b 10544926

สำนักหอสมุด

การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา

A STUDY OF THE THAI STRINGED ENSEMBLE WITH JAVANESE PIPE

พวงเพ็ญ รักทอง

อภินันทนาการ
จาก
บัณฑิตวิทยาลัย มหิดล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. ๒๕๓๕

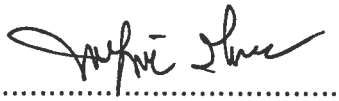
ดศ
พ473ก
2539

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา



.....

พวงเพ็ญ รักทอง

ผู้วิจัย

.....

สุกรี เจริญสุข, กศ.บ., M.M.E., D.A.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

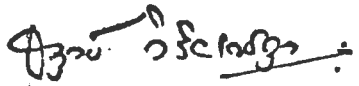
สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, ศศ.บ., ค.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

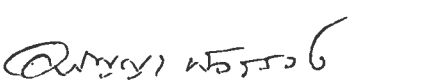


.....

อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต, พ.บ.,น.บ., F.R.C.P.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย



.....

อภิญญา บัวสรวง, ศศ.บ., M.A.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา

ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

วันที่ ๓๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๔๐

.....

พวงเพ็ญ รักทอง

ผู้วิจัย

.....

สุกรี เจริญสุข, กศ.บ., M.M.E., D.A.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, ศศ.บ., ค.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

พูนพิศ อมาตยกุล, พ.บ., M.A., ศศ.ด. (กิตติมศักดิ์)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต, พ.บ.,น.บ., F.R.C.P.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

สุริยา รัตนกุล, อ.บ.(เกียรตินิยมอันดับ ๑), Ph.D.

ผู้อำนวยการ

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	พวงเพ็ญ รักทอง
วันเดือนปีเกิด	๒๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๐๔
สถานที่เกิด	อำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช
ประวัติการศึกษา	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พ.ศ. ๒๕๒๒ - ๒๕๒๕ ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล, พ.ศ. ๒๕๓๔ - ๒๕๔๐ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวัฒนธรรมการดนตรี
ตำแหน่งและสถานที่ทำงาน	พ.ศ. ๒๕๒๖ - ๒๕๓๐ : อิสลามวิทยาลัยแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร พ.ศ. ๒๕๓๐ - ปัจจุบัน : โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช ตำแหน่ง : อาจารย์ ๒ ระดับ ๖

Copyright by Mahidol University

ชื่อวิทยานิพนธ์ การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา

ผู้วิจัย พวงเพ็ญ รักทอง

ปริญญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

สุกรี เจริญสุข, กศ.บ.,M.M.E.D.A.

สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ.

ปกรณ์ รอดช้างเผือน, ศศบ.,ค.ม.

วันที่สำเร็จการศึกษา ๓๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๔๐

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่องเครื่องสายปี่ชวา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเครื่องสายปี่ชวา บทบาทหน้าที่ การสืบทอด องค์ประกอบต่าง ๆ ของวง ตั้งแต่เครื่องดนตรี ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลงแบบแผนการบรรเลง นักดนตรีและนักร้อง ตลอดจนการเลือกเพลงมาบรรเลงกับวงเครื่องสายปี่ชวา การเก็บรวบรวมข้อมูลใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตจากการแสดงจริง และการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับเครื่องสายปี่ชวา จากนั้นจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์และสรุปด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ พบว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเริ่มมีการประสมวงในชื่อ **"กลองแขกเครื่องใหญ่"** ในปลายรัชกาลที่ 4 เป็นต้นเค้าของวงเครื่องสาย วงมโหรีเครื่องสาย และวงมโหรีที่เป็นแบบแผนในปัจจุบัน บทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายปี่ชวาที่แท้จริงคือการบรรเลงเพื่อความสนุกสนาน ในการสืบทอดเริ่มพบจากครูหนูดำถ่ายทอดให้กับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เมื่อพระยาประสานดุริยศัพท์ได้เข้าไปบรรเลงในวงหลวงร่วมกันกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ก็มีการถ่ายเทเรื่องเครื่องสายปี่ชวาระหว่างครูสองคน จึงมีทั้งลูกศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์และลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาสืบต่อ ๆ กันมา โดยวงเครื่องสายปี่ชวาที่เป็นวงหลักก็คือวงในกรมมหรสพจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน องค์ประกอบของวงเครื่องสายปี่ชวาก็เช่นเดียวกับองค์ประกอบของวงดนตรีไทยโดยทั่วไปแต่พิเศษตรงที่มีระบบเสียง ระเบียบวิธีบรรเลง และแบบแผนการบรรเลงที่เฉพาะตัวและมีการเลือกเพลงที่เป็นเสมือนหน้าต่างที่นักดนตรีจะอวดความสามารถของตนอย่าง

Copyright by Mahidol University

เต็มที่ทั้งด้านคีตปฏิภาณและความคล่องตัว ดังนั้นนักดนตรีที่จะบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาจึงจำเป็นจะต้องถึงพร้อมทั้งความรู้และความสามารถจึงจะบรรเลงได้

แม้วงเครื่องสายปี่ชวาจะมีความงามที่สมบูรณ์ในตัวเอง แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนไปบทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายปี่ชวาก็ลดน้อยลงเรื่อย ๆ ผู้ศึกษามีความเห็นว่าหากมิได้ดำเนินการอย่างใดอย่างหนึ่งก็อาจจะทำให้วงเครื่องสายปี่ชวาสูญหายไปได้ จึงควรที่จะได้มีการสนับสนุนในมีการสืบทอดอย่างจริงจัง

Copyright by Mahidol University

Thesis Title	A Study of the Thai Stringed Ensemble with Javanese Pipe
Name	Puangpen Rakthong
Degree	Master of Art (Cultural Studies)
Thesis Supervisory Committee	
	Sugree Charoensook, B.Ed., M.M.E., D.A.
	Sa-ngad Phukoatong, B.Ed.
	Pagon Rodchangpuen, M.E.
Date of Graduation	31 January B.E. 2540 (1997)

ABSTRACT

Of all Thai musical ensembles, the stringed ensemble is the most common. Musicians, friends and relatives can easily join in group performace. It has been commonly used as a family indoor musical ensemble for a long time. Its sound is rather soft, sweet and lively. Thai musicians may add some louder instruments into the original Thai stringed ensemble "Wong Khreung Sai Phasom" or "Mixed Stringed Ensemble" Its harmony and sound are louder and better for out door use.

Pi Chawa is a wind pipe instrument that blends very well with the Thai stringed ensemble. It came from Java to the Kingdom of Siam via the "Silk Road" and it was well accepted into the Thai musical culture. Noted for its high pitch, most interesting technique and circular breathing is good for out door use. The stringed Ensemble with Pi Chawa is well loved by both audiences and players. Naturally, It can be performed just for fun among music lovers but today it is used mostly in formal entertainment, shows as an example of a rare kind ensemble.

Historically, the Pi Chawa Mixed Stringed Ensemble is believed by most Siamese musicologists ie: Somdet Krom Phraya Damrong Rachanuphap (HRH Prince Damrong) and Professor Montri Tramot to have originated from the musical group called "Wong Klong Khaek Khrueng Yai". Musicians who perform in this ensemble must be very well trained with great ability in both techniques and improvisation. Its mode is compatible with an E Major scale of western music with a higher than most of the Thai stringed ensembles.

Copyright by Mahidol University

Songs played in this kind of ensemble must be carefully selected. They must allow all musicians in the group to show their special technical fine skills in fast tempos with improvisation. The out standing songs commonly played by the ensemble are Rueng Chom Samut Overture, Rako Overture, Tha-yoy Khamen, Lom Phat Chay Khaw, Khlom Nari, Thon Samo and He Ra Len Nam.

In the past decades this kind of ensemble was performed by the out standing musicians who used to work in the Royal Music Academy of H.M. the King and later (after the yeae 1935) by musical artists of the Thai Fine Arts Department. Since those musicians passed away there are few musicians to replace them. To date there are few musicians who can perform well in this type of performing art.

Presently perform as of the Thai Stringed Ensemble with Pi Chawa is not often heard even in concert. It is not well appreciated by young people because it is hard to understand. Preservation must be considered by authorities and by the Fine Arts Department.

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

พระคุณบิดา มารดาที่ให้กำเนิด เลี้ยงดูและให้การศึกษา คุณครูบาอาจารย์ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิทยาการทั้งปวง อีกทั้งบูรพคณาจารย์ทางดนตรีผู้สร้างและสืบทอดการดนตรีมาจนถึงข้าพเจ้า ข้าพเจ้าขอน้อมบูชาพระคุณด้วยความเคารพเป็นอย่างสูง ขอน้อมระลึกถึงคุณครูแสวง วิเศษสุด ครูต้น และอาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้ล่วงลับ ตลอดจนคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ คุณครูฉลวย จิยะจันทน์ ที่ได้สอนวิชาดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติให้ข้าพเจ้าได้มีพื้นฐานที่ดี สามารถศึกษาดนตรีไทยในขั้นต่อ ๆ มาได้โดยราบรื่น

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดี เพราะได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์พิชิต ชัยเสรีที่กรุณาให้ทางม้องเพลงเรื่องชมสมุทรซึ่งเป็นเพลงที่หายาก ให้แนวทาง และแนวคิดในเรื่องอัตลักษณ์วิเคราะห์ของเพลงไทย ทั้งเป็นผู้ให้ขวัญและกำลังใจทั้งหมดในการทำวิทยานิพนธ์ ขอขอบพระคุณอาจารย์ประเวช กุมุท อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และอาจารย์จีรพล เพชรสม ที่กรุณาให้ข้อมูลและคำแนะนำเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา การรวมวงและการปรับวงเครื่องสายปี่ชวา ขอขอบพระคุณอาจารย์มนัส ขาวปลื้ม อาจารย์จรัล ตันมีสุข และอาจารย์สำเริง สอนเสนาะ ที่กรุณาให้ความรู้เกี่ยวกับหน้าทับสระหม่า และการตีหน้าทับในวงเครื่องสายปี่ชวา อาจารย์ปีย ทางมีศรี ผู้ให้ข้อมูลเพลงที่นำมาวิเคราะห์ ขอขอบพระคุณคุณครูสุดา เขียววิจิตร คุณครูทองดี สุจริตกุล หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล อาจารย์ศิลปี ตราโมท และอาจารย์ธีระ ภู่มณี รวมทั้งข้าราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร อีกหลายท่านที่มิอาจเอ่ยนามได้หมดในที่นี้ที่กรุณาให้ความกระจ่างในเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับเครื่องสายปี่ชวา

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ อาจารย์สงัด ภูเขาทอง อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้ข้อมูลและตรวจสอบข้อมูลความรู้เรื่องเครื่องสายปี่ชวา และขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติการดนตรีตลอดจนให้แง่คิดต่างๆ อันมีค่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา โดยเฉพาะที่ให้ความกรุณาเป็นกรรมการสอบ ช่วยชี้แนะแนวทางต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ยิ่ง และขอขอบพระคุณอาจารย์วชิราภรณ์ วรรณดี และอาจารย์ณรงค์ชัย ปีฎกรัชต์ที่กรุณาให้คำแนะนำในกับการเขียนวิทยานิพนธ์

Copyright by Mahidol University

ขอขอบคุณอาจารย์กวินทิพย์ บรรยายกิจ ที่อนุเคราะห์ที่กินอยู่หลับนอนและเครื่องพิมพ์คอมพิวเตอร์ ในขณะที่ทำการศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา คุณสมบูรณ์ บุญวงศ์ ที่ช่วยตรวจสอบข้อมูลบางอย่าง อาจารย์นวลลออ วันจันทร์ และครอบครัวที่กรุณาช่วยดูแลเด็กหญิงเพลงพร รักทอง อันเป็นชีวิตจิตใจของผู้ศึกษาในคราวที่ต้องเดินทางเข้ากรุงเทพฯ และขอขอบคุณคุณประดิษฐ์ รักทอง ผู้ให้ความช่วยเหลือเกื้อกูลให้การทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วง

คุณค่าใด ๆในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ข้าพเจ้าขอมอบเป็นกตัญญูกตเวทิตาแด่บิดามารดา คุณครูบาอาจารย์ ญาติ มิตร และครอบครัว

พวงเพ็ญ รักทอง
ผู้วิจัย

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ก

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ค

กิตติกรรมประกาศ ง

สารบัญ ช

บทที่ ๑ บทนำ ๑-๑๓

๑.๑ ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่จะศึกษา ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษา ๓

๑.๓ ขอบเขตในการศึกษา ๔

๑.๔ วิธีดำเนินการศึกษา ๔

๑.๕ แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๕

๑.๖ ประโยชน์ที่ได้รับ ๖

๑.๗ แหล่งข้อมูลสำหรับการค้นคว้า ๗

๑.๘ นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา ๗

๑.๙ ข้อตกลงเบื้องต้น ๑๓

บทที่ ๒ ประวัติความเป็นมาของเครื่องสายปี่ชวาและบทบาทหน้าที่ ๑๔-๓๐

๒.๑ ความหมาย ๑๔

๒.๒ ที่มาของปี่ชวา กลองแขกและวงดนตรีที่เกี่ยวข้อง ๑๔

๒.๓ ประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายปี่ชวา ๑๖

Copyright by Mahidol University

หน้า

๒.๔ การสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา ๒๐
๒.๕ ผู้ปรับวงในวงเครื่องสายปี่ชวา ๒๘
๒.๖ แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา ๒๙
๒.๗ บทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายปี่ชวา ๓๐

บทที่ ๓ องค์ประกอบของวงเครื่องสายปี่ชวา ๓๑-๖๙

๓.๑ เครื่องดนตรีและระบบเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา ๓๒
๓.๒ ระเบียบวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา ๔๘
๓.๓ แบบแผนการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวา ๖๐
๓.๔ นักดนตรี และคุณสมบัติเพื่อการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาที่ดี ๖๒
๓.๕ นักร้องกับการขับร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา ๖๕

บทที่ ๔ เพลง และอัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ๗๐-๙๖

๔.๑ กลุ่มเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ๗๐
๔.๒ กลุ่มเพลงที่บรรเลงยากในวงเครื่องสายปี่ชวา ๗๑
๔.๓ อัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ๗๒

บทที่ ๕ สรุปผลการศึกษาและข้อเสนอแนะ ๙๗-๑๐๑

๕.๑ สรุปผลการศึกษา ๙๗
๕.๒ อภิปรายผลการศึกษา ๙๘
๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๙๙

บรรณานุกรม ๑๐๒-๑๐๔

ภาคผนวก ๑๐๕-๑๓๙

Copyright by Mahidol University

หน้า

ช่วงเวลาในแต่ละรัชสมัยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ๑๐๕
รายชื่อและประวัติโดยสังเขปของนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา ๑๐๖
หน้าทับสระหม่า ๑๒๐
ประวัติเพลงเรื่องชมสมุทร ๑๒๑
ประวัติและเนื้อม้องเพลงลมพัดชายเขา ของอาจารย์ปียะ ทางมีศรี ๑๒๓
ประวัติและเนื้อม้องเพลงทยอยเขมร ของอาจารย์ดุษฎี มีป้อม ๑๒๓
ประวัติและเนื้อม้องเพลงครวญหา ของอาจารย์ปียะ ทางมีศรี ๑๓๑
ประวัติและเนื้อม้องเพลงชมแสงจันทร์ ของอาจารย์ปียะ ทางมีศรี ๑๓๖

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่จะศึกษา

เครื่องสายปี่ชวาเป็นมรดกของดนตรีไทยที่ล้ำค่าชนิดหนึ่ง เพราะเป็นวงดนตรีที่ประสมรวมตัวกันเข้าอย่างมีความลงตัวในทุก ๆ ด้านทั้งรูปแบบการประสมวง ระเบียบวิธีบรรเลง เพลง และนักดนตรีผู้บรรเลง กล่าวคือการประสมวงนั้น มีเครื่องดนตรีที่ให้เสียงครบทั้งระดับเสียงสูง ระดับเสียงกลาง และระดับเสียงต่ำ เครื่องประกอบจังหวะเหมาะสมกับเครื่องดำเนินทำนอง ระเบียบวิธีบรรเลงและเพลงมีลักษณะที่ทำให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือ สามารถอวดทางดำเนินทำนองของตนได้อย่างเต็มที่เพราะมีการเปลี่ยนระดับเสียงของเครื่องดนตรีบางอย่างเสียใหม่และปรับแนวการบรรเลงให้กระชับรวดเร็วขึ้น ในส่วนของเพลงก็เริ่มบรรเลงจากเพลงโหมโรงที่ต้องออกสระหม่าซึ่งเป็นเพลงชั้นสูงสุดของปี่ชวากลองแขกและกลุ่มเพลงที่นิยมมาบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงทางพื้น จึงเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือแปรทางดำเนินทำนองให้ผสมผสานกันไปในแนวประสานแบบแนวนอน ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของดนตรีไทย ลักษณะวิธีบรรเลงและลักษณะของเพลงดังกล่าวเป็นการกำหนดหรือบังคับกลาย ๆ ว่า ผู้ที่จะบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาจำเป็นต้องมีความรู้ ทักษะและปฏิภาณในการบรรเลงที่ดีเยี่ยม วงเครื่องสายปี่ชวาจึงเป็นเสมือนเครื่องรับรองฝีมือของนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาและคนกลองแขก ทั้งยังเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการพบปะสังสรรค์กันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยกับวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติ ในลักษณะที่แสดงให้เห็นว่า การดนตรีไทยเมื่อยามที่นักดนตรีมีความรู้ความสามารถจริงเป็น "วัฒนธรรมแข็ง" (พิชิต ชัยเสรี, บรรยาย) คือเป็นวัฒนธรรมที่สามารถผสมผสานดูดกลืนเอาวัฒนธรรมอื่น ๆ มาปรุงแต่งตัวเองให้มีความงามที่หลากหลายขึ้น

ในช่วงระยะเวลาหนึ่งเริ่มต้นมาอย่างน้อยรัชสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงรัชสมัยสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.๒๓๙๔ - พ.ศ.๒๔๗๗) นักดนตรีไทยฝีมือดีได้มาชุมนุมอยู่เป็นกลุ่มก้อนในพระราชสำนักและวังของเจ้านายต่าง ๆ ภายใต้การอุปถัมภ์ค้ำชูของพระเจ้าแผ่นดินและเจ้านายเหล่านี้ทำให้นักดนตรีมีเวลาทำการศึกษาและฝึกฝนดนตรีอย่างจริงจังจนแตกฉานชำนาญสามารถปรับปรุงสร้างสรรค์การดนตรีไทยในหลายด้าน เช่น รูปแบบวงดนตรีได้มีการปรับปรุงวงดนตรีแบบใหม่ขึ้นหลายประเภท ด้านวิธีการบรรเลงมีการคิดเทคนิคใหม่ขึ้นใช้ ด้านเพลง

Copyright by Mahidol University

ดนตรีมีการแต่งเพลงแนวใหม่นับร้อย เป็นต้น วงเครื่องสายปี่ชวาเกิดมีขึ้นในตอนปลายรัชกาลที่ ๔ และเป็นที่นิยมมาตลอดระยะเวลาดังกล่าว แต่บัดนี้ นักดนตรีจากราชสำนักชุดสุดท้ายได้ล้มหายตายไปเหลืออยู่เพียงไม่กี่คน วงเครื่องสายปี่ชวาก็ซบเซาลง ถึงแม้ว่าจะยังมีนักดนตรีวัยฉกรรจ์อีกชุดหนึ่งที่มีฝีมือดี จนเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาการเครื่องสายปี่ชวามาจากวงครูโดยตรงก็ไม่ค่อยได้รวมตัวกัน ด้วยเหตุที่ต้องแยกย้ายกระจัดกระจายไปเป็นอาจารย์ตามสถาบันต่าง ๆ ในกรุงเทพฯบ้างต่างจังหวัดบ้าง จะมารวมตัวบรรเลงก็เฉพาะในโอกาสที่สำคัญเท่านั้น ได้แก่ ในงานครบร้อยปีหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) เมื่อ ๑๗ ธันวาคม ๒๕๓๕ ณ โรงละครแห่งชาติ และครั้งล่าสุดในรายการจุฬาวาทิต ครั้งที่ ๓๘ เมื่อ ๗ พฤษภาคม ๒๕๓๖ ณ เรือนไทยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในนามคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ

ในกลุ่มนักดนตรีไทยต่างยอมรับกันว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ไพเราะชวนฟัง แต่ในปัจจุบันหาโอกาสฟังได้ยากเพราะมีคนเล่นได้น้อยโดยเฉพาะคนเครื่องสาย (ปี๊ป คงลายทอง, สัมภาษณ์) แม้แต่ในกองการสังคีตกรมศิลปากรซึ่งเป็นแหล่งรวมนักดนตรีที่มีฝีมือดี จะได้มีการฝึกซ้อมและบรรเลงบ้างก็ไม่บ่อยนักเพราะนักดนตรีของกองการสังคีต มีหน้าที่ต้องรวมวงเพื่อกิจทางราชการเสียส่วนใหญ่ และกิจที่เหมาะสมกับวงเครื่องสายปี่ชวาก็คงมีแต่กิจที่ต้องการแสดงดนตรีเพื่อที่จะอวดฝีมือและศิลปะการดนตรีโดยเฉพาะซึ่งนาน ๆ จะมีสักครั้งหนึ่ง (ศิลปี ตราโมท, สัมภาษณ์) เช่น ในรายการแสดงสังคีตสายใจไทยที่จัดขึ้น ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยเมื่อวันที่ ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๓๔ โดยวงเครื่องสายปี่ชวากองการสังคีตบรรเลงเพลงโหมโรงเทอด ส.ธ. และครั้งล่าสุดในโอกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถเสด็จยังกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรียในฐานะแขกเมืองเนื่องในพิธีเปิดนิทรรศการ ณ พิพิธภัณฑ์ชาติพันธุวิทยาเมื่อวันที่ ๒-๔ มิถุนายน ๒๕๓๖ ครั้งนั้นคณะดนตรีไทย กองการสังคีตได้ตามเสด็จไปด้วยเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมการดนตรี และได้บรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ในเพลงโหมโรงราโคอวดแก่สายตาอารยประเทศ ณ โรงละครเชินบรุนน์ ซึ่งเป็นโรงละครในพระราชวังเชินบรุนน์ประเทศออสเตรีย ส่วนในโอกาสอื่นกองการสังคีตเคยจัดเครื่องสายปี่ชวาไปบรรเลงในงานศพบุคคลที่สำคัญ ๆ บางท่าน แต่ไม่บ่อยเช่นกันเพราะในสมัยปัจจุบันเวลาเป็นสิ่งที่มีค่าคิดเป็นราคาเงินทอง การใด ๆ ต้องเร่งรีบเร่งไปเสียทั้งนั้น แต่เครื่องสายปี่ชวามีระเบียบแบบแผนการบรรเลงที่ไม่อาจย่นย่อให้พอดีกับเวลาของคนในปัจจุบันได้จึงไม่เหมาะที่จะนำไปบรรเลงในงานประเพณีปัจจุบัน เหตุการณ์ที่เป็นตัวอย่างในเรื่องนี้มีอยู่ คุณธีระ ภู่มณี นักดนตรีคนหนึ่งของกองการสังคีต (สัมภาษณ์)ให้ความเห็นว่า เมื่อ ๔-๔ ปีมาแล้วทางกองการสังคีตได้จัดวงเครื่องสายปี่ชวาไปบรรเลงในงานศพพระภิกษุ เจ้าคณะจังหวัดอ่างทองเพื่อเป็นการขอบคุณและเพื่อเป็นเกียรติในฐานะที่ท่านเป็นผู้มีอุปการคุณต่อวิทยาลัย

Copyright by Mahidol University

นาฏศิลป์อ่างทอง แต่ขณะที่วงเครื่องสายปี่ชวากำลังบรรเลงเพลงแขกโอดสามชั้นท่อนสามอยู่นั้น พระภิกษุรองเจ้าคณะจังหวัดได้มีพฤติกรรมทางลบต่อวงดนตรีโดยให้เหตุผลว่าพระมาไกลต้องรีบสวดรีบกลับ วงดนตรีประเภทอื่นจึงมีความเหมาะสมกับงานในสถานการณ์ปัจจุบันมากกว่าวงเครื่องสายปี่ชวาด้วยเหตุที่สามารถย่นย่อตัดตอนจบลงตรงไหนก็ได้ให้เหมาะสมกับการเร่งรีบของงาน

อย่างไรก็ดี ยังมีนักดนตรีรุ่นหลัง ๆ อยู่สองสามกลุ่มที่เห็นคุณค่าของวงเครื่องสายปี่ชวาและได้พัฒนาฝีมือถึงขั้นพอจะบรรเลงได้ได้พยายามรวมวงเครื่องสายปี่ชวา ได้แก่ ชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ แต่บางครั้งยังต้องยืมตัวนักดนตรีจากที่อื่น เช่นจากกองการสังคีตไปช่วย วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ทำให้ดนตรีไทยปรากฏความงามตามแบบศิลปะการดนตรีไทยได้เป็นอย่างดีแต่นับวันกลับจะมีบทบาทน้อยลงและมีผู้มีฝีมือและรู้แบบแผนการปฏิบัติน้อยลง แม้ว่าจะได้มีกลุ่มนักดนตรีที่พยายามจะสืบสานต่อ แต่นักดนตรีในสมัยปัจจุบัน ก็ไม่สามารถบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาได้ดีเทียบเท่ากับของเดิม (สุดา เขียววิจิตร ประเวช กุมุท ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์) นักดนตรีบางวงบรรเลงผิดแนวจนเสียความงาม และมีหลายคนรวมทั้งในหมู่นักดนตรีเองก็มีผู้เข้าใจผิดคิดว่าเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงเฉพาะสำหรับงานศพเท่านั้นจึงไม่อยากที่จะฟังไม่อยากที่จะบรรเลงเล่น ผู้ศึกษาจึงเห็นว่าหากมิได้ทำการศึกษาวิเคราะห์และบันทึกรวบรวมเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับเครื่องสายปี่ชวา ไว้ให้เป็นหลักฐานเสียแต่ตอนนี้วันหนึ่งข้างหน้าเรื่องนี้อาจจะค่อย ๆ ลบเลือนและสูญหายได้

อนึ่ง หน้าทับสระหม่าเป็นหน้าทับสูงสุดของกลองแขก ในวงการดนตรีไทยถือว่าคนกลองแขกที่ตีสระหม่าไม่ได้ไม่เรียกว่าเป็นชั้นครู (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์) ผู้ศึกษาเชื่อว่าการศึกษาครั้งนี้จะมีส่วนในการช่วยรักษาหน้าทับสระหม่าไว้ได้ เพราะโอกาสที่จะทำสระหม่าก็มีแต่วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นสำคัญ หากการศึกษาครั้งนี้มีส่วนช่วยรักษาวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ก็จะรักษาหน้าทับสระหม่าไว้ด้วยเช่นกัน

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษา

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาค้นคว้า รวบรวมประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่และการสืบทอดของเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

๑.๒.๒ เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระดับเสียงในทางชวากับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรี และนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

๑.๒.๓ เพื่อศึกษาวิเคราะห์ระเบียบวิธีการบรรเลง และแบบแผนการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา

๑.๒.๔ เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงที่เป็นแบบแผน และกลุ่มเพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมนำมาบรรเลง

๑.๓ ขอบเขตในการศึกษา

๑.๓.๑ ศึกษาประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายปี่ชวาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

๑.๓.๒ การศึกษา มุ่งเน้นการศึกษาวิเคราะห์ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลง แบบแผนการบรรเลงและเพลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๑.๓.๓ ศึกษาจากบุคคลที่เป็นนักดนตรีซึ่งเป็นผู้รู้ผู้เห็นและได้ปฏิบัติจริง

๑.๔ วิธีดำเนินการศึกษา

ผู้ศึกษาดำเนินการศึกษาวิจัยโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร แถบบันทึกเสียงและข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักดนตรีผู้รู้ ผู้เกี่ยวข้อง ทั้งนี้จะแบ่งขั้นตอนการวิจัยออกเป็น ๔ ขั้นตอนคือ

๑.๔.๑ รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ การสืบทอด ระเบียบวิธีการบรรเลง แบบแผนการบรรเลง ตลอดจนบทเพลงที่ใช้ ทั้งข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากเอกสาร แล้วนำมาวิเคราะห์สรุปหาข้อเท็จจริง

๑.๔.๒ วิเคราะห์ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลงโดยใช้หลักวิชาดนตรีวิทยาเพื่อหาเหตุและผลข้อจำกัดและข้อส่งเสริมระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่ผสมเข้าเป็นวงเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

๑.๔.๓ วิเคราะห์บทเพลงที่เป็นเพลงเฉพาะของวงเครื่องสายปี่ชวา และกลุ่มเพลงที่นิยมใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา เพื่อหาคุณลักษณะของเพลงและความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะเพลงกับคุณลักษณะวง

๑.๔.๔ หาข้อสรุปและอภิปรายผลการศึกษาจากข้อมูล ที่ได้รวบรวมและวิเคราะห์ดังกล่าว และเสนอแนะความคิดเห็นที่จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและการถ่ายทอดเครื่องสายปี่ชวา

๑.๔.๕ แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑.๕ แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ใช้แนวความคิดในสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของ อาจารย์พิชิต ชัยเสรี และทฤษฎีคุณค่าของสุนทรียศาสตร์ โดยมีกรอบความคิดดังนี้

๑.๕.๑ อัตลักษณ์วิเคราะห์เพลงดนตรี (ดุริยางค์ไทย)

เมื่อจะวิเคราะห์เพลงดนตรีไทยต้องวิเคราะห์ในรายละเอียด ของเรื่องต่อไปนี้

๑.๕.๑.๑ องค์ประกอบของดนตรี (ท่วงทำนอง การประสานเสียงและจังหวะ)

๑.๕.๑.๒ สังคีตลักษณ์ (แบบแผนการบรรเลงและแบบแผนท่วงทำนอง)

๑.๕.๑.๓ ทำนองตกแต่ง และทำนองสารัตถะ

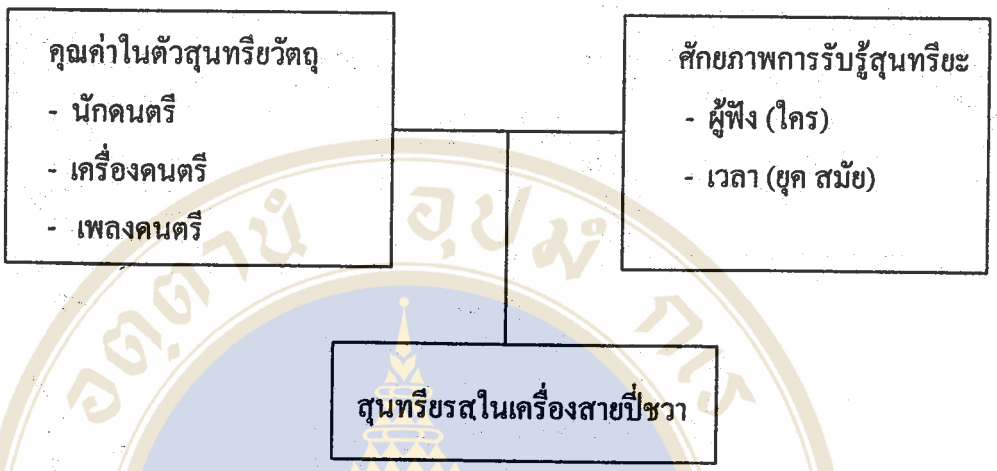
๑.๕.๒ ทฤษฎีคุณค่าของสุนทรียะ (Contextualism) เป็นทฤษฎีที่มีหลักเกณฑ์ว่าคุณค่าของสุนทรียะเกิดขึ้นจากองค์ประกอบ 2 อย่างคือ

๑.๕.๒.๑ คุณค่าที่มีอยู่ในตัวสุนทรียวัตถุ

๑.๕.๒.๒ ศักยภาพในการรับรู้ทางสุนทรียะของผู้รับรู้ ที่สามารถทำปฏิกิริยาตอบรับต่อกันจนเกิดสุนทรียรส

Copyright by Mahidol University

แผนภูมิกรอบแนวความคิด



เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเครื่องสายปี่ชวา คือ "สระหม่า" ของนางสาว ขำคม พรประสิทธิ์ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เนื้อความโดยสรุป กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของสระหม่าว่ามีมาแต่โบราณ ใช้เล่นประกอบในพระราชพิธีหลวงเป็นสำคัญขณะที่กลองแขกตีหน้าทับสระหม่า ปี่ชวาจะทำเพลงที่ร้อยเสียงสูง เสียงกลางและเสียงต่ำโดยให้การเคลื่อนที่ของเสียงเป็นไปในลักษณะเลื่อนไหล มีการตบแต่งเสียงให้งดงามด้วยกลวิธีพิเศษตามสมรรถภาพของผู้เป่า ทั้งนี้เพลงปี่จะต้องยึดโครงสร้างของจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญ

๑.๖ ประโยชน์ที่ได้รับ

๑.๖.๑ เป็นเอกสารทางด้านประวัติการดนตรีไทย

๑.๖.๒ เป็นเอกสารทางด้านวิชาการดนตรีไทยที่ว่าด้วย ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลง และแบบแผนการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

๑.๖.๓ ทำให้ทราบถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยส่วนหนึ่งในสมัยหนึ่ง

๑.๖.๔ เป็นแนวทางในการสังสรรค์วัฒนธรรมดนตรีไทยกับวัฒนธรรมดนตรีต่างชาติในโอกาสต่อไป

๑.๖.๕ ทำให้คนรุ่นหลังเข้าใจดนตรีไทยยิ่งขึ้น และบทเพลงที่บันทึกไว้จะเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมการดนตรีของชาติสืบไป

๑.๗ แหล่งข้อมูลสำหรับการค้นคว้า

๑.๗.๑ แถบบันทึกเสียงเพลงเครื่องสายปี่ชวา จากร้านค้าศึกษาภัณฑ์พานิชย์ จากอาจารย์ประเวช กุมุท จากรองศาสตราจารย์ พูนพิศ อมาตยกุล และจากคุณสมบัติ คงจำเนียร

๑.๗.๒ บุคคลที่เป็นผู้รู้เห็นและปฏิบัติจริงในวงเครื่องสายปี่ชวา บุคคลดังกล่าวได้แก่ อาจารย์มนตรี ตราโมท อาจารย์ประเวช กุมุท คุณครูทองดี สุจริตกุล อาจารย์เบญจรงค์ ธนโกเศศ คุณครูสุดา เขียววิจิตร อาจารย์ศิลปี ตราโมท อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม อาจารย์จรัล ตันมีสุข หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ และอาจารย์จีรพล เพชรสม

๑.๘ นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา

๑.๘.๑ **วงปี่ชวากลองแขก** หมายถึง วงดนตรีชนิดหนึ่งที่ประสมวงด้วยปี่ชวา ๑ เลา กลองแขก ๑ คู่และฉิ่ง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงรำกระบี่กระบอง ชกมวยและในพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

๑.๘.๒ **วงเครื่องสาย** หมายถึง วงดนตรีชนิดหนึ่งที่ประสมวงด้วยซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย โทน รำมะนาและฉิ่ง มี ๒ ขนาด คือ วงเครื่องสายวงเล็กและวงเครื่องสายเครื่องคู่ ใช้บรรเลงทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล

Copyright by Mahidol University

๑.๘.๓ **วงเครื่องสายปี่ชวา** หมายถึง วงดนตรีที่ประสมวงด้วย ปี่ชวา ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยหลีบ กลองแขกและฉิ่ง เดิมเรียกว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่ ใช้บรรเลงเฉพาะในงานมงคลสมัยต่อมาใช้บรรเลงงานศพด้วย

๑.๘.๔ **สระหม่า** เป็นชื่อเพลงที่บรรเลงด้วยวงปี่ชวากลองแขกเท่านั้น ทั้งนี้ถือหน้าทับกลองเป็นสำคัญปี่ชวาทำพลงเพียงเพื่อประกอบหน้าทับกลอง

๑.๘.๕ **กรอ** เป็นวิธีบรรเลงอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทตี ซึ่งใช้วิธีตี ๒ มือสลับกันถี่ ๆ โดยที่มือทั้งสองตีอยู่เป็นขั้นคู่เสียง คู่ ๒ คู่ ๓ คู่ ๔ จนถึงคู่ ๘ ตามแต่จะต้องการ

๑.๘.๖ **ทางกรอ** เป็นคำเรียกการดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่งที่ดำเนินไปด้วยเสียงยาว ๆ ที่เรียกว่าทางกรอเพราะเพลงที่มีเสียงยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีไม่สามารถทำเสียงยาวได้ จึงต้องตีกรอ (ดูคำว่ากรอ) ให้ได้ความยาวเท่ากับความประสงค์ของทำนองเพลง

๑.๘.๗ **เก็บ** คือ การบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ ถ้าเขียนด้วยโน้ตไทยก็จะมีห้องละ ๔ พยางค์

๑.๘.๘ **ขยี้** เป็นการบรรเลงที่เพิ่มเติมสอดแทรก ให้มีพยางค์ถี่ขึ้นเป็น ๒ เท่าของทางเก็บ ถ้าเขียนด้วยโน้ตไทยก็จะมีห้องละ ๘ พยางค์

๑.๘.๙ **หน้าทับ** คือ ชุดของกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรี ที่ขึงด้วยหนังจำพวกที่เลียนเสียงมาจากทับ (โทน) เช่น ตะโพน โทน รำมะนาและกลองแขก มีหน้าที่บอกสัดส่วนและประโยคเพลง

๑.๘.๑๐ **จังหวะหน้าทับ** คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่าเมื่อหน้าทับตีจบไปเที่ยวหนึ่งก็นับเป็น ๑ จังหวะ ตีจบไป ๒ เที่ยวก็เป็น ๒ จังหวะ แต่หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดจังหวะนี้ โดยปรกติใช้แต่หน้าทับที่เป็นประเภทของเพลงนั้น ๆ เช่น ปรบไก่ หรือสองไม้

๑.๘.๑๑ **เดี่ยว** เป็นวิธีบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด จะเข้บรรเลงแต่เพียงอย่างเดียว โดยประดิษฐ์ทำนองให้ไพเราะสลับซับซ้อนมากกว่าการ

Copyright by Mahidol University

บรรเลงหมู่ การบรรเลงเดี่ยวนั้นอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

๑.๘.๑๒ **ถอน** คือ การบรรเลงตอนหัวต่อระหว่างที่หักจังหวะลงเท่าตัว หรือจะพูดอีกอย่างหนึ่งว่าเป็นการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นแล้วลดพยางค์ของการดำเนินทำนองลงครึ่งหนึ่ง เช่น ก่อนที่จะถอนนั้นดำเนินทำนอง "เก็บ" (ดูคำว่าเก็บ) ได้จังหวะละ ๘ พยางค์ เมื่อเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นไปแล้วก็ลดการดำเนินทำนองเก็บนั้นลงให้เหลือจังหวะละ ๔ พยางค์ เรียกหัวต่อระหว่างที่ใช้ ๘ พยางค์กับ ๔ พยางค์นี้ว่า "ถอน"

๑.๘.๑๓ **ท่อน** คือ การกำหนดส่วนใหญ่ส่วนหนึ่ง ๆ ซึ่งแบ่งออกจากเพลงคล้ายกับย่อหน้าที่มีความสำคัญในเรื่องต่าง ๆ

๑.๘.๑๔ **ทาง** คำนี้มีความหมายแยกได้เป็น ๓ ประการ คือ

๑.๘.๑๔.๑ หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้มและทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

๑.๘.๑๔.๒ หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลง ที่ประดิษฐ์โดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก ครู ข หรือขึ้นทางเดี่ยว ทางหมู่ ทางพื้น ทางกรอ และทางลูกล้อ ลูกขัด ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

๑.๘.๑๔.๓ หมายถึงระดับของกลุ่มเสียง ซึ่งแบ่งไว้ ๗ ทางต่างระดับกัน ดังนี้

ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด มีระดับเสียงเจ้าของทางอนุโลมเท่ากับเสียง F ของดนตรีสากล

ทางใน มีระดับเสียงเจ้าของทาง อนุโลมเท่ากับเสียง G ของดนตรีสากล

ทางกลาง มีระดับเสียงเจ้าของทาง อนุโลมเท่ากับเสียง A ของดนตรีสากล

ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ มีระดับเสียงเจ้าของทางอนุโลมเท่ากับเสียง B ของดนตรีสากล

ทางนอก มีระดับเสียงเจ้าของทาง อนุโลมเท่ากับเสียง C ของดนตรีสากล

Copyright by Mahidol University

ทางกลางแหบ มีระดับเสียงเจ้าของทางอนุโลมเท่ากับเสียง D ของดนตรีสากล

ทางชวา หรือทางรองออ มีระดับเสียงเจ้าของทาง อนุโลมเท่ากับเสียง E ของดนตรีสากล

๑.๘.๑๕ เท่า บางทีก็เรียกว่า "ลูกเท่า" เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียว คือให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว เท่า หรือ ลูกเท่านี้จะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยมีความยาวเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับ เท่านั้น (แต่ในเพลงเรื่องบางเพลง เท่า อาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) และโดยปรกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ประโยชน์ของเท่า นี้มีไว้เพื่อใช้แทรกในระหว่างประโยควรรคตอนของทำนองเพลง เพื่อเชื่อมให้ประโยคหรือวรรคตอนของเพลงติดต่อกันสนิทสนมหรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ

อธิบาย : ที่ว่าเท่าประสงค์เพียงจะยืนอยู่ในเสียงใดเสียงหนึ่งเพียงเสียงเดียวนั้น มิใช่ว่าจะบรรเลงหรือร้องเฉพาะแต่เสียงนั้นเสียงเดียว ทำนองของเท่าย่อมประดิษฐ์ดัดแปลงให้ไพเราะไปได้ตามพอใจ แต่จะต้องอยู่ในลักษณะของเท่าและตกอยู่ในเสียงที่ประสงค์จะยืนอยู่ ดังโน้ตตัวอย่าง "เท่า" อัตรา ๒ ชั้น ต่อไปนี้

เท่าเนื้อแท้ เช่น | ---ด | -ร̣ร̣ร̣ | ---ม̣ | -ร̣ร̣ร̣ | หรือ

| ---ล | -ด̣ด̣ด̣ | ---ร̣ | -ด̣ด̣ด̣ |

เท่าที่ตบแต่ง เช่น | -ด̣ร̣ด̣ | ทลซร | ซซรซ | ลทด̣ร̣ | หรือ

| --ซด̣ | ทลทด̣ | ทลร̣ด̣ | ทลทด |

๑.๘.๑๖ โยน บางทีก็เรียกว่า "ลูกโยน" เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างไรหากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เสียงเดียวเหมือนคำว่า "เท่า" แต่โยนหรือลูกโยนนี้ไม่บังคับในเรื่องกำหนดจำนวน

Copyright by Mahidol University

จังหวะจะบรรเลงโยนอยู่มากน้อยกี่จังหวะก็ได้ และโยนนี้จะมีแทรกอยู่เฉพาะในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น

ประโยชน์ของ "โยน" มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ร้อง ผู้บรรเลงหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปได้ตามพอใจ จะสั้นยาวเท่าใดก็ได้เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้วให้มาตกอยู่ที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนตอนนั้นเท่านั้น

ตัวอย่าง"โยน" อัตรา ๒ ชั้น

โยนเนื้อแท้ | --ลล | -ล-ล | -ร-- | ลล-ล | --ลล | -ล-ล | -ร-- | ลล-ล |

โยนตบแต่ง | รลทล | รดทล | ซลทล | รดทล | รลทล | รดทล | ซลทล | รดทล |

๑.๘.๑๗ **แนว** มีความหมาย ๒ อย่าง คือ

๑.๘.๑๗.๑ ขนาดหรือกำลังความช้าเร็วของการดำเนินจังหวะ ที่พูดกันว่าแนวดีก็คือในขณะบรรเลงหรือขับร้องได้รักษาขนาดหรือกำลังความช้าเร็วของจังหวะไว้โดยเรียบร้อยสม่ำเสมอและเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้น ๆ เพลงใด ตรงไหนควรช้าเร็วเพียงใดก็ปฏิบัติอย่างนั้น

๑.๘.๑๗.๒ การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง หรือการขับร้อง ซึ่งตรงกับคำว่าทาง (ดูคำว่าทาง) เช่น แนวปี่ แนวระนาด และแนวร้อง เป็นต้น แต่โดยมากมักจะใช้พูดเวลาที่ดูโน้ตในฉบับรวมเครื่อง (Score)

๑.๘.๑๘ **ลูกล้อ** เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งโดยที่แบ่งเครื่องดนตรี หรือร้องออกเป็น ๒ เป็นพวกหน้ากับพวกหลังผลัดกันเล่นคนละที ที่เรียกว่าลูกล้อเพราะเมื่อพวกหน้าบรรเลงหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังก็จะบรรเลงทำนองซ้ำกับพวกหน้า ทำนองของลูกล้อจะสั้นยาวเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้แต่ง

๑.๘.๑๙ **ลูกขัด** เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง โดยแบ่งเครื่องดนตรี หรือร้องออกเป็น ๒ พวก ผลัดกันบรรเลงคนละที่เช่นเดียวกับลูกล้อ ต่างกันที่เมื่อพวกหน้าบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งแล้ว พวกหลังก็จะบรรเลงทำนองให้ผิดแผกแตกต่างกับพวกหน้า

Copyright by Mahidol University

๑.๘.๒๐ **ลูกหมด** เป็นชื่อเพลงประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเพลงสั้น ๆ จังหวะเร็ว เทียบเท่ากับจังหวะหน้าทับสองไม้ชั้นเดียวหรือครึ่งชั้น ใช้สำหรับบรรเลงต่อ ท้ายเพลงต่าง ๆ เพื่อแสดงว่า จบ (หมด)

๑.๘.๒๑ **ปรบไก่** เป็นชื่อของหน้าทับ (ดูคำว่าหน้าทับ)ประเภทหนึ่ง ซึ่งมีส่วนสัดค่อนข้างค่อนข้างยาว ทุก ๆ อัตรา มีความยาวเป็น ๒ เท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้สำหรับตีประกอบกับเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอน

๑.๘.๒๒ **ส่ง** มีความหมาย ๒ อย่าง คือ

๑.๘.๒๒.๑ เป็นการบรรเลงนำทางให้คนร้อง ร้องต่อไปได้สะดวกและถูกต้อง เหมือนกับผู้ที่จะพ้นตำแหน่งแล้วก็ต้องส่งหน้าที่และแนะนำให้ผู้ที่จะรับตำแหน่งต่อไป ได้ทราบแนวทางเพื่อประโยชน์ และความเรียบร้อยของส่วนรวม การบรรเลงนำให้คนร้องนี้เรียกเต็ม ๆ ว่า "ส่งหางเสียง"

๑.๘.๒๒.๒ การร้องที่มีดนตรีรับก็เรียกว่าส่งเหมือนกัน แต่มักจะเรียกว่า "ร้องส่ง"

๑.๘.๒๓ **สวม** ได้แก่ การบรรเลงซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีทั้งวง หรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงสิ่งเดียวได้บรรเลงเหลื่อมล้ำเข้ามาในตอนท้ายก่อนจบของผู้อื่นที่จะต้องบรรเลงติดต่อเพื่อความสนิทสนมกลมกลืนกัน

๑.๘.๒๔ **ส่าย** คือ การตีพลิกแพลงของเครื่องขึ้นหนังจำพวกตีหน้าทับ โดยรักษาพื้นเดิมซึ่งเป็นเนื้อแท้ไว้เป็นหลัก และบางทีก็ตีพลิกแพลงให้สอดคล้องกับทำนองเพลงเพื่อให้สนิทสนมกลมกลืน วิธีตีพลิกแพลงของเครื่องหนังจำพวกนี้แหละเรียกว่า "ส่าย" เสมือนการเดินส่ายไปส่ายมาซึ่งเดินอยู่ในถนนเดิมนั้นเอง

๑.๘.๒๕ **ออก** คือ การบรรเลงที่เปลี่ยนจากเพลงหนึ่งไปอีกเพลงหนึ่ง เช่น บรรเลงเพลงช้าแล้วเปลี่ยนเป็นเพลงเร็วก็เรียกว่า ออกเพลงเร็ว เปลี่ยนจากเพลงธรรมดาไปเป็นเพลงลูกหมดก็เรียกว่า ออกลูกหมด

Copyright by Mahidol University

๑.๘.๒๖ **ลีลา** ได้แก่ ส่วนสัดและลักษณะความเคลื่อนไหวของการดำเนินทำนอง และลำนำ

๑.๙ ข้อตกลงเบื้องต้น

๑.๙.๑ การใช้คำนำหน้าบุคคลในการกล่าวถึงนักดนตรีไทยผู้ไม่มีบรรดาศักดิ์ ใช้คำว่าครูหรืออาจารย์ตามประเพณีนิยมที่ยึดถือกันในหมู่นักดนตรีไทย ในการเขียนประวัติ ใช้คำว่านายหรือนาง

๑.๙.๒ การวิเคราะห์เพลง จะวิเคราะห์โดยใช้เนื้อฆ้องในทางเพียงออบนซึ่งเป็นทางที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสาย ยกเว้นเพลงเรื่องชมสมุทรที่บรรเลงเฉพาะในวงเครื่องสายปี่ชวาก็จะใช้เนื้อฆ้องในทางชวา

๑.๙.๓ ผู้ศึกษาใช้เสียง โด เป็นเสียงตั้งต้นในทางเพียงออบนซึ่งตรงกับเสียง B โดยประมาณ และถือเอาเสียง โด เร มี .... ในทางเพียงออเป็นหลักในการเรียกระดับเสียง ดังนั้นเสียงตั้งต้นของทางชวาจึงตรงกับเสียง ฟา

๑.๙.๔ ในการวิเคราะห์ทำนองเพลง มีการใช้คำว่า "กลุ่มเสียง" และ "บันไดเสียง"

กลุ่มเสียง หมายถึง เสียงที่คัดสรรแล้วเพื่อการดำเนินทำนองในแต่ละทาง (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์)

บันไดเสียง หมายถึง ทางและลักษณะทางอันประกอบด้วยกลุ่ม เสียงในลักษณะต่าง ๆ

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๒

ประวัติความเป็นมาของเครื่องสายปี่ชวาและบทบาทหน้าที่

๒.๑ ความหมาย

เครื่องสายปี่ชวา หมายถึง วงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง มีการประสมวงด้วย ปี่ชวา ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยหลิบ โทน รำมะนา และฉิ่ง เดิมเรียกว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่

๒.๒ ที่มาของปี่ชวา กลองแขกและวงดนตรีที่เกี่ยวข้อง

ด้วยเหตุที่เครื่องสายปี่ชวา เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องสายผสมกับปี่ชวาและกลองแขก ดังนั้นการที่จะกล่าวถึงกำเนิดของวงเครื่องสายปี่ชวา จึงจำเป็นต้องกล่าวถึงที่มาของปี่ชวาและกลองแขกเป็นอันดับแรก ในการค้นหาที่มาของปี่ชวาและกลองแขกจากเอกสาร พบว่าโดยทั่วไปมักกล่าวถึงปี่ชวาและกลองแขกเมื่อเครื่องดนตรีทั้งสองเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยแล้ว มีเพียงคำบรรยายของ รองศาสตราจารย์ พูนพิศ อมาตยกุล เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๕ ณ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม ฯ มหาวิทยาลัมหิดล ศาลายา ในวิชาที่ว่าด้วยประวัติการดนตรีไทยที่ได้อธิบายว่าวัฒนธรรมปี่ชวาและกลองแขกเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยเส้นทางแพรไหม เครื่องดนตรีประเภทลม ไม่ใช่เฉพาะแต่ปี่ชวาเท่านั้นแต่รวมไปถึงปี่และขลุ่ยชนิดอื่น ๆ เป็นเครื่องดนตรีที่มีกระจายอยู่โดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในหลายประเทศที่อยู่บนเส้นทางแพรไหม เส้นทางนี้เป็นเส้นทางเดินของผู้ทำมาค้าขายซึ่งมีทั้งทางเดินเท้าผสมกับเส้นทางเดินเรือ มีระยะทางตั้งแต่กลุ่มประเทศในตะวันออกกลางผ่านมหาสมุทรอินเดีย ประเทศอินเดียผ่านเกาะลังกา ประเทศพม่าและทะเลอันดามันเข้ามาสู่แหลมมาลายู ช่องแคบมะละกา หมู่เกาะของประเทศอินโดนีเซียและบริเวณอ่าวไทย ต่อไปจนถึงประเทศจีนตามแนวทะเลจีนใต้ ปรากฏว่าบนเส้นทางแพรไหมที่กล่าวนี้ มีลักษณะเด่นในการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมที่คล้ายคลึงกันอยู่อย่างหนึ่ง นั่นคือ เทคนิคการเป่าเครื่องลมที่ใช้วิธีระบายลมให้เกิดต่อเนื่องกันเหมือนกับว่าไม่มีการหายใจ การมีเทคนิคเดียวกันนี้อาจกล่าวได้ว่าระบบการสร้างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมมีรูปพรรณสัณฐานและหน้าที่ใกล้เคียงกัน ปี่ชวาเป็นเครื่องเป่าที่คล้ายเครื่องเป่าในประเทศอื่น ๆ ในกลุ่มเดียวกันอันได้แก่ ปี่ไฉน ปี่แน ปี่นอก ปี่ใน ปี่มอญ และปี่อ้อ ซึ่งต้องใช้ลิ้นปี่และมีกำพวดเช่นเดียวกัน เพียงแต่การนำปี่เหล่านี้ไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ จะแตกต่างกันแต่ละพื้นที่เท่านั้น เมื่อพิจารณารูปลักษณ์ของปี่ชวากับปี่ที่ใช้ในตะวันออกกลาง อินเดียและชวาแล้วไม่ได้มีรูปลักษณ์แตกต่างกันเพียงแต่มีขนาดโตกว่าปี่ไฉนที่สันนิษฐานว่าเป็นปี่อินเดียเพียงเล็กน้อยและมีจำนวนรูปิดเปิดนิ้วมากกว่าซึ่งเชื่อว่าเป็นการพัฒนาให้

Copyright by Mahidol University

เกิดความหลากหลายของเสียงมากขึ้น แต่ยังคงใช้เทคนิคการเป่าระบายลมอยู่เช่นเดิม คำว่าปี่เป็นภาษาไทยแท้ ตั้งชื่อขึ้นตามเสียงที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติด้วยการเป่า และหากปี่นั้นมาจากแหล่งใดไทยก็จะเติมคำที่ ๒ ต่อลงไป เช่น ปี่มอญ หรือปี่ชวา ดังนั้น สรุปแล้วพอจะอนุมาณได้ว่าปี่ชวานี้คงไม่ใช่ของไทยมาตั้งแต่ต้น แต่ได้เคลื่อนย้ายและพัฒนาและทำหน้าที่มาตามเส้นทางแพรไหมจนถึงชวาแล้วเข้ามาสู่ประเทศไทย จึงได้ชื่อว่าปี่ชวา

เมื่อวัฒนธรรมปี่ชวาเข้ามาสู่ประเทศไทยพร้อมกับกลองซึ่งไทยเรียกว่ากลองแขกในรูปวงดุริยางค์ที่เรียกว่าวงปี่กลองหรือวงกลองสี่ปี่หนึ่ง รูปการณ์ในเรื่องการผสมวงของกลองสี่ปี่หนึ่งนี้ มีทีท่าว่าจะมีการผสมผสานกันระหว่างชวากับมลายู เมื่อไทยรับเข้ามาใช้ในพิธีกรรมและกระบวนการแห่ต่าง ๆ จึงได้เกิดวงปี่ชวากลองแขกขึ้น

วงปี่ชวากลองแขกประกอบด้วยปี่ชวา ๑ เลา กลองแขก ๑ คู่และฉิ่ง จากเรื่องตำนานกลองแขก ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๒๒:๒๓) และจากเรื่องการบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธี (๒๕๒๒:๓๗) ของอาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึงวงปี่ชวากลองแขก ได้ความว่า วงกลองแขกหรือวงปี่ชวากลองแขกนั้น แต่เดิมใช้ประกอบการฟ้อนรำ เช่น รำกริช (ในละครเรื่องอิเหนา พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้ามงกุฎ ในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ) และการรำกระบี่กระบอง แต่ต่อมาเมื่อได้เอาวงกลองมลายูซึ่งเคยใช้ในกระบวนพยุหยาตราไปใช้เพื่อการแห่พระบรมศพเจ้านายและพระศพเจ้านายแล้วเลยไปใช้เป็นเครื่องประโคมศพเรียกว่า **ตีบัวลอย** จึงได้มีการนำวงกลองแขกไปใช้ในกระบวนเสด็จแทนและยังได้นำไปใช้เป็นเครื่องประโคมในพิธีมงคลต่าง ๆ คู่กับวงปี่พาทย์ ในการบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์นั้นวงกลองแขกจะบรรเลงไปพร้อม ๆ กับวงปี่พาทย์โดยที่วงกลองแขกจะบรรเลงอยู่เพียงเพลงสระหม่าเท่านั้นยกเว้นในงานเสด็จพยุหยาตราบางกรณี จึงจะสลับและต่อท้ายด้วยเพลงแปลง การบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธีต่าง ๆ นั้นแต่เดิมต้องมีวงกลองแขกด้วยวงหนึ่งเสมอแต่ในรัชกาลปัจจุบันได้งดไป สาเหตุที่ได้งดการบรรเลงวงกลองแขกคู่กับวงปี่พาทย์นั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท (๒๕๒๒:๓) ได้เขียนไว้ในเรื่องการบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธี ดังนี้

> "...ต่อมาในสมัยหลัง ๆ นี้ เนื่องด้วยงบประมาณน้อยลง หรือข้าราชการไม่เพียงพอ และเห็นว่าการบรรเลงปี่พาทย์ไปเพลงหนึ่งพร้อม ๆ กับปี่ชวากลองแขกก็บรรเลงไปอีกทางหนึ่งฟังแล้วไม่กลมกลืนกันและหมายกำหนดการก็มิได้บ่งถึง จึงได้งดวงกลองแขกกันมาจนทุกวันนี้..."

Copyright by Mahidol University

อย่างไรก็ตาม หลังจากงดการบรรเลงวงกลองแขกคู่กับวงปี่พาทย์ในพระราชพิธีอื่น ๆ แล้ว วงกลองแขกยังคงบรรเลงในงานพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในพระราชพิธีดังกล่าวจะจัดวงกลองแขก ๓ ชุดให้อยู่ในเรือกลองนอกเรือกลองในและตั้งบรรเลงอยู่ ณ บริเวณพระอุโบสถ ในปัจจุบันเมื่องดการเสด็จโดยขบวนพยุหยาตราแล้ว วงกลองแขกก็เหลือการประโคมเพียงวงเดียว ณ บริเวณพระอุโบสถ

ในปัจบัน นอกจากปี่ชวา และกลองแขกจะบรรเลงในวงปี่กลอง หรือที่เรียกว่า **วงกลองแขก** แล้วยังปรากฏอยู่ใน **วงบัวลอย วงปี่พาทย์นางหงส์** และ **วงเครื่องสายปี่ชวา** วงบัวลอยนั้นเดิมใช้ปี่ชวากับกลองมลายู จากการศึกษาประวัติเครื่องดนตรีไทยซึ่งเขียนโดยธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๒๐:๕๓-๕๔) พบว่า กลองมลายูมีตัวกลองสั้นและอ้วนกว่ากลองแขก มีสายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนัง ส่วนกลองแขกนั้นมีสายโยงเร่งเสียงทำด้วยหวาย แต่ในปัจจุบันเข้าใจว่าเนื่องจากหาหวายไม่สะดวกกลองแขกจึงใช้สายหนังสำหรับโยงเร่งเสียงเช่นเดียวกับกลองมลายู ในวงบัวลอยแต่เดิมใช้กลองมลายู ๔ ลูก จึงเรียกวงกลองสี่ปี่หนึ่ง แต่ต่อมาภายหลังลดกลองลงเหลือเพียง ๒ ลูก บรรเลงคู่อย่างกลองแขก อีกทั้งบางทีก็ทำรูปร่างอย่างกลองแขกแต่มีขนาดย่อมกว่า ความคล้ายคลึงกันมากขึ้นของกลองทั้งสองนี้จึงทำให้มีการใช้กลองแขกแทนกลองมลายูในวงบัวลอยในปัจจุบัน จากการบรรยายของอาจารย์มนตรี ตราโมทในวิชาวรรณคดีดนตรีไทย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๓ ที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้อธิบายว่า วงบัวลอยนั้นทำเพลงเรื่องบัวลอย ซึ่งเริ่มด้วยเพลงบัวลอย ไฟชุม ชักฟืน กาจับปากโลง...เรื่อยไปจนถึงเพลงนางหงส์เป็นเพลงสุดท้าย และเพลงนางหงส์นี้เองที่เป็นต้นเหตุให้เกิดวงปี่พาย์นางหงส์เพราะเมื่อวงปี่พาทย์เกิดชอบใจเพลงนางหงส์ถึงกับนำเอาเพลงนางหงส์ไปขยายเพื่อบรรเลงในวงปี่พาทย์ แต่เมื่อฟังดูแล้วไม่เข้ากับเสียงปี่ในและตะโพนเลยใช้ปี่ชวาและกลองแขกแทนจึงเกิดเป็นวงที่เรียกว่าปี่พาทย์นางหงส์ใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพ ส่วนการนำปี่ชวา และกลองแขกเข้ามาประสมในรูปวงเครื่องสายปี่ชวานั้นเป็นเรื่องที่จะกล่าวถึงโดยละเอียดในการศึกษาในครั้งนี้

๒.๓ ประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายปี่ชวา

ในการบรรยายเรื่องกำเนิดของวงดนตรีไทยนั้น เกี่ยวกับวงวงเครื่องสายปี่ชวา รองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายว่า แรกเริ่มทีเดียววงเครื่องสายมีอยู่แล้วตามบ้านน้อยใหญ่โดยผู้ที่รักดนตรีจับกลุ่มกันเล่นขึ้นเอง ใครมีเครื่องดนตรีอะไรที่ถนัด หรือหยิบฉวยได้ใกล้มือ

Copyright by Mahidol University

สามารถเล่นรวมเป็นวงได้ก็นำมาปฏิบัติร่วมกัน เพียงแต่เทียบเสียงให้เข้ากันก็จะทำเป็นเพลงที่ฟังไพเราะไม่ขัดหู ในเมื่อเครื่องสายเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดไม่ใหญ่และมีน้ำหนักเบาหยิบฉวยง่าย การผสมวงเครื่องสายขึ้นในบ้านคนไทยจึงเกิดขึ้นได้อย่างง่ายดาย สามารถนำไปเล่นได้ทุกที่แม้กระทั่งในเรือ และคงจะเล่นกันเกร่อตั้งแต่ในสมัยอยุธยามาแล้ว แต่ไม่ปรากฏรูปแบบการรวมวงที่แน่นอน ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท (๒๕๒๒:๗๒) ได้อธิบายไว้ในเรื่องเครื่องสายไทยว่า

> "... แม้ในกรุงศรีอยุธยา ก็ปรากฏว่าไทยเราพอใจในอันที่จะนำเอาเครื่องดีด สี ตี และเป่ามามาเล่นในยามว่างเป็นเครื่องกล่อมอารมณ์กันอย่างแพร่หลาย แม้ไม่ได้ร่วมวงก็นำไปดีดไปสีไปตีไปเป่ากันเป็นเอกเทศ จนถึงกับมีข้อห้ามไว้ในกฎมณเฑียรบาล ในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. ๑๙๙๑-๒๐๓๑) ห้ามการ "ร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ "..."

เมื่อปี่ชวาเข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ด้วยคุณภาพเสียงปี่ชวาที่ดังแหวกอากาศไปได้ไกล สามารถบรรเลงนำวงเครื่องสายหรือบรรเลงล้อบรรเลงขัดกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายได้ ทำให้**วงเครื่องสายแต่เดิมเจิดจ้าขึ้น** ไพเราะน่าทึ่งขึ้นด้วยเสียงของปี่และความสามารถของผู้เป่า จึงเกิดการผสมวงกลายเป็นเครื่องสายผสมปี่ชวาหรือเครื่องสายปี่ชวาขึ้น เมื่อเป็นที่นิยมจึงได้บรรเลงกันต่อมา

จากคำบรรยายดังกล่าว มีข้อที่ต้องวินิจฉัยว่า **วงเครื่องสายแต่เดิม** นั้น หมายถึงเฉพาะวงเครื่องสายที่เคยมีมาก่อนรัชกาลที่ ๔ หรือหมายรวมถึงวงเครื่องสายที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในหมู่นักดนตรีในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งเป็นแบบฉบับของวงเครื่องสายในปัจจุบันนี้

๒.๓.๑ แนวคิดเกี่ยวกับการเกิดวงเครื่องสายปี่ชวา

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับกำเนิดของวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้ศึกษาพบแนวคิดอยู่ ๒ แนวคิด คือ

แนวคิดที่ ๑ แนวคิดนี้เชื่อว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเกิดจากการนำเอาวงกลองแขกมารวมกับวงเครื่องสาย ซึ่งหมายถึงว่าก่อนที่จะเกิดวงเครื่องสายปี่ชวาไทยได้มีทั้งวงกลองแขก และวงเครื่องสายอยู่ก่อนแล้วแนวคิดนี้ปรากฏอยู่ในเรื่องเครื่องสายไทยของอาจารย์มนตรี ตราโมท (๒๕๒๒:๗๓) ดังนี้

Copyright by Mahidol University

"...ในสมัยรัชกาลที่ ๔ นี้ได้มีผู้คิดรวมกลองแขกดังกล่าวแล้วนี้ กับวงเครื่องสาย ดังได้กล่าวไว้แล้วในตอนต้นเข้าบรรเลงรวมกัน โดยเอาขลุ่ยเพียงออและโทนรำมะนาออกเสียเพราะเป็นเสียงที่พ้องกันและไร้ผลในการผสมวงเรียกวงผสมนี้ว่า "กลองแขกเครื่องใหญ่" แต่ในสมัยต่อมาจนถึงปัจจุบันเรียกว่า "เครื่องสายปี่ชวา "..."

นอกจากนี้ยังปรากฏอยู่ในเรื่องเครื่องสายปี่ชวาของอาจารย์ประเวช กุมุท (๒๕๒๑:๓๗) ดังนี้

"...จนมาถึงปลายรัชกาลที่ ๔ วงกลองแขกก็มีบทบาทเข้ามาร่วมกับวงเครื่องสายโดยได้ตัดเครื่องมือที่ซ้ำกัน และเปลี่ยนแปลงบางอย่างเพื่อความเหมาะสม เช่น ตัดโทนรำมะนาจากวงเครื่องสายออกไปและเปลี่ยนขลุ่ยเพียงออเป็นขลุ่ยหลีบที่มีเสียงแหลมกลมกลืนกับปี่ชวา กลายเป็นวงเครื่องสายผสมอีกวงหนึ่งขึ้นมาแต่เป็นการผสมที่เป็นไปตามหลักเกณฑ์ทางดุริยางค์ไทยที่นับว่าจัดเข้าในขั้นบรรทัดฐาน เดิมเรียกว่า "วงกลองแขกเครื่องใหญ่" ต่อมาเรียก "วงเครื่องสายปี่ชวา "..."

แนวความคิดที่ ๑ นี้มักจะพบได้โดยทั่วไปในตำราเรียนเกี่ยวกับประวัติของวงดนตรีไทยในระดับชั้นมัธยมศึกษา

แนวคิดที่ ๒ แนวคิดนี้เชื่อว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเกิดขึ้นก่อนที่จะมีวงเครื่องสายที่เป็นแบบฉบับ โดยมีผู้เอาเครื่องดนตรีที่มีสาย ได้แก่ซอด้วง ซออู้และจะเข้ กับปี่อ้อเข้ามาผสมกับเครื่องกลองแขกเรียกว่า **กลองแขกเครื่องใหญ่** ซึ่งต่อมาเรียกว่าวงเครื่องสายปี่ชวา แนวคิดนี้ปรากฏอยู่ในเรื่องตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๒๒:๒๑) ว่า

"..เมื่อมโหรีผู้หญิงร่วงโรยลงครั้งนั้น ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายอย่างจีนจึงคิดกันเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้ กับปี่อ้อ เข้าเล่นผสมกับเครื่องกลองแขก เครื่องผสมวงอย่างนี้เรียกกันว่า "กลองแขกเครื่องใหญ่" ครั้นต่อมาเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทนเรียกว่า "มโหรีเครื่องสาย" บางวงก็เติมระนาดและฆ้องเข้าด้วยกัน จึงเกิดมีมโหรีเครื่องสายผู้ชายเล่นแทนมโหรีผู้หญิงอย่างเดิมสืบมาจนทุกวันนี้ที่ผู้หญิงหัดเล่นก็มีแต่น้อยกว่าผู้ชายเล่น..."

Copyright by Mahidol University

เมื่อพิจารณาคำว่า "วงมโหรีเครื่องสาย" คำแรกก็หมายถึงวงเครื่องสายที่เป็นแบบฉบับนั่นเอง เพราะเมื่อเอากลองแขกกับปี่อ้อออกใช้แทนรำมะนากับขลุ่ยแทนเครื่องดนตรีในวงทั้งหมดก็จะประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยและโทน รำมะนา ซึ่งเป็นรูปแบบการประสมวงของวงเครื่องสายในปัจจุบัน และเมื่อพิจารณาคำว่า "วงมโหรีเครื่องสายผู้ชาย" ก็เห็นว่าวงเครื่องสายปี่ชวาในชื่อว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่ยังเป็นต้นเค้าของวงมโหรีที่บรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ขาดแต่ไม่มีซอสามสาย อันที่จริงชื่อวงมโหรีเครื่องสายนี้ก็น่าจะนำมาใช้ในปัจจุบัน เพราะวงดนตรีในลักษณะดังกล่าวยังคงเล่นกันอยู่มากกว่าวงมโหรีในแบบฉบับที่มีซอสามสาย เนื่องจากมีผู้สีซอสามสายได้น้อย

นอกจากในเรื่องตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์แล้ว แนวคิดนี้ยังปรากฏอยู่ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค ๑ ของ ศาสตราจารย์อุทิศ นาคสวัสดิ์ (๒๕๒๓:๑๘๗) ดังนี้

> "...ได้กล่าวมาแล้วว่า เมื่อมโหรีหญิงร่วงโรยลงในสมัยรัชกาลที่ ๔ พวกผู้ชายจึงคิดอ่านเล่นเครื่องสายกันขึ้นอย่างจริงจังโดยใช้ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และปี่อ้อเข้าผสมกันเล่น ต่อมาได้คิดอ่านเอาเครื่องกลองแขกเติมเข้าไปในวงเครื่องสายด้วยเลยกลายเป็นชุดกลองแขกเครื่องใหญ่ไปดังได้กล่าวแล้ว ต่อมาก็เกิดแยกชุดกันขึ้นโดยบางวงเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสียใช้โทนรำมะนาและขลุ่ยแทน จึงเกิดเป็นวงเครื่องสายไทยขึ้นแต่บางวงก็เอาปี่ชวาและกลองแขกเข้าผสมอย่างเดิม จึงกลายเป็นวงเครื่องสายปี่ชวาไป นอกจากนั้นบางวงยังได้เติมเครื่องมโหรีเข้ากับเครื่องสายไทย เลยกลายเป็นวงมโหรีเครื่องสายหรือที่เรียกกันว่าวงมโหรีอยู่จนทุกวันนี้..."

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดที่ ๑ หรือแนวคิดที่ ๒ ล้วนแต่กล่าวว่าเดิมเรียกการประสมวงอย่างนี้ว่า **"กลองแขกเครื่องใหญ่"** จึงน่าพิจารณาได้ว่าตัวตั้งของวงนี้อยู่ที่วงกลองแขก เมื่อมีการนำเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงเพิ่มในวงกลองแขกจึงมีคำมาต่อท้ายว่าเครื่องใหญ่เหมือนกับในวงปี่พาทย์หรือวงมโหรีที่เรียกว่าปี่พาทย์เครื่องใหญ่มโหรีเครื่องใหญ่เพราะมีเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม ดังนั้น ชื่อกลองแขกเครื่องใหญ่และจากการที่ไม่พบว่ามีวงดนตรีที่เรียกว่าวงเครื่องสายมาก่อนวงกลองแขก จึงเป็นข้อสนับสนุนให้กับแนวคิดที่ ๒ ว่าวงเครื่องสายปี่ชวาในชื่อว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่เกิดขึ้นก่อนวงเครื่องสายที่เป็นแบบฉบับอยู่ในปัจจุบันนี้ และหากเชื่อข้อความในตำนานเรื่องเครื่องมโหรีปี่พาทย์ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ยกมาอ้างแล้วข้างต้นว่าเป็นความจริงทั้งหมด ก็คงกล่าวได้ว่าวงเครื่องสายปี่ชวาในชื่อว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่เป็น

Copyright by Mahidol University

แบบอย่างให้เกิดการรวมวงเครื่องสายที่เป็นแบบฉบับในปัจจุบันรวมทั้งวงมโหรีเครื่องสายที่พัฒนามาเป็นวงมโหรีในปัจจุบันที่บรรเลงผสมด้วยระนาดและฆ้องจากวงปี่พาทย์

๒.๓.๒ ที่มาของชื่อเครื่องสายปี่ชวา

เมื่อพิจารณาจากการที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นพระราชโอรสในรัชกาลที่ ๔ มีพระชนมายุระหว่าง พ.ศ. ๒๔๐๕-๒๔๘๖ ซึ่งเป็นระยะเวลาที่สามารถทันรู้ทันเห็นเหตุการณ์ต่าง ๆ ในตอนปลายรัชกาลที่ ๔ และตลอดรัชกาลที่ ๕ ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเกิดขึ้นและได้ชื่อว่ากลองแขกเครื่องใหญ่ในตอนปลายรัชกาลที่ ๔ ตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ในเชิงอรรถ (๒๕๒๒:๒๑) ว่าน่าจะเกิดขึ้นในปลายรัชกาลที่ ๔ ด้วย เมื่อตอนต้นรัชกาลที่ ๕ ยังถือว่าเป็นของเกิดมีขึ้นใหม่ ส่วน**ชื่อเครื่องสายปี่ชวา**เพิ่งจะมาเรียกกันในระยะใดระยะหนึ่งตั้งแต่เริ่มเกิดมีมโหรีเครื่องสาย เรื่อยมาจนกระทั่งเกิดวงเครื่องสายผสม ทั้งนี้เนื่องมาจากสาเหตุที่เครื่องดนตรีที่ประสมในวงกลองแขกเครื่องใหญ่มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องประสมวงในวงเครื่องสายและแม้จะได้ชื่อว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่ก็มิได้ทำบทบาทหน้าที่อย่างใกล้เคียงกับวงกลองแขก แต่กลับมีบทบาทหน้าที่เพื่อความสนุกสนานของผู้บรรเลงและบรรเลงในงานช่วยต่าง ๆ อย่างวงเครื่องสาย "นึกสนุกก็เล่นกัน ไม่ค่อยได้ซ้อมส่วนมากก็ไปเล่นในงานช่วย" (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) เมื่อมีการเรียกชื่อ **วงเครื่องสาย** วงกลองแขกเครื่องใหญ่จึงถูกเรียกว่าวงเครื่องสายปี่ชวา หรือถ้าช้ากว่านั้น บางทีก็อาจได้ชื่อว่าเครื่องสายปี่ชวาในระยะที่เกิดวงเครื่องสายผสมต่าง ๆ แล้ว จากคำบรรยายของ รองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล ในเรื่องกำเนิดของวงเครื่องสายผสมไทยที่ว่าได้มีเปียนโนเข้ามาเล่นผสมในวงเครื่องสายในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีหีบเพลงชักและขิมเข้ามาผสมในรัชกาลที่ ๖ และมีออร์แกนเข้ามาผสมในรัชกาลที่ ๗ และเรียกชื่อวงเครื่องสายแยกกันตามชื่อเครื่องดนตรีที่มาผสม เช่น วงเครื่องสายผสมเปียนโน วงเครื่องสายผสมขิม เป็นต้น ด้วยคนไทยตื่นเต้นกับความแปลกใหม่ในวัฒนธรรมตะวันตก วงเครื่องสายผสมจึงเป็นที่นิยมกันมากในสมัยรัชกาลที่ ๖ และรัชกาลที่ ๗ ทำให้วงกลองแขกเครื่องใหญ่ถูกครอบคลุมด้วยชื่อใหม่เป็นวงเครื่องสายปี่ชวา

๒.๔ การสืบทอดของวงเครื่องสายปี่ชวา

เนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวาในชื่อว่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ มีการประสมวงตั้งแต่ตอนปลายรัชกาลที่ ๔ (พ.ศ. ๒๓๕๔-พ.ศ. ๒๔๑๑) การสืบค้นรายชื่อของนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่

Copyright by Mahidol University

ชวาในระยะแรกจึงทำได้ยากเพราะรายชื่อและประวัตินักดนตรีในสมัยนั้นไม่ค่อยมีการบันทึกไว้ ทราบแน่ชัดแต่เพียงว่าครูหนูดำเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญผู้หนึ่งเพราะเป็นผู้ที่แต่งเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรสำหรับบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา และเป็นครูปี่ชวาของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาประสานดุริยศัพท์ได้เข้ารับราชการอยู่ในกรมพิณพาทย์หลวงเคยบรรเลงในวงหลวงร่วมกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในสมัยรัชการที่ ๕ รับราชการอยู่ในกรมพิณพาทย์หลวงได้เป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ ต่อจากพระยาเสนาะดุริยางค์ ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะมีการถ่ายเทวิชาเครื่องสายปี่ชวาระหว่างพระยาทั้งสองท่านนี้รวมทั้งได้ร่วมกันสร้างระเบียบแบบแผนการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาที่ยึดถือมาจนทุกวันนี้ เพราะลูกศิษย์ของเจ้าพระยาทั้งสองท่านนี้เองที่เป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายในสมัยต่อ ๆ มา การรวมกลุ่มบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาที่สืบสาวพอจะเห็นเค้าเป็นรูปวงได้ไกลที่สุดแค่ในสมัยรัชกาลที่ ๖ คือวงเครื่องสายปี่ชวาในกรมมหรสพ และวงวัดกัลยา หรือวงบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ในปัจจุบันไม่มีวงเครื่องสายปี่ชวาที่สืบทอดต่อจากวงวัดกัลยาอีกเลยคงมีแต่วงที่สืบทอดต่อมาจากวงในกรมมหรสพถึงกรมศิลปากร และแพร่กระจายไปสู่กลุ่มนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เราอาจแบ่งการรวมกลุ่มของวงเครื่องสายปี่ชวาออกเป็นระยะ ๆ ตามลำดับดังนี้

๒.๔.๑ วงเครื่องสายปี่ชวาบ้านจางวางทั่ว

เครื่องสายปี่ชววงนี้เกิดขึ้นในสมัยรัชการที่ ๖ เมื่อครั้งจางวางทั่วยังมีชีวิตอยู่ จางวางทั่ว พาทยโกศลมีชีวิตอยู่ในปี พ.ศ. ๒๔๒๔-พ.ศ. ๒๔๘๑ เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม แม้ไม่ได้รับราชการในกรมมหรสพแต่ก็เป็นศิษย์คนหนึ่งของพระยาประสานดุริยศัพท์ ในวงเครื่องสายปี่ชวา คนปี่ชวาแต่เดิม คือ จางวางทั่ว แต่ไม่อาจสืบค้นได้แน่ชัดว่ามีนักดนตรีคนใดบ้างที่ร่วมในวงด้วย ต่อมาครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล บุตรชายเป็นคนปี่ชวาแทนบิดา ในวงนี้มีการนำขิมเข้ามาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ ชวาด้วย (ปี๊บ คงลายทอง,สัมภาษณ์) นักดนตรีวงเครื่องสายปี่ชวาในสมัยนี้เท่าที่ครูเตือน พาทยกุล (สัมภาษณ์) นักดนตรีเก่าแก่ท่านหนึ่งของวงบ้านจางวางทั่วจำได้มีดังนี้ คือ

ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล	เป่าปี่ชวา หรือสีซออู้
นายแถม คงศรีวิไล	เป่าปี่ชวา
(เมื่อครูเทวาประสิทธิ์สีซออู้)	
ครูช่อ สุนทรวาทิน	สีซอด้วงหรือซออู้

Copyright by Mahidol University

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ	ดีดจะเข้
นายเคี้ยง โอบายวาท	เป่าขลุ่ยหลีบ
ครูแมว กับครูยรรยง โปร่งน้ำใจ	ตีกลองแขก

ครูเตือน พาทยกุล ผู้ให้สัมภาษณ์ เล่าว่าในสมัยนั้นมีวงกลองแขกมากบรรเลงเล่นกันเป็นที่สนุกสนานโดยเฉพาะในเรือกฐิน คนปี่ชวากลองแขกพอว่างก็มารวมวงเครื่องสายปี่ชวาเล่นกัน ในปัจจุบันไม่มีวงเครื่องสายปี่ชวาที่สืบทอดมาจากวงบ้านพาทยโกศลอีกเลย

๒.๔.๒ วงเครื่องสายปี่ชวาในกรมมหรสพ

อาจารย์มนตรี ตราโมท (สัมภาษณ์) เล่าว่า วงเครื่องสายปี่ชวา ในสมัยนั้นรวมวงเล่นกันอยู่บ่อย ๆ นึกสนุกหรืออยากเล่นเมื่อไรก็เล่น ถ้ามีงานให้ไปช่วยก็ยกวงไปช่วย ไม่ต้องมีการซ้อมก่อนการไปเล่นจริงซึ่งเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงศักยภาพทางดนตรีและความพร้อมของนักดนตรีในสมัยนั้น นักดนตรีในวงกรมมหรสพเท่าที่อาจารย์มนตรี ตราโมทจำได้ มีดังนี้

พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต)	เป่าขลุ่ยหลีบ
พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)	สีซออู้
หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)	สีซอด้วง
นายจ่าง แสงดาวเด่น	ดีดจะเข้
หลวงวิมลวังเวง	ตีกลองแขก

ในวงเครื่องสายปี่ชวาวงนี้ยังไม่ทราบว่าใครเป็นคนเป่าปี่ชวา แต่เมื่อพิจารณาช่วงอายุของนักดนตรีดังกล่าวเท่าที่ทราบปีที่เกิด ได้แก่พระเพลงไพเราะเกิดเมื่อปี พ.ศ.๒๔๓๑ พระสรรเพลงสรวงมีชีวิตอยู่ระหว่างปี พ.ศ.๒๔๓๐-พ.ศ.๒๔๘๖ หลวงไพเราะเสียงซอมีอายุระหว่างปี พ.ศ.๒๔๓๕-พ.ศ.๒๕๑๘ ก็อาจจะสันนิษฐานได้ว่า นักดนตรีในกลุ่มนี้คงเคยบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาร่วมกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (พ.ศ.๒๔๐๓-พ.ศ.๒๔๖๗) และพระยาเสนาะดุริยางค์ (พ.ศ.๒๔๐๙-พ.ศ. ๒๔๘๒) โดยพระยาท่านใดท่านหนึ่ง หรือรวมทั้งพระสรรเพลงสรวง (เมื่อมีใครสีซออู้อยู่แล้ว) อาจเป็นคนเป่าปี่ชวาก่อนที่จะถึงสมัยครูเทียบ คงลายทอง (พ.ศ.๒๔๔๕-พ.ศ. ๒๕๒๔)

Copyright by Mahidol University

๒.๔.๓ วงเครื่องสายปี่ชวาที่สืบเนื่องมาจากวงในกรมมหรสพ

วงเครื่องสายปี่ชวาในกรมมหรสพ ประกอบด้วยนักดนตรีที่เป็นข้าราชการอยู่ในกรมมหรสพ เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงหน่วยราชการจากกรมมหรสพเป็นกรมศิลปากรเมื่อ พ.ศ ๒๔๗๘ นักดนตรีเหล่านี้ก็ได้ย้ายมาสังกัดอยู่ในกรมศิลปากร รายชื่อนักดนตรีจากการสัมภาษณ์คุณครูสุดา เขียววิจิตร มีดังนี้

ครูเทียบ คงลายทอง เป่าปี่
ครูละม่อม ดูรยชีวิน สีซอด้วง
หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) หรือ
ขุนสนิทบรรเลงการ สีซออู้
ครูละเมียด จิตตเสวี ดีดจะเข้
ครูแสวง อภัยวงศ์ ดีดจะเข้
อาจารย์มนตรี ตราโมท เป่าขลุ่ยหลีบ
ครูมิ ทรัพย์เย็น กับครูผิว ใบไม้ ตีกลองแขก
ครูโชติ ดุริยประณีต ตีฉิ่งและผลัดตีกลองบ้าง

วงเครื่องสายปี่ชวาวงนี้ถือเป็นวงครูชั้นยอดวงสุดท้ายที่สืบเนื่องมาจากกรมมหรสพและประจำอยู่ที่กรมศิลปากร (ความเห็นของรองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล กรรมการสอบในวันสอบป้องกันวิทยานิพนธ์)

อย่างไรก็ดี ในการรวมวงบรรเลงนั้นเป็นไปในลักษณะตามสบายไม่ได้กะเกณฑ์ว่าใครต้องการบรรเลงอะไร ใครถนัดเครื่องดนตรีอะไรก็บรรเลงเครื่องดนตรีนั้น ขนาดและรูปแบบของวงก็มิได้ตายตัว เช่น ในกรณีที่วงเครื่องสายปี่ชวาข้างบนนั้นมีคนซอด้วง ซออู้ครบแล้วหลวงไพเราะเสียงซอก็จะบรรเลงซอสามสาย (สุดา เขียววิจิตร, สัมภาษณ์)

๒.๔.๔ วงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรในระยะแรก ๆ

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประเวช กุมุท (๒๕๓๗) ทราบว่านักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวากรมศิลปากรในระยะแรก ๆ มีดังนี้

Copyright by Mahidol University

ครูเทียบ คงลายทอง	เป่าปี่ชวา
ครูหลวงไพเราะเสียงซอ	สีซออู้
ครูปลั่ง วนเขจร	สีซออู้
ครูไปล่ วนเขจร	สีซอด้วง
ครูอนันต์ ดูรยชีวิน	สีซอด้วง
ครูละเมียด จิตตเสวี	ดีดจะเข้
อาจารย์มนตรี ตราโมท	เป่าขลุ่ยหลีบ
ครูมิ ทรัพย์เย็น กับครูพิษณุ	แซ่มบาง ตีกลองแขก
ครูโชติ ดุริยประณีต หรือ หม่อมหลวงสุรักษ์	สวัสดิกุล ตีฉิ่ง

นักดนตรีที่เพิ่มเข้ามาใหม่ในวงนี้คือ ครูอนันต์ ดูรยชีวิน และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ส่วนครูปลั่งและครูไปล่ วนเขจรนั้นก็เป็นนักดนตรีจากกรมมหรสพที่ย้ายมาสังกัดในกรมศิลปากรเช่นกัน

เหตุปัจจัยสำคัญที่ทำให้ต้องมีการเปลี่ยนแปลงตัวนักดนตรี ได้แก่ เวลา กล่าวคือ เมื่อเวลาผ่านไป นักดนตรีคนใดคนหนึ่งชราหรือสิ้นอายุขัยก็จะมีนักดนตรีคนใหม่เข้ามาบรรเลงเพลงเสริมหรือบรรเลงแทน ตัวอย่างเช่นกรณีคนกลองแขก อาจารย์ประเวช กุมุท (สัมภาษณ์) ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า

> "เริ่มแรกที่เห็นมีครูมิตีกลองคู่กับครูผิว เมื่อครูผิวเสียชีวิตครูมิตีกลองคู่กับครูพิษณุ เมื่อครูมิเสียชีวิต ครูพิษณุตีกลองคู่กับครูพริ้ง กาญจนผลิน เมื่อครูพิษณุเสียชีวิตครูพริ้ง กาญจนผลินตีคู่กับครูพริ้ง ดนตรีรส"

นักดนตรีเครื่องมืออื่น ๆ ก็เช่นกัน เช่นเมื่อครูปลั่ง วนเขจรเสียชีวิต ครูอนันต์ ดูรยชีวินก็สีซออู้แทน เมื่อครูละเมียด จิตตเสวีเสียชีวิตครูทองดี สุจริตกุล ก็ดีดจะเข้แทน ในส่วนตัวของอาจารย์ประเวช กุมุทนั้นก็เข้าร่วมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาเมื่อครูอนันต์ ดูรยชีวินชวนไปบรรเลงในงานศพครูปลั่ง วนเขจร นักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาในครั้งนั้นประกอบด้วย

Copyright by Mahidol University

ครูเทียบ คงลายทอง เป่าปี่ชวา
ครูละเมียด จิตเสวี ดีดจะเข้
ครูอนันต์ ดูรยชีวิน สีซออู้ (แทนครูปลั่ง)
ครูประเวช กุมุท สีซอด้วง (แทนครูไปล่)
ครูละม่อม ดูรยชีวิน สีซอด้วง
อาจารย์ศิลปี ตราโมท หรือ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล เป่าขลุ่ยหลิบ
ครูมิ ทรัพย์เย็น กับครูพริ้ง กาญจนผลิน ตีกลองแขก
ครูโชติ ดุริยประณีต ตีฉิ่ง

วงเครื่องสายปี่ชวาเมื่อครั้งที่อาจารย์ประเวช กุมุทร่วมบรรเลงอยู่นั้น นอกเหนือจากการรวมวงเพื่อความสนุกสนานและเพื่อบรรเลงในงานช่วยแล้วยังได้จัดวงบรรเลงเพื่อการฟังที่สังคีตศาลาและออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียง แห่งประเทศไทยสลับกับการบรรเลงวงดนตรีไทยประเภทอื่น ๆ อีกด้วย

๒.๔.๕ วงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรในระยะหลัง ๆ ก่อนที่จะขาดช่วงไปนับสิบปี

หลังจากครูอนันต์ ดูรยชีวินเสียชีวิต (พ.ศ.๒๔๕๗) และครูหลวงไพเราะเสียงซออายุมาก ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๐๘ อาจารย์จีรพล เพชรสม ได้เข้าไปสีซออู้แทนโดยเฉพาะในงานไกล ๆ เช่น งานที่บ้านคุณประสิทธิ์ กาญจนวัฒน์ (คุณประสิทธิ์ สนิทสนมกับครูเทียบและครูพริ้ง ดนตรีรส) ที่บางขนาก จังหวัดฉะเชิงเทรา โดยมีอาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และอาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติไปเสริมด้วย ส่วนอาจารย์มนัส ขาวปลื้มเริ่มเข้าไปบรรเลงในวงครูตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๒ ซึ่งเป็นปีแรกที่เข้ารับราชการในแผนกดุริยางค์ไทย หรือกองการสังคีตในปัจจุบัน ทั้งนี้เพราะเมื่อครูมิ ทรัพย์เย็นเสียชีวิต คนกลองแขก คือ ครูพริ้ง กาญจนผลิน กับครูพริ้ง ดนตรีรสแม้จะได้หน้าทับสระหม่าแต่ตีไม่ลงกันเพราะต่อมาจากครูคนละคน (แต่หน้าทับอื่น ๆ ตีเข้ากันได้ดีโดยเฉพาะหน้าทับบัวลอย) สมาชิกในวงจึงถามครูพริ้ง กาญจนผลินว่าจะเลือกใครมาตีคู่ ครูพริ้งก็เลือกอาจารย์มนัส ซึ่งอาจารย์มนัสก็จะเข้าไปช่วยตีเฉพาะหน้าทับสระหม่าหรือเข้าไปผลัดเปลี่ยนเมื่อครูพริ้งท่านใดท่านหนึ่งเหนื่อย นักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาในขณะนั้นประกอบด้วย

Copyright by Mahidol University

ครูเทียบ คงลายทอง เป่าปี่ชวา
หลวงไพเราะเสียงซอ สีซออู้
ครูประเวช กุมุท สีซอด้วง
ครูทองดี สุจริตกุล ดีดจะเข้
ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล เป่าขลุ่ยหลีบ
ครูพริ้ง ดนตรีรส กับครูพริ้ง กาญจนผลิน ตีกลองแขก
อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม ตีฉิ่ง

แม้ว่าในวงนี้จะเริ่มมีอาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์จีรพล เพชรสม อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม (ประเวช กุมุท, สัมภาษณ์) ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี (จีรพล เพชรสม,สัมภาษณ์) นักดนตรีรุ่นศิษย์เข้าเสริมแต่เมื่อหลวงไพเราะเสียงซอและครูเทียบ คงลายทองเสียชีวิตเมื่อ พ.ศ.๒๕๑๘ และ พ.ศ.๒๕๒๔ ตามลำดับ วงเครื่องสายปี่ชวาก็ขาดช่วง (มนัส ขาวปลื้ม,ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์)

๒.๔.๖ วงเครื่องสายปี่ชวาในระยะฟื้นฟู

หลังจากที่วงเครื่องสายปีชวาได้ขาดช่วงไปตั้งแต่ประมาณ พ.ศ.๒๕๒๔ ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นก็เพิ่งจะมีการรวมวงและเริ่มฟื้นตัวกันอีกครั้งหนึ่งใน พ.ศ.๒๕๓๔ เมื่อรองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้จัดสัมนาเรื่องเครื่องสายปี่ชวาขึ้นที่สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมฯ มหาวิทยาลัยมหิดลศาลายา จึงได้รวมวงเครื่องสายปี่ชวาขึ้นอีกครั้งหนึ่ง หลังจากนั้นในปี พ.ศ.๒๕๓๕ ก็ได้รวมวงบรรเลงในงานครบร้อยปีหลวงไพเราะเสียงซอ ณ โรงละครแห่งชาติและในปี พ.ศ.๒๕๓๖ บรรเลงในงานแสดงดนตรีจุฬาวาทิต ครั้งที่ ๓๘ ณ เรือนไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในนามคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ นักดนตรีในวง ประกอบด้วย

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร เป่าปี่ชวา
อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ สีซอด้วง
อาจารย์จีรพล เพชรสม สีซออู้
อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดจะเข้
อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง เป่าขลุ่ยหลีบ
อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม ตีกลองแขกตัวเมีย

Copyright by Mahidol University

อาจารย์สมาน น้อยนิตย์	ตีกลองแขกตัวผู้
อาจารย์สังเวียน ทองคำ หรือ	
อาจารย์ศิลปี ตราโมท	ตีฉิ่ง

ในปัจจุบัน นอกจากวงคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอแล้วยังมีวงเครื่องสายปี่ชวาอีก ๒ วง คือ วงเครื่องสายปี่ชวาของกองการสังคีต กรมศิลปากร และวงเครื่องสายปี่ชวาในนามชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วงเครื่องสายปี่ชวาของกองการสังคีต กรมศิลปากร ประกอบด้วย

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร	เป่าปี่ชวา
อาจารย์ศิลปี ตราโมท	สีซอด้วง
ครูธีระ ภู่มณี	สีซออู้
อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	ดีดจะเข้
อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง	เป่าขลุ่ยหลีบ
อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม	ตีกลองแขกตัวเมีย
อาจารย์สมาน น้อยนิตย์	ตีกลองแขกตัวผู้
อาจารย์ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน	ตีฉิ่ง

วงเครื่องสายปี่ชวา ในนามชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประกอบด้วย

อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง	เป่าปี่ชวา
อาจารย์บุญเสริม ภู่สาลี	สีซอด้วง
อาจารย์เฉลิม ม่วงแพรศรี	สีซออู้
อาจารย์วิชัย เหล่าประเสริฐ	ดีดจะเข้
อาจารย์คนึง คงสมเกิด	เป่าขลุ่ยหลีบ
อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม	ตีกลองแขกตัวเมีย
อาจารย์สมาน น้อยนิตย์	ตีกลองแขกตัวผู้

Copyright by Mahidol University

นอกจากนี้ หลังจากที่วงเครื่องสายปี่ชวาในนามคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอได้ร่วมวงบรรเลงในงานร้อยปีหลวงไพเราะเสียงซอเมื่อ พ.ศ.๒๕๓๕ ณ โรงละครแห่งชาติ สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่มีการเรียนการสอนดนตรีก็เริ่มตื่นตัวหันมาให้ความสำคัญกับวงเครื่องสายปี่ชวาและได้มีการรวมวงบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาขึ้น ได้แก่

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีอาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน และอาจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ เป็นผู้ปรับวง

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีอาจารย์จำเนียร ศรีไทยพันธุ์และอาจารย์สงบ ศึก ธรรมวิหาร เป็นผู้ปรับวง

วิทยาลัยนาฏศิลป จังหวัดนครศรีธรรมราช มีอาจารย์วรรณวิไล นิลสม เป็นผู้ปรับวง

วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ มีอาจารย์บุญช่วย โสวัตรและอาจารย์ปี๊บ คงลายทอง เป็นผู้ปรับวง

วิทยาลัยนาฏศิลป จังหวัดจันทบุรี มีอาจารย์ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เป็นผู้ปรับวง

๒.๕ ผู้ปรับวงในวงเครื่องสายปี่ชวา

ในอดีต วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ วงเครื่องสายหรือวงมโหรีจะไม่มีการปรับวงก่อนการบรรเลง ใครถนัดเครื่องมือใดต่างก็คว้ากันมาเล่นเนื่องจากต่างคนต่างชำนาญอยู่แล้วเพราะนักดนตรีในสมัยก่อนมีการฝึกฝนตนเองกันอย่างจริงจัง คนที่เป็นนักดนตรีก็มักยึดกันเป็นอาชีพโดยใช้ชีวิตทั้งหมดอยู่กับการดนตรี ประกอบกับมีสภาพแวดล้อมอื่น ๆ เอื้ออำนวย เช่นมีพระเจ้าแผ่นดิน หรือเจ้านายในวังต่าง ๆ ให้การสนับสนุน มีการประกวดประชันดนตรีกันเพื่อหน้าตาของเจ้าของวังซึ่งทำให้ต้องรู้สึกตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา จึงเกิดมีนักดนตรีผู้ชำนาญการและคีตกวีขึ้นเป็นจำนวนมาก แต่ในปัจจุบันนักดนตรีไทยรุ่นหลังไม่มีความพร้อมเท่ากับคนรุ่นก่อน เมื่อจะมีการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งจึงจำเป็นต้องมีการปรับวง โดยอาศัยครูผู้เชี่ยวชาญในการปรับวงโดยเฉพาะในแต่ละเรื่องช่วยปรับ ความจำเป็นเกี่ยวกับการปรับวงนั้น รองศาสตราจารย์

Copyright by Mahidol University

พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้ความเห็นว่าเป็นเพราะคนเล่นขาดความชำนาญ (ในการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์, ๒๕๓๕)

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีที่แม้ว่าจะเคยบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายปี่ ชวามาก่อนแล้วก็ตาม เช่น อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์จีรพล เพชรสม ต่างก็กล่าวตรงกันว่า การฝึกซ้อมเครื่องสายปี่ชวาก่อนการบรรเลงจริงนั้นสำหรับวงของท่านก็ต้องนัดแนะซักซ้อมหรือฝึกซ้อมกันก่อนแม้จะไม่ถึงขั้นที่เรียกว่าปรับวง ซึ่งถ้าเป็นการบรรเลงในวงเครื่องสายหรือมโหรีแล้วอาจไม่จำเป็น แต่สำหรับการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาที่นาน ๆ จะมารวมตัวเล่นกันสักครั้งหนึ่งนั้นเป็นเรื่องจำเป็นที่จะขาดเสียไม่ได้ การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาเป็นเรื่องยากดังนั้นการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาของนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นจึงจำเป็นต้องมีผู้ชำนาญการมาเป็นผู้ปรับวง

๒.๖ แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา

หากได้พิจารณาในเรื่องลักษณะขององค์ประกอบต่าง ๆ ของวงเครื่องสายปี่ชวาและคุณภาพที่ได้จากการบรรเลงแล้ว นักดนตรีรุ่นปัจจุบันที่เคยได้ประสบพบเห็นการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาของบุคคลสำคัญจะพากันยกย่องผลงานของนักดนตรีอันเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงของกรมศิลปากร ที่สืบทอดมาจากกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ และรัชกาลที่ ๗ ดังนั้นแนวคิดในเรื่องการสืบทอดจึงมีแนวโน้มที่จะทำให้เหมือนวงเครื่องสายปี่ชวาดังกล่าวโดยพร้อมที่จะยึดเป็นฉบับซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ดีเพราะการที่จะปฏิบัติให้เหมือนให้ได้อย่างกลุ่มนักดนตรีที่กล่าวแล้วข้างต้นหมายถึงการที่คนรุ่นใหม่จะต้องประพฤติปฏิบัติให้เหมือน หรือคล้ายคลึงกับปูชนียบุคคลในกลุ่มนั้นให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ นั่นย่อมหมายถึงการถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ ให้ครบถ้วนตั้งแต่แบบแผนการบรรเลง ระบบเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลงรวมวง และเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ตลอดจนการคัดเลือกเพลงที่จะนำมาบรรเลงและขับร้อง ซึ่งสำหรับคนรุ่นใหม่ที่จะถ่ายทอดมาได้นั้นจะต้องใช้เวลาในการฝึกปฏิบัตินานพอสมควรจึงจะสามารถถ่ายทอด <u>รูปแบบที่หวัง</u>ได้ และเนื่องจากโอกาสที่จะบรรเลงและได้เห็นตัวอย่างการบรรเลงที่ดีมีน้อย ดังนั้น คนรุ่นใหม่ที่ขาดประสบการณ์ย่อมต้องอาศัยการวิพากษ์วิจารณ์ การแก้ไขแต่งเติม และที่สำคัญก็คือจะต้องมีผู้รู้ "ปรับ" ให้ถึงจุดที่งดงามตามแบบฉบับเดิมนั้นได้

Copyright by Mahidol University

๒.๗ บทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายปี่ชวา

ในสมัยที่การดนตรีไทยมีความเจริญรุ่งเรืองภายใต้การอุปถัมภ์ของพระเจ้าแผ่นดินและเจ้านายต่าง ๆ นักดนตรีได้รวมวงเล่นเครื่องสายปี่ชวากันในลักษณะที่นึกสนุกเมื่อไรก็เล่นกัน อาจารย์ปี๊บ คงลายทองนักดนตรีที่มีชื่อเสียงท่านหนึ่งที่คลุกคลีกับวงเครื่องสายปี่ชวาตั้งแต่สมัยครูเทียบ คงลายทอง บิดาเป็นคนปี่ในวงเครื่องสายปี่ชวาได้กล่าวว่าวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นเรื่องของผู้ดีที่อยากเล่นสนุก แต่เดิมวงปี่ชวากลองแขกนั้นเป็นวงดนตรีที่ใช้ในการละเล่น เช่น กระบี่กระบอง ชกมวย นักดนตรีที่เล่นเครื่องสายซึ่งเป็นดนตรีที่เรียบร้อยแบบผู้ดีเกิดนึกสนุกขึ้นมาก็ไปร่วมวงกับกลองแขกปี่ชวาด้วย การบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาจึงเป็นไปเพื่อความสนุกสนานเรื่อยมา จนกระทั่งมีนักดนตรีหรือญาติของนักดนตรีในวงเสียชีวิต วงเครื่องสายปี่ชวาจึงไปบรรเลงในงานศพ เพราะเป็นการระลึกถึงผู้ตายที่เคยร่วมวงบรรเลงกันมาก่อน เช่นการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวาในงานศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ที่วัดเทพสิรินทราวาส และในงานศพครูเทียบ คงลายทอง ที่วัดประยูรวงศาวาส ส่วนในโอกาสอื่นที่วงเครื่องสายปี่ชวาได้บรรเลงก็มี เช่นไปบรรเลงเป็นประจำที่บ้านของผู้ที่ชื่นชอบวงเครื่องสายปี่ชวา เช่น ที่วังของหม่อมเจ้าพูนศรีเกษม เกษมศรี และที่บ้านของคุณประสิทธิ์ กาญจนวัฒน์ หรือบางครั้งก็บรรเลงในงานวันเกิดของผู้ที่นักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาเคารพรัก เช่น งานวันเกิดของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน หรือบรรเลงในงานแต่งงานตามความประสงค์ของเจ้าภาพ เช่นงานแต่งงานของอาจารย์เสรี หวังในธรรม อย่างไรก็ดีอาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน นักดนตรีมีชื่อเสียงคนหนึ่งในวงเครื่องสายปี่ชวากล่าวว่าวงเครื่องสายปี่ชวาไม่เหมาะที่จะเล่นในงานแต่งงานกลับเหมาะที่จะบรรเลงในงานศพมากกว่า เพราะเสียงของเครื่องดนตรีอีกทีกจะเล่นเพลงเย็น ๆ อย่างเพลงเขมรไทรโยคไม่ได้ แต่เหมาะที่จะทำเพลงเรื่องนางหงส์เพราะปี่ชวากลองแขกซึ่งเป็นแกนของวงเคยบรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์นางหงส์มาก่อนแล้ว อีกทั้งเพลงประเภทหน้าทับทยอยที่วงเครื่องสายปี่ชวาชอบเล่น ก็มักมีเนื้อเพลงที่มีความหมายในทางพลัดพรากเสียใจเหมาะกับงานศพดังนั้นโอกาสบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวาจึงเป็นการบรรเลงในงานศพเป็นส่วนใหญ่บทบาทหน้าที่โดยอ้อมของวงเครื่องสายปี่ชวาที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ถ้าหากวงเครื่องสายปี่ชวาดำรงอยู่ได้ก็จะสามารถรักษาหน้าทับสระหม่าไว้ได้ด้วยเพราะในปัจจุบันนี้โอกาสที่ปี่ชวากลองแขกจะได้บรรเลงเพลงสระหม่าเหลือเพียงเฉพาะพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เท่านั้น

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๓

องค์ประกอบของวงเครื่องสายปี่ชวา

จากหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ ๗ นาฏดุริยางคศิลปไทย
กรุงรัตนโกสินทร์ (กรมศิลปากร ๒๕๒๕)

วงเครื่องสายปี่ชวา มีองค์ประกอบเช่นเดียวกับวงดนตรีทั่ว ๆ ไป คือ ประกอบด้วย **เครื่องดนตรี ระเบียบวิธีบรรเลง แบบแผนการบรรเลง นักดนตรี และนักร้อง** ซึ่งจะได้กล่าวโดยละเอียดเป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

๓.๑ เครื่องดนตรีและระบบเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา

เครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นได้พัฒนามานาน จนได้ขนาดและรูปร่างที่เป็นมาตรฐานอย่างที่เห็นและใช้บรรเลงกันอยู่ทั่วไป ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีขนาดและรูปร่างแตกต่างกันบ้างก็เฉพาะในรายละเอียดที่ปลีกย่อยและไม่มีผลต่อการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวามากนัก ดังนั้น ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงเครื่องดนตรีในแง่มุมที่เกี่ยวกับขนาดและรูปพรรณสัณฐานแต่พอสังเขป แต่จะมุ่งเน้นการศึกษาที่ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓.๑.๑ เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายปี่ชวาประกอบด้วยปี่ชวา ๑ เลา ซอด้วง ๑-๒ คัน ซออู้ ๑ คัน จะเข้ ๑-๒ ตัว ขลุ่ยหลีบ ๑ เลา และฉิ่ง เครื่องดนตรีดังกล่าวมีขนาดและรูปร่างดังต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

๓.๑.๑ ปี่ชวา

ถ่ายภาพโดย อาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง
หัวหน้าภาคดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ

ปี่ชวาทำเป็น ๒ ท่อนอย่างปี่ไฉนท่อนเลาปี่ยาวราว ๒๗ เซนติเมตร และท่อนลำโพงยาวราว ๑๔ เซนติเมตร เจาะรูนิ้วและรูปร่างลักษณะเหมือนปี่ไฉนทุกอย่างแต่มีขนาดยาวกว่าปี่ไฉน กล่าวคือ ปี่ชวาเมื่อสวมท่อนลำโพงและเลาปี่เข้า ด้วยกันแล้ว ยาวประมาณ ๓๘-๓๙ เซนติเมตร ตรงปากลำโพงก็กว้างขนาดเดียวกับปี่ไฉน ทำด้วยไม้จริงหรืองา ที่ทำต่างจากปี่ไฉนก็คือ ตอนบนที่ใส่ลิ้นปี่ทำให้บานออกเล็กน้อย (ธนิต อยู่โพธิ์,๒๕๑๐:๗๗-๗๘) รูปี่ที่ใช้สำหรับปิดเปิดนิ้วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงมี ๘ รู โดยนับทั้งรูนิ้วค้ำ

Copyright by Mahidol University

40949

๓.๑.๒ ซอด้วง

ถ่ายภาพโดย อาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

ซอด้วง เป็นซอ ๒ สาย ทวนและคันชักทำด้วยไม้จริงหรืองาช้าง ทวน ซอด้วง ยาวประมาณ ๗๒ เซนติเมตร คันชักยาวประมาณ ๖๘ เซนติเมตร ใช้ขนหางม้าประมาณ ๑๒๐-๑๕๐ เส้น ลูกบิดยาวประมาณ ๑๗-๑๘ เซนติเมตร กะโหลกซอแต่เดิมทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ ต่อมาทำด้วยไม้จริงหรืองาช้าง ปากกระบอกกว้างประมาณ ๗ เซนติเมตร ตัวกระบอกยาวประมาณ ๑๓ เซนติเมตร กะโหลกทำรูปคล้ายกระบอกไม้ไผ่ใช้หนังงูเหลือมขึ้นหน้าซอ มีเสียงแหลมสูง (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐:๘๔)

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๓ ซออู้

ถ่ายภาพโดยอาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

ซออู้ เป็นซอสองสาย ตัวกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวโดยใช้กะลามะพร้าวชนิดกลมรีขนาดใหญ่ ตัดปาดกะลาออกเสียด้านหนึ่งแล้วใช้หนังแพะหรือหนังลูกวัวขึ้นหน้า หน้าซอกว้างประมาณ ๑๓-๑๔ เซนติเมตร เจาะกะโหลกทะลุตรงกลางทั้งด้านบนและด้านล่าง สอดคันทวนเข้าไปในรูบนผ่านกะโหลก ผ่านออกรูล่างใต้กะโหลก ทวนทำด้วยไม้จริงหรืองา ขนาดยาวประมาณ ๗๕ เซนติเมตร ลูกบิดยาวประมาณ ๑๗-๑๘ เซนติเมตรคันชักทำด้วยไม้จริงยาวประมาณ ๗๐ เซนติเมตร ใช้ขนหางม้าประมาณ ๑๖๐-๒๐๐ เส้น ที่กะโหลกแกะฉลุลวดลายวิจิตร (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐:๘๓-๘๔)

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๔ จะเข้

ถ่ายภาพโดย อาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

จะเข้เป็นเครื่องดีดชนิดหนึ่ง เข้าใจว่าแก้ไขมาจากพิณ เพื่อทำให้วางราบไปตามพื้นให้นั่งดีดได้สะดวกและไพเราะโดยเหตุที่รูปร่างแต่เดิมทำเป็นรูปร่างจระเข้ขุดเป็นโพรงให้กลวงเพื่อให้ได้เสียงก้องกังวานจึงเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าจะเข้ ตัวจะเข้ทำเป็น ๒ ตอน ตอนตัวและหัวเป็นกระพุ้งใหญ่ทำด้วยไม้แก่น เช่น แก่นขนุน หนาราว ๑๒ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๕๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒๕ เซนติเมตร ตอนหางยาวประมาณ ๗๘-๘๐ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๑๑.๕ เซนติเมตร รวมตลอดยาวประมาณ ๑๓๐-๑๓๒ เซนติเมตร มีแผ่นไม้ปิดท้อง เบื้องล่างมีเท้ารองในส่วนหัวและตัว ๔ เท้า และที่ปลายหาง ๑ เท้าสูงจากพื้นที่วางถึงหลังประมาณ ๑๕ เซนติเมตรทำ

Copyright by Mahidol University

หลังนูนกลาง สองข้างลาดลง ขึ้นสายโยงเรียดไปตามหลังตัวจะเข้าจากทางหัวไปทางหาง ๓ สาย สาย ๑ ใช้ลวดทองเหลือง อีก ๒ สาย เป็นสายเอ็น มีลูกบิดประจำสายสายละ ๑ อัน มีหย่องรับสายทางหางบนหลังตัวจะเข้ มีแป้นไม้เรียกว่า นม สำหรับรองนิ้วกด ๑๑ อัน นมอันหนึ่ง ๆ สูงเรียงลดหลั่นกันไปตั้งแต่ ๒ เซนติเมตรถึง ๓.๕ เซนติเมตรเมื่อบรรเลงใช้ดีดด้วยไม้ดีดกลมปลายแหลมทำด้วยกระดูกสัตว์หรืองายาวประมาณ ๕-๖ เซนติเมตร เดียนด้วยเส้นด้ายติดกับปลายนิ้วชี้ของผู้ดีด (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐: ๘๘-๘๙)

๓.๑.๕ ขลุ่ยหลีบ

ถ่ายภาพโดย อาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

Copyright by Mahidol University

ขลุ่ยของไทยแต่เดิมทำด้วยไม้รวกปล้องยาว ไว้ข้อทางปลายแต่เจาะทะลุข้อ ใช้ไฟย่างให้แห้ง ตบแต่งผิวให้ไหม้เกรียมเป็นลวดลายที่สวยงาม ด้านหน้าเจาะรูกลม ๆ เรียงแถวกัน ๗ รู สำหรับปิดเปิดนิ้วเพื่อเปลี่ยนเสียง ตรงที่ใช้เป่าไม่มีลิ้นอย่างลิ้นปี่ เขาทำไม้อุดเต็มปล้องแต่ปาดด้านล่างไว้ด้านหนึ่งให้มีช่อง ผู้เป่าจะต้องใช้ริมฝีปากอมมุมล่างตรงช่องนั้น เปิดริมฝีปากให้ลมผ่านเข้าไปในเลาทำให้เกิดเสียง ไม้อุดขลุ่ยนั้นเรียกว่า"ดาก"ด้านหลังใต้ดากลงมาเจาะรูเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่ปาดตอนล่างเป็นทางเฉียง รูนี้เรียกว่ารูปากนกแก้ว ใต้รูปากนกแก้วลงมาอีกเจาะรูอีกหนึ่งรู เรียกว่ารูนิ้วค้ำเวลาเป่าใช้นิ้วหัวแม่มือปิดเปิดที่รูนี้เหนือรูนิ้วค้ำเบื้องหลังและอยู่เหนือรูบนของ ๗ รู ด้านหน้าแต่อยู่ด้านขวาเจาะรูอีกรูหนึ่งเรียกว่า รูเยื่อ เพราะโดยปรกติแต่ก่อนใช้เยื่อในกล้องไม้ไผ่ปิดรูนั้น แต่ต่อมาก็ไม่ค่อยได้ใช้ทางปลายเลาของขลุ่ยมีรูอีก ๔ รู เจาะตรงกันข้ามแต่เหลื่อมกันเล็กน้อย หน้ากับรูหลังตรงกันแต่อยู่สูงขึ้นมาเล็กน้อย รูขวารูซ้ายเจาะตรงกันอยู่ใต้ลงไปเล็กน้อยโดยปรกติเป็นรูร้อยเชือกสำหรับแขวนเก็บขลุ่ยหรือคล้องมือถือจึงเรียกกันว่ารูร้อยเชือก

ขลุ่ยนอกจากเป่าเล่นเป็นการบันเทิงแล้ว ยังใช้เป่าร่วมในวงเครื่องสายและวงมโหรีกับในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์อีกด้วย เมื่อได้นำขลุ่ยมาเล่นผสมในวงดนตรี จึงมีผู้คิดทำขลุ่ยขึ้นเป็น ๔ ขนาดคือ ขลุ่ยอู้ มีขนาดใหญ่ที่สุด รองลงมาเป็นขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยกรวด และขลุ่ยหลีบเป็นลำดับและวัสดุที่ใช้ทำขลุ่ยต่อมาก็ใช้ไม้จริงบ้าง (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐: ๖๘-๗๐)

ขลุ่ยที่ใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวาคือขลุ่ยหลีบ เป็นขลุ่ยขนาดเล็ก มีความยาวประมาณ ๓๖ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร

Copyright by Mahidol University

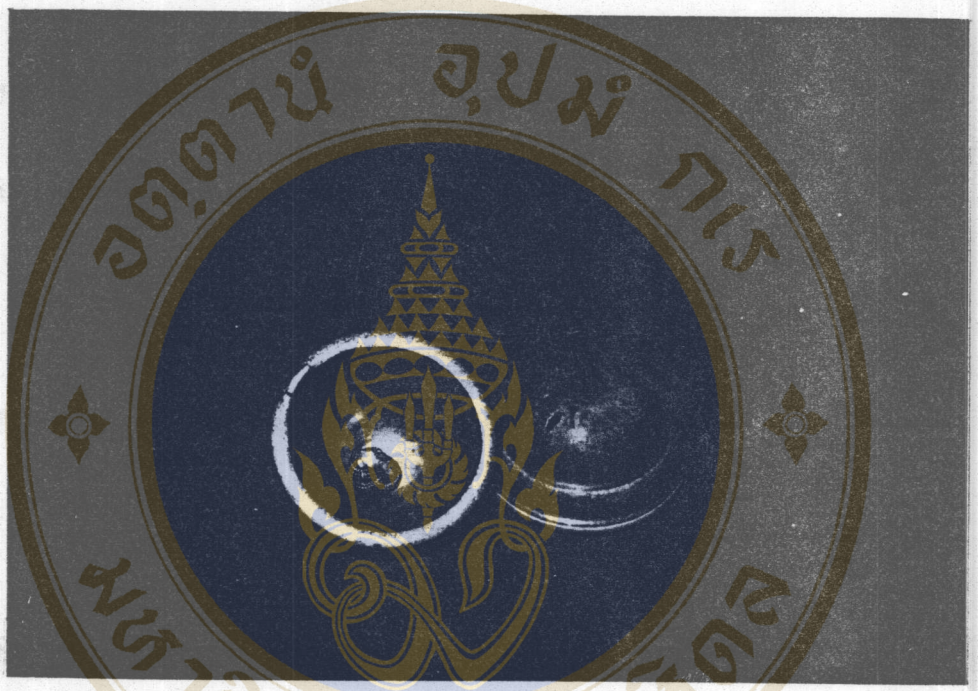
๓.๑.๖ กลองแขก

ถ่ายภาพโดย อาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

กลองแขกรูปร่างยาวเป็นกระบอก หน้าหนึ่งใหญ่เรียกว่าหน้ารุ่ยกว้างประมาณ ๒๐ เซนติเมตร อีกหน้าหนึ่งเล็กเรียกว่าหน้าต่านกว้างประมาณ ๑๗ เซนติเมตร หุ่นกลองยาวประมาณ ๕๗ เซนติเมตร ทำด้วยไม้จริงหรือไม้แก่น เช่น ไม้ ไม้ชิงชันหรือไม้มะริด ขึ้นหนัง ๒ หน้าด้วยหนังลูกวัวหรือหนังแพะ ใช้หวายผ่าซีกเป็นสายโยงเร่งเสียงแต่ต่อมาอาจจะหาหวายไม่สะดวกจึงมักใช้สายหนังโยงสำรับหนึ่งมี ๒ ลูก ลูกเสียงสูงเรียกว่าตัวผู้ลูกเสียงต่ำเรียกว่าตัวเมีย ตีด้วยฝ่ามือทั้งสองหน้าให้เสียงสอดสลับกันทั้งสองลูก กลองอย่างนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่ากลองชวา (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๑๐: ๕๒-๕๓)

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๗ ฉิ่ง



ถ่ายภาพโดยอาจารย์สุรพงษ์ บัวหลวง

ฉิ่ง เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะที่ทำด้วยทองเหลือง ในปัจจุบันใช้ในวงดนตรีไทยทุกประเภท ฉิ่งที่ใช้ในวงเครื่องสายและวงมโหรีมีขนาดเล็กกว่าฉิ่งที่ใช้ในวงปี่พาทย์ ขนาดของฉิ่งในวงเครื่องสายมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๕-๖ เซนติเมตร หนาประมาณครึ่งเซนติเมตร

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๒ ทางชวากับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓.๑.๒.๑ ทางชวา

ทางชวาเป็นระดับเสียงสูงต่ำของกลุ่มเสียงกลุ่มหนึ่ง และกลุ่มเสียงนี้เป็นกลุ่มเสียงที่ปี่ชวาเป่าสะดวก จึงเรียกระดับเสียงสูงต่ำที่เป็นทางเดินของกลุ่มเสียงนี้ว่าทางชวา

ทางหรือระดับเสียงสูงต่ำของกลุ่มเสียงที่ใช้ในดนตรีไทย แบ่งออกเป็นระดับต่าง ๆ ๗ ระดับ หรือ ๗ ทาง โดยกำหนดได้หมายรู้ถึงระดับของทางต่าง ๆ ด้วยตำแหน่งเสียงของลูกฆ้องหรือเทียบกับเสียงของดนตรีสากลที่ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็นตัวอักษรเป็น A B C D E F G ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นการกำหนดหรือการเปรียบเทียบได้ ดังนี้

^{5}D ^{6}E ^{7}F ^{1}G ^{2}A ^{3}B ^{4}C ^{5}D ^{6}E ^{7}F ^{1}G ^{2}A ^{3}B ^{4}C ^{5}D ^{6}E

ก ข ค ง จ ฉ ช

ตัวเลข ๑ ๒ ๓...คือตำแหน่งลูกฆ้องที่เรียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง
ตัวอักษร A B C...คือสัญลักษณ์หรือตัวโน้ตที่ใช้แทนระดับเสียงในดนตรีสากล
ตัวอักษร ก ข ค...คือตัวแสดงตำแหน่งของเสียงเจ้าของทางทั้ง ๗ ทาง

ตำแหน่ง ก คือจุดตั้งต้นของทางเพียงออล่าง เสียงเจ้าของทาง หรืออาจจะเรียกว่าเสียงโทนิคนั้นอยู่ตรงกับเสียงของลูกฆ้องลูกที่ ๑๐ ซึ่งตรงกับ F โดยประมาณ ดังนั้นเราจึงอาจอนุโลมเปรียบเทียบทางในดนตรีไทยกับบันไดเสียงในดนตรีสากลได้ดังนี้

ก ทางเพียงออล่าง เท่ากับ บันไดเสียง F
ข ทางใน เท่ากับ บันไดเสียง G
ค ทางกลาง เท่ากับ บันไดเสียง A
ง ทางเพียงออบน เท่ากับ บันไดเสียง B
จ ทางนอก เท่ากับ บันไดเสียง C
ฉ ทางกลางแหบ เท่ากับ บันไดเสียง D
ช ทางชวา เท่ากับ บันไดเสียง E

