ำเสมอว่า ในการถ่ายทอดนั้นควรเน้นเนื้อหาหลักเป็นสำคัญ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและแม่นยำในจังหวะ ส่วนรายละเอียดหรือกลเม็ดต่างๆ จะเกิดขึ้นตามมภายหลังเองเมื่อมีความเข้าใจในเนื้อหาหลักอย่างถ่องแท้แล้ว

จึงสรุปได้ว่าความแตกต่างของมือตะโพนหน้าทับต่างๆ นั้นน่าจะเกิดจากความชำนาญในเครื่องมือผนวกกับความแตกต่างของลักษณะนิสัยของแต่ละบุคคล จึงทำให้มีความแปลกแยกในรายละเอียดของการใช้มือตามความคล่องตัวและนิสัยชอบ โคลงโพนหรือชอบความเป็นระเบียบเรียบร้อยของแต่ละบุคคล แต่ทั้งนี้โครงสร้างหลักของเนื้อหาส่วนใหญ่ใช้อย่างเดียวกันในจุดประสงค์เดียวกัน คือเสียงชักนำกลองทัดในทุกไม้กลองนั่นเอง ตามหลักการที่ว่าตะโพนเป็นผู้นำกลองทัด

6.3.2.2 รูปแบบ และอัตราจังหวะของหน้าทับ

จากการเปรียบเทียบความแตกต่างของหน้าทับในข้อ 6.3.2 โดยการจำแนกกลุ่มของหน้าทับออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ และมีแปลกแยกต่างออกไปอีก 1 เพลง คือเพลงเสมอตินนก (บาทสุกณี) นั้นในกลุ่มแรกซึ่งเป็นกลุ่มที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบไม่มีมือปากเสียง และมือปากแสดงการหมดท่อน / ตัว เพลงหน้าพาทย์กลุ่มนี้ไม่อาจกำหนดรูปแบบที่ชัดเจนได้ เนื่องจากหน้าทับในกลุ่มนี้มีลักษณะเป็นวลีสั้นๆ ส่วนใหญ่เพียง 4 จังหวะและใช้วนซ้ำอยู่อย่างเดิมโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบเพลง ประการสำคัญคือหน้าทับกลุ่มนี้ไม่มีส่วนสำคัญในการกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลงเพราะการบรรเลงเพลงในกลุ่มหน้าทับนี้อาจลงเพลงตรงที่ใดที่หนึ่งก็ได้ขึ้นอยู่กับทำนองการร่ายรำของผู้แสดงกับสถานการณ์ของเนื้อเรื่องในขณะนั้น จึงไม่สามารถกำหนดรูปแบบตายตัวได้ แต่ในส่วนของอัตราจังหวะนั้นส่วนใหญ่อยู่ในอัตราสองชั้นเกือบทั้งหมดยกเว้นเพลงเร็วที่อยู่ในอัตราชั้นเดียว

สำหรับหน้าทับในกลุ่มที่ 2 คือกลุ่มที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบมีไม้ขึ้นนำ มีไม้เดิน และมีไม้บากแสดงการหมดท่อน / ตัว ของทำนองเพลง สามารถกำหนดรูปแบบ และอัตราจังหวะของหน้าทับตามความแตกต่างของแต่ละเพลงที่ใช้หน้าทับกลุ่มดังกล่าวได้ดังนี้

เพลงเชิด เพลงเชิดสองชั้นและเพลงเชิดชั้นเดียวอยู่ในอัตราสองชั้นกับชั้นเดียว เพลงนี้มีการแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลงออกเป็น “ตัว” ในแต่ละตัวสามารถแยกออกเป็น 2 ส่วน ในส่วนที่ 1 เป็นการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลงของแต่ละตัว ในส่วนที่ 2 มีทำนองหลักอย่างเดียวกันทุกตัว โดยในทั้ง 2 ส่วนนี้ หน้าทับจะเป็นตัวบ่งชี้แสดงการเปลี่ยนแปลงที่เรียกว่าการ “บาก” ทั้งมือตะโพนและไม้กลองสามารถกำหนดรูปแบบของเพลงตามลักษณะหน้าทับได้ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงรูปแบบของเพลงเชิด

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2
มือบากหมดตัว	มือบากเปลี่ยนเสียง
ไม้เดิน	ไม้เดิน
”	”
”	”
”	”
ฯลฯ	ฯลฯ

เพลงเชิดฉาน , เพลงรุกรัน ทั้ง 2 เพลงนี้ใช้หน้าทับอย่างเดียวกัน อยู่ในอัตราสองชั้น หน้าทับเพลงนี้มีลักษณะการใช้ไม้ขึ้นนำ จำนวน 2 ไม้ ไม้เดิน (ไม้ขึ้นจังหวะ) ไปตามทำนองเพลง แล้วจึงเป็นไม้บากแสดงการจบตัว / ท่อน สามารถกำหนดรูปแบบของเพลงตามลักษณะหน้าทับได้ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงรูปแบบของเพลงเชิดฉาน , เพลงรุกรัน

มือบากเสียง ไม้ที่ 1
มือบากเสียง ไม้ที่ 2
ไม้เดิน
”
”
”
ฯลฯ
มือบากหมดตัว / ท่อน

หน้าทับในกลุ่มที่ 3 คือกลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอ ที่มีการใช้ไม้เดินและไม้ลา ตามจำนวนไม้ อันเป็นแบบแผนเฉพาะของแต่ละเพลง เพลงในกลุ่มนี้ทั้งหมดอยู่ในอัตราสองชั้น สามารถกำหนดรูปแบบของเพลงออกตามลักษณะการใช้ไม้เดินกับไม้ลา ในแต่ละเพลง โดยอาศัยเค้าโครงของเพลงเสมอเป็นต้นแบบของหน้าทับอื่นๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอ , เพลงเสมอมาร, เพลงเสมอผี

ไม้ขึ้นนำ ไม้ที่ 1
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)

ตารางที่ 4 แสดงรูปแบบของเพลงพราหมณ์เข้า แยกออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้ลา มือที่ 1
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้ลา มือที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้ลา มือที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)

ตารางที่ 5 แสดงรูปแบบของเพลงพราหมณ์นอก

ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)

ตารางที่ 6 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอเถร

ไม้ซิ่นนำ ไม้ที่ 1
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)

ตารางที่ 7 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอสามลา แยกออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2
ไม้ขึ้นนำ ไม้ที่ 1	ไม้ขึ้นนำ ไม้ที่ 1
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ขึ้นนำ ไม้ที่ 1	ไม้ลา มือที่ 1
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้ลา มือที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้ลา มือที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	

ตารางที่ 8 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอข้ามสมุทร แยกออกเป็น 5 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 5
ไม้ขึ้นนำ ไม้ที่ 1	ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 1	ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 2	ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 3	ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)



(ส่วนที่ 2) Copyright by Mahidol University

ตารางที่ 9 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอข้ามสมุทร (ต่อ)

ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2	ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3	ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4	ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5	ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ลา มือที่ 1	ไม้ลา มือที่ 1	ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 2	ไม้ลา มือที่ 2	ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 3	ไม้ลา มือที่ 3	ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 4	ไม้ลา มือที่ 4	ไม้ลา มือที่ 4

ตารางที่ 10 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอคืนนก (บาทสกุณี) แยกออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2
มือตะโพน วลีที่ 1	มือตะโพน วลีที่ 1
มือตะโพน วลีที่ 2	มือตะโพน วลีที่ 2
มือตะโพน วลีที่ 3	มือตะโพน วลีที่ 3
มือตะโพน วลีที่ 4	มือตะโพน วลีที่ 4
มือตะโพน วลีที่ 5	มือตะโพน วลีที่ 5
มือตะโพน วลีที่ 6	มือตะโพน วลีที่ 6
มือตะโพน วลีที่ 7	มือตะโพน วลีที่ 7
มือตะโพน วลีที่ 8	มือตะโพน วลีที่ 8
ไม้ลา วลีที่ 1	ไม้ลา วลีที่ 1
ไม้ลา วลีที่ 2	ไม้ลา วลีที่ 2
ไม้ลา วลีที่ 3	ไม้ลา วลีที่ 3
ไม้ลา วลีที่ 4	ไม้ลา วลีที่ 4

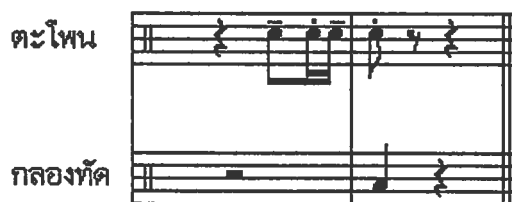
ตารางที่ 11 แสดงรูปแบบของเพลงเสมอดีนนก (บาทสุกณี) (ต่อ)

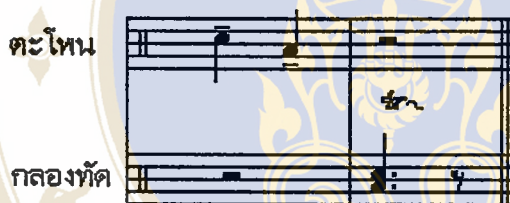
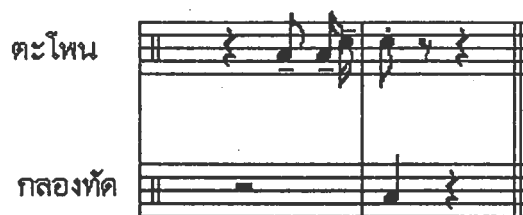
ส่วนที่ 3

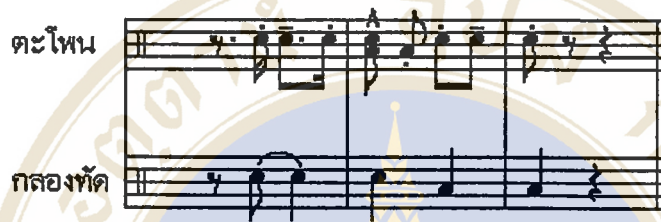
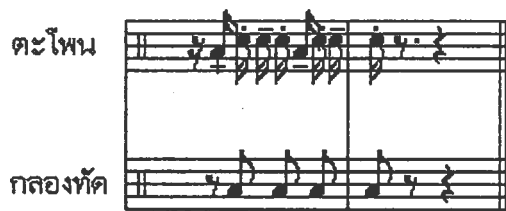
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้กลอง ไม้ที่ 2
ไม้กลอง ไม้ที่ 3
ไม้กลอง ไม้ที่ 4
ไม้กลอง ไม้ที่ 5
ไม้ลา มือที่ 1
ไม้ลา มือที่ 2
ไม้ลา มือที่ 3
ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)

6.3.2.3 กระสวนจังหวะของมือตะโพน และไม้กลองที่ใช้สร้างหน้าทับ

ในกลุ่มของเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำทั้งหลายนั้น มีการใช้กระสวนจังหวะของมือตะโพน และ ไม้กลองอย่างหลากหลาย มีทั้งลักษณะการใช้กระสวนจังหวะของมือตะโพนคลุกเคล้าไปกับไม้กลองเป็นการสอดแทรก ชักนำบ้าง ชัดบ้าง ได้แก่กระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงกราวนอก เพลงกลม เพลงกราวใน เพลงโคมเวียน เพลงเหาะ เพลงตุ้ตตุ้ต อีกลักษณะหนึ่งใช้กระสวนจังหวะของมือตะโพนเป็นการชักนำไม้กลองโดยตรง ได้แก่เพลงรูด เพลงทะแยกลองโยน เพลงแผละ เพลงไล่ เพลงเชิด เพลงเชิดฉาน และเพลงรุกรัน กระสวนจังหวะของมือตะโพนที่มีลักษณะเป็นการนำไม้กลองรูปแบบต่างๆ ที่ใช้สร้างหน้าทับมีดังนี้







สังเกตได้ว่ากระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองเหล่านี้ไม่มีการซ้ำกัน แต่เมื่อนำเอากระสวนจังหวะเหล่านี้มาร้อยเรียงต่อกันก็ดี หรือนำมาใช้เพียงมือเดียว ก็สามารถสร้างหน้าทับในแต่ละจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม เหตุผลดังกล่าวก็คือ ทุกมือตะโพนเหล่านี้ล้วนเป็นเสียงตะโพนที่มีลักษณะชักนำเสียงกลองทัดทั้งสิ้น โดยหน้าที่หลักของตะโพนก็คือ ผู้นำกลองทัดโดยตรง

ในกลุ่มของเพลงที่ใช้หน้าทับเสมอนั้น กระสวนจังหวะของมือตะโพนและกลองทัดที่ใช้สร้างหน้าทับ สามารถแยกออกเป็นมือไม้เดิน กับมือไม้ลา โดยแต่ละมือมีการใช้กระสวนจังหวะที่มีทั้งความเหมือนและความต่างกันดังนี้

ไม้กลอง ไม้ที่ 1 (ที่แยกไว้เป็นมือจีน้นำ)

