บทที่ ๒

ประวัติและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าทับปรบไก่ของกลุ่มเพลงเสภา

งานวิจัยเล่มนี้ได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาส่วนเพลงหน้าทับปรบไก่ของกลุ่มเสภา ดังนั้นในบทที่ ๒ จึงมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๒.๑ ประวัติและบริบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์เสภา

๒.๒ การสืบทอดการร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น ทางฝั่งธน

๒.๓ ความสำคัญและความเป็นมาของเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น

๒.๔ บทร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น

๒.๕ โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น

โดยการศึกษาในแต่ละประเด็นดังกล่าว มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๒.๑ วิวัฒนาการของการขับเสภามาสู่วงปี่พาทย์เสภา

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงวินิจฉัยว่า การขับเสภามีมูลเหตุมาจากการเล่านิทาน แต่การเริ่มมีเสภาในเมืองไทยเรานั้นจะมีมานานเพียงใดยังขาดหลักฐานบ่งชัดแน่นอน หลักฐานยืนยันถึงการขับเสภานั้นปรากฏตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาอยู่ในหนังสือกฎมณเฑียรบาล ซึ่งตราในสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (ไพศาล วงษ์ศิริ, ๒๕๒๕ : ๔๗)

จากมูลเหตุการณ์ขับเสภาว่ามาจากการเล่านิทาน โดยแทรกคำกลอนลงในตอนสำคัญจนถึงการเล่าเป็นคำกลอนตลอดทั้งเรื่อง เสภาระยะแรกจึงเป็นเสภาด้น เรื่องที่ใช้ขับเล่าก็เป็นนิยายนิทานต่าง ๆ ต่อมาเมื่อสมัยอยุธยาตอนปลาย หลังแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ก็เกิดเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนที่กลายมาจากเรื่องจริง ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๑ : ๑๐-๑๑) วิธีการเล่นการขับคงมีแต่เพียงนักเสภาเป็นผู้ขับ และกรับคู่มืออีกสองคู่ ขยับประกอบการขับ ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นใด (อุทัย สินธุสาร, ๒๕๒๒ : ๔๔๑) วิธีการขับเสภาในลักษณะนี้ยังคงใช้เรื่อยมาจนถึงในสมัยกรุงธนบุรี

จนล่วงเลยมาถึงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยของรัชกาลที่ ๒ สมัยนี้นับเป็นยุคทองของการละคร ดนตรีและนักกวี ด้วยเป็นระยะที่สงบจากศึกสงคราม พระมหากษัตริย์ทรงฝักใฝ่ในศิลปะต่าง ๆ และบำรุงเลี้ยงศิลปินนักกวี มีกวีเอกเกิดขึ้นในสมัยนี้มากและมีวรรณคดีเกิดขึ้นมากมาย พระองค์ท่านทรงโปรดเสภามาก เป็นเหตุให้ศิลปะด้านนี้เจริญถึงขีดสุด เป็นยุคทองของ

เสภาทั้งในด้านการเล่นการขับ และบทเสภา ร่วมถึงวิธีการขับเสภาที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คือขับเสภาแล้วร้องส่งให้มีปี่พาทย์เสภารับ ซึ่งเรียกกันว่าเสภาทรงเครื่อง ซึ่งพระองค์ท่านทรงมีดำริเห็นว่า คนขับเสภานั้นแม้จะขับกัน ๒ คน โดยเปลี่ยนกันขับแล้ว คนขับก็ยังเหน็ดเหนื่อยพักไม่เพียงพอ จึงทรงจัดปี่พาทย์ให้เป็นอุปกรณ์การขับเสภานอกเหนือไปจากการขยับกรับแต่เพียงอย่างเดียว เมื่อนักขับเสภาขับไประยะหนึ่งก็ร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ ตอนที่หนึ่งเป็นตอนดำเนินเรื่องก็ขับ ตอนแสดงอารมณ์หรือชมธรรมชาติก็ร้อง ปี่พาทย์นั้นคงทำเพลงเช่นเดียวกับการแสดงละครคือ มีการโหมโรง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ บรรเลงเพลงโศก เช่น ช้าปี่ โอ้ปี่ บรรเลงเพลงกราวนอกกราวในในเวลารบหรือเชิดเหมือนเล่นละคร (มนตรี ตราโมท, ๒๔๘๗ : ๒๘-๓๐)

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ ในด้านการร้องส่งและรับเสภานั้น มีการเปลี่ยนแปลงคือ คนฟังนิยมฟังเพลงร้องส่งและการรับร้องมากกว่าการขับเสภา เป็นลักษณะนิยมที่จะฟังดนตรีปี่พาทย์มากกว่าการขับเสภา สังเกตได้ว่าได้มีการสร้างเครื่องดนตรีปี่พาทย์เพิ่มขึ้นกว่าสมัยก่อน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๐๘ : ๒๒) ในปลายรัชกาลสมัยนี้เกิดความนิยมขยายเพลงจาก สองชั้น เป็น สามชั้น กันมากขึ้น เพลงรับเสภาหรือเพลงบรรเลงประกอบ เช่นเพลงโหมโรงเสภา เป็นต้น จึงนิยมแต่งขึ้นเป็น สามชั้นไปด้วย (มนตรี ตราโมท, ๒๕๐๖ : ๔๘)

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ การร้องส่งให้ปี่พาทย์รับนั้น คนฟังมีความนิยมที่จะฟังปี่พาทย์มากกว่าฟังเสภา ในการขับร้องและบรรเลง ซึ่งแต่ก่อนปี่พาทย์ทำหน้าที่บรรเลงประกอบการขับเสภา ได้กลับกลายเป็นขับเสภาประกอบปี่พาทย์ คือมีการขับเสภาแต่เพียงเล็กน้อย แต่มีการร้องส่งปี่พาทย์กันเป็นส่วนมาก ซึ่งต่อมาภายหลังการขับเสภาหายไปเหลือแต่การรับร้องเช่นในปัจจุบัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๓ : ๒๒) ในสมัยนี้วงปี่พาทย์ได้ขยายตัวเป็นเครื่องใหญ่โดยเพิ่มระนาดเหล็กอีก ๒ ตัวซ้ายขวาคือระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก บางครั้งเรียกกันว่าเครื่อง ๑๐ ในด้านการบรรจุเพลงในการเล่นการขับเสภาทรงเครื่องนี้เปลี่ยนไปโดยกำหนดใหม่แตกต่างไปจากการแสดงละครครั้งรัชกาลที่ ๒ คือปี่พาทย์โหมโรงแล้วคนขับขับเสภาในบทไหว้ครู จากนั้นผู้ร้องก็ร้องส่งเพลงพม่าห้าท่อนเป็นเพลงแรก แล้วขับดำเนินเรื่องไปเล็กน้อย แล้วร้องส่งด้วยเพลงจระเข้หางยาวแล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงสี่บทแล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงบุหลันแล้วขับเสภาคั่น จากนี้ไปไม่กำหนดเพลง ในตอนส่งท้ายแต่เดิมส่งด้วยเพลงกราวรำ เปลี่ยนแปลงมาใช้เพลงอกทะเลเต่ากินผักบุ้ง หรือพระอาทิตย์ชิงดวงแทน แต่เดิมมาเพลงดังกล่าวข้างต้นใช้จังหวะ สองชั้น ในรัชกาลนี้ได้ขยายออกเป็นสามชั้นเกือบทั้งหมด (มนตรี ตราโมท, ๒๔๘๗ : ๓๔) ทั้งหมดนี้ก็คือมูลเหตุของการกำเนิดวงปี่พาทย์เสภาและแบบแผนการบรรเลงเพลงเสภาในปัจจุบันนี้

ดังที่อาจารย์บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑ ได้อธิบายไว้ว่า

> "วงปี่พาทย์เสภา เป็นวงปี่พาทย์ที่ถือกันว่า ผู้บรรเลงนั้นจะต้องใช้ขีดความสามารถในการบรรเลงสูง ใช้ฝีมือในการบรรเลงและการขับร้องมากกว่าวงปี่พาทย์อื่น ๆ ดังนั้นจึงเกิดความนิยมในการนำเอาวงปี่พาทย์เสภานี้ มาใช้

สำหรับการประชันวงตามโอกาสต่าง ๆ ซึ่งปรากฏหลักฐานตั้งแต่อดีต ตัวอย่างเช่น การประชันปี่พาทย์ในงาน "สี่มะเส็ง" ณ วังบางขุนพรหม ในปีพ.ศ. ๒๔๖๖ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าวงปี่พาทย์เสภาได้ถูกนำเอาไปใช้เพื่อแสดงความสามารถทั้งด้านความคิดและการบรรเลงของนักดนตรี ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการประกวด การประชันวง ก็ด้วยเหตุผลอันสำคัญคือ ความเป็นเอกเทศและลักษณะเฉพาะตัว ยากที่จะหาได้ในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงและผู้ควบคุมวงอีกด้วย"

(บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑, ๒๕๓๘ : ๕๕)

๒.๑.๑ แบบแผนของวงปี่พาทย์เสภา

ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า "วงปี่พาทย์ประกอบเสภาในครั้งอดีตนั้น คงใช้วงปี่พาทย์เครื่องเล็กหรือเครื่องห้า มีระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน กลอง และใช้สองหน้าเป็นเครื่องแทนตะโพน เพลงที่ร้องส่งในสมัยนี้เป็นเพลง สองชั้นและชั้นเดียวทั้งสิ้น" (มนตรี ตราโมท, ๒๔๕๗ : ๔๐) ต่อมาก็ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องกลางและเครื่องใหญ่นั้น ก็ใช้ทำรับเสภาเช่นเดียวกัน ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ เครื่อง ๒ ชนิดหลังนี้เกิดขึ้นมาเพราะการนิยมในการฟังปี่พาทย์เจริญมากขึ้น อันสืบเนื่องมาจากการทำปี่พาทย์รับเสภาเป็นเหตุ วงทั้ง ๒ ชนิดนั้นเมื่อจะทำการบรรเลงรับเสภาก็จะเลิกใช้กลองทุกชนิดมาใช้กลองสองหน้าแต่เพียงอย่างเดียว (ไพศาล วงษ์ศิริ, ๒๕๒๕ : ๒๕๘) ดังคำกล่าวของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่ทรงตรัสไว้ว่า "เครื่องทั้ง ๓ อย่างนั้น (วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่) ถ้ารับเสภา เลิกกลองทุกอย่างใช้สองหน้าแทน" (สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๐๖ : ๒๔๖)

๒.๑.๒ ระบบการขับร้องในการเล่นเสภา

ดังที่อาจารย์บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑ ได้อธิบายไว้ว่า

"วงวิชาการดุริยางค์ไทย ได้ก่อวิวัฒนาการในกระบวนวิชาการในอัตราสองชั้น ชั้นเดียว และการขับร้องในการเล่นสักวา ขึ้นเป็นกระบวนลีลาในการขับร้องในอัตราสามชั้นขึ้น สำหรับใช้ขับร้องในการเล่นเสภา การขับร้องสอดแทรกในกระบวนการการเล่นเสภา ซึ่งจะต้องดำเนินการขับร้องในระดับเสียงเสภา" (บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑, ๒๕๓๘ : ๑๑-๑๒)

๒.๑.๓ ระบบการบรรเลงเสภา

อาจารย์บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑ ได้อธิบายในเรื่องระบบการบรรเลงเสภาเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ไว้ว่า

"แบบแผนของการบรรเลงเสภา (ปี่พาทย์เสภา) กำหนดให้มีกระบวนการบรรเลงจำแนกออกเป็น ๓ ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ เป็นการบรรเลงเปิดเรื่องด้วยการบรรเลงโหมโรงเสภาซึ่งมีรูปแบบเฉพาะ ประกอบด้วย

- รัวประลองเสภา
- สาระของเพลงโหมโรง
- การลงจบด้วยท้ายของเพลงวา

ซึ่งได้มีการก่อวิวัฒนาการมาจากกระบวนการโหมโรงก่อนการแสดงในอดีต

ขั้นตอนที่ ๒ เป็นขั้นตอนสำหรับบรรเลงในกระบวนเสภาดำเนินเรื่อง การก่อวิวัฒนาการในเชิงวิชาการได้ดำเนินมาจนกำหนดเป็นแบบแผนบังคับให้กระบวนการเล่นเสภาดำเนินเรื่อง จะต้องดำเนินการใช้เพลงภายใต้เพลงในบังคับระดับต้น ๔ เพลงประกอบด้วย

- เพลงพม่าห้าท่อน สามชั้น
- เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น
- เพลงสี่บท สามชั้น
- เพลงบุหลัน สามชั้น ตามลำดับ

หลังจากนั้นจึงจะให้อิสระในการนำเพลงอื่น ที่มีการสอดคล้องกับการดำเนินเรื่องต่อไป โดยกำหนดให้แบบแผนของการบรรเลง สามารถบรรเลงได้ทั้งระบบบรรเลงเพลงเดี่ยวและเพลงหมู่ โดยเริ่มต้นตั้งแต่การบรรเลงหมู่ไปสู่การบรรเลงเดี่ยวตามลำดับ

ขั้นตอนที่ ๓ เป็นการบรรเลงเพื่อการลำลา ซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายของการบรรเลงปี่พาทย์เสภา วิชาการดุริยางค์ไทยกำหนดแบบแผนของการบรรเลงปี่พาทย์เสภาในกระบวนการลำลา ด้วยระบบการขับร้องและบรรเลงในเพลงที่ให้สุนทรียภาพ ในเชิงความสดชื่นและอาลัยอาวรณ์สิ่งอันเป็นที่รักตลอดจนสื่อสัญลักษณ์แห่งการผูกมิตรไมตรีอันชื่นชมยินดีเป็นรูปลักษณ์สำหรับในกระบวนการลำลา"

(บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑, ๒๕๓๘ : ๑๑-๑๒)

และหลังจากนั้นอาจารย์บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑ ได้อธิบายเพิ่มเติมในเรื่องเพลงประเภทสองเที่ยวกลับไว้ว่า

"ร่องรอยในการปรับตัวเองในเชิงการประพันธ์เพลงในอัตราสามชั้น ได้แสดงไว้เป็นที่ประจักษ์ได้แก่ วิชาการที่ว่าด้วยเรื่องเพลงสองเที่ยวกลับ บรรดานักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒต่างมีความเห็นสอดคล้องกันว่า การก่อวิวัฒนาการเพลงในระบบสองเที่ยวกลับขึ้นนี้เป็นการก่อวิวัฒนาการเชิงการประพันธ์ขึ้นสำหรับใช้กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภาเป็นการเฉพาะ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะแสดงภูมิปัญญาในเชิงปฏิภาณกวีจนกระทั่งวิชาการ ได้กำหนดแบบแผนการบรรเลงโดยกำหนดให้ผู้บรรเลงเพลงประเภทสองเที่ยวกลับนี้ จะต้องทำเนินทำนองเพื่อการแปลทางบรรเลงด้วยปฏิภาณกวีมิให้เกิดการซ้ำซ้อน อันแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในเชิงปฏิภาณกวีที่กว้างขวางในระดับที่เรียกว่า "ภูมิปัญญาแตกฉาน" และกลายเป็นความนิยมที่วงวิชาการเชิงการบรรเลงปี่พาทย์เสภายึดเป็นแนวปฏิบัติตราบมาจนปัจจุบันนี้"

(บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโทรุ่นที่ ๑ , ๒๕๓๘ : ๑๓)

ซึ่งในการทำวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเพลงบุหลันสามชั้น ที่อยู่ในระบบกลุ่มเสภาในเพลงบังคับที่มีกลวิธีเด่นทั้งในด้านการบรรเลงและขับร้อง (วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์วันที่ ๑๖ ธันวาคม ๒๕๔๕ ณ สำนักบ้านใหม่หางกระเบน) รวมทั้ง[1]เพลงพญาโศกสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้น ที่อยู่ในกลุ่มระบบเสภาในประเภทเพลงเดี่ยวที่เด่นที่สุดในกระบวนเพลงเดี่ยวท่อนเดียวในเพลงพญาโศกสามชั้น และกระบวนเพลงเดี่ยวพหุท่อน(สามท่อน)ในเพลงแขกมอญสามชั้น ทั้งในด้านการบรรเลงและขับร้อง