Copyright by Mahidol University

ทางที่ใช้บรรเลงวงเครื่องสายและวงมโหรี คือทางเพียงออบน และทางที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ ทางชวา เนื่องจากผู้ศึกษาถือเอาการออกเสียง โด เร มี ...และสัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกเสียงเป็น ด ร ม...ในทางเพียงออที่ใช้ในวงเครื่องสายเป็นตัวตั้ง เสียง โด ในทางเพียงออตรงกับเสียง B ดังนั้น เสียงเจ้าของทางในทางชวาจึงตรงกับเสียง ฟา

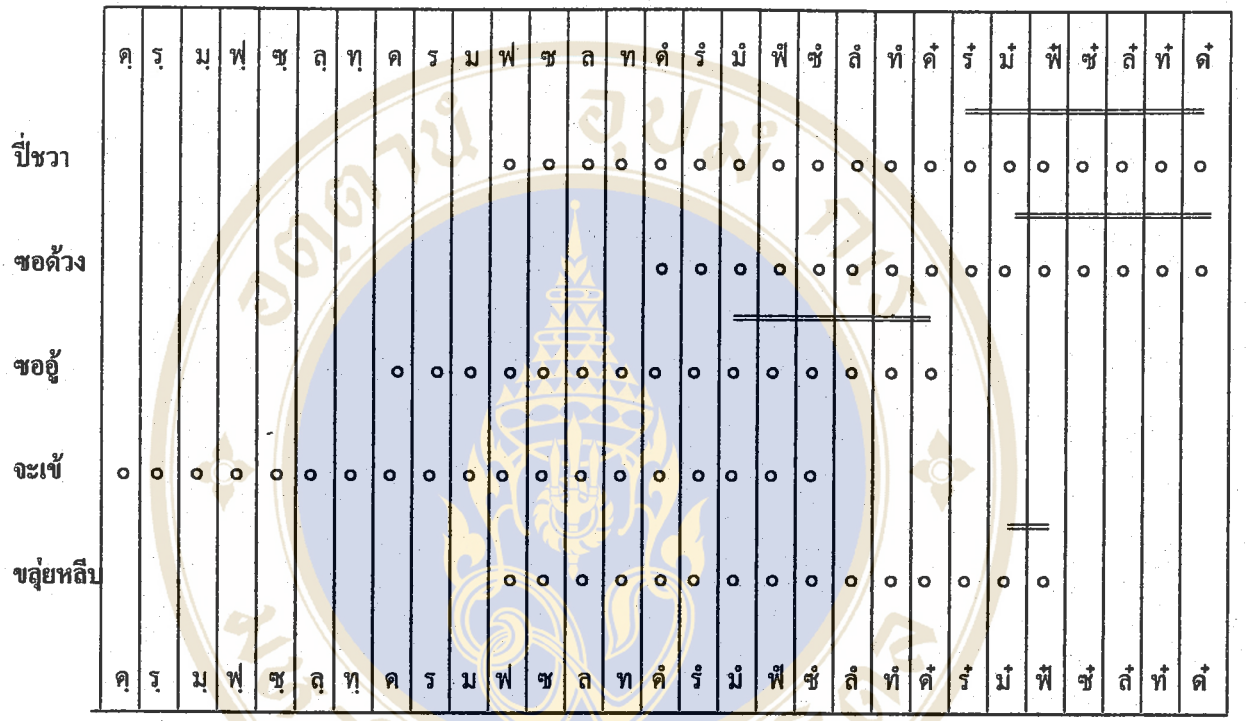
ลักษณะทาง หรือบันไดเสียงในเพลงไทยนั้นปรากฏอยู่ในผลการศึกษาของฟรานซีส ซิ้ลค์สโตน (Francis Silk Stone) ในการเสนอวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก ที่สถาบันโซแอส (Soas) ประเทศอังกฤษ ว่ามีลักษณะแบบ Pentacentric ซึ่งอาจารย์พิชิต ชัยเสรีได้แปลเป็นภาษาไทยว่า "ปัญจมูล" คือมีเสียงหลักอยู่ ๕ เสียงแต่ก็ไม่ปฏิเสธอีก ๒ เสียงที่เหลือ โดยเสียงหลักของทางอยู่ที่ตำแหน่งที่ ๑ ๒ ๓ และ ๕ ๖ ส่วนอีก ๒ เสียงที่ไม่ใช่เสียงหลักของทางอยู่ที่ตำแหน่งที่ ๔ และ ๕

ทางชวาจึงประกอบด้วยเสียง ฟ ซ ล (ท) ด ร (ม)

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๒.๒ ขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา

ขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละอย่างในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นสามารถเปรียบเทียบให้เห็นได้โดยแผนผังต่อไปนี้



ด ตรงกับเสียง B ที่อยู่ติดกับ midle C

ดฺ เป็นช่วงทบคู่ ๘ ในทางเสียงต่ำ

ดำ เป็นช่วงทบคู่ ๘ ในทางเสียงสูงช่วงที่ ๑

ด๋ เป็นช่วงทบคู่ ๘ ในทางเสียงสูงช่วงที่ ๒

ด๋ เป็นช่วงทบคู่ ๘ ในทางเสียงสูงช่วงที่ ๓

____ หมายถึง ขอบเขตเสียงที่เครื่องดนตรีทำได้ยาก

ระดับและขอบเขตเสียงของปี่ชวาและขลุ่ยหลีบนั้น เป็นเสียงที่ตายตัวเพราะติดมากับเครื่องดนตรี ส่วนซอด้วง ซออู้ และจะเข้ เป็นเสียงที่ขึ้นอยู่กับการปรับสายตั้งเสียง ซอด้วงนั้นถ้าเพื่อการบรรเลงในวงเครื่องสายจะตั้งเสียง ซอลเป็นเสียงต้น แต่ในวงเครื่องสายปี่ชวาตั้งเสียงสูงขึ้นกว่าเดิมเป็น คู่ ๔ ซึ่งตรงกับเสียง ดำ ตามแผนผัง ส่วนซออู้และจะเข้นั้นตั้งเสียงตรงกับเสียงในวงเครื่องสาย

Copyright by Mahidol University

๓.๑.๒.๓ ความสัมพันธ์ของทางชวา กับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา

จากการสังเกตการใช้เสียงสูง-ต่ำในการสร้างทำนองเพลงที่บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายนั้น พบว่าขอบเขตเสียงในเพลงส่วนใหญ่ในแต่ละสำเนียงแตกต่างกัน ดังนี้

ขอบเขตเสียงเพลงสำเนียงไทย แขก ลาว จีน คือ

ม ฟ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซ ล ท ดํ รํ มํ ฟํ ซํ (ลํ)

ขอบเขตเสียงเพลงสำเนียงเขมร คือ

ล ท ด ร ม ฟ ซ ล ท ดํ รํ มํ ฟํ (ซํ)

ขอบเขตเสียงเพลงสำเนียงมอญ คือ

(ท) ด ร ม ฟ ซ ล ท ดํ รํ มํ ฟํ ซํ (ลํ)

ในการศึกษาหาความสัมพันธ์ของทางชวากับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้ศึกษาจะเลือกขอบเขตการใช้เสียงของเพลงในสำเนียงไทย แขก ลาว จีน มาเป็นตัวแทนของการใช้เสียงสูงต่ำที่ใช้ในทางชวา เพราะมีขอบเขตเสียงกว้างกว่าขอบเขตเสียงของเพลงในสำเนียงอื่น ๆ โดยผันเสียงในขอบเขตดังกล่าวให้อยู่ในทางชวาเสียก่อน ดังนี้

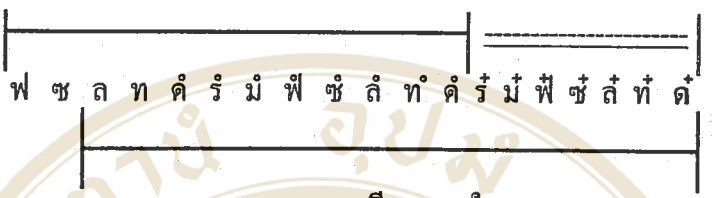
ล ท ด ร ม ฟ ซ ล ท ดํ รํ มํ ฟํ ซํ ลํ ทํ ดํ

เมื่อทราบถึงระดับเสียงสูงต่ำของเสียงที่ใช้ทำทำนองเพลงในทางชวาแล้วจึงจะสามารถเปรียบเทียบให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้ ดังต่อไปนี้

Copyright by Mahidol University

ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงปี่ชวา

ขอบเขตเสียงของปี่ชวา

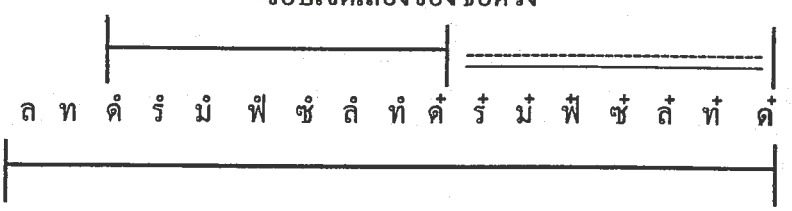


ขอบเขตเสียงเพลงในทางชวา

จากการเปรียบเทียบขอบเขตเสียงเพลงที่บรรเลงในทางชวากับขอบเขตเสียงของปี่ชวา จะเห็นได้ว่าขอบเขตเสียงของปี่ชวาครอบคลุมขอบเขตเสียงที่ใช้ดำเนินทำนองในทางชวาโดยปี่ชวาสามารถทำทำนองในระดับเสียงสูงได้ทั้งหมดแต่จะแปรผันหันเหมาใช้เสียงในระดับเสียงต่ำหรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความประสงค์ของผู้บรรเลงว่าจะให้กระแสทำนองเลื่อนไหลไปในลักษณะใด

ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงซอด้วง

ขอบเขตเสียงของซอด้วง



ขอบเขตเสียงเพลงในทางชวา

จากการเปรียบเทียบขอบเขตเสียงเพลงที่บรรเลงในทางชวา กับขอบเขตเสียงของซอด้วง พบว่า ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงในวงเครื่องสายทั่วไป หรือบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ขอบเขตเสียงที่ใช้สร้างทำนองเพลงต่าง ๆ ก็จะกว้างกว่าขอบเขตเสียงซอด้วงเสมอ ซึ่งเป็นเหตุให้ซอด้วงประสบภาวะ "นิ้วตาย" คือเมื่อเล่นไล่ทำนองไปเรื่อย ๆ บางประโยคเพลงต้องขึ้นเสียงสูงหรือต่ำเกินกว่าขอบเขตเสียงของซอด้วงจนซอด้วงไม่มีเสียงจะทำหรือเป็นเสียงที่ทำได้ยาก คนซอด้วงก็

Copyright by Mahidol University

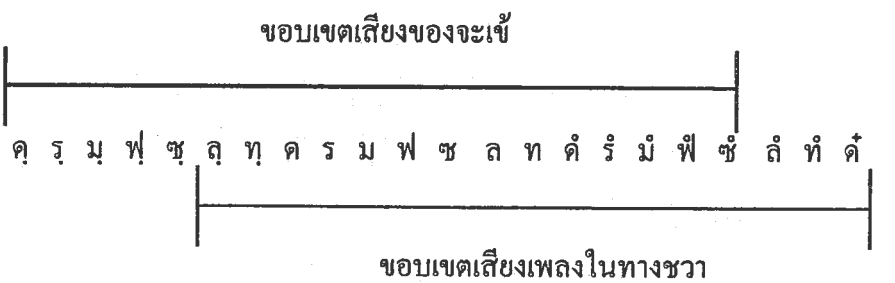
ต้องสร้างกลอนเพลงเพื่อหลีกเลี่ยงภาวะนิ้วตายนั้น ส่วนใครจะทำได้ดี หรือเหมาะสมกลมกลืนแค่ไหนขึ้นอยู่กับคีตปฏิภาณของแต่ละคนไป

การตั้งเสียงซอด้วงตามเสียงซออู้เพื่อการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นนับว่าเป็นทางออกที่ดีที่จะทำให้ซอด้วงบรรเลงได้ง่ายที่สุด เพราะเมื่อบรรเลงก็สามารถใช้นิ้วในตำแหน่งเดิมอย่างที่เคยบรรเลงในวงเครื่องสายธรรมดาได้ในทันที หากจะมีการปรับเปลี่ยนบ้างก็เพื่อความเหมาะสมกับการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงเท่านั้น

ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงของซออู้

หากเปรียบเทียบขอบเขตเสียงเพลงที่บรรเลงในทางชวากับขอบเขตเสียงของซออู้ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับกรณีซอด้วง เพราะซอด้วงกับซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาตั้งเสียงเดียวกัน เพียงแต่เสียงซออู้ต่ำกว่าเสียงซอด้วง ๑ ช่วงทบคู่ ๘ แต่จะต่างกันที่การบรรเลงตรงที่คนซออู้จะต้องเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วใหม่ให้ได้เสียงสูงกว่าที่เคยบรรเลงในวงเครื่องสายเป็นคู่ ๔ ซึ่งเป็นตำแหน่งนิ้วที่ตรงกับซอด้วง แม้ว่าคนซออู้ที่ชำนาญเพียงพอจะไม่ประสบปัญหาความยุ่งยากเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางบรรเลงหรือบันไดเสียงเพราะในวงเครื่องสายทั่วไปซออู้ก็เคยบรรเลงในทางชวาหรือบันไดเสียง ฟา อยู่เสมอ ๆ ในเพลงสำเนียงเขมร แต่ปัญหายุ่งยากของคนซออู้จะอยู่ตรงที่ต้องพยายามแปรทางหลบนิ้วตายและหลีกทางซอด้วง ซึ่งมีตำแหน่งนิ้วตรงกัน อีกทั้งซออู้ก็ไม่นิยมที่จะบรรเลงทางกลาง ๆ กลับนิยมที่จะบรรเลงหลีกทางกลางเพื่อหยอกล้อหลอกล่อเครื่องดนตรีอื่น ๆ การบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจึงยุ่งยากซับซ้อนต้องใช้ฝีมือและสติปัญญาเป็นพิเศษ

ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงจะเข้



Copyright by Mahidol University

จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่ ๓ สาย โดยปรกติสายนอกหรือสายเอกเป็นสายหลักในการดำเนินทำนองของจะเข้ เมื่อฟังการบรรเลงในวงเครื่องสายหรือวงมโหรีจะพบว่าจะเข้สามารถบรรเลงประโยคเพลงในทางเสียงสูงที่สายเอกได้อย่างเต็มที่เพราะเสียงแรกของสายเอกเป็นเสียงเจ้าของทางทางเพียงออ แล้วมีเสียงที่สูงขึ้นเป็นลำดับถึงคู่ ๑๒ การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วมาใช้สายกลางและสายลวดในการดำเนินทำนอง ก็เฉพาะเมื่อประโยคเพลงมีทำนองดำเนินลงมาในทางเสียงต่ำ แต่ในการบรรเลงเพลงในทางชวาที่เสียงเจ้าของทางอยู่ตรงกับเสียง ฟา ทำให้เสียงที่สูงกว่าเสียงเจ้าของทางเหลือแค่ขั้นคู่ ๙ ยังผลให้การดำเนินทำนองของจะเข้ในทางชวาจึงต้องแปรผันไปจากเดิม เพราะประสบปัญหานิ้วตายในทางเสียงสูง จะเข้ต้องหันมาบรรเลงในกลุ่มเสียงต่ำซึ่งทำให้จำเป็นต้องมีการแปรทางใหม่ รวมทั้งอาจจะต้องเปลี่ยนสายบรรเลงบ่อยขึ้นกว่าการบรรเลงในวงเครื่องสายทั่วไป คนที่จะดีดจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาได้จึงต้องมีความคล่องตัวและมีคีตปฏิภาณเป็นพิเศษเช่นกัน ในวงเครื่องสายปี่ชวาเสียงจะเข้และเสียงซออู้จะทุ้มต่ำจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยสร้างความสมดุลย์ของเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูงของปี่ชวา ซอด้วงและขลุ่ยหลีบ

ความสัมพันธ์ของทางชวากับขอบเขตเสียงของขลุ่ยหลีบ

ขลุ่ยหลีบมีเสียงเริ่มต้นตรงกับเสียงเจ้าของทางในทางชวาเช่นเดียวกับขลุ่ยเพียงออที่มีเสียงเริ่มต้นตรงกับเสียงเจ้าของทางในทางเพียงออ คนเป่าขลุ่ยหลีบจึงสะดวกที่จะทำเพลงในวงเครื่องสายปี่ชวาเช่นเดียวกับคนขลุ่ยเพียงออเป่าทำเพลงในวงเครื่องสายทั่วไป และคนที่เคยเป่าขลุ่ยเพียงออได้ในวงเครื่องสายก็สามารถเป่าขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวาได้โดยไม่ขัดนิ้ว เพราะสามารถใช้ลำดับนิ้วตรงกัน จึงอาจกล่าวได้ว่าการเป่าขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวาง่ายกว่าการเป่าขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสาย

จากการศึกษาเรื่องทางชวากับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีและนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวาจะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงจากทางเพียงออมาเป็นทางชวานั้นมีผลต่อนัก

Copyright by Mahidol University

ดนตรีในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเมื่อฟังการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวาโดยภาพรวมจะพบว่าการเปลี่ยนระดับเสียงของการบรรเลงสูงขึ้นมาเป็นคู่ 4 ทำให้คุณภาพเพลงมีความเจิดจ้าขึ้น

๓.๒ ระเบียบวิธีการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

ระเบียบวิธีการบรรเลง กล่าวถึง รูปแบบการจัดวง การปรับเสียงเครื่องดนตรี หน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือ วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือและแนวการบรรเลง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๓.๒.๑ รูปแบบการจัดวง

เครื่องสายปี่ชวา ประสมวงด้วย ปี่ชวา ซอด้วง ซอสามสาย จะเข้ขลุ่ยหลีบ กลองแขกและฉิ่ง จากการศึกษาพบว่าบางวงอาจเพิ่มซอด้วงเป็น ๒ คัน เพิ่มจะเข้เป็น ๒ ตัว แต่ไม่พบว่ามีการเพิ่มปี่ชวา หรือขลุ่ยหลีบ และไม่นิยมเพิ่มซออู้ เกี่ยวกับแผนผังการจัดวงนั้น จากการสัมภาษณ์นักดนตรีรุ่นเก่าได้ความว่าส่วนใหญ่เป็นไปตามธรรมชาติ ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน แต่จากการสัมภาษณ์นักดนตรีรุ่นใหม่พบว่าแนวโน้มรูปแบบของการจัดวงมีดังนี้

แบบที่ ๑

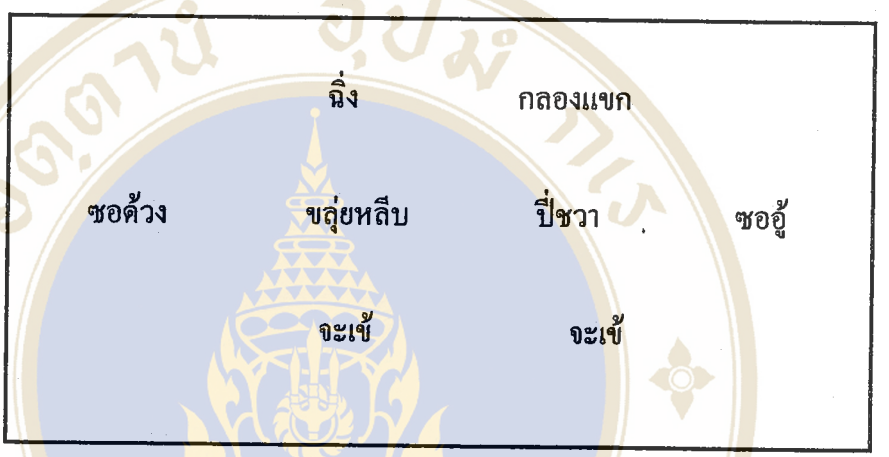
มีเครื่องทำทำนองอย่างละ ๑ เครื่องมือ

ฉิ่ง	ขลุ่ยหลีบ	ปี่ชวา	กลองแขก
ซอด้วง	จะเข้	ซออู้	

Copyright by Mahidol University

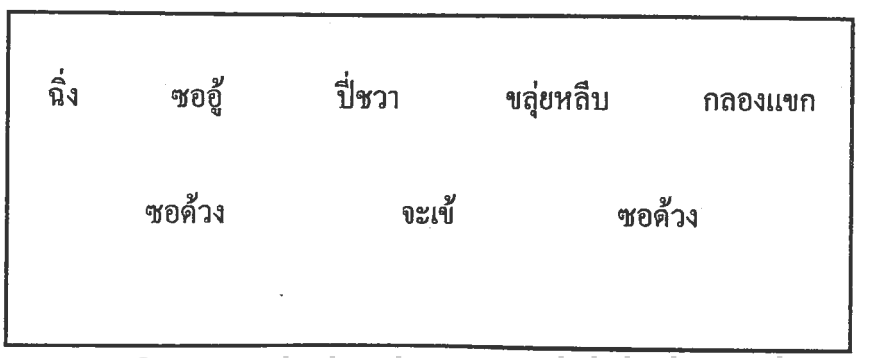
แบบที่ ๒

มีจะเข้ ๒ ตัว



แบบที่ ๓

มีซอด้วง ๒ คัน



Copyright by Mahidol University

แต่แม้ว่าในแบบแผนการจัดวงจะใช้ขลุ่ยหลีบ ก็มิใช่ว่าขลุ่ยเพียงออเป็นสิ่งที่ต้องห้าม การนำเอาเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ว่าบรรเลงได้ยากในวงเครื่องสายปี่ชวาก็อาจทำได้หากนักดนตรีมีความสามารถสูงพอ จากการเก็บข้อมูลก็พบว่าครูเฉลิม บัวทั่ง นักดนตรีชั้นครูท่านหนึ่งเคยเอาขลุ่ยเพียงออมาเป่าในเครื่องสายปี่ชวาอย่างเป็นกิจจะลักษณะ และครูหลวงไพเราะเสียงซอ เคยบรรเลงซอสามสายในวงเครื่องสายปี่ชวา อย่างไรก็ดี กรณีดังกล่าวต้องถือเป็นกรณีพิเศษมีคนที่มีฝีมือเป็นพิเศษเท่านั้นที่ทำกันไม่ถือว่าเป็นแบบแผนการผสมวงของเครื่องสายปี่ชวา

๓.๒.๒ การปรับเสียงของเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

ผู้ศึกษาได้กล่าวเกี่ยวกับการปรับเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวามาบ้างแล้วในข้อ ๓.๒ แต่ในที่นี้จะกล่าวเพิ่มเติมรวมไปถึงวิธีการที่จะปรับเสียงของเครื่องดนตรีบางอย่างด้วย

ปี่ชวา ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นให้มีเสียงที่ตายตัวติดมากับเครื่องดนตรีเช่นเดียวกับเครื่องเป่าทั่ว ๆ ไปจึงเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวหลักของวงเครื่องสายปี่ชวาในการกำหนดเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงเช่นเดียวกับที่ขลุ่ยเพียงออเป็นตัวหลักในการตั้งเสียงในวงเครื่องสายและวงมโหรี หรือที่ปี่ในเป็นตัวหลักในการตั้งเสียงในวงปี่พาทย์ เครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่บรรเลงร่วมกันในวงจะต้องโน้มเข้าหาเครื่องเป่า ในเสียงที่คนเป่าสามารถเป่าบรรเลงเพลงได้สะดวกไม่ขัดนิ้ว เสียงต้นทางของปี่ชวาตรงกับเสียง มี ในบันไดเสียง ซีเมเจอร์

ซอด้วง จากการสัมภาษณ์พบว่าในวงเครื่องสายปี่ชวา ซอด้วงจะตั้งเสียงโดยการบิดลูกบิดกับการเลื่อนรัดอกลงเพื่อให้ได้เสียงใหม่สูงกว่าการตั้งเสียงในวงเครื่องสายที่เป็นแบบแผนเป็นคู่ ๔ เทียบเท่ากับคู่ ๘ ของซออู้ จากเดิมที่สายทุ้มตั้งเสียง ซอล (ทางเพียงออ) ปรับขึ้นเป็นเสียง โด สายเอกที่เคยตั้งเสียง เร ปรับขึ้นเป็นเสียง ซอล แล้วบรรเลงโดยใช้ตำแหน่งนิ้วอย่างเดิมเหมือนอย่างที่เคยใช้ในวงเครื่องสายและวงมโหรี

ซออู้ ซออู้ตั้งเสียงเหมือนเดิมอย่างในวงเครื่องสายแบบแผนคือสายทุ้มตั้งเสียง โด (ทางเพียงออ) สายเอกตั้งเสียง ซอล แต่เมื่อบรรเลงจะต้องเปลี่ยนวิธีการใช้นิ้วบรรเลงเสียงสูงขึ้นเป็นคู่ ๔

จะเข้ ตั้งเสียงเหมือนอย่างที่ตั้งเสียงในวงเครื่องสายหรือมโหรี คือ สายลวดตั้งเสียง โด ต่ำ สายทุ้มตั้งเสียงซอลและสายเอกตั้งเสียง โด เมื่อบรรเลงจะต้องบรรเลงเสียงสูงขึ้นเป็นคู่ ๔

Copyright by Mahidol University

ขลุ่ยหลีบ เป็นเครื่องดนตรีที่ที่มีเสียงต้นตรงกับเสียงเจ้าของทางชวาจึงสะดวกที่จะนำมาบรรเลงร่วมในวงเครื่องสายปี่ชวามากกว่าขลุ่ยเพียงออ

กลองแขก กลองแขก รวมทั้งเครื่องหนังอื่น ๆ ก็ มีการตั้งเสียง การตั้งเสียงกลองแขกทำได้โดยการดึงเร่งหวายหรือหนังเรียดให้หนังหน้ากลองตึงได้ที่จึงจะได้เสียงคมชัดและครบทุกเสียงตามต้องการเสียงกลองแขกที่ใช้ตีหน้าทับมีดังนี้

กลองแขกตัวผู้

"ติง" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยโดยตีแล้วเปิดมือออกทันที
"หนัง" เกิดจากการตีหน้าต่าน โดยตีชิดขอบกลองด้านล่างตีด้วยนิ้วชี้เพียงนิ้วเดียว
"เหน่ง" เกิดจากการตีหน้าต่านชิดขอบด้านบนโดยใช้นิ้วชี้เพียงนิ้วเดียว
"จ๊ะ" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยโดยใช้นิ้วมือและครึ่งหนึ่งของฝ่ามือตีปิดมือ
"ป๊ะ" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยโดยการใช้นิ้วมือและ ๓ ใน ๔ ของฝ่ามือตีปิดมือ

กลองแขกตัวเมีย

"ทั่ง" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยโดยการตีเปิดมือเต็มฝ่ามือ
"หนัง" ตีวิธีเดียวกับกลองแขกตัวผู้
"เหน่ง" ตีวิธีเดียวกับกลองแขกตัวผู้
"จ๊ะ" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยเหมือนเสียงทั่ง แต่ตีปิดมือ
"ถะ" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยเปิดมือแล้วปิดมือประคบหน้ากลองทันที
"ถาด" เกิดจากการตีหน้ากลองสองหน้าพร้อม ๆ กันโดยตีหน้ารุ่ย ช่นเดียวกับการตีเสียงทั่งแต่ตีประคบมือ หน้าต่านตีเหมือนหน้ารุ่ยและประคบมือเช่นเดียวกัน
"ป๊ะ" เกิดจากการตีหน้ารุ่ยโดยการตีแล้วกดมือไว้กับหน้ากลอง
(มนัส ขาวปลื้ม, สัมภาษณ์)

ฉิ่ง ฉิ่งที่ใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวามีขนาดเดียวกับฉิ่งในวงเครื่องสายและวงมโหรี ซึ่งมีขนาดเล็กและบางเบากว่าฉิ่งในวงปี่พาทย์ดังได้กล่าวแล้ว

Copyright by Mahidol University

๓.๒.๓ หน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง

ปี่ชวา จากการสัมภาษณ์ และฟังจากการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวาพอจะอนุมานได้ว่าปี่ชวามีหน้าที่เป็นผู้นำวง ตั้งแต่ทำหน้าที่เป็นหลักในการตั้งเสียงเครื่องดนตรีในวง เป็นผู้นำในการขึ้นเพลง การส่งร้อง สวมรับร้องเรื่อยมาจนกระทั่งลงจบ เป็นเครื่องดนตรีหลักที่ต้องวางแนวการบรรเลง และเมื่อบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดจะอยู่ในกลุ่มเครื่องนำ

ซอด้วง ซอด้วงดำเนินเก็บทำนอง ลักษณะเสียงแหลมสูงคล้ายเสียงปี่ชวา เมื่อฟังแล้วคล้ายกับว่าทำหน้าที่ช่วยคนปี่ทำทำนองในระดับเสียงสูง เมื่อบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดจะอยู่ในกลุ่มเครื่องนำ

ซอสู้ จากการสัมภาษณ์อาจารย์จีรพล เพชรสม (๒๕๓๙) นักดนตรีที่มีความชำนาญในการสีซอสู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาที่สุดคนหนึ่ง ได้ให้ความเห็นว่าซอสู้มีหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นหลักของวงในบางโอกาส เพื่อช่วยประคองวง ประคองเสียงช่วยให้เสียงของการบรรเลงโดยส่วนรวมฟังแน่นหนักขึ้น ซอสู้มีระดับเสียงอยู่ในระดับกลางและต่ำตรงกันข้ามกับเสียงของปี่ชวาและเสียงซอด้วงจึงมีหน้าที่สำคัญอีกประการ คือ ต้องวาดสำนวนกลอนเพลงให้โดดเด่นแตกต่างไปจากเครื่องทำทำนองอื่น ๆ และเมื่อบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดจะอยู่ในกลุ่มเครื่องตาม

จะเข้ โดยทั่วไปไม่ว่าจะเป็นวงเครื่องสาย หรือวงเครื่องสายปี่ชวาจะเข้เป็นเครื่องดำเนินทำนองเป็นหลักของวง ซึ่งทำหน้าที่เสมือนม้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ บรรเลงเสียงในระดับกลางและต่ำร่วมกับซอสู้ แต่เมื่อบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดจะอยู่ในกลุ่มเครื่องนำ ยกเว้นกรณีที่มีจะเข้ในวง ๒ ตัวก็จะบรรเลงอยู่ในกลุ่มเครื่องนำตัวหนึ่งอยู่ในกลุ่มเครื่องตามตัวหนึ่ง

ขลุ่ยหลีบ เมื่อฟังจากการบรรเลงขลุ่ยหลีบมักบรรเลงไปใกล้เคียงกับทางของปี่ชวาเนื่องจากเป็นเครื่องเป่าและมีตำแหน่งนิ้วใกล้เคียงกับเครื่องสายปี่ชวาแต่เมื่อบรรเลงเพลงลูกล้อลูกขัดจะอยู่ในกลุ่มเครื่องตามร่วมกับซอสู้ ขณะบรรเลงในวงนั้นเมื่อฟังแล้วจะพบว่าเสียงขลุ่ยหลีบจะช่วยให้เสียงเครื่องดนตรีอื่นในวงฟังผสมผสานกลมกลืนยิ่งขึ้น

กลองแขก หน้าที่ของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวา ก็เช่นเดียวกับหน้าที่ของโทนรำมะนาในวงเครื่องสาย คือ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับไปตามลักษณะเพลงนั้น ๆ

Copyright by Mahidol University

ฉิ่ง ฉิ่งมีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อยของเพลง โดยตีตามระเบียบแบบแผนการปฏิบัติตามอัตราจังหวะแต่ละช่วงไป

๓.๒.๔ วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาแต่ละอย่าง

ปี่ชวา ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังและแหลมสูง มีขอบเขตของเสียงกว้างกว่าเครื่องดนตรีอย่างอื่นในวงเครื่องสายปี่ชวา อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง (สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่า การเป่าปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาต้องเป่าบังคับลม บังคับลิ้นเพื่อประคองเสียงปี่ไม่ให้แผดดังตามธรรมชาติจนกลบเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง ในการดำเนินทำนอง คนปี่ที่มีความสามารถจะสามารถใช้เสียงครบตามขอบเขตของเสียงอย่างมีคุณภาพ โดยส่วนใหญ่จะเป่าโหยเป็นทำนองห่างๆ วาดสำนวนไปตามลีลาของปี่แต่พอใกล้จะจบทำนองแต่ละท่อนก็จะกลับมาเป่าทำนองเพลงให้ชัดทุกถ้อยคำเพื่อบอกให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ รู้ตัว เตรียมพร้อมที่จะเปลี่ยนท่อนหรือส่งร้องอย่างพร้อมเพรียงกัน การกระตุ้นเตือน และการให้สัญญาณอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นหน้าที่โดยตรงของปี่ชวาในฐานะเป็นผู้นำวงการกระตุ้นเตือนด้วยเสียงปี่เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะในกรณีบรรเลงเพลงโหมโรงเมื่อจะออกสระหม่า ในขณะทำเพลงสระหม่านั้น เครื่องดนตรีอื่น ๆ จะหยุดบรรเลงเหลือเพียงเครื่องปี่ชวากลองแขก ปี่ชวาและกลองแขกจะเดินไปตามทางของตน แยกกันแสดงความสามารถพิเศษส่วนตน แต่คนปี่ต้องเป็นคนฟังหน้าทับกลองสระหม่าออกว่าเมื่อไรหน้าทับกลองสระหม่าจะจบไม้ แล้วมาสรุปการบรรเลงรวมกันที่ "โยน" แล้วออกเพลงแปลง การเป่าปี่ชวาจะพลิกผันไปตามท่าหรือลีลาอันเป็นวิธีการของปี่ชวาไปพร้อม ๆ กับกลองแขกที่ตีกระชั้น และเต็มไปด้วยการสอดแทรกลูกเล่นจนคนที่ไม่ชำนาญเรื่องปี่จับประโยคจับวรรคตอนของเพลงไม่ได้ เมื่อจะจบแปลงคนปี่จึงต้องหาวิธีบากทำนองลงให้นักดนตรีคนอื่น ๆ รู้ตัวเพื่อออกภาษาได้อย่างพร้อมเพรียงกัน

จากการศึกษาในเรื่อง "สระหม่า"ของอาจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ ทำให้ได้ทราบถึงวิธีการเป่าปี่ชวาซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงว่าในการบรรเลงเพลงสระหม่าปี่ชวาจะเป่าโดยอวดความสามารถในการใช้เสียงทั้ง ๓ กลุ่ม คือ

๑. กลุ่มเสียงสูง เป็นกลุ่มเสียงในทางแหบ บางทีก็เรียกว่าเสียงแหบสูง การเป่าเสียงในกลุ่มนี้ต้องมีการบังคับลม และบังคับลิ้น

Copyright by Mahidol University

๒. กลุ่มเสียงกลาง คือกลุ่มเสียงที่เป่าออกมาโดยไม่ต้องบังคับลมและ บังคับลิ้น

๓. กลุ่มเสียงต่ำ บางครั้งก็เรียกเสียงแหบต่ำ การเป่าในกลุ่มเสียงนี้ก็ต้องบังคับลมและบังคับลิ้นเช่นกัน

การร้อยเรียงเสียงปี่ในสระหม่านั้น แบ่งออกเป็น ๔ ท่า คือ

๑. เป็นท่าที่ใช้เสียงในกลุ่มเสียงกลาง แสดงขีดความสามารถของผู้เป่าในการบังคับเสียงบังคับนิ้วและการจัดช่องไฟ ซึ่งบ่งบอกให้ทราบถึงประสบการณ์การใช้เสียงระดับกลางของคนปี่ว่ามีมากน้อยเพียงใด

๒. เป็นท่าการดำเนินทำนองในทางเสียงสูง แสดงขีดความสามารถในการบังคับเสียงอีกแบบหนึ่ง เสียงสูงที่เกิดจากการบังคับลมเป็นเสียงที่ละเอียดอ่อน ทำยากและเพี้ยนง่าย คนปี่ชวาจึงต้องบังคับลมบังคับลิ้นอย่างประณีต

๓. เป็นท่าการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงแหบต่ำ ซึ่งเป็นเสียงที่ทำยากมีข้อจำกัดและมีความยุ่งยากในการบังคับลม บังคับลิ้นในอีกลักษณะหนึ่ง

๔. เป็นท่าที่สร้างลีลาดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงกลางและเสียงสูง มีการใช้กลวิธีการเป่าที่เรียกว่า "ปลิว" และ "ร่อน" อันเป็นสัญญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานการศึกษา และพื้นความรู้ความสามารถของผู้บรรเลง

ซอด้วง เมื่อฟังจากการบรรเลงพบว่าส่วนใหญ่ซอด้วงบรรเลงทำนองเก็บเป็นพื้นเพื่อช่วยคนปี่ชวาในการนำวง เนื่องจากคุณภาพเสียงของซอด้วงโดยทั่วไปเบากว่าเสียงของปี่ชวา ดังนั้นจึงต้องมีการเลือกซอด้วงคัดซอด้วงที่เสียงดังเป็นพิเศษมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา (สมบูรณ์ บุญวงศ์, สัมภาษณ์) ในการดำเนินกลอนเพลงนั้นเนื่องจากซอด้วงขึ้นสายตั้งเสียงในเสียงเดียวกับซออู้เพียงแต่สูงขึ้นเป็นคู่แปดซอด้วงจึงมักดำเนินกลอนด้วยสำเนียงเรียบ ๆ ตามลีลาของซอด้วง คือกลอนเพลงมีเสียงไล่เรียงเป็นระเบียบไม่กระโดดข้ามเสียงสร้างดอกดวงอย่างซออู้ แต่ก็อาจทำทำนองให้พิเศษขึ้นโดยใช้วิธีการขยี้แทรกเสียงให้ละเอียดกว่าการบรรเลงเก็บขึ้นเป็น ๒ เท่าในโอกาสที่เหมาะสม

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างการดำเนินทำนองโดยการขยี้ของซอด้วง

ทางฆ้อง	-ดำ-ล	-ซ-ฟ	ฟฟ-ซ	ซซ-ล	-ดำ-รำ	-ดำ-ล	ลล-ซ	ซซ-ฟ
ทางซอด้วง	ดำรำดำล	ดำรำดำลดำลซฟ	-ดรมฟรมฟ	ซมฟซลฟซล	ซลดำรำลดำซล	รมฟซ	ดำลซฟ	

(เพลงชมสมุทร จังหวะที่ ๖ จากแถบบันทึกเสียงการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรซึ่งได้มาจากอาจารย์ประเวช กุมุท จังหวัดเชียงใหม่)

ซออู้ ในขณะที่ปี่ชวา ซอด้วง และขลุ่ยหลีบมีเสียงแหลมสูง ซออู้กลับมีเสียงต่ำทุ้มที่สุดในวงทำให้ผู้ฟังสามารถได้ยินเสียงซออู้ชัดเจน ดังนั้นเมื่อปี่ชวา ซอด้วงและขลุ่ยหลีบช่วยกันดำเนินทำนองในทางเสียงสูงไปในทิศทางเดียวกัน จึงเปิดโอกาสให้ซออู้วาดสำนวนในทางเสียงต่ำ สร้างดอกดวงได้อย่างเต็มที่ การแปรทางดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาทำได้ยากกว่าในวงมโหรี หรือวงเครื่องสายเพราะต้องพยายามแปรทางหลีกทางซอด้วงซึ่งตั้งสายเทียบเสียงตรงกัน วิธีการบรรเลงของซออู้จะมีการลักจังหวะ และย้อยไม่ให้เสียงตกตรงจังหวะ จึงมีลักษณะอาการเหมือนคอยหลอกล่อยั่วเย้าผู้อื่นในวง และเนื่องจากปี่ชวามีขอบเขตเสียงกว้าง เพื่อให้เกิดความสมดุลย์ซออู้จึงมีการนำเอาเสียงสูง ๆ ที่ทำได้ยากมาสร้างทำนองอย่างเต็มขอบเขตหรือขอบขีดความสามารถของเสียงทั้งหมด ซึ่งการใช้เสียงเต็มขอบเขตในลักษณะนี้โดยปรกติมีอยู่ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเท่านั้นไม่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงรวมวงในวงเครื่องสายหรือวงมโหรีที่ทั่วไป จากการสัมภาษณ์อาจารย์จีรพล เพชรสม (2539) ท่านได้กล่าวว่า "ในวงเครื่องสายปี่ชวา ซออู้จะเล่นไปธรรมดา ๆ ก็ไม่ผิด แต่มันจืดฟังไม่ได้ ไม่ใช่วงเครื่องสายปี่ชวา ในวงเครื่องสายปี่ชวานั้น ขณะที่ปี่ชวาเขาเป่าโหยหวน ซออู้ซึ่งมีอยู่เพียงคันเดียวในวงมีอิสระสามารถบรรเลงแบบเพลงเดี่ยวได้เลยทีเดียว"