ตะโพน

กลองทัด

ส่วนย่อยจังหวะ ที่นำมาสร้างเป็นกระสวนจังหวะของมือตะโพนในไม้ที่ 1 นี้คือ



ไม้กลอง 4 ไม้ รวมเป็น 1 ท้า

ไม้กลอง ไม้ที่ 2

ตะโพน

กลองทัด

ส่วนย่อยของกระสวนจังหวะที่ใช้ในมือตะโพนไม้ที่ 2 คือ



ไม้กลอง ไม้ที่ 3

ตะโพน

กลองทัด

ส่วนย่อยของกระสวนจังหวะที่ใช้ในมือตะโพน ไม้ที่ 3 ใช้เหมือนกันกับไม้ที่ 2

ไม้กลอง ไม้ที่ 4

ส่วนย่อยของกระสวนจังหวะที่ใช้ในมือตะโพน ไม้ที่ 4 คือ

ไม้กลอง ไม้ที่ 5

ส่วนย่อยของกระสวนจังหวะที่ใช้ในมือตะโพนไม้ที่ 5 ใช้อย่างเดียวกันกับไม้ที่ 1 ทุกประการ

ไม้ลา จากการศึกษพบว่าการใช้มือตะโพนและไม้กลองจะมีความถี่ของพยางค์เพิ่มขึ้นในแต่ละมือ ไม่ใช้วิธีคำนวณจังหวะอย่างสม่ำเสมอเช่นเดียวกับไม้เดิน แต่มีการตีแบบลักจังหวะบ้าง ตกจังหวะบ้าง มือตะโพนสามารถจำแนกออกได้เป็น 4 มือ มือละ 2 ห้องรวมกันเป็น 1 ชุดของไม้ลา มือที่ 1 กับมือที่ 2 ใช้กระสวนจังหวะอย่างเดียวกันคือ นำกลองตักจังหวะในไม้แรก และนำให้กลองตี ตกจังหวะใน 2 ไม้หลัง

ใน 1 มือ กลองทัดตีสอครบจากตะโพน 3 ที แต่การตีของกลองทัดในแต่ละมือมีการเปลี่ยนแปลงกลองสลับกัน คือ มือที่ 1 ตีตัวผู้ 3 ที มือที่ 2 ตีตัวเมีย 3 ที ดังนี้

ไม้ลา มือที่ 1 กับไม้ลา มือที่ 2

ส่วนย่อยของจังหวะที่นำมาสร้างมีลักษณะของกระสวนจังหวะดังนี้



ไม้ลา มือที่ 3 มีการเปลี่ยนแปลงส่วนย่อยของกระสวนจังหวะ เป็นลักษณะเน้นการชักนำไม้กลองให้ติดจังหวะทั้ง 3 ที โดยมีมือตะโพนนำมา ดังนี้

ไม้ลา มือที่ 3



เสียงตะโพนใช้อย่างเดิม แต่เปลี่ยนรูปแบบส่วนย่อยของกระสวนจังหวะดังนี้



ไม้ลา มือที่ 4 มีการเปลี่ยนแปลงส่วนย่อยของกระสวนจังหวะ โดยเน้นการลงจบของบทเพลง มีลักษณะเป็นการสรุป ใช้เสียงกลองทั้งตัวผู้ และตัวเมีย ติดตัวละ 2 ที เป็นการย้ำด้วยการตีสวนเสียงตะโพนเข้ามาลัดจังหวะในการตีไม้แรกโดยใช้เสียงกลองตัวผู้ แล้วรอรับมือตะโพนในไม้สุดท้ายเป็นการลงจบที่เสียงกลองตัวเมีย ให้ทอดจังหวะช้าลงตามทำนองเพลงเพื่อแสดงการลงจบ ดังนี้

ไม้ลา มือที่ 4 (มือลงจบ)



ส่วนย่อยจังหวะที่นำมาสร้างกระสวนจังหวะในชุดสุดท้ายแยกราชละเอียดยของกระสวนจังหวะเป็น 2 กลุ่มดังนี้



จากการวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์กลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอ สรุปได้ว่าหน้าทับของเพลงกลุ่มนี้มีเค้าโครงอย่างเดียวกัน แม้ว่าจะมีความยาวของทำนองเพลงที่แตกต่างกันมากในแต่ละเพลง แต่การใช้ กระสวนจังหวะของมือตะโพนและกลองทัด ทั้งไม้เดิน หรือ ไม้ลา แต่ละมือก็อยู่ในหลักเกณฑ์ขององค์ประกอบเหล่านี้ คือ

-ใช้มือขึ้นนำ 1 มือ เป็นมือที่ 1 (บางเพลง)

-ใช้มือที่ 2 ถึงมือที่ 5 เหมือนกัน

-ใช้ไม้ลา 4 มือ เหมือนกัน

สิ่งที่แตกต่างกันคือ เพลงเสมอ ใช้องค์ประกอบเหล่านี้ครั้งเดียวแล้วลงจบเลย แต่เพลงอื่นๆ ในกลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอ ใช้แล้วมีการนำมาใช้ซ้ำอีก โดยเฉพาะตรงไม้เดินที่ 2-5 แล้วจึงลงไม้ลำนอกเหนือจากนี้บางเพลงมีการใช้ไม้ลา ซ้ำอีกในบางส่วนของเพลงเช่นเพลงเสมอข้ามสมุทร



บทที่ 7

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

7.1 สรุป

ผลจากการศึกษาเรื่อง “หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน” ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย ศึกษาโครงสร้างลักษณะระบบเสียงของตะโพน และเพื่อวิเคราะห์หน้าทับ ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสทำการศึกษาค้นคว้าทั้งจากแหล่งข้อมูลเอกสารและข้อมูลบุคคล สามารถสรุปผลการศึกษาได้ตามประเด็นต่างๆ ของวัตถุประสงค์ดังนี้

7.1.1 บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทย

ในวงดนตรีไทยโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ ตะโพนนอกจากเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมกำกับจังหวะหน้าทับแล้ว ยังมีบทบาทในฐานะเป็นสัญลักษณ์แทนพระปรกณบรรพทิศทางการศิลปินทั้งหลายรวมทั้งวงช่างผู้สร้างเครื่องดนตรี ถ้วนให้ความเคารพบูชากราบไหว้ เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจให้บังเกิดความเชื่อมั่นในการประกอบวิชาชีพทางด้านศิลปะที่เกี่ยวข้องกับตะโพน ซึ่งไม่เฉพาะเป็นเพียงเครื่องดนตรีหรือรูปจำลองที่ได้รับการกราบไหว้บูชาเท่านั้น แม้แต่ขั้นตอนต่างๆ ในการสร้างก็ล้วนแฝงไว้ด้วยความเชื่อเพื่อความเป็นสิริมงคลอันดังงามทั้งสิ้น บทบาทความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทยนั้นถือได้ว่าเป็นหัวใจของการบรรเลงโดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เพลงช้า เพลงดับ ตะโพนทำหน้าที่ดีกำกับจังหวะหน้าทับและควบคุมจังหวะของทำนองเพลงให้ดำเนินไปอย่างถูกต้อง เหมาะสมตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเพลง ตะโพนกับกลองทัดจึงเป็นหลักอันสำคัญของเพลงหน้าพาทย์

ในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นตะโพนเป็นสื่อสัญญาณให้ผู้แสดงทราบว่าเปลี่ยนท่ารำ หรือหมดท่ารำตรงไหน ตะโพนเป็นตัวกำหนดให้ผู้รำทราบถึงการหมดหน้าทับหรือหมดวรรคตอนของเพลง ทำให้การแสดงดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงโขน ซึ่งต้องใช้เพลงหน้าพาทย์เป็นหลักในการบรรเลง ตะโพนจึงเป็นเครื่องดนตรีสำคัญอย่างยิ่งที่จะขาดเสียมิได้เลย และเมื่อมีตะโพนก็ต้องมีกลองทัด มาเป็นผู้กำกับจังหวะในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงโขน ดังได้กล่าวแล้วว่าการเล่นเป็นหลักสำคัญของการแสดงโขน เสียงตะโพนและกลองทัดจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการเดินโขน เพราะผู้แสดงทุกคนจะต้องยึด

จังหวะ และออกลีลาท่าทางต่างๆ ตามกระสวนจังหวะของหน้าทับที่เกิดจากเสียงของตะโพนและกลองทัดในการตีประกอบเพลงหน้าพาทย์ทุกเพลง

ดังนั้นความสำคัญของตะโพนและกลองทัดที่ใช้ในการแสดงโขนนี้ก็คือ เป็นเสียงที่กำหนดความพร้อมเพรียง ความสวยงามเป็นระเบียบเรียบร้อยของเหล่าผู้แสดงโขน ซึ่งทุกคนต้องยึดถือเป็นจังหวะศูนย์กลางร่วมกัน รวมทั้งผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองด้วย ก็ต้องฟังเสียงตะโพนกลองทัดเป็นตัวกำหนดจังหวะ บางครั้งถึงบทที่ผู้แสดงจะเปลี่ยนท่า หรือเปลี่ยนเพลง ตะโพนจะเป็นผู้คอยสังเกตจดจำท่าทางการรำรำต่างๆ ไว้ แล้วให้สัญญาณหรือบอกท่าเดือนคนตรีระนาดให้เปลี่ยนเพลง หรือเปลี่ยนจังหวะได้ทันทั่วทั้งที่ และสอดคล้องกับท่าเดิน ตะโพนจึงเป็นเหมือนสื่อเชื่อมโยงระหว่างนักดนตรีกับผู้แสดง เป็นสื่อที่มีได้พูดกันด้วยวาจา แต่ใช้เอกลักษณ์ของเสียงต่างๆ เป็นสัญญาณให้รู้กันในหมู่ศิลปิน

7.1.2 โครงสร้าง ลักษณะและระบบเสียงของตะโพน

โครงสร้างและลักษณะของตะโพน จัดเป็นกลองชนิดหนึ่งที่ตั้งด้วยหนังทั้งสองหน้า ลักษณะตะโพนนั้นกล่าวได้ว่า เป็นตัวแทนของกลองหลายๆ ชนิดที่ใช้ในวงดนตรีไทย กล่าวคือ ถ้าพูดถึงกลองชนิดอื่นๆ กับบุคคลทั่วไปที่มีใช้นักดนตรี ส่วนใหญ่จะไม่ค่อยรู้จัก แต่ถ้าพูดถึงตะโพนคนทั่วไปส่วนมากจะนึกขึ้นได้ทันทีว่ามีรูปร่างอย่างนั้นๆ ลักษณะของตะโพนจึงเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการดนตรีไทย

โครงสร้างของตะโพนนี้จัดได้ว่าเป็นงานศิลปหัตถกรรมอย่างหนึ่งที่ ต้องใช้ทั้งประสบการณ์ผนวกกับฝีมือ และความประณีตบรรจงของช่างที่ทำ นอกจากนี้ ขั้นตอนต่างๆ ในการสร้างยังแฝงไว้ด้วยพิธีกรรมต่างๆ อันเกิดจากความเชื่อและความศรัทธา ที่ถือกันหมู่ศิลปินว่าเป็นของสูง เป็นตัวแทนของครูผู้เป็นเทพเจ้า ที่จะไม่มีการลบหลู่กันโดยเด็ดขาด

ระบบเสียงของตะโพนนั้น แหล่งกำเนิดเสียงเกิดจากแรงสั่นสะเทือนของหนังหน้าตะโพนทั้ง 2 หน้า ในขณะที่มีผู้ตีลงไปอย่างถูกต้องตามหลักการ โดยเฉพาะในหน้าใหญ่หรือ “หน้าเท่ง” นั้นต้องทำการตีเข้าศูนย์กลางพอดีถ้าหรือวัสดุอย่างอื่นที่มีคุณสมบัติคล้ายกันเช่นกล้วยตากบดขมบึงปอนด์นวดกับน้ำ ฯลฯ เพื่อทำการถ่วงเสียงตรงกลางหน้าให้เกิดความกังวานของเสียง

ตะโพนสามารถทำเสียงต่างๆ ได้มากกว่ากลองชนิดอื่นๆ หลายอย่าง คือสามารถทำได้ถึง 11 หรือ 12 เสียง ตามแต่โอกาสหรือลักษณะของเพลงต่างๆ ที่จะนำเสียงเหล่านี้ออกมาใช้ แต่เสียงสำคัญที่ใช้บ่อยในเพลงหน้าพาทย์นั้นจะใช้อยู่ 5 เสียง คือ เสียงต๊ับ เสียงตึง เสียงเท่ง เสียงถะ และเสียงเพร็ง

ดังนั้นผู้ที่เริ่มฝึกหัดตีตะโพนในเบื้องต้นพบว่า จะให้ฝึกอยู่ 3 เสียง ที่เรียกว่า มือไล่ตะโพน ให้ชัดเจนเสียงก่อน 3 เสียงนี้คือ เสียง “ต๊ับ-เพร้ง-เพง” ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงหลักหรือเสียงสำคัญ

7.1.3 การวิเคราะห์หน้าทับตะโพน-กลองทัด เพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับการเดินทาง

จากการศึกษาโครงสร้างของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเดินทาง ทำให้ได้ข้อสรุปว่า จากหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ สามารถจำแนกเพลงออกเป็นกลุ่มตามลักษณะหน้าทับแต่ละประเภทได้ 3 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบไม่มีมือบากเสียงและไม่มีมือบากหมดท่อน / ตัว เพลงในกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะมีสัดส่วนของทำนองค่อนข้างยาว มักจะใช้บรรเลงประกอบการแสดงในลักษณะเป็นการเดินหรือการรำเป็นหมู่คณะ กระสวนจังหวะของหน้าทับจึงมีลักษณะเป็นวลีสั้นๆ แต่ตัววนซ้ำไปอย่างต่อเนื่อง และที่สำคัญหน้าทับของเพลงกลุ่มนี้ไม่มีส่วนสัมพันธ์กับการกำหนดความสั้น-ยาวของทำนองเพลงแต่อย่างใด ในการบรรเลงอาจจะลงเพลงตรงที่ใดที่หนึ่งก็ได้ ทั้งที่ยังไม่จบเพลง ขึ้นอยู่กับทำนองอย่างหนึ่ง กับสถานการณ์ของเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่เป็นสำคัญ แต่การที่คนระนาดจะหาทางลง ได้นั้นก็ต้องฟังให้พอดีกับจังหวะหน้าทับด้วย

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำ แบบมีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากแสดงการหมดท่อน / ตัว เพลงในกลุ่มนี้เฉพาะที่ทำการศึกษามีเพียง 3 เพลงคือเพลงเชิด เพลงเชิดฉาน และเพลงรุกรัน ในเพลงเชิดนั้นแยกออกเป็นเพลงเชิดสองชั้นกับเพลงเชิดชั้นเดียว การแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลงนั้นกำหนดเรียกเป็น “ตัว” คือตัวที่ 1 ตัวที่ 2 ฯลฯ ทั้งเพลงเชิดสองชั้นและเพลงเชิดชั้นเดียวมีวิธีการปฏิบัติหน้าทับในตอนบากเสียงอย่างเดียวกัน คือบากเสียงตอนขึ้นตัวใหม่ครั้งหนึ่ง กับบากเสียงตอนกลางตัวเพื่อเปลี่ยนเสียงกลองอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งทำนองเพลงตอนหลังนี้เหมือนกันหมดทุกตัว เพลงเชิดสองชั้นก็มีทำนองเฉพาะของสองชั้น เพลงเชิดชั้นเดียวก็มีทำนองเฉพาะของชั้นเดียว เมื่อตะโพนทำการบากเสียงขึ้นตัวใหม่แล้ว ก็เข้าสู่ไม้เดิน โดยกระสวนจังหวะของตะโพนในเพลงเชิดสองชั้นมีลักษณะของการนำกลองทัด แต่ในเพลงเชิดชั้นเดียวมีลักษณะขัด สอดแทรก กับเสียงกลองทัด เนื่องจากมีจังหวะค่อนข้างเร็ว

ส่วนในเพลงเชิดฉานกับเพลงรุกรันนั้น กระสวนจังหวะของหน้าทับใช้เหมือนกันทุกประการ เพลงเชิดฉานเรียกการแบ่งสัดส่วนของเพลงเป็น “ตัว” เช่นเดียวกับเพลงเชิด แต่เพลงรุกรันเรียกเป็น “ท่อน” เช่นเดียวกับเพลงต่างๆ ไป ในการขึ้นตัว / ท่อน ของทั้งสองเพลงนี้ หน้าทับใช้มือบากเสียง 2 ไม้ แล้วจึงเข้าสู่ไม้เดินไปตามทำนองเพลง เมื่อทำนองเพลงวนกลับมาที่ตัวที่ 2 จนหมดตัว / ท่อน ในที่ตัวที่ 2 จึงทำการบากมือตะโพนและไม้กลองเพื่อแสดงการจบตัว / ท่อน หรือลงจบเพลง

เพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มนี้โดยเฉพาะเพลงเชิดนั้น ใช้บรรเลงประกอบการแสดงทั้งการเดิน การรำห่มและเดี่ยว บางครั้งหมายรวมไปถึงการรบก้น หรือการโกลดไถ่กัน แต่ในเพลงเชิดฉานกับ เพลงรุกรันนั้นเป็นการใช้เฉพาะเท่านั้น คือเพลงเชิดฉานใช้เฉพาะตอนพระรามตามกวาง ส่วนเพลง รุกรันใช้เฉพาะตอนพระรามยกไพร่พลพร้อมที่จะข้ามไปกรุงลงกา กระสวนจังหวะของหน้าทับ สองเพลงนี้จึงเป็นลักษณะของการเน้นจังหวะอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การก้าวย่างไปตามไม้กลองของ ตัวแสดงเป็นไปอย่างสง่างาม รวมทั้งการเคลื่อนกองทัพของไพร่พลอย่างมีระเบียบวินัย นำเกรงขาม ทั้งทำนองเพลงและหน้าทับของเพลงในกลุ่มนี้จึงเป็นการสร้างขึ้นมาสําหรับใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทที่กำลังแสดงในขณะนั้นอย่างแท้จริง

กลุ่มที่ 3 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเสมอ เพลงในกลุ่มนี้ทั้งหมดเป็นเพลงที่มี ลักษณะทำนองตายตัว สามารถกำหนดรูปแบบได้อย่างชัดเจน จากการศึกษาโครงสร้างของหน้าทับ เพลงประเภทที่ใช้หน้าทับเสมอ ทำให้ได้ข้อสรุปว่า หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มนี้มีเค้าโครง เดียวกันทุกประการ โดยดูได้จากแต่ละมือที่ใช้ทั้งในไม้กลอง และไม้ลา ล้วนมีกระสวนจังหวะ อย่างเดียวกันทั้งสิ้น เพียงแต่มีความแตกต่างกันที่ รูปแบบของเพลงเท่านั้น

นอกจากนี้ในส่วนของการทำนองเพลง พบว่าในเพลงเสมออื่นๆ เช่นเพลงเสมอมาร เพลงเสมอ เถรเพลงเสมอสามลา และเพลงเสมอข้ามสมุทร มีการนำทำนองบางส่วนของเพลงเสมอ เข้ามาผสม ผสานอยู่ในเนื้อทำนองด้วย เป็นการนำทั้งทำนอง และหน้าทับเพลงเสมอไปปรับใช้ด้วยการยัดหน้า ทับเสมอเป็นหลักของเดิมไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดได้แก่เพลงเสมอ ข้ามสมุทร คือการนำทำนองเพลงเพลงเสมอช่วงหัวมาเป็นหัวเพลงเหมือนกัน 2 ไม้ คือ ห้องที่ 1 ถึง ด้นห้องที่ 5

จากนั้นจึงนำช่วงที่เหลือต่อมาของเพลงเสมอ คือ ตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึง ห้องที่ 19 ไปใส่ไว้ใน ห้อง 13 ถึง ห้องที่ 27 อันเป็นช่วงท้ายของกลุ่ม A คือ ไม้ที่ 3 ในท่า 2 ไปจนจบชุดไม้ลา

ช่วงต่อมาก็คือ กลุ่มทำนอง B,C และ D ที่ใช้ทำนองแตกต่างไปจนถึงห้องที่ 73 และ 74 ซึ่งเป็น 2 ห้องสุดท้ายของกลุ่ม D ก็คือการนำทำนองห้องที่ 1 และ 2 อันเป็นไม้กลองไม้ที่ 1 ของเพลง เสมอมาใช้อีกครั้ง แล้วต่อด้วยไม้กลองไม้ที่ 2 คือ ห้องที่ 75 ถึง 77 2 ห้องแรก ของกลุ่ม E ซึ่งก็คือ ทำนองเพลงเสมอไม้ที่ 2

ส่วนที่ซ้ำต่อมาได้แก่ห้องที่ 85 จนถึงห้องที่ 99 ก็คือเพลงเสมอส่วนที่เหลือทั้งหมดตั้งแต่ ห้อง 5 ไปจนถึงห้องที่ 19 ใช้ไม้กลองไม้ที่ 3 ไปจนจบไม้ลา

ดังนั้นผลสรุปจึงปรากฏชัดเจนว่าเพลงเสมอข้ามสมุทรนี้ มีต้นกำเนิดมาจากเพลงเสมอ อย่างแน่นอน ส่วนเพลงเสมออื่นๆ นั้นก็น่าจะมีที่มาจากหลักการอย่างเดียวกัน จุดประสงค์ก็คือการ สร้างเพลงขึ้นมาใช้ให้เหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวโน้ตละคร

7.2 อภิปรายผลการศึกษา

ข้อสรุปจากผลการศึกษาที่สามารถตอบสนองวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้อย่างครบถ้วนทุกประการ สามารถนำมาอภิปรายผลของการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

7.2.1 การแสดงทุกประเภทที่มนุษย์คิดสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เป็นการแสดงออกถึงความมีอารมณ์อันสุนทรีย์ ทั้งด้านเสียงดนตรี และลีลาท่าทางที่แสดงออกทางด้านร่างกายอย่างที่เรียกว่า นาฏศิลป์นั้นเพื่อเป็นเครื่องตอบสนองความรื่นเริงบันเทิงใจ นอกเหนือไปจากปัจจัย 4 อัน เป็นสิ่งที่สำคัญในการดำรงชีวิต ความเป็นมนุษย์ที่แตกต่างไปจากสัตว์โลกทั้งหลายอยู่ตรงที่มนุษย์สามารถรับเสียงดนตรีได้ นอกเหนือจากอาหารและน้ำแล้ว มนุษย์ยังต้องการเสพอาหารหุ อาหารตาเพิ่มอีก จึงจะแสดงออกถึงความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ดังบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตอนหนึ่งที่ว่า

“ชนใดไม่มีดนตรีกาล ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก
อีกใครฟังดนตรีไม่เห็นเพราะ เขานั้นเหมาะคึกคกภูอัปลักษณ์”

การดนตรี และการแสดงอันเป็นมหรสพบันเทิงของมนุษย์เราเกือบทุกประการมีสิ่งหนึ่งที่สามารถเชื่อมโยงความรู้สึกนึกคิด หรือปรับสภาวะทางจิตใจให้เป็นไปในแนวทางเดียวกันทั้งผู้แสดง และผู้ชม เป็นตัวกำหนดให้เกิดการสร้างจินตนาการไปพร้อมกันได้อย่างสำคัญที่สุด สิ่งดังกล่าวนี้ก็คือจังหวะ จังหวะนับว่ามีอิทธิพลต่อสภาวะทางจิตใจของมนุษย์เราเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะกับเรื่องจังหวะที่เกิดขึ้นจากเสียงกลอง เสียงกลองสามารถกำหนดอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ของมนุษย์ได้ อย่างที่เรียกว่า เกิดสภาวะเพลิดเพลินไปกับดนตรี (Trance) คือ สภาวะที่ดนตรีมีผลต่อจิตใจจนทำให้มนุษย์เคลิบเคลิ้มได้

จากหลักดังกล่าว เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า ในการแสดงมหรสพของไทยโดยเฉพาะการแสดงโขน ปัจจัยสำคัญสำหรับการเต้นซึ่งเป็นหลักของการแสดง ก็คือจังหวะ ส่วนเครื่องดนตรีที่เป็นตัวกำหนดจังหวะที่สำคัญของดนตรีก็คือ ตะโพนกับกลองทัด

รูปแบบต่างๆ ของกระสวนจังหวะที่ใช้ในแต่ละเพลงเป็นตัวกำหนดให้ผู้แสดงต้องเต้น ต้องรำไปตามจังหวะนั้นๆ ผู้ชมก็บังเกิดจินตนาการไปตามลีลาท่าทางที่แสดง โดยยึดเสียงกลอง เสียงตะโพนที่ได้ยินอย่างเดียวกับผู้แสดง เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวร่วมกัน ทำให้มีจังหวะสามัญที่เกิดขึ้นในใจเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้ง 2 ฝ่าย จุดนี้คือจุดที่นำเข้าสู่สภาวะเพลิดเพลินไปกับดนตรี (Trance) อันเป็นหัวใจสำคัญสำหรับการบันเทิงของมนุษย์ซึ่งในแต่ละสังคม แต่ละวัฒนธรรมก็มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของสังคมนั้น แต่สิ่งเดียวที่ยึดเป็นหลักการอย่างเดียวกันก็คือ เรื่องของจังหวะที่ขาดเสียไม่ได้

ในระบบการเรียนการสอนของฝ่ายนาฏศิลป์โขน พื้นฐานการศึกษาอันสำคัญที่ใช้เป็นหลักสำหรับการศึกษาท่าทางต่างๆ อย่างที่เรียกว่า “แม่ท่า” ซึ่งตัวผู้วิจัยได้เคยสัมผัสและศึกษามาบ้างก็คือ การนำกระสวนจังหวะของไม้กลองต่างๆ มาใช้เป็นเครื่องมือหลักสำหรับการถ่ายทอด เช่น ผู้เรียน ตัวชก ก็ต้องใช้กระสวนจังหวะ ของไม้กลอง เพลงกราวโน เป็นหลัก คือ