๒.๑.๔ หน้าทับ

คำว่า "หน้าทับ" มีต้นกำเนิดมาจากการตีทับหรือโทนตั้งแต่สมัยโบราณ ทับ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในวงมโหรีเครื่อง ๔ ประกอบด้วย ซอสามสาย กระจับปี่ ทับ และผู้ขับลำนำที่บรรเลงกรับพวงพร้อมกับขับลำนำ ต่อมาได้มีการนำเอารำมะนาเข้ามาตีสอดสลับคู่กับโทน การดำเนินทำนองกับเครื่องตีทั้งสองชนิดนี้ มีแบบแผนที่แน่นอนทั้งในด้านความยาวและลักษณะของการดำเนินทำนอง โดยเรียกการตีทับและรำมะนาว่าหน้าทับดังเดิม นอกจากจะมีหน้าที่กำกับจังหวะในวงดนตรีแล้ว ยังใช้เป็นเครื่องวัดทำนองว่าเพลงที่บรรเลงอยู่นั้นมีความยาวครบถ้วนหรือไม่ ภายหลังต่อมาก็ได้เกิดเครื่องหนังชนิดต่าง ๆ เข้ามาตีประกอบการบรรเลงและขับร้อง เช่น ตะโพน กลองสองหน้า กลองแขก ฯลฯ ตามกาลเวลาและการเปลี่ยนแปลงต่อการดนตรีไทยของแต่ละยุคสมัย แต่ก็ยังเรียกการดำเนินทำนองของเครื่องหนังต่าง ๆ เหล่านี้ว่า "หน้าทับ" อยู่เช่นเดิม (อภิญญา ชีวะกานนท์, ๒๕๓๒ : ๖)

---

[1] พิชิต ชัยเสรี, ได้กล่าวไว้เมื่อครั้งที่ท่านมาทำการสอนวิชาสุนทรียภาพ ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อวันที่ ๓ กันยายน ๒๕๔๕

จังหวะหน้าทับแบ่งได้เป็น ๓ ประเภท (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๓ : ๖๔)

๑. จังหวะหน้าทับปรบไก่

๒. จังหวะหน้าทับสองไม้

๓. จังหวะหน้าทับพิเศษ

๒.๑.๕ ที่มาของหน้าทับปรบไก่

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายถึงที่มาของหน้าทับปรบไก่ไว้ว่า

"หน้าทับปรบไก่ เป็นหน้าทับที่ใช้อยู่ในเพลงประเภทเสภาหรือรับร้องเป็นส่วนมาก เพลงโหมโรงเสภาหรือโหมโรงรับร้องก็มักเป็นหน้าทับปรบไก่แทบทั้งสิ้น และที่เรียกว่าหน้าทับปรบไก่ก็เพราะเดิมที่เดียวใช้ตะโพนตีเลียนเสียงลูกคู่ที่ร้องรับเพลงปรบไก่อันเป็นเพลงพื้นเมืองประเภทหนึ่ง ทำนองที่ลูกคู่ร้องรับเพลงปรบไก่มีดังนี้

- - - -	- - - ฉ่า	- - - ฉ่า	- - - ฉ่า	- - - ช้า	- - - -	- ชะ - ฉ่า	- - - ไฮ้

จังหวะลูกคู่เพลงปรบไก่นี้ มีความยาวเท่ากับโน้ตจำนวน ๘ ห้อง ท่านโบราณจารย์ท่านเห็นเหมาะที่จะเอามาใช้ตีเป็นหน้าทับกำกับจังหวะ จึงได้แปลงลูกเสียงลูกคู่ดังกล่าวเป็นเสียงตะโพนดังนี้

หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น (ตะโพน)

- - - -	- - - พรึง	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - -	- พรึง - ตุ๊บ	- - - พรึง

เสียงตะโพนที่ตีหน้าทับปรบไก่นี้มี ๓ เสียง คือ พรึง ป๊ะ และตุ๊บ โดยแท้จริงแล้วถึงตะโพนจะมีเพียง ๒ หน้า แต่ก็ตีเป็นเสียงต่าง ๆ ได้ถึง ๑๒ เสียง

หน้าทับที่บรรจุลงในโน้ตนี้เป็นหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น ซึ่งมีความยาวเท่ากับโน้ตในอัตราจำนวน ๘ ห้อง แต่ถ้าเป็นหน้าทับปรบไก่ ๓ ชั้น จะมีความยาวเพิ่มขึ้นเท่าตัวจำนวน ๑๖ ห้อง ชั้นเดียวก็จะมีความยาวเพียง ๔ ห้องเท่านั้น" (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๓ : ๖๔)

เพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไก่เป็นเพลงที่มีประโยคของเพลงหรือวรรคเพลง ยาวกว่าประโยคของเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ ๑ เท่าตัว ดังนั้นศิลปินโบราณจึงถือว่า เพลงประเภทหน้าทับปรบไก่เป็นเพลงที่แสดงออกถึงลักษณะผู้ดี สิ่งสำคัญในการแสดงออกจึงมีความเรียบง่าย มีท่วงท่าที่สง่างามตามลักษณะของเพลงที่มีความยาวในรูปประโยคของเพลง

(อภิญญา ชีวะกานนท์, ๒๕๓๒ : ๕๗)

ดังนั้นจึงบ่งบอกได้ว่าเพลงประเภทที่ใช้หน้าทับปรบไก่ได้บอกถึงความสำคัญต่อผู้ประพันธ์เพลงประเภทนี้มากน้อยเพียงใด

กลองสองหน้า ก็คือเครื่องหนังอย่างเดียวกับเปิงมาง แต่ขยายให้โตกว่าเปิงมาง หน้าหนึ่งกว้างประมาณ ๒๑ – ๒๔ ซม. ตีด้วยมือซ้าย อีกข้างหนึ่งกว้างประมาณ ๒๐ – ๒๒ ซม. ตีด้วยมือขวา และมีความยาวประมาณ ๕๕ – ๕๘ ซม. ติดข้าวสุกผสมขี้เถ้าเพิ่มขึ้นเพื่อถ่วงเสียงให้ต่ำคล้ายตะโพน หน้าเท่งปรับปรุงให้แทนตะโพน ใช้ใบเดียวตีประกอบจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการขับเสภา หรือร้องส่งอย่างสามัญ กล่าวกันว่าเริ่มใช้ในสมัยรัชกาลที่ ๒ พร้อมกับได้นำวงปี่พาทย์มาประกอบการขับเสภา และเปลี่ยนชื่อเครื่องหนังชนิดนี้ว่า "กลองสองหน้า" (อภิญญา ชีวะกานนท์, ๒๕๓๒ : ๕๗) ซึ่งเป็นกลองเครื่องหนังอีกชนิดหนึ่งที่ผู้ที่จะบรรเลงหรือผู้ตีจะต้องมีความถึงพร้อมในเรื่องของภูมิปัญญาและได้เพลงที่จะบรรเลงในแต่ละครั้ง อีกทั้งจะต้องเป็นผู้รอบรู้ในเรื่องของจังหวะของเพลง แม่นเพลง และกลวิธีการตีที่ไม่ซ้ำกันในการบรรเลงแต่ละเพลงเพื่อให้ได้ถึงรสชาติในบทเพลงนั้น ๆ อย่างสุขุม สนุกสนานรื่นเริงไปกลับบทเพลงนั้น ๆ อย่างเข้มข้น

ทำนองหน้าทับปรบไก่กับเครื่องหนังที่นำมาใช้มีดังนี้

ทำนองหน้าทับกลองสองหน้านี้ ผู้วิจัยคัดมาจากการท่องทำนองด้วยคำพูดจากครูวิเชียร เกิดผล ศิลปินอาวุโสแห่งสำนักบ้านใหม่หางกระเบน

กลองสองหน้า[2]

สามชั้น

- - -พรึง	-หนัง -ปะ	- - - เถอะ	- ติง - เถอะ	- - -เถอะ	- ติง - เถอะ	- เถอะติงเถอ	- เถอะติงเถอ
- - - -	- - -พรึง	- - - -	- - -พรึง	- - - เทิ่ง	ตะริดติติง	- เทิ่งติงเทิ่ง	- ปะ - พรึง

สองชั้น

- - -พรึง	-หนัง- ปะ	- - - ปะ	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง

ชั้นเดียว

- - - พรึง	- ปะ - -	- พรึง - ปะ	- ตุ๊บ - พรึง

---

2 สัมภาษณ์ วิเชียร เกิดผล, โดยการถอดคำพูดที่ท่านได้ท่องบอกทางปาก, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐.

ตะโพนไทย

สองชั้น

- - - -	- - - พรึง	- พรึง - ตุ๊บ	- ถะ- ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง

ชั้นเดียว

- - - พรึง	- ปะ - -	- พรึง - ปะ	- ตุ๊บ - พรึง

กลองแขกและโทนรำมะนา

สามชั้น

- - ทั่งติง	ทั่งติ่งโจ๊ะจ๊	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - - -	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ
- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง - ติง	- - โจ๊ะจ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

สองชั้น เที่ยวแรก

- - ทั่งติง	ทั่งติ่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

เที่ยว ๒

- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง - ติง	- - โจ๊ะจ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ชั้นเดียว

- - ติงทั่ง	- ติง - -	ติงทั่ง - ติง	- ทั่งติงทั่ง

๒.๒ การสืบทอดทางขับร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธน

สัญชัย เอื้อศิลป์ ได้ทำการวิจัยในเรื่องของการสืบทอดทางขับร้องบ้านพาทยโกศลและได้อธิบายที่มาของการสืบทอดทางขับร้องไว้ว่า

> "ทางขับร้องบ้านพาทยโกศลหรือทางฝั่งธนเป็นทางขับร้องที่มีมาแต่โบราณ โดยสืบกลับไปในอดีตได้ถึงเจ้าจอมมารดาศิลา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ จากนั้นสืบทอดมาจากหม่อมศิลาและหม่อมเปรม หม่อมในพระองค์เจ้าสิงหนาดุรงค์ฤทธิ์ และถ่ายทอดสู่หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์ หลาน กุญชร) หลายท่าน คือ หม่อมคร้าม, หม่อมเคลือบ, หม่อมมาลัย, หม่อมจันทร์,

หม่อมเนย และหม่อมเจริญ (เจริญ พาทยโกศล) หลังจากที่หม่อมเจริญได้ออกจากวังบ้านหม้อมาอาศัยอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศลแล้ว ท่านได้ถ่ายทอดให้ศิษย์หลายท่านด้วยกัน เช่น อุษา สุคันธมาลัย, เทียม กรานต์เลิศ, สะอาด (อ๊อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ, สว่าง คงลายทอง, โป๊ะ เหมรำไพ, หอม สุนทรวาทิน, เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่, อาจ สุนทร, เรือเอกแสวง วิเศษสุด, พังพอน แดงสืบพันธ์, พันตรีหัวประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชญา), น่วม บุญเกียรติ ฯลฯ และโดยเฉพาะบุตรธิดาของจางวางทั่วที่เกิดกับแม่ปลั่งภรรยาคือ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งได้รับถ่ายทอดการขับร้องแบบโบราณนี้มาจากหม่อมเจริญ พาทยโกศล โดยทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีและขับร้องในวังคลองเตย วังสวนจิตรลดา สถาบันการศึกษาต่าง ๆ และได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ที่มาเรียน ขับร้องเป็นรายบุคคลอีกหลาย ๆ ท่าน ผู้ที่ได้รับการสืบทอดทางขับร้องจากท่านครูเทวาประสิทธิ์คือ ชะลอรัตน์ อ่วมหร่าย และบุตรชายเพียงคนเดียวของท่านคือ ครูอุทัย พาทยโกศล ทั้งนี้ยังมี ชัยพร ทับพวาธิน ส่วนศิษย์ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ คือ หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล, หม่อมราชวงศ์กัลยา จิตรพงศ์, สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์, พ.จ.อ.หญิงเลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี, นิตยา พุ่มอยู่, ช้องมาศ สุนทรวาทิน, สมชาย ทับพร, กัญญา โรหิตาจล, เชวงศักดิ์ สุนทรวาทิน, อุษา แสงไพโรจน์ (โปร่งน้ำใจ) ฯลฯ ซึ่งลูกศิษย์ทั้งของครูเทวาประสิทธิ์ และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ก็ได้ถ่ายทอดการขับร้องของบ้านพาทยโกศลแก่ลูกศิษย์รุ่นต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ทางขับร้องของบ้านพาทยโกศล ยังได้รับการถ่ายทอดไปสู่วงดนตรีบ้านใหม่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ปัจจุบันได้รับพระราชทานนามจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีฯ ให้ชื่อวงว่า "วงบ้านพาทยรัตน์") โดยผู้ที่นำทางขับร้องไปเผยแพร่ให้แก่วงบ้านใหม่คือครูอาจ สุนทร ภายหลังจากที่จางวางทั่ว พาทยโกศลเสียชีวิต จึงออกจากบ้านพาทยโกศลไปสอนดนตรีอยู่ที่นั้น ซึ่งถือได้ว่าครูอาจ สุนทรเป็นผู้ถ่ายทอดการขับร้องให้กับลูกศิษย์บ้านใหม่โดยตรงคือ แสวง เกิดผล, ลออ เกิดผล, ผอบ เกิดผล, ระเบียบ กุหลาบแย้ม, อุไร เกิดผล, เบญจา เกิดผล, ทองใบ เกิดผล, ประจวบ พงษ์ประดับ, มาลี เกิดผล จนกระทั่งถึงรุ่นศิษย์ปัจจุบันถ่ายทอดโดยครูมาลี เกิดผล คือวิภาพร เกิดผลเป็นหลานสาวของครูมาลี เกิดผล

นับได้ว่าหม่อมเจริญ พาทยโกศลเป็นนักร้องคนสำคัญที่มีบทบาทกับการขับร้องของบ้านพาทยโกศลทั้งระเบียบแบบแผนของการขับร้อง เนื้อร้อง

การประพันธ์ทางขับร้อง กลวิธีการขับร้อง นับตั้งแต่หม่อมเจริญ พาทยโกศล เข้ามาอยู่ในบ้านพาทยโกศลเป็นต้นมา จึงถือได้ว่าหม่อมเจริญเป็นต้นแบบของการขับร้องทางสายฝั่งธนอย่างแท้จริง

ดังนั้นทางขับร้องบ้านพาทยโกศลมีเอกลักษณ์ในรูปแบบของการขับร้อง ในเรื่องของความหมายของคำร้องที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากเมื่อร้องออกมาแล้วความหมายจะไม่เปลี่ยนไป เสียงคำร้องและเสียงเอื้อนมีความชัดเจน ไม่ซับซ้อน เสียงเอื้อนและทำนองเสียงเอื้อนดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา เนื้อหาและอารมณ์ของเพลงครบถ้วน ทั้งนี้การให้ความสำคัญกับคำร้อง ภาษาและความชัดเจนในการถ่ายทอดทำนองร้อง เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้รูปแบบการขับร้องทางฝั่งธนมีเอกลักษณ์เฉพาะพิเศษ ทั้งชื่อเพลง คำร้อง และทำนองเอื้อนมีความสัมพันธ์กัน เพียงขับร้องโดยออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนถูกต้องตามอักขระ สื่อความหมายอย่างตรงตัว เอื้อนให้ถูกตามขนบแบบแผนของบ้านพาทยโกศล เพียงเท่านี้ก็ครบถ้วนในสุนทรียรสของการขับร้องเพลงไทยทางสาย ฝั่งธนแล้ว (สัญชัย เอื้อศิลป์,๒๕๔๖ : ช)

๒.๒.๑ กลุ่มลูกศิษย์บ้านใหม่หางกระเบน

ครูอาจ สุนทร เป็นผู้นำบทเพลงแห่งสายฝั่งธนถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แห่งสำนักบ้านใหม่หางกระเบน โดยผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ครูที่จะกล่าวถึงนี้ เพื่อยืนยันได้ว่า เพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธน ยังคงรูปแบบเดิมของหม่อมเจริญ พาทยโกศลทั้งหมดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงดังรายนามต่อไปนี้

ครูมาลี สุขเสียงศรี ได้ให้สัมภาษณ์ในการสืบทอดทางขับร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธนเมื่อวันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐ไว้ดังนี้

