บทที่ 3

การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสำนักสามัญชนและราชสำนัก (พ.ศ. 2325-2475)

ดนตรีไทยได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปประจำชาติและเป็นศิลประดับสูงที่ชนชั้นปกครองได้ศึกษาและเป็นผู้อุปถัมภ์ให้เกิดขึ้นเป็นสำคัญ ต้นเค้าเรื่องนี้อาจจะอยู่ในระดับการบันเทิงของชาวบ้าน แต่สุดท้ายก็ได้ปรับปรุงให้ประณีตบรรจงโดยศิลปินหลวง ซึ่งมีโอกาสใช้เวลาส่วนใหญ่ทำกิจกรรมเช่นนี้เป็นวิชาชีพ และเนื่องจากสังคมในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ผู้บริหารประเทศเป็นที่รวมของโภคทรัพย์ของชุมชน ไม่มีแหล่งทรัพยากรอื่นของเอกชนที่จะมาแย่งอุปถัมภ์งานศิลปที่ประณีต หลักฐานงานศิลปชั้นสูงทางละครและดนตรีของอดีตจึงมาจากราชสำนักทั้งนั้น (ศิระพร ฐิตะฐาน 2525: 148) เจ้านายและขุนนางเป็นบุคคลชั้นปกครองซึ่งถือตัวเองว่าเป็นบุคคลชั้นสูงในสังคม และไว้ตัวเป็นผู้ดี พอใจที่จะรับราชการเพียงอย่างเดียว งานส่วนหนึ่งที่เจ้านายทำเมื่อมีเวลาว่างคืองานอดิเรก แต่ละคนสนใจไม่เหมือนกัน ดังที่ ชัย เรืองศิลป์ (2517: 94) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . เนื่องจากพวกเจ้านายมีเวลาว่างมาก บางองค์จึงหางานอดิเรกมาทำแก้รำคาญ เช่น ตั้งวงดนตรี ตั้งคณะระบำคณะละคร เล่นเครื่องแก้ว เครื่องลายครามและโต๊ะหมู่บูชา เจ้านายบางองค์เล่นกระถางดอกไม้ เช่น กรมหลวงรักษ์นคเรศ มีชื่อเสียงในทางคณะละครผู้ชาย กรมหลวงพิทักษ์มนตรีเป็นบรมครูในทางคิดแบบฟ้อนรำ เจ้านายบางองค์สนใจในการประพันธ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน

เจ้านายแต่ละคนมักจะมีบริวารที่เรียกว่า "ไพร่" ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น กิจกรรมของเจ้านายนอกจากจะจัดให้มีตามความสนใจของแต่ละองค์แล้ว ยังจัดตามความสนพระทัยของพระมหากษัตริย์ด้วย ถึงแม้ในสมัยรัชกาลที่ 1-3 พระมหากษัตริย์ทรงถือนโยบายร่วมกันในการที่จะสร้างบ้านเมืองให้ใหญ่โต สง่างามเทียบเท่ากรุงศรีอยุธยา เพื่อแสดงว่าไทยได้กลับตั้งตัวเป็นอิสระ มีกำลังพอที่จะสร้างบ้านเมืองใหม่ให้เทียบเท่ากรุงศรีอยุธยาอีกครั้งหนึ่ง แต่สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งนอกจากด้านกำลังทางด้านทหารที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์และเอกราชของชาติมาแต่อดีต คือ ด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยนั้น พระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูงได้ให้การสนับสนุนมาโดยตลอด จนเป็นวิชาชีพที่มีการศึกษากันอย่างแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบันนี้

ปัจจัยที่มีผลต่อการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช สำนักสามัญชนและราชสำนัก (พ.ศ. 2325-2475)

1. ปัจจัยทางการเมืองการปกครอง

การปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชแบ่งกลุ่มคนออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มของเชื้อพระวงศ์และเจ้านายชั้นสูง และกลุ่มของ "ไพร่" เชื้อพระวงศ์และเจ้านายชั้นสูงถือตัวเองว่าเป็นบุคคลชั้นสูงของสังคม และมีหน้าที่ปกครองประเทศ ในการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นการปกครองที่มีพระมหากษัตริย์อยู่เหนือกฎหมาย ในการปกครองประเทศบุคคลที่พิจารณาแต่งตั้งให้เป็นชุนนางนั้น รัฐได้วางกฎเกณฑ์ไว้ว่า "กอบด้วยวุฒิ 4 ประการ คือ ชาติวุฒิ ไวยวุฒิ และปัญญาวุฒิ ซึ่ง ชัย เรืองศิลป์ (2527: 45) ได้กล่าวถึงรายละเอียดไว้ว่า "ชาติวุฒิ หมายถึง ตระกูลเป็นอัครเสนาบดีสืบ ๆ กันมา ไวยวุฒิ หมายถึง อายุตั้งแต่ 31 ปีขึ้นไป คุณวุฒิ หมายถึง มีความรู้ฝ่ายพลเรือนชำนิชำนาญ ปัญญาวุฒิ หมายถึง จำเริญด้วยปัญญาฉลาด" รัฐถือเอาตระกูลเป็นเกณฑ์ตั้งข้าราชการให้ดำรงตำแหน่งสูง ๆ สามัญชนหรือไพร่เข้ารับราชการได้ทางเดียวคือรบพุ่งข้าศึกชนะจะได้รับการชุบเลี้ยงจากรัฐ จะเห็นได้ว่ากลุ่มสังคมของเจ้านายและชุนนางเป็นสังคมหนึ่งที่แตกต่างไปจากสามัญชนหรือ "ไพร่" ที่เรียกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สังคมกลุ่มนี้เป็นชนชั้นปกครอง สิ่งใดก็ตามที่พระมหากษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูงในสังคมต้องการและสนใจก็มักจะให้การสนับสนุนสิ่งนั้นให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี การสนับสนุนทางด้านดนตรีไทยของเจ้านายและชุนนางจึงเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่จะพัฒนาการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยให้ก้าวหน้าสืบไป และ "ดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนนั้นได้เริ่มมาจากราชสำนัก การดนตรีไทยกับราชสำนักได้คู่กันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) ในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2325-2475) เป็นสมัยที่รับการสืบทอดดนตรีไทยจากสมัยอยุธยา บทบาทของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับการพัฒนาขึ้นมาตามลำดับ ดังจะเห็นได้ชัดเจนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 พระองค์ทรงสนพระทัยในด้านดนตรี ได้นำเสภาซึ่งเป็นการละเล่นของชาวบ้านเข้ามาเล่นในราชสำนัก และให้มีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบเสภา ทรงเห็นว่าการขับเสภาที่ไม่มีดนตรีแทรกนั้น ดนขับเสภาเหนื่อยเพราะไม่มีเวลาพักผ่อน จึงโปรดให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ มีทั้งเพลงร้องให้ปี่พาทย์รับและบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามท้องเรื่องเหมือนอย่างบรรเลงประกอบการแทรกทุกประการ นอกจากนี้พระองค์ได้ทรงดนตรีด้วย คือซอสายฟ้าฟาด และพระราชนิพนธ์เพลงบุหลันลอยเลื่อนขึ้นด้วยพระองค์

เอง การดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชได้เริ่มเจริญรุ่งเรืองในสมัยนี้ หากแต่ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรมากนัก

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชดำริว่าการทรงละครเป็นปรามาสฐาน ไม่เป็นคุณค่าแก่การบำเพ็ญพระราชกุศลและราชการแผ่นดิน จึงให้เลิกเล่นละครเสีย ไม่ทรงสืบมาในแผ่นดินนั้น ละครข้างในเป็นของหลวงไม่มี มีบ้างก็แต่ของเจ้าจอมข้างในลักลอบเล่น ครั้นในหลวงทรงทราบก็ทรงขัดเคืองก็เป็นอันเลิกไป (ธนิต อยู่โพธิ์ 2520: 41) อย่างไรก็ตามในรัชกาลที่ 3 ก็ไม่ได้ออกกฎหรือระเบียบต่าง ๆ เพื่อห้ามไม่ให้เล่นดนตรีหรือละครอย่างเด็ดขาดการละเล่นของสามัญชนที่ยังมีอยู่ทั่วไป (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2394-2411) ได้โปรดอนุญาตให้พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ผู้น้อยมีละครหญิงได้ ไม่ทรงรังเกียจ เคยทรงปรารภว่า "มีละครด้วยกันหลายรายบ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน" ทั้งนี้เป็นพระราชดำริด้วยพระปรีชาญาณเพื่อความเจริญก้าวหน้าแก่ศิลปการละครและแก่ประเทศชาติโดยแท้ ในด้านการดนตรีก็เช่นเดียวกัน ได้มีพระบรมราชานุญาตให้พระราชวงศ์ได้มีวงดนตรีเป็นของตนเองได้ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2500: 45-46) ดังที่พระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ในงานพระราชทานเพลงศพ นายขาว ครุฑหานนท์ 2521: 11)

> . . . เดิมทีละครเป็นของผู้ชายเล่น ในรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ เกิดการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการละครการนั้นตลอดมาจนถึงการเล่นมโหรี เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีพระราชกำหนดห้ามมิให้ผู้หญิงอื่นหัดละครผู้หญิง มีได้แต่ของหลวง เพราะฉะนั้นผู้ที่มีบริวารมาก เช่นเจ้านายและขุนนาง จึงมีการหัดผู้หญิงเป็นมโหรี หัดผู้ชายเป็นละครและปี่พาทย์เป็นประเพณีสืบมา ครั้นถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้เลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย พระราชทานพระบรมราชานุญาตว่า ใคร ๆ จะหัดละครผู้หญิงก็หัดได้ตามใจชอบ เมื่อมีพระบรมราชานุญาตดังนั้น การที่เคยหัดผู้หญิงเป็นมโหรีก็ไปหัดละครเสียเป็นพื้น คนทั้งหลายชอบดูละครผู้หญิงก็หาใคร่จะมีใครหัดมโหรีผู้หญิงอย่างแต่ก่อนไม่ . . .

ในรัชกาลที่ 4 การละเล่นเฟื่องฟูมาก และการละเล่นที่เป็นที่นิยมมากคือการแอ่วลาว ประชาชนหันไปสนใจการแอ่วลาวแคนมาก ดนตรีไทยจึงซบเซา รัชกาลที่ 4 จึงได้ออกประกาศห้ามการเล่นแอ่วลาวแคน เมื่อ พ.ศ. 2408 ซึ่งประกาศตอนหนึ่งได้กล่าวว่า

> . . . ไทยเลียนแบบอย่างลาว มอญ เขมร พม่าได้ แต่ไม่ควรเอามาเป็นหลัก ชาวไทยละทิ้งการละเล่นสำหรับเมืองตัว คือ ปี่พาทย์ มโหรี เสภาครึ่งท่อน ปรบไก่ สักระวา เพลง

> ไก่ป่าเกี่ยวข้าว และละครร้องเสียหมด พากันเล่นลาวแคนไปทุกหนแห่ง ทุกตำบลทั้งผู้หญิงผู้ชาย จนท่านที่มีปี่พาทย์ มโหรี ไม่มีผู้ใดหาต้องการบอกขายเครื่องปี่พาทย์ เครื่องมโหรี ในที่มีงานการโกนจุก บวชนาค ก็หาลาวแคนเล่นเสียหมด ... ทรงมีพระราชดำริว่าไม่เหมาะสม จึงให้งดเล่นลาวแคนเสีย ให้มาเล่นต่าง ๆ อย่างเก่าของไทย คือละครพ้อนรำ ปี่พาทย์ มโหรี เสภา ครึ่งท่อน ปรบไก่ สักระวา เพลงไก่ป่า เกี่ยวข้าว และอะไร ๆ ที่เคยเล่นมาแต่ก่อน หากใครยังขืนเล่นลาวแคนอยู่ จะให้เสียภาษีให้แรง ใครเล่นที่ไหนให้เรียกแต่เจ้าของที่แลผู้เล่น ถ้าลักลอบเล่นจะต้องจับปรับให้เสียภาษีสองต่อ สามต่อ" (พระราชบัญญัติและประกาศต่าง ๆ 3: 2466: 641-643)

การออกพระราชบัญญัติห้ามแอ่วลาวแคน และให้ประชาชนหันมาสนใจดนตรีไทยและการละเล่นของไทย พร้อมทั้งเปิดโอกาสให้เชื้อพระวงศ์ที่สนใจด้านดนตรีไทยได้มีวงดนตรีไทยเป็นของตนเอง เป็นการเปิดโอกาสทางการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างแท้จริง เจ้านายวังต่าง ๆ ก็มีวงดนตรีเป็นของตนเองไว้ เพื่อประดับบารมีและการประกวดประชันกัน โดยการนำนักดนตรีที่มีฝีมือจากสำนักสามัญชนเข้ามาอยู่ในความอุปถัมภ์ของแต่ละวังที่สนใจด้านดนตรีไทย และสามัญชนเหล่านี้มีหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีไทยโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นกุญแจสำคัญที่จะไขไปสู่ความเจริญและความก้าวหน้าทางด้านการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างแท้จริงและเห็นได้ชัดเจน นักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถได้ถูกนำถวายตัวเข้าวัง เพื่อมีหน้าที่บรรเลงดนตรีพร้อมทั้งศึกษาวิชาชีพดนตรีเพิ่มเติมไปด้วย เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล ประจำวังบางขุนพรหม (พ.ศ. 2436-2475) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประจำวังบูรพาภิรมย์ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ประจำกระทรวงวัง (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นสมัยที่ศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกได้เป็นสมุฏฐานให้ศิลปในประเทศไทยขยายแยกออกไปมากมาย พัฒนาการของวงการดนตรีไทยที่ปรากฏขึ้นอีกรูปแบบหนึ่งคือ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ซึ่งปรับปรุงขึ้นมาเพื่อบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ดังกล่าวได้แบบอย่างมาจากตะวันตก (มนตรี ตราโมท อ้างใน ดนตรีไทย มัธยมศึกษาครั้งที่ 9 2526: 17) นอกจากนี้จากอิทธิพลของต่างประเทศในสมัยดังกล่าวได้ส่งเชื้อพระวงศ์ไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ ทำให้ได้ไปศึกษาด้านดนตรีสากลมา และได้นำหลักการต่าง ๆ ของดนตรีสากลมาใช้ในวงการดนตรีไทย ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ไปศึกษาวิชาทหารที่ประเทศเยอรมัน และได้ศึกษาวิชาดนตรีเพิ่มเติม จึงได้เริ่มให้มีการบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลแล้ว แต่ยังไม่แพร่หลายมากนัก จากการศึกษาดนตรีสากลดังกล่าว พระองค์ได้นำหลักการประสานเสียงของดนตรีสากลมาใช้ในการแยกเสียงประสานเสียงของเพลงไทยตามแนวไทยสำหรับวงโยธวาทิต ซึ่งพัฒนาการบรรเลงขึ้นอีกรูปแบบ

หนึ่งโดยใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลง ส่วนบทเพลงที่พระนิพนธ์เป็นทางของวงโยธวาทิตนั้นจะใช้เพลงไทย เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เขมรพวงสามชั้น เขมรชมจันทร์ โหมโรงสบัดสบิ้งสามชั้น ทยอยนอก ทยอยเขมร ทยอยใน พวงร้อยเถา ถอนสมอเถา แขกมัทรีเถา ครอบจักรวาลเถา บุหลันชกมวยเถา เขมรใหญ่เถา พม่าเถา (หรือพม่าห้าท่อนเถา) แขกสี่เกลอเถา แขกสายเถา บาทสกุณี ขับไม้บัณเฑาะว์ เขมรโพธิสัตว์เถา (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 74-79)

รัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นสมัยที่การดนตรีไทยเจริญรุ่งเรืองที่สุดในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช พระองค์ได้ทรงให้การสนับสนุนการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างจริงจัง ซึ่งสมัยดังกล่าวถือว่าเป็นยุคทองของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างแท้จริง โดยสนับสนุนให้มี (1) การจัดตั้งกรมพิณพาทหลวงขึ้นในกรมมหรสพ (2) จัดตั้งโรงเรียนพรานหลวง (3) พระราชทานบรรดาศักดิ์และราชทินนามแก่นักดนตรีไทย

1. <u>การจัดตั้งกรมพิณพาทย์หลวงขึ้นในกรมมหรสพ</u> กรมพิณพาทย์หลวงเป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบเกี่ยวกับดนตรีไทยในราชสำนัก (มีฐานะเทียบเท่ากองในปัจจุบันนี้) ขึ้นอยู่กับกรมมหรสพ (ฐานะเทียบเท่ากรมในปัจจุบัน) และคำว่า "กรม" ในสมัยรัชกาลที่ 6 มนตรี ตราโมท (สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า หน่วยงานในสมัยรัชกาลที่ 6 นั้น เรียกว่า "กรม" ทั้งหมด แต่ลำดับของการปฏิบัติจริงนั้น จะลดหลั่นกันไปเหมือนหน่วยงานในปัจจุบัน ซึ่งกรมพิณพาทย์หลวงขึ้นตรงต่อกรมมหรสพ และกรมมหรสพก็ขึ้นอยู่กับกรมมหาดเล็กอีกชั้นหนึ่ง ผู้บังคับบัญชาสูงสุดของกรมมหาดเล็กเรียกว่า ผู้สำเร็จราชการมหาดเล็ก ขึ้นตรงต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังที่ วิทยา ชูพันธุ์ (อ้างใน ดนตรีไทย อุดมศึกษาครั้งที่ 17 2529: 40-42) ได้กล่าวถึงการส่งเสริมวิชาชีพดนตรีไทยและการแบ่งส่วนราชการในกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่า

> . . . ทรงส่งเสริมจนกระทั่งตั้งเป็นกรมมหรสพ ทรงร่วมแสดงด้วยบ่อยครั้งมิได้ทรงถือพระองค์ ทั้งนี้ก็ทรงยกย่องศิลปว่าเป็นสิ่งล้ำเลิศและไม่ฟังคำครหาใด ๆ เช่นว่า การเต้นกินรำกิน จะไม่เกิดประโยชน์ใด ๆ และทรงมีความมั่นพระทัยเป็นอย่างยิ่งว่าศิลปเป็นสิ่งที่มีค่า ... ไม่ทรงนำพาต่อคำกล่าวหาของผู้มีความคิดเห็นตรงกันข้าม ทรงสนพระทัยเรื่องศิลปมาแต่ยังคำรงตำแหน่งพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ... ทรงจัดศิลปินมาเป็นครูสอน เริ่มตั้งแต่มหาดเล็กขึ้นมาตั้งแต่ประทับอยู่ที่วังสราญรมย์ เรียกว่าคณะโขนหลวง ซึ่งต่อมาเปลี่ยนเป็นกรมโขนหลวงและกรมมหรสพโดยลำดับ มีส่วนราชการและมีข้าราชการประจำเหมือนกรมกองส่วนราชการอื่น เช่น กองโขนหลวง กองดนตรีฝรั่ง กองช่าง กองดุริยางค์ไทย ทรงชุบเลี้ยงศิลปินทั้งยังได้พระราชทานราชทินนามและบรรดาศักดิ์ให้แก่ศิลปิน

2. <u>จัดตั้งโรงเรียนพรานหลวง</u> โรงเรียนดังกล่าวจัดตั้งขึ้นมามีวัตถุประสงค์เพื่อสอนวิชาสามัญให้แก่ศิลปินในกรมพิณพาทย์หลวงให้มีความรู้ความสามารถควบคู่ไปกับวิชาศิลปะ ซึ่งการจัดตั้งโรงเรียนพรานหลวงครั้งแรกเรียกว่าโรงเรียนกระบี่หลวง ในระยะแรกของการจัดตั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชการในกรมมหรสพเป็นเสือป่ากองพิเศษกองหนึ่ง เรียกว่า "ทหารกระบี่" ซึ่งกองเสือป่าดังกล่าวเป็นที่โปรดปรานของพระองค์มาก ทำให้ประชาชนสนใจเลื่อมใส เมื่อมีบุคคลเข้าสังกัดทหารกระบี่หลวงมากขึ้น ก็ได้มีผู้นำเอาบุตรหลานฝากเป็นนักเรียนฝึกหัดในกรมมหรสพเป็นอันมาก (ธนิต อยู่โพธิ์ 2527: 69) พระองค์ได้เล็งเห็นความสำคัญของการจัดการศึกษาที่จะให้ผู้เข้ากรมมหรสพได้เรียนวิชาสามัญควบคู่ไปกับวิชาดนตรีไทย จึงได้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้น ในการรับเข้าศึกษาของโรงเรียนพรานหลวงนั้นรับได้ 2 ทาง คือ รับผู้เรียนที่เข้าเรียนในโรงเรียนพรานหลวงโดยตรง และรับผู้ที่ทำงานในกรมพิณพาทย์หลวงเข้ามาเรียนวิชาสามัญและวิชาศิลปควบคู่กันไป ซึ่งผู้ที่สมัครเข้ามาในกรมมหรสพจะต้องเข้าเรียนในโรงเรียนพรานหลวงทุกคน (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) ส่วนในด้านการเรียนการสอนนั้นได้แบ่งออกเป็น 6 ชั้นเรียนเช่นเดียวกับโรงเรียนสามัญทั่วไป แต่ในโรงเรียนนี้จะเปิดให้เรียนวิชาศิลปด้วย เกี่ยวกับการเรียนการสอนและความเป็นอยู่ของนักเรียนโรงเรียนพรานหลวงนั้น ธนิต อยู่โพธิ์ (2527: 70-71) ได้กล่าวไว้ว่า

> "จำนวนนักเรียนมีทั้งหมด 100 คน มีครูประจำการพอสมควร นายช่วน เอกะโรหิต เป็นอาจารย์ใหญ่ เวลาเรียนในตอนเช้า นักเรียนทุกคนต้องเรียนวิชาสามัญทั้งหมด แต่ตอนบ่ายนักเรียนคนใดไม่ต้องฝึกหัดศิลปตามสาขาของตนก็คงเรียนหนังสือต่อไป หากนักเรียนคนใดต้องรับฝึกวิชาศิลป ก็ให้ไปเล่าเรียนวิชาศิลปยังสถานที่อันเป็นที่ตั้งกรมกองของศิลปนั้น ๆ เช่น กรมพิณพาทย์หลวงอยู่ในบริเวณวังจันทร์ข้างกรมกองบัญชาการ...ด้วยมีพระราชประสงค์ที่จะให้บรรดาเด็ก ๆ อันจะเป็นศิลปินต่อไปในภายภาคหน้าเหล่านี้ได้เล่าเรียนมีความรู้โดยไม่ห้อถอยหนังสือสำหรับเรียนก็โปรดเกล้าฯ ให้จัดหาซื้อไว้แจกจ่ายทั่วกันมิให้ขาดแคลน นักเรียนพรานทุกคนได้รับแจกหีบเหล็ก 1 ใบ ผ้านุ่งผ้าพื้น 2 ผืน เสื้อในขาว 2 ตัว กับเครื่องแต่งกายนักเรียนพรานปีละ 2 ชุด พร้อมทั้งเตียงนอนที่นอนหมอนมุ้ง อาหารบริบูรณ์ เมื่อพ้นเวลาเรียนแล้วนักเรียนเหล่านั้นจะต้องอยู่ในความควบคุมของครูผู้เป็นหัวหน้าคณะ...นักเรียนคนใดที่สามารถพอช่วยราชการได้ในด้านศิลปของตน กรมกองสาขาศิลปนั้นก็จะขอตั้งเงินเดือนพอเป็นค่าใช้จ่ายเล็ก ๆ น้อย ๆ ให้อีกตามสมควรและอยู่ในเกณฑ์เป็นข้าราชการตั้งแต่บัดนั้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าต้องออกจากราชการไปเลย การเรียนวิชาสามัญก็เรียนไป การรับราชการก็ปฏิบัติไปเป็นคนละส่วน"

ซึ่งโรงเรียนพรานหลวงที่ตั้งขึ้นมานั้นเป็นการผลิตศิลปินทางด้านดนตรีไทยและสาขาอื่นที่จะให้เข้า

รับราชการในหน่วยงานของราชสำนักต่าง ๆ นักเรียนไม่มีสิทธิ์จะออกไปทำงานข้างนอก จัดได้ว่าเป็นการผลิตศิลปินเพื่อใช้ในหน่วยงานราชสำนักโดยเฉพาะ

3. <u>พระราชทานราชทินนามและบรรดาศักดิ์แก่นักดนตรีไทย</u> ราชทินนามหมายถึงนามที่พระราชทานหรือโปรดเกล้าให้เจ้ากระทรวงแต่งตั้ง ราชทินนามมีตำแหน่งบรรดาศักดิ์กำกับอยู่ข้างหน้า บรรดาศักดิ์ฝ่ายพลเรือนทั่วไปเรียงจากสูงมาหาต่ำ คือ สมเด็จเจ้าพระยา เจ้าพระยา พระยา พระหลวง ขุน และหมื่น (สุดใจ ทศพร 2518: 43) ผู้ที่มีราชทินนามแล้วไม่ต้องใช้ชื่อเดิมอีก แต่เพื่อไม่ให้ผิดตัวมักนิยมลงนามเดิมกับนามสกุลไว้ในวงเล็บข้างท้าย การพระราชทานราชทินนามแก่ผู้ใดนั้นได้ทรงถือเอาวิชาชีพของแต่ละคนปฏิบัติเป็นหลัก ราชทินนามในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่พระราชทานแก่นักดนตรีไทย มีดังนี้

1. ประสานดุริยศัพท์ (มีตั้งแต่รัชกาลที่ 5)
2. ประดับดุริยกิจ
3. ประดิษฐ์ไพเราะ (มีตั้งแต่ ร. 4)
4. เสนาะดุริยางค์ (ทำเนียบเก่า)
5. สำอางดนตรี (ทำเนียบเก่า)
6. ศรีวาทิต
7. สิทธิ์วาทิน
8. พิณบรรเลงราช
9. พาทย์บรรเลงรมย์
10. ผสมสังคีต
11. ประณีตวรศัพท์
12. ดนธรรพวาที
13. ดนตรีบรรเลง
14. เพลงไพเราะ
15. เพราะสำเนียง
16. เสียงเสนาะกรรณ
17. สรรเพลงสรวง
18. พวงสำเนียงร้อย
19. สร้อยสำเนียงสนธ์
20. วิมลวังเวง
21. บรรเลงเลิศเลอ
22. บำเรอจิตจรุง
23. บำรุงจิตเจริญ
24. เพลินเพลงประเสริฐ
25. เพลิดเพลินประชัน
26. สนั่นบรรเลงกิจ
27. สนิทบรรเลงการ
28. สมานเสียงประจักษ์
29. สมัครเสียงประจิต
30. วาทิตสรศิลป์
31. วาทินสรเสียง
32. สำเนียงชั้นเชิง
33. สำเริงชวนชม
34. ภิรมย์เข้าใจ

35. พิไรรมยา
36. วิฌาประจินต์
37. วิฌินประณีต
38. สังคีตศัพท์เสนาะ
39. สังเคราะห์ศัพท์สอาง
40. ดุริยางค์เจนจังหวะ
41. ประไพเพลงประสม
42. ประคมเพลงประสาน
43. ชาญเชิงระนาด
44. ฉลาดวงฆ้อง
45. บรรจงหุ้มเลิศ
46. บรรเจิดปี่เสนาะ
47. ไพเราะเสียงซอ
48. คลอขลุ่ยคล่อง
49. ว่องจะเข้รับ
50. ขับคำหวาน
51. ตันตริการเจนจิต
52. ตันตริกิจปรีชา
53. นารทประสาทศัพท์
54. คนธรรพ์ประสิทธิ์สาร

และยังมีพิเศษอีก 4 กระทู้ คือ เจนดุริยางค์ จัดดุริยางค์ ถนัดดุริยางค์ และถนอมดุริยางค์ (มนตรี ตราโมท อ้างใน ดนตรีไทยมัธยมศึกษาครั้งที่ 9 2526: 18-19)

ส่วนทำเนียบข้าราชการกรมมหรสพ กรมพิณพาทย์หลวงในสมัยรัชกาลที่ 6 มีดังนี้

1. พระยาประสานดุริยกิจ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวง
2. หลวงประดับดุริยกิจ ปลัดกรม (คือนายแหยม วีณิน จากปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่)
3. หลวงสำอางดนตรี สมุห์บัญชี
4. หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน พลารักษ์) นายเวร
5. หลวงเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
6. ขุนศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน)
7. ขุนสิทธิวาทิน
8. ขุนพรบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์ น้องชาย แปลก ประสานศัพท์)
9. ขุนพาทย์บรรเลงรมย์

<u>รุ่นข้าหลวงเดิม</u>

10. ขุนประสมสังคีต
11. ขุนประณีตวรศัพท์ (เชียน วรวาทิน)
12. ขุนคนธรรพวาที
13. ขุนดนตรีบรรเลง

14. ขุนบรรเลงไพเราะ (โสม สุวาทิน)

15. ขุนเพราะสำเนียง (สุข ศุขวาที)

รุ่นข้าหลวงเดิม

16. ขุนเสนาะกรรณ (พัน มุกดาวาภัย)

17. ขุนสรรเพลสรวง (บัว กมลวาทิน)

18. ขุนพวงสำเนียงร้อย (นายนาค วัฒนวาทิน จากวงวัดน้อยทองอยู่)

19. ขุนสร้อยสำเนียงสนธิ์ (นายเพิ่ม วัฒนวาทิน จากวงวัดน้อยทองอยู่)

20. ขุนวิมลบรรเลง (ช่วง โชติวาทิน)

21. ขุนบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน จากวงวัดน้อยทองอยู่)

22. ขุนบำเรอจิตจรุง

23. ขุนบำรุงจิตเจริญ

24. ขุนเพลินเพลงประเสริฐ (นายจี่ จากวงวัดน้อยทองอยู่)

25. ขุนเพลิดเพลงประชัน (นายบุศย์ จากวงวัดน้อยทองอยู่)

26. นายสุข ดุริยประณีต

27. นายเหมือน ดุริยประกิจ

28. นายมนตรี ตราโมท

29. นายพริ้ง ดนตรีรส

30. หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

31. หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน)

32. พระยาภูมีเสวิน (จิต จิตตเสวี)

33. หมื่นประดมเพลงประสาน (ใจ นิตยผลิน)

(อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียร กุลตัณฑ์ 2526: 87-88 อ้างจากทำเนียบข้าราชการกรมมหาดเล็ก และกรมชั้นในรัชกาลที่ 6)

รัชกาลที่ 7 (พ.ศ.2468-2475) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2473 วงการศึกษาดนตรีไทยได้พัฒนาขึ้นอีกก้าวหนึ่ง ได้มีการบันทึกโน้ตเพลงไทยขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยการบันทึกเป็นโน้ตสากล ซึ่งได้เริ่มลงมือทำเมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2473 และต่อมาถึงวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475 การบันทึกโน้ตก็หยุดชะงักลง เพราะเปลี่ยนแปลงการ

ปกครอง ส่วนเพลงที่บันทึกเป็นโน้ตสากลที่ได้เริ่มบันทึกตั้งแต่ พ.ศ.2473-2475 มี 1 ชุด คือ ชุดโหมโรงเย็นหรือโหมโรงละครฉบับรวมเครื่องปี่พาทย์ (Score) ในการบันทึกเพลงครั้งนี้ต้องใช้นักดนตรีที่เป็นนักดนตรีไทยและนักดนตรีสากล ส่วนเรื่องของการบอกเพลงที่เกี่ยวกับดนตรีไทยนั้น มีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้รับผิดชอบ และมีคณะที่จะบอกทางเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ส่วนผู้ที่มีหน้าที่จดเพลงนั้น มีพระเจนดุริยางค์ เป็นผู้รับผิดชอบ ดังมีรายนามผู้ที่รับผิดชอบในการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลดังนี้

หน้าที่ราชการและนาม	หน้าที่จดเพลง
ปลัดกรมกองเครื่องสายฝรั่ง เสวกโท พระเจนดุริยางค์ (บี.ไฟท์ วาทยากร)	ควบคุมการจดทั่ว ๆ ไปทุก ๆ ทาง
ครูผู้ช่วย รองเสวกตรี ขุนสนั่นบรรเลงกิจ (ญวน โตษะกาญจนะ)	ทางระนาดเอก
นักดนตรีพิเศษ รองเสวกตรี ขุนสำเนียงชั้นเชิง (มลฎกมลรัตนะ)	ทางตะโพน กลองทัด และเครื่องตีทั่วไป
นักดนตรีพิเศษ ว่าที่รองเสวกตรี ฉอ้อน เนตะสูตร	ทางทุ้มไม้และทุ้มเหล็ก
นักดนตรีชั้น 1 พันเด็กชาเอก ทรัพย์ วิเศษประเภท	ทางฆ้องใหญ่และฆ้องเล็กกับทางปี่
นักดนตรีชั้น 1 พันเด็กชาเอก เชื้อ อัมพลิน	ทางฆ้องใหญ่และฆ้องเล็ก กับทางปี่
นักดนตรีชั้น 2 พันเด็กชาโท วิเชียร แม็กอินไตย์	คัดลอกโน้ตเพลงจากต้นฉบับตั้งแต่หน้า 1 ถึง 241
นักดนตรีชั้น 1 พันเด็กชาเอก โพธิ์ ทศนุต์	เขียนอักษรกำกับและคัดลอกโน้ตเพลงแต่หน้า 242-247

(อารี สุขะเกศ 2513: 83-90)

2. ปัจจัยทางเศรษฐกิจที่มีผลต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพครูไทย

เศรษฐกิจไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเอง พลเมืองมีอาชีพในทางกสิกรรมเป็นหลัก พืชที่สำคัญคือข้าว ส่วนการกสิกรรมในครอบครัวอย่างอื่นมี ฝ้าย ผักผลไม้ มีการหัตถกรรมและอุตสาหกรรมพื้นบ้านแบบเก่าที่ทำด้วยมือ เช่น ทอผ้า เครื่องปั้นดินเผา น้ำตาล กระเบื้อง อิฐ เป็นต้น เมื่อได้ผลแล้วก็นำมาแลกเปลี่ยนกันเป็นพื้น อย่างไรก็ดีเศรษฐกิจเหล่านี้หลายอย่างอยู่ในกำมือของจีน (อคิน ระพีพัฒน์ 2518: 150) ส่วนทางด้านการค้ากับต่างประเทศนั้น ในสมัยดังกล่าวได้มีการค้าขายกับจีน โปรตุเกส อังกฤษ ญวน เขมร ลาว มลายู และชาติอื่น ๆ ที่เข้ามาในระยะหลังจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว (สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร 2528: 109) แต่การพัฒนาการทางด้านเศรษฐกิจของไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชนั้นขึ้นอยู่กับการเมือง แผนงานใดที่ให้ผลโดยตรงกับชนชั้นนำของประเทศ ก็มักจะได้รับการสนับสนุนเป็นลำดับแรก ขณะที่ถ้าผลประโยชน์ตกแก่ปวงชนคงไม่ได้รับการเอาใจใส่มากนัก (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ สุธี ประศาสน์เศรษฐ 2527: 451) ต่อมาในช่วงตั้งแต่รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่สำคัญคือได้เปิดประตูการค้ากับต่างประเทศมากขึ้น อีกทั้งได้ทำสัญญาทางการค้ากับชาติต่าง ๆ ด้วย คือ พ.ศ.2398 ทำสัญญากับอังกฤษ พ.ศ.2399 ทำสัญญากับสหรัฐอเมริกาและฝรั่งเศส พ.ศ.2400 ทำสัญญาการค้ากับเดนมาร์ก พ.ศ. 2403 ทำสัญญาการค้ากับโปรตุเกสและฮอลันดา พ.ศ.2404 ทำสัญญาการค้ากับเยอรมัน พ.ศ.2411 ทำสัญญาการค้ากับนอรเวย์และเบลเยี่ยม (อสัมคันพงศ์ ฉัตราคม 2528: 57) ผลจากการทำสัญญาการค้ากับต่างประเทศดังได้กล่าวมาแล้ว ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจที่สำคัญ และการเปลี่ยนแปลงที่มีสาเหตุมาจากภายนอกประเทศ ผลิตผลทางการเกษตรก็ขยายตัวเพื่อสนองตอบต่อความต้องการของภายนอกประเทศ ต่อมาในรัชกาลที่ 5 ปัญหาทางด้านเศรษฐกิจตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของประเทศทางตะวันตก ทำให้พื้นฐานทางระบบเศรษฐกิจไทย ซึ่งเป็นแบบผลิตเพื่อเลี้ยงตัวเองเปลี่ยนเป็นการผลิตเพื่อการค้ามากขึ้น พร้อมกับทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการแลกเปลี่ยน โดยตรงไปสู่การแลกเปลี่ยนโดยอ้อม คือใช้เงินเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ สุธี ประศาสน์เศรษฐ 2527: 496) แต่อย่างไรก็ตาม การพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจของไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช การที่จะพัฒนาออกไปสู่เศรษฐกิจอุตสาหกรรมสมัยใหม่นั้นสามารถทำได้ยาก เนื่องจากสภาพการปกครองของประเทศอยู่ในระบบศักดินา ชนชั้นศักดินาหรือชนชั้นสูงของสังคมยังมีลักษณะอนุรักษ์นิยมมีทัศนคติต่อการค้าและ

อุตสาหกรรมน้อยมาก เพราะฉะนั้นระบบเศรษฐกิจของไทยในสมัยดังกล่าวยังอยู่ภายใต้การควบคุมของชนชั้นสูงของสังคม ซึ่งศักดินาเป็นเครื่องแสดงตำแหน่งของแต่ละคน ดังที่ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ สุธี ประศาสนเศรษฐ (2527: 446 อ้างถึง Peter A. A. Thomsom) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . จากการที่ได้พิจารณาอย่างรอบคอบและได้มีโอกาสร่วมในธุรกิจประเภทต่าง ๆ ด้วยตนเองแล้วข้าพเจ้าได้ข้อสรุปว่า กิจกรรมที่เหมาะสมที่สุดสำหรับชนนางที่ต้องยึดเป็นอาชีพหาเลี้ยงชีวิตเพื่อการลงทุนนั้น ยากที่จะหาอะไรดีไปกว่ากิจกรรมด้านที่ดิน และผลประโยชน์จากที่ดินนั้นจะหาอะไรดีไปกว่าการให้เช่าที่ดินแก่ชาวนาเป็นไม่มี

การค้าขายกับต่างประเทศมีจำนวนมากที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับประเทศไทย ชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาติดต่อกับประเทศไทยและได้มาอาศัยอยู่ในประเทศไทย ชาติเหล่านี้มักจะมีประเพณีและวัฒนธรรมประจำชาติของตนเองเข้ามาด้วย ในส่วนของด้านดนตรีไทยได้รับอิทธิพลจากชาติต่างๆ ที่มาติดต่อทางด้านการค้ากับไทยทั้งทางตรงและทางอ้อม ทางตรงคือไทยได้นำเพลงของชาติต่าง ๆ มาบรรเลงในวงดนตรีไทย แต่ในทางอ้อมคือการที่นำเพลงของชาตินั้น ๆ มาแต่งเป็นเพลงไทยสำเนียงเพลงของชาตินั้น ๆ ดังมีหลักฐานปรากฏความเป็นมาของการแต่งเพลงไทยสำเนียงจีนซึ่งได้แต่งขึ้นประมาณรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ ครูเงิน (2530: 62) ได้กล่าวถึงการแต่งเพลงสำเนียงจีนของครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ) ว่า

> . . . วันหนึ่งครูไทยคนหนึ่งสูงอายุท่านหนึ่งหลังจากสอนดนตรีไทยในวังเสร็จแล้วก็เดินทางกลับบ้าน ผ่านมาที่หมู่บ้านจีนอาศัยอยู่ ได้ยินพวกจีนเล่นมโหรีกันอย่างสนุกสนาน ท่านหยุดฟังรู้สึกชอบใจจึงสั่งให้ศิษย์ที่ตามมาด้วยสองคน คือนายสินกับนายรอด ช่วยกันจำทำนองเพลงเอาไว้ พอกลับมาถึงบ้านท่านก็นำทำนองเพลงนั้นมาเรียบเรียงประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงชุดของจีนได้ถึงสี่เพลงใหญ่ ๆ คือ เพลงภิรมย์สุรางค์ อาเฮีย ชมสวน และเพลงแป๊ะ

เพลงสำเนียงชาติต่าง ๆ ที่ได้แต่งขึ้นในสมัยต่อมา เช่น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งมีชีวิตอยู่ตั้งแต่รัชกาลที่ 5-9 ได้แต่เพลงสำเนียงต่าง ๆ ไว้มาก เช่น เพลงสามชะแมร์ ขอมกล่อมลูก มอญรำดาบ ญี่ปุ่นฉะอ้อน ลาวเสี่ยงเทียน เถา หม่าห่เถา แขกขาวเถา เป็นต้น (มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): 2524)

3. ปัจจัยทางสังคมที่มีผลต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพคนตรีไทย

3.1 ลักษณะวรรณะทางสังคม

ในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช สังคมไทยเป็นสังคมเกษตรกรรม พลเมืองส่วนใหญ่ของประเทศนับถือศาสนาพุทธ สภาพสังคมในสมัยดังกล่าวแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน คือ (1) สังคมของเจ้านาย ขุนนาง ซึ่งถือตนเองว่าเป็นบุคคลชั้นสูงของสังคม (2) สังคมของสามัญชน ซึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเรียกสามัญชนว่า "ไพร่" และ "ทาส" ต่อมาในรัชกาลที่ 5พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการเลิกระบบทาสและไพร่ก็ไม่มีในสังคมไทยอีกต่อไป ใช้คำว่าสามัญชนเข้ามาแทน ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นวรรณะทางสังคมได้แบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ (1) เจ้านาย (2) ขุนนาง (3) ไพร่ (4) ทาส และมีศักดินาเป็นพื้นฐานสำคัญของการจัดระบบสังคมตามแบบที่วางไว้แต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังต่อไปนี้

3.1.1 เจ้านาย ซึ่งเป็นสืบสายใกล้ชิดของพระมหากษัตริย์นั้น มีตำแหน่งลดหลั่นลงมา ยศของเจ้านายมีสองประเภท คือ (1) สกุลยศ (2) อิสริยยศ ในส่วนของสกุลยศมี 3 ชั้นคือ เจ้าฟ้า พระองค์เจ้า และหม่อมเจ้า ส่วนหม่อมราชวงศ์และหม่อมหลวงเพิ่งมีขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในด้านอิสริยยศนั้น ของเจ้านายชั้นสูงสุดคือ พระมหาอุปราช ซึ่งมีศักดินาสูงสุดถึง 100,000 ไร่ รองลงมาถึงเจ้าทรงกรม ศักดินา 11,000 ถึง 50,000 ไร่ เจ้าทรงกรมแต่ละองค์จะมีไพร่และข้าราชการของตนเอง ข้าราชการที่เป็นขุนนางจะมีอย่างน้อยที่สุดสามคน คือ เจ้ากรม ปลัดกรม และสมุหบัญชี การแต่งตั้งเจ้าทรงกรมนั้นเท่ากับเป็นการมอบหมายให้เจ้านายดำรงตำแหน่งบางอย่างและมอบคนกลุ่มหนึ่งให้เจ้านายปกครองดูแลแทนที่จะตั้งเมืองให้ปกครอง

3.1.2 ขุนนาง คือข้าราชการที่ถือศักดินา 400 ไร่ขึ้นไปถึง 10,000 ไร่ มีฐานะเป็นมูลนายที่มีไพร่ไว้ในครอบครองได้ ขุนนางต้องมีราชทินนามและบรรดาศักดิ์ประกอบกัน ขุนนางได้รับยกเว้นการเกณฑ์แรงงานไปใช้ มีสิทธิพิเศษแตกต่างจากสามัญชนอีกหลายอย่าง และก่อน พ.ศ. 2467 ขุนนางได้รับยกเว้นภาษีที่นา เป็นต้น

3.1.3 ไพร่ ซึ่งเป็นพลเมืองส่วนใหญ่ของประเทศที่มีความสำคัญมากในสังคมไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ไพร่ คือสามัญชนชาย (นอกจากภิกษุสงฆ์) ทุกคนอายุตั้งแต่ 18 ปีขึ้นไปจนถึง 60 ปีที่กฎหมายบังคับให้ต้องขึ้นสังกัดมูลนาย ไพร่หลวง คือไพร่ที่ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์ ในรัชกาลที่ 1 ไพร่หลวงเข้ารับราชการเพียงปีละ 3 เดือน นายและไพร่มีสิทธิ

หน้าที่ต่อกัน หน้าที่ของนายคือ ปกครอง บังคับบัญชาช่วยเหลือและให้ความคุ้มครองไพร่ของตน การรับราชการของไพร่หลวงอยู่ภายใต้การดูแลของขุนนางที่เป็นนาย ไพร่มีหน้าที่ส่งส่วยและรับใช้เจ้านายของตน

3.1.4 ทาส เป็นพลเมืองอีกประเภทหนึ่งในสังคมไทย ทาสเป็นสมบัติของนายเงินและมีหน้าที่ต้องรับใช้ผูกพันกับนายเงินตลอดชีวิต นอกเสียจากจะถูกโอนหรือซื้อขายหรือหาเงินมาไถ่ตนเองได้ และระบบทาสได้ถูกยกเลิกในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สำนักนายกรัฐมนตรี 2523: 146-148)

ลักษณะความเป็นอยู่ของคนไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชนั้น นิยมตั้งหลักแหล่งอยู่รวมกันเป็นหมู่บ้านใหญ่ ๆ และนิยมตั้งหลักแหล่งอยู่แถบบริเวณลุ่มแม่น้ำ เพื่อความสะดวกในการประกอบอาชีพเกษตรกรรมและการเลี้ยงสัตว์ และได้อาศัยแม่น้ำลำคลองเป็นเส้นทางในการคมนาคมอีกด้วย และลักษณะนิสัยของคนไทยในสังคมเกษตรกรรมที่ต้องอาศัยธรรมชาติในการทำมาหาเลี้ยงชีพนั้น มักจะมีลักษณะความเป็นไทยและอิสรภาพ มีความเป็นตัวของตัวเอง มีความมักน้อยและพึงพอใจในสิ่งที่ตนมีอยู่ มีความสุภาพอ่อนโยน มีใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ใจกว้างขวางและเห็นอกเห็นใจผู้อื่น นอกจากนี้คนไทยยังเชื่อในอำนาจและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายในทางด้านไสยศาสตร์อีกด้วย ทั้งนี้ชีวิตของคนไทยในสมัยดังกล่าวยังดำรงชีวิตและมีการทำมาหาเลี้ยงชีพโดยการอาศัยธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ ไม่มีเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามามีบทบาทในการดำรงชีวิต จึงทำให้เกิดความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ (เฉลิม จันทร์ปฐมพงศ์ และคณะ 2521: 11-21) ด้วยเหตุแห่งความเชื่อนี้เอง ศาสนาเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้ประชาชนได้มีความเชื่อในเรื่องกรรม เพราะหลักสำคัญของพระพุทธศาสนาได้แก่หลักเรื่องกรรม เข้าใจว่าผู้ใดทำกรรมใด ๆ เอาไว้ ผู้นั้นจะได้รับกรรมนั้น ๆ เรื่องของกรรมมักจะคู่กับวัฏสงสารหรือการเกิดใหม่ เชื่อว่าการเกิดใหม่เป็นเพราะกรรมที่กระทำไว้ หลักเรื่องกรรมและวัฏสงสารก่อให้เกิดความเชื่อฐานะความเป็นอยู่ในชีวิตนี้เกิดจากผลบุญและผลบาปอันได้สร้างไว้แต่ชาติปางก่อน (อคิน ระพีพัฒน์ 2518: 29-30) ความเชื่อดังกล่าวทำให้เกิดพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ เช่น การอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ที่ตายไปแล้ว โดยการทำบุญหรือกรวดน้ำไปให้ เชื่อว่าผู้ที่ตายไปแล้วมีความเป็นอยู่อย่างมีความสุข อิทธิพลของความเชื่อนั้น ศาสนาเป็นจุดสำคัญจุดหนึ่งที่จะส่งผลไปสู่ความเชื่อในด้านอื่น ๆ เช่น ความเชื่อในด้านไสยศาสตร์ อำนาจศักดิ์สิทธิ์ ภูตผีปีศาจ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาวะแห่งสงครามของประเทศยังมีอยู่ทั่วไป ชาวไทยส่วนหนึ่งที่เรียกว่า "ไพร่" ในสมัยนั้นจะต้องถูกเกณฑ์ไปเป็นทหาร และภาวะแห่งสงครามเป็นสิ่งหนึ่ง

ที่ประชาชนเหล่านี้คำนึงถึงความตายในการออกทำสงคราม จึงต้องหาสิ่งป้องกันตัว ดังที่ ชัย เรืองศิลป์ (2517: 59) ได้กล่าวเกี่ยวกับความเชื่อของคนไทยไว้ว่า

> . . . คนไทยยึดมั่นในขนบประเพณีและวิทยาการของคนโบราณว่าเป็นสิ่งประเสริฐเลิศล้น ซึ่งคนปัจจุบันจะต้องเลื่อมใสปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเลยไม่มีใครกล้าคิด กล้าทำ กล้าแสดงตนเป็นคนหัวใหม่ เพราะกลัวจะถูกผู้หลักผู้ใหญ่ตำหนิติเตียนว่านอกรีตนอกครูชาวนาชาวสวนจะกระทำการใดก็ต้องไต่ถามผู้รู้ เพื่อจะได้ทำการงานนั้น ๆ ให้ถูกต้องตามจารีตประเพณี ... คนไทยเชื่อถือเรื่องอยู่ยงคงกระพัน เรื่องเสน่ยาแฝด และเรื่องศักดิ์สิทธิ์ของพระเครื่องตะกรุด ยันต์ และเหล็กไหลนั้น คือการที่คนไทยยุคนี้ต้องออกรบราฆ่าฟันกับข้าศึกบ่อยครั้งกว่ายุคก่อน ๆ มาก เมื่อมีการเผชิญหน้ากับความตาย คนที่ไม่อยากตายก็ย่อมดิ้นรนขวนขวายหาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และคาถาอาคมไว้คุ้มครองชีวิตตน เป็นเช่นนี้ทุกยุคทุกสมัยมาจนถึงปัจจุบันนี้

แม้สภาพสังคมและการปกครองจะเปลี่ยนแปลงไปในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2325-2453) หากแต่ความเชื่อของคนไทยที่มีความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์และการยึดความเชื่อเก่า ๆ ยังไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปตราบเท่าที่ชีวิตคนไทยยังเกี่ยวข้องอยู่กับวัดและพระสงฆ์ ดังที่ ชัย เรืองศิลป์ (2517: 485) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . ตราบใดที่พลเมืองไทยส่วนใหญ่ยังประกอบอาชีพเกษตรกรรมและรัฐบาลยังตั้งบ่อนเบี้ยและโรงหวยเป็นหนทางหารายได้แผ่นดิน ความเชื่อถือโชคลางและเวทมนตร์ไม่สูญสิ้นไปจากเมืองไทยแน่นอน เพราะคนที่หาเลี้ยงอาชีพทางเกษตรกรรมก็ดี คนเล่นการพนันก็ดีจำต้องยึดถือโชคลางและเวทมนตร์เป็นเครื่องปลุกปลอบน้ำใจ ให้มีความมั่นใจในความสำเร็จ ถ้าหากไม่มีสิ่งเหล่านี้ยึดเหนี่ยว ความท้อแท้ในการงานก็ย่อมเกิดขึ้นได้ และรัฐบาลก็ยังทำพิธีแรกนาขวัญและพิธีจรดพระนังคัล ทำพิธีโล้ชิงช้า และพิธีอื่น ๆ อย่างที่ปรากฏในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือนอยู่อย่างเดิม เพราะฉะนั้นคนไทยทุกชั้นวรรณะก็ยังคงมีความเชื่อถือโชคลางและเวทมนตร์อย่างแน่นแฟ้นเช่นเดียวกับบุรุษ ไม่ว่าจะมีชีวิตอยู่ในเมืองไทยสมัยเก่าหรือสมัยใหม่ หนังสือสวัสดิรักษาและคาถาอาคมยังเป็นที่เชื่อถือของประชาชนทั่วไป และการรดน้ำมนต์ เสดาะห์เคราะห์ก็ยังเป็นที่นิยมอย่างไม่เสื่อมคลาย

3.2 <u>คนตรีไทยกับความเชื่อของคนไทย</u>

ความเชื่อของคนไทยเกี่ยวโยงมาถึงด้านมหรสพและด้านคนตรีไทยอีกด้วย เช่น การนำคนตรีไทยเข้าบรรเลงในพิธีกรรมต่าง ๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คนไทยต่างมีความเชื่อว่าเป็นมงคลและเป็นการปัดรังควาญหรือสิ่งที่ไม่ดีออกไป ทำให้เป็นมงคลแก่งานอีกด้วย ดังที่ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงการนำเพลงเทพทองหรือเพลงปรบไก่ ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองการเล่นหยาบโลนเข้าไปเล่นในขณะที่ทำพิธีมงคลว่าเป็นการไล่ผีหรือสิ่งที่ไม่ดีออกไป ดังนี้

> . . . การที่คนเล่นเพลงเทพทองหรือเล่นเพลงปรบไก่ ซึ่งเป็นเพลงที่เกี้ยวกันโดยกระบวนการหยาบช้าเข้าถึงโคตรเค้าเหล่ากอ ด่ากันเล่นต่อหน้าธารกำนัน ก็เชื่อว่ามาแต่คติเดียวกัน โดยประสงค์จะให้ปีศาจรังเกียจบุคคลหรือวัตถุที่เป็นเหตุแห่งมหรสพ (กรมศิลปากร 2514: 14)

ด้วยเหตุแห่งความเชื่อ ยึดมั่นในขนบประเพณีแบบเดิมและยึดมั่นในพุทธศาสนา มีผลต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยที่ได้นำดนตรีไทยเข้ามามีบทบาทในชีวิตคนไทยและเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตไทย เช่น เมื่อมีพิธีกรรมต่าง ๆ มักจะมีพระเข้าไปเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้น และจะใช้ดนตรีไทยเข้าไปบรรเลงประกอบพิธีกรรมนั้น ๆ ด้วย เพื่อเป็นสิริมงคลแก่งาน เช่น การเกิด การแต่งงาน การบวช การทำศพ หรือแม้แต่การเทศน์มหาชาติ ซึ่งเป็นพิธีกรรมทางศาสนาโดยตรงก็ยังนำดนตรีไทยเข้าไปบรรเลงประจำกัณฑ์เทศน์ต่าง ๆ ส่วนบทเพลงที่เชื่อว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงหน้าพาทย์หรือเพลงโหมโรง สำหรับเพลงโหมโรงนั้นเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงก่อนที่จะมีพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นการอัญเชิญเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายรวมทั้งครูดนตรีไทยที่ล่วงลับไปแล้วให้มาชุมนุมกันในงานนั้น ๆ อีกทั้งเป็นสิริมงคลแก่งานนั้น ๆ อีกด้วย และพิธีกรรมอย่างหนึ่งในด้านดนตรีไทยที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณ คือการไหว้ครู หรือครอบครู ถือว่าเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ถือเป็นหัวใจของการเข้าศึกษาดนตรีไทย บุคคลที่จะเข้าศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยจะต้องผ่านการไหว้ครูก่อนจึงจะเข้าศึกษาได้ หรือเมื่อจบการศึกษาแล้วก็จะต้องทำพิธีไหว้ครูอีกครั้งหนึ่ง เพื่อขออนุญาตครูในการนำวิชาความรู้ไปถ่ายทอดให้กับคนอื่น ซึ่ง "ครู" ในทางดนตรีไทยนั้นนอกจากจะเป็นครูที่ยังมีชีวิตอยู่แล้ว ยังรวมถึงครูที่ล่วงลับไปแล้ว และครูที่ถือว่าเป็นเทพทางดนตรีไทยอีกด้วย เช่น พระนารายณ์ พระอิศวร พระคเณศร์ พระปัญจสิงขร พระประคนธรรพ พระวิศณุกรรม พระครูพิราพ พระฤาษี (อุทิศ นาคสวัสดิ์ อ้างในชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 2522: 75) เพลงต่าง ๆ ที่ถูกกำหนดว่าเป็นเพลงที่ศักดิ์สิทธิ์ ถือเป็นเพลงครู เช่น เพลงหน้าพาทย์และเพลงโหมโรง เช่น เพลงโหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน โหมโรงเช้า โหมโรงการแสดง เป็นต้น ในการโหมโรงแต่ละประเภทนั้นเป็นการแสดงให้รู้ว่าจะมีการแสดงนั้น ๆ เช่น โหมโรงเย็น ตามที่โบราณาจารย์ได้เรียบเรียงไว้เป็นแบบฉบับตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยกำหนดให้ความหมายของเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงเย็นแต่ละเพลงไว้ดังนี้

1. เพลงสาธุการ หมายถึงการนอบน้อมแสดงความเคารพต่อเทพเจ้าผู้ศักดิ์สิทธิ์ที่จะอัญเชิญมา

2. เพลงตระ หมายถึงการเชิญเทวดาให้มาชุมนุมสโมสรสันนิบาต

3. เพลงรัวสามลา หมายถึงจบ หรือครั้งรัวสามลา หมายถึงรัวสามจบ หรือรัวสามครั้ง หมายถึงการกราบสามครั้ง และบังเกิดนิมิตมหัศจรรย์อันเป็นมงคล

4. เพลงต้นซุบ หมายถึงการเตรียมปฏิบัติต้อนรับเทพเจ้าที่จะเสด็จมา อีกนัยหนึ่งหมายถึงบริวารของเทพเจ้าได้ตระเตรียมเครื่องแต่งองค์ไว้เพื่อเทพเจ้าองค์นั้น

5. เพลงเข้าม่าน หมายถึงเทพเจ้าเสด็จเข้าในพระวิสูตรเพื่อแต่งพระองค์ที่จะเสด็จมาตามคำอัญเชิญ

6. เพลงปฐม หมายถึงเทวดาผู้มีหน้าที่จัดขบวนเสด็จได้ออกมากะเกณฑ์ผู้ที่จะต้องเข้าขบวนให้พรักพร้อม

7. เพลงลา หมายถึงการจัดขบวนเสด็จเรียบร้อยแล้ว

8. เพลงเสมอ เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาไปมาใกล้ ๆ จากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง หมายถึงเทพเจ้าได้เสด็จออกมายังหน้าวิมาน

9. เพลงเชิด หมายถึงเทพเจ้าพร้อมด้วยขบวนเทพบริวารเครื่องสวรรค์เดินทางโดยรีบเร่งมายังมณฑลพิธี

10. เพลงกลม หมายถึงเทพเจ้าผู้สูงศักดิ์ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ กำลังเสด็จมา

11. เพลงชำนาญ หมายถึงเทพเจ้าทั้งหลาย ได้มาประสิทธิ์ประสาทพรให้แก่พิธีที่ประกอบขึ้นนั้น

12. เพลงกราวใน หมายถึงการเสด็จมาของท้าวกุเวรเวสสวัณ ซึ่งเป็นเจ้าเป็นใหญ่ของอสูร

13. เพลงต้นซุบ หมายถึงการปฏิบัติต้องรับของเจ้าภาพด้วยความนอบน้อม

14. เพลงลา หมายถึงจบคำอัญเชิญเทพเจ้าทั้งหลาย (มนตรี ตราโมท 2526: 3-5)

3.3 <u>คนตรีไทยกับความบันเทิงในสังคมไทย</u>

สังคมไทยเป็นสังคมเกษตรกรรม ฤดูการเก็บเกี่ยวมีเป็นบางส่วนหรือบางช่วงเท่านั้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสภาพดินฟ้าอากาศที่จะอำนวยให้ ส่วนหนึ่งของคนไทยที่ว่างจากการทำนาหรือเกษตรกรรมมักจะหางานอดิเรกทำ ส่วนผู้ที่มีความสนใจด้านคนตรีไทยก็เข้าศึกษาและฝึกหัด ซึ่งคนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มีเพื่อประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ บรรเลง

ประกอบการแสดง และบรรเลงเพื่อความบันเทิง จะเห็นได้ว่าการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อความบันเทิงนั้นมีอยู่ทั่วไปในสังคมไทย ทั้งนี้ในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2448 ได้มีการเก็บภาษีมหรสพ ดังที่ ชัย เรืองศิลป์ (2527: 502) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . ในใบประกาศอาญาบัตรเล่นการมหรสพมณฑลกรุงเทพฯ ลงวันที่ 28 มิถุนายน 2443 มีรายชื่อมหรสพกว่า 20 ชนิด ขึ้นต้นด้วยโขน ลครไทย ลครชาตรี ลครแขก และลงท้ายด้วย คฤหัสฐ์สวดศพกับจำอวด ลครไทยเล่นเรื่องรามเกียรต์เสียอากรที่แพงที่สุด คือเสีย 20 บาท ต่อวันหรือต่อคืน ลครไทยเล่นเรื่องอิเหนาเสีย 16 บาท ลครไทยเล่นเรื่องอุณรุทเสีย 12 บาท ลครไทยเล่นเรื่องเบ็ดเตล็ดเสีย 6 บาท คฤหัสฐ์สวดศพและจำอวดเสีย 8 บาท งิ้วและลครชาตรีลครแขกเสีย 4 บาท ยี่เกเสีย 2 บาท เพลงและสักระวาเสีย 1 บาท ส่วนหนังไทย หนังตะลุง หนังจีน หนังต่าง ๆ เสีย 32 อัฐ เท่านั้น ... การเล่นเสภา กลองยาว ลาวแพน มอญรำ ทวายรำ พิณพาทย์ มโหรี กลองแขก ก็ต้องเสียอากรมหรสพ แสดงว่าทางราชการถือว่าดนตรีก็เป็นมหรสพเหมือนกัน

4. <u>อิทธิพลของต่างประเทศที่มีผลต่อการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย</u>

ความสัมพันธ์กับต่างประเทศของไทยมีมาก่อนสมัยรัตนโกสินทร์ ชนต่างชาติได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง ในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ระหว่าง พ.ศ. 2325-2475 บทบาทของต่างประเทศที่ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับประเทศไทยมีมากขึ้น ทั้งในแง่ของความสัมพันธ์กับต่างประเทศของความเป็นมิตรและศัตรู ช่วงระยะเวลาดังกล่าว ภาวะแห่งสงครามยังมีอยู่อีกทั้งในประเทศและประเทศใกล้เคียง อิทธิพลของต่างประเทศที่มีผลต่อการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย มี 3 ประการ คือ (1) เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ (2) เกิดจากภาวะสงครามของประเทศใกล้เคียง (3) เกิดจากการไปศึกษาต่อของเชื้อพระวงศ์ในต่างประเทศ ซึ่งปัจจัยทั้ง 3 ประการนี้มีผลต่อการพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยที่สามารถเห็นได้ชัดเจน และยังตกทอดมาถึงในสมัยปัจจุบัน คือ

4.1 <u>ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ</u> พระมหากษัตริย์ของไทยและเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงได้เสด็จเยือนต่างประเทศเพื่อสร้างสัมพันธ์ไมตรี จึงมีผลต่อการพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย คือ (1) การเสด็จประพาสชวาของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช (2) การเสด็จประพาสอินโดจีนของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

4.1.1 <u>การเสด็จประพาสชวาของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช</u> เมื่อ พ.ศ. 2451 ในการเสด็จประพาสครั้งนี้ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ได้ตามเสด็จไปด้วย และได้จำเพลงชวามาหลายเพลง ต่อมาได้แต่งเพลงไทยเลียนสำเนียงเพลงชวาขึ้น เช่น เพลงบูเซ็นช็อค เพลงยะวา เป็นต้น พร้อมกันนี้ได้นำอังกะลุงของชวาเข้ามาเมืองไทยและปรับระบบเสียงของอังกะลุงให้เข้ากับระบบเสียงดนตรีไทยอีกด้วย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2524: 2)

4.1.2 การเสด็จประพาสอินโดจีนของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2473 ซึ่งหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตามเสด็จไปด้วยเช่นเดียวกัน และได้มีโอกาสแสดงดนตรีไทยร่วมวงปี่พาทย์เขมร พระเจ้ามณีวงศ์กษัตริย์เขมรได้ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ช่วยสอนเพลงไทยให้แก่ครูดนตรีในราชสำนักเขมร หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ถือโอกาสศึกษาเพลงเขมรมาด้วยเช่น เพลงนกเขาชะแมร์ เพลงศรีโสภณ เพลงของชาประกีป เพลงเดอว เพลงอังโกเลี้ยด เพลงประสักเหนือ และเพลงประสักใต้ เป็นต้น (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2524: 3) นอกจากนี้ยังได้แต่งเพลงไทยเลียนสำเนียงเพลงเขมร เช่น เพลงชะแมร์ชม เพลงชะแมร์กอฮอม (ปัญญา รุ่งเรือง 2525: 109) ซึ่งเพลงนี้ได้ถูกเผยแพร่ไปประเทศไทยในระยะต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้ นับเป็นการพัฒนาทางวงการดนตรีไทยเกี่ยวกับบทเพลงอีกอย่างหนึ่ง

4.2 ภาวะสงครามของประเทศใกล้เคียง สงครามมีผลต่อการทะนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมมาก ทั้งยังทำลายศิลปวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาก่อน พร้อมทั้งบุคคลผู้สร้างสรรค์งานทางด้านศิลปอีกด้วย สงครามในประเทศพม่า มีผลให้ประเทศไทยได้รับการพัฒนาในวงการศึกษาอีกรูปแบบหนึ่ง ในการนี้เมื่องกรุงหงสาวดีแตก นักดนตรีจากหงสาวดีได้อพยพหนีสงครามเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทยในกรุงเทพฯ ซึ่งได้นำม้องมอญมาด้วย 21 วง ทำให้วงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญได้เริ่มเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย และได้มีการศึกษาวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีมอญพร้อมทั้งเพลงมอญ อีกทั้งคนไทยได้แต่งเพลงไทยเลียนสำเนียงมอญขึ้น ดังที่ รวม พรหมบุรี (2528: 116) ได้กล่าวถึงการอพยพของนักดนตรีมอญคนแรก ชื่อครูสุ่ม ซึ่งเป็นคนแรกที่ได้เข้ามาเผยแพร่ดนตรีมอญในประเทศไทยว่า

> . . . เล่ากันว่าคราวที่อพยพหนีสงครามมาเมื่อตอนกรุงหงสาวดีแตก นอกจากเงินทองของมีค่าสมบัติชิ้นใหญ่ที่นำติดตัวมาด้วยอีกอย่างหนึ่งคือฆ้องมอญอีกวงหนึ่ง ซึ่งตัดแยกออกเป็น 3 ท่อน แล้วอุตส่าห์ผลัดกันแบกมากับน้องชายที่ชื่อจู พอมาถึงบ้านบางไส้ไก่ ธนบุรี ก็ต่อเป็นรูปเดิมไปอยู่วัดหงสาฯ จ.ปทุมธานีก่อน แล้วมาสมัครเข้าทหารเรือ พระยาวินัยฯ ก็อุดหนุนปลูกบ้านช่องและลงทุนซื้อเครื่องดนตรีปี่พาทย์ให้ เพราะสงสารและรู้ว่าเป็นครูดนตรีที่สามารถ

ผู้หนึ่ง... และเล่ากันว่าปี่พาทย์มอญของครูสุ่มนี่แหละคือแบบฉบับของปี่พาทย์มอญที่เป็นกันอยู่ในทุกวันนี้... ผมอยู่ที่บ้านพระยาวินัยฯ นานเหมือนกัน... ต่อมาตอนหลังพระยาวินัยได้ให้ผมไปอยู่กับครูสุ่มที่กรุงเทพฯ อยู่กับครูสุ่มต่อเพลงมอญได้มาก... ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะก็นับถือแกมาก สมัยแกไปต่อเพลงให้ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะแกให้ถูกหลัก ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะท่านก็แต่งขยายยืดหมดทุกเพลง . . .