ตัวอย่างการดำเนินทำนองโดยใช้ขอบเขตของเสียงที่กว้างขึ้นของซออู้

ทางฆ้อง	-มซล	ดำซลดำ	ซลดำรำ	มดำรำมำ	ซมำรำดำ	ซดำรำดำ	ซมำรำดำ	ซดำรำมำ
	ซมำรำดำ	ซดำรำดำ	ซมำรำดำ	ซดำรำมำ	ซมำรำด	ซดำรำมำ	ซมำรำดำ	ซดำรำมำ

Copyright by Mahidol University

| ซมัรัดำ | ซดำรัมำ | ซมัรัดำ | ซดำรัมำ | ซดำรัมำ | ดำรัดำมำ | ดำรัดำมำ | ดำรัดำมำ |

ทางซออู้ | รมซล | ดำซลดำ | ซลดำรัำ | มำดำรัมำ | ดมัรัดำ | ดดำรัดำ | ดมัรัดำ | ดดำรัมำ |

| ดมัรัดำ | ดดำรัดำ | ดมัรัดำ | ดดำรัมำ | ดมัรัดำ | ดดำรัมำ | ดมัรัดำ | ดดำรัมำ |

| ดมัรัดำ | ดดำรัมำ | ดมัรัดำ | ดดำรัมำ | ดำรัดำมำ | ดำรัดำมำ | ดำรัดำมำ | ดำรัดำมำ |

(เพลงกราวนอกภาษา โยนที่ ๑ เสียงมี จากแถบบรรทึกเสียงการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ของวงคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ณ เรือนไทยแห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๓๖)

จะเข้ จากการสัมภาษณ์อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน (๒๕๓๙) ท่านได้กรุณาอธิบายว่า ถ้าหากนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาทุกคนแม่นเพลงและฝีมือจัดอยู่ในวิสัยที่จะควบคุมแนวบรรเลงทุกคน จะเข้ก็สามารถเล่นทาง คือใช้ดีดปฏิภาณในการแปรทางดำเนินทำนองได้อย่างเต็มที่ แต่ในกรณีที่ผิดพลาด เช่น นักดนตรีคนใดคนหนึ่งใช้ทำนองผิด หรือกรณีที่แนวเร็วมากจนจะเสียแนว จะเข้ก็จะบรรเลง "ทิงนอย" การดีด ทิง นอย นั้นเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งในการบรรเลงจะเข้ ใช้เพื่อการประหยัดนิ้ว คุมทำนองและแนวการบรรเลงในบางครั้ง เพราะในบางกรณีถ้าหากจะเข้พยายามดีดเก็บทั้งหมดก็ยิ่งจะผลักดันให้การบรรเลงนั้นกระชั้นยิ่งขึ้น

ตัวอย่างการดำเนินทำนองยืนจังหวะโดยการใช้ลูก ทิง-นอยของจะเข้

ทางฆ้อง | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล | -ด-ร | -ด-ล | ลล-ซ | ซซ-ม |

| -มัรัมำ | รัด-ดำ | มัรัดัรำ | ดัล-ล | รัดัลดำ | ลซ-ซ | ดัลซล | ซม-ม |

ทางจะเข้ | -ร-ร | -ม-ม | -ซ-ซ | -ล-ล | -ด-ด | -ล-ล | -ซ-ซ | -ม-ม |

| ซมรม | รดรด | มรดร | ดลดล | รดลดล | ลซลซ | ดลซล | ซมซม |

Copyright by Mahidol University

ทิง คือ เสียงดีดที่สายลวด ที่สลับกับเสียง นอย ที่เกิดจากการดีดที่สายเอก ดังตัวอย่างโน้ตในบรรทัดที่ ๑ (เพลงเทพนิมิตร ๓ ชั้น ท่อน ๑ จังหวะที่ ๓ จากแถบบันทึกเสียงการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาของคณะศิษย์คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ณ เรือนไทยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๓๖)

ขลุ่ยหลีบ การเป่าขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นคนขลุ่ยบอกว่าการใช้นิ้วจะสะดวกกว่าเมื่อเป่าอยู่ในวงเครื่องสายเพราะบันไดเสียงของขลุ่ยหลีบตรงกับทางชวาอยู่แล้ว ทำนองของขลุ่ยหลีบมักจะไปกับปี่ชวา เพราะตำแหน่งนิ้วใกล้เคียงกัน แม้ว่าเสียงขลุ่ยหลีบจะเบากว่าเสียงของปี่ชวาแต่ลักษณะเสียงที่ใสกลมเกลี้ยงของขลุ่ยหลีบก็สามารถลอยแทรกออกมาได้อย่างไม่น้อยหน้าเครื่องดนตรีอื่น ๆ การนำขลุ่ยหลีบมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา อาจารย์มนตรี ตราโมทได้อธิบายว่าเป็นเพราะเมื่อมีการเปลี่ยนบันไดเสียงการบรรเลงจากเสียงเพียงออเป็นเสียงชวา ขลุ่ยเพียงออเป่าไม่ถนัด ขัดนิ้ว จึงเปลี่ยนมาใช้ขลุ่ยหลีบแทน

ตัวอย่างการดำเนินทำนองของขลุ่ยหลีบ เปรียบเทียบกับปี่ชวา

ทางม้อง	-รำ-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-รำ-มำ	-รำ-ท	ทท-ล	ลล-ซ
	-ลลล	-ดำ-ซ	ซซ-ฟ	ฟฟ-ด	ดด-ร	รร-ม	มม-ฟ	ฟฟ-ซ
ทางปี่ชวา	-ฟ-ด	-ฟ-ซ	-ดำ-ซ	-ล-ท	-ทดำร	ฟ้ำดำท	--ดำร	ดำทลซ
	มรดรม	-ฟ-ซ	ดำดำดำซ	-ฟ-ด	รมฟด	ฟดรม	ฟมลม	ฟซลซ
ทางขลุ่ยหลีบ	--ฟด	ฟดฟ-	ซ-ฟซ	ดำซลท	ลซฟด	ฟรดท	ฟดฟท	ลซฟซ
	-ดรม	รมฟซ	-ลดซ	ลซฟ-	ด-มร	ซดรม	ฟซฟด	รมฟซ

(เพลงลมพัดชายเขา ท่อน ๑ จังหวะที่ ๓ จากการสาธิตการเป่า โดยอาจารย์ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์)

Copyright by Mahidol University

กลองแขก การบรรเลงกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นพิเศษกว่าการบรรเลงเครื่องหนัง (โทน รำมะนา) ในวงเครื่องสาย เพราะแนวการบรรเลงและระเบียบวิธีการบรรเลงอื่น ๆ ในวงเครื่องสายปี่ชวามีลักษณะตื่นตัว เร้าใจอยู่ตลอดเวลาโดยเฉพาะเมื่อบรรเลงเพลงที่มีลักษณะพิเศษ เช่น เพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร เพลงเทพนิมิตรออกกราวนอกภาษาซึ่งเพลงทั้งสองเพลงจะมีทำนองขวางกลอง คนกลองต้องได้เพลง ต้องคอยฟังเพลงในขณะบรรเลง เพื่อตบแต่งสำนวนหน้าทับให้มีลูกเล่นเหมาะสมกับท่วงทำนองเพลง การตีกลองในวงเครื่องสายปี่ชวาต้องมีการซักซ้อม รู้แนว รู้จังหวะ ว่าช่วงไหนจะตีผ่อน และช่วงไหนจะตีเขยิบแนวให้ถึงที่สุด "เวลาตีกลองแขกในเพลงเรื่องชมสมุทร หรือเพลงเทพนิมิตรกลองต้องตีประจบอยู่เสมอเพราะเพลงฟังยากทำนองขวางต้องตีส่าย พอใกล้จะหมดประโยคก็ตีประจบเข้าไป ในโหมโรงเรื่องชมสมุทร คนกลองตีหน้าทับปรบไก่ไปได้หน่อยก็เปลี่ยนเป็นตีคลุก โดยเอาหน้าทับลูกหมดส่ายเข้าคลุก คนกลองที่จะตีส่ายเข้าคลุกได้ จะต้องมีความคล่องตัวสูง"(มนัส ขาวปลื้ม,สัมภาษณ์) "คนกลองที่ไม่เคยฝึกมาก่อนเมื่อเข้ามาตีในวงเครื่องสายปี่ชวาก็จะตีกันเปรี้ยงปร้างโครมคราม เห็นผู้ใหญ่เขาตีได้อย่างนั้นก็ตีกระทุ้งเข้าไปเร็วเข้า ๆ จังหวะจึงเหมือนการวิ่งหนีร้อยเมตร ทำให้เพลงหมดความไพเราะ คุณภาพเพลงลดหายไป" (ปี๊บ คงลายทอง,สัมภาษณ์) อีกประการหนึ่งเนื่องจากกลองแขกมีเสียงดังผู้ตีจึงต้องรู้จักประคบมือบังคับเสียงให้เบาดังได้พอเหมาะตามความต้องการ เช่น เมื่อตีในสระหม่าจะตีดังระดับหนึ่งเมื่อบรรเลงรวมวงเครื่องสายปี่ชวาก็ต้องปรับเสียงลงมาอีกระดับหนึ่ง และเมื่อเครื่องดนตรีแบ่งหน้าที่กันบรรเลงลูกล้อลูกขัด กลองแขกก็ต้องลดเสียงลงมาอีกระดับหนึ่ง

ตัวอย่างการตีส่ายของกลองแขก

หน้าทับสองไม้ปรกติ

| -ท-ต | -จ๋-จ | -จ๋-จ | -จ๋-จ | -ต-ต | -ทตท | -ต-ต | -ทตท |

หน้าทับที่ตีส่ายเข้ากับทำนอง

ทำนองเพลง	-ดรม	รซรม	รดรม	รมซล	-- ด์ซ	ลด์--	ลซลด์	-ม-ซ
หน้าทับส่าย	-ทตต	-ทตต	-ทตต	-ทตต	-- ทต	ทตทต	--ทต	ทต-ท

Copyright by Mahidol University

หมายเหตุ ท = ทั่ง , ต = ติง , จ๋ =โจ๊ะ , จ = จ๊ะ

(จากการสาธิตโดยอาจารย์สำเริง สอนเสนาะ, สัมภาษณ์)

ฉิ่ง การตีฉิ่งในวงเครื่องสายปี่ชวายากกว่าการตีฉิ่งในวงเครื่องสายโดยทั่วไปเช่นกัน เพราะการจับจังหวะในวงเครื่องสายปี่ชวาทำได้ยากเนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละคนรวมทั้งคนกลองแขกต่างมุ่งที่จะวาดลวดลายไปตามลีลาของตน คนฉิ่งจึงจะต้องตียืนและขืนจังหวะไว้ "เวลาแต่ละคนเล่นไปตามทางของตัว ปี่เป่าโหยไป ซอด้วงขยี้ ซออู้หลอกล่อ จะเข้ก็เล่นไหว คนกลองฟังใครไม่ได้ต้องฟังฉิ่งอย่างเดียว แต่ก็ต้องฟังเพลงออกนะ.." (มนัส ขาวปลื้ม , สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ดี สำหรับการบรรเลงโดยส่วนรวมในวงเครื่องสายปี่ชวาความสำคัญไม่ได้อยู่ที่คนปี่ชวา หรือซออู้หรือกลองแขก นักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาจะเก่งอยู่คนเดียวไม่ได้ เพราะมีหน้าที่ต้องเล่นให้สัมพันธ์กันทั้งแนวเพลงและการใช้ไหวพริบสอดแทรก ทุกคนจะต้องเก่งรวมไปถึงฉิ่งด้วย ทุกเครื่องมือจะต้องมีความสัมพันธ์กันจึงจะทำให้กระบวนของเพลงมีคุณค่าขึ้นสมฐานะของเครื่องสายปี่ชวา (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์)

๓.๒.๕ แนวการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวา

แนวการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวานั้นจะไม่มีแนวอ้อยอิ่งอย่างวงมโหรี หรือวงเครื่องสาย เมื่อบรรเลงจะตั้งแนวในระดับปานกลางแล้วขยับเร็วขึ้นวงเครื่องสายปี่ชวาแม้ได้ชื่อว่าเป็นวงเครื่องสายประเภทหนึ่ง แต่แนวการบรรเลงจะโน้มเข้าไปหาแนวการบรรเลงของวงปี่ชวากลองแขก ซึ่งบรรเลงเฉพาะเพลงสองชั้นและชั้นเดียวมาก่อน

Copyright by Mahidol University

๓.๓ แบบแผนการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวา

การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวามีระเบียบแบบแผนที่ยึดถือสืบต่อกันมาเป็นขั้นตอนดังนี้

๓.๓.๑ โหมโรง ก่อนการบรรเลงอื่นใดต้องมีโหมโรงก่อน การโหมโรงของเครื่องสายปี่ชวาแตกต่างไปจากการโหมโรงของวงอื่น ๆ คือ เมื่อเครื่องดนตรีทั้งวงบรรเลงเพลงโหมโรงจบแล้ว เครื่องปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงเพลงสระหม่าแล้วออกเพลงโยนและแปลงด้วยลีลาที่กระชับต่อเนื่อง ต่อจากนั้นเครื่องสายปี่ชวาทั้งวงก็จะบรรเลงรับด้วยเพลงภาษาเป็นชุดที่เรียกว่าเพลงเรื่องท้ายโหมโรงเครื่องสายปี่ชวา หรือบางทีก็เรียกสั้น ๆ ว่าเพลงเรื่องเครื่องสายปี่ชวา จบแล้วเครื่องปี่ชวากลองแขกก็จะกลับมาบรรเลงแปลงอีกครั้งหนึ่งแล้วจึงลงจบด้วยไม้ลงซึ่งบางคนก็เรียกว่า "พร้อมลงโยน"

เพลงที่เครื่องสายปี่ชวานำมาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงนั้น เพลงหนึ่งคือเพลงเรื่องชมสมุทรซึ่งครูหนูดำได้แต่งขึ้นเพื่อใช้บรรเลงสำหรับเครื่องสายปี่ชวาโดยเฉพาะ นอกจากนั้นก็สามารถบรรเลงเพลงโหมโรงทางพื้นทั่วไปเช่น โหมโรงราโค โหมโรงไอยเรศ หรือเอาเพลงทางพื้นเพลงใดเพลงหนึ่งเช่นเพลงแขกมอญ เพลงลมพัดชายเขามาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงก็ได้ เป็นที่น่าสังเกตว่าการบรรเลงโหมโรงของเครื่องสายปี่ชวานั้นถ้าไม่ได้เอาเพลงที่เคยเป็นเพลงโหมโรงเสภามาก่อนก็จะไม่มีการลงท้ายเพลงวา คือ จบเพลงแล้วก็เข้าสระหม่าเลย การลงท้ายเพลงวาในเพลงโหมโรง จึงไม่ใช่แบบแผนหรือประเพณีของการโหมโรงในวงเครื่องสายปี่ชวา ชุดเพลงเรื่องเครื่องสายปี่ชวามีอยู่ ๒ ชุด (ปี๊บ คงลายทอง,สัมภาษณ์) ไม่ทราบว่าโบราณท่านแบ่งไว้ ๒ ชุด เพราะเหตุใด ชุดแรก ประกอบด้วยเพลงแขก เพลงลาวแล้วออกเพลงเขมรเป็นเพลงเร็ว ส่วนอีกชุดหนึ่งประกอบด้วยเพลงจีน เพลงเขมร เพลงฝรั่งแล้วออกเพลงแขกเป็นเพลงเร็ว การออกภาษานั้นเป็นเรื่องของปี่พาทย์มาก่อน แต่เมื่อคนปี่พาทย์มาเล่นในวงเครื่องสายปี่ชวาด้วยก็มีการเอาการออกภาษามาเล่นกับเครื่องสายปี่ชวาเพื่อความสนุกสนาน แต่มาปรับให้เล็กลงเพราะความจำกัดของขอบเขตเสียงในเครื่องสายปี่ชวา ส่วนใหญ่จะออกภาษาภาษาละเพลงเช่น แขกตาเสือ ลาวเสี่ยงเทียน เขมรเร็ว หรือ จีนขิมเล็ก เขมรพวง ๒ ชั้นตัด ฝรั่งขึ้นก แขกชกมวยออกแขกบรเทศ เป็นต้น การเลือกเพลงในแต่ละภาษาเลือกได้ตามความพอใจ โดยคนปี่ชวาจะเป็นผู้ดูว่าคนอื่นในวงได้เพลงหรือไม่ "ในสมัยก่อน บางทีก็เป็นโอกาสให้มีการแกล้งลองภูมิกัน ขึ้นเพลงโดยไม่บอกเพลงกันก่อน บางเพลงบรรเลงจบไปแล้วเฮียยังไม่รู้เลยว่าเป็นเพลงอะไร" (มนัส ขาวปลื้ม, สัมภาษณ์) การออก

Copyright by Mahidol University

ภาษาท้ายโหมโรงเครื่องสายปี่ชวาจะไม่มีการร้องทั้งนี้เพราะมีระดับเสียงการบรรเลงที่สูงมาก หากร้องก็ฟังไม่ชัด

๓.๓.๒ บรรเลงเพลงทั่ว ๆ ไป ในการบรรเลงเพลงทั่วไปจะเป็นเพลงอะไรก็ได้ แต่พบว่าส่วนใหญ่เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงนั้นเป็นเพลงทางพื้นและเพลงประเภทหน้าทับทยอย นอกจากนี้ถ้าหากมีการบรรเลงเพลงในชุดเทพบรรทม ภิรมย์สุรางค์ เทพไสยาสน์ เทพรัญจวนหรือเทพนิมิตรเพลงใดเพลงหนึ่ง แต่เพลงที่นิยมบรรเลงคือเพลงเทพนิมิตร หลังจากลงลูกหมดแล้วก็มักจะออกภาษาชุดที่เรียกว่ากราวนอกภาษา (มนัส ขาวปลื้ม,สัมภาษณ์) กระบวนการบรรเลงเพลงในชุดกราวนอกภาษา มีดังนี้

- บรรเลงเพลง 3 ชั้น หรือทั้งเถา แล้วออกลูกหมด
- ออกเพลงเร็วใบ้คลั่งชั้นเดียว
- โยนแล้วส่งร้องกราวนอก
- รับร้องกราวนอกแล้วโยน ออกภาษาลาว
- โยนแล้วส่งร้องกราวนอก
- รับร้องกราวนอก แล้วเปลี่ยนบันไดเสียง
- โยนแล้วออกภาษาชวา
- โยนแล้วส่งร้องกราวนอก
- รับร้องกราวนอกแล้วโยน ออกภาษาจีน
- โยนแล้วส่งร้องกราวนอก
- รับร้องกราวนอก แล้วโยน ออกภาษาญวน
- ออกลูกหมด

๓.๓.๓ บรรเลงเพลงลา เพลงลาอาจเป็นเพลงอกทะเล เพลงพระอาทิตย์ชิงดวงหรือเพลงเต่ากินผักบุ้งเช่นเดียวกับวงอื่น ๆ ในการบรรเลงเพลงลาซออู้จะต้องทำหน้าที่ว่าดอก วงเครื่องสายปี่ชวาก็จะเปลี่ยนกลับมาเล่นทางเพียงออเพื่อให้ซออู้สะดวกในการว่าดอก

กรณีพิเศษ คือ การบรรเลงในงานศพ ก่อนการบรรเลงอื่นใดจะต้องบรรเลงเพลงนางหงส์ ต่อจากนั้นจะมีเพลงโหมโรงหรือไม่ก็ได้ ถ้ามีการโหมโรงจะไม่มีการออกสระหม่า(ไทย) หากจะออกสระหม่าก็ต้องออกสระหม่าแขก เพราะถือว่า เพลงสระหม่าไทยเป็นเพลงมงคลใช้เฉพาะใน

Copyright by Mahidol University

งานพระราชพิธีและงานมงคลต่าง ๆ เท่านั้น และเพลงที่จะเลือกมาบรรเลงก็ต้องเป็นเพลงที่มีความเหมาะสมกับงานเช่น เพลงแขกโอด เพลงนางครวญ เป็นต้น ครั้นเมื่อจะยุติการบรรเลงจะมีเพลงลาหรือไม่ก็ได้แต่ต้องบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ปิดท้ายอีกครั้งหนึ่ง เพลงเรื่องนางหงส์ประกอบด้วยเพลง ๕ เพลง คือ เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เพลงสาวสอดแหวน เพลงเทพรัญจวน เพลงแมลงปอทองและแมลงวันทอง ในขณะบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์นั้นกลองจะตีหน้าทับนางหน่าย (มนัส ขาวปลื้ม,สัมภาษณ์)

๓.๔ นักดนตรีและคุณสมบัติเพื่อการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาที่ดี

เนื่องจากเครื่องสายปี่ชวามีระเบียบแบบแผนในเรื่องต่าง ๆ ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ตลอดจนนิยมบรรเลงกลุ่มเพลงทางพื้นที่ต้องมีการแปรทางและเพลงประเภทหน้าทับทยอย องค์ประกอบเหล่านี้เป็นเครื่องกำหนดให้มาตรฐานของวงเครื่องสายปี่ชวาสูงกว่ามาตรฐานของวงเครื่องสายธรรมดาจึงไม่ปรากฏว่ามีนักดนตรีสมัครเล่นบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ทั้งไม่ปรากฏว่าสมัยที่มีการเรียนการสอนดนตรีไทยในโรงเรียนสามัญจะมีการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา แต่มีวงดนตรีอื่น ๆ ทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสมและวงมโหรี ทั้งนี้เพราะมาตรฐานในการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวานั้น ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีพื้นฐานการศึกษาและการฝึกหัดที่ดี มีการฝึกฝนที่เพียงพอและมีสติปัญญาในทางดนตรีดีเยี่ยม

การมีพื้นฐานการศึกษาและการฝึกหัดที่ดี นั้น หมายถึง นักดนตรีต้องได้เรียนรู้แนวทางและวิธีการฝึกหัดตั้งแต่เบื้องต้นที่ถูกต้องมีท่าจับเครื่องดนตรีที่ถูกต้องมีท่านั่งที่ถูกต้อง ในการฝึกหัดเครื่องเป่าต้องรู้จักการใช้ลม ในการฝึกหัดเครื่องสีต้องรู้จักการใช้ด้นชัก และในการฝึกหัดเครื่องดีดก็ต้องรู้จักการใช้ไม้ดีดที่ถูกวิธี ทั้งต้องมีขั้นตอนในการฝึกหัดเป็นลำดับไปเพื่อจะให้สามารถพัฒนาฝีมือไปถึงขั้นสูงสุด ผู้ที่มีพื้นฐานการฝึกหัดที่ไม่ถูกต้อง ยากที่จะพัฒนาฝีมือให้ถึงที่สุดเพียงสามารถบรรเลงได้ในระดับหนึ่ง แต่หากต้องบรรเลงเพลงที่ต้องใช้กลวิธีการบรรเลงชั้นสูงก็ไม่อาจจะทำได้ **การฝึกฝนเพียงพอ** หมายถึงการฝึกฝนที่ทำไปจนกระทั่งเกิดความชำนาญ เกิดความคล่องตัว และเกิดกำลังจนถึงขั้นสามารถพลิกผันเปลี่ยนแปลงปรับปรุงการบรรเลงให้ช้าให้เร็วได้ สามารถผลิตเสียงดนตรีที่ประณีตสวยงามได้ดังใจต้องการ และสามารถบรรเลงได้นานอย่างมีคุณภาพจนกระทั่งจบกระบวนการบรรเลง ส่วนผู้ที่จะได้ชื่อว่า **มีสติปัญญาทางดนตรี** หมายถึง ผู้ที่สามารถเข้าใจในระเบียบวิธีการบรรเลงและแบบแผนการบรรเลงต่าง ๆ ได้ และมีความจำดีสามารถจดจำเพลงจดจำลีลาของผู้บรรเลงร่วมวงเพื่อจะได้บรรเลงให้ถูกต้องสัมพันธ์กันไป ตลอด

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

จนต้องมีคีตปฏิภาณในการที่จะแปรทางดำเนินของตนได้อย่างหลากหลาย เหมาะสมกับเครื่องมือที่บรรเลง เหมาะสมกับเพลงและสัมพันธ์สอดคล้องกับผู้อื่นในวง

นักดนตรีที่มีคุณสมบัติดังกล่าวเท่านั้น จึงสามารถจะบรรเลงเพลงในวงเครื่องสายปี่ชวาได้ถึงมาตรฐานของวงเครื่องสายปี่ชวาเพราะ "เครื่องสายปี่ชวา เป็นเรื่องของความคล่องตัวของแต่ละคน ปี่ต้องแน่ กลองต้องแน่ ซอ จะเข้ ต้องแจ๋ว ฝีมือผู้บรรเลงต้องจัดหมดทุกคน ถ้าฝีมือใครไม่ถึงก็เป็นตัวถ่วงเขา คนเครื่องสายที่ไม่เคยเล่นเครื่องสายปี่ชวา ถ้าไม่แน่จริงเมื่อได้ยินเสียงปี่ชวากำลังใจก็ถอย คนขลุ่ยมืออาชีพที่นี่ (กองการสังคีต) บางคนก็ยังไม่กล้าเป่าในวงเครื่องสายปี่ชวา" (มนัส ขาวปลื้ม, สัมภาษณ์)

ลักษณะที่องค์ประกอบต่าง ๆ ของวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นเครื่องมือในการคัดเลือกเอาเฉพาะนักดนตรีที่มีฝีมือเข้ามาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ

ระเบียบวิธีบรรเลง ระเบียบวิธีบรรเลงที่ว่าด้วยเรื่องของ การปรับเสียงเครื่องดนตรี มีส่วนช่วยในการคัดเลือกนักดนตรีเพราะวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ไม่บรรเลงกันโดยทั่วไป จึงไม่มีนักดนตรีคนไหนที่เริ่มหัดเครื่องดนตรีเพื่อวงเครื่องสายปี่ชวาโดยเฉพาะ คนปี่ชวาเริ่มหัดปี่ชวาก็เพื่อเล่นในวงปี่กลอง คนหัดเครื่องดนตรีพวกเครื่องสาย ก็เพื่อบรรเลงในวงเครื่องสายและมโหรีเป็นเบื้องต้น นักดนตรีที่เล่นเครื่องสายก็จะคุ้นเคยกับระดับเสียงหรือบันไดเสียงเพียงออเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะเครื่องสายมีเสียงน้อย โดยปกติจึงไม่นิยมเปลี่ยนบันไดเสียงเล่น เคยเล่นที่บันไดเสียงใดก็มักเล่นในบันไดเสียงนั้นเสมอ เมื่อต้องเปลี่ยนระดับเสียงหรือทางในการบรรเลงจึงมีนักดนตรีเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้นที่ทำได้ นักดนตรีที่สามารถบรรเลงเพลงได้ดีแม้ว่ามีการปรับเปลี่ยนบันไดเสียงแล้วต้องเป็นนักดนตรีที่แม่นเพลงแม่นเสียงและมีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพียงพอในส่วนของระเบียบวิธีบรรเลงที่ว่าด้วย วิธีการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา มีส่วนช่วยคัดนักดนตรีที่มีฝีมือ คือการที่นักดนตรีแต่ละคนต้องทำหน้าที่ของตนให้ดีที่สุด และอวดฝีมือของตนในแนวทางที่เหมาะสม เช่น ปี่ชวามีการใช้เสียงในทุกท่า ซอด้วง มีการขยี้ ซออู้มีการแปรแนวทำนองสร้างดอกดวงและคอยหลอกล่อผู้อื่น ขลุ่ยหลีบก็ต้องหาวิธีการเป่าให้เสียงที่บางเบา ดังลอดเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ออกมาให้ได้ดนกลองก็ต้องใช้วิธีตีส่าย วิธีการเหล่านี้ไม่ใช่ว่านักดนตรีทำได้ทุกคนไป จะทำได้ก็เฉพาะนักดนตรีที่มีฝีมือเท่านั้น ในส่วนของระเบียบวิธีบรรเลงที่ว่าด้วย แนวการบรรเลง ก็มีส่วนในการเลือกนักดนตรี เพราะแนวการบรรเลงของเครื่องสายปี่ชวาเป็นลักษณะที่คนเครื่องสายต้องโน้มเข้าหาเครื่องปี่ชวากลองแขก ซึ่งเป็นแนวเพลงใน

Copyright by Mahidol University

40949

อัตราจังหวะ ๒ ชั้นและชั้นเดียว แม้ว่าจะเอาเพลงอัตราสามชั้นไปบรรเลงแต่แนวเพลงก็จะเขยิบเร็วเข้าในแนวอัตรา ๒ ชั้นไม่ได้เล่นช้าอย่างในวงเครื่องสายและวงมโหรี การบรรเลงเพลงในแนวที่กระชั้นคนที่จะบรรเลงได้ต้องมีความคล่องตัว มีความ "ไหว" และกำลังไม่ตกทั้งต้องหูไว หัวไว คือเมื่อได้ยินเสียงเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ เริ่มต้นประโยคก็รู้ว่าเขาจะเล่นต่อไปอย่างไร และตนเองควรดำเนินทำนองไปอย่างไร โดยต้องคิดได้อย่างรวดเร็ว และบรรเลงไปอย่างรวดเร็วไปตามแนวเพลงในลักษณะนี้คนที่มีฝีมือเท่านั้นที่จะทำได้

แบบแผนการบรรเลง การที่วงเครื่องสายปี่ชวามีแบบแผนว่าการโหมโรงต้องมีการออกสระหม่า แบบแผนการบรรเลงนี้มีส่วนในการคัดเลือกคนปี่ และคนกลองแขกที่จะมาบรรเลงเล่นในวงเครื่องสายปี่ชวา เพราะเพลงสระหม่าใหญ่ หรือสระหม่าไทยที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธี ถือเป็นเพลงกลองชั้นสูง คนกลองที่ตีสระหม่าได้จะถือว่ามีฝีมือชั้นครูกลอง คนปี่ชวาที่จะเป่าปี่ชวาในสระหม่าได้ก็ต้องเป็นผู้ที่ฟังกลองออกและรู้เนื้อกลองว่ากลองบรรเลงไปถึงตอนไหนและจะจบเมื่อไรในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นแม้จะพูดกันว่า ทุกคนมีความสำคัญเท่ากันหมดเพราะต้องบรรเลงให้สัมพันธ์กันแต่ก็ต้องถือว่าปี่ชวาและกลองแขกมีความสำคัญยิ่งเพราะอยู่ในฐานะเป็นแกนหรือเป็นตัวตั้งของวง ถ้าตัวตั้งของวงดีแล้วต่อไปจึงค่อยคัดเลือกนักดนตรีคนอื่น ๆ ที่มีฝีมือเสมอกับคนปี่ชวาและคนกลองแขกเข้ามาผสม การกำหนดแบบแผนให้มีการบรรเลงเพลงสระหม่าใหญ่ในเครื่องสายปี่ชวา จึงเป็นการควบคุมคุณภาพของผู้บรรเลง และคุณภาพของเครื่องสายปี่ชวาอีกทางหนึ่ง

เพลงดนตรี ในวงเครื่องสายปี่ชวา ลักษณะวงเครื่องสายปี่ชวาเลือกมาบรรเลงนั้นส่วนใหญ่เป็นเพลงทางพื้น และเพลงประเภทหน้าทับทยอย เพลงทางพื้นที่นิยมนำมาบรรเลง ส่วนใหญ่มักเป็นเพลงที่เปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง เช่น เพลงลมพัดชายเขา พราหมณ์เข้าโบสถ์ ถอนสมอแขกมอญบางช้าง เทพนิมิตร แขกไทร ฯลฯ คนที่จะบรรเลงเพลงลักษณะนี้ได้ดีต้องแม่นเพลงและแม่นเสียงเพราะต้องเปลี่ยนระดับเสียงในการบรรเลงเนื่องจากวงดนตรีอยู่แล้ว ยังต้องมาเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่อีก การบรรเลงเพลงไทยไม่ได้อาศัยโน้ตในขณะบรรเลงอย่างดนตรีสากลผู้บรรเลงจึงต้องมีความแม่นยำและมีความคล่องตัวในการใช้เสียงมาก เพลงทางพื้นบางเพลงก็มีทำนองขวางกลอง ได้แก่ เพลงเรื่องชมสมุทร และเพลงเทพนิมิตรซึ่งเป็นเพลงที่จำยากและบรรเลงยากโดยเฉพาะคนกลองที่ต้องคอยตีส่ายให้หน้าทับประจบกับประโยคเพลงอยู่เสมอ ส่วนเพลงประเภทหน้าทับทยอยและเพลงชุดกราวนอกภาษาก็มีลูกโยนตกหลายเสียง เป็นเพลงที่ยาว มีลูกล้อลูกขัดแนวการบรรเลงค่อนข้างเร็วบางครั้งต้องเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ ผู้ที่จะบรรเลงได้ต้องเป็นนักดนตรีที่มี

Copyright by Mahidol University

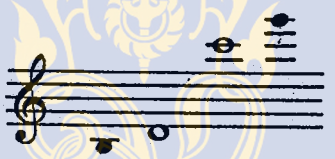
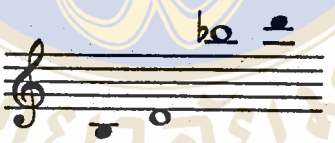
ความชำนาญและมีกำลังมากพอจึงจะบรรเลงอย่างมีคุณภาพได้จนจบกระบวนเพลง จากลักษณะดังกล่าวจะเห็นได้ว่า วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีของนักดนตรีที่มีฝีมือเท่านั้น

๓.๕ นักร้องกับการขับร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

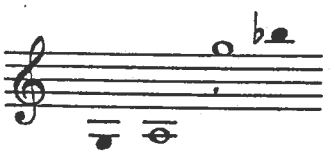
๓.๕.๑ ระดับเสียงของนักร้องในวงดนตรีไทย

เสียงของมนุษย์ที่ใช้ในการขับร้องนั้น ชาติตะวันตกได้ทำการศึกษาและแบ่งระดับเสียงนักร้องหญิงชายได้เป็นประเภท ๆ ดังนี้ (๑๙๘๗: ๒๗-๒๘)

เสียง **Soprano** เป็นเสียงนักร้องหญิงเสียงสูง แบ่งออกเป็น 4 แบบแต่ละแบบมีขอบเขตเสียง ดังนี้

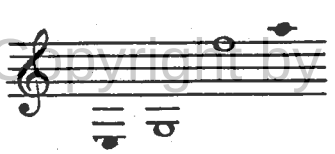
Coloratura

Lyric

Dramatic

Mezzo



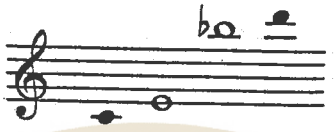
เสียง **Alto** เป็นเสียงนักร้องหญิงเสียงกลางและต่ำ มีอยู่แบบเดียวมีขอบเขตเสียง ดังนี้

Alto (Contralto)



Copyright by Mahidol University

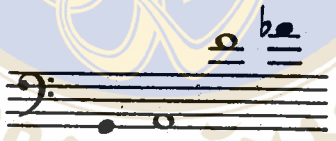
เสียง **Tenor** เป็นเสียงนักร้องชายเสียงสูง แบ่งออกเป็น ๒ แบบ แต่ละแบบมีขอบเขตเสียง ดังนี้

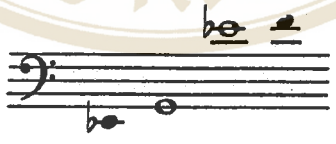
Lyric 

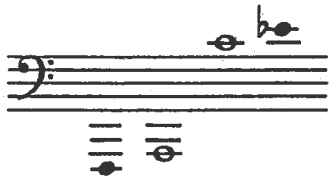
Dramatic

<u>หมายเหตุ</u> เสียงจริงของนักร้อง Tenor ต่ำกว่าโน้ต ๑ ช่วงทบคู่ ๘

เสียง **Bass** เป็นเสียงนักร้องชายเสียงต่ำ แบ่งออกเป็น ๓ แบบ แต่ละแบบมีขอบเขตเสียงดังนี้

Baritone 

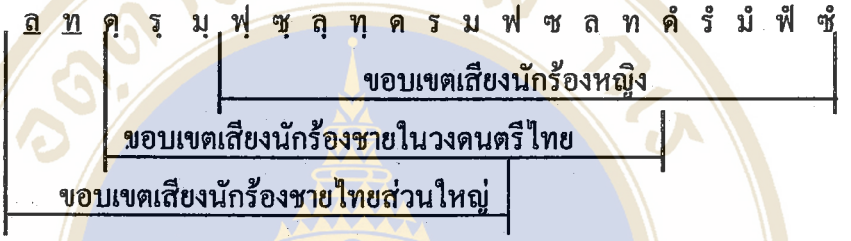
Bass-baritone 

Basso profundo 

จากการสัมภาษณ์อาจารย์พึงจิตต์ สวามิภักดิ์ (๒๕๓๕) อาจารย์ผู้สอนขับร้องเพลงสากล ภาควิชาดนตรี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ท่านได้กรุณาอธิบายถึงลักษณะและระดับเสียงของนักร้องเพลงไทยจากการเรียนและ การขับร้องเพลงไทยของท่านว่า ในการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่นิยมใช้เสียงที่ก้องในกะโหลกศีรษะ นักร้องเพลงไทยจึงไม่ได้ฝึกการเปล่งเสียงในระดับ

Copyright by Mahidol University

สูงมาก จะฝึกเสียงสูงเพียงแค่การใช้เสียงในระดับโพรงจมูก ดังนั้น โดยทั่วไปขอบเขตเสียงของนักร้องเพลงไทย ที่เป็นนักร้องหญิงจะอยู่ประมาณในกลุ่ม Mazzo soprano แต่มักสูงไม่ถึงเสียงที่สูงที่สุดของกลุ่ม คืออยู่ในช่วง ซฺ-ซ์ ส่วนนักร้องชายไทยนั้นแม้ว่าส่วนใหญ่จะมีขอบเขตเสียงอยู่ในกลุ่ม Bass-baritone คือ ล-ล แต่เพื่อการขับร้องเพลงไทยเดิมแล้วมักเลือกนักร้องชายที่มีเสียงสูงในกลุ่ม Tenor-dramatic คือ ดฺ-ด์ ซึ่งสามารถเปรียบเทียบให้เห็นความต่างระดับของเสียงของนักร้องหญิงกับนักร้องชายในดนตรีไทยได้ ดังนี้



แม้ว่าเสียงนักร้องชายจะต่ำกว่าเสียงนักร้องหญิงแต่ในการเขียนโน๊ตเพื่อการขับร้องของนักร้องชายในกลุ่ม Tenor จะเขียนให้สูงขึ้นมา ๑ ช่วงทบคู่ ๘ เพราะเมื่อปฏิบัติจริง เสียงนักร้องชายที่ต่ำกว่าเสียงนักร้องหญิงอยู่ ๑ ช่วงทบคู่ ๘ นั้นฟังเสมือนว่าเท่ากับระดับเสียงนักร้องหญิง ทำให้ในทางปฏิบัตินักร้องชายจะสามารถขับร้องในขอบเขตของเสียงที่สูงกว่าขอบเขตเสียงของผู้หญิง ซึ่งเปรียบเทียบให้เห็นได้ ดังนี้

๓.๕.๒ ความสัมพันธ์ของทางชวา กับระดับเสียงของนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

เนื่องจาก จากการสัมภาษณ์นักร้องเพลงไทย ได้แก่ อาจารย์สมชาย ทับพร และคุณครูสุดา เขียววิจิตร ได้ข้อมูลว่า การขับร้องในวงเครื่องสายหรือวงมโหรีนั้นนักร้องชายสามารถขับร้องได้สบาย ๆ แต่นักร้องหญิงหลายคนรู้สึกขืนเสียงในทางเสียงสูง กลับกันกับการขับร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา นักร้องหญิงสามารถขับร้องได้อย่างสบาย ๆ หรือบางคนอาจจะรู้สึกค่อนข้างต่ำเกินไป ในขณะที่นักร้องชายรู้สึกขืนเสียงและบางเพลงก็ร้องไม่ถึงคือขึ้นเสียงสูงได้ไม่ถึงตามความ

Copyright© by Mahidol University

ประสงค์ของเพลง ยกเว้นนักร้องชายที่มีเสียงสูงเป็นพิเศษ เมื่อการขับร้องของนักร้องชายและนักร้องหญิงในทางเพียงออและทางชวาผกผันกัน ดังนั้นก่อนที่จะศึกษาหาความสัมพันธ์ของทางชวากับระดับเสียงของนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา จึงได้ศึกษาหาความสัมพันธ์ของทางเพียงออกับระดับเสียงของนักร้องในวงเครื่องเครื่องสายเป็นเบื้องต้นเสียก่อนโดยผู้ศึกษาเลือกขอบเขตของเพลงในสำเนียงไทย แขก ลาว จีน ซึ่งมีช่วงกว้างกว่าขอบเขตเสียงของเพลงสำเนียงอื่นดังได้กล่าวแล้วมาเป็นตัวแทนของขอบเขตเสียงเพลงที่บรรเลงในวงเครื่องสายทั้งหมดและใช้เพลงลาวเจริญศรีซึ่งทำนองร้องกับทำนองบรรเลงใกล้เคียงกันมาในท่อน ๑ เป็นกรณีตัวอย่าง