ครูได้บทเพลงทั้งสามเพลงนี้ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากใคร

"ข่าเรียนขับร้องมาจากครูอาจทั้งหมดแหละ ไม่ว่าจะเป็นเพลงประเพลงตับ เพลงเถาต่าง ๆ และทั้ง ๓ เพลงนี้ก็เช่นกันข่าก็เรียนมาจากท่านทั้งหมด แต่ไม่ใช่ข่าคนเดียวนะที่เรียน ยังมีพวกพี่แหวง พี่เบียบ พี่จวบ และลออช่วงนั้นมาต่อกับครูกันเยอะแต่ก็จะเป็นข่านี้แหละที่เรียนมากที่สุด เพราะช่วงนั้นพ่อบังคับให้เรียน แต่กว่าข่าจะได้ทั้ง ๓ เพลงนี้มาได้ก็นานเหมือนกัน ประมาณ ๔ – ๕ วันได้ ครูอาจได้ต่อเพลงบุหลันให้ข่าก่อน ซึ่งนี้ร้องของเราเค้าไม่เหมือนที่อื่นเค้าที่อื่นเค้าจะร้อง "ครั่นคำ" แต่ของเราเป็นเนื้อ "เพลงสรรเสริญ" เนื้อแรกข่าไม่ได้เลยแต่ข่าก็พอได้ยินคนอื่นเค้าร้องกันเอื้อนอะไร

ต่าง ๆ ก็คล้าย ๆ กันกับของเรา แต่ของเราเอื้อนไม่มากเท่าของเค้าของเราจะเอื้อนน้อย ๆ แต่เน้นความชัดเจน ไม่เล่นอะไรมากมายนัก ครูเค้าให้มายังไงเราก็ต้องรับไว้อย่างนั้น หลังจากนั้นย่าก็ต่อเพลงพญาโศกและแขกมอญต่อ ๒ เพลงนี้จะเอื้อนมากกว่าเพลงบุหลันหน่อย เพราะเป็นเพลงเอาไว้ร้องตอนเดี่ยว ๒ เพลงนี้จะมีการขึ้นเสียงสูงหลายที่ ย่าร้อง ๒ เพลงนี้ทีไหร่ย่าเหนื่อยทุกที เพราะมีเอื้อนนานมากโดยเฉพาะเพลงพญาโศกเนี้ยเหนื่อยมากเลยเพลงนี้"

(มาลี สุขเสียงศรี, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้เมื่อครั้งอายุเท่าไหร่

"ทั้ง ๓ เพลงนี้ครูอาจ ต่อให้ย่าช่วงอายุประมาณ ๑๕ – ๑๖ ปี ประมาณนี้แหละ ช่วงแรกครูช่อจะต่อเพลงประเภทเพลงเสภามาก่อน ก็ประเภทเพลงเถาทั้งหมดนั้นแหละ ต่อจากนั้นก็มาต่อเพลงประเภทเพลงตับ เพลงพวกนี้ครูต่อให้ย่าเยอะมาก ต่อมาหลังจากที่ครูช่อไม่อยู่แล้ว พี่ราญก็มาต่อร้องให้ย่าเป็นเพลงประเภทเพลงใหม่ ๆ ที่พี่ราญเค้าแต่งเอง"

(มาลี สุขเสียงศรี, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูเคยนำบทเพลงทั้ง ๓ เพลงนี้ไปขับร้องที่ไหนมาบ้างและมีความประทับใจงานไหนมากที่สุด

"หลังจากที่ย่าได้เพลงพวกนี้มาแล้ว ส่วนใหญ่เพลงที่ได้ใช้งานประจำหรือร้องบ่อยมากที่สุดก็จะเป็นเพลงบุหลันมากกว่า ส่วนเพลงพญาโศกและเพลงแขกมอญนั้นนาน ๆ จะนำร้องทั้งที ส่วนงานไหนที่ย่าประทับใจนั้นก็เป็นงานที่ไปประชันที่โรงละครในกรุงเทพนั้นแหละ แต่ยังไม่ถึงกับร้องเพลงเดี่ยวพญาโศกและแขกมอญนะเพราะเค้าประชันกันแต่เพลงเถา เพลงบุหลันแหนะต้องร้องอยู่แล้ว ส่วนใหญ่เพลงพญาโศกกับเพลงแขกมอญนั้นไม่ค่อยได้ร้องในงานประชัน แต่ร้องบ่อย ๆ ในงานบวชนาคช่วงหลังสวดมนต์เย็นไปแล้ว งานทำบุญกระดูก งานศพ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นงานญาติ ๆ พี่น้องกันและเป็นงานที่ญาติพี่น้องนักดนตรีมาร่วมกันและขอฟังอยากฟังเพลงนี้เพลงนั้นย่าถึงจะได้ร้องก็ตอนนั้นแหละ แต่ถ้าไม่ได้ร้องเพลงเดี่ยวก็จะร้องเพลงตับแทน"

(มาลี สุขเสียงศรี,สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ทั้ง ๓ บทเพลงนี้มีกลวิธีใดที่บ่งบอกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของทางฝั่งธนและทำไมถึงยังคงอนุรักษ์กลวิธีทางขับร้องเช่นนี้

"เอื้อนที่ย่าคิดว่าเป็นจุดเด่นสำคัญของทั้ง ๓ เพลงนี้ก็คือการกระทบในคอมากกว่า เพราะพบเอื้อนนี้แทบจะทุกเพลง ส่วนการครั่นก็พบเช่นกันแต่ไม่

เท่าการกระทบ เพราะเพลงส่วนใหญ่ของทางบ้านเรานั้น จะอาศัยการเอื้อนที่เก็บไว้ในคอหรือออกเสียงในคอมากกว่าออกเสียงทางจมูก สังเกตได้เวลาย่าร้องเสียงย่าจะส่งเสียงจากในคอมาทางปากนิด ๆ ไม่เผยอออกมามาก เดี๋ยวจะดูน่าเกลียดจนเกินไป ส่วนการครั่นก็พบเช่นกันแต่ไม่เท่าการกระทบ ฝั่งธนจะไม่เน้นเอื้อนมากเท่าไหร่ จะใช้ก็ใช้แบบเรียบ ๆ คือเอื้อนแบบพองาม แต่จะเน้นความชัดเจนของคำร้องมากกว่า และเมื่อย่าได้รับจากครูอาจมาอย่างไร ย่าก็จะต่อให้รู้ศิษย์อย่างนั้นและไม่คิดจะเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงอะไรด้วย ครูให้มาอย่างไรย่าก็จะให้ลูกศิษย์อย่างนั้น"

(มาลี สุขเสียงศรี, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูวิเชียร เกิดผล ได้ให้สัมภาษณ์ในการสืบทอดทำนองหลักเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธนเมื่อวันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐ไว้ดังนี้

ครูได้บทเพลงทั้งสามเพลงนี้ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากใคร

"ปู่ต่อเพลงนี้มาจากพี่ราญทั้งหมดเมื่อครั้งที่ปู่ย้ายไปอยู่กับพี่ราญ ที่วัดจุฬา รู้สึกปู่จะได้เพลงประเภทเสภามาทั้งหมดหรือเพลงบุหลันเนี้ยช่วงที่ปู่ยังเรียนประถมอยู่เลย แต่หลังจากที่ปู่เรียนจบ ป.๔ แล้วอีกประมาณซัก ๓ ปี ปู่ก็ได้ต่อเพลงเดี่ยวพญาโศกเป็นเพลงแรกแต่เป็นทางระนาด จากนั้นก็เป็นเพลงเดี่ยวแขกมอญเถา แต่ทำนองหลักปู่ได้มาอยู่แล้วในช่วงที่ปู่ต่อเพลงเสภา"

(วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้เมื่อครั้งอายุเท่าไหร่

"ปู่ได้เพลงบุหลัน เพลงพญาโศก และเพลงแขกมอญมือฆ้องเมื่อตอนที่ปู่ยังเรียนประถมอยู่ก็อายุราว ๆ ๑๓ – ๑๔ ปี ส่วนเพลงเดี่ยวพญาโศกและเพลงแขกมอญนั้นปู่ได้ช่วงอายุ ๑๖ – ๑๗ ปี ซึ่งพี่ราญต่อให้ปู่ทั้งหมด"

(วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูเคยนำบทเพลงทั้ง ๓ เพลงนี้ไปบรรเลงที่ไหนมาบ้างและมีความประทับใจงานไหนมากที่สุด

"ทั้ง ๓ เพลงนี้ส่วนใหญ่เพลงที่ปู่นำไปใช้ตีในงานประชั้นมากที่สุดก็จะเป็นเพลงบุหลันกับเดี่ยวแขกมอญ ส่วนเพลงเดี่ยวพญาโศกนั้นปู่เคยไปตีที่โรงละครในกรุงเทพแต่ครั้งนั้นปู่ตีฆ้องวงเล็ก ซึ่งครั้งนั้นปู่ได้ตีเพลงนี้ถวายให้กับสมเด็จพระเทพ ฯ เมื่อที่มีการบรรเลงเพลงเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือต่าง ๆ ถวายให้กับพระองค์ท่านครั้งนั้นพี่ราญก็ไปตีระนาดถวายให้พระองค์ท่านด้วย

และงานนี้เอง จึงเป็นงานที่ปู่มีความประทับใจการที่ได้ถวายการบรรเลงฆ้องวงเล็กในเพลงเดี่ยวพญาโศก ถึงแม้จะไม่ใช้ระนาดก็ตาม"
(วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

ทั้ง ๓ บทเพลงนี้มีกลวิธีใดที่บ่งบอกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของทางฝั่งธนและทำไมถึงยังคงอนุรักษ์กลวิธีทางบรรเลงเช่นนี้

"เพลงบุหลันทั้งของบ้านเราและของทางเค้าทำนองหลักส่วนใหญ่ ๆ ก็จะคล้าย ๆ กับทางเค้าเพราะต้นแบบก็มาจากครูเดียวกันในสมัยโบราณ แต่ที่ของเราแตกต่างจากทางเค้าก็คือกลวิธีการใช้มือ หรือการแบ่งมือฆ้องที่ทางบ้านเราจะนิยมเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย เพื่อหลีกเลี่ยงกลวิธีการบรรเลงที่เหมือนกัน แต่ยังคงยึดทำนองหลัก จังหวะหน้าทับและวรรคเพลงเท่าเดิมตามต้นแบบ โดยเฉพาะท่อนที่ ๑ กลวิธีการแบ่งมือของเราจะไม่เหมือนของเค้า ไม่ว่าจะเป็นการแบ่งมือช่วงของทางพื้น ทางเก็บหรือลูกล้อลูกขัดก็ตามแต่จังหวะหน้าทับเท่ากันกับของเค้า ส่วนเพลงพญาโศกและเพลงแขกมอญนั้นทำนองหลักของเราจะเหมือนกันทั้งหมดทุกทาง เพราะเป็นมือบังคับดีดดิ้นไปไหนไม่ได้ เป็นเพลงที่ไม่มีลูกล้อลูกขัดเนื่องจากเป็นเพลงทางพื้น แต่จะมีก็ตรงความแตกต่างตรงลีลาของการเดี่ยวเท่านั้นที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งทางเพลงทุกเพลงที่กล่าวมาเป็นทางเพลงที่ปู่ได้มาจากพี่ราญแท้ ๆ โดยที่พี่ราญก็ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูช่อและครูฉัตรมาอีกทอดหนึ่ง และเมื่อปู่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพี่ราญอย่างไร ปู่ก็จะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์อย่างนั้น จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงอะไรที่ครูในอดีตได้สร้างสรรค์เอาไว้ เพราะของเดิมเค้าดีอยู่แล้ว"(วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๐)

จากการสัมภาษณ์จากครูทั้ง ๒ ท่านสรุปได้ว่าส่วนใหญ่ท่านจะได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้ในช่วงอายุระหว่าง ๑๔ – ๑๘ ปี เป็นส่วนใหญ่ไม่ว่าจะเป็นทางบรรเลงและทางขับร้อง อีกทั้งครูทั้ง ๒ ท่านยังยืนยันเป็นเสียงเดียวว่าจะไม่มีการเปลี่ยนแปลงกลวิธีใด ๆ ทั้งสิ้นคือได้รับการถ่ายทอดจากครูมาอย่างไรก็จะถ่ายทอดต่อให้กับลูกศิษย์อย่างนั้น

๒.๒.๒ กลุ่มลูกศิษย์บ้านพาทยโกศล

ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลและคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ทำการถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แห่งสำนักบ้านพาทยโกศลที่ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ครูที่จะกล่าวถึงนี้ เพื่อยืนยันได้ว่า

เพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธน ยังคงรูปแบบเดิมของหม่อมเจริญ พาทยโกศลทั้งหมดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงดังรายนามต่อไปนี้

ครูสมชาย ทับพร ได้ให้สัมภาษณ์ในการสืบทอดทางขับร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธนเมื่อวันที่ ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐ไว้ดังนี้

ครูได้บทเพลงทั้งสามเพลงนี้ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากใคร

"ตนเองได้เรียนขับร้องมาจากคุณหญิงไพฑูรย์ มาจริงแต่เป็นเพลงเกี่ยวกับเพลงภาษามากกว่า ส่วนเพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงบุหลันนั้น ครูเรียนมาจากครูศรีนาถ เสริมสิริ ทั้งหมด เพลงพญาโศกนั้นครูได้ทั้ง ๒ เนื้อ คือเนื้อโอ้วันใด และเนื้อเหลือบเห็น แต่ที่ใช้ขับร้องมากที่สุดเห็นจะเป็นเนื้อร้องโอ้วันใดมากกว่า จึงทำให้เนื้อเหลือบเห็นไม่ได้นำมาใช้ขับร้อง แต่ถ้าจะนำมาขับร้องอีกครั้งก็จะขอเวลาทบทวนหน่อย ถ้าจะให้พูดถึงความแตกต่างของเนื้อเพลงทั้ง ๒ เพลงนี้ ทั้ง ๒ เพลงจะมีความเด่นที่แตกต่างกันไป คือในเนื้อของโอ้วันใดนั้น จะมีความเด่นในลักษณะการสื่ออารมณ์ของคำร้อง ส่วนในเนื้อร้องเหลือบเห็นจะมีความยากตรงใช้คำร้อง อย่างเช่นคำว่าเหลือบนี้ความยากอยู่ที่คำว่าเห็นเพราะคำนี้มันผันเสียงเข้ากับทำนองมันจึงยาก เพลงบุหลันนั้นครูได้เรียนในเนื้อร้อง "ครั่นคำ" เท่านั้น เพราะจริง ๆ แล้วครูศรีนาถ เสริมสิริ เป็นลูกศิษย์สายทางคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศรศิลปบรรเลง) ร่วมทั้งเพลงแขกมอญก็เหมือนกันครูได้เรียนในเนื้อร้อง "คราวนั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง" "

(สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้เมื่อครั้งอายุเท่าไหร่

"ครูได้เรียนเพลงนี้เมื่อครั้งที่ครูมาเรียนจบวิทยาลัยนาฏศิลป์กรุงเทพแล้ว ก็ประมาณช่วงอายุ ๒๕ ปี เห็นได้มั้ง ได้ทั้ง ๓ เพลงเลยในช่วงนี้"

(สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

ครูเคยนำบทเพลงทั้ง ๓ เพลงนี้ไปขับร้องที่ไหนมาบ้างและมีความประทับใจงานไหนมากที่สุด

"ครูจำไม่ได้ว่าไปร้องที่งานไหนมาบางเพราะมันนานมาแล้ว แต่ที่ประทับใจงานใดมากที่สุดนั้น เห็นจะเป็นงานประชั้นกับวงประคองศิลป์วง จังหวัดสุพรรณบุรี ที่วัดบางขัน จังหวัดปทุมธานี ซึ่งครั้งนั้นครูร้องให้กับวงดุริยประณีต ขับร้องในเพลงเดี่ยวพญาโศกในเนื้อโอ้วันใด และเพลงบุหลันเถา ส่วนเพลงแขกมอญนั้นไม่ได้ขับร้อง เพราะวันนั้นไม่ได้นำเพลงนี้มาบรรเลง"

(สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

ทั้ง ๓ บทเพลงนี้มีกลวิธีใดที่บ่งบอกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของทางฝั่งธนและทำไมถึงยังคงอนุรักษ์กลวิธีทางขับร้องเช่นนี้

"จุดเด่นทางขับร้องทางฝั่งธนนั้น จุดที่สำคัญและถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของทางขับร้องก็คือ ความชัดถ้อยชัดคำและความชัดเจนในคำร้อง ไม่ว่าจะเป็นการร้องหมู่หรือการขับร้องคนเดียวก็ตาม ซึ่งลูกศิษย์ของทางบ้านนี้ทุกคนส่วนใหญ่เมื่อได้เรียนมากับครูอย่างไร ก็จะถ่ายทอดให้ลูกศิษย์อย่างนั้น เพื่อบ่งบอกให้รู้ว่านี้คือทางขับร้องบ้านฝั่งธน เพราะกลวิธีทางขับร้องของทางบ้านฝั่งธนนั้นจะไม่ค่อยเน้นการเอื้อนให้มากมายเท่าไหร่เพื่อไม่ต้องการให้เหมือนใคร และส่วนใหญ่เมื่อใครได้รับการถ่ายทอดเพลงอะไรก็ตามจากทางบ้านฝั่งธนแล้ว ก็จะไม่มีใครนำมาดัดแปลงเสริมแต่งใด ๆ เพราะได้ต้นแบบมาอย่างไรก็จะขับร้องอย่างนั้น ซึ่งถือได้ว่าคุณหม่อมเจริญพาทยโกศล เป็นต้นแบบการขับร้องในประเภทเพลงเถา ส่วนครูแมวนั้นเป็นต้นแบบในการขับร้องเพลงภาษา"

(สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

รศ. พิชิต ชัยเสรี ได้ให้สัมภาษณ์ในการสืบทอดทางขับร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธนเมื่อวันที่ ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐ไว้ดังนี้

ครูได้บทเพลงทั้งสามเพลงนี้ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากใครและรับการถ่ายทอดในช่วงอายุเท่าไหร่

"ฉันต่อเพลงพวกนี้ในช่วงอายุประมาณ ๑๗ – ๑๘ ปี ซึ่งที่แรกฉันได้เพลงบุหลันและเพลงแขกมอญทางฆ้องวงใหญ่จากครูเทวา พาทยโกศล เป็นคนแรก เป็นช่วงที่ครูเทวาเข้ามาสอนที่ชมรมดนตรีไทยจุฬา ฉันก็เป็นเด็กชมรมดนตรีไทยที่นั้น แต่ว่าพอฉันได้กับครูเทวาแล้ว ฉันก็กลับไปหาครูฉันคือครูมิ (ครูมิ ทรัพย์เย็น) ครูสอน (ครูสอน วงฆ้อง) ก็จะไปได้มือทั้ง ๓ เพลงนี้จากครูมาด้วย จะเรียกได้ว่าได้ทั้ง ๒ ฝั่ง ส่วนมากฉันจะปรับมือมาทางครูมิ ครูสอน ซึ่งครูมิจะเป็นคนต่อแต่ทางครูมิไม่มั่นใจก็จะถามครูสอน โดยเฉพาะทางชั้นเดียวในเพลงแขกมอญยิ่งไม่เหมือนกันเลย และในเพลงบุหลันทางฝั่งธนนั้น สามชั้นจะมีทำนองหลักที่มีความใกล้เคียงกันกับทางทั่วไปแต่การแบ่งมือฆ้องจะมีความแตกต่างจากทางทั่วไปเพียงเล็กน้อย แต่สองชั้นจะเปลี่ยนมาใช้เพลงเขมรชมจันทร์ตรงเที่ยวกลับ ส่วนเพลงพญาโศกนั้นฉันได้มาจากทั้งของครูมิ ครูสอน และครูพริ้ง (ครูพริ้ง ดนตรีรส) เลยเป็นว่าฉัน

ได้ทั้งหมด ๓ ครู ซึ่งความเด่นของเพลงพญาโศกนั้นอยู่ที่บันเสียงที่มีการเปลี่ยนเสียงบันไดเสียงพร้อมทั้งมีการใช้กลอนรุดหน้าเรื่อยไปใช้ลักษณะการหักบันไดเสียงต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม และเป็นมือฆ้องทำนองหลักทางเพลงพญาโศกส่วนใหญ่จะเป็นมือมาตรฐาน ที่จริงมือในเพลงเสภาก็เป็นมือมาตรฐานทั้งนั้นแหละ ถามว่ามาตรฐานมาจากไหนก็มาจากเพลงสาธุการนั้นแหละ" (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้สัมภาษณ์ในการสืบทอดทางขับร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้นทางฝั่งธนเมื่อวันที่ ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๐ไว้ดังนี้

ทั้ง ๓ บทเพลงนี้เป็นทางขับร้องของทางฝั่งธนซึ่งมีต้นแบบเป็นคุณหม่อมเจริญ พาทยโกศลใช้หรือไม่ครับ

"ก่อนหน้านั้นทางขับร้องทางฝั่งธนมีนานแล้วตั้งแต่ในอดีต ก่อนที่คุณหม่อมเจริญ พาทยโกศลจะมาเป็นนักร้องประจำวงพาทยโกศลอีก เพราะฉะนั้นทางขับร้องของฝั่งธนมีมานานตั้งแต่โบราณแล้ว และนักร้องที่เป็นต้นแบบของทางฝั่งธนนั้นก็มีมานานก็หน้านี้เช่นกัน แต่หลังจากที่คุณหม่อมเจริญเข้ามาอยู่ที่วงนี้ไม่นาน คุณหม่อมเจริญ พาทยโกศลจึงได้มาเป็นต้นแบบในช่วงนั้นต่อ ๆ มา ไม่ว่าจะเป็นเพลงเถา เพลงสองชั้น และเพลงตับก็ตาม ส่วนเพลงบุหลันเนื้อ "เพลงสรรเสริญพระยศ" นั้นยืนยันได้เลยว่าเป็นของหม่อมเจริญ พาทยโกศลหรือของฝั่งธน แต่เพลงพญาโศกเนื้อเหลือบเห็นพระไวยนั้นเป็นของฝั่งธนหรือไม่นั้นไม่แน่ใจ ซึ่งส่วนใหญ่เนื้อร้องฝั่งธนมักจะใช้วรรณคดีเรื่องอิเหนามากกว่าเนื้อวรรณคดีขุนช้างขุนแผน อันนี้ยังไม่ขอยืนยันอาจจะไม่ใช้หรืออาจจะใช้ก็ได้ แต่ในส่วนของเพลงแขกมอญนั้นเพลงแขกมอญนี้มีมานานแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ – ๔ จากนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้นำมาปรับเปลี่ยนแนวทางขับร้องบางส่วนของโบราณ แล้วนำมาถ่ายทอดให้กับหม่อมเจริญ พาทยโกศล"

(พูนพิศ อามาตยกุล, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๐)

จากการสัมภาษณ์จากครูทั้ง ๓ ท่านสรุปได้ว่าส่วนใหญ่ท่านจะได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้ในช่วงอายุระหว่าง ๑๔ – ๑๘ ปี เช่นเดียวกันกับทางบ้านใหม่หางกระเบนไม่ว่าจะเป็นทางบรรเลงและทางขับร้อง อีกทั้งครูทั้ง ๓ ท่านยังยืนยันเป็นเสียงเดียวว่าจะไม่มีการเปลี่ยนแปลงกลวิธีใด ๆ ทั้งสิ้นคือได้รับการถ่ายทอดจากครูมาอย่างไรก็จะถ่ายทอดต่อให้กับลูกศิษย์อย่างนั้น

จะเห็นได้ว่าจากการสัมภาษณ์จากครูทั้ง ๕ ท่านทั้งสายบ้านใหม่หางกระเบนและสายบ้านพาทยโกศลสรุปได้ว่าส่วนใหญ่ทุกท่านจะได้รับการถ่ายทอดทั้ง ๓ เพลงนี้ในช่วงอายุระหว่าง ๑๔ – ๑๘ ปี เป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งทุกท่านยังยืนยันว่าจะไม่มีการเปลี่ยนแปลงกลวิธีใด ๆ ทั้งสิ้นคือได้รับการถ่ายทอดจากครูมาอย่างไรก็จะถ่ายทอดต่อให้กับลูกศิษย์อย่างนั้น และยังคงที่จะรักษากลวิธีของทางนี้ให้การลูกหลานได้สืบทอดต่อไป ตามความประสงค์ของครูโบราณในอดีตที่ได้ทำการสร้างสรรค์ผลงานต่าง ๆ นี้ให้อยู่คู่กับแผ่นดินสืบไป

ดังนั้นประเด็นสำคัญของเอกลักษณ์การขับร้องทางฝั่งธนที่ครูทั้ง ๕ ท่านได้กล่าวถึงจึงสรุปได้ดังนี้

๑. ความชัดถ้อยชัดคำและความชัดเจนของคำร้อง

๒. มีการกระทบเสียงในคอมากกว่าการครั่นเสียง

๓. ไม่เน้นการเอื้อนมากมาย

๔. ไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิม

การสืบทอดทางขับร้องบ้านพาทยโกศล (ฝั่งธน)

เจ้าจอมมารดาศิลา (ในรัชกาลที่ ๒)

หม่อมศิลา, หม่อมเปรม (ในพระองค์เจ้าสิงหนาทฯ)

หม่อมฯ ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร)

หม่อมคร้าม, หม่อมเคลือบ, หม่อมมาลัย, หม่อมจันทร์, หม่อมเนย, **หม่อมเจริญ (เจริญ พาทยโกศล)**

ศิษย์รุ่นแรกของหม่อมเจริญ

อินทร์ อ๊อกกังวาน, อุษา สุคันธมาลัย, เทียม กรานต์เลิศ, สว่าง คงลายทอง, สะอาด โปร่งน้ำใจ (อ๊อกกังวาล),
ไป๊ะ เหมร่ำไพ, เรือเอกแสวง วิเศษสุด, หอม สุนทรวาทิน, พังพอน แตงสีบพันธ์, น่วม บุญยเกียรติ,
ทับ บุญรัตพันธ์ (ประสิทธิกุล), เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, ด่วน ปิ่นทอง, หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธ์ ศรีชญา)
พ.จ.อ.หญิงฉวีวรรณ เปลี่ยนทันผล, ยุพา พาทยโกศล, ช้องมาศ ศรีทินกร

ช่อ สุนทรวาทิน, ฉัตร สุนทรวาทิน, **อาจ สุนทร**

บ้านใหม่หางกระเบน (บ้านพาทยรัตน์)
ผอบ เกิดผล, แสวง เกิดผล, ลออ เกิดผล,
อุไร เกิดผล, เบญจา เกิดผล, ทองใบ เกิดผล,
ประจวบ พงษ์ประดับ, ระเบียบ กุหลาบแย้ม,

มาลี เกิดผล

วิภาพร เกิดผล

ศิษย์รุ่นที่ ๒ ของหม่อมเจริญ

เก่ง แจ้งจรัส, หม่อมหลวงเล็ก (คุณหญิงราชมนู), เฉิด อักษรทับ

ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล

ชะลอรัตน์ อ่วมหร่าย, ภาวิส บุญนาค

นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล,

ชัยพร ทับพวาธินท์ อุทัย พาทยโกศล (บุตรชาย)

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

หม่อมราชวงศ์ควงใจ ชุมพล (จิตรพงศ์), หม่อมราชวงศ์กัลยา จิตรพงศ์, สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์,
พ.จ.อ.หญิงเลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี, เจ้าไสภา เพ็งพุ่ม, นิตยา พุ่มอยู่, ช้องมาศ สุนทรวาทิน,
จสอ.หญิงสุดสงวน คงศิลป์, อุทัย พาทยโกศล, พล.ต. ประพาส สกุลตนาค, รศ.อรวรรณ บรรจงศิลป์ (ขันธศิริ),
จุไลวรรณ ดิษฐปัญญา, กัญญา โรหิตาจล, นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, สมชาย ทับพร,
เชวงศักดิ์ สุนทรวาทิน, และอุษา แสงไพโรจน์ (โปร่งน้ำใจ)

<u>แผนผังการสืบทอดการขับร้องบ้านพาทยโกศล (ทางฝั่งธน)</u> (สัญชัย เอื้อศิลป์,๒๕๔๖ : ๕๗)

๒.๓ ความเป็นมาของเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้นและเพลงแขกมอญสามชั้น

๒.๓.๑ ความเป็นมาของเพลงพญาโศกสามชั้น

เดิมเพลงพญาโศกเป็นเพลงอัตราสองชั้นฉาย รวมอยู่ในเพลงเรื่องพญาโศกเป็นลำดับที่สอง ซึ่งในตับเรื่องนี้ประกอบไปด้วยเพลง ๕ เพลงคือ (พิชิต ชัยเสรี, อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์ ,๒๕๓๗ : ๑๑)

เพลงพญาฝัน

เพลงพญาโศก

เพลงพญาครวญ

เพลงพญาตรึก

เพลงพญารำพึง (พิชิต ชัยเสรี, อ้างถึงใน, ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๑๑)

สำหรับมูลเหตุที่เรียกชื่อเรื่อง "พญาโศก" รศ.พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงความเห็นว่า

" ๑. พญาโศกมีความเด่นและแปลกที่เป็นอัตรา ๒ ชั้นฉาย ในขณะที่เพลงอื่นในเรื่องนี้เป็น ๓ ชั้น

๒.พญาโศกมีการเด่นในเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียงซึ่งมีระคนทั่วไปและตอนท้ายยังสามารถหักจบได้งดงาม

๓. พญาโศกมักถูกนำมาใช้งานมากกว่าเพลงอื่นเป็นพิเศษ เช่นนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวอย่างแพร่หลาย"

(พิชิต ชัยเสรี, อ้างถึงใน, ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๑๑)

เพลงเรื่องพญาโศกนี้เป็นเพลงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา บางทีก็แยกออกมาใช้กับการบรรเลงขับร้องในการแสดงโขนละคร ในบทที่แสดงอารมณ์เศร้าสลดระหว่างนั่งนอน หรือยืนอยู่กับที่ รำพึงถึงความทุกข์ยากหรือสูญเสียสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ครั้นล่วงมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่ (ลิลา ศรีประพันธ์, ๒๕๓๗ : ๑๒) พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำเพลงพญาโศกอัตราเดิม ๒ ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา ๓ ชั้น สำหรับร้องและบรรเลงมโหรีปี่พาทย์ แล้วประดิษฐเป็นทำนองเดี่ยวขึ้นอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งดุริยางคศิลปินได้ยึดถือเป็นแบบฉบับสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิดสืบมาจนถึงทุกวันนี้ (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓ : ๕๕๔)

เพลงพญาโศกเป็นเพลงที่มีความสำคัญซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงในการบรรเลงเพลงไทย กล่าวคือ เพลงพญาโศกสามชั้น มีจุดประสงค์ในการแต่ง เพื่อใช้ขับร้องบรรเลงในวงมโหรีปี่พาทย์ และสำหรับบรรเลงเดี่ยวในทุกเครื่องมือ (ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๑๒)

๒.๓.๒ ความเป็นมาของเพลงบุหลันสามชั้น

เพลงบุหลันสามชั้น เป็นเพลงที่มีทำนองเดิมในเพลงชกมวยอัตรา ๒ ชั้นของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่มีด้วยกัน ๒ ท่อน ท่อนละ ๖ จังหวะ ใช้ในการแสดงละครนอกเพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะน้อย เหมาะแก่การดำเนินเรื่องให้รวดเร็วตามแบบฉบับของละครนอก (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๑) ในราวปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูทัต บุรานนท์ ซึ่งเป็นครูขับร้องและมโหรีในบ้านสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ได้ปรับปรุงเพลงนี้ขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และตั้งชื่อใหม่ว่า "เพลงบุหลัน" (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๘ : ๑๘๗)