4.3 <u>การเสด็จไปศึกษาต่อต่างประเทศของเชื้อพระวงศ์</u> ในการนี้เมื่อประมาณ พ.ศ. 2438 สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระโอรสองค์ที่ 33 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จไปศึกษาวิชาทหารในประเทศอังกฤษและประเทศเยอรมัน ในการไปศึกษาวิชาทหารครั้งนี้ พระองค์ได้ทรงศึกษาวิชาดนตรีเพิ่มเติมจากวิชาทหารอีกด้วย ดังมีข้อความรับสั่งกับหัวหน้าผู้ก่อการปฏิวัติ ตอนที่วังบางขุนพรหมแตก ก่อนที่จะเสด็จออกไปประทับที่ประเทศดินโดนีเซีย เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475 ว่า

> . . . การที่ทรงทำราชการมาถึง 3 สมัยนั้น มิใช่ทรงมักใหญ่ใฝ่สูงอยากเป็นใหญ่ แม้การที่ได้ไปเรียนทหารมาก็ไม่ได้เลือกเรียนเอง แท้จริงอยากจะเรียนดนตรี แต่ขัดพระบรมราชโองการไม่ได้ เพราะฉะนั้นจึงขอไปจากเมืองไทยเสีย (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง 2524: 15 อ้างถึงการรับสั่งของสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต)

และจากการศึกษาวิชาดนตรีของพระองค์ควบคู่ไปกับการศึกษาวิชาทหารนั้น ทำให้พระองค์ได้มีความรู้เรื่องดนตรีสากลและเมื่อเสด็จกลับมารับราชการทหารในประเทศแล้ว พระองค์ได้นำเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานตามแนวไทยสำหรับวงโยธวาทิตในกระทรวงทหารเรือ โดยมีจางวางทั่วเป็นผู้บอกเพลงถวายและตรวจเช็คแนวเพลงไทยให้ถูกต้องตามจังหวะหน้าทับ

ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจและสังคมไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชที่ถูกกำหนดและควบคุมด้วยระบบทางการเมืองการปกครอง ที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขของประเทศ สภาพความเป็นไปของบ้านเมืองในสมัยนี้ขึ้นอยู่กับชนชั้นปกครองหรือที่เรียกว่าเป็นชนชั้นสูงของสังคม เศรษฐกิจของประเทศยึดการเกษตรกรรมเป็นหลัก และต้องอาศัยธรรมชาติในการทำการเกษตรกรรม ส่งผลมาสู่สภาพของสังคมที่ต้องอาศัยความเชื่อต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องในการดำรงชีวิต อีกทั้งสังคมไทยสมัยดังกล่าวเป็นสังคมเกษตรกรรม ฤดูการเก็บเกี่ยวผลผลิตต่าง ๆ มักจะอยู่ในช่วงเดียวกัน ทำให้ประชาชนมีเวลาว่างพร้อมกัน ง่ายต่อการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ในสังคมและการดำรงชีวิตนั้นผลิตผลทางการเกษตรจะมีการแลกเปลี่ยนกันมากกว่าการใช้เงินซื้อขาย ทำให้ความสัมพันธ์ในกลุ่มคนของสังคมมีความสัมพันธ์กันแน่นแฟ้นยิ่งขึ้น และปัจจัยสำคัญของประเทศที่จะทำให้กิจการใดก็แล้วแต่ลุล่วง

ไปด้วยดี กิจการนั้น ๆ จะต้องได้รับการสนับสนุนจากบุคคลชั้นสูงในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงของการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชนั้น ได้รับการสนับสนุนจากบุคคลชั้นสูงของสังคมที่ได้เล็งเห็นความสำคัญของศาสตร์สาขานี้ แม้จะออกมาในรูปแบบของความบันเทิงในระยะแรกอีกทั้งสนับสนุนเพื่อเป็นการแสดงถึงบารมีของเจ้านายแต่ละองค์ก็ตาม หากแต่เป็นจุดเริ่มต้นที่ดีของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ที่จะเป็นการขยายและพัฒนาการการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยให้ก้าวหน้าต่อไปในอนาคตแม้ว่าวิชาชีพดนตรีไทยได้ถูกมองว่าเป็นวิชาเต้นกินรำกิน และไม่มีการศึกษากันอย่างเปิดเผยมากนักในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังที่ สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ (1: 2521: 230) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . ตำราร้องรำแต่ท่านหาไม่ได้ก็ชอบกล ทีตำราหมอดูหมอยาทำไมมีดกดื่น ส่วนตำราร้องรำทำไมจึงไม่มี คิดดูก็เห็นเหตุ อันตำรานั้นก็เหมือนกับสิ่งทั้งปวง เมื่อมีความต้องการจึงมีจำหน่าย อันวิชาหมอดู หมอยานั้นเป็นวิชาแห่งพลเรือน มีคนต้องการจึงมีจำหน่ายให้แก่กัน ส่วนตำราร้องรำนั้นเป็นวิชาของทาส สำหรับบำเรอความสุขได้แก่เจ้านาย คนพลเรือนย่อมเกลียดกลัว จนมีคำสอนว่า อย่าตีกลองแขก พาให้ใจแตก มันไม่เป็นผล ดังนี้เป็นต้น เพราะเห็นว่าไม่ดีไม่มีใครต้องการจึงไม่มีคนเขียนตำราเพื่อสอน... จริงอยู่ละคอนตามบ้านมีปี่พาทย์ตามบ้านก็มี แต่เพราะตัวเจ้าบ้านเคยถูกกดขี่ให้ปฏิบัติวิชานั้นมาแล้ว ได้ผลในภายหลังเป็นอันว่าหากินได้ จึงฝึกหัดลูกหลานต่อไป ถ้าหากลูกหลานไม่เต็มใจก็ต้องจำหัดบังคับ เพราะลูกหลายท่านก็เท่ากับเป็นทาสท่าน . . .

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแม้ไม่มีตำราที่เขียนขึ้นมาเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยก็ตาม แต่ยังมีวรรณคดีไทยที่ถูกเขียนขึ้นมาโดยสุนทรภู่ซึ่งกำเนิดมาจากชนชั้นระดับ "ไพร่" ที่เรียกกันในสมัยนั้นแต่ได้เข้ามาอยู่ในราชสำนัก วรรณคดีดังกล่าวคือเรื่องพระอภัยมณี สุนทรภู่ได้กำหนดตัวเอกของเรื่องเป็นเจ้านายหรือบุคคลชั้นสูงในสังคมสมัยนั้นไปเรียนวิชาดนตรี (เป่าปี่) เมื่อจบการศึกษาแล้วก็ถูกไล่ออกจากเมือง แต่ในที่สุดก็สามารถนำความรู้ที่ได้เรียนมาทางด้านดนตรี (เป่าปี่)ไปใช้จนสามารถเป็นพระเจ้าแผ่นดินปกครองบ้านเมืองได้ ดังที่สุนทรภู่ได้กล่าวไว้ว่า "อันความรู้รู้กระจ่างแต่อย่างเดียว แต่ให้เชี่ยวชาญเถิดจะเกิดผล" วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีได้สะท้อนให้เห็นค่านิยมของสังคมในสมัยนั้นที่มีต่อวิชาชีพดนตรีว่าเป็นวิชาที่ไร้สาระ วิชาที่เต้นกินรำกินไม่มีแก่นสารแต่อย่างใด ดังตอนหนึ่งของเรื่องพระอภัยมณีได้กล่าวถึงวิชาดนตรีว่า

> "อันดนตรีปี่พาทย์ตะโพนเพลง เป็นนักเลงเหล่าโลนเรื่องโขนหนัง
> แม้พวกกูผู้หญิงที่ในวัง มันก็ยังเรียนร่ำได้ชำนาญ"

ซึ่งความเห็นของเจ้านายในสมัยนั้นที่ได้ให้ความคิดเห็นและมองคุณค่าต่อวิชาดนตรี แต่ยังมีความเห็น

ของบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้มองวิชาดนตรีว่าเป็นวิชาที่ไร้สาระเช่นเดียวกัน ดังตอนหนึ่งของเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งเป็นความสงสัยของพราหมณ์ทั้ง 4 คนที่ได้ถามพระอภัยมณีว่าดนตรีนั้นมีประโยชน์อย่างไร และตนเองยังมองไม่เห็นประโยชน์ของวิชาดนตรี ดังได้กล่าวไว้ว่า

"ดนตรีมีคุณที่ข้อไหน ฤาใช้ได้แต่เที่ยวเกี้ยวผู้หญิง
ยังสงสัยในจิตคิดประวิง จงแจ้งจริงให้สว่างกระจ่างใจ"

ส่วนประโยชน์ของวิชาดนตรีนั้น สุนทรภู่ได้เขียนไว้ในเรื่องพระอภัยมณีว่า

อันดนตรีมีคุณทุกอย่างไป ย่อมใช้ได้ดังจินดาค่าบุรินทร์
ถึงมนุษย์ครุฑาเทวราช จตุบาทกลางป่าพนาสิน
แม้ปี่เราเป่าไปให้ได้ยิน ก็สุดสิ้นโทโสที่โกรธา
ให้ใจอ่อนนอนหลับลืมสติ อันลัทธิดนตรีดีหนักหนา
ซึ่งสงสัยไม่สิ้นในวิญญาณ์ จงนิทราเถิดจะเป่าให้เจ้าฟัง
(องค์การค้าคุรุสภา 2505: 6-11)

วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีไม่เพียงแต่สะท้อนให้เห็นสภาพการศึกษาวิชาชีพดนตรีและค่านิยมของสังคมที่มีต่อวิชาดนตรีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว หากแต่ยังเป็นการมองเห็นการณ์ไกลของผู้แต่งเรื่องนี้ แม้จะเป็นเพียงวรรณคดีที่สะท้อนสังคมอดีต แต่เป็นความจริงที่ได้ปรากฏขึ้นมาในอนาคตคือปัจจุบันนี้ จากสภาพของวิชาดนตรีในสมัยก่อนที่ได้นำเข้าไปประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในสังคม และใช้บรรเลงเพื่อความสนุกสนาน ดังตอนหนึ่งของเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ที่กล่าวถึงการนำเสภาเข้าไปเล่นเพื่อความบันเทิง ตอนโกนจุกพลายงาม ดังนี้

สมภารรับกลับมายังอาวาส เสียงพิณพาทย์พวกพ้องทองประศรี
หาเสภามาทั่วที่ตัวดี ท่านตามีช่างประทัดถัดลงมา
ดูหน้าองพองคอเสียงอ้อแอ้ พวกคนแก่ชอบหูว่ารู้จบ
ตารองศรีดีแต่ขันรู้ครันครบ กับกระทบทำหลอกแล้วกรอกตา
แล้วนายทั่งดังโด่งเสียงโว่งโวก ว่ากรรโชกกระชั้นขันหนักหนา
ฝ่ายนายเพชรเม็ดมากลากช้าช้า ตั้งสามวาสองศอกเหมือนบอกยาว
ส่วนนายมาพระยานนท์คนตลก ว่าหยกหยกหยาบช้าคนฮาฉาว
ตาพองอยู่รู้ว่าภาษาลาว ส่งกราวเขิดเพลงโหน่งเหน่งไปฯ
(กรมศิลปากร 2506: 529)

แต่สภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย จากสมัยรัชกาลที่ 1-รัชกาลที่ 3 ได้เปลี่ยนแปลงไปในสมัยรัชกาลที่ 4 สภาพสังคมตะวันตกได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยทั้งทางด้าน เศรษฐกิจ สังคม การเมืองมากขึ้น ทำให้ไทยได้เปลี่ยนแปลงไปมาก อีกทั้งในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เปลี่ยนแปลงระเบียบ

ของบ้านเมืองในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอีกด้วย ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสทางการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอย่างแท้จริงให้แก่สามัญชน และบุคคลที่เรียกว่า "เจ้านาย" ได้มีโอกาสมีวงดนตรีไว้เป็นของตนเอง และให้การสนับสนุนวิชาชีพดนตรีไทยกันอย่างแท้จริง แม้จะเป็นเพียงการมีดนตรีไว้ประดับบารมีแต่มีผลให้การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยได้ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยในสมัยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชขึ้นมาอย่างชัดเจน ดังต่อไปนี้

หน่วยงานที่รับผิดชอบ

หน่วยงานที่รับผิดชอบในการจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชแบ่งออกได้ 2 หน่วยงาน คือ (1) สำนักสามัญชน (2) ราชสำนัก ดังมีรายละเอียดของการจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยดังต่อไปนี้

1 สำนักสามัญชน เป็นสถานศึกษาดนตรีไทยของสามัญชน ซึ่งสถานศึกษาใช้บ้านและวัดเป็นสถานที่จัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย ซึ่งมีวัตถุประสงค์การจัดและดำเนินการศึกษาดังต่อไปนี้

1.1 เพื่อใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ สังคมไทยในอดีตมีความสัมพันธ์กับชีวิตดนตรีไทยอย่างแยกไม่ออก ดังที่ คึกฤทธิ์ ปราโมช (2522: 1) ได้กล่าวไว้ว่า

> ลีลาแห่งชีวิตไทยในอดีตนั้นขึ้นอยู่กับจังหวะต่าง ๆ ในชีวิตซึ่งจะต้องมีการทำบุญและการฉลอง เริ่มด้วยการเกิดซึ่งต้องมีการทำขวัญเดือนและโกนผมไฟทารกที่เกิด เมื่อเด็กเข้าสู่วัยที่ถือว่าเป็นผู้ใหญ่ก็ต้องโกนจุกหากบุคคลนั้นเป็นชายก็ต้องอุปสมบทในพระพุทธศาสนาต้องมีพิธีทำขวัญนาค พิธีบวชนาค ต่อจากนั้นก็ถึงพิธีสมรส มีการทำบุญอายุครบห้ารอบ และเมื่อตายลงก็มีพิธีต่าง ๆ เกี่ยวกับงานศพตลอดไปจนถึงงานเผาศพ ซึ่งมักจะทำกันเป็นการใหญ่โตฟุ่มเฟือย ในงานต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงมาแล้วนี้จะต้องมีนาฏศิลป์และดนตรีประกอบ งานทำขวัญเดือนและโกนผมไฟเด็กนั้นประกอบด้วยการทำบุญเลี้ยงพระ เพราะฉะนั้นจึงต้องมีปี่พาทย์บรรเลงไว้รับพระที่มาเจริญพระพุทธมนต์ บรรเลงในระหว่างพระฉันท์และบรรเลงตอนส่งพระกลับวัด เริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ทำเพลงโหมโรงเช้าเมื่อพระมาถึง บรรเลงเพลงต่าง ๆ ในระหว่างพระฉันท์ และจบลงด้วยการทำเพลงกราวรำเป็นการแสดงความปิติรื่นเริงที่ได้ทำบุญกุศลเสร็จแล้ว . . .

พิธีกรรมต่าง ๆ ที่กล่าวมาสามารถแยกออกได้ 2 ประเภท คือ (1) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา (2) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ในส่วนของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่นการนำดนตรีไทยเข้าบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาโดยตรง คือ การเทศน์มหาชาติ ในแต่ละกัณฑ์เทศน์จะกำหนดเพลงประจำกัณฑ์นั้น ๆ ไว้ดังนี้

กัณฑ์ทศพร เพลงสาธุการ
กัณฑ์หิมพานต์ เพลงตวงพระธาตุ
กัณฑ์ทานกัณฑ์ เพลงพญาโศก
กัณฑ์วนปเวส เพลงเดิน
กัณฑ์ชูชก เพลงเชิ่นเหล้า
กัณฑ์จุลพน เพลงรัวสามลา หรือเพลงคุกพาทย์
กัณฑ์มหาพน เพลงเชิดกลอง
กัณฑ์กุมาร เพลงเชิดฉิ่งสลับกับเพลงโอด
กัณฑ์สักกบรรพ เพลงเหาะหรือเพลงกลมหรือเพลงกระบองกัน
กัณฑ์มัทรี เพลงทยอยกับเพลงโอด
กัณฑ์มหาราช เพลงกราวนอก
กัณฑ์ฉกษัตริย์ เพลงตระนอน
กัณฑ์นครภัณฑ์ เพลงกลองโยนกับเพลงเชิด (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17 2529: 25)

ส่วนพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต เช่นพิธีโกนผมไฟ งานโกนจุก งานมงคลสมรส งานศพ เป็นต้น ดังที่ มนตรี ตราโมท (2527: 114) ได้กล่าวถึงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานโกนจุกว่า

> . . . งานโกนจุกกระทำเป็น 3 วัน วันแรกเป็นวันเจริญพระพุทธมนต์เริ่มต้นด้วยปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น เริ่มตั้งแต่สาธุการ ตระรัวสามลา ต้นชุบ เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ต้นชุบ และลา ... วันรุ่งขึ้นเป็นวันโกนจุก ... เมื่อกำหนดฤกษ์ตัดจุก พระสงฆ์เริ่มสวดคำว่า ชยันโต ต่อไปพร้อมกับลั่นฆ้องชัยและผู้ซึ่งเป็นผู้อาวุโสก็ใช้กรรไกรตัดจุกเด็ก ปี่พาทย์ก็เริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงเช้า ซึ่งมีเพลง สาธุการ เหาะ รัว กลม และชำนาญตามลำดับ ... เมื่อพระสงฆ์ฉันภัตตาหารปี่พาทย์บรรเลงเพลงพระฉิ่งพระฉัน และเมื่อถึงพิธีทำขวัญปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเรื่องทำขวัญ ขั้นตอนต่อไปบรรเลงเพลงรัวสามลา ... เพลงกราวใน และต่อท้ายด้วยเพลงเชิด เมื่อเสร็จพิธีจะบรรเลงเพลงกราวรำ . . .

1.2 <u>บรรเลงประกอบการแสดงต่าง ๆ</u> ดนตรีไทยกับศิลปการแสดงได้มีความสัมพันธ์กันมานานตั้งแต่สมัยอยุธยา ดนตรีไทยบรรเลงประกอบการแสดง โขน ละคร หุ่น เสภา ดังมีบทไหว้ครูเสภาในรัชกาลที่ 2 ตอนหนึ่งได้กล่าวถึงการนำปี่พาทย์เข้าบรรเลงประกอบการขับเสภาว่า "เมื่อครั้งพระจอมนรินทร์แผ่นดินลับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่ มาเมื่อพระองค์ผู้ทรงชัย ก็เกิดคนดีในอยุธยา" (สุจิตต์ วงษ์เทศ ใน ธนาคารกรุงเทพ จำกัด 2527: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

1.3 <u>บรรเลงเพื่อความบันเทิง</u> นอกจากจะใช้ดนตรีไทยประกอบการแสดงต่าง ๆ หรือประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแล้ว ดนตรีไทยยังใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงอีกด้วย ดังมีบทเพลงต่าง ๆ ที่ได้แต่งขึ้นในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นจำนวนมากที่แต่งขึ้นมา

เพื่อใช้บรรเลงและขับร้องเพื่อความบันเทิง เช่น เพลงตับ เพลงเถา เพลงกรอ เพลงเดี่ยว เพลงสามชั้น หรือเพลงทางเครื่อง เป็นต้น เพลงเหล่านี้แต่งขึ้นไม่ได้มีวัตถุประสงค์ที่จะนำเข้าไปเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมหรือศาสนาแต่อย่างใด หากแต่สามารถบรรเลงได้ทุกโอกาส

การจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชของสำนักสามัญชน ส่วนมากจะหัดกันเฉพาะในตระกูล ในครอบครัว หรือญาติที่เป็นนักดนตรี และในละแวกใกล้เคียง สถานที่ที่มีชื่อเสียงด้านดนตรีไทยมิได้มีอยู่ทุกจังหวัด ที่มีชื่อ คือ จังหวัดสมุทรสงคราม ราชบุรี พระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี อ่างทอง เพชรบุรี (ขิ้น ศิลปบรรเลง ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 2521: 26-28) อย่างไรก็ตามจุดศูนย์กลางของการให้การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยนี้ คือ กรุงเทพฯ และธนบุรี นักดนตรีจากต่างจังหวัดหรือจังหวัดใกล้เคียงที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีต้องการจะศึกษาเพิ่มเติมก็พยายามเข้าสู่กรุงเทพฯ และจังหวัดที่มีชื่อเสียงด้านดนตรี เพราะดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนนั้นได้มีมาแต่ในราชสำนัก และนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในการดนตรีไทยก็ถูกนำตัวเข้าราชสำนัก แต่ส่วนหนึ่งนักดนตรีเหล่านี้ได้เปิดสอนวิชาชีพดนตรีให้แก่สามัญชนที่จะมาเรียนที่บ้านของตนเองด้วย หลังจากว่างจากงานที่ทำในราชสำนักแล้ว และสามัญชนอีกกลุ่มหนึ่งได้ใช้บ้านเป็นสถานที่สอนดนตรีไทยโดยตรง ดังที่ พลายสุประดิษฐ์ (อ้างใน มนตรี ตราโมท 2527: 144) ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีของมนตรี ตราโมท ว่า

> . . . การศึกษาวิชาดนตรีของครูมนตรี เริ่มที่วัดสุวรรณภูมิ สมัยนั้นท่านพระครูวินยานุโยค (ลี่) เจ้าอาวาสได้สร้างวงปี่พาทย์ประจำวัดขึ้น มีครูอำเป็นผู้ฝึกสอนก่อน เมื่อครูอำตาย ครูสมบุญนักฆ้อง ศิษย์ครูอำได้เป็นผู้สอนต่อมา ... ประมาณ พ.ศ. 2456 ไปอยู่สมุทรสงคราม เนื่องจากสมัยนั้นนอกจากกรุงเทพฯ และธนบุรีแล้ว ดนตรีของจังหวัดนี้มีชื่อเสียง ซึ่งเรียกเป็นสามัญชนว่า "บางช้าง" มีชื่อเสียงยิ่งกว่าที่อื่น ๆ ... ครูมนตรีไปอยู่ที่บ้านครูสมบุญ สมสุวรรณ ตำบลกะพ้อม บ้านนี้มีทั้งปี่พาทย์และแตรวง จึงได้ฝึกหัดเล่าเรียนทั้งสองอย่าง

สำนักสามัญชนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับราชสำนัก และเป็นต้นแบบของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มี 3 ตระกูล คือ (1) ตระกูลพาทยโกศล (2) ตระกูลศิลปบรรเลง (ซึ่งมาจากสมุทรสงคราม) (3) ตระกูลสุนทรวาทิน (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

การจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย นอกจากจะมีการจัดการศึกษากันในบ้านหรือในตระกูลดังกล่าวข้างต้นแล้ว หน่วยงานที่มีบทบาทในการสนับสนุนการจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยอีกหน่วย

งานหนึ่ง คือ วัด ถึงแม้ว่าวัดไม่ได้มีส่วนในการจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยโดยตรง หากแต่มีการสนับสนุนให้มีขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา (สุจิตต์ วงษ์เทศ อ้างใน ธนาคารกรุงเทพ จำกัด: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ผู้รับผิดชอบในการจัดการศึกษาของวัดเป็นสามัญชน โดยอยู่ใต้การอุปการะของพระที่สนใจทางดนตรีไทย ซึ่งมีนักแสดงที่มีชื่อเสียงในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชที่เริ่มศึกษาดนตรีไทยจากวัด ได้มีส่วนเข้าไปรับผิดชอบในการจัดการศึกษาในราชสำนักในตอนหลังเป็นจำนวนมาก ส่วนหลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับการจัดการศึกษาดนตรีไทยของวัด ซึ่งได้กล่าวไว้ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายวิเชียร กุลตัณฑ์ (2526: 81-82 อ้างจาก พูนพิศ อมาตยกุล) ดังต่อไปนี้

> . . . สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราว พ.ศ. 2420 มีท่านเจ้าอาวาสวัดน้อยทองอยู่องค์หนึ่ง นามว่า "สมภารแสง" ได้ตั้งวงปี่พาทย์ประจำวัดขึ้นเพื่อใช้ในงานของวัด แรกทีเดียวได้ศิษย์คนหนึ่งของครูทั่ง (สุนทรวาทิน) มาควบคุมวง ต่อมาท่านสมภารแสง ทราบว่าบุตรของครูทั่งชื่อ "นายช้อย" เป็นคนมีฝีมือแต่ตาพิการทั้ง 2 ข้าง เนื่องจากออกฝีดาษ ท่านจึงชวนครูช้อยมาอยู่ที่วัดน้อยทองอยู่ โดยปลูกบ้านให้หลังหนึ่งในบริเวณวัด เพื่อสะดวกในการที่เด็ก ๆ จะได้เรียนดนตรี ... และเมื่อครูช้อยมาอยู่วัดนี้ก็เริ่มฝึกหัดเด็กผู้ชายในละแวกบ้านใกล้วัด ซึ่งเป็นหลานของสมภารแสงและเด็กอื่น ๆ บ้าง หัดจนมีฝีมือพอออกโรงได้เป็นวง ชื่อวงปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่ ลูกวงปี่พาทย์บางคนมีรายชื่อคือ นายแหยม นายจี่ นายบุศย์ นายนาค นายเพิ่ม

และรวม พรหมบุรี ได้กล่าวถึงการหัดดนตรีขั้นต้นของตนเองว่า

> . . . ตอนเรียนดนตรีนี่ผมอายุราว 10 กว่าปี หนีไปเรียนพิณพาทย์ทุกวัน ... สมัยนั้นวงปี่พาทย์วัดช่องลมนี่มีมาตั้งแต่ก่อนที่ผมไปอยู่อีก หลวงพ่อ (พระครูอินทเขมา) ท่านชอบเวลาซ้อมกันท่านก็มานั่งฟัง ท่านชอบฟังเพลงลาว พอผมไปอยู่ที่นั่น หลวงพ่อท่านก็หาครูมาสอนให้ มีครูกล้าย ครูพลาย แล้วก็ทุก ๆ คนที่วงนั่นแหละ (ศิลปวัฒนธรรม 2528: 113)

ส่วนปัญญา นิตยสุวรรณ (ในมนตรี ตราโมท 2527: 129-130) ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท ว่า

> . . . เหตุที่ครูมนตรีมีโอกาสได้เป็นนักดนตรีไทย ก็เพราะบ้านของท่านอยู่ใกล้วัดสุวรรณภูมิ จังหวัดสุพรรณบุรี และที่วัดสุวรรณภูมิมีวงปี่พาทย์ซึ่งฝึกซ้อมกันอยู่เป็นประจำ ระหว่างที่เดินไปและกลับจากโรงเรียน หรือแม้เวลาอยู่ที่บ้าน ครูมนตรีก็ได้ยินเพลงปี่พาทย์อยู่เสมอ ... เวลาที่มีการบรรเลงในงานใกล้ ๆ ครูมนตรีจึงตามไปช่วยเขาตีฆ้องเล็กบ้าง ทุ้มเหล็กบ้าง ... ครูสมบุญเป็นครูประจำวงปี่พาทย์วัดสุวรรณภูมิจึงชวนให้หัดปี่พาทย์

และบุญยง เกตุคง (อ้างใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 10 2528: 28) ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีไทยของตนเองว่า "อยู่ไม่นานก็ออกจากบ้านพ่อละม้ายไปอยู่วัดช่องลมเป็นลูกศิษย์พระ ชื่อ

อาจารย์เหิ้ม ท่านไม่เป็นปี่พาทย์ แต่ท่านเป็นผู้อุปการะ ท่านมีเครื่อง (ดนตรี) ...

2. การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในราชสำนัก ราชสำนัก หมายถึงวังต่าง ๆ ของเจ้านายหรือเชื้อพระวงศ์ชั้นสูง และวังของพระมหากษัตริย์ อีกทั้งกรมพิณพาทย์หลวงที่ตั้งขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 6 ที่ได้จัดการเรียนการสอนดนตรีไทย การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในราชสำนักนั้น ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ถึงรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีแต่เฉพาะในวังหลวงเท่านั้น ต่อมาในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ยกเลิกพระราชกำหนดเก่า เปิดโอกาสให้ขุนนาง เจ้านาย และเชื้อพระวงศ์ที่สนใจในด้านดนตรีไทยมีวงดนตรีเป็นของตนเองได้ หลังจากนั้นก็ได้มีการฝึกหัดดนตรีไทยกันอย่างแพร่หลายมาจนถึงรัชกาลที่ 7 ดังที่ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . ในรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ เกิดการเปลี่ยนแปลงเรื่องเล่นละคร การนั้นเป็นปัจจัยตลอดมาถึงการเล่นมโหรี เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีพระราชกำหนดห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงมีได้แต่ของหลวง เพราะฉะนั้นผู้ที่มีบริวารมาก เช่น เจ้านายและขุนนางเป็นต้น จึงมักหัดผู้หญิงเป็นมโหรี หัดผู้ชายเป็นละครและเป็นปี่พาทย์เป็นประเพณีมา ครั้นถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้เลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย พระราชทานพระบรมราชานุญาตว่า ใคร ๆ จะหัดละครผู้หญิงได้ตามใจชอบ (อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายขาว ครุฑหานนท์ 2520: 11 อ้างถึง สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ)

ส่วนในด้านวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในราชสำนัก มีดังนี้

2.1 เพื่อใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในราชสำนัก ดังที่ มนตรี ตราโมท 2527: 109-113) ได้กล่าวถึงการใช้ดนตรีไทยในพระราชพิธีในส่วนของพระมหากษัตริย์ในสมัยรัตนโกสินทร์ว่า

> . . . เริ่มตั้งแต่แรกประสูติคือเมื่อพระมเหสีของพระมหากษัตริย์ทรงพระครรภ์แก่ ใกล้จะประสูติ บรรดาเจ้าหน้าที่ประโคม คือ แตร สังข์ และปี่พาทย์ ก็ต้องมาประจำอยู่ ณ บริเวณใกล้เคียงเพื่อจะได้ประโคมเมื่อถึงเวลาประสูติ ... เมื่อได้รับสัญญาณจากแพทย์และสำนักพระราชวังแล้ว ฆ้องชัยจะเริ่มขึ้น แตรสังข์และปี่พาทย์ก็บรรเลงขึ้นพร้อมกัน ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสาธุการ ...

นอกจากนี้จะใช้ดนตรีประกอบในพระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ เมื่อพระชนมายุครบ 1 เดือน พระราชพิธีลงสรงและเฉลิมพระปรมาภิไธย เมื่อพระชนมายุครบ 9 พรรษา พระราชพิธีโสกัณฑ์เมื่อพระชนมายุครบ 13 พรรษา พระราชพิธีทรงผนวช เมื่อพระชนมายุครบ 20 พรรษาบริบูรณ์ พิธีบรมราชาภิเษก และงานพระเมรุ เมื่อพระมหากษัตริย์หรือพระอัครมเหสีสวรรคต หรือพระบรม

วงศานุวงศ์ชั้นผู้ใหญ่สิ้นพระชนม์ลง ดังที่ได้กล่าวถึงเรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพระราชพิธีในราชสำนัก ตอนหนึ่งในเรื่องอิเหนาซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 ดังนี้

เวียนเอยเวียนเทียน ให้เวียนซ้ายส่งวงมาขวา
ประโคมอินทรเภรีปี่ชวา แตรสังข์บังกะล่ามลายู
กลองตะโพนโทนทับกระจับปี่ มโหรีเรื่อยเพราะเสนาะหู
โหราพฤฒามาตย์ราชครู ใส่พลูคะแนนแว่นเทียนชัย
พวกท้าวนางต่างคำนับรับส่ง เวียนวงวันหาอัฒาสัย
บำเรอรับขับร้องทำนองใน ปี่ไฉนเสนาะเพราะสำเนียง
มโหระทึกกึกก้องกลองชนะ ปิ่งปะเปิงคึ่มกระหึ่มเสียง
ทั้งฉิ่งกรับขับกลุ่มพร้อมเพรียง สนั่นเสียงงานการวิวาห์
ฝ่ายพวกเล่นเต้นรำโรงนอก ต่างออกโรงประชันหรรษา
บ้างเชิดฉาวกราวโขนเจรจา ชาวพาราดูงานสำราญครัน
(กรมศิลปากร 2514: 291-292)

2.2 **เพื่อใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง** ดนตรีไทยในราชสำนักมีไว้เพื่อความบันเทิงเป็นจำนวนมาก ดังที่พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง (2524: 11) ได้กล่าวถึงความสนใจในดนตรีไทยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ว่า

> . . . บางทีค่ำ ๆ พ่อนึกสนุกก็รับสั่งให้มหาดเล็กซึ่งเล่นซอด้วง ขลุ่ย เป็นอยู่บ้างขึ้นมาร่วมวงด้วย ข้าพเจ้าคิดขึ้นมาว่า ถ้าเล่นเพลงเรียงกันตามลำดับแล้วก็ซ้ำ ๆ ด้วย ไม่มีเวลาพอ เพราะตอนนั้นเราได้เพลงหลายสิบเพลงแล้ว จึงได้เขียนชื่อเพลงให้จับสลากเรียงกันไปตามที่นั่ง ... ในสมัยที่เราหัดดนตรี พ่อทรงมีระนาดเอกและจะเข้ไว้ในห้องเสวยที่ประทับ แต่เมื่อเข้าวงก็ทรงโน่นบ้างนี่บ้างแล้วแต่พระอัธยาศัย . . .

และพูนพิศ อมาตยกุล (2524: 53 อ้างถึงคำบอกเล่าของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทธิวงษ์วิจิตร) ได้กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีไทยในพระตำหนักเปี่ยมสุข พระราชวังไกลกังวล หัวหิน ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตว่า

> . . . ทูลกระหม่อมมักทรงร่วมวงกับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีเป็นประจำ ทูลกระหม่อมโปรดคิดการละเล่นแปลก ๆ ให้เกี่ยวข้องกับการเล่นดนตรีไทย ... ทรงคิดสนุกให้มีการแต่งแฟนซี โดยให้ลักษณะการแต่งกายหรือการแสดงท่าทางของผู้เล่นนั้นมีความหมายเป็นชื่อเพลงไทยต่าง ๆ เมื่อคนแต่งแฟนซีเดินออกมาแล้ว นักดนตรีจะบรรเลงเพลงให้ตรงกับการแสดงบนเวทีนั้น หากบรรเลงไม่ได้ถือว่านักดนตรีแพ้ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

พระบรมราชินี ทรงแต่งพระองค์เป็นฝรั่งและแหม่ม ทรงพระราชดำเนินควงคู่กันออกมา พอนักดนตรีมองเห็นก็บรรเลงเพลงฝรั่งควงได้ทันทีทันใด ทูลกระหม่อมทรงแต่งพระองค์เป็นแขก ทรงแบกหมูมีเขือกมัดขาหมูออกมาด้วย นักดนตรีเห็นภาพแล้วงงอยู่สักครู่จึงบรรเลงเพลงแขกมัดตีนหมู พระองค์เจ้าวรเดช ทรงชุดจีน พระหัตถ์ถือพัดร่ายรำออกมา วงดนตรีก็บรรเลงเพลงจีนรำพัด พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุทธิวงษ์วิจิตรทรงแต่งพระองค์เป็นพราหมณ์คู่กับหม่อมเจ้าผจงจิตร์ กฤษดากร องค์แรกทรงโปรยแก้วสีต่าง ๆ ลงพื้น อีกองค์หนึ่งทรงเก็บแก้วขึ้นมา วงดนตรีก็บรรเลงเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน . . .

2.3 <u>เพื่อมีวงดนตรีไว้ประดับบารมีของพระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูง</u>

ในราชสำนักเชื้อพระวงศ์ที่สนใจในดนตรีไทย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้สนับสนุนด้านการศึกษาดนตรีไทยมาตลอด เปรียบเสมือนต้นตระกูลของราชสำนักในระยะต่อมา หลังจากที่รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้อนุญาตให้พระราชวงศ์และประชาชนมีวงดนตรีและละครผู้หญิงได้ ดังปรากฏเมื่อประกาศปี พ.ศ. 2378 การศึกษาดนตรีไทยกระจายออกไปสู่ชนบทมากขึ้น ลูกหลานบ้านใดที่มีฝีมือมีโอกาสเข้าอยู่ในวัง ในพระอุปถัมภ์ของพระราชวงศ์หรือขุนนางมากขึ้น (พูนพิศ อมาตยกุล อ้างใน ประกวดดนตรีไทยระดับประถมศึกษา ครั้งที่ 1 2525: 16) พระราชวงศ์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ต่างก็มีวงดนตรีไทยไว้ในอุปถัมภ์ของตนเอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงฐานะทางสังคมของคนชั้นสูงในสมัยนั้น ดังที่คึกฤทธิ์ ปราโมช (2522: 5) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . เมื่อพระมหากษัตริย์พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์แก่นาฏศิลป์และดนตรีเป็นเบื้องต้นแล้ว ก็เป็นธรรมดาที่เจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์อื่น ๆ จะต้องคล้อยตามพระราชนิยม ต่างก็พากันให้ความอุปการะเกื้อกูลแก่นาฏศิลป์และดนตรีไทยทั่วกัน นาฏศิลป์และดนตรีไทยในสมัยหนึ่งจึงเป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคม (Status Symbus)ของคนชั้นสูงในสมัยนั้น บ้านใครมีปี่พาทย์ที่บรรเลงได้ดี หรือมีละครที่แสดงได้ดีมีคนชมและมีตัวละครมาก หรือมีทั้งสองอย่างตลอดจนการละเล่นอื่น ๆ ที่เนื่องอยู่ในนาฏศิลป์และดนตรี เจ้าของบ้านก็มักจะมีผู้นิยมยกย่องว่าเป็นผู้มีบุญวาสนา หรือว่าจะพูดคันด้วยศัพท์ปัจจุบันว่ามีฐานะอันสูงในสังคม ด้วยเหตุนี้จึงได้มีการประกวดประชันกันมากระหว่างเจ้าของละครและเจ้าของปี่พาทย์ ตลอดจนมโหรีและเครื่องสายต่าง ๆ

และ สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ (2506: 239) ได้กล่าวถึงการสนับสนุนด้านดนตรีของเจ้านายชั้นสูงที่มีดนตรีไทยไว้เพื่อประดับบารมีว่า

> . . . แม้ดนตรีไทยเป็นเรื่องของชนชั้นต่ำ ที่เป็นผู้บำเรอความสุขให้กับชนชั้นเจ้านายก็ดี แต่ในตอนหลังเจ้านายนั่นแหละกลับพอใจด้านดนตรีไทย ถึงกับเจ้านายแต่ละองค์ต่างก็พยายาม

ที่จะมีวงดนตรีไทยคือวงปี่พาทย์ของพระองค์เอง เพราะถือว่าเป็นเครื่องประดับบารมีชนิดหนึ่ง วังต่าง ๆ ก็ได้มีการหัดดนตรีและละครได้อย่างเต็มที่ ดังมีเจ้านายวังต่าง ๆ ที่มีความสนใจในด้านดนตรีไทยและได้มีวงดนตรีไทยไว้ในอุปถัมภ์ ดังนี้

1. พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีวงดนตรีส่วนพระองค์ที่เข้มแข็งมากที่สุด ระหว่าง พ.ศ.2394-2408 มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียง คือ ครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ) ครูสิน บิดาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และนายตาด อมาตยกุล (พูนพิศ อมาตยกุล 2525: 128-129)

2. วงปี่พาทย์และวงมโหรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ โอรสในรัชกาลที่ 2

3. วงดนตรีไทยของกรมพระนครสวรรค์วรพินิต ชื่อวงบางขุนพรหม อยู่ที่วังบางขุนพรหม ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยระหว่าง พ.ศ.2436-2475

4. วงดนตรีไทยของสมเด็จเจ้าฟ้ายุคลพิมัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ เจ้าของวังบางคอแหลม มีพระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จากกรมมหรสพเป็นผู้ฝึกสอนและควบคุมวง

5. วงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาเทวศร์วงวิวัฒน์ วงวังบ้านหม้อ

6. วงปี่พาทย์สมเด็จพระศรีพัชรินทร์ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 5 (วงวัดน้อยทองอยู่)

7. วงพิณพาทย์ของสมเด็จพระบรมโอรสธิราช สยามมกุฎราชกุมาร วังสราญรมย์

8. วงมโหรีเครื่องสี ในราชสำนักฝ่ายในรัชกาลที่ 5

9. วงดนตรีวังท่าพระของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนุวัตติวงศ์

10. วงดนตรีของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช วังบูรพาภิรมย์

11. วงมโหรีหญิงของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

12. วงกรมหลวงวงศาธิราชสนิท

13. วงกรมหลวงเทเวศวร์วัชรินทร์

14. วงกรมหลวงสรรพศิลปปรีชา

15. วงหม่อมเหศวรศิววิลาศ

16. วงหม่อมเจ้าประเสริฐศักดิ์

17. วงสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ

18. วงเจ้าพระยายมราช

19. วงเจ้าพระยามนตรีสุริยวงศ์

20. วงพระยาเสนาภูเบศท์

21. วงพระยาสุรินทราราชเสนี

22. วงเจ้าหมื่นสรรเพชรภักดี

23. วงพระองค์เพ็ญของกรมหมื่นพิชัยมหินทรโรดม (สมภพ ภิรมย์ อ้างใน งานฌาปนกิจศพนางประเทือง ภิรมย์ 2521: 57-58)

นอกจากเชื้อพระวงศ์ที่สนใจในด้านดนตรีไทยที่ได้จัดตั้งวงดนตรีขึ้นเป็นวงของตนเองแล้ว ยังมีผู้ที่สนใจในการฝึกด้านดนตรีไทยอีกด้วย การศึกษาดนตรีไทยในราชสำนัก เริ่มจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงเป็นนักดนตรีมีพระราชประวัติเกี่ยวกับซอสามสายที่ทรงสีประจำคือซอสายฟ้าฟาด อันเป็นต้นกำเนิดของเพลงบุหลันลอยเลื่อน หรือเพลงทรงพระสุบิน ซึ่งพระองค์มีเชื้อสายเป็นชาวบางช้าง (อัมพวา) จังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นเมืองแห่งนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงของประเทศ นับเนื่องมาทางสายสมเด็จพระราชชนนี คือกรมสมเด็จพระอัมรินทรามาตย์พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (มนตรี ตราโมท อ้างใน งานพระราชทานเพลิงศพพระยาภูมีเสวิน 2519: 35-40) ส่วนพระโอรสพระธิดาและเชื้อพระวงศ์ที่ทรงสนใจในดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเท่าที่มีหลักฐานปรากฏมี พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โอรสในรัชกาลที่ 2 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ โอรสในรัชกาลที่ 2 เจ้าจอมมารดาน้อย ในรัชกาลที่ 2 เจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 กรมพระพิทักเทเวศร์โอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาศิลา (พูนพิศ อมาตยกุล อ้างใน ประกวดดนตรีไทยระดับประถมศึกษา 2525: 14-15) กรมหลวงบดินทร์ไพศาลโสภณ โอรสในรัชกาลที่ 3 กรมหมื่นทิวากรประวัติ โอรสในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาจันทร์ หม่อมเจ้าหญิงประสานศัพท์ พระธิดาในกรมหลวงบดินทร์ไพศาลโสภณ เจ้าจอมมารดาวาดในรัชกาลที่ 5 เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับในรัชกาลที่ 5 พระองค์เจ้า

สายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาถ พระวิมาดาเธอในรัชกาลที่ 5 หม่อมราชวงศ์จำรัสศรี สนิทวงศ์ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โอรสในรัชกาลที่ 5 สมเด็จพระยานริศรานุวัตติวงศ์ พระอนุชาในรัชกาลที่ 5 (พูนพิศ อมาตยกุล 2525: 112-125) สมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ (พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริบุษบง 2524: 9) พระองค์เจ้าสิงหนาทราดุรงค์ฤทธิ์ โอรสในกรมพิทักเทเวศร์ (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 3) สมเด็จเจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงราเมศวร์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วรเดช **พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระราชินีในรัชกาลที่ 7 (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)**

หลักฐานที่ปรากฏมาจนถึงปัจจุบันนี้เกี่ยวกับวงดนตรีของเชื้อพระวงศ์และเจ้านายวังต่าง ๆ คือ

1. <u>วงดนตรีไทยวังบางขุนพรหม</u> ซึ่งมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตเป็นผู้รับผิดชอบ มีการจัดการศึกษาดนตรีไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2446-2475 ดังมีวงดนตรีไทยที่สามัญชนเข้าไปสังกัด ต่อไปนี้ <u>วงดนตรีวงแรก</u>ของวังบางขุนพรหมทรงใช้วงดนตรีมหาดเล็กเรือนนอก เป็นสามัญชนมาจากตำบลอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม วงดนตรีดังกล่าวใช้บรรเลงเวลามีงานในวัง หรือเล่นสนุก ๆ ตามอัธยาศัย มีหัวหน้าวงคือ นายปาน นอกจากนี้มีนายปน นายลวด นายเท นายร่วม นายสิน นายถึก นายตู้ นายโถ และนายสัมฤทธิ์ ณ บางช้าง (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 34 อ้างถึงคำบอกเล่าของคุณสอิ้ง เปล่งรัตน์) ภายหลังวงบางขุนพรหมได้มีพิณพาทย์วงที่สอง โดยนำเอาวงดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเคยประจำที่วังของเสด็จในกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์มาประจำที่วังบางขุนพรหมแทน ซึ่ง วงดนตรีดังกล่าวมาสังกัดวังบางขุนพรหมในปีใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่จากภาพถ่ายและคำบอกเล่าของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 37-38) อ้างถึงภาพถ่ายและคำบอกเล่าของ ไพฑูรย์ กิตติวรรณ) ได้กล่าวถึงชื่อนักดนตรีในภาพถ่ายซึ่งเป็นวงพิณพาทย์รุ่นใหญ่ของวังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ. 2458 ดังมีรายชื่อของนักดนตรีต่อไปนี้

> . . . วงดนตรีวังบางขุนพรหมมี 3 รุ่น ดังนี้ วงบางขุนพรหมรุ่นใหญ่ นายทรัพย์ เซ็นพานิช ตีระนาด นายฉัตร สุนทรวาทิน ตีระนาดทุ้ม นายแมว พาทยโกศล ตีตะโพน นายช่อ สุนทรวาทิน ตีฆ้องวงใหญ่ จ่าเอกอิน ฮ็อกกังวาล เป่าปี่ นายเภา ตีระนาดทุ้มเหล็ก นอกจากนี้ยังมีนายต่อม นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล นายสาลี่ มาลัยมาลย์ นายยรรยง โปร่งน้ำใจ นายชั้น

สุนทรวาทิน นายนพ ศรีเพชรดี . . .

และวงปี่พาทย์รุ่นจิ๋วอีกวงหนึ่งซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานว่าเกิดขึ้นเมื่อใด (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 39 อ้างถึงภาพถ่ายวงพิณพาทย์บางขุนพรหมรุ่นจิ๋ว) และวงดนตรีวงสุดท้ายของวังบางขุนพรหม มี นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เปาปี่ นายเจียน มาลัยมาลย์ ตีระนาดเอก นายสิริ ตีระนาดทุ้ม นายนพ ศรีเพชรดี ตีฆ้องวงใหญ่ นายพังพอน ตีฆ้องวงเล็ก นายทองหล่อ ตีฉาบ นายประสาน ปัทมเวญ ตีฉิ่ง นายยรรยง โปร่งน้ำใจ ตีกลอง ส่วนนักร้องวงวังบางขุนพรหม มี หม่อมจำเริญ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางสาวเฉิด อักษรทับ นางสาวสว่าง (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 51-52 อ้างถึงคำบอกเล่าของ ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี และนายยรรยง โปร่งน้ำใจ)

2. วงดนตรีไทยวังบางคอแหลม ซึ่งอยู่ในความอุปถัมภ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ายุคลธิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ดังที่ รวม พรหมบุรี (2528: 120-128) กล่าวถึงสามัญชนที่ถวายตัวเข้าวังบางคอแหลมว่า

> . . . ผู้รับผิดชอบในการสอนคือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) ซึ่งทั้ง 3 คนมาจากกรมมหรสพ เป็นผู้สอนและเป็นผู้ควบคุมวง ส่วนนักดนตรีที่ถูกถวายตัวเข้าวังบางคอแหลมมี 3 รุ่น คือ (1) รุ่นใหญ่ มีนายเผือด นักระนาด ตีระนาดเอก นายละม่อม พุ่มเสนาะ ตีฆ้องวงใหญ่ รอ.โองการ กลีบชื่น ตีระนาดทุ้ม นายรวม พรหมบุรี ตีฆ้องวงเล็ก นายมาก และนายสี สุขกัลสูต (2) รุ่นกลาง มี นายรวม พรหมบุรี ตีระนาดเอก นายฟุ้ง ตีฆ้องวงใหญ่ นายสวง แสงเรืองรอง ตีระนาดทุ้ม นายโสภณ ซื่อต่อชาติ ตีฆ้องวงเล็ก นายอ่อน ช่างสุพรรณ เปาปี่ (3) รุ่นเล็ก นายไพฑูรย์ ตีระนาดเอก นายถวิล อรรถกฤษ ตีฆ้องวงใหญ่ นายปรุง ตีระนาดทุ้ม นายโสภณ ซื่อต่อชาติ ตีฆ้องวงเล็ก นายอ่อน เปาปี่ ส่วนคนร้องในวังบางคอแหลมมี จิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ และนายพิณ เมืองจันทร์ ในวังบางคอแหลมมีปี่พาทย์อย่างเดียว ส่วนวิธีการต่อเพลงใช้วิธีการต่อเพลงด้วยการจำ และเมื่อ พ.ศ. 2475 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์สิ้นพระชนม์ นักดนตรีวังบางคอแหลมก็แยกย้ายกันกลับบ้าน . . .

3. วงดนตรีไทยวัดน้อยทองอยู่ อยู่ในความอุปถัมภ์ของสมเด็จพระบรมราชินีในรัชกาลที่ 5 (สมเด็จพระศรีพัชรินทรา) ภายหลังอยู่ในความอุปถัมภ์ของรัชกาลที่ 6 มีนักดนตรี คือ นายแหยม นายบุศย์ นายนาค นายเพิ่ม และนายกร (อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียร กุลตัณฑ์ 2526: 82 อ้างจาก พูนพิศ อมาตยกุล) และวงดนตรีดังกล่าวภายหลังได้อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของรัชกาลที่ 6

การเข้าศึกษา

ในการเข้าศึกษาทั้งในสำนักสามัญชนและราชสำนักมีประเพณีการเข้าศึกษาดนตรีไทยเหมือนกัน แต่บุคคลที่จะเข้าศึกษาแตกต่างกัน กล่าวคือ ในสำนักสามัญชนจะมีการสอนดนตรีไทยแก่สามัญชนที่มีความประสงค์จะเข้าศึกษาดนตรีไทย ส่วนในราชสำนักจะจัดการสอนให้กับเชื้อพระวงศ์และเจ้านายชั้นสูงที่สนใจจะเรียนดนตรีไทย และสามัญชนอีกส่วนหนึ่งที่ถูกถวายตัวเข้าอยู่ในวัง ในการเข้าศึกษาของสามัญชนจะพิจารณาดังนี้

1. การเข้าศึกษา จะต้องเป็นสถานศึกษาที่เป็นที่ยอมรับของสังคมและมีชื่อเสียง สถานศึกษาในสมัยนี้เป็นสำนักการศึกษาที่บ้านและวัดเป็นสถานที่สอน ส่วนจังหวัดที่มีชื่อเสียงในการสอนดนตรีไทยนั้นมิได้มีอยู่ทุกจังหวัด เช่น มีที่สมุทรสงคราม ราชบุรี อยุธยา อ่างทอง สุพรรณบุรี เพชรบุรี กรุงเทพฯ ธนบุรี และสำนักที่จัดการสอนในสมัยนี้มีไม่มากนัก ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ตอนที่พระอภัยมณีไปหาสำนักเพื่อศึกษาวิชาว่า

พ่อจะแจ้งเจ้าจงจำคำโบราณ อันชายชาญเชื้อกษัตริย์ขัตติยา
ย่อมพากเพียรเรียนไสยศาสตร์เวท สิ่งวิเศษสืบเสาะแสวงหา
ได้ป้องกันอันตรายนครา ตามกษัตริย์ขัตติยาอย่างโบราณ
พระลูกรักจักสืบวงศ์กษัตริย์ จงเร่งรัดเสาะแสวงแห่งสถาน
หาทิศาปาโมกข์ชำนาญชาญ เป็นอาจารย์พากเพียรเรียนวิชา
(องค์การค้าคุรุสภา 2505: 1)

ส่วนสถานศึกษาของราชสำนักจะใช้วังต่าง ๆ ของเจ้านายและเชื้อพระวงศ์ที่สนใจด้านดนตรีไทยเป็นสถานที่ศึกษา เช่น การเข้าสอนดนตรีไทยในวังของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีหน้าที่สอนดนตรีไทยในวังบางขุนพรหม (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 55) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) สอนและควบคุมวงดนตรีไทยในวังบางคอแหลม (รวม พรหมบุรี 2528: 120) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้รับผิดชอบในการสอนดนตรีไทยในกระทรวงวัง (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) เป็นต้น ส่วนสามัญชนที่ถูกถวายตัวเข้าวัง หากเจ้านายวังใดประสงค์จะให้ศึกษาดนตรีไทยเพิ่มเติมจากครูคนใดก็ให้ไปเรียนกับครูคนนั้น ๆ ดังที่ รวม พรหมบุรี (2528: 119) ได้กล่าวถึงการออกไปเรียนดนตรีไทยของนักดนตรีวังบางคอแหลมที่ได้ไปเรียนที่บ้านหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

. . . ใครจะไปต่อเพลงก็ต้องเบิกค่ารถได้คนละ 50 สตางค์ ไปรถรางกัน ไปต่อเพลงข้างนอกวังที่บ้านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ วังบูรพา ธรรมดาก็มีพระพาหย์มาสอนสองหน้าและก็พระพิณมาสอนร้องกับกลองแขก ครูสอนเรื่องอื่น ๆ ต้องแล้วแต่สมเด็จฯ ท่านจะเรียกเข้าไปก็นาน ๆ ที่เฉพาะเพลงสำคัญ ๆ นอกนั้นก็ให้ไปต่อเพลงข้างนอกกับครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะคล้ายกับว่าครูมีอะไรดี สมเด็จฯ ท่านก็ให้พวกผมไปต่อด้วย สำหรับการปล่อยให้ออกไปต่อเพลงที่บ้านครูซึ่งอยู่นอกวัง สมเด็จฯ ท่านทรงมีมาตรการป้องกันการหนีเที่ยว ... คือท่านจะทำเป็นบัตรสีต่าง ๆ 7 สี ตามวัน แจกให้กับผู้ที่จะต้องออกไปต่อเพลงในวันนั้น ๆ แล้วบันทึกเวลาออกไว้ให้ครูผู้สอนไปลงเวลากลับที่ด้านหลังของบัตรทุกครั้ง พร้อมกับเขียนระบุด้วยว่าได้ทำการต่อเพลงอะไรให้ได้จบหรือไม่จบ . . .

2. <u>ชื่อเสียงของผู้สอน</u> ผู้ที่จะเข้าศึกษาสำนักใดก็ตาม มักจะคำนึงถึงความรู้ ความสามารถและความมีชื่อเสียงของผู้สอนด้วยว่าเป็นที่ยอมรับของสังคมมากน้อยเพียงใด นักดนตรีจากต่างจังหวัดต่างก็มุ่งหน้าเข้าสู่กรุงเทพฯ เพื่อเข้าศึกษาวิชาชีพดนตรีในสำนักต่าง ๆ ที่ได้ชื่อว่าเป็นสำนักที่มีความสามารถ ความรู้ทางด้านดนตรีไทยมานาน ซึ่งสำนักดังกล่าว มีตระกูลพาทยโกศล สำนักตระกูลสุนทรวาทิน และสำนักตระกูลศิลปบรรเลง (ซึ่งสำนักนี้เมื่อก่อนตั้งถิ่นฐานอยู่จังหวัดสมุทรสงคราม ภายหลังย้ายเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ) สำนักทั้ง 3 ดังกล่าวได้เข้าไปมีบทบาทในการสอนดนตรีไทยในราชสำนักในระยะต่อมา (เลื่อน สุนทรวาทิน. สัมภาษณ์) ส่วนสามัญชนที่มีความสามารถในสมัยดังกล่าว เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นต้น

3. <u>วิธีการเข้าฝากตัวเป็นศิษย์</u> ทั้งสำนักสามัญชนและราชสำนักมีวิธีการฝากตัวเข้าเป็นศิษย์วิธีเดียวกัน คือผู้ใดจะเข้าศึกษาดนตรีไทยกับครูคนใด จะต้องฝากตัวเข้าเป็นศิษย์ ในการนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ไหว้ครู" หรือ "ครอบครู" ตามขนบประเพณีอย่างเก่าที่ได้ปฏิบัติต่อกันมา คำว่า "ครู" ในทางดนตรีไทยนั้นมีความหมาย 3 ประการ คือ

1. ครู หมายถึงบุคคลที่ถ่ายทอดความรู้วิชาดนตรีไทยให้แก่ศิษย์

2. ครู หมายถึงเทพ พรหม ฤาษี และอสูร เช่น พระนารายณ์ พระอิศวร พระคเณศร์ พระปัญจสิงขร พระประดนธรรพ พระวิศณุกรรม พระครูพิราพ และพระฤาษี ทั้ง 7 องค์ นับเป็นครูทางดนตรีทั้งสิ้น

3. ครูพักลักจำ หมายถึงครูที่เราไปแอบจำเอาเพลงของท่านมา ไม่ว่าจะจำทางหรือจำวิธีปฏิบัติเป็นพิเศษ หรือจำลูกเด็ดต่าง ๆ ของท่านมาก็ตาม ถือว่าเป็นครูพักลักจำ ซึ่งใน

การไหว้ครูจะต้องนึกถึงครูเหล่านี้ด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์ อ้างใน ไหว้ครูชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 2522: 75) ในสมัยก่อนบทเพลงบางเพลงหรือบางสำนักมักจะหวงกันมาก ไม่มีการสอนให้กับคนทั่ว ๆ ไป นอกจากคนที่เข้ามาเรียนในสำนักนั้น ๆ เท่านั้น ผู้ที่มีความต้องการเพลงเหล่านี้ก็มักจะลักจำมาเล่น ดังที่ พูนพิศ อมาตยกุล (2524: 72-73) ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับเพลงของสำนักพาทยโกศลซึ่งมีหลักฐานมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ในสำนักดังกล่าวบทเพลงไม่ได้มีการแพร่หลายนัก ดังนี้ "ในสมัยก่อนนักดนตรีมักหวงทางเพลงกัน ด้วยเกรงว่าจะมีคนจำเอาไปเล่นผิด ๆ ถูก ๆ หรือห่วงทางเล่นของท่านจางวางทั่ว จึงไม่ได้แพร่หลายมากนัก คงเล่นกันอยู่ในหมู่ศิษย์ของพาทยโกศลเท่านั้น" ตามประเพณีอย่างเก่าในการฝากตัวเข้าเป็นศิษย์จะต้องมีผู้ใหญ่หรือบุคคลที่ควรแก่การเคารพนับถือพาไปฝาก อาจจะเป็นพ่อแม่หรือบุคคลที่เชื่อถือเป็นที่ไว้วางใจครูคนนั้น ดังที่ ท้วม ประสิทธิกุล (อภิปราย) ได้กล่าวไว้ว่า "ในการศึกษาดนตรีไทย (ขับร้อง) ของตนเองนั้นเมื่อออกจากครอบครัวแล้ว บิดานำมาถวายตัวกับพระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ต่อจากนั้นก็ถูกส่งตัวไปอยู่กับหม่อมส้มจีนเพื่อฝึกร้องเพลง" และ ประสิทธิ์ ถาวร (อ้างใน มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2524: 61-62) ได้กล่าวถึงการเข้าฝากตัวเป็นศิษย์ของตนเองที่เข้าเรียนดนตรีไทยกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

> . . . คุณน้าทองดี ศุณะมาลัย (ศิษย์คนร้องของท่านครู) พร้อมด้วยคุณแม่ของคุณน้าทองดี พันโท วีรจิตร วิจิตรระกะ และนายลมุด จำปาเฟื่อง (ครูสอนดนตรีเบื้องต้น) ได้นำมาฝากที่บ้านศิลปบรรเลง ถนนบริพัตร ตำบลบ้านบาตร อำเภอป้อมปราบ กรุงเทพฯ เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)... การรับผมเป็นศิษย์นี้ท่านมีข้อแม้ว่าระหว่างที่เรียนอยู่กับท่าน พ่อแม่จะรับกลับบ้านไม่ได้ จนกว่าจะครบอายุบวชก่อนจึงจะอนุญาตให้กลับได้ จากนั้นท่านก็จัดการหาฤกษ์ยามวันดี เพื่อทำพิธีมอบตัวเป็นศิษย์ของท่านตามประเพณีที่มีมาแต่โบราณ . . .

เมื่อมีผู้แจ้งความจำนงเพื่อขอเข้าศึกษาดนตรีไทยกับครูคนใดก็ตาม เมื่อครูผู้สอนรับตัวเป็นศิษย์แล้ว ผู้เรียนจะต้องนำดอกไม้ ธูป เทียน ไปสักการะครูดนตรีที่ล่วงลับไปแล้ว และเคารพครูผู้สอนในแต่ละสำนักและมีวิธีการรับผู้เรียนเข้าศึกษาไม่เหมือนกัน เช่น ในสำนักของตระกูลสุนทรวาทินนั้น เลื่อน สุนทรวาทิน (สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า ในการเข้าศึกษาดนตรีไทยในตระกูลสุนทรวาทิน ผู้เรียนจะต้องนำดอกไม้ ธูป เทียน และเงินค่ากำนล ไปมอบให้ครูในวันพฤหัสบดี หรือวันอาทิตย์ เพื่อขอฝากตัวเป็นศิษย์ ซึ่งวิธีการเข้าฝากตัวเป็นศิษย์นั้นเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า พิธีไหว้ครู พิธีดังกล่าวมีความสำคัญและยึดถือเป็นประเพณีในการปฏิบัติเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยมาช้านาน

พิธีไหว้ครู หรือครอบครูนั้น แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นที่หนึ่ง การไหว้ครูเบื้องต้น คือเมื่อต้องการจะเรียนดนตรีไทยครูพิจารณาเห็นสมควรจะเรียนได้ ผู้ที่ฝากตัวเป็นศิษย์จะต้องนำดอกไม้ ธูป เทียน มาเคารพครูในวันพฤหัสบดี หรือวันอาทิตย์ที่ถือว่าเป็นวันครู

ขั้นที่สอง เมื่อฝึกดนตรีจนเกิดความชำนาญ สามารถออกแสดงได้แล้ว เรียกว่า นักดนตรี ก็เข้าพิธีไหว้ครูขั้นที่สอง การไหว้ครูนี้จะไหว้ครูประจำปี ซึ่งการไหว้ครูนั้นไม่ใช่ไหว้มนุษย์อย่างเดียว แต่จะรวมไปถึงบิดามารดา ครูอาจารย์ พระรัตนตรัย และครูเทวดาต่าง ๆ คือ พระอิศวร หรือพระนารายณ์ เป็นต้น

ขั้นที่สาม การครอบ เป็นพิธีไหว้ครูครั้งสำคัญที่ครูจะครอบให้เป็นศิษย์เป็นราย ๆ ไป การครอบมีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ (1) ครอบให้แก่ผู้ต้องการเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง (2) ครอบให้แก่ผู้ปรารถนาจะได้มอบฉันทะให้เป็นครูผู้อื่น (3) ครอบให้แก่ศิษย์อาวุโสเพื่อมอบฉันทะให้เป็นผู้นำคาถา หรือโองการในพิธีไหว้ครู หรือหัวหน้าประกอบพิธีไหว้ครูต่อไป (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2513: 214)

เกี่ยวกับพิธีการไหว้ครูนั้น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2424: 20-21 ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . การไหว้ครูตามแบบของไทยมีอยู่ 3 ภาค คือ ภาคที่ 1 เป็นการไหว้ครูอย่างง่ายไม่ต้องมีพิธีรีตอง ใช้สำหรับผู้เริ่มหัดดนตรี ผู้ที่จะฝากตัวเป็นศิษย์หาดอกไม้ธูปเทียนมาเป็นเครื่องคำนับครู ครูก็นำธูปเทียนนั้นจุดบูชาครูที่สมมุติว่าเป็นเทวดา โดยว่าคาถาให้ศิษย์ว่าตามแล้วก็จับมือศิษย์ให้ตีเครื่องดนตรีตามที่ประสงค์จะหัดกัน การหัดเรียนเริ่มต้นด้วยวันพฤหัสบดีหรือวันอาทิตย์ ซึ่งถือว่าเป็นวันครู การที่ได้จุดธูปเทียนบูชาครูเทวดาก็เพื่อขอให้มีความเฉลียวฉลาดในวิชาที่เรียน และเป็นการปฏิญาณตนว่าจะเป็นศิษย์ที่ดี มีความเคารพครูผู้ฝึกสอนทุกเมื่อ เมื่อศิษย์หัดเพลงต่าง ๆ ตามที่ได้กำหนดไว้ จนครูเห็นว่ามีฝีมือที่จะออกงานได้ดีแล้วก็ต้องทำพิธีไหว้ครูภาคที่ 2 ต่อไป ภาคนี้ใช้เฉพาะผู้ที่เป็นดนตรีแล้ว ศิษย์จะต้องหาเครื่องกระยาบวดสังเวย เพื่อเส้นสรวงครูเทวดาด้วย เครื่องสังเวยที่จะต้องมี คือ ศีรษะสุกร 1 ศีรษะ เป็ดสุกทั้งตัว ไก่สุกทั้งตัว บายศรีปากชาม 1 คู่ ขนมต้มแดง ต้มขาว คันหลาว หูช้าง กล้วยสุก มะพร้าวอ่อนและผลไม้ต่าง ๆ สำหรับคาวหวาน เหล้า ข้าวตอกดอกไม้ ธูป เทียน กระแจะ ผ้าขาว ขันล้างหน้า และขันทำน้ำมนต์ครู ผ้าชมพูสำหรับเป็นผ้าหน้าโขน และเงินกำนน 6 บาท หลังจากนั้นก็ทำพิธีไหว้ครูตามขั้นที่สอง ... ภาคที่ 3 เป็นพิธีขั้นสุดท้าย คือการครอบ พิธีนี้ทำเฉพาะผู้ที่เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และผู้ที่ต้องการจะเป็นผู้ฝึกสอนศิษย์ต่อไปเป็นพิธีขอกรรมสิทธิ์ต่อครู ผู้ที่จะขอครอบต้องหาเครื่องสังเวยเหมือนภาคที่ 2 ทำพิธีเหมือนกัน แต่ตอนท้ายครูจะเรียกศิษย์มาทำพิธีครอบ คือให้ศิษย์ถือเครื่องบูชาทุกชนิดที่ทำได้เข้ามาหาครู ศิษย์

กราบลง 3 ครั้ง ครูว่าคาถาบูชาครูเทวดาให้ศิษย์ว่าตาม ครูส่งเครื่องดนตรีเหล่านั้นให้แก่ศิษย์ และให้พรให้ศิษย์นั้นเจริญรุ่งเรืองเป็นครูผู้อื่นได้ต่อไป ผู้ที่จะเข้าพิธีครอบนี้ต้องมีอายุอันสมควร (ไม่ต่ำกว่า 25 ปี) พอที่จะสั่งสอนผู้อื่นได้แล้วครูจึงจะครอบได้ ถ้าผู้นั้นต้องการจะเป็นหัวหน้าในการประกอบพิธีไหว้ครู ก็ต้องท่องตำราไหว้ครูจนขึ้นใจและขอกรรมสิทธิ์ต่อครู ครูก็จะประสิทธิ์ประสาทให้ แต่ศิษย์นั้นจะต้องถือมั่นไว้ว่า ตราบใดที่ครูของตนยังมีชีวิตอยู่สามารถจะไปทำการไหว้ครูตามที่ต่าง ๆ ได้ ศิษย์นั้นจะไม่ยอมทำพิธีไหว้ครูให้แก่ผู้อื่น ต้องให้ครูของตนเป็นผู้ประกอบพิธีนั้น เว้นไว้แต่ครูอนุญาตให้ตนทำแทนจึงจะประกอบพิธีนั้นได้

ดังที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ (ใน มนตรี ตราโมท 2527: 136) ได้กล่าวเกี่ยวกับการไหว้ครูของมนตรี ตราโมท ว่า

> . . . ในเรื่องการได้รับมอบฉันทะให้เป็นผู้กระทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และครอบประสิทธิ์ประสาทนี้ แรกเริ่มเดิมทีท่านได้ศึกษาวิชาดนตรีกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาตั้งแต่ พ.ศ. 2469 และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ก็เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทให้ท่านเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และประสิทธิ์ประสาทให้แก่ศิษย์ได้เป็นคนแรก ในสมัยที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะยังมีชีวิตอยู่ เคยมีผู้ไปขอให้ครูมนตรีไปเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ครูมนตรีจึงไปขออนุญาตจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ซึ่งหลวงประดิษฐ์ไพเราะก็ยินดีอนุญาตให้ทำพิธีได้ และยังอนุญาตให้ครูมนตรีเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูได้ในครั้งต่อ ๆ ไป โดยไม่ต้องขออนุญาตจากท่านอีก ครูมนตรีจึงเป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูตั้งแต่บัดนั้นจนกระทั่งปัจจุบันนี้

ซึ่งประโยชน์ของการไหว้ครู มีดังนี้

1. เป็นการรักษาประเพณี อันเป็นวัฒนธรรมอันดีของไทยไว้ให้ยืนยงต่อไป
2. เป็นการแสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวทีอันเป็นเครื่องหมายของดนตรี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อ ๆ ไปได้ปฏิบัติเป็นเยี่ยงอย่าง
3. เป็นการเสริมความสามัคคีระหว่างดุริยางคศิลปินด้วยกัน
4. เป็นการบำรุงขวัญของผู้ที่ได้ร่วมในการพิธีไหว้ครูและครอบ (มนตรี ตราโมท 2527: 125)
5. เป็นการร่วมทำบุญแผ่กุศลไปให้บรรพบุรุษและครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว
6. เป็นการอบรมจรรยาให้ศิษย์มีความเคารพ มั่นอยู่ในครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้
7. เป็นการปลุกให้ศิษย์มีความเชื่อมั่นในวิชาความรู้ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทให้
8. เป็นการอภัยโทษให้กันในระหว่างครูกับศิษย์ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2513: 214)

หลักสูตร

หลักสูตรวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชนั้น ไม่ได้วางตายตัวเป็นรายวิชาดังในปัจจุบันนี้ ทั้งในสำนักสามัญชน ราชสำนัก หลักสูตรได้พัฒนาขึ้นมากตามเวลาที่ผ่านไป ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จนถึงรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2475) กล่าวคือ ในแต่ละสถานศึกษา ทั้งสำนักสามัญชนและราชสำนัก มีการจัดหลักสูตรที่คล้ายคลึงกัน คือการศึกษาจะเน้นการปฏิบัติดนตรีไทยเป็นสำคัญ ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีเฉพาะขึ้นก่อน เมื่อปฏิบัติได้แล้วก็จะเข้าบรรเลงรวมวงทีหลัง ส่วนการขับร้องก็เช่นเดียวกัน (มนตรี ตราโมท 2527: 120-121) การปฏิบัติดนตรีไทยสามารถแยกออกได้เป็น 3 ประเภท คือ (1) ปี่พาทย์ (2) เครื่องสาย (3) ขับร้อง