[/:_ตุ้ม_ตุ้ม/___ตุ้ม/___ตุ้ม/___:]/

ส่วนผู้ที่เรียนเป็นตัวลิง ก็ใช้ กระสวนจังหวะของไม้กลอง เพลงกราวนอกเป็นหลัก คือ

[/:___ตุ้ม/_ตุ้ม_/__ตุ้ม_ตุ้ม/___:]/

สำหรับผู้เรียนเป็นตัวพระตัวนางก็จะใช้กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงเร็ว ของตะ โพน เพื่อเป็นหลักในการฝึกหัดเพลงเร็ว ดังนี้

[/:___ตุ้ม/___พริ้ง/___พริ้ง/___:]/

ผู้เรียน และครูผู้กระทำการถ่ายทอดความรู้ของฝ่ายโขนทุกคนต้องท่องกระสวนของจังหวะเหล่านี้ตลอดเวลาที่ทำการเรียนการสอน เพื่อเป็นเครื่องเชื่อมโยงให้ทุกคนอยู่ในสภาวะอย่างเดียวกัน ทำให้เกิดความคิดรวบยอด ที่สามารถถ่ายทอดลีลาท่าทางต่างๆ ออกมาโดยพร้อมเพรียงกัน ในหลักการอย่างเดียวกัน

ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในการแสดงโขนจึงมีบทบาทตั้งแต่จุดเริ่มต้นดังกล่าวนี้ ไปจนถึงเวทีก่อนจะทำการแสดง ซึ่งเป็นประเพณีที่ถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ คือ วงปี่พาทย์ต้องโหมโรงก่อน การโหมโรงนี้นอกจากเป็นการอันเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เพื่อความเป็นสิริมงคลของนักดนตรี ของผู้แสดงและผู้มาร่วมงานตามคติความเชื่อแล้ว ในสมัยก่อนที่เทคโนโลยีต่างๆ จะมีความเจริญเช่นปัจจุบันนี้ เสียงกลองทัด และเสียงตะโพนเป็นเสียงที่ดังไปไกลมากกว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ ทำให้ผู้ที่อยู่ห่างไกลออกไปได้ทราบว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นแล้ว ดังที่ (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์) กล่าวว่า เสียงกลองเสียงตะโพนในสมัยก่อน สามารถเป็นสัญญาณให้ชาวบ้านที่ได้ยินรู้ว่าขณะนี้ถึงเพลงกลม ขณะนี้ถึงเพลงกราวโน ซึ่งกำลังใกล้จะจบโหมโรงแล้ว ทำให้รีบแต่งตัวออกจากบ้านมาเพื่อชมการแสดงได้ทันเวลาที่ตัวแสดงจะลงโรง

เสียงของตะ โพนและกลองทัดในขณะทำการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นตอนที่เนื้อเรื่องอยู่ระหว่างการจัดทัพที่ดี การตรวจพลที่ดี หรือการรบราฆ่าฟัน จัดเป็นเสียงที่กระตุ้นเร้าอารมณ์ทั้งฝ่ายผู้แสดง และผู้ชมให้อยู่ในสภาวะที่เกิดความรู้สึกตื่นเต้น อึกเหิม คล้อยตามไปตามจังหวะ จากการศึกษาพบว่าในเพลงจำพวกที่มีกระสวนจังหวะที่รุดร่าและดำเนินไปอย่างต่อเนื่องนั้น ถ้าผู้ฟังพยายามสร้างความรู้สึกที่ฝันหรือสวนทางกับจังหวะ คือ พยายามไม่ปล่อยความรู้สึกไปตามเสียงจังหวะที่ได้ยิน จะทำให้เกิดความอึดอัดทั้งกายและใจ แต่ถ้าปล่อยอารมณ์และความรู้สึก

ให้เคลื่อนไปตามเสียงของจังหวะก็รู้สึกผ่อนคลาย สบายกาย จนบางครั้งบางคนถึงกับเพลอไหล ขยับอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายไปตามจังหวะดังกล่าว

รูปแบบของจังหวะต่างๆ ที่เกิดจากเสียงเครื่องดนตรีทั้งจำพวกเครื่องประกอบจังหวะอันได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และ โกร่ง อีกทั้งจำพวกเครื่องหนังที่กำกับจังหวะ โดยเฉพาะตะโพนและกลองทัด ซึ่งเป็นตัวกำหนดกระสวนจังหวะต่างๆ ให้เหมาะสมกับลีลาท่าทาง และความหลากหลายของตัวแสดงก็ดี ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง เป็นปัจจัยหลักของการแสดงโขน หากขาดสิ่งเหล่านี้แล้วก็ไม่อาจทำการแสดงได้เลย

7.2.2 ในการศึกษาด้านโครงสร้าง ลักษณะ และระบบเสียงของตะโพน ตามข้อสรุปของผลการศึกษา สามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

ด้านโครงสร้าง และลักษณะของตะโพนตามแบบอย่างที่เราได้สร้างกันมานั้น ถือเป็นแบบอย่างที่ดีงามอยู่แล้ว ตามรายละเอียดที่ศึกษา อันจะทำให้เกิดคุณลักษณะของเสียงตะโพนที่สมบูรณ์ เป็นเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว พบว่าในปัจจุบันได้มีการใช้วัสดุที่ผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบเดิม เช่น การใช้เชือกไนลอน มาทำไส้ละมานกับหนังเรียด แทนการใช้หนังทั้งผืนมาค่อยๆ เถือนเพื่อเป็นการประหยัดเวลาและสะดวกง่ายดายในการสร้าง ผลปรากฏออกมาว่าเมื่อทำเสร็จแล้วไม่สามารถที่จะสร้างคุณภาพของเสียงให้ไพเราะงดงามได้เท่ากับ โครงสร้างที่ใช้วัสดุอย่างเดิมคือหนังแท้ๆ

ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่าความยืดหยุ่นของหนังกับเชือกไนลอนนั้น มีคุณสมบัติที่แตกต่างกันมาก กล่าวคือ เชือกไนลอนนั้นเมื่อทดลองออกแรงดึงให้ตึงแล้วผูกทิ้งไว้ เมื่อมีอะไรไปถ่วงน้ำหนักไม่นานเชือกไนลอนเส้นนั้นก็จะมีการยืดขยายตัวได้อีกแล้วหย่อนลงมาตามแรงถ่วงของน้ำหนักนั้น ดังนั้นเมื่อนำเชือกไนลอนมาเป็นส่วนประกอบของโครงสร้างตะโพน เวลาที่ผู้สร้างหรือคนตีตะโพนสาวเชือกที่ใช้แทนหนังเรียด และไส้ละมาน จนตึงดีแล้วแต่เวลาใช้งาน ถูกลำหนักมือที่ตีลงไปบนหน้าตะโพนไม่นาน ตะโพนก็จะหย่อนลงทำให้คุณภาพของเสียงด้อยลง เพราะเชือกไนลอนที่ใช้ทำหนังเรียดและสร้อยละมาน มีการยืดตัวได้อีก ปัญหาที่สำคัญก็คือ เชือกไนลอนนั้นเมื่อยืดตัวแล้วไม่มีการหดตัวกลับไปอีก คือเป็นการยืดแล้วค้างไปเรื่อยๆ จนถึงจุดที่หมดปริมาณที่ยืดได้อีกเชือกจะขาดทันที

ส่วนการใช้หนัง ทำเป็นหนังเรียดและสร้อยละมานนั้น เมื่อทำการสาวจนหน้าตะโพนตึงดีแล้ว ขณะที่ถูกลำหนักมือตีลงไป หนังเรียดถูกดึงอย่างแรง และเกิดการยืดตัวตามแรงดึงของหนังหน้าตะโพนที่ถูกตี แต่เพราะคุณสมบัติของหนังที่มีการยืดหยุ่นได้ ทำให้เมื่อถูกดึงจนยืดแล้วก็หดตัวกลับเข้าสู่สภาวะเดิมทันที

“หนังสือกับหนังสือมีความสำคัญมากเพราะต้องช่วยกันให้เกิดแรงสปริงกลับโดยเร็วเมื่อหนังสือตะโพนถูกตีอย่างรุนแรง หนังสือยึดตัวตาม ขณะที่หนังสือที่สานขัดกับหนังสือทำหน้าที่ช่วยยืดหนังสือไว้ และทำให้เกิดแรงสปริงดังกลับ”

ในส่วนหนังสือร้องเรียนเช่นกัน ปัจจุบันมีนักดนตรีโดยเฉพาะคนเครื่องหนังบางคน ไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องของหนังสือร้องเรียน มองว่าเป็นการเสียเวลาและเสียแรงงานหรืออาจจะสานหนังสือร้องเรียนกับหนังสือให้เกิดเป็นลวดลายต่างๆ ไม่เป็น โดยเฉพาะผู้สร้างตะโพนบางคนไม่ยอมเสียเวลากับเรื่องดังกล่าว และคิดว่าไม่มีผลอะไรกับเสียง เป็นแต่เพียงเรื่องของความสวยงามเท่านั้น แต่จากการศึกษาและประสบการณ์ของผู้วิจัยพบว่าหนังสือร้องเรียนมีส่วนสำคัญต่อเสียงมาก เป็นการสรุปการสร้างขึ้นสุดท้ายที่ทำให้เกิดคุณภาพของเสียงที่ทนนานหลายเดือน ไม่ต้องทำการสาวตะโพนบ่อยๆ ความเห็นของผู้วิจัยไปพ้องกับนายจรลฯ ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องนี้มาก ได้ชี้ตัวอย่างจากตะโพน 2 ลูก ให้เห็นแล้วนิยามศัพท์ให้ใหม่ตามลักษณะงาน คือ การร้องของตะโพนใบหนึ่งใช้วิธีพันหนังสือไปรอบๆ ตรงช่วงตอนกลางของตะโพนแทนการสานขัดลาย วิธีการนี้นายจรลฯ เรียกว่า “พันรอบอก” ไม่ใช่ “ร้อง” ลักษณะเช่นนี้ใช้งานเพียง 1 เดือนถึง 2 เดือน ก็ต้องสาวกันใหม่ ส่วนตะโพนอีกใบหนึ่ง พันร้องขัดสานลวดลายสลับไปกับหนังสือ ตามแบบโบราณทุกอย่าง นายจรลฯ กล่าวว่าใบนี้ใช้ไปได้อย่างน้อย 6 เดือน เพราะวิธีการร้องถูกต้องช่วยยืดอายุการใช้งานทำให้หนังสือตะโพนคงอยู่ได้นาน

เรื่องของมาร้องตะโพนนี้ไม่บังคับว่าจะต้องเป็นลายอย่างนั้นอย่างนี้ ขึ้นอยู่กับผู้สร้างหรือผู้สาวตะโพนออกแบบลวดลาย แต่หลักการสำคัญคือต้องให้หนังสือร้องขัดสานอยู่กับหนังสือเสมอ จึงส่งผลไปถึงระบบเสียงของตะโพน

ด้านระบบเสียงของตะโพนนั้น ข้าวที่ใช้ติดเพื่อถ่วงเสียงเวลานับว่ามีส่วนสำคัญเหมือนกัน ถ้าไม่มีข้าว หรือวัสดุอย่างอื่นที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงกันมาเป็นตัวถ่วงเสียง ใน “หน้าเท่ง” หรือหน้าใหญ่แล้วก็ไม่สามารถประดิษฐ์เสียงตะโพนได้ตามคุณลักษณะของเสียงที่พึงประสงค์เนื่องจากหนังสือที่ขึ้นหน้าไว้มีความตึงมาก แต่เสียงของตะโพนโดยเฉพาะในหน้าเท่งต้องการกังวานของเสียงในเสียงต่ำ เพื่อให้เกิดเป็น เสียงเท่ง เสียงถะ และเสียงกว้าง เช่น เสียงเพร้ง เสียงเพริด เสียงพริ้ง ดังนั้น ถ้าไม่มีวัสดุถ่วงเสียงดังกล่าวก็ไม่อาจสร้างเสียงต่างๆ ดังกล่าวเหล่านี้ได้

เรื่องการถ่วงเสียงตะโพนนี้ ได้เคยมีช่างทำเครื่องดนตรีฝีมือดีท่านหนึ่งในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในด้านการสร้างเครื่องหนังเป็นที่ยอมรับกันว่าสร้างได้ในขั้นดีเป็นที่นิยมนั้น ผู้วิจัยเคยได้มีโอกาสรู้จัก ปรากฏพบว่าได้มีทดลองสร้างตะโพน ที่ไม่ต้องใช้ข้าวติดเพื่อถ่วงเสียง ด้วยวิธีหาหนังที่ทำหน้าเท่งที่ค่อนข้างหนา แล้วขูดหนังรอบ ๆ ให้บางตามมาตรฐานทั่วไป แต่เว้นตรงกลางด้านในไว้ให้หนาเป็นวงกลมเท่ากับวงที่จะใช้ติดข้าวเพื่อเป็นการถ่วงเสียงแทน ได้นำไป