ครูมนตรี ตราโมทได้เล่าว่า

> "วิธีการแต่งเพลงของครูทัตนั้น มักชอบแก้ไขดัดแปลงเพิ่มเติม นำเพลงนี้ไปต่อกับเพลงนั้นบ้าง ขยายให้มากออกไปบ้าง เปลี่ยนเสียงจังหวะตกบ้าง และค่อยมาตั้งชื่อเพลงใหม่ ซึ่งในการแต่งเพลงบุหลันนั้น ครูทัตได้รวมเพลงชกมวย ๒ ท่อนให้ใช้เป็นท่อนที่ ๑ และได้นำเพลงใบ้คลั่งในท่อนที่ ๓ มาแก้ไขเสียงตกใช้ให้เป็นท่อน ๒ ของเพลงบุหลัน จากนั้นครูทัตก็ได้เพิ่มทำนองเสมือนเท่าลอย ๆ เข้ามาแทรกระหว่างท่อนที่ ๑ กับท่อนที่ ๒ หนึ่งจังหวะ เมื่อถึงการบรรเลงเที่ยวกลับ ยังได้เพิ่มทำนองเช่นเดียวกับเท่าเข้ามาในตอนต้นท่อน ๑ อีกหนึ่งจังหวะ การบรรเลงเที่ยวกลับของท่อน ๑ จึงเป็น ๘ จังหวะ และแทรกเท่าลอย ๆ ระหว่างท่อน ๑ และท่อน ๒ อีก ๑ จังหวะ เหมือนเที่ยวแรก ส่วนทางร้องนั้นมิได้เพิ่มเติมให้มากมายออกไปเหมือนทางดนตรี จึงนับได้ว่าเพลงบุหลันสามชั้นของครูทัต เป็นที่มีสำนวนทำนองวิจิตรพิสดารไพเราะน่าฟังมาก มีทั้งลูกล้อลูกขัดและท่าทีชั้นเชิงเกี่ยวพันกันอย่างเหมาะเจาะ ยากที่จะหาเพลงใดมาเทียบได้ ครั่นต่อมามีผู้รู้เพลงนี้แต่งมาจากเพลงชกมวย ๒ ชั้นมากขึ้น จึงเรียกว่า "เพลงบุหลันชกมวย" แต่ในปัจจุบันเรียกกันอย่างเดียวว่า (เพลงบุหลัน) ตามความประสงค์เดิมของผู้แต่ง" (มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๑)

ต่อมาราว พ.ศ. ๒๔๗๕ พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) ได้ตัดลงเป็นอัตรา ๒ ชั้นและชั้นเดียวตามทำนอง ๓ ชั้นของครูทัต ครบเป็นเพลงเถาทางหนึ่งที่นิยมเป็นเพลงรับร้องกันทุกวันนี้ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๘ : ๑๘๗)

เพลงบุหลัน เถา ทางของพระเพลงไพเราะ ได้รับความนิยมมาก มีผู้นำไปบรรเลงเสมอ เพราะเป็นทางกลาง ๆ ดำเนินทำนองเรียบ ๆ ทุกวรรคทุกตอนมีการสอดแทรกลูกเล่นอันชวนให้เกิดความซาบซึ้งตรึงใจ ดังมีเนื้อร้องเนื้อที่ ๑ ดังตัวอย่างดังนี้

ครั่นค่ำสนธยาราตรีกาล เผยม่านออกชมแสงบุหลัน

ต่อมาไม่นานได้เกิดเพลงบุหลันขึ้นอีก ๒ ทาง คือทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทางของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เรียกกันว่าบุหลันทางวังบูรพา ทางนี้นอกจากผู้แต่งจะตัด ๒ ชั้น และชั้นเดียวเพิ่มเติมขึ้นครบเป็นเพลงเถาแล้ว ในแต่ละวรรคแต่ละตอนได้แทรกลูกล้อลูกขัด พร้อมทั้งทำทางเปลี่ยนสำหรับเที่ยวกลับไว้ด้วยทั้งเถา จัดว่าเป็นเพลงที่ดำเนินลีลาไปอย่างร่าเริงคึกคัก แต่ยังคงรักษาแนวเดิมของเก่าไว้อย่างดี (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๕)

ส่วนเพลงบุหลัน เถา ทางของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล หรือเรียกอีกอย่างว่า บุหลันทางบางขุนพรมนั้น ผู้แต่งเรียบเรียงอัตรา ๒ ชั้น และชั้นเดียว เพิ่มเติมขึ้นโดยยึดทำนอง ๓ ชั้นของเก่าเป็นหลักในเที่ยวแรก แต่ตอนเที่ยวกลับได้ปรับลีลาใหม่ให้แปลกไปจากเที่ยวต้นอย่างคมคายน่าฟัง กล่าวคือในอัตราเที่ยวกลับ ๒ ชั้นให้ออกเป็นสำเนียงเขมรไว้อย่างชัดเจน สำหรับทำนองชั้นเดียวได้เน้นทางสำเนียงลาวมากขึ้น พร้องทั้งปรับทำนองสามชั้นของเดิมขึ้นบางตอน เพื่อเปิดโอกาสให้วงปี่พาทย์สามารถแทรกลูกเล่น อวดฝีมือกันได้อย่างเต็มที่ (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๖)

ทั้งสองทางนี้เรียบเรียงขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๓ เพื่อใช้บรรเลงเป็นเพลงรับร้องในคราวจัด ปี่พาทย์ประชันวง เนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ มีพระชันษาครบ ๔ รอบ เนื่องจากเพลงบุหลันใช้เป็นเพลงประชันวง ท่านผู้แต่งจึงต้องแสดงฝีมือลูกเล่นตลอดจนกลเม็ดเด็ดพรายยากวิจิตรพิสดารยิ่ง (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๖)

๒.๓.๓ ความเป็นมาของเพลงแขกมอญสามชั้น

เพลงแขกมอญนี้เดิมเป็นอัตราจังหวะ ๒ ชั้น ของเก่า มี ๓ ท่อน ท่อนละ ๖ จังหวะ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๘ : ๗๕) ซึ่งสันนิษฐานได้ว่านำมาจากเพลงเรื่องแขกมอญ มีเพลงอะไรบ้างนั้นยังไม่มีใครทราบ (วิเชียร เกิดผล,สัมภาษณ์, ๑๖ ธันวาคม ๒๕๔๕) โดยอยู่ในกลุ่มเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ประเภทปรบไก่ โบราณมักกำหนดเพลงนำมาเรียงร้อยต่อกันมากกว่า ๑ เพลง แต่ต้องเป็นเพลงสำนวนคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน (ขำคม พรประสิทธิ์, ๒๕๔๕ : ๘) จึงจะเป็นเพลงเรื่องได้หนึ่งเพลง ต่อมาพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำเพลงแขกมอญอัตราจังหวะ ๒ ชั้นเดิมนี้ มาขยายเป็นอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ในครั้งที่เริ่มนิยมฟังเพลง

ประเภทเพลงสามชั้นในด้านการร้องส่งและรับเสภา โดยเป็นลักษณะนิยมที่จะฟังดนตรีปี่พาทย์มากกว่าการขับเสภากันมากขึ้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๐๘ : ๒๒) รวมถึงเพื่อต้องการการพัฒนาของเพลงและการสร้างชื่อเสียงด้านฝีมือของผู้บรรเลง(ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์,๒๕๔๗ : ๓๖) และผู้แต่ง ในส่วนอัตราชั้นเดียวได้มีผู้ตัดลงไว้หลายทางเพื่อให้ครบเป็นเพลงเถา เมื่อราว พ.ศ. ๒๔๗๖ ได้แก่ ทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยนำมาต่อให้อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทางท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และทางของท่านอาจารย์มนตรี ตราโมท
(ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๘ : ๗๕)

๒.๓.๔ ความสำคัญของเพลงพญาโศกสามชั้น อาจประมวลได้ดังนี้

๑. เป็นเพลงที่ให้สุนทรียรสบริสุทธิ์ กล่าวคือมีความไพเราะงดงามสมบูรณ์ในตัวเอง ท่วงทำนองที่ฟังก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจในทางเศร้า จึงนับได้ว่าเพลงพญาโศกเป็นเพลงที่มีความเป็นศึกษิต (Classic) ไม่ตาย เหมาะกับการบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชนิด(เฉลิม ม่วงแพรศรี, อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๑๑)

๒. เป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงซึ่งทำได้ยากแก่การบรรเลง ศิลปินจะต้องใช้ความสามารถในการดำเนินทำนองช่วงที่เปลี่ยนบันไดเสียงนั้น ให้มีสัมผัสกลมกลืนกัน และต้องเปลี่ยนความรู้สึกในระบบเสียงขณะบรรเลงอีกด้วย

๓. เป็นเพลงที่รวมลักษณะกลอนเพลงไทยแต่ละเครื่องมือไว้เกือบจะครบถ้วน ทำให้ผู้เรียนมีความรู้แตกฉานสามารถดึงกลอนที่ได้แปลทางแล้ว ไปใช้กับการแปรทางกับเพลงอื่นของแต่ละเครื่องมือได้อย่างกว้างขวาง

๔. เพลงสำหรับการฝึกฝนไล่มือนอกจากเพลงมุล่ง ทะแยแล้ว พบว่าเพลงพญาโศกก็มีความเหมาะสมอีกเพลงหนึ่ง ทั้งนี้เนื่องจากเป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง ที่สามารถสร้างกลอนต่อเนื่องไป และยังมีความยาวพอสมควร (๘ จังหวะหน้าทับปรบไก่) ในการฝึกฝน

๕. เพลงพญาโศกในทางเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่มีกระบวนการเดี่ยวสูงส่งเพลงหนึ่งเพราะมีทั้งความยาวและความยากในการบรรเลงสำหรับระนาดเอกนั้นนิยมบรรเลง ๔ เที่ยว อีกทั้งเป็นเพลงซึ่งรวมลักษณะของมือเดี่ยวไว้มากดังจะเห็นได้จากผู้ที่เรียนฆ้องวงใหญ่ ก่อนต่อเพลงเดี่ยวจะต้องต่อเพลงแขกมัดตีนหมู ซึ่งเป็นเพลงที่รวมมือเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่อยู่ครบถ้วน แต่หากผู้ใดมิได้ต่อเพลงนี้ก็ให้ใช้เพลงเดี่ยวพญาโศกแทนก็ได้ (ลิลา ศรีประพันธ์, ๒๕๓๗ : ๑๓)

๖. เพลงพญาโศกเป็นเพลงที่อยู่ในอารมณ์เศร้า ทางขับร้องก็จะต้องสะท้อนให้เห็นอารมณ์เศร้าได้อย่างชัดเจน โดยการเอื้อนและการกล่าวคำร้องที่เน้นลักษณะละลีลานุ่มนวล มีความซ้ำเนิบ

ดังนั้นการเอื้อนถี่ ๆ คล้ายกับการเก็บของทำนองหลัก แต่มีความแตกต่างในตรงส่วนของการใช้กลเม็ดที่ต่างกัน เช่นการผ่อนเสียงให้หนักเบา การผ่านเสียง การใช้เสียงอาศัยในบางจุด การโทนเสียง การลักจังหวะและย้อยจังหวะ การหลบเสียง การกระทบเสียง และการครั่นเสียงซึ่งใช้มากในการขับร้องเพลงไทย (อภิญญา ชีวะกานนท์, ๒๕๓๒ : ๕๔)

จากความสำคัญดังกล่าวจึงทำให้เห็นว่าเพลงพญาโศกสามชั้น เป็นเพลงที่มีความถึงพร้อมทางภูมิปัญญาอันวิจิตรศิลป์ของผู้แต่งเป็นอย่างยิ่ง

๒.๓.๕ ความสำคัญของเพลงบุหลันสามชั้น อาจประมวลได้ดังนี้

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวถึงวิชาการที่ว่าด้วยเรื่องเพลงสองเที่ยวกลับไว้ว่า

> "จากที่ว่าร่องรอยในการปรับตัวเองในเชิงการประพันธ์เพลงในอัตราสามชั้น ได้แสดงไว้เป็นที่ประจักษ์ได้แก่ วิชาการที่ว่าด้วยเรื่องเพลงสองเที่ยวกลับ บรรดานักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิต่างมีความเห็นสอดคล้องกันว่า การก่อวิวัฒนาการเพลงในระบบสองเที่ยวกลับขึ้นนี้ เป็นการก่อวิวัฒนาการเชิงการประพันธ์ขึ้นสำหรับใช้กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภาเป็นการเฉพาะ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะแสดงภูมิปัญญาในเชิงปฏิภาณกวีจนกระทั่งวิชาการ ได้กำหนดแบบแผนการบรรเลง โดยกำหนดให้ผู้บรรเลงเพลงประเภทสองเที่ยวกลับนี้ จะต้องทำเนินทำนองเพื่อการแปลทางบรรเลงด้วยปฏิภาณกวีมิให้เกิดการซ้ำซ้อน อันแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในเชิงปฏิภาณกวีที่กว้างขวางในระดับที่เรียกว่า "ภูมิปัญญาแตกฉาน" และกลายเป็นความนิยมที่วงวิชาการเชิงการบรรเลงปี่พาทย์เสภายึดเป็นแนวปฏิบัติตราบมาจนปัจจุบันนี้
>
> นอกจากแบบแผนในเชิงการใช้ปฏิภาณกวีแล้ว วงวิชาการดุริยางค์ไทยยังได้กำหนดความเป็นแบบแผนในเชิงการใช้ความเร็วในการบรรเลง ให้สอดคล้องกับแบบแผนการใช้ความสามารถเชิงภูมิปัญญา โดยเกณฑ์ทางวิชาการได้ก่อวิวัฒนาการเป็นข้อกำหนดให้เพลงสองเที่ยวกลับชนิดเพลงสองท่อน มีผลให้ปรับตัวเองจนมีลักษณะเป็นเพลง ๔ ท่อน และกำหนดแบบแผนในการใช้ลักษณะของสำนวนกลอนโดยหลักการตามลำดับ ดังนี้
>
> ท่อนที่ ๑ ว่าด้วยการสะบัดขยี้
>
> ท่อนที่ ๒ ว่าด้วยเสียง ว่าด้วยกลอน
>
> ท่อนที่ ๓ ว่าด้วยแนวในการบรรเลง

ท่อนที่ ๔ ว่าด้วยชั้นเชิงในการบรรเลง

ทั้งนี้มีปัจจัยของลักษณะทั้ง ๔ ประการ เป็นส่วนประกอบในการปรับปรุงลักษณะการบรรเลงเป็นสำคัญ ซึ่งใช้การด้วยการดำเนินทำนองด้วยสำนวนแปรไปตามกลไกของเพลงประเภทต่าง ๆ ที่นิยมใช้สำหรับในการบรรเลงในวงประเภทเสภา ซึ่งจะส่งผลให้ปรากฏในแนวการบรรเลงเป็นแบบแผนเรียงลำดับการใช้ความเร็ว จากช้าไปหาเร็วตามลำดับ (จากท่อน ๑ ไปหาท่อน ๔) ทั้งนี้นอกเหนือไปจากการจัดลำดับความเร็วภายในท่อนที่ได้ถูกกำหนดเป็นแบบแผนไว้ชั้นหนึ่งแล้ว คือ การบรรเลงแต่ละท่อน ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงให้ปรากฏส่วนของการขึ้นท่อน, การดำเนินสาระภายในท่อน และการลงจบท่อน เป็นระบบที่ผู้บรรเลงในระดับปี่พาทย์เสภา จะต้องผ่านการศึกษาและฝึกฝนมาแล้วเป็นอย่างดี" (บุญช่วย โสวัตรและนิสิตปริญญาโท รุ่นที่ ๑ , ๒๕๓๘ : ๑๔)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าลักษณะที่กล่าวมาเป็นลักษณะของเพลงปรบไก่ที่อยู่ในระบบกลุ่มเสภาคือ เพลงสี่บทและเพลงบุหลันเพราะทั้งสองเพลงนี้เป็นเพลงที่มี ๒ ท่อนหรือระบบสองเที่ยวกลับ ซึ่งโครงสร้างการประพันธ์ของเพลงบุหลันนั้น อยู่ในกรอบของเพลงหน้าทับปรบไก่ มีความยาว ๒ ท่อน สำหรับบรรเลง ๒ เที่ยวกลับ (บรรเลงท่อน ๑ และ ๒ จบแล้ว ย้อนไปบรรเลงท่อนที่ ๑ และท่อนที่ ๒ อีกครั้งหนึ่ง) วิชาการดนตรีไทยบางครั้งเรียกลักษณะนี้ว่าเป็น "เพลง ๔ ท่อน" ซึ่งเป็นเพลงสำหรับสติปัญญาด้านการดำเนินกลอนในการแปลทำนอง และเพลงบุหลันนี้มีหลักสำคัญสำหรับดำเนินการบรรเลงที่สำคัญ (การแสดงผลงานโครงการปริญญานิพนธ์ "ปี่พาทย์ประชั้นวง", ๒๕๓๕ : ๑๖) ดังที่อาจารย์บุญช่วย โสวัตรได้แสดงความเห็นไว้ในเอกสารงานวิจัยผลงานโครงการปริญญานิพนธ์เรื่องปี่พาทย์ประชั้นวงดังนี้