1. พัฒนาการของปี่พาทย์

ในสมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มีปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วย ระนาดเอก ปี่ใน ฆ้องวง กลองทัด 1 ใบ ตะโพน ฉิ่ง (อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายขาว ดรุฑหานนท์ 2520: 10 อ้างถึง กรมพระยาดำรงราชานุภาพ)

ในสมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย นำปี่พาทย์เข้าประกอบการขับเสภา ปี่พาทย์จึงประกอบด้วย ระนาด ฆ้องวง ปี่ใน ฉิ่ง และสองหน้า (สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ 2506: 248)

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีปี่พาทย์เครื่องคู่ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก ฉิ่ง ฉาบ สองหน้า ตะโพน กลองทัด

ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประดิษฐ์ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก เพิ่มขึ้นในวงปี่พาทย์ เรียกว่าปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ปี่ใน ปี่นอก ฉิ่ง ฉาบ ตะโพน กลองทัด (อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายขาว ดรุฑหานนท์ 2520: 10-11 อ้างถึง สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ) นอกจากนี้ยังมีปี่พาทย์มอญ ซึ่งมีปี่พาทย์มอญเครื่องเดี่ยว หรือเครื่องห้า ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ และปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่

1. ปี่พาทย์มอญเครื่องเดี่ยวหรือเครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่มอญ ระนาดเอก

ฆ้องมอญใหญ่ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ฉิ่ง

2. ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ ประกอบด้วย ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่มอญ เปิงมางกอก โหม่ง 3 ใบ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ

3. ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ฆ้องวงกลาง (ฆ้องมอญ) ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก เข้าไปในปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2523: 196)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ประกอบด้วยเครื่องคนตรี ระนาดเอก ตีด้วยไม้นวม ฆ้องวงใหญ่ตีด้วยไม้นวม ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก กลองตะโพน 1 คู่ กลองแขก ขลุ่ย ซออู้ ฉิ่ง โหม่ง และฆ้องหุ่ย 7 ใบ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523: 130) นอกจากนี้มี ปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแบ่งออก 3 ขนาด คือ ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องห้า ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ และปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องคนตรีต่อไปนี้

1. ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่ชวา ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองมลายู (อาจใช้กลองทัดแทนได้) ฉิ่ง โหม่ง

2. ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ชวา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองมลายู (อาจใช้กลองทัดแทนได้) ฉาบเล็ก ฉิ่ง โหม่ง ฉาบใหญ่

3. ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ชวา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก กลองมลายู (อาจใช้กลองทัดแทนได้) ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ฉิ่ง กรับ โหม่ง (กรมวิชาการ 2524: 32-33)

2. พัฒนาการของเครื่องสาย

หลักฐานที่กล่าวถึงเครื่องสายได้ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ

ในสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีการนำเอาเครื่องคนตรีเข้ามาบรรเลงเป็นเครื่องสาย มีซอด้วง ซออู้ จะเข้ ปี่อ้อ กลองแขก เรียกว่ากลองแขกเครื่องใหญ่ ต่อมานำ โทน รำมะนา ขลุ่ยแทนกลองแขกและปี่อ้อเข้ามาบรรเลง เรียกมโหรีเครื่องสาย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523: 133 อ้างถึง สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ) จึงเรียกวงคนตรีดังกล่าวว่า เครื่องสายไทย ซึ่งแบ่งออกเป็น (1) เครื่องสายวงเล็ก ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทน-รำมะนา ฉิ่ง (อาจจะเพิ่ม ฉาบ กรับ โหม่ง เข้าไปด้วย) (2) เครื่องสายวงใหญ่ หรือเครื่องสายเครื่องคู่ ประกอบด้วย ซอด้วง 2 คัน ซออู้ 2 คัน จะเข้ 2 ตัว ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ โทน-รำมะนา ฉิ่ง (อาจจะเพิ่ม ฉาบ กรับ โหม่ง เข้าไปด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2513: 201)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 กำเนิดเครื่องสายปี่ชวา ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ปี่ชวา กลองแขก ฉิ่ง กรับ โหม่ง ฉลุ่ยหลิบ (ประเวศ กุมุท ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 2521: 36-39)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 กำเนิดเครื่องสายประสม คือการนำเอาเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาบรรเลงในวงเครื่องสายไทย เช่น ออร์แกน ซอเชลโล เปียโน ขิม ไวโอลิน จะเข้ญี่ปุ่น ซอสามสาย ปี่คลาริเนต เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523: 134)

3. พัฒนาการของบทเพลง

เพลงไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ได้พัฒนาขึ้นมาจากบทเพลงที่แต่งขึ้นในสมัยสุโขทัย อยุธยา ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อประกอบการแสดงโขน-ละคร การขับร้องเพื่อความบันเทิง มีทั้ง 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว เพลงไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ได้พัฒนาขึ้นอีกระดับหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของเพลงไทยอย่างชัดเจน ดังจะได้กล่าวต่อไป

3.1 เพลงบรรเลง ทั้งเพลงที่ได้สร้างสมมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ยุคการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช แบ่งได้ดังนี้คือ

3.1.1 เพลงโหมโรง

3.1.1.1 โหมโรงเย็น ใช้สำหรับงานที่มีการนิมนต์พระมาสวดมนต์เย็น ประกอบด้วยเพลงต่อไปนี้ คือ สาธุการ ตระ รัวสามลา เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ รัวลาเดียว เชิด กลม ชำนาญ (ชำนัน) กราวใน ต้นชุบ ลา (ธนิต อยู่โพธิ์ 2516: 7)

3.1.1.2 โหมโรงเช้า ใช้สำหรับโหมโรงในงานที่มีการทำบุญเลี้ยงพระตอนเช้า ประกอบด้วยเพลง สาธุการ เหาะ รัวลาเดียว กลม ชำนาญ (ชำนัน) (สงัด ภูเขาทอง 2524: 161)

3.1.1.3 โหมโรงเทศน์ เป็นกาปรระกาศให้รู้ว่าจะมีการเทศน์ ประกอบด้วยเพลง สาธุการ กราวใน เสมอ เชิด ชุบ ลา

3.1.1.4 โหมโรงละคร เป็นการประกาศให้รู้ว่ากำลังจะมีการแสดงละคร ประกอบด้วยเพลงกราวใน 3 ท่อน เสมอข้ามสมุทร รัวสามลา เชิด ชุบ ลา กระบองต้น-รัว ตะลุกรุกล้น-รัว ใช้เรือ-รัว เหาะ-รัว โล้-รัว

ส่วนโหมโรงโขนนั้น อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2513: 117) ได้กล่าวไว้ว่ามี 3 อย่างคือ (1) โหมโรงเช้ามี 9 เพลง คือ กระสันนิบาต-รัว เข้าม่าน 6 เที่ยว-ลา

เสมอ-รัว เชิด กลม ชำนาญ (ชำนัน) กราวใน ชุบ กราวรำ (2) โหมโรงกลางวัน มี 14 เพลง คือ กราวใน เสมอข้ามสมุทร-รัว เชิด ชุบแล้วลงลา กระบองตัน-รัว ตะลุกรุกลัน-รัว ใช้เรือ-รัว ปลูกต้นไม้-รัว ดุกพาหย์-รัว พันพิราพ ตระสันนิบาต เสียน 2 เที่ยว ตระสันนิบาต เข้าม่าน 6 เที่ยว-ลา กราวใน เชิด กราวรำ

3.1.1.5 โหมโรงเสภา ใช้เพลงโหมโรงธรรมดา เช่น โหมโรงไอยเรศ โหมโรงครอบจักรวาล โหมโรงสบัดสบิ้ง เป็นต้น แล้วลงท้ายด้วยเพลงวา

3.1.1.6 โหมโรงมโหรี เช่น เพลงโหมโรงกระแตไต่ไม้ โหมโรงกระสุนทองโหมโรงกราวนอก โหมโรงปฐมดุสิต โหมโรงประชุมเทวราช โหมโรงมะลิเลื้อย โหมโรงลาวแจ่มใส โหมโรงสามม้า โหมโรงไอยเรศ (เถา)

3.1.1.7 โหมโรงหุ่นกระบอก มีเพลงชุดเดียวกับโหมโรงละคร

3.1.1.8 โหมโรงหนังใหญ่ ใช้เพลงชุดเดียวกับชุดโหมโรงเย็น แต่ใช้บรรเลงทางกลาง (คือใช้ปี่กลางเข้าประกอบ)

3.1.2 <u>เพลงหน้าพาทย์</u> มี 3 ประเภท คือ เพลงประเภทเพลงครู ได้แก่ เพลงสาธุการ เชิดตระ เทาะ ตระประโคนทัพ โหมโรงเพลงช้า เพลงเร็ว แผละ เสมอ รัวสามลา ลงสรงทรงเครื่อง รำคาบ เช่นเหล้า ตระสันนิบาต กราวรำ เชิดกลอง และ<u>เพลงหน้าพาทย์พิเศษ</u> ได้แก่ เพลงสำหรับการแสดงโขน ละคร มี ตระนิมิตร กระบองตัน ชำนาญ รัวสามลา ดุกพาทย์ กราวใน กราวนอก เสมอ เชิด กลม โคมเวียน พระยาเดิน กลองโยน ฉิ่งโล้ แผละ เข้าม่าน ชุบ เช่นเหล้า ตระนอน ตระบรรทมไพร ลงสรงโทน ฉุยฉาย แม่ศรี กราวรำ เพลงช้า เพลงเร็ว กล่อม โลม ทยอย โอย ส่วน<u>เพลงประกอบโหมโรง</u> ได้แก่ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน (จตุพร รัตนวราหะ 2519: 15)

3.1.3 เพลงเรื่อง

3.1.4 เพลงหางเครื่อง

3.1.5 เพลงลูกหมด

3.1.6 เพลงออกภาษา

3.2 เพลงขับร้อง

ในสมัยรัชกาลที่ 3 ครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ) ได้นำเพลง 2 ชั้นมาขยายเป็นเพลง 3 ชั้น และได้แต่งเพลงใหม่ ๆ ขึ้นด้วย เช่น ทยอยเดี่ยว เชิดจีน อาเฮีย แป๊ะ ชมสวนสวรรค์ การะเวกเล็ก แขกบรเทศ (วรเชษฐ์) แขกมอญ แขกมอญบางช้าง ขวัญเมือง เทพรัญจวน พระยาโศก พระอาทิตย์ชิงดวง ทยอยเขมร จีนเก็บผักบุ้ง จีนขิมเล็ก เชิดในสามชั้น (เดี่ยว) (ปัญญา รุ่งเรือง 2525: 105-106) และในสมัยรัชกาลที่ 4 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้เริ่มแต่งเพลงลูกล้อลูกขัดขึ้น เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยเขมร เชิดจีน และได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวของเครื่องคนตรีขึ้น เพลงเดี่ยวเพลงแรกคือเพลงทยอยเดี่ยว แต่งใช้สำหรับเดี่ยวปี่ และในสมัยนี้เองได้นำเพลงร้องสักวามาร้องทำทำนองขึ้น เช่น เพลงลาวดำเนินทราย ลาวคำหอม และได้เริ่มมีเพลงลูกกรอ และลูกเก็บผสมกัน (โกวิท ขันธศิริ 2526: 13) ในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่งเพลงเนื้อเต็มบรรจุเนื้อร้องเท่ากับทำนอง เช่น เพลงลาวดวงเดือน และได้นำเพลงหางเครื่องมาบรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 125) ในสมัยรัชกาลที่ 6 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งเพลงประเภท "กรอ" ขยายเพลง 3 ชั้น และชั้นเดียว และตัดลงเป็นชั้นเดียวและครึ่งชั้น เช่น เพลงเขมรไทรโยค 4 ชั้น พราหมณ์ดีดน้ำเต้า 4 ชั้น และได้เริ่มมีเพลงเถาขึ้นในสมัยนี้ด้วย (ปัญญา รุ่งเรือง 2525: 89-95) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดสัญญลักษณ์แทนเสียงดนตรีขึ้นมา เรียกว่า "โน้ต 9 ตัว" ใช้สอนครั้งแรกที่โรงเรียนราชินี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้เรียนและผู้สอนได้รับความสะดวกมากขึ้น กล่าวคือในด้านผู้เรียนซึ่งได้รับการต่อเพลงจากครูไปแล้ว สามารถบันทึกเพลงนั้นไว้ด้วยโน้ตได้ ส่วนผู้สอนจะใช้เวลาในการต่อเพลงให้ศิษย์เร็วขึ้น และประโยชน์ที่สำคัญคือ โน้ตเพลงต่าง ๆ ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ไม่มีการสูญหายหรือหลงลืม (มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2524: 22-23) แต่อย่างไรก็ตามโน้ตเหล่านี้ก็ไม่ได้เผยแพร่ไปยังที่อื่นอย่างเป็นทางการ นอกจากจะใช้กันอยู่ในเฉพาะสำนักของหลวงประดิษฐ์ไพเราะเท่านั้น (ชื้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) ซึ่งลักษณะโน้ต 9 ตัวของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีดังนี้

1. ใช้สัญญลักษณ์ตัวเลขแทนเสียงดนตรี โดยใช้เลขน้อยแทนความหมายถึงเสียงต่ำ เลขมากแทนความหมายถึงเสียงสูง เรียงลำดับกันไปเรื่อย ๆ

2. โน้ต 9ตัว แสดงความหมายถึงลำดับเสียงสูงต่ำไว้ในตัวเอง ไม่จำเป็นต้องเขียน

แยกเป็นหลายบรรทัด คือ ดังตัวอย่างเพลงจะเข้หางยาว 3 ชั้น ท่อนที่ 1

1234	3234	3254	3234	5689	1245	6542	8634
8666	8555	8654	6542	4111	4222	5444	6555
1456	5678	7987	8765	4216	9865	8654	6542
8986	8654	1234	3456	5689	5986	8986	8654

(ชนก สาคริก ในศรทอง 2524: 51-53)

ต่อมาเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2464 ขุนเจริญดนตรี ได้พิมพ์โน้ตตัวเลขเพื่อเผยแพร่จำหน่าย สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เช่น ซอด้วง ซออู้ ซึ่งเรียกโน้ตประเภทนี้ว่า "โน้ตเลขาสังคีตย์" ซึ่งมีความมุ่งหมายเพื่อให้ผู้เรียนซอได้เรียนโดยเรียนโดยอาศัยสัญญลักษณ์ประกอบไปกับการเรียนโดยอาศัยความจำ ดังตัวอย่างการบันทึกโน้ตแบบตัวเลขของขุนเจริญดนตรี เพลงจะเข้หางยาว 3 ชั้น ท่อนที่ 1

0123	2123	213 0	2123	0134	013 0	31 10	3 310
3111	3000	3 310	31 10	3000	3111	333 0	1000
03 01	0123	2432	3210	310 1	4310	3 310	31 10
3431	3 310	0123	23 10	0134	0431	3431	3 310

(ดุริยบรรณ 2464: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

รัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2468-2477) พระองค์ได้ทรงศึกษาเพลงไทย และได้พระราชนิพนธ์เพลงไทยด้วยพระองค์เอง 3 เพลง คือ เพลงราตรีประดับดาวเถา เขมรละอองค์เถา และคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น นอกจากนี้มีนักดนตรีได้แต่งเพลงขึ้นมากมาย มีทั้งเพลงแต่งใหม่ เพลงที่นำแนวทางบรรเลงเปลี่ยนแปลงจากของเก่า (ทางเปลี่ยน) เช่นเพลง กระต่ายชมเดือน ครวญหา จีนนำเสด็จ เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล อ้างใน ประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ครั้งที่ 1 2525: 20)

การสอน

1 ครูผู้สอน ในการจัดประสบการณ์ต่าง ๆ ให้แก่ผู้เรียน ครูจะเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ ตลอดจนค่านิยมและความเชื่อแก่ศิษย์ อันศิษย์จะพึงยอมรับฟังครูโดยดุษฎี และจดจำไว้ให้แม่นยำ ศิษย์ที่ดีตามทัศนคติของครูในสมัยก่อนนั้น หมายถึงผู้ที่มีความสามารถท่องจำสิ่งที่ครูสอนให้แม่นยำ เชื่อฟังครู เคารพครู ดังเช่นที่โบราณาจารย์ได้กล่าวไว้ว่า "ให้ถือว่าเรามีวิชาความรู้มาต่อครู ต้องเข้าใจว่าตนเป็นศิษย์มีครู ต้องถือคำสั่งสอนของครูไว้ให้มั่น ... เมื่อได้เรียนวิชามาและมีความรู้มากขึ้นก็ดี ก็อย่าลบหลู่ครูอาจารย์หรือคิดอ่านต่อสู้ครูด้วยความรู้ของตนเอง" (ปริยัติธรรมธาดา 2439: 51 อ้างถึงใน ธวัช ชะอุ่ม) ใครภูมิใจในวิชาของตนก็กล่าวได้ว่าเป็น "ศิษย์มีครู" การกระทำอันใดถ้าอาจจะทำได้มากกว่าหนึ่งทางและทางเหล่านั้นขัดแย้งกัน เรามักจะเลือกทำตามแบบที่ครูสอน ถ้ามีใครทักท้วงติเตียนก็ตอบว่า "ทำตามแบบครู" หรือถ้าใครทำผิดแบบผิดประเพณีก็ถูกติว่าเป็น "ศิษย์นอกครู" และถ้าใครบังคับอาจทำอะไรที่เลวร้ายต่อครูก็จะถูกติเตียนว่า "ศิษย์ล้างครู" **ความศรัทธาของศิษย์ที่มีต่อครู** ในการศึกษาด้านดนตรีไทยตามจารีตประเพณีจะให้ความสำคัญของผู้เป็นครูมาก ดังที่ สุรชัย เครือประดับ (อ้างใน มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2524: 8) ได้กล่าวถึงหน้าที่ของศิษย์ที่พึงปฏิบัติต่อครู และหน้าที่ของครูที่พึงปฏิบัติต่อศิษย์ในการศึกษาดนตรีไทย ดังนี้

> . . . ครูเป็นศูนย์รวมแห่งจิตใจของผู้บรรเลงและผู้ขับร้องทั้งมวล หน้าที่ของศิษย์ที่มีต่อครู 5 ประการ คือ (1) ด้วยการลุกขึ้นยืน (คือการให้ความเคารพนับถือ) (2) ด้วยการคอยรับใช้ (ช่วยเหลือกิจการงานของครู) (3) ด้วยการเชื่อฟัง (คำสั่งสอนของครู) (4) ด้วยการบำเรอ (ปรนนิบัติท่านในเวลาเจ็บป่วย) (5) ด้วยการเรียนศิลปวิทยาโดยความเคารพยิ่ง (คือตั้งใจเรียนอย่างจริงจัง) และครูย่อมอนุเคราะห์ศิษย์ 5 ประการคือ (1) แนะนำดี (สอนแต่วิชาการที่ดีมีประโยชน์) (2) ให้เรียนดี (สอนให้เข้าใจโดยง่าย) (3) บอกศิลปวิทยาด้วยดีในศิลปวิทยาทั้งหมด (คือสอนให้เข้าใจแจ่มแจ้งไม่ปิดบังซ่อนเร้นในวิชาความรู้นั้น ๆ) (4) ยกย่องให้ปรากฏในหมู่เพื่อนฝูง (คือยกย่องสรรเสริญศิษย์ที่ดีแก่สังคม) (5) ทำความป้องกันในทิศทั้งหลาย (คือช่วยเหลือป้องกันเพื่อให้ศิษย์ได้รับความสะดวกสบาย)

ในการสอนดนตรีไทยในสมัยก่อนนั้น ในแต่ละสำนักโดยเฉพาะอย่างยิ่งสำนักสามัญชน หรือราชสำนัก จะมีครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยสอนเฉพาะทางเพียงคนเดียวเท่านั้น ในการสอนนั้นบุคคลที่จะทำการสอนได้จะต้องเป็นครูในสำนักนั้น หรือบุคคลที่ได้รับมอบหมายให้ทำการสอนเท่านั้น บุคคลที่ไม่ได้รับมอบหมายให้ทำการสอนแทนหรือไม่ได้รับมอบหมายให้สอนจะสอนให้กับคนอื่นไม่ได้

(ขิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) ดังเช่นการสอนศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้งสองสำนักนี้ท่านทั้งสองมีหน้าที่รับผิดชอบในการสอนศิษย์ทุกคน จะไม่ให้บุตรทำการสอนแทน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดก็ตาม เพราะถือว่าบุตรยังไม่มีฝีมือเพียงพอที่จะสอนคนอื่นได้ และอีกประการหนึ่งการเป็นครูดนตรีไทยที่จะถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้อื่นได้นั้น จะต้องผ่านการครอบครูมาก่อนเพราะฉะนั้นบุคคลที่เข้าศึกษาในสำนักต่าง ๆ จะต้องต่อเพลงจากครูเท่านั้น (ขิ้น ศิลปบรรเลง และ เลื่อน สุนทรวาทิน,สัมภาษณ์) ครูจะถ่ายทอดความรู้ให้ศิษย์ตามแบบที่ครูของครูได้สอนสืบต่อกันมา ซึ่งการสอนแต่ละครั้งนั้นจะยึดหางที่ครูสอนเป็นหลัก ถ้าศิษย์ได้เรียนเพลงใดจากครูคนใดแล้วมักจะได้ชื่อว่าได้ทางเพลงของครูคนนั้น ๆ ในทางดนตรีไทยถือว่าการทำตามที่ครูสอนนั้นเป็นสิ่งที่ดี และเป็นศิษย์ที่มีความเคารพครู และในการสืบทอดทางด้านดนตรีไทยนั้นได้ยึดจารีตประเพณีเดิมมานาน เพราะฉะนั้นการสืบทอดทางด้านดนตรีไทยจากครูคนที่ 1 ซึ่งสอนให้แก่ศิษย์ และศิษย์คนนั้นก็จะถ่ายทอดให้ศิษย์คนอื่นในทางเดียวกัน การสืบทอดแบบนี้มีมาจนถึงปัจจุบันนี้ ดังตัวอย่างการสืบทอดทางด้านการศึกษาดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช่ของผู้เป็นครที่สำคัญในสมัยนี้ทั้งในราชสำนักและสำนักสามัญชน ดังต่อไปนี้

1.1 <u>ตระกูลพาทยโกศล</u> เป็นตระกูลนักดนตรีอาชีพที่มีประวัติบรรพบุรุษนับแต่นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ขึ้นไปถึง 6 ชั่วคน จนถึง พ.ศ. 2524 ตระกูลพาทยโกศลเกิดมาแล้วถึง 8 ชั่วอายุคน ตระกูลดังกล่าวตั้งบ้านเรือนอยู่ที่หลังวัดกัลยาณมิตรมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ปัจจุบันมีเครื่องดนตรีจำนวนมากที่สร้างสมมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 (แต่ชื่อตระกูลนี้มีผู้สืบตระกูลที่ปรากฏสูงสุดคือท่านเจ้ากรมทับ (ศิลปวัฒนธรรม 2524: 66 อ้างถึงบันทึกพระยาอรรถศาสตร์โสภณ) หรือหลวงกัลยาณมิตตาวาส หรือครูทับ พาทยโกศล ซึ่งเป็นบิดาของจางวางทั่ว พาทยโกศล และจางวางทั่วมีบุตรและบุตรี คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ต่อมาจางวางทั่วได้แต่งงานใหม่กับนางเจริญ พาทยโกศล (นางเจริญ เคยเข้าฝึกหัดขับร้องและฟ้อนรำในวังบ้านหม้อ โดยฝึกหัดร้องเพลงกับพระองค์เจ้าสิงหนาทราดุรงค์ฤทธิ์ ทางร้องที่ต่อเป็นทางร้องเก่าแก่ที่ต่อมาจากจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นครูสอนขับร้องสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ครั้งปลายรัชกาลที่ 5 ในประมาณปี พ.ศ. 2452 นางเจริญได้ออกจากวังบ้านหม้อไปใช้ชีวิตร่วมกับจางวางทั่ว พาทยโกศล (พูนพิศ อมาตยกุล 2514: 9) ตระกูลนี้มีบุตรและบุตรีที่ได้รับการสืบทอดทางด้านดนตรีไทยมาจนถึงปัจจุบันนี้คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และมีศิษย์ที่เข้ามาศึกษาดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 28) นายเฉลิม บัวทั่ง (สำนักงาน

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2530: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

1.2 ตระกูลสุนทรวาทิน ต้นตระกูลเท่าที่ปรากฏหลักฐาน คือนายทั่ง (สุนทรวาทิน) เป็นบิดาของครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่ง พูนพิศ อมาตยกุล (2525: 169) ได้กล่าวไว้ว่าครูทั่งได้เข้าควบคุมวงปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่ประมาณ พ.ศ. 2420 และครูช้อย สุนทรวาทิน มีบุตรสืบทอดทางด้านดนตรีไทย คือ ครูแช่ม สุนทรวาทิน (พระยาเสนาะดุริยางค์ 2409-2492) ปัจจุบันพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีบุตรสืบทอดทางด้านดนตรีไทย คือ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ส่วนศิษย์ที่เข้าศึกษาในตระกูลนี้ คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์ 2403-2467) ครูเทียบ คงลายทอง อาจารย์มนตรี ตราโมท พระยาภูมีเสวิน นายเฉลิม บัวทั่ง นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ครูทัวม ประสิทธิกุล นายเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เป็นต้น (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

1.3 ตระกูลศิลปบรรเลง จากหลักฐานเท่าที่มีปรากฏมาจนถึงปัจจันนี้ ต้นตระกูลนี้คือ นายสิน (ศิลปบรรเลง) แห่งจังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2443 (ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 2 ฉบับที่ 12 2524: 22 อ้างจากบันทึกของนายศร ศิลปบรรเลง) และนายสิน (ศิลปบรรเลง) เป็นศิษย์ของครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ นักดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5) นายสินมีบุตรสืบตระกูลด้านดนตรีไทย คือนายศร ศิลปบรรเลง (หลวงประดิษฐ์ไพเราะ พ.ศ. 2424-2497) และในปัจจุบันนี้ได้มีทายาทที่ได้รับการสืบทอดทางด้านดนตรีไทย คือคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (2449-ปัจจุบัน) (สุดใจ ทศพร 2518: 54) นอกจากนี้มีศิษย์ที่ได้รับการสืบทอดทางด้านดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงจนถึงปัจจุบันนี้ คือ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระราชินี ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ (พ.ศ. 2446-2525) นายรวม พรหมบุรี (พ.ศ. 2455-2529) อาจารย์มนตรี ตราโมท (พ.ศ. 2443-ปัจจุบัน) นายบุญยงค์ เกตุคง (พ.ศ. 2463-ปัจจุบัน) นายฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ นายประสิทธิ์ ถาวร (พ.ศ. 2464-ปัจจุบัน) (ชิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์)

2 อุปกรณ์การสอน การสอนดนตรีไทยปฏิบัติจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์การสอน คือเครื่องดนตรี ทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย อุปกรณ์การสอนบางชิ้น เช่นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ เช่นฆ้องวง ระนาด จะเข้ กลอง ผู้เรียนไม่สามารถจะนำมาในขณะที่เข้ามาศึกษาในแต่ละสำนักได้ และอุปกรณ์บางชิ้นมีขนาดเล็ก เช่น ซอ ขลุ่ย ปี่ ผู้เรียนคนใดมีไว้ส่วนตัวก็สามารถนำติดตัวมาในขณะที่มาเรียนได้ แต่อย่างไรก็ตามในสำนักต่าง ๆ จะมีอุปกรณ์เหล่านี้ไว้พร้อมทุกชนิด การสอนจะไม่เกิดปัญหาในเรื่องอุปกรณ์การสอนแต่อย่างใด (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) เนื่องจากผู้เข้าศึกษาโดย

เฉพาะอย่างยิ่งในสำนักสามัญชน จะมีอยู่ 2 ประเภท คือ (1) ผู้ที่มาพักประจำที่สำนัก (2) ผู้ที่ไปกลับ ซึ่งการเข้าเรียนไม่ได้กำหนดเวลาแน่นอนตายตัว ผู้ใดจะมาเรียนเวลาใดก็ได้ เพราะฉะนั้นการใช้เครื่องดนตรีสำหรับฝึกหัดจึงเป็นการหมุนเวียนกันตลอดวัน ไม่มีปัญหาแต่อย่างใด (ชิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) และ พูนพิศ อมาตยกุล (2524: 79 ' อ้างถึง คำบอกเล่าของไพฑูรย์ กิตติวรรณ บุตรีจางวางทั่ว พาทยโกศล) ได้กล่าวถึงอุปกรณ์การสอนดนตรีไทยของสำนักพาทยโกศลที่ได้สร้างสมไว้ตั้งแต่เริ่มต้นตระกูล และคงมีมาจนปัจจุบันนี้ ดังต่อไปนี้

> . . . กลองทัด 50 ใบ ระนาดเอก 30 ผืน ระนาดทุ้ม 40 ผืน ตะโพนไทย 12 ใบ ตะโพนมอญขนาดต่าง ๆ 10 ใบ ฆ้องมอญ 12 ราง ฆ้องวงใหญ่ 10 วง ฆ้องวงเล็ก 16 วง ซอสามสาย 9 คัน เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ จำนวนนับไม่ได้ เครื่องมโหรีมุกครบชุด 1 วง ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ 3 วง ปี่พาทย์ไทยเครื่องใหญ่ 6 วง เครื่องสายไทยเครื่องคู่ 3 วง

สำหรับอุปกรณ์การสอนในราชสำนักไม่มีปัญหาในการเรียนการสอนแต่อย่างใด เพราะหน่วยงานดังกล่าวได้รับตัวผู้เรียนจากสำนักสามัญชนที่มีความสามารถด้านดนตรีไทยแล้วเป็นส่วนใหญ่ อุปกรณ์การสอนจึงมีความเพียงพอมากกว่าสำนักสามัญชน (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) ซึ่งในวังต่าง ๆ หรือกรมพิณพาทย์หลวงได้มีการวางตัวบุคคลไว้เฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นว่าใครมีฝีมือในทางใดก็เล่นเครื่องดนตรีชิ้นนั้น หรือชิ้นที่มีความสามารถรองลงไป ดังที่รวม พรหมบุรี (2528: 119)

ได้กล่าวถึงการวางตัวบุคคลเพื่อบรรเลงดนตรีในวังบางคอแหลมซึ่งตนเองได้เข้าไปรวมอยู่ด้วย ดังนี้

> . . . เขาแบ่งออกเป็น 3 รุ่น รุ่นใหญ่ มี นายเผือด นักระนาด ตีระนาดเอก นายละม่อม พุ่มเสนาะ ตีฆ้องวงใหญ่ เรืออากาศเอกโองการ กลีบชื่น ตีระนาดทุ้ม ผมตีฆ้องวงเล็ก ... ถ้ารุ่นกลาง ผมตีระนาดเอก นายฟุ้ง ตีฆ้องวงใหญ่ สวง แสงเรืองรอง ตีระนาดทุ้ม โสภณ ชื่อต่อชาติ ตีฆ้องวงเล็ก นายอ่อน ช่างสุพรรณ เป่าปี่ . . .