ทดลองใช้งานดู และผู้วิจัยเองก็ได้มีโอกาสทดลองตีตะโพนใบดังกล่าว ปรากฏผลตามที่สอบถามคนเครื่องหนังอื่นๆ ที่ได้ตี และถามความเห็นของนักดนตรีทั่วไปที่ได้ยิน สรุปได้ว่ามีคุณภาพเสียงที่ใกล้เคียงกับเสียงตะโพนที่ฟังประสงค์ ให้ความสะดวกในการใช้งานดี แต่ขาดคุณสมบัติไปข้อหนึ่งคือเสียงที่ออกมาจากตะโพนใบดังกล่าว นั้น เป็นเสียงที่ไม่มีพลังอำนาจของเสียงพoth ที่สร้างความประทับใจสร้างศรัทธาแก่ผู้ได้ยินได้ฟังได้ ตะโพนใบดังกล่าวจึงเหมาะสมกับการใช้งานลักษณะฉาบฉวยไม่ต้องการความพิถีพิถันในเรื่องของเสียงดังกล่าว

จากตัวอย่างนี้ทำให้พิจารณาได้ว่าระบบเสียงของตะโพนมีส่วนสำคัญต่อวงดนตรีมาก วิธีการสร้างเสียงตะโพนนับแต่ส่วนประกอบของโครงสร้าง วัสดุที่ใช้ถ่วงเสียงและระฆังของผู้ตี ตะโพนอย่างที่มีคำกล่าวในหมู่นักดนตรีว่าคนเครื่องหนังคนนั้นคนนั้น “ดีถึงเสียง” ก็เป็นองค์ประกอบสำคัญต่อการเกิดระบบเสียงของตะโพนเช่นกัน

7.2.3 จากข้อสรุปของผลการวิเคราะห์หน้าทับตะโพน-กลองทัด เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เกี่ยวกับการเดินทาง พบว่าเพลงเหล่านี้สามารถจำแนกออกได้เป็น 3 กลุ่ม ตามลักษณะของหน้าทับแต่ละเพลง ผลของการศึกษานำมาอภิปรายได้ดังนี้

หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มแรกที่มีลักษณะวนซ้ำแบบไม่มีมือบากเสียง ไม่มีมือบากเปลี่ยนตัว นอกจากไม้ลงจบเพลงที่ต้องใช้เหมือนกันทุกเพลงแล้ว กระสวนจังหวะของแต่ละหน้าทับแม้เป็นวลีสั้นๆ แต่ก็มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ผู้บรรเลงหรือผู้ประพันธ์บท ต้องรู้จักเลือกใช้ให้เหมาะสมกับตัวแสดงทั้งในการบรรเลงและในการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบทโฆษณาละคร รวมทั้งคนพากย์-เจรจาก็ต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องดังกล่าวนี้ด้วย จึงจะทำให้ความหมายของการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้น ไม่ผิดเพี้ยนไปจากหลักการ จากการวิเคราะห์หน้าทับตะโพน-กลองทัดของเพลงในกลุ่มแรก หน้าทับเพลงกราวนอกแม้จะสั้น แต่ก็มีที่ใช้อย่างกว้างขวางคือใช้กับเพลงกลม เพลงดั่งดั่ง และเพลงสองชั้นอื่นๆ ได้อีกด้วย ถิ่นของหน้าทับมีเพียง 4 ไม้กลองเสียงกลองไม้แรกกับไม้ 4 ตกจังหวะ ส่วนไม้ 2 กับไม้ 3 ถักจังหวะ ถิ่นนี้เหมาะสำหรับทำทางกรายราชของฝ่ายมนุษย์ โดยเฉพาะในความหมายของเพลงกลมนั้นใช้เฉพาะกับการกรายราชของพระนารายณ์กับมนุษย์เฉพาะพระเจ้าเดียว กับอีกความหมายหนึ่งของเพลงชุดโหมโรงเย็นนั้นหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าด้วย ดังนั้นการที่นำหน้าทับเพลงกลมมาใช้ร่วมกับเพลงกราวนอกนั้น อาจมาจากเหตุผลที่ว่าในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ พระรามก็คือพระนารายณ์อวตารลงมา ส่วนพวกไพร่พลวานรทั้งหลายก็คือเหล่าเทวดาที่ติดตามลงมาช่วย ฝ่ายพระรามกับไพร่พลจึงใช้เพลงกราวนอก

ส่วนเพลงกราวในนั้น กระสวนจังหวะของหน้าทับมีลีลาที่ค่อนข้างเนิบนาบฟังดูหนักแน่น น่าเกรงขาม ไม่กลองมีลักษณะ “ยัง” ไม่แรกเล็กน้อย จากนั้นไม้ 2, 3, 4 ลงพร้อมจังหวะทำให้เหมาะสมกับการเดินของฝ่ายยักษ์ ซึ่งเป็นพวกที่มีกำลัง มีร่างกายใหญ่โตแข็งแรง ถ้านำหน้าทับกราวนอก และกราวในมาตีเปรียบเทียบพร้อมกันในแนวของจังหวะเดียวกันจะพบว่า หน้าทับกราวนอกที่มีเสียงตกจังหวะ 2 เสียง กับหน้าทับกราวในมีเสียงตกจังหวะ 3 เสียง ความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่การตกจังหวะผิดกันเพียง 1 เสียง มีผลทำให้กระสวนจังหวะสามารถชักนำความรู้สึกได้ต่างกัน กระสวนจังหวะของกราวนอกจะให้ความรู้สึกคึกคัก กระฉับกระเฉง ในการปฏิบัติไม้กลอง ถ้ามิใช่เป็นคนเครื่องหนังที่มีประสบการณ์มาตีกลองทักแล้วมักพบว่า เพลงนี้ยิ่งบรรเลงนานไปจังหวะจะยิ่งเร็วขึ้นทีละน้อยโดยแทบไม่รู้สีกตัว สาเหตุมาจากกระสวนจังหวะของไม้กลองนั่นเองที่ไม้ 2 กระชั้นตามไม้ 1 เข้ามา ส่วนไม้ 3 ก็จะกระตุกไม้ 4 ให้รีบตามเข้ามาอีก จึงทำให้ผู้ปฏิบัติกลองทักที่ไม่ระมัดระวังจะเกิดอาการที่เรียกว่า “รุกจังหวะ” โดยมีได้ตั้งใจจากสาเหตุดังกล่าว ส่วนกระสวนจังหวะของกราวในนั้นให้ความรู้สึกสง่าผ่าเผย ทำให้ท่าเดินของฝ่ายยักษ์ดูเนิบนาบ แต่ดึงดูดน่าเกรงขาม การปฏิบัติไม้กลองนั้นมีลักษณะ ยังไม่แรก ซึ่งการยังนี้เป็นการช่วยดึงแนวของการบรรเลงให้คงที่ไม่เร็วขึ้นเหมือนกราวนอก นอกจากนี้คนตีกลองทักที่มีประสบการณ์เมื่อรู้สึกว่แนวของเพลงกราวในค่อนข้างเร็วเกินไป ยังรู้จักใช้วิธีตีกลองให้หน้าวงจังหวะหรือย่อยจังหวะในไม้ที่ 4 คือให้ตกลงช้ากว่าจังหวะเล็กน้อยโดยไม่เสียกระสวนจังหวะของไม้กลอง และผู้อื่นก็ไม่ว่าสีกตัวเพื่อการรักษาแนวของเพลงไว้

สำหรับหน้าทับเพลงหาะ เพลงโคมเวียน เพลงซุบ เป็นหน้าทับที่มีความหมายใช้กับเหล่า เทวดานางฟ้า หรือนางสนม นางกำนัล ร่ายรำไปมาอย่างสำรวม เรียบร้อย การปฏิบัติหน้าทับกับทำนองเพลงจึงดำเนินไปอย่างเรียบง่าย

เพลงทะแยกลองโชน เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีกระสวนจังหวะของหน้าทับค่อนข้างห่าง เพื่อให้สมกับการเดินเป็นหมู่คณะของขบวนพยุหยาตราหรือขบวนทัพที่พร้อมทุกหมู่เหล่า หน้าทับของมือตะโพนที่ใช้แทนเสียงเปิงมางนั้น คล้ายเป็นสัญญาณเตือนล่วงหน้าให้ทุกหมู่เหล่าในขบวนเตรียมก้าวเดินไปพร้อมกับไม้กลองในแต่ละช่วงเพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยสมเกียรติยศ

ไม้กลองเพลงพญาเดิน ผู้ปฏิบัติไม้กลองต้องรู้จักฟังทำนองเพลงและในบางครั้งต้องดูท่ารำประกอบด้วยเพื่อให้การบรรเลงนั้นสมบูรณ์เรียบร้อย เนื่องจากเพลงนี้ใช้เฉพาะกับตัวแสดงที่สูงศักดิ์ จึงต้องมีลีลาการร่ายรำหรือการเดินที่ต้องเน้นความโดดเด่นเป็นพิเศษ และโดยมากมักเป็นการรำเดี่ยว ดังนั้นไม้กลองจึงต้องมีส่วนช่วยส่งเสริมการรำนั่น โดยเฉพาะเป็นหน้าทับที่มีกระสวนจังหวะเป็นกรอบไว้กว้างๆ ในรายละเอียดนั้นให้อิสระแก่ผู้ปฏิบัติ แต่ก็ต้องตีให้เข้ากับ

ทำนองเพลงและลงกับทำนองด้วย ไม่กลองเพลงนี้จึงเป็นเรื่องที่ถ่ายทอดกันลำบากในรายละเอียด ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ปฏิบัติทดลองทักแต่ละคน

หน้าทับเพลงแผละ เพลงเร็ว เป็นหน้าทับที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วและเป็นวลีสั้นๆ เน้นที่การขึ้นจังหวะหลัก โดยเฉพาะไม้กลองเพลงแผละนั้น ขึ้นจังหวะย่อยเช่นเดียวกับเพลงเชิด ส่วนตะโพนมีลักษณะการตีนำเสียงกลองอยู่เพียง 2 วลี เท่านั้น กระสวนจังหวะเน้นความว่องไว สมกับการแสดงการเดินทางของสัตว์มีปีกที่ไป-มาอย่างรวดเร็ว เช่นเดียวกับหน้าทับเพลงเร็วที่ใช้แสดงออกถึงการไป-มาอย่างเร่งรีบของผู้แสดงเป็นตัวพระ-นาง

หน้าทับเพลงโล้ เป็นหน้าทับที่มีกระสวนจังหวะของมือตะโพนที่ค่อนข้างซับซ้อนแต่ไม่ยาวมากนัก แต่ละมือล้วนเป็นการชักนำไม้กลองทั้ง 5 ไม้อย่างเด่นชัด อันเป็นลักษณะเฉพาะของหน้าทับ ที่ไม่เหมือนและไม่มีใช้กับเพลงอื่นใดอีก

หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มที่ 2 ที่มีลักษณะวนซ้ำแบบมีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากแสดงการจบตัว / ท่อน หน้าทับกลุ่มนี้มีลักษณะเริ่มมีแบบแผน แม้จะยังไม่ชัดเจนนัก เพราะยังไม่มี การนับไม้เดิน แต่ก็มีขั้นตอนที่รัดกุมขึ้นกว่ากลุ่มแรก คือในตอนขึ้นเพลงต้องมีการใช้กระสวนจังหวะของมือบากเสียงตะโพนและไม้กลอง ที่เป็นไม้ขึ้นนำ เช่นอย่างเพลงเชิดฉาน และเพลงรุกรัน ต้องมี 2 ไม้ แล้วจึงเข้าสู่ไม้เดิน ในช่วงของการปฏิบัติไม้เดินนี้ แม้ว่าไม่มีการกำหนดนับจำนวนไม้ แต่คนตีตะโพนกับกลองทักจำเป็นต้องรู้ทำนองเพลงตอนจบมือตะโพนหรือไม้กลองแสดงการหมดท่อน / ตัว ได้อย่างถูกต้อง เพื่อที่จะได้กลับไปตีมือบากเสียงต่อไปใหม่ได้ การใช้มือบากเสียง ไม้เดิน และมีมือบากจบท่อน / ตัวก็ดี ถ้าผิดพลาดย่อมส่งผลกระทบต่อผู้แสดง ทำให้การร่ายรำนั้นผิดพลาดไปด้วย ดังนั้นผู้ปฏิบัติเครื่องหน้าทับของเพลงในกลุ่มนี้จึงต้องมีความระมัดระวังมากยิ่งขึ้น

หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มที่ 3 คือกลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอ หน้าทับกลุ่มนี้มีกำหนดรูปแบบและขั้นตอนการปฏิบัติที่เป็นแบบแผนเฉพาะในแต่ละเพลง ที่ผู้บรรเลงมีอาจพลิกเพลงหรือตัดทอนตอนใดตอนหนึ่งทั้งนี้ได้เลย ต้องปฏิบัติตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดเนื่องจากหลายเพลงในกลุ่มนี้จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ต้องบรรเลงด้วยความเคารพพูนามิอาจประมาทเลินเล่อให้เกิดการผิดพลาดได้ หน้าทับของกลุ่มเพลงดังกล่าวนี้ มีเค้าโครงมาจากเพลงเสมอเป็นต้นแบบเพียงแต่สร้างขึ้นให้เหมาะสมกับตัวแสดงที่เป็นกษัตริย์ เป็นนักบวช เป็นฤาษี เป็นยักษ์ หรือเป็นผู้มียศฐาบรรดาศักดิ์ จากข้อสรุปดังกล่าวสามารถนำผลการศึกษามาอภิปรายได้ดังนี้