ขอบเขตเสียงที่ใช้ในเพลงสำเนียงไทย แขก ลาว จีน คือ

มฺ ฟฺ ซฺ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด์ ร์ ม์ ฟ์ ซ์

เพลงลาวเจริญศรี ท่อน ๑

			๑				๒
----	----	-มซร	มรดลฺ	----	----	-มซร	มรดลฺ
			๓				๔
--ดลฺ	ซฺมฺซฺลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	----	ดลซม	-รมซ
			๕				๖
--- ด์	---ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ล-ล	ซมซล	-ดรม	-ร-ด

จะเห็นได้ว่าในประโยคที่ ๓ หากบรรเลงในช่วงเสียงต่ำจะสามารถลงต่ำได้ถึงเสียง มี ต่ำ และถ้าบรรเลงในช่วงเสียงสูงก็จะขึ้นได้ถึงเสียง ซอลสูง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงลาวเจริญศรีในประโยคแรกต่อเนื่องถึงประโยคที่ ๓ จะพบว่าในขอบเขตของการบรรเลงเครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดหรือจะเข้ สามารถที่จะบรรเลงขึ้นสูงหรือลงต่ำได้ สำหรับการขับร้องในเพลงไทยก็เช่นเดียวกัน การตั้งเสียงให้สูงหรือเสียงต่ำในช่วงทบคู่ ๘ ของนักร้องนั้นสามารถเลือกได้หากอยู่ในวิสัยที่ปฏิบัติได้ เมื่อพิจารณาโน้ตเพลงลาวเจริญศรีตั้งแต่ประโยคที่ ๑ ถึงประโยคที่ ๓ กับขอบเขตเสียงของนักร้องหญิง (ซฺ-ซ์) พบว่าทั้งนักร้องจะขับร้องโดยตั้งเสียงในระดับเสียงที่ต่ำก็ไม่สามารถลงถึงเสียง มฺ ได้ดังนั้น นักร้องหญิงจึงจำเป็นต้องขับร้องให้สูงขึ้นไปอีกช่วงทบคู่ ๘ ก็จะได้ระดับเสียงการขับร้องสูงขึ้นไปถึงเสียง ซ์ ซึ่งแม้ว่าจะทำได้

Copyright by Mahidol University

แต่โดยทั่วไปจะรู้สึกขึนเสียง ยกเว้นกรณีที่นักร้องผู้นั้นมีระดับเสียงสูงเป็นพิเศษ ส่วนนักร้องชายนั้นสามารถขับร้องเพลงลาวเจริญศรีได้โดยสะดวก เพราะช่วงเสียงของนักร้องชายอยู่ระหว่างเสียง ด-ด̣

ในทางชวา หรือบันไดเสียง ฟา ระดับเสียงสูงต่ำของกระแสทำนองเพลงลาวเจริญศรีก็สามารถแสดงให้เห็นได้ ดังนี้

ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣ ล̣ ท̣ ด̣

ดังได้กล่าวแล้วว่าเสียงของนักร้องชายมีขอบเขตระหว่างเสียง ด-ด̣ นักร้องชายก็ไม่อาจจะขับร้องเพลงลาวเจริญศรีในระดับเสียงต่ำซึ่งต้องลงให้ต่ำถึงเสียง ลฺ ได้ จึงจำเป็นต้องร้องประโยคเพลงในทางเสียงสูงแทนซึ่งก็จะรู้สึกขึนเสียง กลับกันกับนักร้องหญิงซึ่งมีขอบเขตเสียงอยู่ระหว่างเสียง ซฺ-ซ̣ ก็สามารถสร้างประโยคทำนองร้องในทางเสียงต่ำหลีกเลี่ยงเสียงสูง จึงสามารถขับร้องได้อย่างสบาย ๆ ส่วนจะเหมาะกับเสียงนักร้องคนไหนหรือไม่นั้นก็ขึ้นอยู่กับระดับและความกว้างของขอบเขตเสียงของแต่ละคน

อย่างไรก็ดี ในการที่จะเข้าใจเกี่ยวกับการหลบเลี่ยงเสียงสูงหรือต่ำเกินไปในการขับร้องเพลงไทยที่ได้ถูกกำหนดทาง หรือระดับเสียงด้วยทางของการบรรเลงในวงดนตรีแต่ละประเภท จำเป็นจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยว่า นักร้องสามารถสร้างทำนองให้ผกผันในทางเสียงสูงหรือเสียงต่ำในช่วงทบคู่ ๘ ได้ตามความเหมาะสมซึ่งต้องคำนึงถึงการเลื่อนไหลอย่างต่อเนื่องของทำนองโดยมีข้อจำกัดอยู่ที่ขอบเขตของเสียงผู้ร้องกับขอบขีดระดับสติปัญญาของผู้ร้องว่าจะสามารถประดิษฐ์ทำนองให้หวนลงมาต่ำหรือขึ้นสูงได้กลมกลืน ไพเราะ เหมาะสมหรือไม่เพียงใด

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๔

เพลงและอัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๔.๑ กลุ่มเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

เพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวานั้น มีเพลงทางกรอเพียง ๒ เพลงคือเพลงครวญหา กับเพลงชมแสงจันทร์ นอกนั้นไม่ว่าจะเป็นเพลงโหมโรงหรือเพลงบรรเลงธรรมดานิยมที่จะบรรเลงเพลงทางพื้นและเพลงประเภทหน้าทับทยอย ได้แก่เพลง ดังต่อไปนี้

๑. โหมโรงเรื่องชมสมุทร
๒. โหมโรงราโค
๓. โหมโรงไอยเรศ
๔. โหมโรงเทิด ส.ธ.
๕. โหมโรงลมพัดชายเขา
๖. โหมโรงล่องลม
๗. โหมโรงแขกมอญบางช้าง
๘. เพลงตับลมพัดชายเขา
๙. เพลงกล่อมนารี
๑๐. เพลงถอนสมอ
๑๑. เพลงเหรา
๑๒. เพลงเทพนิมิตร
๑๓. เพลงล่องลม
๑๔. เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์
๑๕. เพลงพม่า ๕ ท่อน
๑๖. เพลงสารถี
๑๗. เพลงแขกโอด
๑๘. เพลงเขมรราชบุรี
๑๙. เพลงแขกลพบุรี
๒๐. เพลงทยอยเขมร

Copyright by Mahidol University

๒๑. เพลงทยอยใน

๒๒. เพลงอกทะเล

๒๓. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

๒๔. เพลงเต่ากินผักบุ้ง

ฯลฯ

อัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวานั่นจะมี การวิเคราะห์อยู่ในข้อ ๔.๓

๔.๒ กลุ่มเพลงที่บรรเลงยากในวงเครื่องสายปี่ชวา

เพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่เครื่องสายปี่ชวานิยมเล่นแต่คนปี่ชวาบอกว่าเป่ายากเป็นเพลงสำเนียงมอญได้แก่

เพลงแขกมอญ
เพลงสุรินทราหู
เพลงแขกมอญบางขุนพรหม
เพลงมอญรำดาบ
เพลงสุดสงวน
เพลงนางครวญ

ที่ว่ายากนั้น อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง (สัมภาษณ์) อธิบายว่า "ยาก เพราะเป็นเพลงทางลด ปี่ต้องตะแคงเสียงเป่า ต้องจำเสียง จำนิ้ว ต้องทดนิ้วจึงเกิดอาการหลงเสียง หลงทางได้ง่าย" นักดนตรีไทยเรียกเพลงไทยสำเนียงมอญว่าเพลงทางลดเพราะเมื่อบรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทใดก็จะบรรเลงลดระดับเสียงลงต่ำกว่าทางที่เคยบรรเลงในวงนั้น ๑ เสียงเสมอ ในวงเครื่องสายปี่ชวาก็เช่นกัน เมื่อบรรเลงเพลงสำเนียงมอญก็จะลดเสียงลงมา ๑ เสียง โดยปรกติคนปี่ชวาสะดวกนิ้วที่จะเป่าในทางชวาและคุ้นเคยกับทางชวา เพราะไม่ว่าจะบรรเลงเพลงอะไรก็บรรเลงในทางชวาเท่านั้น เมื่อต้องลดเสียงเป่าอีก ๑ เสียงจึงไม่คุ้นเคย และดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าบันไดเสียงหรือทางในดนตรีไทยนั้นเป็นบันไดเสียงแบบปัญจมูล (Pentacentric) กลุ่มเสียงในทางชวาประกอบด้วยฟ ซ ล (ท) ด ร (ม) เมื่อลดทางในการบรรเลงต่ำลงมาเพียง ๑ เสียง ก็ต้องใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ (ล) ท ด (ร) จะ

Copyright by Mahidol University

เห็นได้ว่าเสียงที่เคยใช้เป็นเสียงหลักในทางชวา คือ ล กับ ร นั้นกลับกลายเป็นเสียงในช่องว่างในทางลด และเสียงในช่องว่างในทางชวา คือ ท กับ ม กลับมาเป็นเสียงหลักในทางลด จึงกลายเป็นเรื่องของความไม่คุ้นเคยทำให้เกิดการหลงเสียงหลงทางอีกประการหนึ่งในการที่จะเป่าให้ได้เสียงในทางลดในบางเสียงบางระดับนั้นปี่ชวาจะเป่าตรง ๆ ไม่ได้ต้องประคองลมหรือปิดนิ้วไม่เต็มรู จึงจะได้เสียงดังกล่าว ทำให้เป่าได้ยาก (จำเนียร ศรีไทยพันธ์, สัมภาษณ์)

การบรรเลงในทางที่ไม่คุ้นเคยโดยเฉพาะทางที่ต่างระดับกับทางที่เคยบรรเลงอยู่เดิมเป็นคู่ ๒ หรือ คู่ ๓ ส่วนมากจะเป็นปัญหาของคนเครื่องเป่าและ เครื่องสี ทั้งนี้เพราะในการเป่าและการสีนั้น ผู้ปฏิบัติจะต้องกำหนดนึกเสียงในใจแล้ววางนิ้วลงให้ได้ตามเสียงที่นึกแต่เมื่อเป็นลำดับเสียงที่ไม่เคยนึกหรือไม่ค่อยจะได้นึกก็มักจะหลงเสียงนึกกลับเข้าไปหาทางเดิมแล้ววางนิ้วผิด ต่างกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดหรือเครื่องตีโดยเฉพาะเครื่องตีนั้นมีขอบเขตเสียงที่กว้างกว่าเครื่องเป่าและเครื่องสีมากแม้จะเปลี่ยนระดับเสียงในการบรรเลงแต่การเคลื่อนที่ของมือก็ค่อนข้างจะคงเดิม ประกอบกับสามารถที่จะใช้สายตามาช่วยจดจำหรือกำหนดตำแหน่งเสียงในขณะที่กำลังบรรเลงอีกทางหนึ่ง จึงทำให้คนเครื่องดีด และเครื่องตีไม่ค่อยมีปัญหาเรื่องหลงเสียง

๔.๓ อัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า เพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานำมาบรรเลงมีเพลงที่แต่งขึ้นเฉพาะสำหรับวงเครื่องสายปี่ชวาอยู่ ๑ เพลง คือ โหมโรงเรื่องชมสมุทร นอกจากนั้นเป็นเพลงทั่ว ๆ ไปในจำพวกเพลงทางพื้น และเพลงประเภทหน้าทับทยอยเป็นส่วนใหญ่ ส่วนเพลงทางกรอพบว่ามีเพียงเพลงครวญหาและเพลงชมแสงจันทร์สองเพลงเท่านั้นที่วงเครื่องสายปี่ชวานำมาบรรเลง ดังนั้นในการวิเคราะห์หาอัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา จึงเลือกตัวแทนเพลงใน ๔ ลักษณะ ดังนี้

๔.๓.๑ เพลงเฉพาะ คือเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร ศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นลักษณะต่าง ๆ ของเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อวงเครื่องสายปี่ชวาโดยเฉพาะ

๔.๓.๒ เพลงทางพื้น เลือกเพลงลมพัดชายเขามาวิเคราะห์เป็นตัวแทนเพลงทางพื้นด้วยเหตุผล ๒ ประการคือ เป็นเพลงทางพื้นเพลงหนึ่งที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมมาบรรเลงเป็นเพลงบรรเลงทั่ว ๆ ไป และบางครั้งนำมาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรง ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งคือเป็น

Copyright by Mahidol University

เพลง ๆ หนึ่งที่วงปี่ชวากลองแขกใช้บรรเลงเป็นเพลงไหว้ครูกระบี่กระบอง จากเหตุผลดังกล่าวจึงเชื่อว่าเพลงลมพัดชายเขามีคุณลักษณะเหมาะสมที่จะนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ในการวิเคราะห์จะวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเพลงทางพื้นที่เหมาะจะบรรเลงกับวงเครื่องสายปี่ชวา

๔.๓.๓ เพลงประเภทหน้าทับทยอย เลือกเพลงทยอยเขมรเป็นตัวแทนมาวิเคราะห์ เพราะจากการสัมภาษณ์พบว่าเป็นเพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมนำมาบรรเลงบ่อย ๆ การวิเคราะห์จะวิเคราะห์ว่าเพลงประเภทหน้าทับทยอยนั้นมีคุณลักษณะอย่างไรวงเครื่องสายปี่ชวาจึงนิยมนำมาบรรเลง

๔.๓.๔ เพลงทางกรอ วิเคราะห์เพลงครวญหาและเพลงชมแสงจันทร์เพื่อหาลักษณะร่วมของเพลง ๒ เพลงนี้ เพราะผู้ศึกษาเชื่อว่าเป็นลักษณะอันเป็นคุณสมบัติที่ทำให้วงเครื่องสายปี่ชวานำเอาเพลงทางกรอ ๒ เพลงนี้มาบรรเลง

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร

เพลงเรื่องชมสมุทรเป็นเพลงทางพื้นใช้หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น ประกอบด้วยเพลง ๔ เพลง คือ ชมสมุทร โฉลก เกาะและระกำ แต่ละเพลงมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไป ในการวิเคราะห์จะหยิบยกขึ้นมาวิเคราะห์ทีละเพลง

๑. เพลงชมสมุทร

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงชมสมุทรเป็นเพลงท่อนเดียวใช้หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น มีความยาว ๑๒ จังหวะ ประโยคเพลงพอดีกับประโยคหน้าทับ มีการใช้ทำนองซ้ำ ๆ กันได้แก่

| -ดำ-รำ | -ดำ-ล | ลล-ซ | ซซ-ฟ | (ท้ายจังหวะที่ ๑ กับท้ายจังหวะที่ ๖)

| -ลซม | ลซมร | ซมรด | มรดล | (ต้นจังหวะที่ ๘ กับต้นจังหวะที่ ๑๐)
| -ร-ซ | -ฟ-ร | -ทดร | -ฟ-ซ | -ล-ดำ | -ล-ซ | ซซ-ฟ | ฟฟ-ร |
(จังหวะที่ ๒, ๔ และ ๖)

กลุ่มเสียง

ใช้กลุ่มเสียง ๕ เสียง ๒ กลุ่ม คือ ฟ ซ ล ด ร และ ด ร ม ซ ล

บันไดเสียง

เพลงชมสมุทรเริ่มด้วยบันไดเสียง ฟา จบด้วยบันไดเสียง โด โดยจังหวะที่ ๑-๘ เป็นบันไดเสียง ฟา จังหวะที่ ๘-๑๒ เป็นบันไดเสียง โด

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง ฟา

| ---ฟ | -ฟ-ฟ | -ด-ฟ | -ซ-ล | -ด̣-ร̣ | -ด̣-ล | ลล-ซ | ซซ-ฟ |

| -ร-ซ | -ฟ-ร | -ทดร | -ฟ-ซ | -ล-ด̣ | -ล-ซ | ซซ-ฟ | ฟฟ-ร |

(จังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒)

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง โด

| -ลซม | ลซมร | ซมรด | มรดล̣ | -ล̣-ซ̣ | ซ̣ซ̣-ล̣ | ล̣ล̣-ด | ดด-ร |

| -ลซม | ลซมร | ซมรด | มรดล̣ | -ซ̣-ด | -ร-ม | -ซ-ม | -ร-ด |

(จังหวะที่ ๕ และจังหวะที่ ๑๐)

๒. เพลงโฉลก

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงโฉลกเป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาววัดด้วยหน้าทับปรบไก่ได้ ๗ จังหวะ จบเพลงแล้วกลับต้นบรรเลงซ้ำ ประโยคเพลงพอดีกับหน้าทับกลอง กลอนเพลงแตกต่างไปจากเพลงชมสมุทรเล็กน้อย ตรงที่มีลักษณะคล้ายกับทางกรออยู่ใน จังหวะที่ ๓ และจังหวะที่ ๖ ดังนี้

| ---- | -ฟ-ซ | ---- | -ท-ด̣ | -ร̣-ด̣ | -ร̣-ท | ทท-ด̣ | ด̣ด̣-ร̣ |

| ---- | -ฟ-ซ | ---- | -ท-ด̣ | -ท-ซ | -ฟ-ม | มม-ร | รร-ด |

มีการใช้ทำนองซ้ำ ๆ เช่นเดียวกับเพลงชมสมุทร ทำนองที่นำมาใช้ซ้ำคือ

| ---ร̣ | -ร̣-ร̣ | -ฟ-ร̣ | -ด̣-ท | -ด̣ด̣ด̣ | -ร̣-ท | ทท-ด̣ | ด̣ด̣-ร̣ |

(จังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๔)

Copyright by Mahidol University

| --ดซฺ | -ด-ด | -ด-ร | -ม-ฟ | -ท-ซ | -ฟ-ม | มม-ฟ | ฟฟ-ซ |

(จังหวะที่ ๒ และจังหวะที่ ๕)

| -ท-ซ | -ฟ-ม | มม-ฟ | ฟฟ-ซ |

(ท้ายจังหวะที่ ๒, ๕, ๖ และต้นจังหวะที่ ๗)

กลุ่มเสียง

ใช้กลุ่มเสียง ๕ เสียง ๒ กลุ่ม คือ ท ด ร ฟ ซ กับ ม ฟ ซ ท ด แต่ที่กลุ่มเสียงหลังมักจะมีเสียง เร ผ่านเข้ามาด้วย

บันไดเสียง

เพลงโฉลก เริ่มด้วยบันไดเสียง ที จบด้วยบันไดเสียง มี โดยจังหวะที่ ๑, ๓ และ ๔ อยู่ในบันไดเสียง ที จังหวะที่ ๕, ๖ และ ๗ อยู่ในบันไดเสียง มี

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง ที

| ---รำ | -ร-ร | -ฟ-ร | -ด-ท | -ดดด | -ร-ท | ทท-ด | ดด-ร |

| ---- | -ฟ-ซ | ---- | -ท-ด | -ร-ด | -ร-ท | ทท-ด | ดด-ร |

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียงมี

| --ดซฺ | -ด-ด | -ด-ร | -ม-ฟ | -ท-ซ | -ฟ-ม | มม-ฟ | ฟฟ-ซ |

| ---- | -ฟ-ซ | ---- | -ท-ด | -ท-ซ | -ฟ-ม | มม-ฟ | ฟฟ-ซ |

Copyright by Mahidol University

๓. เพลงเกาะ

แบบแผนท่วงทำนอง

ทำนองเพลงเกาะแบ่งออกเป็น ๓ วรรคตอน คือ

วรรคที่ ๑ ยาว ๓ จังหวะ กับ ๒ ห้อง บรรเลง ๒ เที่ยว

วรรคที่ ๒ ยาว ๒ จังหวะ กับ ๒ ห้อง บรรเลงเที่ยวเดียว

วรรคที่ ๓ ยาว ๔ จังหวะ กับ ๒ ห้อง บรรเลง ๒ เที่ยว

จบเพลงไม่ต้องกลับต้นบรรเลงซ้ำ มีประโยคที่ยาวกว่าหน้าทับ คือ หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น มีความยาว ๘ ห้องแต่ประโยคในเพลงเกาะบางประโยคยาวกว่า ๘ ห้อง คือ

| -ฟ-ท | --ดำรำ | -ฟ-รำ | -ดำ-ท | -ซทดำ | รำดำทซ | -ฟ-ท | -ดำ-รำ |

| -ซทดำ | ทรำดำท | และ

|-ฟ-ท | --ดำรำ | -ดำ-รำ | รำรำ-ดำ |-ซทดำ | รำดำทซ |-ฟ-ท | -ดำ-รำ |

|-ซทดำ | ทรำดำท |

มีการใช้ทำนองซ้ำ เช่น ทำนองแรกข้างบนเป็นประโยคที่ ๒ ในวรรค ที่ ๑ และวรรคที่ ๒ และมีการใช้ทำนองซ้ำในประโยคที่ ๑ ของวรรคที่ ๑ และ วรรคที่ ๒ คือ

| ---ดำ | ---ท | ---ซ |---ฟ | ซฟมร | ดรมฟ | -ฟดร | มฟ-ม |

Copyright by Mahidol University

กลุ่มเสียง

ใช้กลุ่มเสียง ๕ เสียง ๒ กลุ่ม คือ ม ฟ ซ ท ด กับ ท ด ร ฟ ซ
ในกลุ่มเสียงแรกมักมีเสียง เร แทรก และในกลุ่มเสียงหลังมักมีเสียง ลา แทรก

บันไดเสียง

เพลงเกาะ ใช้บันไดเสียง มี ที่จังหวะที่ ๑ ในวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ ต่อจากนั้นใช้บันไดเสียง ที โดยตลอดจนจบ

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง มี

| ---ด์ | ---ท | ---ซ | ---ฟ | ซฟมร | ดรมฟ | -ฟดร | มฟ-ม |
(ประโยคที่ ๑ ของวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒)

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง ที

| -ฟ-ท | -ด์-ร์ | -ฟ์-ร์ | -ด์-ท | -ซทด์ | ร์ด์ทซ | -ฟ-ท | -ด์-ร์ |

| -ซทด์ | ทร์ด์ท | (ประโยคที่ ๒ ของวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒)

และ

| -รฟร | ดรฟร | ดรฟร | ดรฟซ | -ร์ด์ท | ร์ด์ทซ | ด์ทซฟ | ทซฟร |
(ประโยคที่ ๑ ของวรรคที่ ๓)

๔. เพลงระกำ

แบบแผนท่วงทำนอง

ทำนองเพลงระกำแบ่งออกเป็น ๒ วรรคตอน

Copyright by Mahidol University

วรรคที่ ๑ ยาว ๓ จังหวะ กับ ๖ ห้อง บรรเลง ๒ เที่ยว
วรรคที่ ๒ ยาว ๔ จังหวะ บรรเลง ๒ เที่ยว

จบแล้วไม่ต้องกลับต้นบรรเลงซ้ำ

มีประโยคที่สั้นกว่าประโยคหน้าทับอยู่ ๑ ประโยค คือ ประโยคที่ ๓ ในวรรคที่ ๑ คือ

| -ดรม | รมซล | -รˌดˌล | ดˌลซม | ซลซม | ซมรด |

กลุ่มเสียง

ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียงอยู่ 2 กลุ่ม คือ ด ร ม ซ ล กับ ฟ ซ ล ด ร แต่เนื่องจากมีการใช้กลุ่มเสียงนี้เชื่อมต่อกันกลับไปกลับมา จึงมักมีเสียงฟาผ่านในกลุ่มเสียง ด ร ม ซ ล และเสียงมีผ่านในกลุ่มเสียง ฟ ซ ล ด ร

บันไดเสียง

เพลงระกำใช้บันไดเสียง โดและบันไดเสียง ฟา เช่นเดียวกับเพลงชมสมุทร ต่างกันที่เริ่มด้วยบันไดเสียง โดจบด้วยบันไดเสียง ฟา แต่เพลงชมสมุทรเริ่มที่บันไดเสียง ฟา จบด้วยบันไดเสียง โด

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียงโด

| -ดรม | รมซล | -รˌดˌล | ดˌลซม | ซลซม | ซมรด |
(ประโยคที่ ๓ ในวรรคที่ ๑)

| ---ด | -ดรม | -ฟ-ล | ซฟมร | -ซ-ด | -ดรม | รดรม | ฟซซซ|

ประโยคที่ ๑ ในวรรคที่ ๑ มีเสียง ฟา แทรกด้วย

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างทำนองในบันไดเสียง ฟา

| ฟฟมฟ| มฟมฟ | มฟซล | ดลซฟ| -มรด | รมรม | ฟซฟล| ซฟมร |
(ที่ประโยคที่ ๔ ในวรรคที่ ๑ ท้ายประโยคมีลักษณะจะเคลื่อนเข้าสู่บันไดเสียงโด)

|---ร | -ด-ฟ | ฟฟ-ซ | ซซ-ล | --ดด | ดด-ฟ | ฟฟ-ซ| ซซ-ล|
(ประโยคที่ ๓ ในวรรคที่ ๒)

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเรื่องชมสมุทร

แบบแผนท่วงทำนอง

๑. ประโยคเพลงยาวกว่าประโยคหน้าทับในเพลงเกาะและมีประโยคเพลงที่สั้นกว่าประโยคหน้าทับในเพลงระกำ

๒. มีการใช้ประโยคเพลงซ้ำ ๆ ในเพลงชมสมุทร โฉลก และ เกาะ

กลุ่มเสียง

แม้ว่าจะใช้กลุ่มเสียง ๕ เสียงแต่การเปลี่ยนบันไดเสียงในแต่ละเพลง ทำให้ต้องมีโน้ตบางตัวเพิ่มเข้ามาเพื่อนำหรือเชื่อมไปสู่อีกบันไดเสียงหนึ่งจึงทำให้เหมือนกับการใช้กลุ่มเสียง ๖ เสียง

บันไดเสียง

เพลงชมสมุทร ใช้บันไดเสียง ฟา และบันไดเสียง โด

เพลงโฉลก ใช้บันไดเสียง ที และบันไดเสียง มี

เพลงเกาะ ใช้บันไดเสียง มี และบันไดเสียง ที

Copyright by Mahidol University

เพลงระกำ ใช้บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ฟา

การเลือกใช้บันไดเสียงในเรื่องชมสมุทรนั้นเริ่มจากบันไดเสียง ฟา แล้วจบด้วยบันไดเสียง ฟา ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ปี่ชวาสะดวกที่จะเป่าออกสระหม่าต่อไป

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงลมพัดชายเขา

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงลมพัดชายเขาเป็นเพลงทางพื้น ๒ ท่อนใช้หน้าทับปรบไก่ มีความยาวท่อนละ ๔ จังหวะ มีทำนองเท่าทั้ง ๒ ท่อน มีการใช้ทำนองซ้ำทั้งท่อน ๑ และท่อนที่ ๒ ที่ครึ่งหลังของจังหวะที่ ๑ กับครึ่งหลังของจังหวะที่ ๓ และครึ่งแรกของจังหวะที่ ๒ กับครึ่งแรกของจังหวะที่ ๔ ของทั้ง ๒ ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ ๑

ครึ่งหลังของจังหวะที่ ๑ และ จังหวะที่ ๓

| -มฺมฺมฺ | -ซฺ-รฺ | รฺรฺ-ดฺ | ดฺดฺ-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | ทท-ดฺ | ดฺดฺ-รฺ |

ครึ่งแรกของจังหวะที่ ๒ และจังหวะที่ ๔

| -ท-ล | ลล-ท | ทท-รฺ | รฺรฺ-มฺ | -ซฺ-มฺ | -รฺ-ดฺ | ดฺดฺ-ท | ทท-ล |

ท่อนที่ ๒

ครึ่งหลังของจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๓

| ---ล | -ลลล | -ท-ล | -ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

ครึ่งแรกของจังหวะที่ ๒ และจังหวะที่ ๔

| -ลลล | -ลลล | -ท-ล | -ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

Copyright by Mahidol University

กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงหลัก คือ ซ ล ท ร ม และ ร ม ฟ ล ท แต่ในท่อน ๑ ในระหว่างการเปลี่ยนบันไดเสียงนั้น ผู้แต่งได้แต่งทำนองเชื่อม (Toner Bridge) เกลื่อนเสียงให้ฟังกลมกลืนทำให้ฟังเหมือนใช้กลุ่มเสียง ๖ เสียงคือ ซ ล ท ด ร ม เป็นส่วนใหญ่ส่วนในท่อน ๒ ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม เป็นส่วนใหญ่เฉพาะครึ่งหลังของจังหวะสุดท้ายเท่านั้นที่ใช้กลุ่มเสียง ร ม ฟ ล ท และไม่มีการเกลื่อนเสียงก่อนการเปลี่ยนบันไดเสียงในท่อนที่ ๒

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ เริ่มด้วยทำนองเท่าในบันไดเสียง ซอล คือ

| --ม | -ซซซ | ---ล | -ซซซ | --ดรม | -ซ-ล | -ซ-ล | ลล-ซ |

หมดจากลูกเท่าก็เริ่มเกลื่อนเสียงโดยผ่านบันไดเสียง โด ท้ายจังหวะที่ ๑ และบันไดเสียง ซอล เพื่อไปสู่บันได เสียง เร ที่ครึ่งแรกของจังหวะที่ ๓ คือ

| -ทลฟ | ลฟมร | -ล-ร | -รมฟ | -ฟลท | รทลฟ | ลทลฟ | ลฟมร |

และหลังจากนั้นก็เกลื่อนเสียงต่อเพื่อกลับไปสู่งบันไดเสียง ซอล ที่ครึ่งหลังของจังหวะที่ ๔ ท้ายท่อนคือ

| -ร-ท | -ล-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | -ร-ม | -ร-ท | ทท-ล | ลล-ซ |

ตัวอย่างทำนองที่มีการเกลื่อนเสียงเพื่อเชื่อมจากบันไดเสียงหนึ่งไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่ง เช่น

| -มรท | รทลซ | -ร-ซ | -ซลท | -ด-ร | มรดท | ลซลท | ลทดร |

Copyright by Mahidol University

ท่อนที่ ๒

เมื่อจบจากท่อนที่ ๑ ในบันไดเสียง ซอล ก็เริ่มท่อนที่ ๒ ด้วยลูกเท่าเสียงซอล เช่นเดียวกับลูกเท่าในท่อนที่ ๑ ต่อจากลูกเท่า ทำนองอยู่ในบันไดเสียง ซอล ตลอด จนกระทั่งถึงจังหวะสุดท้ายที่ครึ่งหลัง ก็หักลงบันไดเสียง เร โดยไม่มีการเกลื่อนเสียง

ทำนองในจังหวะสุดท้าย คือ

| -ลลล | -ลลล | -ท-ล |-ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล|

| -รมฟ | -ล-ม | -ร-- |ฟมร-ทฺ| -ทฺ-ลฺ | ลฺลฺ-ทฺ | ทฺทฺ-ร | รร-ม |

และเมื่อจบด้วยบันไดเสียง เร ดังนั้นเมื่อเวลาย้อนไปบรรเลงในท่อน ๒ อีกเที่ยวหนึ่ง จึงต้องเปลี่ยนลูกเท่าในเที่ยวย้อนเสียใหม่ ทำนองตอนต้นลูกเท่าอยู่ในบันไดเสียง เร แต่ตอนท้ายเริ่มเกลื่อนเสียงเข้าสู่บันไดเสียง ซอล ดังนี้

| -รมฟ | มลมฟ| มรมฟ | มฟซล|-ซลท | ร์ทลซ | ลทลซ | ลซฟม|

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงลมพัดชายเขา

จากการวิเคราะห์คีตลักษณ์เพลงลมพัดชายเขา สรุปผลการวิเคราะห์ได้ ดังนี้

๑. เป็นเพลงทางพื้น
๒. มีการใช้ทำนองซ้ำ
๓. มีการใช้กลุ่มเสียงมากกว่า ๑ กลุ่ม
๔. มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

ลักษณะทั้ง ๔ ประการ ก็เป็นลักษณะที่พบในเพลงเรื่องชมสมุทร

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงทยอยเขมร

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงทยอยเขมร เป็นเพลงประเภทหน้าทับทยอยเพลงที่ได้ชื่อว่าเป็นเพลงประเภทหน้าทับทยอยได้แก่ เพลงทยอยในทยอยนอก ทยอยญวน ทยอยเขมร โอ้ลาว แขกลพบุรี แขกโอดเขมรราชบุรี เพลงดังกล่าวนี้จะมีลักษณะร่วมกัน คือ มีลูกโยน ลูกล้อ ลูกขัด คนเครื่องหนังที่ตีหน้าทับทยอยประกอบเพลง จะต้องตีส่ายให้หน้าทับฟังเข้ากับทำนองอย่างเหมาะสม

แบบแผนท่วงทำนองของเพลงทยอยเขมร มีดังนี้

เที่ยวแรก (ทางของครูแตงปี่)

มีทำนองรวม ๕๕ จังหวะ หน้าทับ ๒ ไม้ ประกอบด้วย

เนื้อรับร้อง + เนื้อนำโยน	๔ จังหวะ
โยนที่ ๑ (เสียง มี)	๘ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๕ จังหวะ
โยนที่ ๒ (เสียง ซอล)	๑๕ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๓ จังหวะ
โยนที่ ๓ (เสียง โด)	๖ จังหวะ
โยนที่ ๔ (เสียง ซอล)	๒ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๒ จังหวะ
โยนที่ ๕ (เสียง มี)	๕ จังหวะ
เนื้อ + เนื้อส่งร้อง	๕ จังหวะ

เที่ยวหลัง (ทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ)

มีทำนองรวม ๖๓ จังหวะหน้าทับสองไม้ ประกอบด้วย

Copyright by Mahidol University

เนื้อรับร้อง + เนื้อนำโยน	๗ จังหวะ
โยนที่ ๑ (เสียง ซอล)	๗ จังหวะ
โยนที่ ๒ (เสียง เร)	๓ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๒ จังหวะ
โยนที่ ๓ (เสียง มี)	๕ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๒ จังหวะ
โยนที่ ๔ (เสียง ซอล)	๖ จังหวะ
เนื้อนำโยน	๕ จังหวะ
โยนที่ ๕ (เสียง มี)	๘ จังหวะ
ลูกล้อลูกขัด + เนื้อ	๒๒ จังหวะ

ลักษณะทำนองของเพลงทยอยเขมรมีทั้งทำนองที่เป็นลูกเก็บ ลูกล้อ ลูกขัดและลูกเหลื่อม โดยลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อมนั้น มักจะอยู่ในลูกโยนต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีลักษณะทำนองบางช่วงทิ้งท้ายจังหวะและหยุดระหว่างจังหวะ

ตัวอย่างทำนอง

ลูกโยน

----	----	ททรำท	รำล-ท	----	----	ลลทล	ทซ-ล
----	----	ซซลซ	ลม-ซ	----	----	มมซม	ซร-ม
----	-ล-ท	----	-ซ-ล	----	-ม-ซ	----	-ร-ม
----	ซดรม	----	ซลซม	----	ซดรม	----	ซลซม
ซซซร	ซซซม	ซซซร	ซซซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม

Copyright by Mahidol University

ลูกเก็บ

| -ลซม | ซมรด | -ซฺ-ด | -ดรม | -ซ-ล | -ซ-ม | มม-ร | รร-ด |

| -ทฺดร | มรดทฺ | -ซฺลฺทฺ | -ด-ร | -ซ-ล | -ซ-ม | -รรร | -ม-ซ |

| -รำ-ท | -ล-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | -รำ-มำ | -รำ-ท | ทท-ล | ลล-ซ |

ลูกล้อ

| ททรำท | รำล-*ท* | *ททรำท* | *รล-ท* | ลลทล | ทซ-ล | *ลลลท* | *ทซ-ล* |

| ซซลซ | ลม-ซ | *ซซลซ* | *ลม-ซ* | มมรม | ซร-ม | *มมรม* | *ซร-ม* |

ลูกขัด

| รมซล | ทลซม | ซมรด | มรดซ | ดดซด | รมฟซ | -ด-ซ | -ซซซ |

| ดดซด | รมฟซ | -ด-ซ | -ซซซ | ดดซด | รมฟซ | -ด-ซ | -ซซซ |

ลูกเหลื่อม

เครื่องนำ | ซฟมร | ดซ-- | ซดรม | ฟซ-- | ลฟซล | ทดำ-- | ทรำดำท | ลซ-- |

เครื่องตาม | --*ซฟ* | *มรดซ* | --*ซด* | *รมฟซ* | --*ลฟ* | *ซลทดำ* | --*ทรำ* | *ดำทลซ* |

ทำนองทิ้งท้ายจังหวะ และหยุดระหว่างจังหวะ

| ---- | ---- | ดำรำดำล | รำดำลซ | ดำลซม | ลซมร | ซมรด | ---- |

Copyright by Mahidol University

| ---- | ซลดำ | -มำซ | มำดำ | ---- | ---- | ดำลซม | ลซดำล |

กระสวนจังหวะ

เพลงทยอยเขมร มีกระสวนจังหวะหลากหลาย ดังนี้

oooo	oooo
oooo	-o-o
----	-o-o
----	oooo
---o	-ooo
--oo	--oo
--oo	oo--
oooo	-o-o
--oo	oooo
---o	-o-o
---o	---o

กลุ่มเสียง

ใช้กลุ่มเสียง อยู่ ๒ กลุ่ม สลับกันไปมา คือ กลุ่มเสียง ด ร ม ซ ล กับ ซ ล ท ร ม

ตัวอย่างทำนอง กลุ่มเสียง ด ร ม ซ ล เช่น

| -ดรม | -ซ-ล | -ด-ล | -ซ-ม | -ซ-ด | -ร-ม | -ลซม | -ร-ด |

ตัวอย่างทำนองกลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม เช่น

| -ร-ท | -ล-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | -ร-ม | -ร-ท | ทท-ล | ลล-ซ |

Copyright by Mahidol University

บันไดเสียง

มีการใช้บันไดเสียง โด สลับไปมากับบันไดเสียงซอล โดยมีการเกลื่อนเสียงในระหว่างสองบันได ทำให้มีทำนองครบทั้ง ๗ เสียง เช่น ในจังหวะที่ ๑ เป็นบันไดเสียง โด

| -ดรม | -ซ-ล | -ด์-ล | -ซ-ม | -ซ-ด | -ดรม | -ลซม | ซมรด |

จังหวะที่ ๒ และจังหวะที่ ๓ เป็นทำนองที่เกลื่อนเสียงเพื่อเข้าสู่บันไดเสียง ซอล

| -มซร | มรดท | ลซลท | ลทดร | -ซ-ล | -ซ-ม | -รรร | -ม-ซ |

| -ร์-ท | -ล-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | -ฟมร | -ม-ซ | -ลทร์ | -ล-ท |

หรือทำนองท้ายเที่ยวแรกที่เกลื่อนเสียงจากบันไดเสียง ซอล เพื่อส่งร้อง ให้นักร้องร้องในบันไดเสียง โด ในเที่ยวหลัง คือ

| --ซฟ | มรดซ | --ซด | รมฟซ | --ลฟ | ซลทด์ | ทร์ด์ท | -ล-ซ |

| ---ล | ---ด์ | ---ล | ---ซ | ---ฟ | --ซล | -ซ-ล | -ท-ด์ |

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงทยอยเขมร

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงทยอยเขมร สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

๑. มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

๒. เป็นเพลงที่มีกระสวนจังหวะหลากหลายทั้งแบบลูกโยน ลูกเก็บ ลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อม

๓. ลักษณะในข้อ ๑. เหมาะกับแนวบรรเลงเร็ว การตีเครื่องหนังจึงต้องตีส่ายให้เข้ากับทำนองแต่ละช่วง ดังตัวอย่าง

Copyright by Mahidol University

หน้าทับสองไม้ปกติ

| --ทต | -จ๋-จ | -จ๋-จ | -จ๋-จ | -ต-ต | -ทตท | -ต-ต | -ทตท |

หน้าทับที่ส่ายเข้ากับทำนอง

| -ดรม | รซรม | รดรม | รมซล | --ดซ | ลด๋-- | ลซลด๋ | -ม-ซ |

| -ทตต | -ทตต | -ทตต | -ทตต | --ทต | ทตทต | --ทต | ทต-ท |

(ท = ทั่ง, ต = ติง, จ๋ = โจ๊ะ, จ = จ๊ะ)

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงครวญหา

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงครวญหา เป็นเพลงทางกรอทำนองห่าง ๆ ใช้หน้าทับสองไม้ มี ๓ ท่อน ท่อนละ ๓ จังหวะ เป็นเพลงที่มีทำนองทิ้งท้ายจังหวะเป็นส่วนใหญ่ เช่น จากอัตราจังหวะ ๓ ชั้น

ท่อน ๑

| -ด๋-ด๋ | ---ล | ---ซ |---ฟ | ซฟมฟ | ซล-ซ |---- | ----|

|---ล |---ด๋ | ---ล |---ซ |---ฟ | ---ม | รดรม | ----|

ในวลีเพลงที่มีกระสวนจังหวะเก็บถี่ ๆ จะร้อยเสียงเรียงไล่กัน หรือร้อยเสียงเกี่ยวพันกัน จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ เช่น