ส่วนการเบิกตัวบุคคลในกรมพิณพาทย์หลวงนั้น พลายสุประดิษฐ์ (อ้างใน มนตรี ตราโมท 2527: 145) กล่าวถึงตัวบุคคลที่บรรเลงดนตรีไทยในกรมพิณพาทย์หลวงวงหนึ่ง มีดังนี้

> . . . ปี่ใน พระสรรเพลงสรวง (บัว) หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน)ระนาดเอก พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน) ฆ้องวงวงใหญ่ หลวงศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน) หลวงสร้อยสำเนียงสนธ์ ฆ้องวงเล็ก ผลัดกันตามโอกาส เช่น หลวงสร้อยสำเนียงสนธ์ นายพริ้ง ดนตรีรส ระนาดทุ้ม หลวงพวงสำเนียงร้อย (นาค วัฒนวาทิน นายมนตรี ตราโมท กลองแขก พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) หลวงวิมลบรรเลง (ช่วง) ร้อง หลวงเพราะสำเนียง (สุข ศุขวาที) หลวงเสียงเสนาะกรรณ (โชติ วาทิน) ฉิ่ง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

3 วิธีการสอน

หน่วยงานที่รับผิดชอบในการเรียนการสอนวิชาชีพดนตรีไทยได้จัดตั้งขึ้นมาตามความสนใจของผู้สอน ไม่มีหน่วยงานกลางที่จะควบคุมการจัดและดำเนินการศึกษา ซึ่งการจัดการศึกษาเป็นไปอย่างอิสระ วัตถุประสงค์ของการจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสำนักสามัญชนและราชสำนักสรุปได้ว่า การจัดการศึกษาโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ดนตรีไทยประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในสังคม ใช้ประกอบการแสดง เพื่อความบันเทิง และเพื่อมีไว้ประดับบารมีโดยเฉพาะเจ้านายชั้นสูง หลักสูตรการศึกษาเน้นการปฏิบัติควบคู่ไปกับการสอนทฤษฎีและจริยธรรมสำหรับนักดนตรี การสอนจะเน้นตัวครูเป็นสำคัญ พิธีไหว้ครูซึ่งเป็นพิธีสำคัญในวิชาชีพดนตรีไทย บุคคลที่จะเข้าเรียนหรือเรียนจบไปแล้วแต่ยังไม่ได้เข้าพิธีไหว้ครูก็ไม่สามารถจะสอนดนตรีให้กับคนอื่นได้ จากวัตถุประสงค์ หลักสูตร และการให้ความสำคัญของครูนี้เอง มีผลให้วิธีการสอนดนตรีไทยแตกต่างไปตามวิธีการสอนของครูแต่ละคน อย่างไรก็ตามวิธีการสอนหลัก แบ่งออกได้ดังนี้

3.1 สอนเน้นการปฏิบัติควบคู่ไปกับทฤษฎีและคุณธรรมสำหรับนักดนตรี จากหลักสูตรที่ไม่ได้วางไว้ตายตัวนั้น ทำให้การสอนไม่ได้แยกรายวิชาต่าง ๆ ออกมาอย่างอิสระหรือเป็นเอกเทศ แต่จะสอนควบคู่กันไปทั้งการปฏิบัติ ทฤษฎี และคุณธรรมสำหรับนักดนตรี ซึ่งครูผู้สอนจะเป็นผู้บอกและปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างก่อน แล้วจึงให้ศิษย์ปฏิบัติตามอย่างที่ครูสอน ส่วนด้านคุณธรรมสำหรับนักดนตรีนั้นสามารถแยกการสอนออกได้ 3 ลักษณะ คือ (1) ครูสอนโดยการบอกให้ฟังด้วยวาจา (2) ครูปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่าง (3) สภาพสังคมดนตรีกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมให้สำหรับนักดนตรี เช่นเดียวกับการวางตัวระหว่างศิษย์กับครู ผู้เป็นศิษย์จะต้องมีความนอบน้อมต่อครู ให้ความเคารพครู โดยไม่มีการสอนกันด้วยวาจา แต่ด้วยความสำนึกของผู้เป็นศิษย์จะต้องปฏิบัติตัวอย่างไรต่อผู้เป็นครู เป็นต้น (ชิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) ในการสอนคุณธรรมสำหรับนักดนตรีไทยนั้น ประเวศ กุมุท (ใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2524: 16) ได้กล่าวถึงคุณธรรมสำหรับนักดนตรีไทยไว้ว่า

> . . . อันการที่จะได้ชื่อว่าเป็นนักดนตรีที่ดีนั้น หาใช่จะเป็นด้วยความสามารถในการบรรเลงยอดเยี่ยมแต่อย่างเดียวไม่ หากต้องมีพร้อมด้วยจริยวัตร อันเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งของการเป็นนักดนตรี ... เรื่องจรรยามารยาทนั้น ทุกคนได้ศึกษามาแต่เริ่มรับการศึกษาเบื้องต้น แต่นั่นเป็นการศึกษาทั่วไป ไม่เจาะจงให้เกิดความเหมาะสม โดยเฉพาะในหมู่นักดนตรีซึ่งมีความผูกพันเกี่ยวข้องกันโดยตรงในหมู่คณะของตนหรือเมื่อร่วมกับผู้อื่น คณะอื่น ... ข้อควรปฏิบัติของนักดนตรีไทยควรมีดังนี้ (1) มีมารยาทเรียบร้อยในทุกกาละเทศะในทุก ๆ อิริยาบท (2) ซื่อตรง ควรปฏิบัติตามกฎหรือระเบียบที่วางไว้เป็นลายลักษณ์อักษร หรือ

ระเบียบที่เกิดขึ้นโดยความเคยชินดังเคยกระทำมา (3) ขยันหมั่นเพียรและตั้งใจจริง (4) รักษาความสามัคคี (5) มีความเสียสละ (6) รู้หน้าที่ในการบรรเลง (7) มีน้ำใจเป็นนักกีฬา (8) รักษาเกียรติ

3.2 สอนโดยยึดมั่นในจารีตประเพณี คือทำตามที่ครูสอน ในการฝึกปฏิบัตินั้นจะเริ่มฝึกปฏิบัติกันเลย ครูจะสอนโดยการปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างแล้วให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม การต่อเพลงจะต่อกันเป็นวรรค ๆ หรือเป็นจังหวะหน้าทับจนผู้เรียนทำได้ดีจึงจะสอนต่อให้อีก และในการปฏิบัตินั้นต้องทำให้ได้ตามที่ครูสอน ดังที่ ชิ้น ศิลปบรรเลง ได้กล่าวถึงการสอนดนตรีไทยของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า "การสอนนั้นจะสอนให้อย่างมาก 3 ครั้งในสิ่งเดียวกัน ถ้าผู้รับปฏิบัติตามไม่ได้ก็เปลี่ยนวิธีการสอนใหม่ ซึ่งการสอนดังกล่าวสอดคล้องกับวิธีการสอนของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ที่ได้ใช้วิธีการสอนศิษย์ดังนี้ "ศิษย์บางคนที่มีสติปัญญาหรือความจำไม่ดี ท่านอาจจะต้องปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างเสียก่อน แต่โดยทั่วไปแล้วท่านจะบอกให้เพียงครั้งเดียวหรือสองครั้งเท่านั้น ส่วนผู้ที่มีความจำดีเพียงแต่ให้ไปนั่งดูในขณะที่ท่านต่อเพลงให้กับคนอื่น ก็สามารถปฏิบัติได้" (อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายวิเชียร กุลตัณฑ์ 2529: 91 อ้างจาก คำบอกเล่าของหลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) ส่วน เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) กล่าวถึงการสอนดนตรีไทยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้เป็นบิดาว่า "คุณพ่อปฏิบัติให้ผู้เรียนดูก่อน เป็นการสาธิตให้ดู ต่อจากนั้นผู้เรียนก็ปฏิบัติตาม การสอนเริ่มปฏิบัติกันเลย จะสอดแทรกทฤษฎีไว้ในขณะที่ปฏิบัติไปด้วย และศิษย์จะไปถ่ายทอดให้กับผู้อื่นเหมือนกับที่คุณพ่อสอน"

3.3 สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรี ศิษย์คนใดเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใด ครูจะสอนให้เฉพาะทางของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ซึ่งในเพลงเดียวกันเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะบรรเลงเฉพาะทางของเครื่องนั้น ๆ เพราะฉะนั้นแต่ละเครื่องจะบรรเลงตามทางของตน (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) ศิษย์คนใดมีความประสงค์จะเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดก็มักจะไปหาครูที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะเครื่องดนตรีต่างๆหรือครูบางคนมีความสามารถด้านดนตรีหลายอย่างก็สามารถสอนได้หลายอย่าง ดังที่ พลายสุประดิษฐ์ (ใน มนตรี ตราโมท 2527: 145) ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท ในกรมมหรสพ กรมพิณพาทย์หลวง ว่า

> . . . เมื่ออยู่ในกรมมหรสพ ครูมนตรี ตราโมท ได้เรียนฆ้องวงใหญ่จากหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) คนฆ้องฝีมือดีตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 เรียนกลองแขกจากพระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) เรียนระนาดเอกจากพระเพลงไพเราะและหลวงชาญเชิงระนาด ส่วนระนาดทุ้มเรียนจากพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) เป็นผู้สอนในขั้นต้น ภายหลัง

พระยาประสานดุริยศัพท์เป็นผู้สอนให้ด้วยตนเอง ต่อมาในรัชกาลที่ 7 ได้รับราชการอยู่ในบังคับบัญชาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะสืบเนื่องมาจนอยู่กรมศิลปากร ... ด้านเพลงหน้าพาทย์ได้รับการครอบประสิทธิ์ประสาทเพลงองค์พระพิราพเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุดจากครูทองดี ชูสัตย์ ครูผู้ใหญ่ด้านเพลงหน้าพาทย์ในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อ พ.ศ. 2468 . . .

3.4 สอนโดยอาศัยความจำเป็นหลัก คือการต่อเพลงด้วยการฟังเสียง ไม่มีการบันทึกไว้เป็นโน้ตหรือสัญญลักษณ์แทนเสียงเพื่อกันลืม ผู้ที่เรียนดนตรีไทยจะต้องมีความจำเป็นเลิศจึงสามารถเรียนได้ดีและเรียนได้เร็ว หลักฐานต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นว่าการสอนดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชเป็นการสอนที่ยึดความจำเป็นหลัก มีดังนี้ จากการบันทึกของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ถึงท่านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ เสนาบดีกระทรวงวัง ที่ 24/516 ลงวันที่ 27 มกราคม พุทธศักราช 2473 เรื่องการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลตอนหนึ่ง ความว่า

. . . เพลงปี่พาทย์มโหรีของไทยที่ฝึกหัดและรักษากันมาแต่ด้วยความทรงจำ เป็นเหตุให้เพลงปี่พาทย์มโหรีของเก่าสูญไป ... ความบกพร่องอันนี้อาจจะแก้ไขในปัจจุบันนี้ด้วยวิธีจดเพลงเป็นโน้ตรักษาไว้ หากเจ้าคุณเห็นชอบด้วยและรับอุดหนุน ด้วยผู้เชี่ยวชาญการดุริยางค์ทั้งอย่างไทยและอย่างฝรั่งขึ้นอยู่ในกระทรวงทั้งนั้น ขอให้พระเจนดุริยางค์จัดคนชำนาญมาจดโน้ตให้และขออนุญาตให้เรียกครูดุริยางค์คนตรีในกรมมหรสพมาบอกให้จด... (อารี สุขะเกศ 2513: 83)

และสุจิตต์ วงษ์เทศ และทรงวิทย์ แก้วทรงศรี (2524: 29) ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดดนตรีไทยของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยอ้างจากการสัมภาษณ์ของผู้ที่เป็นศิษย์ที่ได้เคยเข้าเรียนดนตรีไทยจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

. . . ระบบการถ่ายทอดและการบันทึกเพลงไทยแต่โบราณนั้น ไม่มีวิธีใช้สัญญลักษณ์แทนเสียงเยี่ยงระบบ "ตัวโน้ต" เหมือนดนตรีตะวันตก การถ่ายทอดถึงใช้วิธีสอนกันตัวต่อตัวด้วยการจำ ดังนั้นการบันทึกเพลงต่าง ๆ จึงใช้ความจำเป็นหลัก ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีแต่ละคนว่าจะจำเพลงได้แม่นยำมากน้อยขนาดไหน หลวงประดิษฐ์ไพเราะคงจะเห็นวิธีใช้ความจำอย่างเดียวนั้นไม่เป็นผลดีต่อการถ่ายทอดและการบันทึกเพลงต่าง ๆ จึงได้คิดค้นหาวิธีที่จะทำให้เหมาะสมเมื่อ พ.ศ. 2457 ... ได้คิดเครื่องหมายแทนเสียงในการสอนดนตรีไทย โดยใช้เป็นตัวเลขแทนเสียง เริ่มตั้งแต่เลข 1-7 เทียบให้เหมาะกับสายเปล่าของเครื่องสาย แต่ตัวเลขนี้ใช้ได้เฉพาะซอด้วง และซออู้เท่านั้น สำหรับจะเข้จะต้องใช้ 1-11 การใช้ตัวเลขแบบนี้สะดวกในการเรียนมากขึ้น

หลักฐานที่สำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าการศึกษาดนตรีไทยในสมัยก่อนไม่มีวิธีการบันทึกไว้เป็นโน้ต คือบันทึกความทรงจำของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยากร) ได้กล่าวถึงบันทึกความทรงจำไว้ตอนหนึ่งว่า

. . . พ.ศ. 2473 ในรัชกาลพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงไทยมีโอกาสไหวตัวในทางที่ดีขึ้น ด้วยการวางหลักการบันทึกเป็นโน้ตสากล เพื่อเก็บรักษาไว้เป็นหลักฐาน และเพื่อป้องกันการสูญหายและเลอะเลือน แต่ไหนแต่ไรมาเพลงไทยของเราเคยจารึกจดจำอยู่ในสมองของอาจารย์ดนตรีไทยทั้งหมด เมื่อต่างคนต่างมรณภาพไป เพลงไทยก็ตายตามไปด้วย ที่มีเหลืออยู่ก็ค่อย ๆ ลดจำนวนน้อยลงไปเป็นลำดับ ทั้งยังขาดตกบกพร่องผิดเพี้ยนกันไปหาความแน่นอนไม่ได้ และโดยเหตุนี้เพื่อจัดให้เพลงไทยได้รูปเป็นมาตรฐานถาวรมิให้สาบสูญไปเสีย งานบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลจึงได้ถูกเริ่มขึ้นในความอำนวยการของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ การจดบันทึกเพลงไทยได้ดำเนินไปที่วังวรดิศ (อารี สุขะเกศ 2513: 51)

3.5 สอนตามความสามารถของศิษย์ ผู้เข้าศึกษาดนตรีไทยแต่ละคนจะมีความรู้ ความสามารถและสติปัญญาที่แตกต่างกัน การสอนดนตรีไทยปฏิบัติไม่ว่าปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือขับร้อง ดังกล่าวมาแล้ว จะต้องยึดความจำเป็นหลักในการเรียนการสอน ไม่มีอุปกรณ์ช่วยจำดังเช่นในปัจจุบันนี้ ฉะนั้นผู้เรียนผู้ใดมีความจำดีก็สามารถต่อเพลงได้มาก (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) ดังที่ ชิ้น ศิลปบรรเลง (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงวิธีการสอนดนตรีไทยของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบิดาว่า

. . . คุณพ่อจะสอนตามความสามารถของแต่ละคน การเข้ามาครั้งแรกของผู้เข้าศึกษา จะดูฝีมือว่ามีความสามารถมากน้อยแค่ไหน เมื่อทดสอบฝีมือแล้วก็สอนต่อจากพื้นฐานเดิมที่มีอยู่แล้ว การสอนจะสอนให้อย่างมาก 3 ครั้งในสิ่งเดียวกัน ถ้าผู้เรียนรับไม่ได้ก็เปลี่ยนวิธีการสอนใหม่ วิธีการต่อเพลงจะใช้ความจำเป็นหลัก ไม่มีการใช้ตัวโน้ต ใครมีความจำดีก็สามารถต่อเพลงได้มาก

และการสอนดนตรีไทยของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)นั้น(อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายวิเชียร กุลตัณฑ์ 2525: 91 อ้างถึง การสอนดนตรีไทยของพระยาประสานดุริยศัพท์) ได้ใช้วิธีการสอนดนตรีไทยปฏิบัติของท่านเกี่ยวกับการสอนตามความสามารถของศิษย์แต่ละคนว่า

. . . เจ้าคุณครูเป็นครูดนตรีที่เข้าใจวิธีการสอนศิษย์ คือในการสอนแต่ละคน ท่านมีวิธีการสอนที่ผิดแผกแตกต่างกันไป ศิษย์บางคนที่มีสติปัญญาความจำไม่ดี ท่านอาจจะต้องปฏิบัติให้ดูเสียก่อน แต่โดยทั่วไปแล้วท่านจะต้องบอกให้เพียงครั้งเดียวหรือสองครั้งเท่านั้น อันนักดนตรีสมัยนั้นส่วนมากเป็นผู้มีสติปัญญา ความสามารถและความจำดีทั้งนั้น สำหรับศิษย์ที่ท่านเห็นว่าเป็นผู้มีสติปัญญาสูง ท่านก็เพียงแต่บอกด้วยปากก็พอ หรือไม่ก็ให้มานั่งฟังด้วยในขณะที่ท่านกำลังต่อเพลงให้ลูกศิษย์คนอื่น ๆ

ส่วน อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2524: 64) ได้กล่าวถึงเทคนิคการสอนของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า

. . . ศิษย์มีกำลังความคิดน้อยนั้นก็หาวิธีการที่จะช่วยให้ศิษย์เกิดกำลังใจไม่ท้อถอย ทั้งยังมีความสนุกสนานในการเรียนอีกด้วย เช่นถ้าต่อเพลงค้อมค่ายท่านจะต่อให้ไม่เกิน 2 ฉิ่ง 2 ฉับ แล้วให้ศิษย์ตีซ้ำ ๆ สัก 21 เที่ยว แล้วท่านก็ให้พัก ระหว่างพักท่านจะพูดคุยกับศิษย์อย่างแจ่มใสและเมตตาเป็นกันเอง ก่อให้ศิษย์เกิดความอบอุ่น ท่านจะเล่าถึงลักษณะของทำนองเพลงรวมทั้งความหมายของเพลง ... ศิษย์จะเกิดความเข้าใจในอารมณ์ของเพลง ความเข้าใจทำให้เกิดกำลังใจในการศึกษาต่อ และในที่สุดศิษย์ของท่านก็ได้เรียนรู้ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติควบคู่กันไปโดยไม่รู้ตัว

3.6 สอนต่อจากพื้นฐานเดิมของผู้เรียน เมื่อรับศิษย์เข้าศึกษาและครูจะทดสอบความสามารถของศิษย์ว่ามีพื้นความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทยมากน้อยแค่ไหน เมื่อทดสอบแล้ว พื้นฐานที่มีอยู่ส่วนใดที่ไม่ถูกต้อง ครูจะสอนให้ใหม่จนกว่าจะได้สิ่งที่ถูกต้อง (ชิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) ดังที่พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) สอนระนาดเอกแก่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตอนที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้เข้ามาอยู่ในวังบูรพาในระยะแรกว่า

. . . เนื่องจากคุณหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นผู้มีฝีมือทางระนาดเอกดีอยู่แล้ว ในการที่เจ้าคุณครูไปสอนท่าน โดยท่านสอนเฉพาะเกี่ยวกับไหวพริบ วิธีการในการบรรเลงเป็นส่วนมาก โดยท่านได้ให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะตีเพลงต่าง ๆ ให้ฟัง แล้วท่านเจ้าคุณครูก็ตรวจว่าลูกใดไม่มี ท่านก็บอกลูกใหม่ให้แทน เอาลูกเก่าที่ไม่ดีออก ... ที่ว่าเปลี่ยนลูกใหม่นั้น หากเปรียบกับการซ่อมกระบุงหรือซ่อมตะกร้า ก็เหมือนกับว่า ถ้าตอกเส้นใดมันเก่า ชำรุด อยู่ชิดกันเกินไปหรืออยู่ห่างกันเกินไป ดูไม่สวยงาม ก็จัดการถอยตอกที่เก่าหรือชำรุดเหล่านี้ทิ้ง แล้วใส่ตอกเส้นใหม่ที่ดีกว่าเข้าไปแทน หรือหากว่าตอกเหล่านี้ดีอยู่แล้ว แต่การจัดยังไม่เข้าระเบียบ ก็เปลี่ยนแปลงแก้ไขใหม่ให้ได้ระเบียบสวยงามยิ่งขึ้น (อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายวิเชียร กุลตัณฑ์ 2526: 78 อ้างถึงคำบอกเล่าของ หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน)

และ ชิ้น ศิลปบรรเลง (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการสอนดนตรีไทยของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบิดาว่า

. . . การเข้าศึกษาครั้งแรกของศิษย์ คุณพ่อจะดูฝีมือว่ามีความสามารถมากน้อยแค่ไหน เมื่อทดสอบแล้วก็สอนต่อจากพื้นฐานเดิมที่มีอยู่แล้ว ... ส่วนผู้ที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านดนตรีเลยจะเริ่มสอนตั้งแต่ท่านั่ง วิธีจับเครื่องดนตรีที่จะเรียน แต่ละชิ้นว่าจับอย่างไร สอนให้ทำความเคารพเครื่องดนตรีก่อนเล่นโดยการให้ไหว้ก่อนหรือหลังเล่นทุกครั้ง แล้วเริ่มฝึกปฏิบัติ ฝึกฟังเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ และให้ผู้เรียนพยายามทำให้ได้ตามที่ครูสอน (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

3.7 สอนเป็นรายบุคคล จากความแตกต่างระหว่างบุคคลของผู้เข้าศึกษาจึงได้มีการสอนเป็นรายบุคคล คือต่อเพลงกันด้วยตัวต่อตัว โดยที่ครูและศิษย์นั่งหันหน้าเข้าหากัน ครูจะ

บอกหรือปฏิบัติเครื่องดนตรีให้ศิษย์ดูวิธีการจับเครื่องดนตรี และฟังเสียงพร้อมทั้งเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้ศิษย์ปฏิบัติตาม (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) และ มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงวิธีการสอนดนตรีไทยปฏิบัติในกรมพิณพาทย์หลวง สมัยรัชกาลที่ 6 ว่า

> . . . การสอนดนตรีไทยในกรมพิณพาทย์หลวงจะเน้นการปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ แต่จะเรียนทฤษฎีควบคู่ไปด้วย การสอนดนตรีไทยปฏิบัติทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย และขับร้องจะสอนโดยการต่อเพลงด้วยการฟังเสียง ต่อเพลงตัวต่อตัว ไม่มีการบันทึกเป็นตัวโน้ตสำหรับอ่าน แต่อย่างไรก็ตามยังมีนักดนตรีได้มีสัญญลักษณ์ประจำตัวของตนเองเพื่อกันลืม ในการต่อเพลงนั้นตามหลักของการศึกษาดนตรีไทยปฏิบัติแล้ว แต่ละสาขาจะต้องเริ่มด้วยเพลงแม่บทของแต่ละสาขา คือ (1) ปี่พาทย์ เริ่มด้วยเพลงสาธุการ โหมโรงเย็น กระฉัน์ แล้วจึงต่อเพลงอื่น ๆ ต่อไป (2) เครื่องสาย จะเริ่มต้นจากเพลงฉิ่ง จะเข้หางยาว และเพลงที่ยากขึ้นไปเรื่อย ๆ (3) ขับร้อง จะเริ่มเพลงที่ศึกษาเหมือนเครื่องสาย

4 ขั้นตอนการสอน

ในการสอนปฏิบัติดนตรีไทยนั้น ก่อนจะถึงขั้นของการปฏิบัติรวมวงจะต้องเริ่มจากการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเฉพาะทางของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ก่อน เมื่อฝึกปฏิบัติได้ชำนาญแล้วก็เข้าบรรเลงร่วมในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ตามที่ได้เรียนมา ส่วนด้านการขับร้องก็ต้องฝึกขับร้องให้มีความเชี่ยวชาญเช่นเดียวกับการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี แล้วจึงเข้าขับร้องในวงดนตรี ในการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีและการขับร้องนั้น มีขั้นตอนในการฝึกเบื้องต้นดังนี้

4.1 การนั่ง ต้องนั่งให้ถูกวิธี ท่าทางสง่างาม วิธีนั่งทำได้ทั้งนั่งขัดสมาธิและนั่งพับเพียบ ซึ่งแล้วแต่ครูผู้สอนจะแนะนำหรือแล้วแต่โอกาสและสถานที่ด้วย การนั่งขัดสมาธิใช้กับการนั่งตีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด เป็นต้น เพราะส่วนใหญ่ใช้กับผู้ชายบรรเลง แต่มีข้อยกเว้นว่าถ้าเริ่มเรียนหรือกำลังต่อเพลงจากครูอาจารย์ ควรนั่งพับเพียบ ซึ่งเป็นการแสดงความเคารพและดูเรียบร้อยกว่าการนั่งขัดสมาธิ สำหรับการนั่งตีระนาดนั้น ถ้าเป็นการบรรเลงพิเศษจะต้องเหยียดเท้าข้างหนึ่งออกไปข้างหน้า ข้างเท้าของระนาด ทั้งนี้เพื่อประคองระนาดมิให้เขยื้อนในเวลาตีระนาด ส่วนการนั่งพับเพียบ ควรใช้สำหรับสตรีเพศ ซึ่งเหมาะกับบุคลิกและความสวยงาม การนั่งแบบนี้เหมาะสำหรับการนั่งดีดจะเข้ สีซอ ตีโทน-รำมะนา เป่าขลุ่ย ถ้าผู้ชายเล่นเครื่องดนตรีดังกล่าว ก็ควรนั่งพับเพียบจึงจะเหมาะ ถ้าบรรเลงต่อหน้าพระที่นั่งหรือบุคคลที่ควรเคารพควรนั่งพับเพียบ

4.2 การวางตัว ต้องวางตัวให้สวยงาม โดยยึดหลักที่ว่า อกผาย ไหล่ผึ่ง หน้าตั้ง ตัวตรง ไม่ซอมซ่อคนดูคนฟัง หลังโกง ซึ่งการวางตัวควรรวมไปถึงศีรษะต้องตั้งตรง ดวงตา

ต้องมองออกไปข้างหน้าก้มลงดูเครื่องดนตรีที่บรรเลงเล็กน้อย สำหรับนักร้องต้องวางมือให้ถูกที่ด้วย

4.3 การจับไม้ ของผู้เริ่มเรียนเครื่องตีต่าง ๆ จะต้องจับไม้ให้ถูกต้อง เช่น การจับไม้ตีระนาด ไม้ตีฆ้องวง ไม้ตีกลอง เป็นต้น ควรจับให้ถูกวิธี โดยครูเป็นผู้ชี้แนะ สิ่งสำคัญคือ ไม้ตีทุกชนิดต้องจับทั้ง 5 นิ้วโดยมั่นคง เช่น จับแบบปากกา จับแบบปากนกแก้ว จับแบบปากไก่ เป็นต้น การจับไม้แต่ละแบบจะทำให้คุณภาพของเสียงที่ตีออกมาแตกต่างกัน

4.4 การใช้มือ เป็นวิธีการของผู้เรียนดนตรีทุกประเภท ทั้งเครื่องดีด สี ตี เป่า โดยเริ่มตั้งแต่การวางมือซ้าย ขวา ไปที่ส่วนต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี ตลอดจนนิ้วที่กดสายให้เป็นเสียง เช่น ซอ จะเข้ รวมทั้งการใช้นิ้วปิด เปิดรู ของเครื่องเป่า เช่น ปี่ ขลุ่ย เช่น ถ้าฝึกหัดซอด้วง ซออู้ ควรวางมือซ้ายไว้ที่ใด มือขวาจับคันชักอย่างไร และเริ่มไล่เสียงโดยการใช้นิ้วต่าง ๆ เป็นต้น หรือถ้าฝึกจะเข้ ก็ต้องหัดพันไม้ดีดกับนิ้วของผู้เรียนเสียก่อนแล้วเริ่มวางมือซ้ายขวาและไล่เสียง สำหรับปี่และขลุ่ยของไทยนั้น ใช้มือขวาจับด้านบน มือซ้ายจับด้านล่าง ซึ่งเป็นวิธีที่สืบทอดมาแต่โบราณ ถ้าเป็นการตีกลอง ก็ต้องอธิบายเกี่ยวกับการวางมือ วิธีนั่ง การตีโดยใช้มือซ้าย ขวา ทำอย่างไร เพราะกลองแต่ละชนิดมีวิธีการตีไม่เหมือนกัน (กรมวิชาการ 2521: 21-22) ดังที่ ทองดี สุจริตกุล (อ้างใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 2527: 49-51) ได้กล่าวถึงการเรียนจะเข้ของตนที่วังพญาไท ว่า

> . . . เริ่มหัดเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ 12 ปี โดยหัดตีโทนแล้วจึงหัดจะเข้กับครูชุ่ม กมลวาทิน และต่อเพลงจาก พระสรรเพลงสรวง (เขียน วรวาทิน) จนมีความรู้แตกฉาน ... ซึ่งครูดนตรีทั้งสองท่านที่มาสอนนั้นมาจากกรมมหรสพ ... การหัดเบื้องต้นจะจัดท่านั่งให้ดีเสียก่อน การพันไม้ดีด การจับไม้ดีด การวางนิ้ว ทุกอย่างนี้เป็นสิ่งสำคัญ ที่จะทำให้ดีดจะเข้ได้ดี มีท่าทางสวยสง่า เรื่องท่านั่งให้นั่งหลังตรงพับเพียบขวา มือขววางทางขวาเตรียมดีด มือซ้ายเกาะทางซ้าย นิ้วกดคุ่ม ๆ บนแต่ละนมตามเสียงที่ต้องการ ปกติใช้เพียง 3 นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยจะช่วยเฉพาะเมื่อดีดถ่วงจังหวะ (เสียงทิงนอย) เมื่อเล่นเสียงธรรมดาก็ใช้แค่ 3 นิ้ว ... ด้านมือขวาพันไม้ดีดและจับไม้ดีดต้องพันให้แน่น ให้ไม้ดีดตั้งฉากกับนิ้วชี้ แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือกดที่ปลายไม้ดีด โดยใช้หัวแม่มือขนานกับนิ้วชี้ การจับไม้ใช้เพียงสองนิ้ว คือ นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือเท่านั้น ... ในสมัยที่เริ่มหัดนั้น ต้องดีดสายเปล่าก่อนประมาณ 7 วัน จึงลงนิ้ว ขึ้นต้นด้วยตับเพลงฉิ่ง (มีต้นเพลงฉิ่ง จะเข้หางยาว ตวงพระธาตุ จบที่นกขมิ้น) เมื่อรัวได้คล่องถึงจะต่อเพลงเขมรไทรโยค ลาวดวงเดือน ... ต่อจากนั้นเมื่อครูดูนิ้วว่าสมควรต่อเพลงเดี่ยวให้ได้หรือยัง . . .

และ บรรลือ พงษ์ศิริ (อ้างใน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 2527: 70-76) ได้กล่าวถึงการฝึกขลุ่ยว่า

> . . . การนั่งเป่าขลุ่ยหรือปี่ ต้องนั่งตัวตรงเพื่อให้ลมเดินสะดวก ถ้านั่งกับพื้นควรนั่งพับเพียบ การจับขลุ่ยหรือปี่นั้นแต่โบราณมาจะจับเอามือขวาอยู่ข้างบนมือซ้าย ซึ่งสันนิษฐานว่าคนส่วนใหญ่ถนัดการใช้มือขวามากกว่ามือซ้าย การเป่าขลุ่ยหรือปี่ มืออยู่ที่ด้านบนจะใช้มากกว่ามือที่อยู่ด้านล่าง ในการจับจึงควรจับมือขวาอยู่ด้านบน แต่ถ้าถนัดมือซ้ายก็ไม่ผิดแต่อย่างใด . . .

5. แบบแผนของเพลงที่ใช้สอนในชั้นต้นนั้น ในแต่ละสำนักจะมีการสอนเพลงต่าง ๆ ไม่เหมือนกันและไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวว่าจะต้องสอนเพลงอะไรบ้าง ทั้งนี้การจัดการศึกษาในสำนักสามัญชนและราชสำนักยังไม่มีหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรง การจัดการศึกษายังจัดอยู่ในรูปแบบของการเรียนการสอนตามความสมัครใจของผู้เรียนและผู้สอน แต่อย่างไรก็ตามแบบแผนของเพลงที่ใช้ฝึกชั้นพื้นฐานของเครื่องดนตรีไทยแต่ละชิ้นและการขับร้องนั้น ได้ยึดปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณและมีการเรียนการสอนสืบต่อกันมาจนถึงสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มีดังนี้

5.1. เพลงที่ใช้สอนปี่พาทย์ ในวงปี่พาทย์ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ปี่ ระนาด ฆ้อง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง มีขั้นตอนเป็นลำดับเหมือนการเรียนวิชาสามัญเป็นประถม มัธยม และชั้นอุดมศึกษา กล่าวคือ

ชั้นที่ 1 เรียนเพลงสาธุการและเพลงในชุดโหมโรงเย็น (ยกเว้นเพลงตระ) หรือเพลงอื่น ๆ ที่ครูเห็นสมควร แต่ตามแบบโบราณจะต้องเรียนเพลงพระฉิ่งพระฉันท์ และเพลงเรื่องทำขวัญ ตามลำดับ ซึ่งเพลงเรื่องทำขวัญประกอบด้วยเพลง นางนาค มหาฤกษ์ มหากาล สังข์เล็ก มหาชัย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ร่วง พัดชา ป้าบ่น เคียงป้าบ่น มโนห์ราโอด ต้นกราวรำ กราวรำ ดับควันเทียน

ชั้นที่ 2 เรียนเพลงตระโหมโรง

ชั้นที่ 3 เรียนเพลงโหมโรงกลางวัน

ชั้นที่ 4 เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

ชั้นที่ 5 เรียนเพลงองค์พระพิราพ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุด (มนตรี ตราโมท ในธนาคารกรุงเทพ จำกัด 2522: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

5.2. เพลงที่ใช้สอนเครื่องสาย บทเพลงที่นิยมใช้สอนเครื่องสายในชั้นต้นได้แก่ ตับต้น เพลงฉิ่ง ประกอบด้วย ต้นเพลงฉิ่ง จะเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ เพลงนกขมิ้น เป็นต้น (ณ ช้าง 2530: 44) ต่อจากนั้นก็ต่อเพลงต่าง ๆ ตามที่ครูเห็นว่าเหมาะสมกับผู้เรียน ซึ่งแต่ละสำนักจะกำหนดเพลงในการสอนแตกต่างกันไป (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์)

5.3 เพลงที่ใช้สอนขับร้อง บทเพลงที่ใช้สอนขับร้องในชั้นต้นนั้น นิยมใช้ประเภทเดียวกับเพลงที่ใช้สอนเครื่องสาย (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) มักจะเป็นเพลงที่ไม่เอื้อนมาก เช่นเพลงชั้นเดียว หรือเพลงสองชั้น

6. วิธีการสอน

การสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นแต่ละประเภทนั้น มีวิธีการสอนไม่เหมือนกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความแตกต่างระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นและการสอนดนตรีไทยปฏิบัตินั้นจะสอนให้เฉพาะทางของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ดังต่อไปนี้

6.1 การสอนจะเข้ จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มี 3 สาย วิธีการสอนมีดังนี้

6.1.1 การวางตัวและการนั่ง นั่งหลังตรงพับเพียบทางขวา มือขวาวางทางขวาเตรียมดีด มือซ้ายเกาะทางซ้าย นิ้วกดคุ่ม ๆ บนแต่ละนมตามเสียงที่ต้องการ ซึ่งใช้เพียง 3 นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ส่วนหัวแม่มือและนิ้วก้อยจะช่วยเฉพาะดีดถ่วงจังหวะ (เสียงทิงนอย) บรรเลงธรรมดาใช้ 3 นิ้ว แต่เมื่อต้องการถ่วงจังหวะใช้นิ้วหัวแม่มือด้านมีเล็บกดสายลวดให้ตรงกับเสียงที่นิ้วชี้กดขณะนี้

6.1.2 การวางมือและการจับไม้ดีด ในการไล่นิ้ว ถ้านิ้วชี้กดที่เสียงหนึ่งแล้ว ถ้าต้องการถอยหลังข้ามมากดนมที่ถัดมาอีก ช่วง ควรเว้นนิ้วกลางไว้ โดยใช้นิ้วนางกดแทนเพื่อให้ดูสวยงาม ส่วนนิ้วหัวแม่มือเมื่อยังไม่ต้องการใช้ก็ให้วางห้อยลง ในลักษณะตั้งฉากกับฝ่ามือ และนิ้วก้อยให้ห้อยลงหรือคหุ่มตามนิ้วนาง เพื่อให้ดูสวยงามเป็นระเบียบเรียบร้อย ส่วนมือขวาพันไม้ดีดให้แน่นที่นิ้วชี้ ให้ไม้ดีดตั้งฉากกับนิ้วชี้ แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือกดที่ปลายไม้ดีดโดยให้นิ้วแม่มือขนานกับนิ้วชี้ การจับไม้ดีด ใช้เพียง 2 นิ้ว คือนิ้วชี้ และนิ้วหัวแม่มือเท่านั้น ส่วนนิ้วที่เหลือให้ยืดขนานกับนิ้วชี้

6.1.3 วิธีการดีด ขั้นแรกให้ดีดเข้าออกสม่ำเสมอและให้เสียงชัดเจนต่อจากนั้นก็ดีดสะบัด คือดีดรัว 3 เสียงกล้ำกัน ใช้ไม้ดีด "เข้า ออก เข้า" พร้อมกับกดมือซ้ายอยู่ที่เสียงเดียว (อยู่กับที่) หรือกดนิ้ว 3 เสียงทั้งสะบัดขึ้นและสะบัดลงให้เร็วเท่ากับจังหวะที่ดีด ต่อจากนั้นทำเสียงตบ (ดีดไม้ดีด 1 ครั้งให้ได้เสียง 2 เสียง) โดยใช้นิ้ววางลงที่และนิ้วชี้กระทบไปบนเสียงที่ต้องการจะได้เสียง "ตัว" และขั้นต่อไปดีดเสียงโปรย (อย่างเสียงเอื้อนของซอ) (ฉันเอง ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11 2527: 49-51 อ้างถึง ทองดี สุจริตกุล)