เพลงเสมอ เป็นเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้นเพลงหนึ่งที่จัดอยู่ในชุดโหมโรงเย็น ซึ่งเป็นเพลงชุดพื้นฐานที่ผู้ที่เรียนปี่พาทย์จำเป็นต้องเรียนรู้ และฝึกฝนให้เกิดทักษะในด้านการแจกแจงมือซ้อง ซึ่งเป็นเนื้อแท้ และด้านความจำเนื้อทำนองเพลง แม้คนที่เรียนเครื่องหนังก็เช่นเดียวกัน หลังจากฝึกไล่ตะโพนจนสามารถตีเป็นเสียงต่างๆ ได้แล้ว ก็เริ่มเรียนหน้าทับจากหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ แล้วจึงเข้าสู่หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ในชุดโหมโรงเย็น เป็นการปูพื้นฐานด้านการใช้กระสวนจังหวะต่างๆ ของแต่ละหน้าทับให้เข้ากับทำนองเพลง ผู้เรียนเครื่องหนังได้เรียนรู้วิธีการใช้ไม้กลองการใช้ไม้ลา ก็จากเพลงเสมอนี้เป็นเพลงแรกดังคำสอนของครูเครื่องหนังทั่วไปที่มักพูดเป็นคำพ้องกันในการสอนหน้าทับตรงเพลงเสมอกับเพลงลา ซึ่งอยู่ติดกันในชุดโหมโรงเย็นว่า “เสมอห้า ลาสี่” เพื่อให้ผู้เรียนรู้จักแบ่งแยกจดจำได้อย่างง่าย ความหมายนี้ก็คือ เพลงเสมอมือ 5 ไม้กลอง เพลงลามือ 4 ไม้กลอง ส่วนไม้นั้น มีรูปแบบจำเพาะในแต่ละมือ และทั้งสองเพลงใช้ไม้ลาอย่างเดียวกัน คือ 1 ชุดมี 4 มือ

จากการเรียนเพลงเสมอเป็นหน้าพาทย์พื้นฐานเบื้องต้นแล้ว จึงศึกษาหน้าพาทย์ชั้นกลาง หน้าพาทย์ชั้นสูง จนถึงหน้าพาทย์พิเศษ ในการศึกษาพบว่าหน้าทับพิเศษที่ใช้กับเพลงหน้าพาทย์ที่นอกเหนือไปจากหน้าประจำเฉพาะของแต่ละเพลงแล้ว ในจำพวกเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับซ้ำกันสามารถแยกออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

- กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับเสมอ ได้แก่ เพลงลา เพลงเสมอตามสัญญาชาติ เพลงเสมอตามลักษณะตัวละคร เพลงเสมอตินนก เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงเสมอเข้าที่ เพลงเสมอสามลา เพลงเสมอพราหมณ์ เพลงเสมอข้ามสมุทรฯ เพลงดังกล่าวเหล่านี้ล้วนใช้มือตะโพนและไม้กลอง ในทำของไม้กลองอย่างเดียวกัน และใช้มือ 4 มือของไม้ลาใน 1 ชุดเช่นเดียวกัน สิ่งที่ผิดแผกแตกต่างกันในแต่ละเพลงก็คือจำนวนไม้กลอง และการสอดแทรกชุดไม้ลาไว้ตามส่วนต่างๆ ของทำนองเพลงตามแบบแผนที่โบราณจารย์ได้สร้างไว้

- กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับ ตระ หมายถึง เพลงตระจำพวกตระ 2 ชั้น ต่างๆ ที่นอกเหนือไปจากเพลงตระที่ใช้ในชุดโหมโรงเย็นซึ่งเป็นเพลงตระ 3 ชั้น เพลงตระ 2 ชั้นดังกล่าวนี้ ได้แก่ เพลงตระนิมิตร เพลงตระสันนิบาต เพลงตระเจริญ เพลงตระบรรทมไพโร เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพลงตระเทวาประสิทธิ์ เพลงตระประทานพร เพลงตระพระปรคนธรรพ เพลงตระประสิทธิ์ ฯลฯ เพลงตระเหล่านี้ใช้หน้าทับตระ 2 ชั้น อย่างเดียวกันทั้ง ไม้กลองและ ไม้ลา อีกทั้งมีความยาวเท่ากันทุกเพลง

นอกจากนี้ยังมีเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับตระ 2 ชั้น แต่มีวิธีการตีและความยาวของเพลงแตกต่างไปจากกลุ่มที่กล่าวมาแล้วนี้ทั้ง ไม้กลองและ ไม้ลา ได้แก่ เพลงตระพระคนศ เพลงตระฤทัย กระไลโยโกษ ฯลฯ

หน้าทับเพลงเสมอจัดอยู่ในจำพวกหน้าทับพิเศษ กระสวนจังหวะของทั้งไม้กลองแต่ละไม้ และไม้ลาทั้ง 4 มือที่ผู้เรียนเครื่องหนังต้องศึกษาเป็นพื้นฐานเบื้องต้นนั้น ในเมื่อง่ายของการเรียน หน้าพาทย์ชั้นสูง จึงกลายเป็นแบบอย่างที่ต้องนำไปใช้เป็นมาตรฐานของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน โดยผู้เรียนต้องศึกษาและท่องจำให้ขึ้นใจว่าเพลงนั้นๆ ใช้กี่ไม้ ใช้อย่างไร เป็นลักษณะการปรับกระบวนทำให้ถูกต้องเหมาะสมกับแต่ละเพลง โดยอาศัยกระสวนจังหวะหลัก เพียง 1 ทำคือ 4 ไม้กลอง กับ 1 ชวด ไม้ลาเท่านั้นเป็นแม่แบบอันสำคัญ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ก็คือ เพลงลา ซึ่งนำเอา 1 ทำ คือ 4 ไม้กลอง ของเพลงเสมอมาใช้รวมทั้งไม้ลาอีกชุด กล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือ หน้าทับเพลงเสมอ ถัดมา ไม้กลองไม้แรกที่เป็นไม้ขึ้นนำออกเสียง ก็กลายเป็นหน้าทับเพลงลานั้นเอง และเมื่อเพลงเสมอกับเพลงลา 2 เพลงติดต่อกัน อย่างที่เรียกว่า “เสมอห้า ลาสี่” ตามนัยสำคัญนี้ ถ้านำไม้กลองของทั้งสองเพลงมารวมกันก็ได้เท่ากับ 9 ไม้ หรือถ้านำเฉพาะไม้กลองเพลงลา มาติดต่อกัน 2 เที้ยวคือ 2 ทำ จะได้เท่ากับ 8 ไม้ ผลลัพธ์นี้ทำให้สามารถอภิปรายต่อไปได้อีกในประเด็นที่ว่า เพลงหน้าพาทย์ที่จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้หน้าทับเสมอนี้ ก็มีเพียง 2 พวกเท่านั้น คือ พวกไม้กลองเป็นจังหวะคู่ กับพวกไม้กลองเป็นจังหวะคี่

ถ้าเป็นเพลงพวกไม้กลองจังหวะคู่ ก็เอาหน้าทับเพลงลาใส่เข้าไป เช่น เพลงพราหมณ์เข้า มี 20 ไม้ ก็ตีหน้าทับเพลงลา ตรงไม้กลองเข้าไป 5 เที้ยว หรือ 5 ทำ ก็จะได้ 20 ไม้ หรือเพลงพราหมณ์ออก มี 8 ไม้ ก็ตีหน้าทับเพลงลา ตรงไม้กลองเข้าไป 2 เที้ยวหรือ 2 ทำ ก็ลงตัวในเรื่องไม้กลอง

ถ้าเป็นเพลงพวกไม้กลองจังหวะคี่ เช่น เพลงเสมอเกรมี 9 ไม้ ก็ตีหน้าทับเพลงเสมอ ตรงไม้กลองเข้าไป ทั้ง 5 ไม้ แล้วต่อด้วยไม้กลอง เพลงลาเข้าไปอีก 4 ไม้ ก็ได้ 9 ไม้ หรือเพลงเสมอสามลา มี 15 ไม้ ถัดหน้าทับเสมอตรงไม้กลองเข้าไปทั้ง 5 ไม้จำนวน 3 เที้ยว ก็ได้ไม้กลองจำนวน 15 ไม้ ถูกต้องตามแบบแผน

ส่วนไม้ลานั้นเป็นเรื่องที่ตายตัวอยู่แล้ว คือ เมื่อมีไม้กลองแล้วก็ต้องมีไม้ลาตามมา การใช้ไม้ลานั้นก็ใช้ชุดไม้ลา เหมือนกันทุกเพลง ขึ้นอยู่กับว่าจะถูกกำหนดแทรกไว้ตรงส่วนใดของเพลง แต่ที่เหมือนกันก็คือต้องมีอยู่ในช่วงท้ายสุดของทุกเพลง

ผลจากการอภิปรายนี้จึงเป็นเรื่องยืนยันข้อสรุปได้ว่า เพลงเสมอต่างๆ นั้นมีเค้าต้นกำเนิดมาจากเพลงเสมอนั่นเอง

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผลจากการศึกษาเรื่อง “หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน” ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้ในการศึกษา และเป็นแนวทางสำหรับงานวิจัยด้านดนตรีต่อไป ดังนี้

เกี่ยวกับด้านการศึกษา ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ น่าจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในด้านดนตรีที่เกี่ยวกับการแสดง โดยเฉพาะในแง่ความสำคัญและความหมายของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ที่มีบทบาทอย่างมากต่อการแสดงโขน ซึ่งผู้วิจัยได้จัดจำแนกกลุ่มและวิธีใช้หน้าทับออกไว้เป็นส่วน ๆ เพื่อให้สะดวกและเกิดความคิดรวบยอด ที่ง่ายต่อการทำความเข้าใจ สำหรับครูอาจารย์ หรือนักศึกษาที่สนใจศึกษาเรื่องนี้ นอกจากนี้ ในเรื่องของกระบวนจังหวะต่างๆ ที่นำมาใช้สร้างหน้าทับ ยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางการศึกษาหรือเป็นแนวทางในการฝึกปฏิบัติวิชาเครื่องหนัง อีกทั้งยังสามารถนำไปเป็นแม่แบบเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอน หรือสร้างหน้าทับขึ้นใหม่ได้ตามความเหมาะสม

เกี่ยวกับงานวิจัย ในการวิจัยครั้งต่อไป สำหรับผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับหน้าทับ น่าจะทำการศึกษาวิจัย หน้าทับที่ใช้กับการบรรเลงในลักษณะอื่นๆ อีก เช่น การบรรเลงประกอบในพิธีกรรม การบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพชนิดอื่นๆ ฯลฯ โดยสามารถนำผลการวิจัยเรื่องนี้ไปเป็นแนวทางเพื่อปรับใช้ให้เหมาะสมกับการวิจัยเรื่องหน้าทับอื่นๆ อีกต่อไป

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2526). มรดกของไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์อักษรประเสริฐ.
ไกรฤทธิ์ กันเรือง. 3 ธันวาคม 2539. ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
จตุพร รัตนวราหะ. เพลงหน้าพาทย์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538
_____. 24 มีนาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
จรัส ต้นมีสุข. 24 ธันวาคม 2539. ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.
ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (2534). การวิเคราะห์ทาง้องเพลงสาธการ. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร-
มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
ณรุทธิ์ สุทธจิตต์ (บรรณาธิการ). (2538). เพลงหน้าพาทย์ : มรดกทางวัฒนธรรมและการสืบทอด.
(พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร : บริษัทพพิทการพิมพ์.
ธนิต อยู่โพธิ์. (2511). โขน. (พิมพ์ครั้งที่ 3). พระนคร : พิมพ์ที่ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิระพร.
_____. (2523). เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวง มโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.
กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา.
ธำณู คงอ้อม. (2539). วิเคราะห์หน้าทับตะ โพนและกลองทัดในเพลงชุดโหมโรงเย็น. วิทยานิพนธ์-
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538). บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระโห่ครุในพิธีโห่ครุดนตรีไทย.
วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
นัฐพงศ์ โสวัตร. (2517). ความหมายของเพลงหน้าพาทย์. เอกสาร ไม่ตีพิมพ์.
บุญช่วย แสงอนันต์. 23,26 ธันวาคม 2539. ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.
ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี. 16,17 มกราคม 2540. ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี
กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
ปิ๊บ คงลายทอง. (2538). เพลงปี่ฉุยฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่ง-
ความงาม. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
ประสิทธิ์ ถาวร. 8 มิถุนายน 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

- พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). ดนตรีวิจิตร. กรุงเทพมหานคร : คณะแพทยศาสตร์พิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2507). ศัพท์สังคีต. พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวิล.
- มนัส ขาวปลื้ม. 3,25 ธันวาคม 2539. ดุริยางคศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.
- ยงยศ วรรณมาศ. 15 มกราคม 2540. หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
- รณชิต แม้นมาลัย. (2537). กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์.
วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วาสิษฐ จรรย์ยานนท์. (2538). สวนฯ เล่มน้อย. อัดสำเนา.
- ศิลป์ ตราโมท. 29 มีนาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.
- สมาน น้อยนิคย์. (2529). “เครื่องหนัง” ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายพริ้ง กาญจนผลิน.
(91-100). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ ดี แอนด์ เอส.
- _____. 9 มกราคม 2540. ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
- สทวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 13 มกราคม 2540. ข้าราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.
- สังเวียร ทองคำ. 30 มีนาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.
- สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). เรื่อง รำ ทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร : มติชน.
- สุจิตร์ ตูยานนท์. (17 พฤษภาคม 2543). จดหมาย.
- สำเนียงจันเชิง, ขุน. (2495). “ตำราตะโพน” ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมพงษ์
นุชพิจารณ์. (34-40). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- วาสิษฐ จรรย์ยานนท์. (2538). สวนฯ เล่มน้อย. ม.ป.ท.
- อานันท์ นาคคง. (2537). “เมืองไทย เมืองทอง เมืองไทย เมืองกลอง” ใน ยังไม่สิ้นเสียงกลอง.
(6-39). ที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาดรงค์ มนตรีศาสตร์. (2517). วิชาชุดครูประกาศนียบัตรวิชาการศึกษา
ของคุรุสภา วิทยาลัยนาฏศิลป์. กรุงเทพมหานคร: องค์การคำครูสภา.