จากอัตราจังหวะ ๓ ชั้น

ท่อน ๑

| รมฟซ | ลซฟม | รดรม | รมฟซ |

| ร๋ดลซ | ดลซม | ลซมร | ซมรด |

ท่อน ๒

| ดมร๋ด | มร๋ดล | ร๋ดลซ | ดลซม | ร๋ดลซ | ดลซม | ลซมร | ซมรด |

Copyright by Mahidol University

กลุ่มเสียง

เพลงครวญหามีเสียงครบทั้ง ๗ เสียง คือ ด ร ม ฟ ซ ล ท แต่เมื่อพิจารณาจะเห็นว่า กลุ่มเสียงหลัก ได้แก่ ด ร ม ซ ล จัดเข้าประเภทกลุ่มเสียงแบบ Pentacentric หรือกลุ่มเสียงแบบปัญจมูลนั่นเอง คือมี ๕ เสียงเป็นเสียงหลัก แต่ก็นำอีก ๒ เสียงมาใช้ด้วย

บันไดเสียง

เพลงครวญหา อยู่ในบันไดเสียง โด ตลอดเพลง

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงชมแสงจันทร์

แบบแผนท่วงทำนอง

เพลงชมแสงจันทร์ เป็นเพลงทางกรอทำนองห่าง ๆ ใช้หน้าทับสองไม้มี ๔ ท่อน ท่อนละ ๔ จังหวะ ในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียวที่จังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๓ ของทุกท่อนทำนองซ้ำกัน และที่จังหวะที่ ๒ และจังหวะที่ ๔ จบ แบบทิ้งท้ายจังหวะ

กลุ่มเสียง

ในท่อน ๑ และท่อน ๒ ใช้กลุ่มเสียงแบบ Pantatonic ด ร ม ซ ล อย่างชัดเจน เช่น จากอัตราจังหวะ ๒ ชั้น

ท่อน ๑

| -ดำ-มำ | รำดำ-ล | ---ซ | ---ม | ---- | -ล-ดำ | -ล-ซ | ---- |

| -ดำ-มำ | รำดำ-ล | ---ซ | ---ม | ---- | ซมรด | -ร-ด | ---- |

ในท่อน ๓ มีเสียง ฟา เพิ่มเข้ามาอย่างจงใจในตอนต้นประโยค แต่ตอนท้ายก็ยังคงกลับมาย้ำที่กลุ่มเสียง ด ร ม ซ ล ดังนี้

| -ฟฟฟ | -ซ-ฟ | ---ม | ---ร | ---- | -ล-ดำ | -ล-ซ | ---- |

| -ฟฟฟ | -ซ-ฟ | ---ม | ---ร | ---- | ซมรด | -ร-ด | ---- |

ในท่อน ๔ ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ซ ล แต่ก็มีเสียง ฟา ผ่านเข้ามาในประโยคที่ ๒ ดังนี้

| -ดำดำดำ | -ล-ดำ | -มำรำดำ | -ล-ซ | ---- | -ล-ซ | -ฟ-ม | ---- |

Copyright by Mahidol University

บันไดเสียง

เพลงชมแสงจันทร์ อยู่ในบันไดเสียง โด แบบ Pentacentric โดยในท่อน ๑-๒ ใช้เฉพาะ ๕ เสียงหลัก ส่วนในท่อนที่ ๓ และ ๔ ได้นำเสียง ฟา มาใช้ด้วย

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงครวญหา และเพลงชมแสงจันทร์

ลักษณะร่วมของเพลงสองเพลงนี้ คือ แม้ว่าเป็นเพลงทางกรอทำนองห่าง ๆ แต่ประโยคเพลงทิ้งท้ายจังหวะทำให้สามารถบรรเลงให้กระชับ และเมื่อบรรเลงในแนวเร็วก็ฟังเหมาะสมต่างไปจากเพลงกรออื่น ๆ เช่น เขมรไทรโยค หรือโสมส่องแสง ซึ่งมีลักษณะทำนองที่ไม่เอื้ออำนวยให้บรรเลงในแนวเร็ว เมื่อ พิจารณาประวัติจะเห็นได้ว่าอัตรา ๒ ชั้นของทั้งสองเพลงเป็นเพลงจำพวก ๒ ไม้ เพลงครวญหานั้นยังอยู่ในเรื่องบัวลอย ซึ่งเป็นเพลงที่ปี่ชวากลองแขกเคยบรรเลงมาก่อน ส่วนเพลงชมแสงจันทร์ในอัตราชั้นเดียว ก็เคยอยู่ในจำพวกเพลงเร็ว พื้นฐานและแนวของเพลงทั้งสองเพลงนี้จึงเหมาะกับวงเครื่องสายปี่ชวา แม้ว่าจะเป็นเพลงทางกรอก็ตาม

สรุปผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงในวงเครื่องสายปี่ชวา

จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลง ๔ ลักษณะ คือ เพลงเฉพาะสำหรับเครื่องสายปี่ชวา เพลงทางพื้น เพลงประเภทหน้าทับทยอย และเพลงทางกรอที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา พบลักษณะต่าง ๆ อยู่ ๕ ประการคือ

๑. ประโยคเพลงบางประโยคสั้นหรือยาวกว่าประโยคหน้าทับ (ในเพลงเรื่องชมสมุทร)

๒. มีการใช้ประโยคซ้ำ (ในเพลงเรื่องชมสมุทรและเพลงลมพัดชายเขา)

๓. มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงเรื่องชมสมุทร เพลงลมพัดชายเขา และเพลงทยอยเขมร

๔. มีกระสวนจังหวะหลากหลาย คือมีลูกโยน ลูกล้อ ลูกขัดและลูกเหลื่อม (ในเพลงทยอยเขมร)

๕. มีทำนองทิ้งท้ายจังหวะหรือทำนองยก (ในเพลงทยอยเขมรและเพลงทางกรอทั้งสองเพลง)

Copyright by Mahidol University

ลักษณะทั้ง ๕ ประการดังกล่าว มีผลต่อการบรรเลงของวงเครื่องสายปี่ชวา ดังนี้

๑. การที่ประโยคเพลงยาวกว่าหรือสั้นกว่าประโยคหน้าทับทำให้คนกลองแขกต้อง "ตีคลุก" และ"ตีส่าย" ตีคลุก คือการใช้หน้าทับลูกหมดเข้าบรรเลงร่วมแทนที่จะตียืนหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้นตามอัตราจังหวะของเพลง ตีส่าย คือการประดิษฐ์กระสวนจังหวะกลองใหม่อย่างอิสระ คล้ายกับการตีเก็บเป็นพยางค์ถี่ ๆ ตามแต่คนกลองจะพลิกพลิ้วไปในการบรรเลงเพลงทั่ว ๆ ไป การส่ายจะมีความยาวจำกัดอยู่ในความยาวของหน้าทับปรกติแต่ในกรณีเพลงชมสมุทรคนกลองต้องฟังประโยคเพลงจะหมดประโยคเพลงเมื่อไรก็ลงจบเมื่อนั้น การที่ไม่ตียืนอยู่เฉพาะหน้าทับปรบไก่แล้วมีการตีคลุกและตีส่าย อาการที่ต้องตีคลุกตีส่ายนี่เองที่ทำให้เพลงเกิดความคึกคักซึ่งคนกลองที่มีความชำนาญเท่านั้นที่จะทำได้ ด้วยเหตุนี้เพลงเรื่องชมสมุทรจึงถือเป็นเพลงเฉพาะที่เฉพาะกลุ่มเฉพาะกับวงเครื่องสายปี่ชวา

๒. การใช้ประโยคซ้ำ การใช้ประโยคซ้ำในเพลงทางพื้นที่ต้องแปรทางนั้นเป็นเรื่องท้าทายความสามารถของผู้บรรเลงที่มีฝีมือ และมีสติปัญญา เช่น เดียวกับการเลือกเพลงนำมาเป็นเพลงเดี่ยวก็มักจะนำเพลงที่มีทำนองซ้ำเพื่อให้ผู้บรรเลงเดี่ยวอวดวิธีดำเนินทำนองให้แตกต่างกัน วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นเรื่องของคนเก่งมาบรรเลงด้วยกัน เพลงเรื่องชมสมุทรและเพลงลมพัดชายเขา หรือเพลงทางเก็บในลักษณะนี้ จึงเป็นเครื่องวัดความสามารถ และคีตปฏิภาณของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

๓. การเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงไทยนั้น นอกจากเป็นการเปลี่ยนอารมณ์เพลงแล้วยังทำให้ขอบเขตของเสียงในขณะบรรเลงขยับขยายได้กว้างขึ้น ส่งผลให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือมีโอกาสอวดความสามารถในการใช้เสียงทั่วทุกเสียงในขอบเขตเสียงของตนทั้งยังได้อวดวิธีดำเนินทำนองในแต่ละบันไดเสียง

๔. การมีกระสวนจังหวะหลากหลายแบบในลักษณะลูกล้อ ลูกขัด และลูกเหลื่อม ทำให้ต้องมีการแบ่งผู้บรรเลงก่อนหลัง ให้บรรเลงเหลื่อมล้ำกัน อีกทั้งการมีลูกโยนผลักดันให้เพลงให้แนวบรรเลงกระชั้นขึ้นเรื่อย ๆดังนั้นผู้มีฝีมือเท่านั้น จึงจะบรรเลงเพลงประเภทหน้าทับทยอยได้

๕. การมีทำนองทิ้งท้ายจังหวะทำให้การบรรเลงกระชับ สามารถบรรเลงในแนวเร็วได้ เพลงทางกรอที่มีลักษณะทำนองอย่างนี้ สามารถนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาได้

Copyright by Mahidol University

จากผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลงทั้ง ๔ กลุ่ม พอจะสรุปได้ว่าเพลงที่จะนำมาบรรบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นจะต้องเป็นเพลงที่มีคุณลักษณะที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีอวดความสามารถทั้งทางด้านคีตปฏิภาณและความคล่องตัว และเป็นเพลงที่สามารถบรรเลงในแนวเร็วได้

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๕

สรุปผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ

๕.๑ สาระที่ค้นพบจากการศึกษา

การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวาในครั้งนี้ทำให้ได้ทราบเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา การสืบทอด บทบาทหน้าที่ และอัตลักษณ์ของวงเครื่องสายปี่ชวาที่พิเศษแตกต่างไปจากวงดนตรีทั่ว ๆ ไป ดังนี้

๕.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายปี่ชวา พบว่า เครื่องสายปี่ชวาเริ่มมีการประสมวงขึ้นในตอนปลายรัชกาลที่ 4 ในชื่อ"กลองแขกเครื่องใหญ่" ครั้นมีวงเครื่องสายที่เป็นแบบแผน รวมทั้งเกิดมีวงเครื่องสายผสมเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ ๖ ชื่อวงกลองแขกเครื่องใหญ่จึงถูกครอบคลุมด้วยชื่อใหม่ว่า "เครื่องสายปี่ชวา"

๕.๑.๒ การสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา พบว่า วงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรที่สืบเนื่องมาจากวงในกรมมหรสพเป็นวงที่เป็นแกนหลักในการสืบทอดและเป็นแบบฉบับของวงเครื่องสายปี่ชวาในปัจจุบัน การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาได้ขาดช่วงไปเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๔ เพิ่งจะมาตื่นตัว ฟื้นฟูกันใหม่เมื่อ รองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้จัดสัมนาเรื่องเครื่องสายปี่ชวาขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๔ ณ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

๕.๑.๓ บทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายปี่ชวา พบว่า บทบาทหน้าที่โดยแท้จริงของเครื่องสายปี่ชวา คือ การบรรเลงเล่นกันเพื่อความสนุกสนานในหมู่เพื่อนนักดนตรี ความสนุกสนานที่ได้รับในขณะบรรเลง คือการที่ได้แสดงความสามารถอวดฝีไม้ลายมือของตนอย่างเต็มที่สุดฝีมือบางครั้งก็รวมวงบรรเลงในงานช่วยต่าง ๆ เช่นเดียวกับวงเครื่องสาย แต่เมื่อนักดนตรีคนใดคนหนึ่งเสียชีวิตนักดนตรีที่เหลือก็จะรวมวงบรรเลงในงานศพ เพื่อเป็นการระลึกถึงผู้ตายเพราะมีความอาลัยใจหาย เสียดายผู้ที่ได้เคยสุขสนุกร่วมกันมาในวงเครื่องสายปี่ชวา ในปัจจุบัน มักจัดการบรรเลงในลักษณะการแสดงดนตรีในรายการต่าง ๆ เพื่อเป็นการศึกษาหรือการนำเสนอสู่สายตาสาธารณชนโดยในการแสดงแต่ละครั้งจะมีการปรับวงกันก่อน วงเครื่องสายปี่ชวามีระเบียบแบบแผนการบรรเลงและวิธีบรรเลงที่แสดงให้เห็นถึงสติปัญญาและความสามารถของผู้บรรเลงและเป็น

Copyright by Mahidol University

เสมือนสื่อกลางที่ทำให้คนรุ่นหลังได้ทราบถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยในอดีต นอกจากนี้ถ้าหากวงเครื่องสายปี่ชวาสามารถคงอยู่ได้ก็เท่ากับรักษาเพลงสระหม่าใหญ่และเพลงเรื่องชมสมุทรซึ่งเป็นเพลงที่หายากไว้ได้ด้วย

๕.๑.๔ อัตลักษณ์ของวงเครื่องสายปี่ชวา จากการศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบต่าง ๆ ของวงเครื่องสายปี่ชวาทำให้พบอัตลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งสามารถแจกแจงได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

๕.๑.๔.๑ แบบแผนการบรรเลง มีความพิเศษที่การโหมโรงที่ต้องออกสระหม่าแล้วลงจบด้วยการออกภาษาที่เรียกว่าเพลงเรื่องเครื่องสายปี่ชวา และพบว่าในการโหมโรงนั้นถ้าไม่ได้นำเอาเพลงโหมโรงเสภามาใช้ก็จะไม่มีการลงท้ายเพลงวาก่อนจะออกสระหม่า

๕.๑.๔.๒ ระเบียบวิธีบรรเลง วงเครื่องสายปี่ชวาบรรเลงในทางชวาซึ่งเทียบเท่ากับบันไดเสียง E MaJor ทางนี้สูงกว่าทางบรรเลงในวงเครื่องสายและวงมโหรีจึงทำให้เสียงจากการบรรเลงเจิดจ้าขึ้น ในการใช้กลอนเพลงพบว่าในการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวาใช้กลอนเพลงที่จัดกว่า (ทำนองผกผันซับซ้อนมากกว่า) กลอนที่ใช้ในวงเครื่องสายและวงมโหรี นอกจากนี้ยังพบว่ามีแนวการบรรเลงที่เร็วกว่าแนวบรรเลงของวงเครื่องสายโดยทั่วไป

๕.๑.๔.๓ เพลงที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา พบว่ามีเพลงเฉพาะของวงเครื่องสายปี่ชวา ๑ เพลง คือเพลงเรื่องชมสมุทร มีเพลงทางกรอเพียง ๒ เพลง คือเพลงครวญหากับเพลงชมแสงจันทร์ เพลงโหมโรงที่ไม่ห้ามไม่หวงที่จะนำไปใช้บรรเลงในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ แต่พบว่าบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวามากกว่า คือเพลงโหมโรงราโค เพลงที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไปส่วนใหญ่เป็นเพลงทางพื้นที่สามารถอวดการแปรทางและ เพลงหน้าทับทยอยซึ่งถือว่าเป็นเพลงฝีมือ

๕.๑.๔.๔ คุณสมบัติของนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา ด้วยลักษณะในข้อ ๕.๑.๔.๒ และข้อ ๕.๑.๔.๓ วงเครื่องสายปี่ชวาจึงต้องการเฉพาะนักดนตรีที่มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องเครื่องสายปี่ชวา มีคีตปฏิภาณและมีความคล่องตัวสูงเป็นพิเศษ

๕.๒ อภิปรายผลการศึกษา

ในการศึกษาและวิเคราะห์เรื่องเครื่องสายปี่ชวา ผู้ศึกษาได้ข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์บุคคลและข้อมูลการบรรเลงจากแถบบันทึกเสียง โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการวิเคราะห์ ในส่วนที่เป็นข้อเท็จจริงพื้น ๆ เช่น รูปพรรณสัณฐานและขนาดของเครื่องดนตรีที่

Copyright by Mahidol University

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ได้ศึกษาไว้แล้ว ผู้ศึกษาก็อาศัยข้อมูลนั้นโดยมิได้ทำการวัดหาขนาดหรือตรวจสอบรูปร่างของเครื่องดนตรีอีก เพราะการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์นั้นเป็นที่ยอมรับกันอยู่โดยทั่วไปและการศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวาในครั้งนี้ก็ไม่ได้มุ่งเน้นจะหาข้อสรุปในเรื่องขนาดและรูปร่างของเครื่องดนตรี เป็นต้น

สำหรับข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่ต้องการความแน่ชัดผู้ศึกษาจะใช้วิธีสัมภาษณ์หรือมีข้อมูลยืนยันมากกว่า ๑ ข้อมูล และหากผู้ศึกษาพิจารณาแล้วว่ามีเหตุผลรองรับเพียงพอผู้ศึกษาจึงจะถือว่าข้อมูลดังกล่าวนั้นเป็นจริง เช่น กรณีแนวคิดในเรื่องที่มาของเครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น

ในการเสนอผลการศึกษาในครั้งนี้ มีข้อมูลที่เป็นความรู้ที่เกี่ยวข้องโยงใยกับเรื่องราวที่กำลังศึกษาในบางจุด เช่น ความรู้เกี่ยวกับลีลาและวิธีการเป่าปี่ชวาในสระหม่าที่แบ่งไว้เป็นท่า ๆ ของอาจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ศึกษาก็จะนำมาโยงใยสืบเนื่องต่อกันไปเพื่อเป็นการนำเสนอความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเครื่องสายปี่ชวาให้กว้างขวางขึ้นทั้งนี้โดยมิได้ดัดแปลงแต่งเติมเพราะผู้ศึกษาเห็นว่าข้อความกระชับดีแล้ว และเป็นความรู้ที่อาจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ ได้ทุ่มเทศึกษามาโดยตรงโดยผ่านการตรวจสอบแล้วจึงย่อมมีความถูกต้องที่เชื่อได้

ในส่วนของการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของระดับเสียงที่บรรเลงกับขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีและนักร้อง ตลอดจนอัตลักษณ์ของเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้ศึกษาได้อาศัยข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้รู้ ประกอบกับการพิจารณาหาเหตุผลตามหลักวิชาดนตรีวิทยาเท่าที่ผู้ศึกษาได้มีประสบการณ์สั่งสมมาโดยมีท่านคณะกรรมการผู้ควบคุมวิทยานิพนธ์เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้อง จากนั้นจึงสรุปผลที่ได้จากการศึกษา

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

การคงอยู่หรือไม่ของวัฒนธรรมนั้น มักจะมีแนวคิดหนึ่งที่นำมาสู่การถกเถียงกันอยู่เสมอนั่นคือ แนวคิดที่ว่าหากสิ่งใดมีประโยชน์ มีคุณค่าหรือความงามอยู่จริงก็จะต้องคงอยู่ได้โดยธรรมชาติ แต่ความจริงที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันกลับพบว่า มีศิลปะและวัฒนธรรมหลายอย่างที่เป็นที่ยอมรับกันว่าดีงามแต่กลับเลือนหายไม่เป็นที่แพร่หลายเพราะคนรุ่นใหม่ไม่ต้องการ มีข้อที่ต้องวินิจฉัยอยู่ ๒ ประการ คือ ที่คนรุ่นใหม่ไม่ต้องการนั้น เป็นเพราะในสายตาของคนรุ่นใหม่เห็นว่าสิ่งที่เคยถือว่าดีงามนั้นได้กลายเป็นสิ่งที่ไม่ดีไม่งามไปเสียแล้ว หรือว่า สิ่งนั้นยังคงดีงาม แต่คนรุ่น

Copyright by Mahidol University

ใหม่ไม่สามารถเข้าถึงเพราะขาดความรู้ความเข้าใจ อันมีสาเหตุเนื่องมาจากสิ่งแวดล้อมไม่เอื้ออำนวยคนรุ่นใหม่จึงไม่เห็นดีไม่เห็นงามเลยไม่เป็นที่ต้องการ

ผู้ศึกษาใคร่ขอยกคำปรารภของ รองศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุลในวันที่สอบป้องกันวิทยานิพนธ์มาอ้างในที่นี้ว่าการที่วงเครื่องสายปี่ชวาไม่เป็นที่นิยมแพร่หลายนั้นเป็นเพราะเหตุใด

> "...ที่วงเครื่องสายปี่ชวาไม่แพร่หลายเพราะ **คนฟัง ฟังไม่เป็น** วงเครื่องสายปี่ชวาให้เสียงที่เจิดจ้าไม่นิ่มนวลเหมือนฟังวงมโหรีบรรเลงเพลงเขมรไทรโยค และเป็นวงดนตรีที่ฟังยากที่สุด กว่าผมจะเข้าใจเครื่องสายปี่ชวาและฟังเครื่องสายปี่ชวาเพราะผมต้องกระโดดขึ้นขั้นทีละขั้น ตั้งแต่เครื่องสายผสมเรื่อยเลยไปวงมโหรีจนถึงวงโยธวาทิตเรียบร้อยถึงได้มาชอบเครื่องสายปี่ชวา นั่นเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้วงเครื่องสายปี่ชวาไม่แพร่หลายและฟังกันเฉพาะในหมู่นักเลง (นักฟังหรือนักดนตรีไทย)..."

ข้อความข้างบนเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า การไม่เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายของวงเครื่องสายปี่ชวานั้น ไม่ได้มีสาเหตุเนื่องมาจากเครื่องสายปี่ชวาขาดความงามและคุณค่าในตัวเอง

หากยอมรับว่าปัญหาเกี่ยวกับสุนทรียรส และความนิยมในเครื่องสายปี่ชวาเกิดจากผู้ฟังขาดคุณสมบัติและความพร้อมที่จะเข้าถึงได้ หนทางในการที่จะแก้ปัญหาเรื่องความไม่แพร่หลายก็ย่อมจะชัดเจนขึ้น คือต้องผลักดันให้เกิดมีการเรียนการสอนโดยอาศัยสื่อต่าง ๆ ร่วมด้วย เพราะ **"...เมื่อไม่ได้เรียน ก็ฟังไม่เห็นเพราะ ไม่มีค่า จำเป็นต้องยอมรับว่าศิลปะชั้นสูงนั้นถ้าไม่ได้ศึกษาจับต้องลูบคลำให้ถ่องแท้ สุนทรียะก็ไม่เกิด ฟังเดี่ยวนั้นงามเดี่ยวนั้นเป็นศิลปะพื้นบ้าน เพราะไม่ต้องตรึกตรองมากความ..."** (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๒๒: ๗๖)

แนวความคิดเกี่ยวกับวิธีการถ่ายทอดเครื่องสายปี่ชวา คือควรจะทำด้วยวิธีการที่สามารถทำให้เกิดผลที่ปฏิบัติได้ทั้งในเรื่องของรูปธรรม และนามธรรม รูปธรรมนั้นอาจทำได้ด้วยการสอนการแนะนำให้มีการฝึกปฏิบัติและมีการปรับวง ส่วนนามธรรมนั้นควรจะได้มีการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับวิชาที่ว่าด้วยความรู้ภาคทฤษฎีเกี่ยวกับวิธีฝึกปฏิบัติและแบบสำหรับฝึกหัดการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา ตลอดจนเกณฑ์มาตรฐานของการบรรเลงเครื่องสายปี่ชวา โดยนำผลการศึกษา

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์วิจัยนั้น มาเขียนเป็นตำราให้นามธรรมปรากฏเป็นรูปธรรม เพื่อให้การถ่ายทอดทั้งในส่วนของรูปธรรมและนามธรรมประสบความสำเร็จ ที่สามารถวัดและประเมินผลได้

นอกจากนี้ในการที่จะสืบทอดและเผยแพร่วงเครื่องสายปี่ชวาในสมัยปัจจุบันยังจำเป็นต้องใช้สื่ออื่นนอกเหนือจากตำราในการขยายผล เพื่อให้คนฟังกับคนบรรเลงต่อกันติด ด้วยการจัดเวทีให้มีการแสดงบ่อย ๆ ตามสถานศึกษา ศูนย์สังคีตศิลป์ หรือสังคีตศาลา ควรมีการจัดทำแถบบันทึกเสียงและวิดิทัศน์ เพื่อให้คนทั่วไปสามารถฟัง และชมการแสดงของวงเครื่องสายปี่ชวาในวงกว้างขึ้น ตลอดจนมีสื่อมวลชนช่วยเผยแพร่โดยจัดให้มีการแสดงออกทางโทรทัศน์หรือการเขียนบทความให้ความรู้และจูงใจให้คนหันมาสนใจวงเครื่องสายปี่ชวา

อนึ่ง ในการศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวายังมีหลายแง่มุมที่ผู้ศึกษามีข้อจำกัดไม่อาจศึกษาค้นคว้าได้โดยละเอียด เรื่องที่น่าสนใจ คือ วิธีการดำเนินหน้าทับของกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาและการดำเนินกลอนของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงเครื่องสายปี่ชวาโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการดำเนินกลอนของซออู้ที่มีลักษณะที่โดดเด่นผกผันซับซ้อนกว่าการดำเนินกลอนในวงเครื่องสายและวงมโหรี การศึกษาว่ากลอนเพลงของซออู้เป็นอย่างไรปัจจัยอะไรบ้างที่เป็นข้อส่งเสริมและผลักดันให้ซออู้ดำเนินกลอนเพลงในลักษณะดังกล่าวเป็นเรื่องที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. **ศัพท์สังคีต**. กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๓๑.

นริศรา นุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาและดำรงราชานุภาพ, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ**. กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์ศึกษาภัณฑ์, ๒๕๐๕.

พูนพิศ อมาตยกุล. **ดนตรีวิจักษ์** . กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์เรือนแก้ว, ๒๕๒๙.

พูนพิศ อมาตยกุลและคณะ. **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบสองร้อยปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์** . กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์เรือนแก้ว, ๒๕๓๒.

มนตรี ตราโมท. **ประวัติและบทร้องเพลงไทยของกรมศิลปากร** . ไม่ทราบสถานที่พิมพ์, ๒๕๑๔.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์.**ฟังและเข้าใจดนตรีไทย**.กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์ไทยเขษม, ๒๕๒๓.

สุจินต์ วงษ์เทศ. "ประวัติศาสตร์เก่า ๆ ก่อนจะเป่าปี่" **ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ป.สัมพันธ์พาณิชย์, ๒๕๓๓.

อุทิศ นาคสวัสดิ์,ดร. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค ๑-๒**. กรุงเทพมหานคร:พัฒนศิลป์การพิมพ์, ๒๕๒๓, ๒๕๒๔.

Ivan Trusler and Walter Ehref. **Functional Lessons in Singing.** Engle Wood Cliffs:Prentice Hall, Inc, 1987.

Copyright by Mahidol University

หนังสืออนุสรณ์

ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๑.

ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๑๒. กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์รุ่งเรืองการพิมพ์, ๒๕๒๒.

ดนตรีไทยมัธยมศึกษา ครั้งที่ ๑๖. กรุงเทพมหานคร:ห้างหุ้นส่วนจำกัด พี.เอ็น. การพิมพ์, ๒๕๓๕.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูเทียบ คงลายทอง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๒๕

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูพริ้ง กาญจนผลิน ต.ม. กรุงเทพมหานคร:ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๒๕.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ร.อ.แสวง วิเศษสุด. กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๕.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จันวาณิชย์, ๒๕๒๐.

สูจิบัตร

จุฬาวาทิต ครั้งที่ ๓๘. พ.ศ. ๒๕๓๖.

สัมภาษณ์

จรัล ตันมีสุข. สัมภาษณ์. ๘ เมษายน ๒๕๓๗.

จีรพล เพชรสม. สัมภาษณ์. ๕ กรกฎาคม ๒๕๓๗.

จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สัมภาษณ์. ๑๖ ตุลาคม ๒๕๓๘.

Copyright by Mahidol University

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. สัมภาษณ์. ๑๗ เมษายน ๒๕๓๗.

เตือน พาทยกุล. สัมภาษณ์. ๒๕ เมษายน ๒๕๓๗.

ทองดี สุจริตกุล. สัมภาษณ์. ๘ เมษายน ๒๕๓๗.

ธีระ ภู่มณี. สัมภาษณ์. ๘ เมษายน ๒๕๓๗.

เบญจรงค์ ธนโกเศศ. สัมภาษณ์. ๘ เมษายน ๒๕๓๗.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์. ๑๐ มีนาคม ๒๕๓๗.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์. ๙ เมษายน ๒๕๓๗.

ประเวช กุมุท. สัมภาษณ์. ๑๖ เมษายน ๒๕๓๗.

พิชิต ชัยเสรี. สัมภาษณ์. ๑๐ มีนาคม ๒๕๓๗.

พึงจิตต์ สวามิภักดิ์. สัมภาษณ์. ๑๔ ตุลาคม ๒๕๓๙

มนัส ขาวปลื้ม สัมภาษณ์. ๗ เมษายน ๒๕๓๗.

มนตรี ตราโมท. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์. ๘ เมษายน ๒๕๓๗.

ศิลปี ตราโมท. สัมภาษณ์. ๗ เมษายน ๒๕๓๗.

สมชาย ทับพร. สัมภาษณ์. ๒๕ เมษายน ๒๕๓๙.

สมบูรณ์ บุญวงศ์. สัมภาษณ์. ๒๖ เมษายน ๒๕๓๙.

สุดา เขียววิจิตร. สัมภาษณ์. ๒๗ เมษายน ๒๕๓๗.

ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล. สัมภาษณ์. ๒๕ เมษายน ๒๕๓๙.

สำเริง สอนเสนาะ. สัมภาษณ์. ๒๘ เมษายน ๒๕๓๙.

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก

ช่วงเวลาในแต่ละรัชสมัยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์	พ.ศ.	รวม (ปี)
1. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก	๒๓๒๕-๒๓๕๒	๒๗
2. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	๒๓๕๒-๒๓๖๗	๑๕
3. พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว	๒๓๖๗-๒๓๙๔	๒๗
4. พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	๒๓๙๔-๒๔๑๑	๑๗
5. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	๒๔๑๑-๒๔๕๓	๔๒
6. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	๒๔๕๓-๒๔๖๘	๑๕
7. พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว	๒๔๖๘-๒๔๗๗	๙
8. พระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดล	๒๔๗๗-๒๔๘๙	๑๒
9. พระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช	๒๔๘๙-ปัจจุบัน	

Copyright by Mahidol University

๖. หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน) เป็นข้าราชการสังกัดกรมพิณพาทย์หลวงสมัยรัชกาลที่ ๖ เป็นคนดีดจะเข้ในเครื่องสายวงหลวงโดยร่วมบรรเลงกับพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) และหลวงไพเราะเสียงซอ เป็นครูจะเข้ของนายจ่าง แสงดาวเด่น

๗. นายจ่าง แสงดาวเด่น เป็นศิษย์ของหลวงว่องจะเข้รับ เป็นนักดีดจะเข้ฝีมือดีมากที่สุดของวงเครื่องสายหลวงในสมัยรัชกาลที่ ๖-๗ อาจารย์มนตรี ตราโมทเล่าว่าเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในวงเครื่องสายปี่ชวา (สัมภาษณ์)

๘. พระเพลงไพเราะ. (โสม สุวาทิต) เกิด พ.ศ. ๒๔๓๑ ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม อาจารย์มนตรี ตราโมท เล่าว่าเป็นคนเป่าขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวา เมื่อครั้งที่หลวงไพเราะเสียงซอสีซอด้วง พระสรรเพลงสรวงสีซออู้

๙. หลวงวิมลวังเวง (ช่วง โชติวาทิน) อาจารย์มนตรี ตราโมท เล่าว่าเป็นคนกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวา เมื่อครั้งพระสรรเพลงสรวงสีซออู้

๑๐. นายเตียง ธนโกเศศ (พ.ศ. ๒๔๒๖-พ.ศ. ๒๔๗๘) ไม่ได้รับราชการด้านดนตรีแต่เป็นนักดนตรีที่สีซอด้วงที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ ๖-๗ เคยเล่นเครื่องสายปี่ชวาร่วมวงกับหลวงไพเราะเสียงซอ ครูปลั่ง ครูไปล่ วนเขจร ครูอนันต์ ดูรยชีวิน นายจ่าง แสงดาวเด่น ครูละเมียด จิตตเสวี และครูละม่อม ดูรยชีวิน ซึ่งครูเตียงมีอายุมากที่สุดในวง

๑๑. พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) มีอายุระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๓๐-๒๔๖๕ เป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์มีความสามารถในการเป่าปี่ได้ดีทั้งปี่ใน ปี่นอกและปี่ชวา นอกจากนี้ยังสีซอด้วงและซออู้ได้ดี อาจารย์มนตรีเล่าว่าเป็นคนสีซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของกรมมหรสพ

Copyright by Mahidol University

๑๒. หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) มีอายุอยู่ระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๓๕-๒๕๑๘) เป็นศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์เป็นครูวงเครื่องสายของสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิศจี พระวรราชเทวี วงพระสุจริตสุดาและวงพระยาอนิรุทธเทวา มีประวัติการสีซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาคู่กับพระสรรเพลงสรวงที่สีซออู้ ในระยะหลังสีซออู้คู่กับครูประเวช กุมุทที่สีซอด้วง

๑๓. ขุนสนิทบรรเลงการ (จง จิตตเสวี) เกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๔ ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม เป็นคนเครื่องสายฝีมือดี รับราชการเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งยังคงดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช อาจารย์มนตรี ตราโมทเล่าว่าเป็นคนขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวา

๑๔. นายมนตรี ตราโมท (พ.ศ.๒๔๔๓-๒๕๓๘) เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวงแล้วย้ายมาสังกัดกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. ๒๗๘ ท่านเล่าว่าเป็นคนขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวาเมื่อครั้นครูเทียบ คงลายทอง เป่าปี่ชวา และหลวงไพเราะเสียงซอสีซอ

๑๕. นายเทียบ คงลายทอง (พ.ศ. ๒๔๔๕-๒๕๒๔) เป็นคนปี่ในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี เสนาบดีกระทรวงวังสมัยรัชกาลที่ ๖ หลังจากนั้นถวายตัวเป็นมหาดเล็กกองพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ ในรัชกาลที่ ๗ แล้วโอนมาสังกัดแผนกดุริยางค์ไทยกรมศิลปากร เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ เป่าปี่ชวามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ จนกระทั่งเสียชีวิตในรัชกาลปัจจุบัน

๑๖. นายปลั่ง วนเขจร เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือซอดีมากทั้งซอด้วงและซออู้ เป็นครูคนหนึ่งของครูประเวช กุมุทถวายตัวเป็นมหาดเล็กสังกัดกองปี่พาทย์และโขนหลวงแล้วย้ายมาอยู่กรมศิลปากรเป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา หลังจากวงที่มีพระสรรเพลงสรวงสีซออู้

๑๗. นายไปล่ วนเขจร (พ.ศ. ๒๔๔๘-๒๔๙๘) เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวงทำหน้าที่เป็นคนสีซอด้วง ในที่สุดย้ายไปสังกัดกรมศิลปากร เป็นคนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

๑๘. นายผิว ใบไม้ (พ.ศ. ๒๔๔๒-๒๔๔๘) เป็นทหารรักษาวังภายใต้การบังคับบัญชาของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดีจึงได้เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ ทำหน้าที่เป็นคนกลอง เมื่อปลดทหาร เข้ารับราชการในกองปี่พาทย์และโขนหลวง กระทรวงวังแล้วโอนไปสังกัดกรมศิลปากร

๑๙. นายพริ้ง ดนตรีรส (พ.ศ. ๒๔๔๔-๒๕๒๔) เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ พระยาประสานดุริยศัพท์ พระเพลงไพเราะ เป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์บ้านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณบดี ต่อมาย้ายเข้ารับราชการในกองพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพแล้วโอนมารับราชการในกรมศิลปากร เป็นคนตีกลองแขกในวงเครื่องสายปี่ชวาโดยต่อหน้าทับสระหม่าจากพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน)

๒๐. นายมิ ทรัพย์เย็น (พ.ศ. ๒๔๔๔-๒๕๑๕) เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาเครื่องหนังมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์เมื่อครั้งที่ไปอยู่ที่วงปี่พาทย์บ้านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี เสนากระทรวงวังในรัชกาลที่ ๖ ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในกองพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ แล้วย้ายไปสังกัดกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการ

๒๑. นายพริ้ง กาญจนผลิน (พ.ศ. ๒๔๕๔-๒๕๒๘) เรียนเครื่องหนังจากพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เคยรับราชการในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง กระทรวงวังแล้วโอนเข้ากรมศิลปากร

๒๒. นางสนิท บรรเลงการ (ละเมียด จิตตเสวี) (พ.ศ. ๒๔๔๗-๒๕๑๖) เรียนจะเข้กับหลวงว่องจะเข้รับ รับราชการในกองดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร เป็นคนดีดจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

๒๓. นางทองดี สุจริตกุล เกิดเมื่อวันที่ ๘ พฤษภาคม ๒๔๕๕ ที่จังหวัดราชบุรี บิดาชื่อนายบุญชัย มารดาชื่อนางเก็บ เป็นคนจะเข้ในวงเครื่องสายของพระสุจริตสุดา พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีครูชุ่ม กมลวาทินและพระสรรเพลงสรวงเป็นผู้ฝึกสอน เป็นครูจะเข้ในวิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ จนกระทั่งปัจจุบัน เป็นคนจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

๒๔. นายอนันต์ ดูรยชีวิน (พ.ศ. ๒๔๕๗-๒๔๘๗) เป็นบุตรชายคนโตของหลวงไพเราะเสียงซอ เป็นครูของครูประเวช กุมุท เป็นคนสีซอซอด้วงและซออู้เก่งมาก เป็นคนซอด้วงบ้างซออู้บ้างในวงเครื่องสายปี่ชวา

๒๕. นางละม่อม ดูรยชีวิน เป็นน้องสาวของนางสนิทบรรเลงการและเป็นภรรยาของนายอนันต์ ดูรยชีวิน เป็นคนสีซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๒๖. อาจารย์ประเวช กุมุท เกิดเมื่อวันที่ ๑๐ ธันวาคม ๒๔๖๖ ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาชื่อนายวงษ์ มารดาชื่อนางชุ่ม ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๑๔๔/๒๑ ถนนคันคลองชลประทาน ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ สีซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๒๗. อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เกิดเมื่อวันที่ ๑๖ กันยายน ๒๔๕๘ เป็นบุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)กับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) ในรัชกาลที่ ๖ เป็นข้าหลวงเรือนนอกทำหน้าที่เป็นนักร้องในรัชกาลที่ ๗ เป็นนักร้องและนักดนตรีประจำวงมโหรีหลวง เคยเป็นนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

๒๘. นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ เกิดเมื่อวันที่ ๕ ตุลาคม ๒๔๖๑ ที่กรุงเทพฯ บิดาชื่อนายเตียง มารดาชื่อทองอู่ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๔๓๗/๓๗๗ หมู่บ้านแก้ว ตรอกปานจิตรอุทิศ ถนนจรัลสนิทวงศ์ บางขุนศรี บางกอกน้อย กรุงเทพฯ เป็นผู้ที่คลุกคลีใกล้ชิดกับวงเครื่องสายปี่ชวาตั้งแต่เมื่อครั้งยังเป็นเด็กและเคยตามผู้ใหญ่ (ครูปลั่งและครูไปล่ วนเขจร) ไปสีซอด้วงในวงด้วย

๒๙. นางสุดา เขียววิจิตร เกิดเมื่อวันที่ ๗ พฤศจิกายน ๒๔๕๘ ที่กรุงเทพฯ บิดาชื่อนายศุข ดุริยประณีต มารดาชื่อนางแถม ปัจจุบันอยู่บ้านดุริยประณีต หลังวัดสังเวชฯ ถนนลำพู เขตพระนคร กรุงเทพฯ เป็นนักร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓๐. หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล เกิดเมื่อวันที่ ๓ กุมภาพันธ์ ๒๔๘๐ บิดาชื่อ หม่อมราชวงศ์วิบูลย์ลักษณ์ สวัสดิกุล มารดาชื่อท่านผู้หญิงสมโรจน์ ปัจจุบันอยู่ในซอยมหานาค เขตประทุมวัน กรุงเทพฯ

Copyright by Mahidol University

๓๑. **นายศิลปี ตราโมท** เกิดเมื่อวันที่ ๕ สิงหาคม ๒๔๗๘ ที่กรุงเทพฯ บิดาชื่อนายมนตรี มารดาชื่อนางลิ้นจี่ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๑๐๐/๘๗ ซอยเสนานิคม ๑ ลาดพร้าว บางกะปิ กรุงเทพฯ เป็นคนขลุ่ยหลีบ และเป็นคนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓๒. **นายมนัส ขาวปลื้ม** เกิดเมื่อวันที่ ๓ ตุลาคม ๒๔๘๕ ที่จังหวัดสมุทรปราการ บิดาชื่อนายจันทร์ มารดาชื่อนางปาน ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๗๑/๒๒ ซอยวัดครุฑ ถนนอิสรภาพ แขวงวัดทองหล่อ บางกอกน้อย กรุงเทพฯ เป็นคนกลองแขก