" ๑. เป็นเพลงที่ใช้ความเร็วของแต่ละท่อน จะต้องแสดงให้เห็นความแตกต่างของการใช้ความเร็ว จากท่อนที่ใช้แนวช้าและเพิ่มความเร็วให้สูงขึ้นในท่อนถัดไปตามลำดับ และใช้ความเร็วสูงสุดในท่อนสุดท้าย แล้วจึงลงลูกหมดเพื่อเป็นการแสดงว่าจบเพลง การใช้ความเร็วต้องไม่ปรากฏอาการที่เรียกว่า "ตาย" (บังคับมือและเสียงดนตรีให้สมบูรณ์ไม่ได้) และแนว "ล้ม" (การบรรเลงของแต่ละเครื่องมือไม่สามารถควบคุมให้ดำเนินไปในความเร็วด้วยกันได้) (การแสดงผลงานโครงการปริญญานิพนธ์ "ปี่พาทย์ประชั้นวง" , ๒๕๓๕ : ๑๖)

๒. เป็นเพลงที่มีการดำเนินของสำนวนกลอนแต่ละเครื่องมือ จะต้องมีความสัมพันธ์กันฟังแล้วรื่นหู ทั้งจะต้องมีลักษณะสำนวนที่เป็นจุดเด่นตามลักษณะเฉพาะอย่างมีความสัมพันธ์กัน ทั้งของตนเองและเครื่องมือที่รวมบรรเลงในวงเดียวกัน

๓. เป็นเพลงที่มีการสวม การส่ง เป็นช่วงสำคัญที่นักดนตรีที่มีหน้าที่ในการบรรเลงสวมและส่ง (ระนาดและปี่ใน) จะต้องใช้กลวิธีการบรรเลงให้เกิดความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน อย่างสนิทสนมทั้งด้านแนวการบรรเลงและด้านน้ำหนักเสียง ผลการบรรเลงฟังแล้วราบรื่นชวนแก่การติดตาม ตามรูปของการบรรเลง "เพลงเสภา"

๔. เป็นเพลงที่มีความสัมพันธ์ของการใช้ระดับเสียงระหว่างผู้ขับร้องกับเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งในการบรรเลงเพลงรูปแบบนี้จะมีลอยต่อในจุดที่ใช้การบรรเลงสวมส่งร้อง และในช่วงรอยต่อนี้เองผู้บรรเลงเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในการบรรเลงสวมส่งร้อง มักจะแสดงลักษณะการบรรเลงที่มีความพิเศษต่าง ๆ เพื่ออวดสติปัญญา"

นอกจากนี้ครูเงินยังได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับความโดดเด่นในเพลงบุหลันไว้ดังนี้

๑. เป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองวิจิตรพิสดารไพเราะน่าฟังมาก มีทั้งลูกล้อลูกขัดและท่าทีชั้นเชิงเกี่ยวพันกันอย่างเหมาะเจาะ
(มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๑)

๒. เป็นเพลงที่ในแต่ละวรรคแต่ละตอนได้แทรกลูกล้อลูกขัด พร้อมทั้งทำทางเปลี่ยนสำหรับเที่ยวกลับไว้ด้วยทั้งเถา จัดว่าเป็นเพลงที่ดำเนินลีลาไปอย่างร่าเริงคึกคัก (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๕)

๓. เป็นเพลงที่ตอนเที่ยวกลับมีการปรับลีลาใหม่ให้แปลกไปจากเที่ยวต้นอย่างคมคายน่าฟัง อย่างเช่นในอัตราที่ยวกลับ ๒ ชั้นของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ออกเป็นสำเนียงเขมรไว้อย่างชัดเจน สำหรับทำนองชั้นเดียวได้เน้นทางสำเนียงลาวมากขึ้น (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๖)

๔. ในการขับร้องทุกวรรคทุกตอนมีการสอดแทรกลูกเล่นอันชวนให้เกิดความซาบซึ้งตรึงใจ ฟังแล้วช่างสดชื่นรื่นรมย์เยือกเย็น (ครูเงิน, ๒๕๒๔ : ๑๐๕)

จากความสำคัญดังกล่าวจึงทำให้เห็นว่าเพลงบุหลันสามชั้น เป็นเพลงที่มีความถึงพร้อมทางภูมิปัญญาอันวิจิตรศิลป์ของผู้แต่ง อีกทั้งทำนองหลักและทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของการขับร้องมีเสียงตรงกัน คือเป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องเสียงให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง (สัญชัย เอื้อศิลป์, ๒๕๔๖ : ๑๒๐)

๒.๓.๖ ความสำคัญของเพลงแขกมอญสามชั้น อาจประมวลได้ดังนี้

ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงประวัติเพลงแขกมอญไว้ดังนี้

> "ในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้การบรรเลงเดี่ยวมีเพียงการเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงยังมิใช่เป็นการบรรเลงเพื่ออวดกัน ส่วนเพลงร้องส่งให้นักดนตรีรับเพิ่งจะเกิดเป็นอัตราสามชั้น เมื่อปลายรัชกาลที่ ๓ ช่วงต่อรัชกาลที่ ๔ โดยครูมีแขกเป็นผู้ริเริ่มคิดแต่งขยาย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเพลงทางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ สารถีการเวก เป็นต้น โดยในส่วนของเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะเพลงหลัก ๆ ที่เดี่ยวคือแขกมอญ สารถี พญาโศก นกขมิ้น เริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ อันเป็นช่วงสมัยที่ดนตรีมีความเจริญ" (มนตรี ตราโมท, ๒๔๓๑ : ๕)

จากเรื่องราวที่กล่าวมาข้างต้นนี้บ่งบอกให้ทราบว่า นี้ก็คือส่วนหนึ่งที่สำคัญและเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดเพลงเดี่ยว เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงฝีมือ และความสามารถของผู้แต่ง รวมถึงสิ่งหนึ่งที่เป็นเครื่องวัดความรู้ความสามารถของผู้บรรเลงอีกด้วย จะเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของตัวเพลงนี้ ซึ่งสามารถสรุปรวมจากการค้นคว้าได้ดังประเด็นดังกล่าวดังนี้

ประเด็นที่๑ เรื่องการใช้เสียง

๑.๑ เป็นเพลงที่มี ๗ เสียงครบถ้วน แถมยังมีลูกเล่นตอนท้ายท่อนเป็นอย่างเดียวกันทั้งสามท่อน ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวดัดแปลงลูกเล่นนั้นออกเป็นทางพิเศษต่าง ๆ อย่างไม่ซ้ำแบบกัน เพื่ออวดปฏิภาณในการคิดค้นทางพิเศษ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๓ : ๕๖ - ๕๗)

๑.๒ เป็นเพลงที่มีการประสานเสียงในแนวนอน ทำนองหลักมีลักษณะเป็นแบบดำเนินทำนอง การแปลทำนองของเครื่องมือต่าง ๆ จึงมีอิสระในการแปลทำนอง แต่แนวทางการบรรเลงมีแนวทางที่เสมอและเรียบทั้ง ๓ ท่อน (อดิสรณ์ บุญโพธิ์ทอง, ๒๕๔๑ : ๒๔)

๑.๓ เป็นเพลงที่ลดบันไดเสียงหรือลดระดับเสียง จึงทำให้ผู้บรรเลงและขับร้องจะต้องใช้ความสามารถ สติปัญญา ไหวพริบ ปฏิภาณ ตลอดจนทักษะความชำนาญเป็นอย่างสูง จึงจะสามารถบรรเลงและขับร้องให้เกิดความสมบูรณ์ได้" (ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น, ๒๕๓๙ : ๙๒)

ประเด็นที่ ๒ การดำเนินทำนอง

๒.๑ การดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นเสียงเรียงลำดับขั้นซึ่งมีท่วงทำนองพันไปเรื่อย ๆ เป็นสำเนียงแขกปนสำเนียงมอญ (อดิสรณ์ บุญโพธิ์ทอง, ๒๕๔๑ : ๒๔)

๒.๒ เพลงที่แสดงความสามารถในเชิงสำนวนกลอน (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๓๑ : ๗) และเป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงเดี่ยว (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๓ : ๕๔)

ประเด็นที่ ๓ เรื่องจำนวนท่อน

๓.๑ [3]เป็นเพลงที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเพลงเดี่ยวที่บรรเลงได้ยากยิ่งในกลุ่มประเภทเพลงเดี่ยวพหุท่อน (๓ ท่อน) ถ้าเทียบกับการเดี่ยวเพลงสารถี ต่อยรูป สุรินทราหู ฯลฯ ที่อยู่ในกลุ่มของเพลงหน้าทับปรบไก่

ประเด็นที่ ๔ เรื่องของจังหวะ

๔.๑ เป็นเพลงที่มีจังหวะเป็นแบบเรียบ ๆ มีการลักจังหวะและฝืนจังหวะเล็กน้อย ในการขับร้องเพื่ออวดแสดงกลวิธีการเอื้อน (อดิสรณ์ บุญโพธิ์ทอง, ๒๕๔๑ : ๒๔) และยังเป็นเพลงที่กลวิธีทางร้องและการบรรเลงทำนองหลักมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันเป็นส่วนใหญ่ (เสาวนีย์ ซื่อตรง, ๒๕๔๐ : ๒๖)

จากความสำคัญดังกล่าวจึงทำให้เห็นว่าเพลงแขกมอญสามชั้น เป็นเพลงที่มีความถึงพร้อมภูมิปัญญาอันวิจิตรศิลป์ของผู้แต่งมากน้อยเพียงใด

๒.๔ บทร้องเพลงพญาโศกสามชั้น เพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น

๒.๔.๑ บทร้องเพลงพญาโศกสามชั้น

ลิลา ศรีประพันธ์อธิบายเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวเพลงพญาโศก ๓ ชั้นไว้ว่า

> "เพลงพญาโศกที่เป็นเพลงเดี่ยว สืบเนื่องมาจากการบรรเลงในปี่พาทย์เสภาจนมาสู่วงเครื่องสาย เป็นที่ทราบกันว่าในการบรรเลงเสภานั้นหากจบด้วยบุหลันแล้ว จึงจะบรรเลงเพลงอะไรต่อก็ได้ ตั้งแต่เพลงเถา และเพลงเดี่ยวจนถึงเพลงลา ซึ่งจะเพิ่มความเข้มข้นการบรรเลงขึ้นทุกที" (ลิลา ศรีประพันธ์ ,๒๕๓๗ : ๑๓)

---

[3] พิชิต ชัยเสรี, ได้กล่าวไว้เมื่อครั้งที่ท่านมาทำการสอนวิชาสุนทรียภาพ ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อวันที่ ๓ กันยายน ๒๕๔๘

บทร้องหรือเนื้อร้องของเพลงนี้ จะมีอยู่ด้วยกันมากมาย ซึ่งผู้แต่งนั้นจะนำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทยเรื่องใด เรื่องหนึ่งตามความชอบใจและความเหมาะสมหรือตามเป้าหมายที่จะประพันธ์ ดังนั้นบทเพลงนี้จึงมีลักษณะของเนื้อหาที่แตกต่างกันดังต่อไปนี้

เนื้อที่ ๑

มาถึงเตียงเคียงข้างขุนช้างหลับ มนต์สร่างนางกลับหวนละห้อย
จะจากเจ้าเหมือนหนึ่งว่าวขาดลมลอย อย่าหมายคอยเลยว่าเมียจะเป็นตัว

(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๕๘)

จากเสภาขุนช้างขุนแผน ตอนที่ ๑๗ หลังจากขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างแล้วได้นางแก้วกิริยามาเป็นเมีย เมื่อเสร็จสมกันแล้วขุนแผนได้เข้าไปเอาตัวนางวันทองที่ห้องขุนช้าง โดยใช้คาถาร่ายมนต์ให้นางวันทองตามไปกับขุนแผนโดยดีแต่ระหว่างที่นางวันทองจะออกจากห้องขุนช้างไป ก็เกิดมีความอาลัยอาวรณ์ขุนช้างขึ้นมาอย่างจับใจ

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัว

เนื้อที่ ๒

เหลือบเห็นพระไวยอาลัยพ่อ น้ำพระเนตรคลอคลอถึงขุนแผน
เป็นทหารผลาญย่อยมาร้อยแดน พระกริ้วแค้นตรัสสั่งพระไวยพลัน

(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๕๘)

จากเสภาขุนช้างขุนแผน ตอน พระพันวษาเรียกพระไวยเข้าเฝ้า และบอกเล่าเรื่องราวว่าขุนแผน(ผู้เป็นพ่อของพระไวย)พลาดพลั้งเสียชีวิต ในครั้งที่พระพันวษาให้ไปรบกลับมอญใหม่ (ซึ่งเป็นพลายชุมพลน้องชายของพระไวยแปลงตัวมา) จึงทำให้พระไวยมีความโศกเศร้าอาลัยอาวรณ์ถึงขุนแผนมาก และด้วยความโกรธแค้นจึงทูลขอพระพันวษาออกรบกับพวกมอญใหม่

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๓

แสนสงสารนางซินเดอร์เสมอชีพ ใยจึงรีบหนีไปเสียไกลหน้า
เวลาค่ำย่ำฆ้องน้องเคยมา เคียงบ่าคู่เล่นเต้นรำเอย

(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๕๘)

ไม่ทราบนามผู้แต่ง แต่สันนิษฐานได้ว่าอาจจะมาจากเรื่องซินเดอร์เรลา ของฝรั่ง เพราะเนื้อหาได้กล่าวถึงพระราชากำลังอาลัยอาวรณ์เศร้าโศก ที่นางซินเดอร์เรลาจากพระองค์ไปและไม่เคยกลับมาหาพระองค์อีกเลย

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่งแม้จะไม่ได้นำมาจากวรรณคดีไทยก็ตาม

เนื้อที่ ๔

โอ้วันใดมิได้พบประสบพักตร์ ราวหัวอกจะหักเสียให้ได้
หวามอุราน้ำตาก็ตกใน กลายเป็นไฟเผาร้อนรอนชีวี
(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๖๐)

จากเสภาเรื่อง พญาราชวังสัน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ เป็นตอนที่ สมเด็จพระวิกรมทรงตัดสินความให้พระศรีสิทธิยกนางบัวพันให้พญาราชวังสัน จึงทำให้เกิดความอาลัยอาวรณ์ยิ่งนักต่อความรักและการสูญเสียคนรักให้คนอื่นไป

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัวและเป็นบทร้องที่มีความนิยมมากที่สุด ในบรรดาบทร้องเพลงพญาโศกทั้งหมด เพราะเนื้อหามีความกินใจในเรื่องความโศกเศร้าอย่างสุดซึ้งมากที่สุด (พิชิต ชัยเสรี, อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์ ,๒๕๓๗ : ๑๘)

เนื้อที่ ๕

ทอดองค์ลงกับที่ศรีไสยาสน์ ร้อนราชหฤทัยให้หม่นหมอง
เผยม่านสุวรรณอันเรืองรอง ผันพักตร์สู่แสงเดือน
(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๖๐)

จากเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เป็นตอนอิเหนามาชมถ้ำที่จะเตรียมไว้สำหรับพาบุษบาหนี จึงทำให้เกิดมีความอาลัยอาวรณ์คิดถึงนางบุษบาเป็นอย่างมาก