อุดม อังสุธร. 30 มีนาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
สัมภาษณ์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2524). “ตะโพน” ใน ไหว้ครูกรมดนตรีไทย. (1-13). กรุงเทพมหานคร :
วรรณิการพิมพ์.

โองการ กลีบขึ้น. (2506). “การขึ้นตะโพนไทย” ใน บรรณาการงานนาฏนกิจศพนายจำ กลีบขึ้น
(29-32). พระนคร : โรงพิมพ์ตลาดวัลย์.

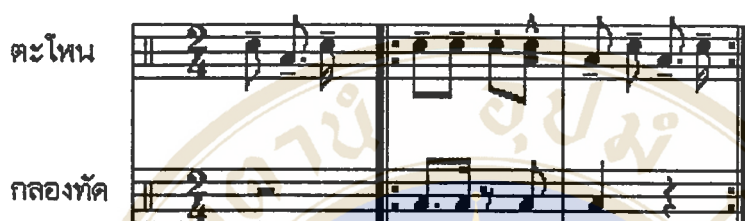


ภาคผนวก ก

หน้าทับเพลงหน้าพาทย์

	หน้า
หน้าทับเพลงกราวนอก, เพลงกลม	132
หน้าทับเพลงกราวใน	132
หน้าทับเพลง โคมเวียน, เพลงเหาะ	133
หน้าทับเพลงเชิด	133
หน้าทับเพลงเชิดฉาน, เพลงรุกรัน	134
หน้าทับเพลงทะแย-กลอง โยน	134
หน้าทับเพลงแผละ	135
หน้าทับเพลงพญาเดิน	135
หน้าทับเพลงรุม, เพลงเข้าม่าน	135
หน้าทับเพลงเรื้อ	136
หน้าทับเพลงโล่	136

หน้าทับเพลงกราวนอก, ใช้กับเพลงกราวกลาง, เพลงกราวชัย, เพลงกลม, เพลงคู้้งคู้้ง
(ของนายจรัสฯ, นายบุญช่วยฯ, นายมนัสฯ, นายสมานฯ)



หน้าทับเพลงกราวใน
(ของนายมนัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ, นายสรวัดน์ฯ)





หน้าทับเพลง โคมเวียน, เพลงเหาะ

(ของนายจรัสฯ, นายมนัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ)

หน้าทับเพลงเชิด

(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

หน้าทับเพลงเชิดฉาน, เพลงรูก้าน
(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

มือปากเสียง

ตะโพน

กลองทัด

ไม้เค้น

มือปากหมดตัว/ท่อน

หน้าทับเพลงทะเล-กลองโยน
(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

ตะโพน

กลองทัด

1 2 3 4

5 6 7 8

หน้าทับเพลงแผละ, เพลงปฐุม

(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

ตะโพน

กลองทัด

ไม้กลองเพลงพญาเดิน

(ของนายไกรฤทธิฯ, นายจรัสฯ, นายปฐุมรัตน์ฯ, นายขยศฯ, นายสรวัดน์ฯ)

กลองทัด

กลองทัด

หน้าทับเพลงรุม, เพลงเข้ม่าน

(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

ตะโพน

กลองทัด

หน้าทับเพลงเร็ว

(ของบุคคลข้อมูลทั้ง 8 คน ใช้อย่างเดียวกัน)

หน้าทับเพลงโล้

(ของนายจรัสฯ, นายปฐมรัตน์ฯ, นายขยงฯ, นายสมานฯ)

ตะโพน

กลองทัด

ภาคผนวก ข

โน้ตเพลงหน้าพาทย์

	หน้า
เพลงกราวนอก	138
เพลงกราวใน	141
เพลงกลม	144
เพลงโคมเวียน	147
เพลงเชิดสองชั้น	149
เพลงเชิดชั้นเดียว	152
เพลงเชิดฉาน	160
เพลงทะแย-กลอง โยน	162
เพลงแผละ	163
เพลงพญาเดิน	164
เพลงพราหมณ์เข้า (พร้อมหน้าทับ)	166
เพลงพราหมณ์ออก (พร้อมหน้าทับ)	169
เพลงไล่	171
เพลงเสมอ (พร้อมหน้าทับ)	172
เพลงเสมอข้ามสมุทร (พร้อมหน้าทับ)	174
เพลงบาทสกุณี (พร้อมหน้าทับ)	180
เพลงเสมอเถร (พร้อมหน้าทับ)	186
เพลงเสมอมาร (พร้อมหน้าทับ)	188
เพลงเสมอสามตา (พร้อมหน้าทับ)	190
เพลงเสมอผี (พร้อมหน้าทับ)	193
เพลงเหาะ	195
เพลงรูป	197
เพลงเร็ว	198
เพลงรุกรัน	199

เพลงกราวนอก

The musical score for 'เพลงกราวนอก' (Pongkaw-Nok) is presented in a single system with ten staves. The time signature is 2/4. The melody is written in a treble clef. The score consists of 60 measures, numbered 1 through 60. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) at measures 19, 27, 32, 46, and 59. The background features a large, faint watermark of the Mahidol University crest.

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120



เพลงกราวใน

The musical score for 'เพลงกราวใน' is written in 2/4 time and consists of 60 measures, numbered 1 through 60. The notation is as follows:

- Measures 1-6:** First staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Measures 7-12:** Second staff.
- Measures 13-18:** Third staff.
- Measures 19-24:** Fourth staff, ending with a repeat sign.
- Measures 25-30:** Fifth staff, starting with a repeat sign.
- Measures 31-36:** Sixth staff.
- Measures 37-42:** Seventh staff.
- Measures 43-48:** Eighth staff.
- Measures 49-54:** Ninth staff.
- Measures 55-60:** Tenth staff, ending with a repeat sign.

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120

121 122 123 124 125 126

127 128 129 130 131 132

133 134 135 136 137 138

139 140 141 142 143 144

145 146 147 148 149 150

151

152 153 154 155 156 157

158 159 160 161 162 163

164 165 166 167 168 169

170 171 172 173 174 175

เพลงกลม

The musical score for "เพลงกลม" (Song of the Wind) is written in 2/4 time and consists of 60 measures, numbered 1 through 60. The notation is presented on ten staves. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A large, semi-transparent watermark of the Mahidol University crest is visible in the background of the score.

61 62 63 64 1. 65 2. 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90

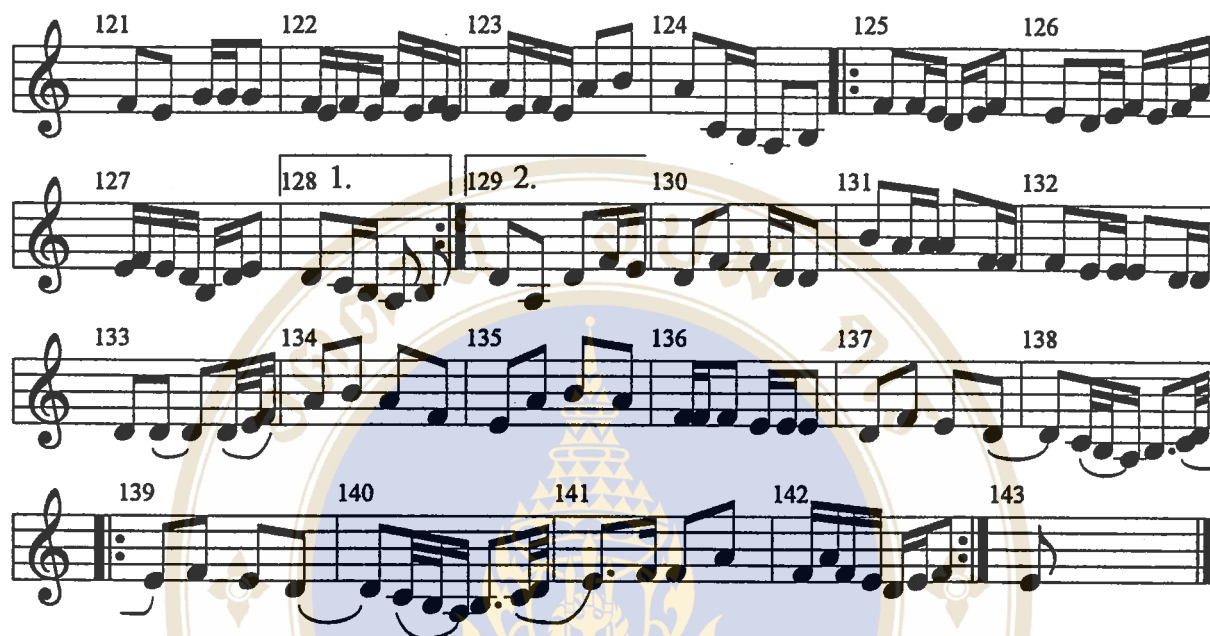
91 92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102

103 104 105 106 107 108

109 110 111 112 113 114

115 116 117 118 119 120



เพลง โคมเวียน

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 1. 23 24

25 26 27 2. 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 3. 47 48 4. *f* *r*

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

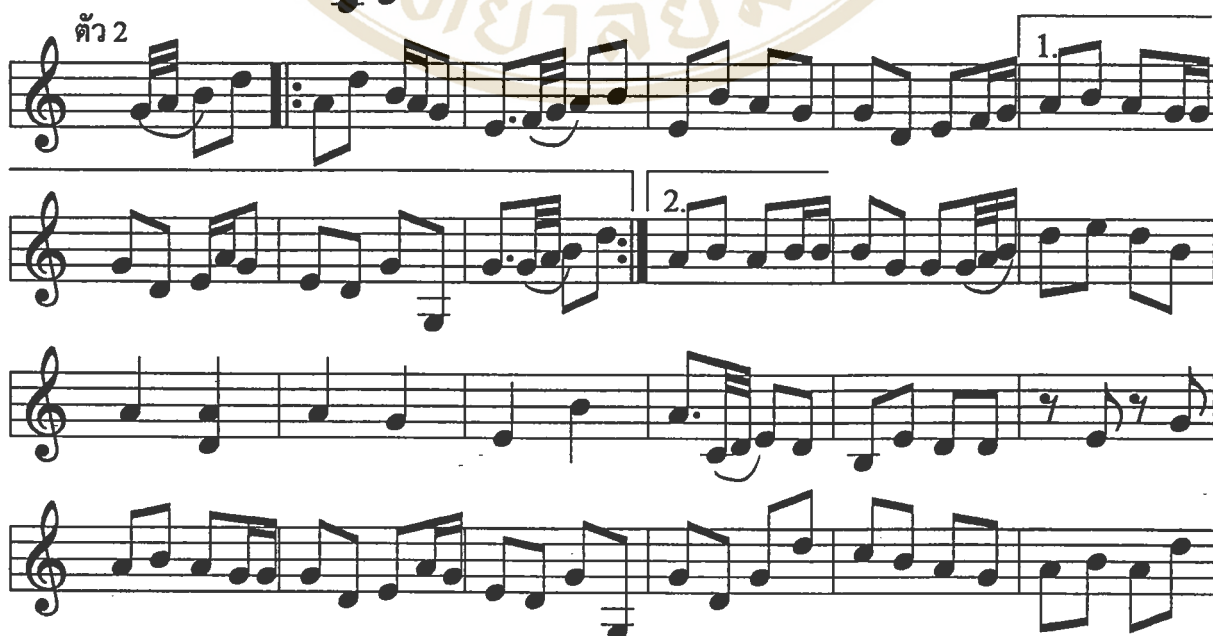


เพลงเชิดสองชั้น

ตัว 1



ตัว 2



ตัว 3

1. 2.

ตัว 4

1. 2.

ตัว 5

1. 2.

เพลงเชิดชั้นเดียว

ตัว 1

2.