6.1.4 การดีดและความสัมพันธระหว่างไม้ดีดกับนิ้ว การดีดกับการกดนิ้วมักจะไปพร้อม ๆ กันเป็นอัตโนมัติ เว้นแต่นิ้วพิเศษบางนิ้วการดีดกับการกดนิ้วจึงอาจจะไม่สัมพันธ์กัน วิธีการดีดและความสัมพันธ์ระหว่างไม้ดีดกับการกดนิ้ว มีดังนี้

6.1.4.1 การดีดลูกเก็บ ใช้ไม้ดีดออกก่อนแล้วจึงดีดเข้าสลับกันไปรื่อย ๆ และเพลงจะต้องจบลงที่ตรงดีดเข้าเสมอ ส่วนการเก็บที่มีการลักไม้ดีด ให้ดีดเข้า ออก เข้า

6.1.4.2 การดีดลูกสะบัด คือดรดอย่างรัวสามเสียงกล้ำกันใช้ไม้ดีด "เข่า ออก เข้า" การสะบัดมีสามอย่าง คือ สบัดอยู่กับที่ คือกดมือซ้ายเสียงเดียวอยู่กับที่ การสบัดขึ้น คือการใช้นิ้วนาง กลาง ชี้ เรียงกันจากเสียงต่ำไปเสียงสูง และการสบัดลง คือใช้นิ้วชี้ กลาง นาง เรียงกันจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ ซึ่งการสะบัดนั้นทั้ง 3 เสียงจะต้องกดนิ้วให้เร็วทั้งสามนิ้วให้ทันกับการใช้ไม้ดีด

6.1.4.3 การทำเสียงตบ คือการดีด หนึ่งครั้งให้ได้เสียงสองเสียง โดยใช้นิ้วนางคงที่และนิ้วชี้กระทบไปบนเสียงที่ต้องการจะได้เสียง "แต๋ว"

6.1.4.4 เสียงโปรย (อย่างเสียงเอื้อนของซอ) (ฉันเอง ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11 2527: 49-51 อ้างถึง ครูทองดี สุจริตกุล; อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 18-20)

6.2 วิธีการสอนซอ ซึ่งหมายถึง ซออู้ ซอด้วง การฝึกซอทั้งสองประเภทมีวิธีการสอนที่คล้ายคลึงกัน แต่ระดับเสียงของเครื่องดนตรีแตกต่างกัน มีวิธีการสอนดังต่อไปนี้

6.2.1 การนั่ง มีนั่งพับเพียบและนั่งขัดสมาธิ ท่านั่งพับเพียบใช้สำหรับผู้หญิง การนั่งพับเพียบให้นั่งอย่างธรรมดาเอากะโหลกซอตั้งลงตรงช่วงขาระหว่างเข่ากับโคนขา อย่าตั้งตรงหัวเข่า

6.2.2 ท่าจับคันซอและการจับคันชัก การจับคันซอจับด้วยมือซ้าย ส่วนคันชักซอจับด้วยมือขวาการจับคันซอต้องจับให้เอนออกจากตัวเล็กน้อยพองาม ให้เอาคันชักตรงรัดอกสอดเข้าในระหว่างอุ้งมือนิ้วหัวแม่มือซ้ายกับนิ้วชี้ โดยสอดเข้าไปอยู่สุดอุ้งมือ ต่อจากนั้นเอานิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยกดลงบนสายทั้งสองสายให้ได้ระยะ นิ้วชี้นั้นควรอยู่ห่างจากรัดอกประมาณ 1 นิ้ว และนิ้วอื่น ๆ ก็เรียงกับไปเท่าที่สองเสียงแล้วไม่เพี้ยน การกดนิ้วนั้นให้ใช้น้ำหนักการกดนิ้วลงบนสายแต่ละสายพอประมาณ ไม่หนักและไม่เบาจนเกินไป ส่วนการจับคันชักนั้น ในการชักซอถือว่า

การจับคันชักเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการสีซอให้เพราะ การจับคันชักใช้มือขวาจับคันชักจับให้ห่างจากหมุดหางม้าเข้ามาประมาณ 10 นิ้ว ให้หัวแม่มือและนิ้วชี้บีบด้านคันชักโดยให้สอดนิ้วกลางให้อยู่ระหว่างหางม้ากับคันชัก ส่วนนิ้วนางกับนิ้วก้อยให้อยู่นอกหางม้าด้านคันชัก เพื่อความสมดุลย์ในการสีสายทั้ง 2 สาย และในการไกวคันชักให้ใช้วิธีไกวแบบครึ่งข้อครึ่งแขนจะทำให้เสียงซอหนักแน่น

6.2.3 <u>การลงนิ้ว</u> เมื่อไกวคันชักสายเปล่าได้ดีแล้วก็หัดลงนิ้วให้ตรงกับตำแหน่งเสียงแต่ละเสียงทั้ง 2 สาย โดยฝึกจนกว่าจะได้ระดับเสียงที่ไม่เพี้ยนและถูกต้อง ต่อจากนั้นก็ต่อเพลงเบื้องต้นของการหัดเครื่องสาย

6.2.4 <u>การใช้คันชัก</u> ลักษณะการใช้คันชักซอนั้นมีหลายอย่างคือ คันชักหนึ่ง คันชักสอง คันชักสาม คันชักสี่ คันชักแปด คันชักนาคสดุ้ง คันชักเลื่อยซุง คันชักน้ำไหล เป็นต้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 7-16) ในการศึกษาปฏิบัติซอนั้น จงกล ศุขสายชล (บุตรชายของครูเขียน ศุขสายชล) (2530: 16-17) ได้กล่าวถึงการสอนซอของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ว่า

> . . . ผมไปเรียนกับครูสัปดาห์ละ 2 ครั้ง วันพุธกับวันเสาร์ ครั้งหนึ่ง 2 ชั่วโมงตัวต่อตัว แต่มีข้อแม้ว่าถ้าไปเจอมีคนอื่น ๆ อยู่วันหนึ่งวันใดจะไม่มีการเรียนการสอนในวันนั้นท่านจะให้ลากคันชักไล่เสียงไม่ ท่านสอนแปลก สอนการวางมือให้เสียง ให้อารมณ์ของความรู้สึกเป็นหลัก เอาหูเป็นหลัก ให้วางนิ้วตามสบายเป็นธรรมชาติไม่เกร็ง แต่เดิมผมเคยจับซอเอียง 46 องศา ท่านบอกว่าให้จับชิไหม่ให้เลี้ยงให้ตรง จับคันชักซอกับมือให้ไม่มีน้ำหนักต่อกัน สีไปเลี้ยงไปจนซอไม่มีน้ำหนักถึงจะเริ่มฝึกเสียง เอาความรู้สึกจับว่าเสียงมันสมบูรณ์แล้วยัง ท่านให้ฝึกมือขวาแล้วมามือซ้าย แล้วฝึกร่วมกันทั้ง 2 มือ ใหม่ ๆ ไม่ได้ฝึกซอเลย ครูท่านเน้นความรู้สึกกับอารมณ์มาก หูคอยฟังว่าเพี้ยนหรือไม่ เมื่อเพี้ยนท่านก็ว่านิ้วนั้นห่างไป นิ้วนั้นตีบลงมาอะไรทำนองนั้น ซอนี้เอาเสียงต้องลอย พูดง่าย ๆ เราจะต้องเล่นจนไหวจัดเสียงถึงจะปลิว เพราะถ้าไปเข่นซอมากไปมันจะหนักและอืดอาด

ส่วน เลื่อน สุนทรวาทิน (สัมภาษณ์) บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้กล่าวถึงการสอนซอของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ว่า

> ในการสอนซอขั้นแรกจะฝึกให้นั่ง การจับคันชักและคันซอให้ถูกต้อง ต่อจากนั้นก็ฝึกสีสายเปล่าทั้งสองสายให้ชัดก่อน จึงจะลงนิ้วในตำแหน่งต่าง ๆ ทั้งสองสาย เมื่อได้เสียงชัดเจนแล้วก็ต่อเพลงจะเข้หางยาวให้ก่อน และเพลงอื่น ๆ ในขั้นต้น แต่การสอนปฏิบัติแต่ละขั้นตอนนั้น ผู้เรียนจะต้องปฏิบัติแต่ละขั้นให้ได้เสียก่อน เช่นการสีสายเปล่า จะต้องสีให้เสียงชัดเจนก่อน แล้วจึงสอนให้ลงนิ้วในตำแหน่งเสียงต่าง ๆ และเมื่อสอนเพลงขั้นพื้นฐานเพื่อเป็นการไล่นิ้วแล้วก็ต่อเพลงในระดับสูงให้ ตลอดจนถึงเพลงเดี่ยวซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ทักษะในการปฏิบัติใน

ชั้นสูง และการเดี่ยวนั้นจะสอนให้ฝึกการใช้คันชักประเภทต่าง ๆ ไปด้วย สำหรับบทเพลงขั้นต้นที่ใช้ฝึกซอด้วงและซออู้ มี เพลงจะเข้หางยาว 3 ชั้น เพลงควงพระธาตุ 3 ชั้น เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น และเพลงต้นฉิง 3 ชั้น

6.3 การสอนซอสามสาย ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีเช่นเดียวกับซอด้วงและซออู้ แต่มีสามสาย และวิธีการสีที่แตกต่างกัน คันชักของซอสามสายจะอยู่นอกสายทั้ง 3 เช่นเดียวกับคันชักของไวโอลิน วิธีการฝึกหัดมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

6.3.1 การนั่ง ให้นั่งพับเพียบ ตัวตรง

6.3.2 การจับเครื่องดนตรี ให้จับคันทวนซอด้วยมือซ้าย วางคันทวนด้านหนึ่งกับพื้นทำมุมประมาณ 45 องศา มือขวาจับคันชัก

6.3.3 วิธีการสี ในขั้นแรกหัดสีสายเปล่า ฝึกลากคันชักไปมาจนกระทั่งมีความรู้สึกว่าได้เสียงที่มีคุณภาพและคันชักที่สีนั้นมีความรู้สึกว่าเบา ๆ หลังจากนั้นก็หัดลงนิ้วหาตำแหน่งเสียงที่ถูกต้องของซอสามสาย ลักษณะการใช้นิ้วของซอสามสายนั้นมีหลายประเภท คือ (1) นิ้วชุน เป็นนิ้วที่ใช้แทงขึ้นเฉพาะสายเอก ไม่ใช่ใช้นิ้วกดลงตามตำแหน่งบนสายเอก การที่นิ้วใช้แทงขึ้นบนสายเอกนั้นจะทำให้ซอกังวาล เสียงซอหนักแน่นกว่าที่ใช้นิ้วกดลงบนสาย และนิ้วชุนเป็นนิ้วที่ใช้เลื่อนขึ้นลงตามสายซอจนกว่าจะถึงระดับตำแหน่งเสียงที่แท้จริงตามต้องการ แล้วก็เปลี่ยนนิ้วชุนให้เป็นนิ้วประหรือนิ้วพรมต่อไป (2) นิ้วแอ้ คือใช้นิ้วรดสายหรือลุกขึ้นไปจากตำแหน่งเสียงเดิมของซอสามสาย ทำให้เสียงต่ำกว่าเดิมครึ่งเสียง และให้เข้าหาเสียงที่แท้จริงของตำแหน่งเสียงในนิ้วชี้ นิ้วแอ้ใช้เฉพาะนิ้วเดียวเท่านั้น (3) นิ้วนาคสะดุ้ง คือนิ้วที่สืบต่อจากนิ้วชุน คือเป็นลักษณะของการใช้นิ้วนาคสะดุ้ง กระแสเสียงซอที่เกิดจากนิ้วนาคสะดุ้งทำให้เกิดอารมณ์หวั่นไหวหวาดสะดุ้งแก่ผู้ฟัง การใช้นิ้วนาคสะดุ้งจะต้องเปิดซอให้เป็นเสียงเปล่า 1 ครั้งก่อนเสมอ (4) นิ้วประนิ้วพรม เป็นการใช้นิ้วที่แพร่หลายในหมู่นักซอสามสาย คือการใช้นิ้วประพรมลงไปบนซอเป็นระยะ ๆ หรือเป็นห้วง ๆ กระแสเสียงจะยาวเท่าไรที่จังหวะที่ประพรมและอัตราของจังหวะหรือคันสี การที่ใช้นิ้วประพรมนี้คล้ายกันมา

6.3.4 ลักษณะการสีซอสามสาย แบ่ง 3 ประเภท คือ (1) การสีแบบขับไม้ หลักการสีคือพยายามสีเคล้าไปกับเสียงของคนร้องหรือคนขับลำนำ ผู้สีต้องพยายามให้เสียงซอสนับสนุนให้สอดคล้องกับทำนอง เป็นการเสริมให้การขับลำนำมีชีวิตชีวาไพเราะยิ่งขึ้น คือสีให้เข้ากับบทประพันธ์และให้กลมกลืนสัมพันธ์กับลีลาการร้องหรือการหยุดของคนร้อง ซึ่งผู้ที่จะ

สามารถสีได้จะต้องเรียนรู้หลักการใช้คันชักประเภทต่าง ๆ เช่นคันชัก 2 คันชัก 4 คันชัก 6 คันชักน้ำไหล คันชักงูเลื้อย เป็นต้น (2) การสีแบบไกวเปล ให้สำหรับคนเริ่มหัดซอ ซึ่งเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าสีแบบลำลอง คือสีเข้าออกให้ตลอดทั้งต้นคันชักและปลายคันชักสม่ำเสมอเป็นเสียงเดียวกันตลอด (3) การสีแบบฉุยฉาย สีกับเพลงที่มีหน้าทับ มีอัตรา จังหวะสั้นยาวเป็นหลัก ผู้สีจะต้องบังคับเสียงของซอให้ชัดถ้อยชัดคำกับบทร้องและบทประพันธ์นั้น ๆ ทุกจังหวะทุกตอน และทุกกิริยา ผู้สีต้องพยายามบังคับเสียงซอให้เป็นไปตามกิริยาเหมือนเสียงคนร้องจนผู้ฟังแยกไม่ออกว่าเป็นเสียงซอหรือเสียงคนร้อง ส่วนคันชักที่ใช้นั้นจะใช้คันชักอัตรา 1-2-3-6-8 หรือ 16 โดยเฉพาะคันชัก 6 นั้น บางกลุ่มเรียกว่าคันชักเสริมหรือคันชักซ้อน และต้องสีคันชักประเภทน้ำไหล งูเลื้อย คันชักสะอึก และคันชักผิดให้เป็นคันชักถูก

6.3.5 ลักษณะการใช้คันสี คันสีซอสามสายมีหลายประเภท คือ (1) คันสีสายน้ำไหล เป็นการสีที่ไม่ขาดตอนลงตอนใดตอนหนึ่งจนจบเพลง (2) คันสีงูเลื้อย คือสีส่ายไปข้างหน้าด้วยลักษณะอาการเลื้อยของงู (3) คันสีสะอึก คือการสีด้วยคันชักที่ประสงค์จะให้สำเนียงซอขาดจังหวะ ไม่มีลีลาสัมพันธ์ต่อไปยังจังหวะข้างหน้าหรือจังหวะต่อไป วิธีใช้คันสีสะอึกเพื่อประสงค์จะให้ทำนองของเพลงสะดุดยุติลงในขณะนั้นให้เด็ดขาด (4) คันสีผิดคันสีถูก คือการบรรเลงเพลงตามจังหวะธรรมดา อาจจะเป็นทำนองไกวบัณเฑาะว์หรือฉุยฉายก็ตาม ระดับจังหวะคันสีต้องเป็นไปตามกฎเกณฑ์ของเพลงที่มีอยู่นั้น ๆ เสมอ หลักการทั่วไปเมื่อถึงคันชักสีออกมาเรียกว่า "คันสีเกิด" นั้นต้องอยู่ในจังหวะฉิ่ง และเมื่อถึงคันชักสีเข้าไป เรียกว่า "คันสีดับ" นั้นต้องอยู่ในจังหวะฉับดังนี้เสมอไป เช่นนี้เรียกว่าคันสีที่ถูกต้อง แต่ในบางกรณีมีความจำเป็นที่จะสีคันสีผิดเช่น สีฉุยฉาย บทร้องที่มีหลายพยางค์ ความพลาดพลั้งที่เกิดขึ้นเพราะระวังถ้อยคำมากเกินไป หรือต้องการให้ชัดถ้อยชัดคำไม่บกพร่องอย่างแบบฉุยฉาย ก็มีความจำเป็นที่ต้องใช้คันสีที่ผิด มีวิธีการแก้โดยหยุดคันสี หรือใช้คันสีซ้อนเข้าไป

6.3.6 การเปิดซอและชะงักซอ วิธีการเปิดซอ หมายถึงการสีซอ เมื่อสิ้นสุดจังหวะแล้วกลับเปิดสายเปล่าให้เป็นคู่ 4 และขณะที่เปิดสายเป็นคู่อยู่นั้น ให้ใช้นิ้วกลางซึ่งเป็นคู่ 6 กดลงไปบนสายหนึ่ง ลักษณะที่กดลงไปนั้นให้กดลงลักษณะนิ้วนาคสะดุ้ง ถ้าเปิดสายกลางและสายสาม ก็ให้ปฏิบัติตามนัยคู่ 4 แต่ให้เปลี่ยนเป็นแตะนิ้วกลางลงบนสายกลางแต่เพียงเบา ๆ ส่วนการชะงักซอ หมายถึงการปฏิบัติระหว่างบรรเลงเพลงวรรคใดวรรคหนึ่ง ซึ่งประสงค์จะตัดเสียงให้ขาดจากทำนองที่กังวาลอยู่ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกไปตามอารมณ์ของเพลง เมื่อ

ลีลาจังหวะเพลงได้สิ้นสุดลงแล้วก็ให้ชะงักชอและคันสี (พระยาภูมีเสวิน ในงานพระราชทานเพลิงศพพระยาภูมีเสวิน จิตร จิตตเสรี 2519: 71-75; อุทิศ นาคสวัสดิ์ ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพพระยาภูมีเสวิน 2519: 41)

6.3.7 เพลงที่ใช้ฝึกชอสามสาย ชอสามสายเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสีที่แตกต่างกับเครื่องสีประเภทอื่น ๆ เพลงที่ใช้ฝึกเพลงพื้นฐานได้แก่ เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ (ปัญญา รุ่งเรือง 2525: อ้างถึงคำบอกเล่าของพระยาภูมีเสวิน)

6.4 การสอนเครื่องตี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทยแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ (1) เครื่องตีที่ใช้ทำนองเพลง ได้แก่ ฆ้องวง ระนาด (2) เครื่องตีที่ใช้ตีกำกับจังหวะเพลง ได้แก่ ตะโพน กลองทัด กลองแขก โทน-รำมะนา สองหน้า ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และกลองที่ใช้เฉพาะในวงดนตรีไทยพิเศษ ซึ่งใช้เฉพาะในกรณีเท่านั้น ในการสอนเครื่องตีที่ใช้ทำนองเพลงในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชนั้น เนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีตำแหน่งของการวางเสียงที่แน่นอนตายตัวอยู่แล้ว ไม่ต้องฝึกไล่เสียงให้ชัดเจนเช่นเครื่องดีดหรือเครื่องสี เพราะฉะนั้นในการสอนเมื่อผ่านขั้นของการวางตัว และการจับไม้แล้วก็ฝึกเพลงกันเลย (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) ดังมีการสอนต่อไปนี้

6.4.1 การสอนฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองหลักของเพลงซึ่งเป็นทำนองที่สำคัญที่จะแปรไปสู่ทำนอง (ทาง) ของเครื่องดนตรีประเภทอื่น เพราะฉะนั้นในการเข้าศึกษาดนตรีไทยสำหรับผู้ที่จะฝึกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีนั้นจะต้องหัดฆ้องวงใหญ่ก่อน หรือหัดทางของฆ้องวงใหญ่ก่อนแล้วไปแปรทำนองเป็นทางของเครื่องดนตรีที่แต่ละคนฝึกหัด ดังที่ พูนพิศ อมาตยกุล (2530: 9 อ้างถึง อุไทย โตสง่า) ได้กล่าวถึงการสอนดนตรีไทยว่า "ครูอุไทยกำหนดไว้เป็นหลักการว่า ใครจะมาเป็นศิษย์ต่อเพลงจากท่าน จะต้องเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนเครื่องมือชนิดอื่น ๆ ทั้งหมด" และ พูนพิศ อมาตยกุล (2254: 9 อ้างถึง รอ.ครูนพ ศรีเพชรดี) ได้กล่าวถึงการสอนดนตรีไทยของจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่สอนให้แก่ตนเองว่า

> . . . เพลงแรกที่ท่านจางวางทั่วจับมือต่อให้ครูนพ คือเพลงทะแย โดยให้เรียนตีฆ้องก่อน ท่านบังคับให้นั่งอยู่ในฆ้องวงใหญ่ หัดตีนาน ๆ โดยเอาด้ายขาวผูกข้อมือติดไว้กับร้านฆ้อง เมื่อต่อพลงได้ครบ 6 ท่อน จึงได้ต่อเพลงโหมโรงเย็น แล้วต่อเพลงช้า เรื่องสร้อยสน เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องพระฉิ่งพระฉัน์ เรื่องลงสรง เรื่องทำขวัญ เรื่องกราวรำ เรื่องเต่าทอง เรื่องจีนแส่เก่าและเรื่องมอญแปลงตามลำดับ

และอนันต์ สบฤกษ์ (สัมภาษณ์ อ้างถึง สอน วงฆ้อง) ได้กล่าวถึงการเรียนฆ้องวงใหญ่ว่า "ตอนเช้าเรียนกับครูสอนได้เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อน ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองหลักของเพลง แล้วต่อเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกของชุดโหมโรงเย็น ในการเรียนนั้นครูจะเริ่มสอนโดยการให้จับไม้และการนั่งที่ถูกต้อง ต่อจากนั้นก็ต่อเพลงกันเลย" และ ประสิทธิ์ ถาวร (ในมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง 2524: 62-63) ได้กล่าวถึงการเรียนดนตรีจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะว่า "เพลงแรกที่ท่านต่อให้เพลงแรกคือแขกมอญ...ทางที่ครูจะต่อให้เป็นทางสำหรับไล่มือ เมื่อไล่มือคล่องดีแล้วจะเปลี่ยนมือให้ใหม่ท่านเริ่มต่อให้จนจบเพลงแล้วก็ต่อทางเฉพาะระนาดเอก"ในการเริ่มฝึกฆ้อง ชิ้น ศิลปบรรเลง (2521: 225-226) ได้กล่าวไว้ดังนี้

6.4.1.1 <u>การวางตัว</u> ตั้งลำตัวกับศีรษะให้ตรง ข้อศอกให้เสมอกับแนวสันหลังและกางห่างออกจากลำตัวประมาณหนึ่งฝ่ามือของผู้นั้น กับต้องเหยียดแขนท่อนล่างตรงได้ระดับเป็นมุมฉากกับแขนท่อนบน นั่งขัดสมาธิอยู่ในวงฆ้อง หันหน้าให้ตรงกับศูนย์กลางของวงฆ้อง (คือระหว่างลูกที่ 9 กับลูกที่ 10) ถ้าแม้ต้องการตีเสียงที่ต่ำสุดลงซ้าย หรือเสียงที่สูงสุดทางขวาก็ดีให้ชำเลืองตาไปดูหากเอี้ยวตัวบ้างก็ให้น้อยที่สุด เพียงป้องกันการตีผิดเสียงหรือปุ่มเท่านั้น อย่าเอี้ยวตัวหรือหันคอมากเกินไป

6.4.1.2 <u>วิธีการจับไม้ฆ้อง</u> ให้คว่ำมือจับไม้ตีฆ้องห่างจากวงแป้นหนังมาทางด้านหน้าประมาณ 2 นิ้วฟุตรวมนิ้วก้อย นิ้วนาง กับนิ้วกลางรัดด้ามเข้าหาฝ่ามือ แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้วย และใช้นิ้วชี้รัดรองด้ามไว้ (เรียกกันว่าจับแบบปากนกแก้ว) โดยอาศัยนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้เป็นกำลังจับพอให้อยู่ ส่วนอีก 3 นิ้วนั้นประคองด้ามกระชับให้อยู่กับฝ่ามือ และการจับไม้ฆ้องอีกวิธีหนึ่งในทำนองที่คล้ายคลึงกันคือ ให้นิ้วชี้เหยียดตรงไปจดกับแป้นหนัง กดแตะด้ามรวมกับหัวแม่มือ แทนที่จะใช้รัดรองด้ามไว้ และเปลี่ยนกำลังการจับไม้ไปอยู่ที่นิ้วกลางกับนิ้วหัวแม่มือ ส่วนนิ้วก้อยกับนิ้วนางนั้นคงใช้ประคองด้ามอยู่ตามเดิม

6.4.1.3 <u>วิธีการตี</u> ให้ใช้ข้อมือพอประมาณกับต้องอาศัยข้อศอกเป็นใยหน่วงประกอบด้วย (ครึ่งข้อครึ่งแขน) โดยมีน้ำหนักมือเสมอกันทุกเสียง ในระยะนี้จะต้องยกไม้ตีไม่ให้ห่างหรือชิดกับปุ่มฆ้องเกินไปประมาณให้ได้ 4 นิ้วฟุตทุก ๆ ครั้งที่ตีลงไป เวลาตีให้ระวังระดับไม้ตีฆ้องให้ขอบแป้นหนังกระทบกับปุ่มฆ้องเต็มหน้าทุก ๆ เสียง และต้องให้ไม้สำหรับตีฆ้องหมุนตัวเองไปรอบ เพื่อแป้นหนังจะได้กระทบกับปุ่มฆ้องโดยทั่วถึงกันทุก ๆ แห่ง

6.4.1.4 <u>การฝึกเพลง</u> บทเพลงที่ใช้ฝึกฆ้องนั้นจะใช้เพลงในชุดโหมโรงเย็นและเพลงอื่น ๆ ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เมื่อฝึกการนั่งแล้วจะฝึกเพลงในชุดโหมโรงเย็นเลย เพลงแรกที่นิยมฝึกคือเพลงสาธุการ ดังตัวอย่างเพลงสาธุการ ทางฆ้องวงใหญ่

ซึ่งเพลงสาธุการนั้นถือเป็นเพลงพื้นฐานในการฝึกฆ้องวงใหญ่และเป็นเพลงที่รวมเอาทักษะของการฝึกทั้งขั้นแรกและพื้นฐานของการฝึกขั้นสูงไปไว้ในเพลงดังกล่าว เช่น ในการแบ่งมือฆ้องซึ่งเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งของการฝึกหัดฆ้อง และเป็นการบรรเลงทางฆ้องวงโดยเฉพาะ เพื่อความสมดุลของมือทั้ง 2 ข้าง เมื่อตีลูกฆ้องทางด้านซ้ายมือจำนวนเท่าใด จะตีลูกฆ้องด้านขวามือจำนวนเท่าใดจึงจะสมดุลย์กัน (อนันต์ สบฤกษ์, สัมภาษณ์) อ้างถึง สอน วงฆ้อง) ในการแบ่งมือฆ้องนั้น กิ่ง พลอยเพชร อ้างถึง ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11 2527: 81) ได้กล่าวไว้ว่า

> . . . สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของการหัดฆ้องคือเรื่องของการแบ่งมือฆ้อง ซึ่งเป็นหลักสำคัญในการบรรเลงของฆ้องวงโดยเฉพาะ...เพื่อความสมดุลย์ระหว่างมือทั้งสองข้าง เมื่อตีลูกฆ้องทางด้านซ้ายด้านมือซ้ายสองลูกทางขวาสอง เป็นการแบ่งหน้าที่ให้กับมือทั้งสองข้างเท่ากัน หรือถ้าไล่เสียงจากสูงทางขวามือมาหาเสียงต่ำทางซ้ายมือทีละ 3 ลูก ก็ต้องใช้มือขวาเป็นหลักโดยมือขวาตีเพียงครั้งละลูก ส่วนมือซ้ายตีเพียงครั้งละ 2 ลูก ในทางกลับกันหากไล่เสียงจากซ้ายมือไปหาขวามือก็ต้องใช้มือซ้ายเป็นหลัก ใช้มือซ้ายตีครั้งละ 1 ลูกมือขวาตี 2 ลูก . . .

ซึ่งเกี่ยวกับการแบ่งมือฆ้องนั้นจะไม่มีการสอนในภาคทฤษฎีกันก่อน แต่เกิดจากทักษะที่ได้ฝึกในเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงอื่น ๆ ที่กำหนดไว้เป็นพื้นฐานในการฝึกฆ้อง และเป็นพื้นฐานในการฝึกเพลงอื่น ๆ ต่อไปโดยอัตโนมัติ ส่วนวิธีการตีฆ้องนั้น นิยมตีคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8 นอกจากนี้ก็ตีเป็นทำนองบ้างบางโอกาสแล้วแต่ทางของเพลงนั้น ๆ (อนันต์ สบฤกษ์, สัมภาษณ์ อ้างถึง สอน วงฆ้อง)

6.4.2 <u>การสอนฆ้องวงเล็ก</u> ใช้วิธีบรรเลงเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ แต่ทางของเครื่องดนตรีต่างกัน

6.4.3 <u>การสอนฆ้องวงกลาง</u> (ฆ้องวงมโหรี) รูปร่างเหมือนฆ้องวงใหญ่แต่ขนาดเล็กกว่า หน้าที่และวิธีบรรเลงเหมือนฆ้องวงใหญ่

6.4.4 <u>การสอนฆ้องมอญวงใหญ่</u> เป็นฆ้องที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญมีหน้าที่ในการบรรเลงเช่นเดียวกับห้องวงใหญ่ แต่ฆ้องมอญนิยมบรรเลง คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 คู่ 7 คู่ 8 คู่ 10 คู่ 11 (กิ่ง พลอยเพชร ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11 2527: 80)

6.4.5 การสอนระนาดทุ้มและระนาดทุ้มเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีที่แปรทำนองหลักมาเป็นทำนองของตัวเองอีกทีหนึ่ง สำหรับวิธีบรรเลงนั้นเริ่มจากวิธีการนั่งการจับไม้ และวิธีการตี ซึ่งวิธีการตีระนาดทุ้มและระนาดทุ้มเหล็กนั้นมีวิธีการตีเหมือนกับฆ้องวงใหญ่ หรือฆ้องต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว คือตีคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 ค่ 6 คู่ 8 และตีเป็นทำนองบางโอกาสตามลักษณะของเพลงแต่ละเพลง หากแต่เสียงของระนาดทุ้มจะมีวิธีการตีที่เรียกว่า "ดูด" ซึ่งเป็นลักษณะของการตีระนาดทุ้ม การดูด หมายถึง เสียงระนาดที่ตีลงไปพอให้มีเสียงกังวาลหน่อยก็ห้ามไว้ฟังเป็นเสียง "ดู่ด ๆๆๆ" บางทีผู้บรรเลงตีลูกระนาดด้วยมือขวา แล้วใช้ไม้ตีในมือซ้ายห้ามเสียงไว้ฟังเป็นดูดได้เหมือนกัน สำหรับเพลงที่ใช้ฝึกระนาดทุ้มก็ใช้เพลงประเภทเดียวกับเพลงที่ใช้ฝึกฆ้องวงใหญ่ทั้งนี้เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์และวงดนตรีประเภทเดียวกัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 86)

6.4.6 การสอนระนาดเอกและระนาดเอกเหล็ก เครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นดังกล่าวมีวิธีการสอนเหมือนกันคือ การจับไม้ ให้นำก้านไม้ตีระนาดวางตรงกลางมือแล้วงอมือทุกนิ้วตั้งแต่นิ้วก้อย นิ้วกลาง นิ้วชี้ และนิ้วหัวแม่มือจับก้านไม้ไว้ให้แน่น โดยกดปลายนิ้วไว้กับก้านไม้ แล้วคว่ำมือลง การตีเกร็งกล้ามเนื้อท่อนแขนตั้งแต่ศอกถึงข้อมือ วิธีการตี ให้ตีคู่แปดพร้อมกันทั้งสองมือก่อนที่เรียกว่าตีฉาก ซึ่งใช้เฉพาะการไล่มือเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีวิธีการตีอย่างอื่น เช่น ขึ้นลง สรวมส่ง สอดแทรก ทอดถอน ขัดต่อ หยอกล้อ ล้วงลัก เหลื่อมล้ำ โฉบเฉี่ยว และที่สำคัญคือ วิธีการใช้เสียงและกลอนให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ซึ่งเป็นหัวใจของดนตรีดีที่เพราะ เช่น กลอน (ทาง) เพลงที่ต้องใช้สำนวนต่าง ๆ ให้เข้ากับอารมณ์เพลง (ประสิทธิ์ ถาวร ใน มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2524: 64) เมื่อตีขั้นต้นได้คู่แปดแล้วก็เริ่มต่อเพลง ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงเย็น คือเริ่มด้วยเพลงสาธุการ และเพลงอื่น ๆ ต่อไป และในบางสำนักนั้นก็เริ่มสอนเพลงทะแยก่อนแล้วต่อด้วยเพลงสาธุการ หรือเพลงในชุดโหมโรงเย็นและเพลงชั้นสูงต่อไป

6.4.7 การสอนเครื่องกำกับจังหวะ เครื่องกำกับจังหวะมี 2 ประเภทคือ ประเภทเครื่องหนัง และประเภทเครื่องที่ทำด้วยโลหะ เครื่องกำกับประเภทเครื่องหนังได้แก่ ตะโพน กลองทัด กลองแขก โทน-รำมะนา สองหน้า เปิงมางคอก ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทดังกล่าวไม่มีการกำหนดตำแหน่งเสียงในการตีไว้แน่นอนเหมือนเครื่องตีทำทำนอง เช่น ระนาดหรือฆ้อง เพราะฉะนั้นในการฝึกตีจะต้องตีเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้ได้

เสียก่อน ต่อจากนั้นจึงจะเริ่มฝึกหัดตีเป็นจังหวะหน้าทับอย่างง่าย ๆ หรือหน้าทับตามที่ต้องการ แล้วเข้าตีประสมวงดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ (มนัส ขาวปลื้ม, สัมภาษณ์ อ้างถึง ประสิทธิ์ ถาวร) เช่นการฝึกตะโพน เมื่อตีได้ 12 เสียง คือเสียง ปะ ถะ เท่ง เพริ่ง ผรึด และ ปลั๊ง (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 71) ส่วนขั้นตอนในการเรียนขั้นต่อไปก็หัดเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงในชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า เมื่อเรียนจบในช่วงนี้แล้วก็ครอบอีกครั้งหนึ่งเพื่อต่อเพลง โหมโรงกลางวัน และขั้นตอนของการเรียนในขั้นสูงสุดคือการครอบองค์พระพิราพ ซึ่งเป็นหน้าพาทย์สูงสุดในการเรียนตะโพน (มนัส ขาวปลื้ม,สัมภาษณ์) ส่วนเครื่องกำกับจังหวะอย่างอื่น เช่นกลองทัด ซึ่งใช้ตีคู่กับตะโพน แต่กลองทัดมีวิธีการตีง่ายกว่าตะโพนเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ใช้ไม้ตี ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งกลองทัดกับตะโพนใช้บรรเลงคู่กันในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ส่วนโหน-ร่ำมะนา กลองแขก และเครื่องกำกับจังหวะชนิดอื่นก็หัดตีให้ได้เสียงตามที่ต้องการก่อน แล้วตีจังหวะหน้าทับต่าง ๆ ตามที่ต้องการนำไปใช้ในการบรรเลงประสมวงดนตรี เช่นหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับเขมร หน้าทับแขกสะคายง หน้าทับแขกเจ้าเซ็น หน้าทับมอญ หรือหน้าทับสมิงทอง เป็นต้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 22-27) ในการฝึกหัดเครื่องกำกับจังหวะนั้น บุคคลที่จะฝึกมีความจำเป็นต้องมีความจำดี และจะต้องรู้จักเพลงนั้น ๆ อีกด้วย ทั้งนี้เพื่อจะได้ทราบว่าจังหวะหน้าทับของแต่ละเพลงและหน้าทับแต่ละประเภทจะตีเข้าเพลงตรงไหน หรือหน้าทับใดใช้กับเพลงประเภทใด