๓๓. **นายบุญช่วย โสวัตร** เกิดเมื่อวันที่ ๑๖ มกราคม ๒๔๕๐ ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาชื่อนายชุบ มารดาชื่อนางจวน ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๗๒๗/๓๕ ซอยวัดใหม่ยายมอญ ถนนอิสรภาพ บ้านช่างหล่อ บางกอกน้อย กรุงเทพฯ เป่าปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓๔. **นายจีรพล เพชรสุม** เกิดเมื่อวันที่ ๑๔ สิงหาคม ๒๔๕๒ ที่จังหวัดชุมพร บิดาชื่อนายเคล้า เพชรสม มารดาชื่อนางตาบ เพชรสม ปัจจุบันพักอยู่บ้านพักอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป จังหวัดพัทลุง

๓๕. **นายเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ** เกิดเมื่อวันที่ ๑ เมษายน ๒๔๕๒ ที่จังหวัดนนทบุรี บิดาชื่อนายซ้อน มารดาชื่อนางพูนทรัพย์ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๑๗๑ ถนนมหิดล ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นคนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

๓๖. **นายปกรณ์ รอดช้างเผื่อน** เกิดเมื่อวันที่ ๓ เมษายน ๒๔๕๔ ที่กรุงเทพฯ บิดาชื่อนายเชย มารดาชื่อนางเติม ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๒๑/๔๓ หมู่ ๔ ตำบลสวนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

๓๗. **นายปี๊บ คงลายทอง** เกิดเมื่อวันที่ ๓ กรกฎาคม ๒๔๕๖ ที่กรุงเทพฯ บิดาชื่อนายเทียบ มารดาชื่อนางสว่าง ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๗๖/๒๖ สะพานผัก ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ เป็นคนปี่ชวาและคนขลุ่ยหลีบในวงเครื่องสายปี่ชวา

Copyright by Mahidol University

หน้าทับสระหม่า

สระหม่าไทย เป็นหน้าทับของการบรรเลงปี่ชวากลองแขกโดยเฉพาะใช้ในงานพระราชพิธีและงานมงคลต่าง ๆ หน้าทับสระหม่าไทยถือว่าเป็นสุดยอดของหน้าทับกลองแขก ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถสูง มีความจำเป็นเยี่ยม อีกทั้งต้องรู้วรรคตอนของทำนองเพลงอีกด้วย การบันทึกหน้าทับสระหม่าไทย ในที่นี้ได้บันทึกหน้าทับของกลองแขกตัวผู้และตัวเมียควบคู่กันไป หน้าทับกลองแขกตัวผู้อยู่แถวบนตัวเมียอยู่แถวล่าง เสียงของกลองแขกที่ใช้กับหน้าทับนี้ คือ

กลองแขกตัวผู้

"ติง" ตีหน้ารุ่ยโดยตีแล้วเปิดมือออกทันที ใช้สัญลักษณ์ "ต"

"หนัง" ตีหน้าต่านชิดขอบกลองด้านล่างโดยใช้นิ้วชี้เพียงนิ้วเดียว ใช้สัญลักษณ์ "น"

"เหน่ง" ตีหน้าต่านชิดขอบกลองด้านบนโดยใช้นิ้วชี้เพียงนิ้วเดียว ใช้สัญลักษณ์ "นฺ"

"จ๊ะ" ตีหน้ารุ่ยโดยใช้นิ้วมือและครึ่งหนึ่งของฝ่ามือตีปิดมือ ใช้สัญลักษณ์ "จ"

"ป๊ะ" ตีหน้ารุ่ยโดยใช้นิ้วมือและ ๓/๔ ของฝ่ามือตีปิดมือ ใช้สัญลักษณ์ "ป"

กลองแขกตัวเมีย

"ทั่ง" ตีหน้ารุ่ยโดยตีเปิดมือเต็มฝ่ามือ ใช้สัญลักษณ์ "ท"

"หนัง" เหมือนกลองแขกตัวผู้

"เหน่ง" เหมือนกลองแขกตัวผู้

"จ๊ะ" ตีหน้ารุ่ยเหมือนเสียง ทั่ง แต่ตีปิดมือ ใช้สัญลักษณ์ "จ"

"ถะ" ตีหน้ารุ่ยเปิดมือแล้วปิดมือประคมหน้ากลองทันทีใช้สัญลักษณ์ "ถ"

"ถาด" ตีทั้งสองหน้าพร้อมกันโดยตีหน้ารุ่ยเช่นเดียวกับการตีเสียงทั่งแต่ตีประคบมือหน้าต่านตีเหมือนหน้ารุ่ยและประคบมือเช่นเดียวกัน ใช้สัญลักษณ์ "ถาด"

"ป๊ะ" ตีหน้ารุ่ยโดยตีแล้วกดมือไว้กับหน้ากลอง ใช้สัญลักษณ์ "ป"

Copyright by Mahidol University

หน้าทับสระหม่าไทย

- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต
- - - -	- - - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -

- - - ต	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - น	- ต - ต
- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- ท - -	- - - ท	- น - -

- - - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- ท - -	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - ต
- น - ท	- น - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- จ - -	- น - ถ	-ถาด- -

- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ด - ด	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต
- - - ท	- - - น	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต
- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- นำ - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- นำ - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

Copyright by Mahidol University

- - - น	- ด - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - ต
- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ถ	-ถาด- -

- - - น	- ด - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น
- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - ท

- ด - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -

- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ
- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นำ - -

- ด - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น
- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -

- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- น - ต
- น - -	- นำ - -	- น - -	- - - จ	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -

- - - -	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - นำ
- - - จ	- น - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -

- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น
- นำ - ท	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- ท - -

Copyright by Mahidol University

- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต
- - - ท	- น - -	- ท - -	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - นำ
- น - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- นำ - ท

- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น
- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- นำ - ท	- น - -	- ท - -	- นำ - -

- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- นำ - ท	- - - จ	- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต
- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ถ	- ถาด - -

- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต
- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ
- น - ถ	- ถาด - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- นำ - ท

- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น
- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท

Copyright by Mahidol University

- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น
- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -

- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- - - น	- จ - นำ
- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- นำ - -	- น - -

- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น
- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -

- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
- น - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

- - - น	- จ - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
- น - ท	- นำ - ท	- - - จ	- น - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท

- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ
- - - ท	- ท - -	- นำ - ท	- - - -	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -

- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต
- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

- - - นำ	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ
- น - -	- ท - -	- - - ท	- น - -	- ท - -	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท

- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น
- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -

- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- นำ - ท	- - - จ	- น - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

Copyright by Mahidol University

- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	-น - ท	- นำ - -

- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -

- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น
- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต
- น - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -

- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น
- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -

- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
- นำ - ท	- - - จ	- น - ถ	-ถาด- -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ
- - - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท

- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต
- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -

- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
- ท - -	- ท - -	- น - ท	- นำ - -	- - - จ	- - - น	- นำ - -	- - - ท

- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ
-น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท	- น - -	- นำ - -

Copyright by Mahidol University

- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น
- - - จ	- น - -	- น - -	- - - ท	- น - -	- น - -	- - - จ	- น - -

ถอนช้าลง ออกแปลง

- ต - นำ	- ต - น	- - - -	- - - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
- นำ - -	- - - ท	- ป - ป	- - - ป	- - - ป	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท

- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท

- - - ต	ต ต - -	ต - ต ต	- จ ต จ	ออกชั้นเดียวตามที่เห็นสมควร
จ - จ ท	จ - จ ท	จ - จ ท	- ท - ท	แล้วลงจบ

ลงจบ

- - - ป	- - - ป	- - - ต	- - - ป	- - - ป	- - - ต	- - - ป	- - - ป
- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป

- - - ต	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น
- - - ท	- - - ป	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - ป

- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - -	- ต - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - ป	- น - ท	- นำ - ท

- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ
- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -

- ต - น	- - - -	- - - -	
- - - ท	- น - -	- นำ - -	

Copyright by Mahidol University

หมายเหตุ

" ๑ " - เริ่มไม้ต้น

" ๒ " - เริ่มไม้โปรย

" ๓ " - เริ่มไม้แดก

Copyright by Mahidol University

เพลงเรื่องชมสมุทร

ประวัติ

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายประวัติเพลงเรื่องชมสมุทรไว้ว่าเพลงเรื่องชมสมุทรนี้ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้มาจากครูหนูดำ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถชำนิชำนาญในการใช้ปี่ชวา ครูหนูดำเป็นผู้ที่ชอบอยู่ในที่สงัด เล่ามาว่าบางครั้งท่านเข้าไปพำนักอยู่ในถ้ำภูเขาทอง พระยาประสานดุริยศัพท์ต้องเข้าไปขอต่อเพลงถึงในถ้ำ เพลงในเรื่องชมสมุทรบางเพลงก็คร่อมจังหวะ ซึ่งตามหลักวิชาดุริยางคศิลป์ถือว่าผิด แต่ครูหนูดำ ผู้เป็นเจ้าของก็กำกับไว้ให้ทำอย่างนั้นและกล่าวแช่งผู้แก้ไขดัดแปลงด้วย

หมายเหตุ สำหรับทำนองเพลงชมสมุทรนั้น ในกลุ่มนักดนตรีวงเครื่องสายปี่ชวา ถือว่าเป็นเพลงเฉพาะเรื่อง เฉพาะกลุ่ม และเป็นเพลงหายากไม่ควรบันทึกไว้ให้เป็นไปในลักษณะที่ใครใคร่รู้ ใคร่ได้ก็จะได้ไปโดยง่าย ผู้ที่จะได้เพลงนี้ไปควรจะเป็นผู้ที่เป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาเท่านั้น

Copyright by Mahidol University

เพลงลมพัดชายเขา

ประวัติ

เพลงลมพัดชายเขา ทั้งทำนอง ๓ ชั้น และ ๒ ชั้น เป็นเพลงเก่าไม่ทราบผู้แต่ง ภายหลังอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำมารวบรวมไว้ในตับลมพัดชายเขา ๓ ชั้น ซึ่งประกอบด้วยเพลงลมพัดชายเขา เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงลมหวน และเพลงเหราเล่นน้ำ

ท่อน ๑

‖ :	---ม	-ซซซ	---ล	-ซซซ	-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ล	ลล-ซ
	-มมม	-ซ-ร	รร- ด	ดด-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ด	ดด-ร
:	-ท-ล	ลล-ท	ทท-ร	รร-ม	-ซ-ม	-ร- ด	ดด-ท	ทท-ล
	-มรท	รทลซ	-ร-ซ	-ซลท	-ด-ร	มรดท	ลซลท	ลทดร
	-ทลฟ	ลฟมร	-ล-ร	-รมฟ	-ฟลท	รทลฟ	ลทลฟ	ลฟมร
	-มมม	-ซ-ร	รร-ด	ดด-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ด	ดด-ร
	-ท-ล	ลล-ท	ทท-ร	รร-ม	-ซ-ม	-ร-ด	ดด-ท	ทท-ล
	-ร-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-ร-ม	-ร-ท	ทท-ล	ลล-ซ : ‖

Copyright by Mahidol University

ท่อนที่ ๒

| | | ---ม | -ซซซ | ---ล | -ซซซ | -ดรม | -ซ-ล | -ซ-ล | ลล-ซ |

| | : | ---ล | -ล-ล | -ท-ล | -ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

| -ลลล | -ลลล | -ท-ล | -ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

| -ร-ซ | -ล-ท | -ร̣-ท | -ล-ซ | -ม-ร | รร-ซ | ซซ-ล | ลล-ท |

| -ทลท | ลซลซ | ทลซล | ซลซม | ลซมซ | มรมร | ซมรม | รทฺรทฺ |

| -ท-ร̣ | -ท-ล | ลล-ซ | ซซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

| -ลลล | -ลลล | -ท-ล | -ซ-ม | -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล |

| -รมฟ | -ล-ม | -ร-- | ฟมร-ทฺ | -ทฺ-ลฺ | ลฺลฺ-ทฺ | ทฺทฺ-ร | รร-ม | | |

| -รมฟ | มลมฟ | มรมฟ | มฟซล | -ซลท | ร̣ทลซ | ลทลซ | ลซฟม | : | |

หมายเหตุ

|| หมายถึง เริ่มท่อน หรือ จบท่อน

:|| หมายถึง ให้ย้อนไปบรรเลงที่เครื่องหมาย || :

Copyright by Mahidol University

เพลงทยอยเขมร ๓ ชั้น

ประวัติ

เพลงทยอยเขมรอัตรา ๒ ชั้น เป็นเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณใช้บรรเลงรวมอยู่ในเพลงเรื่องทยอย ในบางโอกาสก็แยกออกมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบการแสดงโขนละคอนเพลงทยอยเขมร 2 ชั้นนี้ทำนองและสำเนียงแสดงถึงอารมณ์โศกสลด เพราะฉะนั้น ทั้งในการบรรเลงดนตรีและขับร้องประกอบการแสดงโขนละคอน จึงใช้ในเวลาที่เป็นการแสดงอาการโศกเศร้ารำพึงรำพันในขณะเดินทาง และยังใช้กันมาจนปัจจุบันนี้ เมื่อสมัยรัชกาลที่ ๔ ครูแตงผู้มีฝีมือในทางเป่าปี่ผู้หนึ่ง จนได้สมญาว่า ครูแตงปี่ได้นำเอาเพลงทยอยเขมร ๒ ชั้นนั้น มาแต่งขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้นนี้ ทำนองร้องยังคงแสดงอารมณ์โศกอยู่เช่นเดียวกับในอัตรา ๒ ชั้น แต่ทำนองดนตรีนั้น เนื่องจากเพลงทยอยเขมรเป็นเพลงที่มี "โยน" ผู้แต่งสามารถพลิกแพลงได้มาก ท่านผู้แต่งจึงได้สอดแทรกเม็ดพลายต่าง ๆ ตลอดจนลูกล้อลูกขัดไว้อย่างพริ้งเพราซึ่งเป็นการแสดงออกในวิชาการอันกว้างขวางทางดุริยางคศิลปอย่างหนึ่ง จึงทำให้สำเนียงที่แสดงอารมณ์โศกจมหายไปบ้าง เพลงทยอยเขมร ๓ ชั้น ที่ครูแตงได้แต่งขึ้นนี้แต่งเป็น ๒ เที่ยว โดยเปลี่ยนทำนองมิให้ซ้ำกัน ซึ่งได้รับความนิยมในวงการดนตรีอย่างกว้างขวาง ต่อมาอีกเล็กน้อยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูรหรือครูมีแขก) คงจะพิจารณาเห็นว่าเพลงทยอยเขมร ๓ ชั้น ซึ่งครูแตงได้แต่งขึ้นนั้น เป็นเพลงที่ไพเราะน่าฟังเพลงหนึ่งที่ควรสนับสนุน หากแต่เที่ยวหลังซึ่งเป็นเที่ยวที่เปลี่ยนทำนองนั้นยังใกล้เคียงกับทำนองของเที่ยวแรกมากไปหน่อย จึงได้คิดแต่งเพลงทยอยเขมร ๓ ชั้นเพิ่มขึ้นอีก ๑ เที่ยวสำหรับบรรเลงเป็นเที่ยวกลับแทนเที่ยวกลับอย่างเดิมของครูแตง และเพิ่มเติมเที่ยวแรกของครูแตงขึ้นอีกเล็กน้อยตรงลูกล้อที่ ๒ การบรรเลงเพลงทยอยเขมร ๓ ชั้นตามแบบนี้ จึงเป็นการบรรเลงด้วยทางของครูแตง (เพิ่มเติมลูกล้อนิดหน่อย) เป็นเที่ยวแรก และบรรเลงด้วยทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นเที่ยวหลัง ก็ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวงการดนตรี อีกแบบหนึ่ง

การบรรเลงในสมัยต่อจากนั้น บรรเลงกันอยู่ทั้ง ๒ อย่าง คือบรรเลง ตามทางของครูแตงปี่ทั้ง ๒ เที่ยวอย่างหนึ่ง กับบรรเลงเที่ยวแรกเป็นทางของครูแตงปี่และเที่ยวหลังเป็นทางของพระประดิษฐ์ไพเราะอีกอย่างหนึ่ง แต่โดยมากวงเครื่องสายมักบรรเลงตามทางของครูแตงปี่ทั้ง ๒ เที่ยว และวงปี่พาทย์บรรเลงทางครูแตงปี่เป็นเที่ยวแรก ทางพระประดิษฐ์ไพเราะเป็นเที่ยวหลัง เพราะว่าลูกล้อที่ ๒ ในเที่ยวแรกที่พระประดิษฐ์ไพเราะเพิ่มเติมขึ้นก็ดี ทำนองในเที่ยวหลังของพระประดิษฐ์ไพเราะก็ดี เป็นทำนองที่ต้องใช้เขตเสียงกว้างเหมาะแต่กับการบรรเลงด้วยเครื่องปี่

Copyright by Mahidol University

พาทย์ หากบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย ก็จะต้องหลบเสียงบ่อย ๆ ทำให้ขาดความไพเราะไป มาในสมัยปัจจุบัน ทั้งวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์มักจะชอบบรรเลงอย่างหลัง (ทางครูแตงปี่เที่ยวแรก ทางพระประดิษฐ์ ฯ เที่ยวหลัง) กันทั้งนั้น เพราะว่าไพเราะโลดโผนกว่า

เที่ยวแรก ทางครูแตงปี่

||: -ดรม	-ซ-ล	-ด์-ล	-ซ-ม	-ซ-ด	-ดรม	-ลซม	ซมรด
-มซร	มรดท฻	ล฻ซ฻ล฻ท฻	ล฻ท฻ดร	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร ร ร	-ม-ซ
-ร์-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-ฟมร	-ม-ซ	-ลทร	-ล-ท
----	---ร์	--มร์	มล -ท	----	---ท	-ทททท	-ท-ท
----	----	ททร์ท	ร์ล-ท	----	----	ลลทล	ทซ-ล
----	----	ซซลซ	ลม-ซ	----	----	มมซม	ซร-ม
----	-ล-ท	----	-ซ-ล	----	-ม-ซ	--ลซ	ลร-ม
----	-ม-ซ	--ลซ	ลร-ม	----	-ม-ซ	--ลซ	ลร-ม
----	-ร-ม	--ลซ	ลร-ม	----	-ร-ม	--ลซ	ลร-ม
ซซซร	ซซซม	ซซซร	ซซซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม
---ร์	-ร์ร์ร์	---ท	-ทททท	---ล	-ลลล	---ซ	-ซซซ
--ร์ร์	--ทท	--ลล	--ทท	--ร์ร์	--ทท	--ลล	--ซซ

๒ ๒ ๒

Copyright by Mahidol University

| --รำ | --ทท | --ลล | --ทท | --รม | ซลทร์ | ทลซล | ทร์-ซ |

| ---- | ---- | ---- | ---ซ | ---- | ---ซ | -ซซซ | -ซ-ซ |

{ | -ดรม | รซรม | รดรม | รมซล | --ดำซ | ลด์-- | ลซลด์ | -ม-ซ | } ล้อ

{ | มดรม | รซรม | รดรม | รมซล | ด์ซลด์ | ลร์ลด์ | ลซลด์ | -ม-ซ | } ล้อ

{ | ---- | ---- | ฟฟซฟ | มรดซุ | ---- | ---- | ดดซุด | รมฟซ |
| ---- | ---- | ลฟซล | ซททด์ | ---- | ---- | ทร์ด์ท | ด์ทลซ |
| --ลด์ | ลซลด์ | --ร์ด์ | ลซลด์ | --ลด์ | ลซลด์ | ลซลด์ | -ม-ซ | } ๒

{ | --ซฟ | มรดซุ | --ซุด | รมฟซ | --ลฟ | ซลทด์ | --ทร์ | ด์ทลซ | } ๒

| --ลฟ | ซลทด์ | --ทร์ | ด์ทลซ | --ลฟ | ซลทด์ | --ทร์ | ด์ทลซ |

| --ด์ร์ | ด์ทลซ | --ด์ร์ | ด์ทลซ | --ด์ร์ | ด์ทลซ | --ด์ร์ | ด์ทลซ |

| ด์ทลซ | ด์ทลซ | ด์ทลซ | ด์ทลซ | --ลซ | ลซลซ | ลซลซ | -ล-ซ |

| ---- | ---ด์ | ---- | ---ล | ---- | ---ด์ | ---- | ---ซ |

| --ทท | --ด์ด์ | --ร์ร์ | --ฟฟ | --ซซ | --ลล | ซฟซล | ทด์-ด์ |

| ---- | ---- | ---- | ---ด์ | ---- | ---ด์ | -ด์ด์ด์ | -ด์-ด์ |

Copyright by Mahidol University

{ | ---- | ---- | ดำรำดำ | ดำซลดำ | ---- | ---- | ดำรำดำล | ดำลซม |
| ---- | ---- | ซลซม | ซรมซ | ---- | ---- | มรดลฺ | ซมรด | } ๒

{ | ---ล | --ซล | --ดำม | ซลซล | ---ล | --ซล | ดำลซล | ดำรำ-ดำ | } ๒

{ | --ซด | รมรม | --ซล | ซมซม | --ซด | รมรม | ซมรม | ซล-ซ | } ๒

| -ดรม | -ซ-ล | -ดำ-ล | -ซ-ม | -ทฺลฺซฺ | -ลฺ-ด | -รมซ | -ร-ม |

| ---- | ---ม | --ลซ | ลร-ม | ---- | ---ม | -มมม | -ม-ม |

{ | ---ซ | -ซซซ | ---ดำ | -ดำดำดำ | ---รำ | -รำรำรำ | ---มำ | -มำมำมำ | } ๒

| ---ซ | -ล-ดำ | ---ดำ | -รำ-มำ | ---ซ | -ล-ดำ | ---ดำ | -รำ-มำ |

| ---ดำ | -รำ-มำ | ---ดำ | -รรำ-มำ | ---ดำ | -รำ-มำ | ---ดำ | -รำ-มำ |

| ซซซร | ซซซม | ซซซร | ซซซม | ซรซม | ซรซม | ซรซม | ซรซม |

| -ลซม | ซมรด | -ซฺ-ด | -ดรม | -ซ-ล | -ซ-ม | มม-ร | รร-ด |

| -มซร | มรดทฺ | ลฺซฺลฺทฺ | ลฺทฺดร | -ซ-ล | -ซ-ม | -รรร | -ม-ซ |

| -รำ-ท | -ล-ซ | ซซ-ล | ลล-ท | -รำ-มำ | -รำ-ท | ทท-ล | ลล-ซ |

| --ซฟ | มรดซ | --ซด | รมฟซ | --ลฟ | ซลทดำ | --ทรำ | ดำทลซ |

| ---ล | ---ดำ | ---ล | ---ซ | ---ฟ | --ซล | -ซ-ล | -ท-ดำ | ||

Copyright by Mahidol University

เที่ยวเปลี่ยน ทางพระประดิษฐ์ไพเราะ

-ดรม	-ซ-ล	-ดำ-ล	-ซ-ม	-ซฺ-ด	-ดรม	-ลซม	ซมรด
-มซร	มรดทฺ	ลฺซลฺทฺ	ลฺทฺดร	-ซ-ล	-ซ-ม	-รรร	-ม-ซ
-รำ-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-รำ-มำ	-รำ-ท	---ล	---ซ
----	----	----	---ซ	----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ
-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด	-มซร	มรดทฺ	ลฺซลฺทฺ	ลฺทฺดร
-ลซม	ซซรด	-ซฺ-ด	-ดรม	-ฟ-ซ	ลซฟม	รดรม	ฟซ-ซ
----	----	----	---ซ	----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ

ขัด

{ | รมซล | ทลซม | ซมรด | มรดซฺ | ดดซฺด | รมฟซ | ---ซ | -ซซซ | } ๒

ขัด ขัด

{ | ดดซฺด | รมฟซ | ---ซ | -ซซซ | ดดซฺด | รมฟซ | ---ซ | -ซซซ | } ๒

----	ซซซซ	----	ซซซซ	----	ซซซซ	----	ซซซซ
-ซซซ	-ซซซ	-ซซซ	-ซซซ	----	---ซ	---ซ	---ซ
รมซล	ทรซม	รมซท	ทลซม	รมซล	ทลซม	ทลรำท	-ล-ซ
----	----	----	---ซ	----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ

Copyright by Mahidol University

รำทลซ	ลทลซ	รำทลซ	ลทลซ	รำทลซ	ลทลซ	รำทลซ	ลทลซ
ลทลซ	ลทลซ	ลทลซ	ลทลซ	ทลทซ	ลทลท	ลซลท	ดำรำ-รำ
----	----	----	---รำ	----	---รำ	-รำรำ	-รำ-รำ
-รำ-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-ฟมร	-ม-ซ	-ลทรำ	-ล-ท
----	---ท	--มำ	มำล-ท	----	---ท	-ททท	-ท-ท
--รำท	ลซลซ	--ทล	ซมซม	--ลซ	มรมร	--ซม	รทรท ๒
--ลซ	มรมร	--ซม	รทฺรทฺ	--ลซ	มรมร	--ซม	รทฺรทฺ
--ซม	รฺลฺทฺลฺ	--ซม	รทฺรทฺ	--ซม	รลฺทฺลฺ	--ซม	รทฺรทฺ
รรรลฺ	รรรทฺ	รรรลฺ	รรรทฺ	รลฺรทฺ	รลฺรทฺ	รลฺรทฺ	รลฺรทฺ
-มรทฺ	รทฺลฺซฺ	ซฺซ-ลฺ	ลฺลฺ-ทฺ	--รม	ซลทรำ	ทลซล	ทรำ-ซ
----	----	----	---ซ	----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ
--ลฟ	ซลทดำ	--ดำดำ	--ดำดำ	--ทรำ	ดำทลซ	--ซซ	--ซซ ๒
--ลฟ	ซลทดำ	--ทรำ	ดำทลซ	--ลฟ	ซลทดำ	--ทรำ	ดำทซล
--ดำรำ	ดำทลซ	--ดำรำ	ดำทลซ	--ดำรำ	ดำทลซ	--ดำรำ	ดำทลซ
----	ซซซซ	----	ซซซซ	----	ซซซซ	----	ซซซซ

Copyright by Mahidol University

-ซซซ	-ซซซ	-ซซซ	-ซซซ	----	---ซ	---ซ	---ซ
-ดำ-ล	-ซ-ฟ	ฟฟ-ซ	ซซ-ล	-ท-ดำ	รำทล	ซฟซล	ซลทดำ
รำลซ	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	-ทฺลฺซฺ	-มรด	-ซฺ-ด	-ดรม
--ทท	--รำรำ	--ซซ	--ลล	--มม	--ซซ	--รร	--มม
--ซซ	--มม	--รร	--ดด	--ทฺทฺ	--ลฺลฺ	--ทฺลฺ	ทฺร-ม
----	----	--ทฺลฺ	ทฺร-ม	----	---ม	-มมม	-ม-ม
ขัด							
มมซม	มมซม	มมซม	ซลทดำ	*มมซม*	*ซลทดำ*	*ทดำรำดำ*	*ทลซม*
ขัด							
มมซม	ซลทดำ	*ดำดำรำดำ*	ทลซม	มมซม	ซลทดำ	*ดำดำรำดำ*	ทลซม
--มล	-ซ-ซ	--ดำล	-ซ-ซ	--มล	-ซ-ซ	--รำดำ	ทลซม
--มล	-ซ-ซ	--รำดำ	ทลซม	--มล	-ซ-ซ	--รำดำ	ทลซม
--รำดำ	ทลซร	--รำดำ	ทลซม	--รำดำ	ทลซร	--รำดำ	ทลซม
ซซซร	ซซซม	ซซซร	ซซซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม	ซรซม
-ลซม	ซมรด	-ซฺ-ด	- ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
--ลซ	ลซลดำ	--ลซ	ลซลดำ	--ลซ	ลดำ-ล	ดำลซม	ซรมซ
----	----	ซลซม	ซรมซ	----	----	ดำรำดำล	ดำซลดำ

Copyright by Mahidol University

| ---- | ---- | ดำรำดำล | รำดำลซ | ดำลซม | ลซมร | ซมรด | ---- |

{ | ---- | ซฺลฺดร | -มซร | มรดลฺ | ---- | ---- | ดำลซม | ลซดำล |
| ---- | ---- | ดำรำดล | รำดำลซ | ดำลซม | ลซมร | ซมรด | ---- | } ๒

{ | ---- | ซซลซ | ---- | ซซลซ | ---- | มมซม | ---- | รมซล |
| ---- | ---- | ดำซลซ | มซลดำ | ---- | ---- | ดำรำดำล | ดำลซม | } ๒
| --ดำล | ซมซม | --ลซ | มรมร | --ซม | รดรด | --มร | ดลฺดลฺ |

----	----	ซมรด	มรดลฺ	----	----	ดำลซม	ลซดำล
--มร	มรมซ	--มร	มรมซ	--มร	มซ-ม	ซมรด	-ร-ด
--ซซ	--ลล	--ดำดำ	--รำรำ	--มำมำ	--รำรำ	--ดำดำ	--ลล
----	----	ซมรด	มรดลฺ	----	----	ดำลซม	ลซดำล
--มร	มรมซ	--มร	มรมซ	--มร	มซ-ม	ซมรด	-ร-ด
--ซซ	--ลล	--ดำดำ	--รำรำ	--ซำซำ	--มำมำ	--รำรำ	--ดำดำ
-ลซม	ซมรด	-ซฺ-ด	-ดรม	-ฟ-ซ	ลซฟม	รดรม	รมฟซ
-รำ-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-รำ-มำ	-รำ-ทำ	---ล	---ซ		

Copyright by Mahidol University

เพลงทยอยเขมร ๒ ชั้น

||	----	---ซ	-ซซซ	-ซ-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
มรดล	-ด-ร	-ซ-ม	-ร-ซ	-ททท	-ล-ท	-ร์-ท	-ล-ซ	
--ซซ	-ซ-ซ	-ด์--	ซซ-ซ	--ซซ	-ซ-ซ	-ด์--	ซซ-ซ	
-ลลล	-ด์-ซ	-ม-ซ	-ล-ด์	-ซ์-ด	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	
รลฺรด	รมรด	รลฺรด	รมรด	รลฺรด	รมรด	รลรด	รมรด	
รมรด	รมรด	รมรด	รมรด	-ด์-ด์	ด์ด์-ล	-ซ-ล	-ด์ด์ด์	
-ด์-ด์	ด์ด์-ล	-ซ-ล	-ด์-ล	-ด์-ล	-ซ-ม	--ซล	-ด์-ซ	
--ซซ	-ซ-ซ	-ด์--	ซซ-ซ	--ซซ	-ซ-ซ	-ด์--	ซซ-ซ	
-ลลล	-ด์-ซ	-ม-ซ	-ล-ด์	-ทฺลฺซ์	-มรด	-ซ์-ดฺ	-ดรม	
ซรซม	ซลซม	ซรซม	ซมซม	รมซล	ด์ลซม	ลซมร	ซมรด	
-ด์-ด์	ด์ด์-ล	-ซ-ล	-ด์ด์ด์	-ด์-ด์	ด์ด์-ล	-ซ-ล	-ด์-ล	
-ด์-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด	-ซ์-ลฺ	-มรด	-ลฺ-ด	----	
-ซ์-ด	-ดรม	รดรม	ฟซ-ซ	---ม	-ทลซ	-ม-ซ	----	
-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด	-ซ์-ลฺ	-ทฺดร	-มซร	มรดลฺ	

Copyright by Mahidol University

| -ดำ-ล | -ซ-ม | --ซล | -ดำ-ซ | | ||

Copyright by Mahidol University

เพลงครวญหา เถา

ประวัติ

เพลงครวญหา ๒ ชั้นของเก่า เป็นเพลงประเภทสองไม้ ใช้เป็นเพลง สองไม้ประจำเพลงเรื่องเขมรใหญ่ และบรรเลงร่วมในเรื่อง"บัวลอย" เป็นพวกเดียวกับเพลงนางโหย นางไห้ นางหน่าย นอกจากนี้ยังนำมาเป็นเพลงร้องอวยพรก็ได้

เพลงนี้ได้มีโบราณาจารย์เคยแต่งขึ้นเป็น ๓ ชั้น แต่ได้แก้ไขเพิ่มเติม ท่อน ๓ ออกไปมาก ไม่สู้จะแพร่หลายนัก ต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้ประพันธ์ขึ้นเป็น ๓ ชั้นขึ้นใหม่ และตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเถาสามชั้น

ท่อน ๑

||:	---ซ	---ด	---ร	---ม	รมฟซ	ลซฟม	รดรม	รมฟซ
	-ด๋-ด๋	---ล	---ซ	---ฟ	ซฟมฟ	ซล-ซ	----	----
	---ล	---ด๋	---ล	---ซ	---ฟ	---ม	รดรม	----
	ร๋ด๋ลซ	ด๋ลซม	ลซมร	ซมรด	----	ซ๒ดร	ซมรด	---- :||

ท่อน ๒

||:	----ด๋	---ล	---ซ	---ฟ	-ลซฟ	-ด-ฟ	ฟฟ-ซ	ซซ-ล
	----	ด๋ด๋ด๋ด๋	--ร๋ร๋	ม๋ร๋ด๋ล๋	----	ซซซซ	--ลล	ด๋ลซม
	---ล	---ซ	---ม	---ร	---ด	---ซ	ดรมซ	----

Copyright by Mahidol University

| ---ล | ---ซ | ---ม | ---ซ | ---ล | ดำลซม | ลซมร | ---- | :||

ท่อน ๓

||: | ---ซ | ---ล | ---ซ | ---รำ | --รำรำ | มำรำดำทำ | ลซ-มำ | ---- |

| ดำมำรำดำ | มำรำดำลำ | รำดำลซ | ดำลซม | รำดำลซ | ดำลซม | ลซมร | ซมรด |

| ---- | -ร-ม | ---- | -ด-ร | ---- | -ล-ดำ | ---- | -ซ-ล |

| --รร | --มม | --ซซ | --ลล | --ซซ | ---รำ | มำรำดำล | ---- | :||

สองชั้น

ท่อน ๑

||: | -ซ-ด | -ดรม | รดรม | รมฟซ | -ลลล | -ดำ-ฟ | -ล-ซ | ---- |

| -ล-ดำ | -ล-ซ | ซซ-ฟ | ฟฟ-ม | ---ม | ซมรด | -ร-ด | ---- | :|

ท่อน ๒

||: | ---ฟ | -ฟ-ฟ | -ด-ฟ | -ซ-ล | -ดำ-รำ | -ดำ-ล | -ซ-ม | ---- |

| -ซ-ฟ | มร-ซ | -ซ-ฟ | มร-ซ | -ร-ม | -ล-ซ | -ฟมร | ---- | :||

Copyright by Mahidol University

ท่อน ๓

||: | ---รˌ | -รˌ-รˌ | -มˌ-ดˌ | -รˌ-มˌ | -ซˌ-ลˌ | -ซˌ-มˌ | -รˌ-ดˌ | ---- |

| -ม-ร | รร-ม | มม-ซ | ซซ-ล | ---ซ | ---รˌ | -ดˌ-ล | ---- | :||

ชั้นเดียว

ท่อน ๑

||: | -ดรม | รมฟซ | -ลดˌฟ | ลซ-- | ซลฟซ | มฟรม | --ซม | รด-- | :||

ท่อน ๒

||: | -ฟ-ฟ | ดฟซล | --ดˌล | ซม-- | ซรมร | ดรมซ | --ลซ | มร-- | :||

ท่อน ๓

||: | -รรร | มดรม | --ซม | รด-- | -มซล | ซลดˌรˌ | --มˌรˌ | ดˌล-- | :||

Copyright by Mahidol University

เพลงชมแสงจันทร์ เถา

ประวัติ

เพลงนี้ ทำนองเดิมเรียกชื่อว่าเพลงต้นบรเทศในอัตรา ๒ ชั้น และชั้น เดียวอยู่ในเพลงสองไม้และเพลงเร็ว ของเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้งแต่ที่มาทำเป็น เพลงเถาโดยมี ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียวนี้ได้แปลงทางให้มีทำนองผิดเพี้ยนไปกลายมาเป็นรูปเพลงทิ้งท้ายจังหวะมีทำนองขึ้นต้นประโยคเลียนกันและท้ายประโยคแยกกันเปลี่ยนท่อนที่หนึ่ง จึงจะเปลี่ยนทำนองต้นประโยคที่หนึ่ง นายกล้อย ณ บางช้าง เป็นผู้แต่งทำนอง ๓ ชั้นและ ๒ ชั้น แล้วจึงมีผู้ถอดลงมาเป็นชั้นเดียวจากรูปประโยคเพลงในทำนอง ๓ ชั้นนั้นต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่งทำนอง ๓ ชั้นขึ้นเป็นอีกทางหนึ่งจากเพลงต้นบรเทศ เป็นทางกรอให้ชื่อว่าเพลงชมแสงจันทร์

สามชั้น

ท่อน ๑

‖ :	---ด̣	---ล	---ซ	---ม	----	---ร	-ม-ด	-ร-ม
	---ร	---ม	---ซ	---ล	---ร̣	---ด̣	---ล	---ซ
	---ด̣	---ล	---ซ	---ม	----	---ร	-ม-ด	-ร-ม
	---ซ	---ล	-ร̣ด̣ล	-ซ-ม	----	ซฺลฺดร	มรซม	-ร-ด : ‖

ท่อน ๒

‖ :	----	----	---ล	---ด̣	-ม̣ร̣ด̣	-ซ-ด̣	--ม̣ร̣	ด̣ร̣- ม̣
	---ซ	---ล	-ร̣ด̣ล	-ซ-ด	-มรด	-ซฺ-ด	--มร	ดร-ม

Copyright by Mahidol University

| ---- | ---- | ---ล | ---ดˌ | -มˌรˌดˌ | -ซ-ดˌ | --มˌรˌ | ดˌรˌ-มˌ |

| ---ซ | ---ล | -รˌดˌล | -ซ-ม | ---- | ซฺลฺดร | มรซม | -ร-ด | :||

ท่อน ๓

||: | ---ดˌ | ---ล | ---ซ | ---ฟ | --ซ ล | ซฟมร | ---- | ---- |

| ---ซฺ | ---ด | ---ร | ---ม | -ฟ-ซ | ฟลซซ | ---- | ---- |

| ---ดˌ | ---ล | ---ซ | ---ฟ | --ซ ล | ซฟมร | ---- | ---- |

| ---ซ | ---ม | ---ร | ---ด | ---- | ซฺลฺดร | มรซม | -ร-ด | :||

ท่อน ๔

||: | ---ซ | ---ม | ---ซ | ---ด | --ซฺด | รมฟซ | ---- | ---- |

| ---ซ | ---ม | ---ซ | ---ด | --ซล | ทดˌรˌมˌ | ---- | ---- |

| --มˌมˌ | ซˌมˌรˌดˌ | --รˌรˌ | มˌรˌดˌล | --ดˌดˌ | รˌดˌลซ | ---- | ---- |

| ---ม | ---ซ | ---ล | ---ดฺ | -มˌ-รˌ | -ดˌ-ล | -มˌรˌดˌ | -ล-ซ | :||

สองชั้น

ท่อน ๑

||: | -ดˌ-มˌ | รˌดˌ-ล | ---ซ | ---ม | ---- | -ล-ดˌ | -ล-ซ | ---- |

Copyright by Mahidol University

| -ดำ-มำ | รำดำ-ล | ---ซ | ---ม | ---- | ซมรด | -ร-ด | ---- | :||

ท่อน ๒

||: | -ซ-ซ | รซ-มำ | ---รำ | -ดำรำมำ | ---- | ซำมำรำดำ | -รำ-มำ | ---- |

| -ซ-ซ | รซ-มำ | ---รำ | -ดำรำมำ | ---- | ซำมำรำดำ | -รำ-ดำ | ---- | :||

ท่อน ๓

||: | -ฟฟฟ | -ซ-ฟ | ---ม | ---ร | ---- | -ล-ดำ | -ล-ซ | ---- |

| -ฟฟฟ | -ซ-ฟ | ---ม | ---ร | ---- | ซมรด | -ร-ด | ---- | :||

ท่อน ๔

||: | -ดำดำดำ | -ล-ดำ | -มำรำดำ | -ล-ซ | ---- | -ล-ซ | -ฟ-ม | ---- |

| -ดำดำดำ | -ล-ดำ | -มำรำดำ | -ล-ซ | ---- | -ล-ซ | -ล-ซ | ---- | :||

ชั้นเดียว

ท่อน ๑

||: | ดำรำดำลำ | ดำลซม | --ซล | ดำซ-- | ดำรำดำล | ดำลซม | --รด | รด-- | :||

ท่อน ๒

||: | -ซ-มำ | รำดำรำมำ | --รำดำ | รำมำ-- | -ซ-มำ | รำดำรำมำ | --รำดำ | รำดำ-- | :||

Copyright by Mahidol University

ท่อน ๓

||: -ลซฟ | ซฟมร | --ลดำ | ลซ-- | -ลซฟ | ซฟมร | --ซม | รด-- :||

ท่อน ๔

||: -ดำดำดำ | -ล-ซ | --ซดำ | รำ-- | -ดำดำดำ | -ล-ซ | --ลซ | ลซ-- :||

40949

Copyright by Mahidol University