1.

ตัว 2

2.

1.

ตัว 3

2.

1.

ตัว 4

1.

2.

ตัว 5

1.

2.

ตัว 6

1.

2.

ตัว 7

1.

2.

ตัว 8

1.

2.

ตัว 9

ตัว 10

ตัว 11

The image displays a musical score for a piece by Thawat Hasadit. The score is organized into two main systems, each consisting of multiple staves. The first system is labeled 'ตัว 12' (Tua 12) and the second system is labeled 'ตัว 13' (Tua 13). The notation is written in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is presented in a standard musical notation style, with a large, faint watermark of the Mahidol University logo visible in the background. The watermark features a central emblem with a crown and the university's name in Thai and English.

ตัว 14

1. 2.

ตัว 15

1. 2.

ตัว 16

1. 2.

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings marked with '1.' and '2.'. The score is watermarked with a large, faint circular emblem in the center, which appears to be the seal of Mahidol University. The text 'Copyright by Mahidol University' is visible at the bottom of the page.



เพลงเชิดน่าน

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42 1.

43 44 45 46 47 48

49 50 2. 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60



เพลงทะเลเกลดองโยน

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

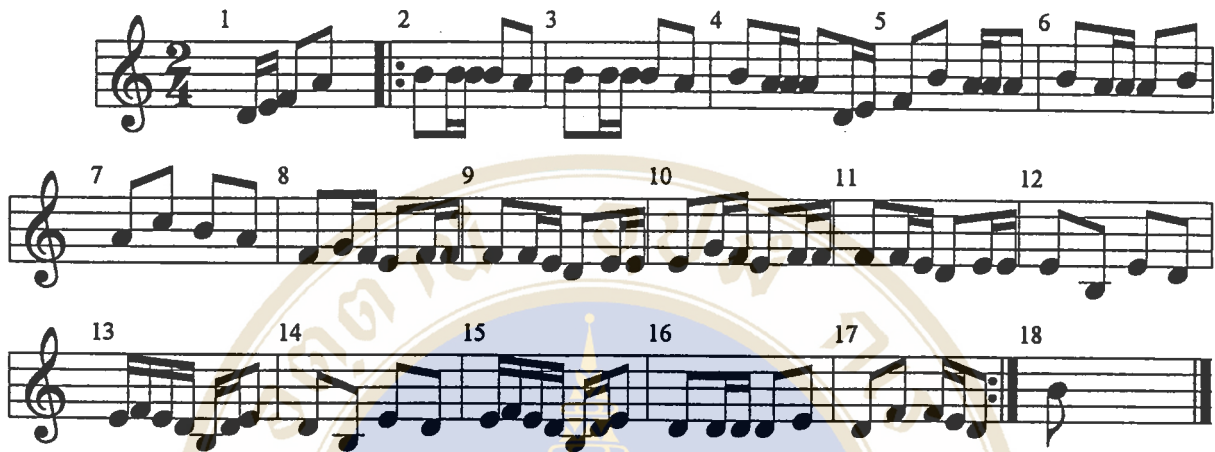
31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 *rit.* 50 51

เพลงแพะ



เพลงพญาเดิน

ท่อน 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

ท่อน 2

ท่อน 3



เพลงพราหมณ์เข้า

Sheet music for the song "เพลงพราหมณ์เข้า" (Song of Brahmin Entry). The music is written in 2/4 time and consists of 18 measures, organized into three systems of six measures each. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 2/4. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and trills. The accompaniment features a steady rhythm of eighth and quarter notes, often with a bass line that provides a harmonic foundation. The music is presented in a clear, legible format, suitable for educational or performance purposes.

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 *rit.* 48

49

เพลงพราหมณ์ออก

The musical score for 'เพลงพราหมณ์ออก' is presented in three systems, each containing three staves. The first staff uses a treble clef, the second an alto clef, and the third a bass clef. The time signature is 2/4. The score is numbered 1 through 18 measures. The melody is primarily in the first staff, with harmonic support in the second and bass lines in the third. The music concludes with a final cadence in measure 18.

19 20 21 22 23 *rit.* 24

25

เพลงโล่

The musical score for "เพลงโล่" is written in 2/4 time and consists of 19 measures. The notation is as follows:

- Measure 1: Treble clef, 2/4 time signature, one quarter note (C4).
- Measure 2: Repeat sign, one quarter note (C4).
- Measure 3: One quarter note (D4).
- Measure 4: One quarter note (E4).
- Measure 5: Eighth notes (F4, G4, A4, B4).
- Measure 6: Eighth notes (C5, B4, A4, G4).
- Measure 7: Eighth notes (F4, E4, D4, C4).
- Measure 8: First ending bracket, one quarter note (C4).
- Measure 9: One quarter note (D4).
- Measure 10: Second ending bracket, one quarter note (C4).
- Measure 11: Treble clef, 2/4 time signature, one quarter note (C4).
- Measure 12: Eighth notes (D4, E4, F4, G4).
- Measure 13: Eighth notes (A4, B4, C5, B4).
- Measure 14: Eighth notes (A4, G4, F4, E4).
- Measure 15: Eighth notes (D4, C4, B3, A3).
- Measure 16: Eighth notes (G3, F3, E3, D3).
- Measure 17: Eighth notes (C3, B2, A2, G2).
- Measure 18: Treble clef, 2/4 time signature, one quarter note (C4).
- Measure 19: Treble clef, 2/4 time signature, one quarter note (C4).

เพลงเสมอ

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18



เสมอข้ามสมุทร

The musical score is written in 2/4 time and consists of 18 measures, organized into three systems of three staves each (treble, alto, and bass). The melody is primarily in the treble staff, while the accompaniment is split between the alto and bass staves. The score is numbered 1 through 18 measures. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system contains measures 19 through 24. The second system contains measures 25 through 30. The third system contains measures 31 through 36. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

The musical score is divided into three systems, each containing six measures. The measures are numbered 37 through 54. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written for a piano and a traditional Thai instrument, likely a Khlong. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble, piano, and bass line. The measures are numbered 55 through 72. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large circular watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

Measures 55-60: The piano line features a series of eighth and sixteenth notes. The guitar line has a complex rhythm with many beamed notes. The bass line is simpler, with mostly quarter and eighth notes.

Measures 61-66: The piano line continues with similar rhythmic patterns. The guitar line shows some changes in rhythm. The bass line remains relatively simple.

Measures 67-72: The piano line has some longer notes. The guitar line continues with complex rhythms. The bass line has some longer notes and rests. Measure 70 has a 'tr' (trill) marking above it, and measure 72 also has a 'tr' marking.

The image displays a musical score for a piece by Thaworn Hasadhi, organized into three systems of staves. Each system consists of a treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The measures are numbered sequentially from 73 to 90. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, semi-transparent circular watermark of Mahidol University is centered over the middle system of the score.

91 92 93 94 95 96

rit.

97 98 99

เพลงบาทสกุณี

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

The musical score consists of three systems of three staves each (Treble, Alto, and Bass). The measures are numbered 19 through 36. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., f , p , mf , ff). The score is set in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The background features a large, faint circular watermark of Mahidol University.

37 38 *tr tr* 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

The musical score consists of three systems of music, each with six measures. The measures are numbered 55 through 72. The notation includes treble, alto, and bass clefs, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, piano, and bass). The first system covers measures 73 to 78, the second system covers measures 79 to 84, and the third system covers measures 85 to 90. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and trills. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

System 1 (Measures 73-78):

- Measure 73: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 74: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 75: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 76: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 77: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 78: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.

System 2 (Measures 79-84):

- Measure 79: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 80: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 81: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 82: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 83: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 84: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.

System 3 (Measures 85-90):

- Measure 85: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 86: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 87: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 88: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 89: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.
- Measure 90: Treble clef, F#4 quarter note, F#4 quarter note, F#4 quarter note.

91 92 93 94 95 96

rit.

97 98 99 100 101 102

103 104 105

เพลงเสมอเถร

The musical score for "เพลงเสมอเถร" is written in 2/4 time and consists of 18 measures. It is arranged in three staves: Treble, Alto, and Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills. The score is divided into three systems of six measures each. The first system (measures 1-6) features a melody in the Treble staff and accompaniment in the Alto and Bass staves. The second system (measures 7-12) includes trills in measures 8 and 10. The third system (measures 13-18) continues the melody and accompaniment. The score is watermarked with the Mahidol University logo.

19 20 21 22 23 24

25 *rit.* 26 27

The musical score consists of three staves. The first staff uses a treble clef and a common time signature. Measures 19-24 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 25-27 show a continuation of the melody, with a 'rit.' (ritardando) marking above measure 25. The second and third staves provide harmonic support with chords and single notes. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

เพลงเสมอมา

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

rit.



เพลงเสมอสามลา

The musical score for "เพลงเสมอสามลา" (Song Ever Three Lala) is presented in three systems. Each system contains three staves: a treble staff for the melody, an alto staff for the first part of the accompaniment, and a bass staff for the second part of the accompaniment. The time signature is 2/4. The score is numbered 1 through 18 measures. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is written in alto and bass clefs. The score is marked with a large watermark of Mahidol University in the background.

19 20 21 22 *tr* 23 24

25 26 *tr* 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36



เพลงเสมอผี

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 *rit.* 18



เพลงเหาะ

The musical score for 'Song of Flying' (เพลงเหาะ) is written in 2/4 time and consists of 60 measures, numbered 1 through 60. The score is presented on ten staves. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a light, airy feel. There are repeat signs at measures 6, 22, 39, and 54. A double bar line with a repeat sign appears at measure 55, labeled '55 2.', indicating a second ending. The score is set against a background featuring a faint, circular watermark of Mahidol University's emblem.

61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 3. 88 4. 89 90

91 92 93 94 - 95 96

97 98 99 100 101 102

103 104

เพลงซูป

The musical score for "เพลงซูป" (Song Sup) is written in 2/4 time and consists of 58 measures. The notation is as follows:

- Staff 1: Measures 1-6. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Staff 2: Measures 7-12.
- Staff 3: Measures 13-18.
- Staff 4: Measures 19-24.
- Staff 5: Measures 25-30. Measure 29 contains a repeat sign.
- Staff 6: Measures 31-36.
- Staff 7: Measures 37-42.
- Staff 8: Measures 43-48.
- Staff 9: Measures 49-54.
- Staff 10: Measures 55-58. Measure 59 contains a repeat sign.

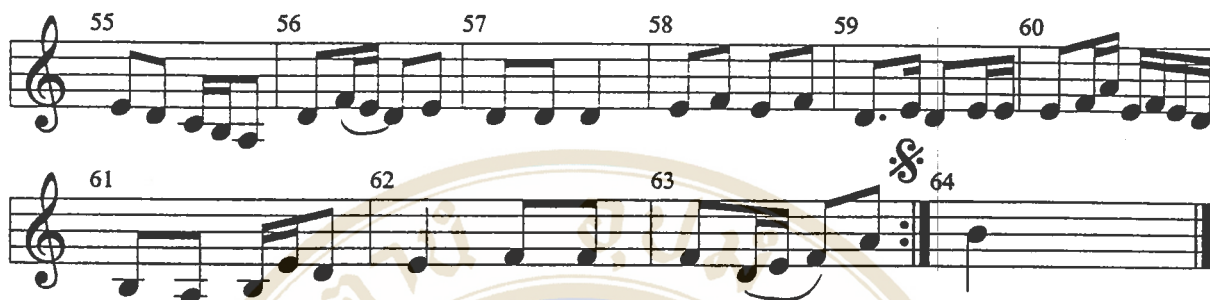
เพลงเร็ว

The musical score is written in 2/4 time and consists of 49 measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The score is organized into eight staves, with measures numbered 1 through 49. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

เพลงรุกริน

The musical score for "เพลงรุกริน" is written in 2/4 time and consists of 54 measures. The notation is as follows:

- Staff 1: Measures 1-6. Measure 1 is a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Measures 7-12. Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Measures 13-18. Includes a half note in measure 13 and various eighth and sixteenth notes.
- Staff 4: Measures 19-24. Features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5: Measures 25-30. Measure 28 contains a repeat sign. The staff ends with a double bar line.
- Staff 6: Measures 31-36. Measures 33 and 34 are marked with first and second endings, respectively. The staff ends with a double bar line.
- Staff 7: Measures 37-42. Continues the melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8: Measures 43-48. Measure 48 ends with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 9: Measures 49-54. The final staff, ending with a double bar line.



ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ	นายถาวร หัสดี
วัน เดือน ปีเกิด	19 พฤษภาคม 2499
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลป์, พ.ศ. 2511-2519 ประกาศนียบัตรประถมศึกษาวิชาชีพ กรมการฝึกหัดครู กองส่งเสริมวิทยฐานะ, พ.ศ. 2522-2524 ประกาศนียบัตรครุพิเศษมัธยม มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช, พ.ศ. 2526-2530 ศึกษาศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล, พ.ศ. 2538-2543 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) แขนงวิชาดนตรีวิทยา พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน ภาควิชาดุริยางค์ไทย หมวดวิชาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ตำแหน่ง : อาจารย์ 2 ระดับ 7
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	