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๖

อกช้ำ ถึงยามค่ำจำเข้าแคบบินหาย
เก้าอี้แคบแนบเขนยพอเกยกาย จักระบายลมรินถวิลวัง
ที่เคยอยู่เคยเห็นอยู่เป็นนิจ ต้องปลดปลิดละวางไว้ข้างหลัง
มานอนเดียวเปลี่ยวแดแต่ลำพัน ขาดคนนั่งปรนนิบัติพัดหวีเอย
(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์,๒๕๒๓ : ๕๖๐)

จากบทมโหรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ เมื่อครั้งที่พระองค์เสร็จประพาสยุโรป ซึ่งในเนื้อหานี้พระองค์ท่านทรงกำลังคิดถึงเมืองไทยเป็นอย่างมาก ในขณะที่พระองค์ทรงกำลังพักผ่อนพระวรกายที่พำนักในยุโรปในช่วงเวลาพลบค่ำ หลังจากที่พระองค์ทรงเหน็ดเหนื่อยมาทั้งวัน

จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงพญาโศกนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

ในบรรดาบทร้องหรือเนื้อร้องเพลงพญาโศกสามชั้นมีด้วยกันทั้งหมด ๖ เนื้อ แต่ที่แพร่หลายและได้รับความนิยม และยังเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ผู้ฟังและผู้ร้องเห็นจะได้แก่เนื้อที่ ๔ เพราะเนื้อหามีความกินใจในเรื่องความโศกเศร้าอย่างสุดซึ้งมากที่สุด (พิชิต ชัยเสรี, อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๑) แต่ในการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเนื้อร้องที่ ๒ ซึ่งเป็นเนื้อร้องที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มของนักร้องทางฝั่งธน เพื่อฉายความเป็นอัตลักษณ์ในทางขับร้องทางฝั่งธนซึ่งพญาโศกทางฝั่งธนนี้ ได้เน้นการปรากฏลักษณะในการสะเทือนอารมณ์ใจ ด้วยการเน้นการใช้กลเม็ดเพื่อประโยชน์ในการสื่ออารมณ์เป็นสำคัญ มีจังหวะและท่วงทำนองที่มีความช้าเนิบ มีการเน้นและไม่เน้นในการเอื้อนและกล่าวคำร้องในที่เหมาะสม จึงมีลีลาที่น่าประทับใจต่อการขับร้อง

๒.๔.๒ บทร้องเพลงบุหลันสามชั้น

บทร้องหรือเนื้อร้องของเพลงนี้ จะมีอยู่ด้วยกันมากมายทั้งเนื้อหา ๓ ชั้น อย่างเดียว และเนื้อในรูปแบบเพลงเถา ซึ่งผู้แต่งนั้นจะนำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทยเรื่องใด เรื่องหนึ่งตามความชอบใจและความเหมาะสมหรือตามเป้าหมายที่จะประพันธ์ ดังนั้นบทเพลงนี้จึงมีลักษณะของเนื้อหาที่แตกต่างกันดังต่อไปนี้

เนื้อที่ ๑

สามชั้น ครั้นสิ้นแสงเทียนธูปประทีปตาม งามแสงจันทร์กระจ่างสว่างส่ง
พระพายพัดเกสรขจรลง บุษบงเบิกเบ่งระบัดบาน
เรณูนวลหวนหอมมารวยริน พระพายพัดตลบกลิ่นหอมหวาน
เฉื่อยฉิวปลิวช่อสุมามาลย์ ประสานกอดวันทองหลับระงับไป

เนื้อร้องบทนี้นำมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน (เนื้อนี้มีเพียง ๓ ชั้น เท่านั้น) (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๒๕๐) ตอนขุนแผนลักพาตัววันทองจากขุนช้างและหนีเข้าไปในป่า เมื่อถึงเวลาพลบค่ำก็ชวนนางวันทองพักผ่อนพร้อมกับอ้อมกอดของขุนแผน ด้วยความเหนื่อยอ่อนจากการเดินทางจึงค่อย ๆ พลอยหลับไป ซึ่งเนื้อหานี้ได้กล่าวถึงอารมณ์ของความรักและความโหยหายอาลัยอาวรณ์

ต่อความคิดถึง ที่ขุนแผนมีให้กับนางวันทองเป็นอย่างมาก หลังจากที่นางวันทองอยู่กินกับขุนช้างเป็นเวลามานาน

ดังนั้นจึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงบุหลันในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของการชมโฉมชมความงามในสิ่งที่ได้พบเห็นจึงเกิดความประทับใจและเกิดเป็นความรักขึ้นมาได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๒

สามชั้น

เหลือบเห็นน้องนวลละอองปลั่งเปล่ง ดังบุหลันวันเพ็ญประไพศรี
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์ ดังกินรีลงสรงคงคาลัย
งามจริงพริ้งพร้อมทั้งสรรพางค์ ไม่ขัดขวางเสียทรงที่ตรงไหน
คิดพรางปฏิพัทธ์กำหนัดใน จะใคร่ไปโอบอุ้มองค์มา

สองชั้น

ดูเดินดังดำเนินเหมราช งามประหลาดเลิศล้ำเลขา
พิศไหนงามเพลินเจริญตา พระราชาชมพลางทางถอนใจ
ทั้งสังคามาระตาก็พิศวง พระพี่เลี้ยงงวยงงหลงใหล
มิได้ว่าขานประการใด ตั้งตาดูไปไม่พริบตา

ชั้นเดียว

เมื่อนั้น บุษบาเยาวยอดเสน่หา
เล่นกับสาวสวรรค์กัลยา ที่ในธาราวาริน
ชิงกันเก็บพันธ์ดอกไม้ อันลอยไหลมาตามกระแสร์สินธ์
บ้างร่ายเก็บชลบนดิน หอมตลบอบกลิ่นสุมามาลย์

เนื้อร้องบทนี้นำมาจากบทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ ๒) ตอน ท้าวดาหาและครอบครัวพร้อมทั้งบริวารพากันขึ้นไปบนภูเขาวิลิศมาหราเพื่อไปพักผ่อน (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๑๒๒) ด้วยมีอิเหนาและพี่เลี้ยงของอิเหนาได้ตามเสร็จไปด้วย ระหว่างที่กำลังพักผ่อน อิเหนาและพวกพระพี่เลี้ยงก็เห็นบุษบาและพวกนางพี่เลี้ยงกำลังช่วยกันเก็บดอกไม้อยู่ริมธารน้ำอย่างสนุกสนานในบรรยากาศของธรรมชาติที่ร่มรื่น อิเหนาได้ชมโฉมนางของนางบุษบาแล้วก็เกิดความสิเน่ห์หานางยิ่งนัก ร่วมทั้งพระพี่เลี้ยงของอิเหนาที่ตามเสร็จมาด้วย ซึ่งเนื้อหานี้ได้กล่าวถึงอารมณ์ของความรักและสิเน่ห์หาต่อคนรัก ที่อิเหนามีให้กับนางบุษบาเป็นอย่างมาก

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงบุหลันในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของการชมโฉมชมความงามในสิ่งที่ได้พบเห็นจึงเกิดความประทับใจและเกิดเป็นความรักขึ้นมาได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๓

สามชั้น ครั้นค่ำสนธยาราตรีกาล จึงเผยม่านออกชมแสงบุหลัน
ทรงกลดหมดเมฆพรายพรรณ แสงจันทร์จับแสงรถทรง
แสงโคมประทีปทองส่องสว่าง กระจ่างจับพุ่มไม้ไพรระหง
พวงพระยอมหอมหวนลำดวนดง สาวหยุดประยงค์โยทะกา

สองชั้น หอมกลิ่นกล้วยไม้ที่ใกล้ทาง ตรัสบอกบาหยันพรางแล้วแลหา
ลมหวนอวลกลิ่นสุมาลย์มา ระคนกลิ่นบุหงารำไป
เรไรจักจั่นสนั่นเสียง เพราะเพียงดนตรีปี่ไฉน
บุหรงร้องพร้องเพรียกพงไพร ฟังเพลินเจริญใจไปมา

ชั้นเดียว เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีใจกล้า
เป็นทัพหลังรั้งพลไคลคลา เพลาค่ำคำนึงถึงเทวี
จึงปลอมแปลงแต่งองค์เป็นอำมาตย์ ชวนพี่เลี้ยงราชทั้งสี่
ทรงสินธ์พชาติพาชี ฝ่าพลมนตรีขึ้นมา

เนื้อร้องบทนี้นำมาจากบทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ ๒) ตอน อิเหนาปลอมเป็นอำมาตย์แอบดูบุษบาหลังจากที่นางกลับลงมาจากเขาวิลิศมาหรา (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๑๒๓) ซึ่งอิเหนาทนต่อความคิดถึงที่มีให้นางบุษบาไม่ไหว พบเห็นอะไรที่สวยงามก็เห็นแต่หน้าของนางบุษบา ได้กลิ่นของธรรมชาติอะไรที่คิดว่าเป็นกลิ่นตัวของนาง ได้ยินเสียงดนตรีที่ไพเราะก็คิดว่าเป็นเสียงพูดของนาง จนกระทั่งทนไม่ไหวจึงชวนพระพี่เลี้ยงทั้ง ๔ คนปลอมตัวเป็นอำมาตย์เพื่อจะเข้าไปหานางบุษบาให้ได้ ซึ่งเนื้อหานี้ได้กล่าวถึงอารมณ์ของความรักความคิดถึงและสิเหน่หาต่อคนรัก ที่อิเหนามีให้กับนางบุษบาเป็นอย่างมาก

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงบุหลันในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของการชมโฉมชมความงามในสิ่งที่ได้พบเห็นจึงเกิดความประทับใจและเกิดเป็นความรักขึ้นมาได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๔

สามชั้น เพลงสรรเสริญพระยศปรากฏเสียงกึกก้อง ฟังเสนาะเพราะพร้องยิ่งล้ำดนตรี
เสียงสะเทื้อนทั่วทั้งมณเฑียรนางรำเวียนรอบข้าง ซ้อนซับสลับสล้างไล่เลี้ยวพัวพัน
อาบูผันพักตร์ตามดูยิ่งงามยั่วแย้ม งามพักตร์ผ่องผัดแต้มแต่งแป้งผดุงพรรณ
เครื่องทรงสรรพ์วิเชียรรำวงเวียนพรั่งแพร้ว แลประสบแสงแก้วปลาบต้องตาพราย

สองชั้น งามเครื่องประดับเกศวิเศษสวย ดูพุ่มพวยเพรชพรายเฉิดฉายฉัน
ต่างหูเพชรเม็ดระยับประดับกรรณ กุณฑลสั้นเสียบปักสลักมวย
สวมสร้อยส้องเพริดพริ้งแพรว ประกอบแก้วแกมสุวรรณ์คมสันสวย
ทองกรแก้วแวววามงามสำรวย ดูนาฏนวยน่ารักลักขณา

ชั้นเดียว สวมประวิชติดเพชรเจ็ดกะรัต ทุกนิ้วหัตถ์กรีดกรายทั้งซ้ายขวา
แต่ล้วนเม็ดเพรชนิลดวงจินดา ทั่วกายาแลระยับจับแสงไฟ
พร้อมจริตกิริยามารยาท สำเนียงนาฏเพราะพร้องสนองไข
สมเป็นศรีสาวสุรางค์แห่งนางใน บำเรอไทธิบดินทร์ยั่วยินดี

บทร้องนี้ในอัตราจังหวะ ๓ ชั้นนำมาจากบทละครลิลิตนิทราชาคริต(วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๒๔๐ - ๒๔๑) พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) ซึ่งพระองค์ทรงโปรดเสภาเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงดำริให้นักกวีในสมัยนั้นแต่งบทเสภาเรื่องนิทราชาคริต เพื่อให้ขับเวลาทรงเครื่องใหญ่และทรงนิยมฟังเสภาที่ขับโดยนักเสภาชั้นดี เช่นพระแสนทอง เป็นต้น ในขณะเสร็ดประพาสหัวเมืองหรือเวลาประทับอยู่ในพระราชวัง (สงัด ยมะคุปต์, ๒๕๒๔ : ๕๔) ส่วนเนื้อร้องอัตราจังหวะ ๒ ชั้น และชั้นเดียว มาจากเสภาเรื่องอาบูหะซัน เป็นตอนนางบำเรอร้องกล่อมให้อาบูหะซัน และให้อาบูหะซันได้ชมโฉมความงามของพวกนาง (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๒๔๑) ซึ่งในตัวพวกนางนั้นมีเครื่องประดับเพรชพลอยที่ประดับอยู่กับตัวอยู่มากมาย อาบูหะซันไม่เคยพบเห็นมาก่อน จึงเกิดความพิสมัยชมเชยสรรเสริญพวกนางว่าเป็นนางในที่สวยงามมาก โดยที่ก่อนหน้านี้อาบูหะซันได้มาเป็นพระราชาอยู่ในวังแทนพระเจ้ากาหลิบ ซึ่งจากเนื้อหานี้ได้กล่าวถึงพวกนางบำเรอที่สวยงามมายลโฉมให้อาบูหะซันได้ชม เมื่ออาบูหะซันได้ชมแล้วจึงเกิดหลงใหลพวกนางขึ้นมา

ด้วยการบรรยายถึงความสวยงามของเครื่องประดับอันวิเศษนี้ จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงบุหลันในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของการชมโฉมชมความงามในสิ่งที่ได้พบเห็นจึงเกิดความประทับใจและเกิดเป็นความรักขึ้นมาได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อร้องเพลงบุหลันสามชั้นมีด้วยกันทั้งหมด ๑ เนื้อ และ ๓ เถา แต่ที่แพร่หลายและได้รับความนิยม และยังเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ผู้ฟังและผู้ร้องเห็นจะได้แก่เนื้อที่ ๓ ในกลุ่มของเพลงเถา เพราะเป็นเนื้อร้องที่แต่ละสำนักทั่ว ๆ นิยมนำมาถ่ายทอด แต่ในการทำวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเนื้อร้องที่ ๔ ในอัตราจังหวะ ๓ ชั้นเท่านั้นซึ่งเป็นเนื้อร้องที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มของนักร้องทางฝั่งธน โดยผู้ที่นำเนื้อร้องเรื่องลิลิตนิทราชาคริตมาเผยแพร่ในทางฝั่งธนเป็นท่านแรกนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงวินิจฉัยว่า "ผู้ที่นำบทประพันธ์ประเภทโคลงอย่างบทเพลงบุหลันชกมวยนี้มาร้องเป็นเพลงน่าจะเป็น พระเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬ)" (สัญชัย เอื้อศิลป์, ๒๕๔๖ : ๒๑) จึงทำให้เห็นที่มาและทราบถึงการนำเข้าของบทร้องนี้ว่าครูบาอาจารย์ท่านใดเป็นผู้นำเข้า และทำให้เห็นว่าเนื้อร้องนี้มีความสำคัญกับนักร้องฝั่งธนมากแค่ไหน และเพื่อต้องการจะฉายความเป็นอัตลักษณ์กลวิธีในทางขับร้องทางฝั่งธน ซึ่งเพลงบุหลันทางฝั่งธนนี้ ได้เน้นการใช้กลเม็ดเพื่อประโยชน์ในการสื่ออารมณ์เป็นสำคัญ มีจังหวะและท่วงทำนองที่มีความช้าเนิบ มีการเน้นและไม่เน้นในการเอื้อนและกล่าวคำร้องในที่เหมาะสม จึงมีลีลาที่น่าประทับใจต่อการขับร้องอีกเพลงหนึ่ง

๒.๔.๓ บทร้องเพลงแขกมอญสามชั้น

บทร้องหรือเนื้อร้องของเพลงนี้ จะมีอยู่ด้วยกันมากมายทั้งเนื้อหา ๓ ชั้น อย่างเดียว และเนื้อในรูปแบบเพลงเถา ซึ่งผู้แต่งนั้นจะนำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทยเรื่องใด เรื่องหนึ่งตามความชอบใจและความเหมาะสมหรือตามเป้าหมายที่จะประพันธ์ ดังนั้นบทเพลงนี้จึงมีลักษณะของเนื้อหาที่แตกต่างกันดังต่อไปนี้

เนื้อที่ ๑

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองศรี
ไสยาสน์ในราชราตรี แสนทวีเทเวศร์ในวิญญา
ม่อยหลับแล้วกลัวผวาตื่น คิดแต่จะคืนไปหมันหยา
ป่านฉะนี้โฉมงามสามสุดา จะละห้อยคอยท่าทุกคืนวัน

บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ ๒) ตอน อิเหนาคิดถึง ๓ นาง คือ จินตะหรา มาหยารัศมี และสะการะวะตี ขณะเดินทางไปเมือง

ดาหาหลังจากที่เสร็จการศึกกะหมังกุหนิง และวิทยาสะกำราชบุตรแล้ว เพื่อสรงน้ำชำระองค์เป็นสวัสดิ์มงคลตามโบราณราชประเพณี ถึงแม้ว่าจะนอนหรือจะทำอะไรก็ตาม ก็คิดถึงอาลัยอาวรณ์ในเรื่องของความรักถึงคนรักที่จากมาไกล อิเหนาจึงตั้งใจจะพักอยู่ในกรุงดาหาเพียงหนึ่งราตรีเท่านั้น ก็จะทูลกลับเพราะมีความกระวนกระวายใจคิดถึงชายาทั้งสามในเมืองหมันหยาอย่างยิ่ง เนื้อหานี้ได้บ่งบอกถึงความรักที่ก่อให้เกิดทุกข์ เนื่องจากคิดถึงคนรักที่อยู่หางไกล หรือต้องจากผู้ที่ตนรัก (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๒๕,๘๐)

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงแขกมอญในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของความรักนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๒

พระเอยพระทรงลักษณ์ งามพักตร์ผ่องเพียงดวงบุหลัน
สารพัดพร้อมพริ้งทุกสิ่งอัน วิไลวรรณอ้อนแอ้นเอวกลม
อันนารีที่เป็นหน่อกษัตริย์ชาติ จะสนิทพิศวาสไม่งามสม

บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ ๒) ตอน อุณากรรณ (บุษบาแปลงตัว) ขณะที่อยู่เมืองกาหลัง ก็เกิดคิดถึงอิเหนาขึ้นมา จึงมีรับสั่งให้กิดาหยันซึ่งเป็นพระพี่เลี้ยงของอุณากรรณ จัดนำวงมโหรีมาเล่นเพื่อหวังที่จะคลายความโศก และร้องเพลงขับกล่อมให้อุณากรรณฟังในสวนนั้น กิดาหยันได้เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับกิริยาบทของอุณากรรณ (บุษบา) ที่มีสิริโฉมงดงาม (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๘๑)

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงแขกมอญในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของความรักนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๓

แลดูอรุณไขแสง แสงแดงเรื่อเรืองเวหา
ดูแฉล้มเหมือนแก้มกัญญา โสภาแรกรุ่นครุณราม
ดาวเดือนเลื่อนลับเวหา สุริยนผ่องพื้นภูมิสาม
แสงจับยอดไม้ใบงาม วามวาบน้ำค้างเคลือบใบ

บทละครรำเรื่องศกุนตลา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) ตอนท้าวทุษยันต์ตื่นบรรทมขณะที่เสด็จประพาสป่าแล้วเกิดความคิดถึงคนรัก เห็น

อะไรที่งดงามก็จะเปรียบเสมือนเห็นหน้าคนรักที่จากมา จึงทำให้เกิดความอาลัยอาวรณ์คิดถึงคนรักที่จากมาไกล (วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๑๕๒)

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงแขกมอญในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของความรักนี้ได้อย่างลงตัวอีกบทหนึ่ง

เนื้อที่ ๔

สามชั้น	ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง	หลับตามนต์มืนยังมืดหน้า
	สะดุ้งตกใจตื่นไม่ลืมตา	ผวากอดขุนแผนนิ่งไม่ติงตัว
	ขวัญหายกายสั่นระรัวริก	ปลุกหยิกคิดว่าขุนช้างผัว
สองชั้น	เล่าความฝันมาประหม่ากลัว	ว่าทูนหัวสุมไฟในมุ้ง
	เปลวปลาบวาบพลุ่งขึ้นปลายจาก	ไหม้มากหลายตับลงยังยุ่ง
	ต้องตัวผัวไหม้ทั้งไส้พุง	น้องสะดุ้งโดดกลิ้งอยู่กลางแปลง
ชั้นเดียว	เรืองเริงเพลิงผลาญม่านหมอนฟูก	ถูกน้องผุพองเป็นหลายแห่ง
	ไม่มีใครจะช่วยดับวับวาบแรง	ตัวน้องนึกแสยงสยดใจ
	ขอเชิญช่วยทำนายให้น้องที	เช่นนี้น้องหาเคยจะฝันไม่

เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองฝันร้ายและเล่าให้ขุนแผนฟัง(วัฒนะ บุญจับ, ๒๕๔๔ : ๒๕๘) โดยขุนแผนพินิจพิเคราะห์ดูจากความฝันที่นางวันทองเล่าให้ฟังก็รู้ตัวว่าจะต้องเสียวันทองให้ขุนช้างไปทั้งที่วันทองไม่เต็มใจ โดยขณะที่วันทองกำลังตั้งท้องอยู่ และตัวขุนแผนเองก็ต้องถูกโทษจำคุกในวังเพราะนางลาวทองคืนกับพระพันวษาและต้องพลัดพรากจากวันทองไป

ด้วยอารมณ์ของบทประพันธ์ข้างต้นและคำประพันธ์จึงทำให้เนื้อหาบทนี้ มีความเหมาะที่จะนำมาเป็นเนื้อร้องเพลงแขกมอญในเรื่องของการพูดถึงอารมณ์ของความรักที่ต้องเสียคนรักไป

เนื้อร้องเพลงแขกมอญสามชั้นมีด้วยกันทั้งหมด ๓ เนื้อ และ ๑ เถา แต่ที่แพร่หลายและได้รับความนิยม และยังเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ผู้ฟังและผู้ร้องเห็นจะได้แก่เนื้อที่ ๒ ในกลุ่มเพลงเดียวและเนื้อที่ ๔ ในกลุ่มเพลงเถาแต่ในการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเนื้อร้องที่ ๒ ซึ่งเป็นเนื้อร้องที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มของนักร้องเพลงเดี่ยวแขกมอญทั่วไป และเพื่อต้องการจะฉายความเป็นอัตลักษณ์กลวิธีในทางขับร้องทางฝั่งธน ซึ่งเพลงแขกมอญทางฝั่งธนนี้ ได้เน้นการใช้กลเม็ดเพื่อประโยชน์ในการสื่ออารมณ์เป็นสำคัญ มีจังหวะและท่วงทำนองที่มีความช้าเนิบ มีการเน้นและไม่เน้นในการเอื้อนและกล่าวคำร้องในที่เหมาะสม จึงมีลีลาที่น่าประทับใจต่อการขับร้องอีกเพลงหนึ่ง

๒.๕ โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงพญาโศกสามชั้นเพลงบุหลันสามชั้น และเพลงแขกมอญสามชั้น

๒.๕.๑ โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงพญาโศกสามชั้น

โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเท่าที่ปรากฏมีดังนี้

๑. เพลงเรื่องพญาโศก อยู่ในประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ สามารถใช้บรรเลงประกอบในงานอวมงคลได้หากอนุโลมตามชื่อเพลงแต่โดยปกติแล้วในการบรรเลงในงานอวมงคลจะใช้เฉพาะเพลงเรื่องนางหงส์เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น (พิชิต ชัยเสรี,อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๐)

๒. เพลงโศรก มาจากเพลงพญาโศก ๒ ชั้น และต้นพญาโศก (พญาฝัน) เป็นเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่งที่ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงนิพนธ์แยกเสียงประสานเป็นแนวต่าง ๆ ขึ้นสำหรับวงโยธวาทิต โดยไม่มีการตีฉิ่งหรือจังหวะหน้าทับแบบไทย ใช้บรรเลงประโคมศพหรือนำเวลาเคลื่อนศพประชุมเพลิง (ศิริรัตน บุษบงและพูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๔ : ๗๐)

๓. เพลงพญาโศกที่ใช้ในละคร จะใช้ในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น ในบทละครที่แสดงถึงอารมณ์เศร้า ครุ่นคิดคำนึง โศกด้วยอาการอยู่กับที่ไม่เคลื่อนไหว เป็นความรันทดท้อแสดงความทุกข์ พลัดพราก สูญเสียพบใน

- โศก ๒ ชั้น
- โศกตัด ตัดทอนลง

(พัฒนี พร้อมสมบัติ, อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๐)

๔.เพลงพญาโศก เถา อาจมีปรากฏในชั้นหลังใช้บรรเลงขับร้องในวงดนตรีทั่วไป เกิดหลังจากทำทางเดี่ยวแพร่หลาย จนมีคิดทำเป็นเถาขึ้น (ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๐)

๕. เพลงเดี่ยวพญาโศก เกิดสมัยครูมีแขกที่ได้ขยายขึ้นจาก ๒ ชั้น เป็น ๓ ชั้น จนถึงเพลงเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของผู้บรรเลงในทุกเครื่องและขับร้อง แพร่หลายทั่วไป สำหรับบทร้องที่นิยมที่สุดคือ จากเสภาเรื่องพญาราชวังสัน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ (ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๐)

๖. เพลงพญาโศกในโหมโรงเครื่องสายปี่ชวา เนื่องจากเพลงพญาโศกเป็นเพลงประเภทที่อยู่ในประเภทดำเนินทำนอง (ทางพื้น) อย่างโบราณ ลักษณะเสียงและทำนองมีความเหมาะสมในการใช้บรรเลงสำหรับวงเครื่องสายปี่ชวามาก และความยาวพอเหมาะกับการใช้เป็นโหมโรงแต่บันไดเสียงที่เล่นต้องเปลี่ยนเป็นทางชวา มิใช่เพียงออบน

๗. เพลงพญาโศกที่ใช้บรรเลงเพลงลา เนื่องจากท่วงทำนองให้อารมณ์ที่โศกเศร้า รำพึงถึงความทุกข์ยากรันทด แต่เนื่องจากเพลงพญาโศกเป็นเพลงที่ไม่มีสร้อย – ดอก จึงไม่เหมาะในการนำมาลา (พิชิต ชัยเสรี,อ้างถึงใน ลิลา ศรีประพันธ์,๒๕๓๗ : ๒๑)

๒.๕.๒ โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงบุหลันสามชั้น เท่าที่ปรากฏมีดังต่อไปนี้

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงโอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงบุหลันไว้ดังนี้

"เดิมเป็นเพลงเกร็ด แต่มาเป็นเสภาใช้บรรเลงเป็นต้นเสภาใช้เป็นเพลงที่สำหรับว่าพอเปิดเสภา และก็รัวประลองขึ้นมาก่อนและก็ว่าต่อไปในเพลงโหมโรง เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว เพลงสี่บท และจบด้วยเพลงบุหลันหมดนี้แล้วก็จะตั้งเพลงอะไรต่ออะไรต่อไปได้ นี้คือระเบียบวิธีการบรรเลงแบบโบราณ ซึ่งมีเค้าโครงขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์และมีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อย ๆ แต่ถ้าจะพูดถึงในเรื่องเพลงบุหลันว่าทำมันถึงเข้ามาอยู่ในระเบียบเพลงเสภา เพราะมันมีลักษณะพิเศษถ้าพูดถึงทางดนตรีนะ แต่ถ้าว่าทางร้องนี้ทางร้องมันก็ร้องอยู่แค่ ๒ ท่อน แต่ท่อน ๓ – ๔ มันก็ร้องเหมือนเดิม แต่ถ้าเป็นทางเครื่องนี้ซิจะเห็นได้ว่าเที่ยวกลับท่อน ๓ เป็นลักษณะพิเศษเลยในเพลงบุหลัน ซึ่งฉันเรียกเที่ยวนี้ว่า "เที่ยวกลับซ่อนเงื่อน" โดยเฉพาะตรงเที่ยวกลับช่วงเท่าของท่อน ๑ แต่ถ้าเป็นเที่ยวกลับช่วงเท่าในเที่ยวกลับท่อน ๓ จะมีการขยายมากกว่าเที่ยวกลับช่วงเท่าของท่อนที่ ๑ เท่าตัวและมันก็วกไปหาเสียงคู่ประสานอื่นแต่ไม่ได้กลับมาที่เดิม จึงเรียกว่า "เที่ยวกลับซ่อนเงื่อน" และนี้ก็คือลักษณะพิเศษซึ่งหาได้ยากในเพลงอื่นมันถึงได้มาอยู่ในกลุ่มเพลงเสภานี้ไง และที่นี้ในเพลงต้นเสภาในเพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว และเพลงสี่บทนี้มีลักษณะพิเศษในตัว ถึงได้มีการกำหนดออกมาไว้ให้สำหรับเริ่มเพลง และเริ่มเรียนในกลุ่มประเภทเพลงเสภาที่ได้กำหนดออกมาไว้อย่างนี้ ส่วนเที่ยวกลับท่อนที่ ๔ ไม่มีอะไรมากซึ่งจะเป็นไปในลักษณะตรงไปตรงมา" (พิชิต ชัยเสรี ,สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

๒.๕.๓ โอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงแขกมอญสามชั้น เท่าที่ปรากฏมีดังต่อไปนี้

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงโอกาสและระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงแขกมอญไว้ดังนี้

"เดิมมาก็เป็นเพลงเกร็ดโบราณเค้าใช้ อัตราจังหวะ ๒ ชั้นในการบรรเลงกับโขนละคร แต่ว่าแขกมอญมีความพิเศษอย่างในเรื่องเสภานี้ซิอันนี้น่าสนใจ คือจะต้องยอมรับและเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปตรงที่ว่า ในกระบวน

ทางพื้นแล้วไม่ใช้เพลงท่อนเดียวนะ แต่ถ้าเป็นทางพื้นท่อนเดียวแล้วเพลงพญาโศกเป็นหัวหน้าใหญ่เรียกว่าเด่นกว่าเพื่อนในเพลงท่อนเดียว แต่ถ้าเพลงทางพื้นหลาย ๆ ท่อนไม่มีอะไรจะเท่าแขกมอญ ถือได้ว่าเป็นประธานใหญ่ในเพลงทางพื้นหลายท่อน ฉะนั้นเวลาเราเรียนจบในต้นเพลงเสภาหรือบุหลันแล้ว เวลาเค้าจะต่อทางพื้นท่อนเดียว ทางพื้นหลายท่อนเค้าจะต้องต่อพญาโศกและแขกมอญต่อไป โดยเฉพาะเพลงแขกมอญมันจะมีส่วนซ้ำอยู่ทั้ง ๓ ท่อน และก็กระบวนลีลาการเดินกลอนแม้ซ้ำแบบเรียกว่าแยบคาย จึงทำให้ผู้แต่งเดี่ยวได้คิดกลวิธีอะไรได้มาก ซึ่งจะเห็นได้ว่าเพลงที่อยู่ในกลุ่มระเบียบเพลงเสภานั้น จัดได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความเด่น เด่นในแง่ของเรื่องการให้อารมณ์ เน้นในเรื่องทางสุนทรีย์เป็นพิเศษ มีความเป็นปีติสานต์คือมันเป็น Art Song อย่างเดียว ซึ่งเป็นการฟังเพื่ออารมณ์สุนทรีย์อย่างเดียวมันไม่เป็นไปอย่างอื่น ถ้าเป็นในหมวดอื่นมันก็ต้องไปอีกอย่าง" (พิชิต ชัยเสรี,สัมภาษณ์, ๑๖ มีนาคม ๒๕๕๐)

จะเห็นได้ว่าโอกาสที่จะทำการบรรเลงเพลงทั้ง ๓ บทเพลงนี้จะนิยมบรรเลงในการจัดการประชันเสภา หรือถ้าไม่มีการจัดประชันแต่เป็นการนำวงปี่พาทย์เสภามาบรรเลงในงานนั้น ๆ และในการบรรเลงในแต่ละครั้งจะต้องบรรเลงตามระบบระเบียบวิธีการบรรเลงในกลุ่มเพลงเสภา ซึ่งครูอาจารย์ในอดีตจัดเรียงระบบเพลงเอาไว้ให้แล้ว เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงจะต้องยึดหลักเกณฑ์ดังการนี้ให้คงอยู่สืบทอดต่อไป