6.5 <u>การสอนเครื่องเป่า</u> เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทยได้แก่ ปี่และขลุ่ย ในการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีทั้ง 2 ประเภทนี้มีวิธีการสอนที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ

6.5 .1 การนั่ง ต้องนั่งพับเพียบยืดตัวตรง

6.5 .2 การจับเครื่องดนตรี ตามที่โบราณจารย์ทางดนตรีไทยได้กำหนดไว้คือจะต้องจับเอามือขวาไว้ข้างบนและมือซ้ายไว้ข้างล่าง ทั้งนี้เพื่อให้ได้ใช้มือที่ถนัดคือมือขวาบังคับเสียงให้ได้ถนัดและสะดวกในการเป่าเสียงระดับสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ต้องใช้มากในการบรรเลงเครื่องเป่า (สนั่น สบฤกษ์, สัมภาษณ์ อ้างถึง เทียบ คงลายทอง)

6.5 .3 การวางมือและนิ้ว สำหรับขลุ่ย เมื่อจับได้ถูกต้องแล้วก็ฝึกการวางนิ้ว โดยให้เอานิ้วหัวแม่มือของมือขวาปิดรูค้ำข้างหลังขลุ่ยให้มิด แล้วเอานิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางของมือขวาปิดรูที่ 6,5,4 ตามลำดับ นิ้วก้อยไม่ต้องใช้ปล่อยไว้เฉย ๆ ส่วนมือซ้ายนั้นให้เอานิ้วชี้ปิดรูที่ 3 นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยปิดรูที่ 2,1 และ 0 ตามลำดับ ทั้งนี้โดยให้ใช้หัวแม่มือ

ประคองข้างหลังเลาขลุ่ยไว้ ในการปิดรูทุกรูจะต้องปิดให้มิดไม่ให้ลมผ่านออกมาได้จากการปิดด้วยนิ้ว

6.5.4 การเป่าและการใช้ลม ลมขลุ่ยมีความสำคัญในการเป่าขลุ่ยมาก เช่นเดียวกับการใช้คันชักซอ ลมขลุ่ยสามารถแบ่งได้ดังนี้ คือ (1) ลมจากปอดโดยตรง เสียงต้ำของขลุ่ย ถ้าเป่าอย่างโหยหวนแล้ว อาจใช้ลมจากปอดได้ไพเราะมาก ในกรณีนี้ค่อย ๆ ปล่อยลมจากปอดขึ้นมาโดยตรงโดยไม่ใช้อวัยวะใด ๆ มาแปลงลมให้เป็นอย่างอื่น ลมจะค่อย ๆ ผ่านเข้าไปในขลุ่ย หนักเบาตามสำเนียงที่เราต้องการ แล้วใช้นิ้วบังคับให้เกิดความไพเราะตามความเหมาะสม อีกที (2) ลมจากทรวงอก เป็นลมที่มาจากปอดแล้วกระทบทรวงอก ใช้กับเสียงต้อทั่วไปที่ต้องการ "ครั่น" คือต้องการให้เกิดความสั่นสะเทือนของเสียงขึ้น ลมชนิดนี้จะทำให้เสียงขลุ่ยฟังลึกดีอีกด้วย (3) ลมจากลำคอ ซึ่งเป็นลมที่ต้องการจะให้เสียงสูงขึ้นเกินกว่าทรวงอกจะรับได้ ต้องใช้กล้ามเนื้อที่คอช่วยบังคับต่อไปอีกทอดหนึ่ง ลมชนิดนี้เหมาะสำหรับการดำเนินทำนองแบบคาบลูกคาบดอก คือ เป็นทำนองโหยหวนแต่มีเก็บแทรกบางตอนและสามารถจะเป่าลูกเก็บดังกล่าว โดยลูกเคล้าไปโดยไม่ต้องใช้ลมปริบเข้าช่วยแต่ประการใด ในทำนองเดียวกันในช่วงที่เป่าโหยหวนนั้นเราสามารถที่จะทำให้เกิดเสียง "ครั่น" ได้ตามความเหมาะสมอีกด้วย (4) ลมจากปลายลิ้น ลมชนิดนี้ใช้กับเสียงแหบในระดับสูง โดยวางปลายลิ้นให้ตรงกับปากเป่า เอาปลายลิ้นดังกล่าวบังปากเป่าไว้ส่วนหนึ่ง เพื่อไม่ให้ลมเข้าไปเต็มปากเป่า เมื่อเป่าลมผ่านปลายลิ้นลงไป ลมดังกล่าวจะถูกบังคับลงสู่เลาขลุ่ย เสียงที่เกิดขึ้นก็จะชัดเจนแจ่มใสน่าฟัง (5) ลมกลางลิ้น ใช้กับการเป่าโหยหวนในเสียงระดับกลางโดยให้ลมผ่านกลางลิ้นหรือใช้กระพุ้งแก้มช่วยบีบลมเข้าไปในขลุ่ยเพื่อให้เกิดเสียงตามที่ต้องการ ถ้าเป่าเสียงโหยหวนระดับสูงโดยใช้เสียงแหบมาก จะต้องใช้กระพุ้งแก้มกับลมปลายลิ้นประกอบกัน (6) ลมปริบ เป็นลมที่เกิดจากการใช้ปลายลิ้นกระดกนิดหน่อยให้ลมรั่วปริบออกมาบังเกิดเป็นเสียงคล้าย ๆ กับที่เราพูดว่า "ปริบ" ลมปริบใช้กับลูกเก็บหรือเก็บขยี้เท่านั้น

6.5.5 เสียงของขลุ่ย เสียงของขลุ่ยนั้นเสียงธรรมดามี (เสียงต้อ) ทำได้ 8 เสียง และทำเสียงแหบได้ 4 เสียง และเสียงแหบพิเศษได้อีก 1 เสียง ในการเป่าเสียงธรรมดานั้นคือการเป่าลมเข้าไปในเลาขลุ่ยความแรงของลมธรรมดา ซึ่งจะได้แปดเสียง ส่วนเสียงแหบนั้นเกิดจากการเป่าลมเข้าไปอย่างแรงจะได้เสียงสูงขึ้นกว่าเสียงธรรมดาคู่แปด ซึ่งเสียงแหบทำได้ 5 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา เสียงทั้ง 6 เสียงดังกล่าวจะสูงกว่าเสียงธรรมดาเป็นคู่แปดเสมอ ส่วนวิธีการเป่าเสียงแหบนั้นนอกจากการใช้นิ้วปิดเปิดรูขลุ่ยแล้ว หากยังต้องใช้ลิ้น ลมที่

เป่าออกมาให้สัมพันธ์กันด้วยและเสียงขลุ่ยอีกประเภทหนึ่งคือเสียงควง คือเสียงโน้ตตัวเดียวกันอยู่ในระดับเดียวกันแต่ใช้นิ้วต่างกัน ทำให้สำเนียงต่างกัน เสียงควบนั้นเป็นเสียงคู่ที่ใช้โน้ตเดียวกันแต่เสียงสำเนียงต่างออกไป ดังนี้

	เสียงธรรมดา	เสียงควง
ก.	เสียงฟา เปิดนิ้วล่าง 3 นิ้ว	ปิดหมดทุกนิ้วเปิดแต่นิ้วชี้ล่าง
ข.	เสียงซอล เปิดนิ้วล่าง 4 นิ้ว เป่าลมธรรมดา	เปิดนิ้วก้อยล่าง 1 นิ้ว กับเปิดนิ้วนางบนอีก 1 นิ้ว นอกนั้นปิดหมด เป่าลมธรรมดา
ค.	เสียงลา เปิดนิ้วล่าง 4 นิ้ว กับนิ้วนางบนอีก 1 นิ้ว แป่าลมธรรมดา	เปิดนิ้วล่าง 2 นิ้ว กับเปิดนิ้วกลางบนอีก 1 นิ้ว นอกนั้นปิดหมด เป่าลมธรรมดา
ง.	เสียงซี เปิดนิ้วล่าง 4 นิ้ว กับนิ้วนางและนิ้วกลางบนอีก 2 นิ้ว	ปิดนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางบน นอกนั้นปิดหมด เป่าลมธรรมดา
จ.	เสียงโดเปิดหมดทุกนิ้ว ยกเว้นนิ้วชี้บน เป่าลมธรรมดา	ปิดเฉพาะ 3 นิ้ว คือนิ้วชี้ล่าง นิ้วนางและนิ้วกลางบน นอกนั้นเปิดหมด เป่าลมธรรมดา

นอกจากนี้ยังมีเสียงธรรมดาเหมือนกัน แต่ได้สำเนียงผิดกัน 2 คู่ คือ "โดบน" กับ "โดล่างเป่าแหบ" และ "เรบน" กับ "เรล่างเป่าแหบ" สามารถเขียนได้ดังนี้

ฉ.	เสียงโดเปิดหมดทุกนิ้ว ยกเว้นนิ้วชี้บนเป่าลมธรรมดา	เสียงธรรมดาเลียนกัน ปิดหมดทุกนิ้วแต่เป่าด้วยลมแหบ
ช.	เสียงเร เปิดหมดทุกนิ้ว	เสียงเรเลียนกัน เปิดนิ้วล่าง 1 นิ้ว แต่เป่าด้วยลมแหบ

(อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2522: 14-19)

6.5.6 การระบายลม ในการฝึกเป่าขลุ่ย เทคนิคในการเป่าที่สำคัญในการเป่าให้ไพเราะคือการระบายลม ซึ่งเป็นการบังคับลมที่เป่าออกมาจากเลาขลุ่ยไม่ให้ขาดเสียงการกลั้นลมหายใจหรือรู้จักผ่อนลมหายใจ ในการฝึกระบายลมนั้น ในช่วงแรกจะฝึกให้เป่าไม้ชางลงในน้ำก่อน การฝึกเป่าดังกล่าวฟองอากาศที่ผุดขึ้นมาในขณะที่เป่าจะไม่ขาดระยะแสดงว่าบังคับการระบายอากาศได้แล้ว ต่อจากนั้นก็ฝึกกับเครื่องดนตรี (อนันต์ สบฤกษ์, สัมภาษณ์ อ้างถึงเทียบ คงลายทอง)

6.6 <u>การสอนขับร้อง</u> ส่วนหนึ่งของดนตรีที่นำภาษาเข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อให้ดนตรีมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นและเพื่อให้สื่อความหมายในแง่ของการนำภาษาเข้ามาเกี่ยวข้องคือการขับร้อง ในการสอนขับร้องนั้นสิ่งสำคัญที่จะต้องคำนึงถึงเรื่องกระแสเสียงของบุคคลที่จะเรียนขับร้อง จะต้องมีกระแสเสียงที่ไพเราะ เพราะฉะนั้นผู้ที่จะฝึกขับร้องไม่ใช่จะฝึกได้ทุกคน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และความสามารถเฉพาะตัวอีกทั้งไหวพริบอีกด้วย อุทิศ นาคสวัสดิ์(2513: 165) ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของบุคคลที่จะฝึกขับร้องไว้ดังนี้คือ

1. มีพลานามัยสมบูรณ์ ไม่มีโรคภัยไข้เจ็บ หรือเป็นโรคโดยเฉพาะโรคปอด หรือโรคที่เกี่ยวกับหลอดลม

2. มีรูปร่างหน้าตาจัดอยู่ในขั้นดี (หมายถึงนักร้องอาชีพ)

3. มีเสียงกังวาลแจ่มใส เสียงไม่โตหรือห้าวหรือแหลมเกินไปและควรมีช่วงระดับความกว้างของเสียงมากพอควร (เสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุดของบุคคลนั้น ๆ ที่เป็นเสียงจริง)

4. มีความสามารถออกเสียงตามตัวอักษร สระ พยัญชนะวรรณยุกต์ต่าง ๆ ที่เป็นเสียงจริง

5. เป็นผู้ที่รู้และเข้าใจจังหวะพอสมควร

6. เป็นผู้ที่ชอบการแสดงออก สามารถแสดงออกในที่สาธารณะได้อย่างไม่ขัดเขิน

7. เป็นผู้ที่มีความจำอยู่ในเกณฑ์ดี

ส่วนบทเพลงที่ใช้ฝึกขับร้องนั้น สุดจิตต์ ดุริยประณีต (อ้างใน ประกวดดนตรีไทยประถมศึกษาภาคตะวันออก ครั้งที่ 1 2525: 40) ได้กล่าวถึงทักษะของการฝึกขับร้องไว้ 5 ทักษะ คือ

<u>ทักษะที่ 1</u> เพลง 2 ชั้นง่าย ๆ สำหรับผู้ที่ฝึกขับร้องใหม่

<u>ทักษะที่ 2</u> เพลง 2 ชั้นที่ค่อนข้างยาก เช่น เพลงเถาที่มี 3 ชั้น และชั้นเดียวแต่จะยกมาฝึกเป็นทักษะ 2 แค่ 2 ชั้น เช่นเพลงแขกมอญเถา บางขุนพรหมเถา เพลงบุลง

<u>ทักษะที่ 3</u> เพลงเถา หมายถึงเพลง 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวแต่เป็นเพลงเถาที่ใช้หน้าทับปรบไก่สั้น ๆ เช่น เพลงแขกบรเทศ เถา แขกต่อยหม้อ เถา

<u>ทักษะที่ 4</u> เพลงเถาใหญ่ หน้าทับทยอย เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยใน

ทยอยเขมร โอ้ลาว ซึ่งเป็นทักษะที่ค่อนข้างยากมาก ผู้ที่จะขับร้องทักษะ 4 จะต้องเป็นผู้ที่พังหน้าทับเป็นหรือตีกลองได้

ทักษะที่ 5 เป็นทักษะสูงสุดสำหรับวิชาขับร้องไทยต้องสามารถขับร้องเพลงที่เครื่องดนตรีทุกชิ้นจะเดี่ยว เช่น ซออู้เพลงพญาโศก ผู้ขับร้องทักษะ 5 ก็ต้องขับร้องเพลงพญาโศกได้ด้วย เป็นต้น

นอกจากทักษะที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ในการฝึกขับร้องจะต้องมีเทคนิคในการฝึกให้ได้ผลดีซึ่ง อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2513: 166-169) ได้กล่าวไว้ดังนี้

(1) เมื่อเริ่มหัดใหม่ ๆ ไม่ควรฝึกร้องเกินวันละ 3 ครั้ง ครั้งหนึ่งไม่เกิน 30 นาที และเลิกฝึกทันทีเมื่อเห็นว่าเหน็ดเหนื่อย หรือสุ้มเสียงตก (2) หัดให้ร้องอย่างสง่าผ่าเผย ไม่ประหม่าหรือกระดากอาย และให้ปล่อยอารมณ์หรือสีหน้าไปตามลักษณะของเพลงบ้างพอสมควร (3) ให้หัดร้องเพลงสองชั้นจังหวะง่าย ๆ ก่อน (4) หัดร้องลงจังหวะให้ถูกต้องและเข้มงวด (5) หัดให้ตรงตามระดับเสียงของดนตรี (6) เวลาเอื้อนให้ใช้เสียงตรงออกจากลำคอเป็นเสียง "เออ" (7) ต้องรู้จักหลบเสียงในการร้อง (8) ต้องหัดให้ร้องวิธีผ่อนหรือถอนลมหายใจ (9) ต้องหัดให้รู้จักใช้เสียงหนักหรือเบาตามบทเพลง หรืออารมณ์ของเพลง (10) ควรรักษาระดับเสียงทุกเสียงให้คงที่ (11) ทางเสียงหรือทางคำร้องนั้นควรให้เบาหายไป (12) คำร้องควรร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ (13) คำร้องที่มีหลายพยางค์ ควรร้องรวมให้เป็นคำเดียวกัน เว้นแต่เมื่อจำเป็นหรือขัดกับทำนองเพลงจริง ๆ จึงค่อย ๆ แยกออกจากกัน (14) คำร้องที่บรรจุลงในทำนองเพลงภาษาต่าง ๆ อนุโลมให้ร้องไปตามทำนองได้ ต้องให้ชัดเจนเหมือนการร้องทำนองไทยแท้

วิธีการสอนขับร้องในสำนักสามัญชนและราชสำนัก มีการสอนเช่นเดียวกันกับการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรี หากแต่การขับร้องเป็นการใช้เสียงของตนเองและใช้ภาษาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเท่านั้น ขั้นตอนของการสอนนั้นครูผู้สอนจะต้องเพลงให้เป็นวรรค ๆ หรือเป็นช่วงๆ แล้วให้ผู้เรียนร้องตามและให้ร้องจนจำได้ทั้งเนื้อร้องและการเอื้อนแล้วจึงจะต่อให้ใหม่จนจบเพลง ผู้เข้าเรียนขับร้องจะต้องมีความจำได้เป็นเลิศเช่นเดียวกับผู้ที่เรียนปฏิบัติเครื่องดนตรี และในขณะที่ครูสอนไปนั้น สิ่งที่จะสอนควบคู่กันไปกับการขับร้องคือ การสอนทฤษฎีสอดแทรกเข้าไป เช่น สอนให้รู้ว่าเพลงที่ร้องนั้นมีกี่จังหวะหน้าทับ จังหวะของเพลงนั้นเป็นอย่างไร พร้อมทั้งให้ผู้เรียนได้รู้จักเรื่องจังหวะ

ไปพร้อมกับการเรียนปฏิบัติด้วย (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์) และเมื่อผู้เรียนฝึกได้ชำนาญแล้ว ก็นำเข้าไปร้องในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย หรือวงมโหรี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประเภทของเพลงที่ฝึกว่าเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องในวงดนตรีประเภทใด และใช้ในโอกาสใด

สถานภาพของผู้จบการศึกษา

1 ผู้จบการศึกษาจากสำนักสามัญชน

1.1 ออกไปประกอบอาชีพดนตรีเป็นอาชีพรอง นักดนตรีเหล่านี้มีอาชีพหลักอยู่แล้ว เช่น อาชีพเกษตรกรรม เมื่อเสร็จสิ้นฤดูเก็บเกี่ยวหรือว่างเว้นจากภาระกิจที่จะต้องทำก็ไปศึกษาดนตรีในสำนักต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียง และเมื่อถึงฤดูเก็บเกี่ยวก็จะกลับไปประกอบอาชีพหลักตามเดิม นักดนตรีประเภทนี้จะยึดอาชีพดนตรีเป็นอาชีพรอง (ขิ้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์)

1.2 ออกไปประกอบอาชีพดนตรีเป็นอาชีพหลัก บุคคลกลุ่มนี้จะใช้วิชาชีพดนตรีที่ได้เล่าเรียนมาเป็นอาชีพหลัก อาจจะตั้งเป็นคณะวงดนตรีของตนเอง หรือเข้าไปสมทบกับวงดนตรีคณะอื่น และจะยึดการประกอบอาชีพดนตรีเป็นอาชีพหลักในการดำรงชีพ ดังที่ รวม พรหมบุรี (ศิลปวัฒนธรรม 2528: 112-122) ได้กล่าวเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยของตนเอง สรุปได้ว่าได้เรียนปี่พาทย์ที่วัดช่องลม ต่อจากนั้นไปเรียนกับหลวงชาญเชิงระนาด เรียนที่บ้านครูสุ่มซึ่งเป็นชาวมอญมาจากเมืองหงสาวดี เรียนที่บ้านพระยาวินัย และที่บ้านหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และในระยะต่อมาก็ได้ตั้งวงดนตรีไทย (ปี่พาทย์) เป็นของตนเอง เรียกว่าคณะรวมศิษย์บรรเลง ซึ่งอยู่ที่จังหวัดราชบุรี

1.3 ถวายตัวเข้าเป็นนักดนตรีในวังต่าง ๆ นักดนตรีกลุ่มนี้เมื่อเรียนจบการศึกษาจากสำนักสามัญชนแล้ว เมื่อเจ้านายหรือเชื้อพระวงศ์มีความประสงค์จะได้นักดนตรีที่มีฝีมือในด้านใดเพื่อใช้บรรเลงดนตรีประจำวังของตนเอง ก็ให้เรียกตัวนักดนตรีเหล่านั้นเข้าอยู่ในวังของตนอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านายวังนั้น ๆ ดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ และ ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ (ศิลปวัฒนธรรม 2524: 23) อ้างถึงบันทึกของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้กล่าวเกี่ยวกับการเข้ามาอยู่ในวังบูรพาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ว่า ". . . ปีกุน พ.ศ. 118 ขึ้นแรมจำไม่ได้ เจ้าเมืองสมุทรสงครามให้อำเภอคือขุนอุปการเชยไปหาบิดาที่บ้าน สมเด็จพระวังบูรพาให้หาไปตีระนาดถวายที่เขางูเมืองราชบุรี ออกจากบ้านมาก็เลยเข้ามาอยู่กรุงเทพทีเดียว. . ." และต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะก็ได้เข้ารับผิดชอบในการสอนและการควบคุมวงดนตรีไทยของวัง

บูรพาภิรมย์ซึ่งอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช (ชื้น ศิลปบรรเลง, สัมภาษณ์) ส่วน ไพฑูรย์ กิตติวรรณ (อภิปราย) บุตรีจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีไทยของตนเองว่า ได้ศึกษาดนตรีไทยที่บ้าน (สำนักพาทยโกศล) ต่อจากนั้นวงดนตรีของสำนักพาทยโกศลได้ข้าไปอยู่ในความอุปถัมภ์ของกรมพระนครสวรรค์วรพินิตเจ้าของวังบางขุนพรหม ตนเองได้เข้ามาอยู่วังบางขุนพรหมจนวังแตก เมื่อ พ.ศ.2475

ในการที่ถวายตัวเป็นนักดนตรีในวังนั้น นอกจากจะถวายตัวเป็นรายบุคคลที่มีความสามารถทางด้านดนตรีไทย แล้วยังมีการถวายตัวเป็นคณะด้วย เช่น การเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กเรือนนอกของนักดนตรีวงปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่ ซึ่งอยู่ในความอุปถัมภ์ของสมเด็นพระศรีพัชรินทราพระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 5 ได้กล่าวถึงเรื่องดังกล่าวไว้ว่า

> . . . เวลาล่วงมาจนถึงราว พ.ศ.2440-2444 สมเด็จพระศรีพัชรินทราพระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 5 มีพระประสงค์ได้วงดนตรีไทยสำหรับใช้งานเป็นการส่วนพระองค์ คุณท้าววรรณานันท์ (ม.ร.ว.ปั้ม มาลากุล) จึงได้ให้คนมาติดต่อนำนักดนตรีของวัดน้อยทองอยู่เข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กเรือนนอก (อยู่นอกวัง) ครั้งนั้นมีนักดนตรีของวงวัดน้อยทองอยู่อันประกอบด้วย นายแหยม นายจี่ นายบุศย์ นายนาค นายเพิ่ม นายกร ฯลฯ เข้าถวายตัวทั้งหมดราว 10 คน. . .

2 <u>ผู้จบการศึกษาจากราชสำนัก</u> บุคคลที่จบการศึกษาดนตรีไทยในราชสำนัก มี 2 ประเภท คือ

2.1 <u>เชื้อพระวงศ์ที่สนใจดนตรีไทย</u> ซึ่งเชื้อพระวงศ์กลุ่มนี้แบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ (1) ศึกษาเป็นงานอดิเรกเพื่อความบันเทิง (2) ศึกษาอย่างจริงจังและเป็นศิลปินทางดนตรีไทยอย่างจริงจัง เช่นเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 (พูนพิศ อมาตยกุล ในดนตรีไทยประถมศึกษา 2525: 14-15) สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตโอรสในรัชกาลที่ 5 (พูนพิศ อมาตยกุล 2525: 112) ซึ่งบุคคลในกลุ่มที่ 2 นี้สนใจและสนับสนุนการศึกษาดนตรีไทยอย่างจริงจัง

2.2 <u>สามัญชนที่ถวายตัวเข้าวัง</u> ส่วนใหญ่จะเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรีไทยมาแล้ว จึงถวายตัวเข้าวังต่างๆ ตามความประสงค์ของเจ้านายหรือเชื้อพระวงศ์มีหน้าที่บรรเลงดนตรีในพิธีต่าง ๆ ของวัง เช่น วงดนตรีของวางวางทั่ว พาทยโกศลเข้าประจำวังบางขุนพรหม วงหนึ่งมีนักดนตรีดังมีรายชื่อต่อไปนี้

> . . . นายทรัพย์ เซ็นพานิช ตีระนาดเอก นายฉัตร สุนทรวาทิน ตีระนาดทุ้ม นายแมว พาทยโกศล ตีตะโพน นายช่อ สุนทรวาทิน ตีฆ้องวงใหญ่ จ่าเอกอิม อ๊อกกังวาล เป่าปี่ นายเภา ตีระนาดทุ้มเหล็ก นอกจากนี้มี นายต่อม นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล นายสาลี่ มาลัยมาลย์ นายยรรยง โปร่งน้ำใจ นายชั้น สุนทรวาทิน นายนพ ศรีเพชรดี
> (พูนพิศ อมาตยกุล 2524: 50)

ซึ่งบุคคลดังกล่าวจะทำงานให้แก่ราชสำนักเท่านั้น

และผู้จบการศึกษาจาก กรมพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 จะทำงานให้กับกระทรวงวัง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (มนตรี ตราโมท, สัมภาษณ์) ดังที่ พลายสุประดิษฐ์ (ในมนตรี ตราโมท 2527: 145) กล่าวถึงวงดนตรีวงหนึ่งของกรมพิณพาทย์หลวง ซึ่งเป็นวงตามเสด็จ มีนักดนตรีดังต่อไปนี้

> . . . ปี่ใน พระสรรเพลงสรวง (บัว) หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) ระนาดเอก พระเพลงไพเราะ (โสม) หลวงชายเชิงระนาด (เงิน) ฆ้องวงใหญ่ หลวงศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน หลวงสร้อยสำเนียงสนธิ์ ฆ้องวงเล็ก ผลัดกันตามโอกาส เช่น หลวงสร้อยสำเนียงสนธิ์ นายพริ้ง ดนตรีรส ระนาดทุ้ม หลวงพวงสำเนียงร้อย (นาค วัฒนวาทิน) นายมนตรี ตราโมท กลองแขก พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) หลวงวิมลบรรเลง ร้อง หลวงเพราะสำเนียง (สุข ศุขวาที) หลวงเสียงเสนาะกรรณ (โชติ วาทิน) ฉิ่ง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

สรุปและวิเคราะห์

การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสำนักสามัญชนและราชสำนัก (พ.ศ.2525-2475) ปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยนี้คือ ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยทางเศรษฐกิจ และสังคมและอิทธิพลของต่างประเทศที่เข้ามามีความสัมพันธ์กับไทยในรูปแบบต่าง ๆ แต่ปัจจัยที่สำคัญที่สุดที่จะกำหนดความเป็นไปของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยและควบคุมประเทศทั้งระบบเศรษฐกิจและสังคม คือปัจจัยทางด้านการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มีพระมหากษัตริย์อยู่เหนือกฎหมาย สิ่งใดก็ตามถ้าพระมหากษัตริย์หรือบุคคลในชนชั้นปกครองของประเทศมีความสนใจและให้การสนับสนุน กิจการนั้นจะลุล่วงไปด้วยดี และสนับสนุนของพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายชั้นสูงของสังคมในการให้การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เปิดโอกาสให้ประชาชนได้มีโอกาสแสดงออกด้านดนตรีไทยกันโดยทั่วไป ขุนนาง เจ้านายชั้นสูง และสามัญชนต่างก็มีวงดนตรีเป็นของตนเองมีการศึกษาดนตรีไทย

กันอย่างแพร่หลาย จนถึงรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และเมื่อรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ให้การสนับสนุนทางด้านดนตรีไทยอย่างเห็นได้ชัดเจน คือ การจัดตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้นเพื่อให้ศิลปินสาขาดนตรีไทยได้มีการศึกษาวิชาสามัญควบคู่ไปกับวิชาดนตรีไทยอีกด้วย ต่อมาในรัชกาลที่ 7 ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย พระองค์ได้ให้การสนับสนุนด้านการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยด้วยดีเช่นกัน หากแต่ภาวะการเปลี่ยนแปลงการปกครองทำให้การศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชยุติลงเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2475

จะเห็นได้ว่าการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยจะเจริญรุ่งเรืองหรือตกต่ำ ขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้บริหารประเทศที่จะให้การสนับสนุนด้านดนตรีไทย ซึ่งการให้การสนับสนุนสามารถแยกออกได้ 3 ลักษณะคือ (1) สนับสนุนให้มีขึ้นเพราะความสนใจซึ่งจัดเป็นงานอดิเรกของผู้บริหารประเทศขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้บริหารประเทศแต่ละคนว่ามีความสนใจในด้านใด (2) สนับสนุนเพราะอิทธิพลของวัฒนธรรมทางดนตรีต่อชาติเป็นปัจจัย เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ออกประกาศห้ามแอ่วลาวและให้เห็นมาสนใจด้านดนตรีของไทย (3) การสนับสนุนเพื่อการพัฒนาอิทธิพลดนตรีไทยโดยตรง จะเห็นได้จากการให้การสนับสนุนการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 ส่วนผู้ปฏิบัติหรือผู้ดำเนินการเกี่ยวกับการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยคือ สามัญชน หรือ ไพร่

ส่วนหน่วยงานที่รับผิดชอบในการจัดการศึกษาวิชาชีพไทยในสำนักสามัญชนและราชสำนัก คือ การจัดการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยในสำนักสามัญชน ซึ่งใช้บ้านและวัดเป็นสถานที่สอนและราชสำนักซึ่งใช้วังต่าง ๆ ของเจ้านายที่มีความสนใจด้านดนตรีไทยเป็นสถานที่สอน วัตถุประสงค์ของการจัดการศึกษาทั้งในสำนักสามัญชนและราชสำนักวัตถุประสงค์คล้ายกันคือใช้บรรเลงในพิธีกรรมต่าง ๆ บรรเลงประกอบการแสดง บรรเลงเพื่อความบันเทิง และในราชสำนักส่วนหนึ่งมีวงดนตรีไทยไว้เพื่อประดับบารมีของเจ้านายที่เป็นเจ้าของวงดนตรีไทยนั้น ๆ ซึ่งในราชสำนักต่างๆ จะมีทั้งสามัญชนและเชื้อพระวงศ์ที่สนใจด้านดนตรีไทยเข้าศึกษาและบรรเลงดนตรีไทยร่วมกัน ซึ่งหน่วยงานที่รับผิดชอบในการจัดและดำเนินการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยเป็นหน่วยงานที่เกิดขึ้นตามความต้องการของสังคมที่เป็นสำนักสามัญชนและราชสำนัก ดังจะเห็นได้จากการมีวงดนตรีไทยในราชสำนักเพื่อประดับบารมีของเจ้านาย และบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ รวมทั้งบรรเลงเพื่อความบันเทิง ซึ่งเช่นเดียวกับสำนักสามัญชนที่ต้องใช้ดนตรีไทยประกอบการแสดง บทเพลงในพิธีกรรม

ทางศาสนา และพิธีกรรมในชีวิตของคนไทย

ในการเข้าศึกษานั้นยังยึดถือตามจารีตประเพณีเดิมอย่างเคร่งครัด คือการใช้วิธีการไหว้ครู คือนำดอกไม้ ธูปเทียน เครื่องสักการะต่าง ๆ และมีผู้ใหญ่พาไปฝากครูผู้สอน วิธีการเข้าศึกษาดังกล่าวมีผลมาจากสภาพความเป็นอยู่ของสังคมไทยในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช สภาพของสังคมที่ดำรงชีวิตอยู่ตามธรรมชาติ ยังมีความเชื่อในด้านไสยศาสตร์ ยึดถือในจารีตประเพณีเดิม ส่งผลมาถึงการไหว้ครูในทางดนตรีไทย ซึ่งครูในทางดนตรีไทยนอกจากจะไหว้ครูที่ยังมีชีวิตอยู่แต่ยังรวมถึงครูที่ล่วงลับไปแล้ว ครูที่เป็นเทวดาและครูที่ผู้เรียนแอบไปจำบทเพลงต่าง ๆ มาโดยที่ครูเหล่านั้นไม่ได้สอนให้ พิธีไหว้ครูในทางดนตรีไทยถือเป็นพิธีที่สำคัญมากและคำว่า "ครู" ในทางดนตรีไทย เปรียบเสมือนแหล่งรวมวิชาทั้งหมด ทั้งนี้เพราะการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยที่เป็นวิชาชีพของไพร่หรือทาสที่บำเรอความสุขและความต้องการให้แก่บุคคลชั้นสูงของสังคม ไม่เป็นที่ยกย่องเช่นวิชาชีพอื่น ไพร่หรือทาส หรือ "สามัญชน" ไม่ได้รับการศึกษา เช่นบุคคลชั้นปกครอง การไม่ได้รับการศึกษาทำให้บุคคลเหล่านี้ไม่มีความรู้ที่จะบันทึกหลักฐานต่าง ๆ เกี่ยวกับวิชาดนตรีไทยไว้ และการไม่มีบันทึกเกี่ยวกับการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยมีสาเหตุอีกประการหนึ่งคือ การที่สังคมมองวิชาชีพดนตรีว่าเป็นวิชาชีพชั้นต่ำ ซึ่งเป็นวิชาชีพเต้นกินรำกิน ผลจากการไม่ได้บันทึกหลักฐานต่าง ๆ ไว้นี้เองทำให้การสืบทอดทางด้านดนตรีไทยต้องอาศัยตัวบุคคลเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้นครูจึงเปรียบเสมือนแหล่งที่บุคคลที่ต้องการศึกษาต้องไขว่คว้าหาเพื่อการศึกษา

ส่วนในด้านหลักสูตรนั้นในสมัยการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช หลักสูตรเกิดขึ้นตามความต้องการของสังคม หลักสูตรสามารถแยกออกได้ 2 ประเภทคือ (1) หลักสูตรทางด้านวิชาดนตรี ได้แก่การศึกษาเกี่ยวกับการปฏิบัติดนตรีต่าง ๆ ทั้งการปฏิบัติเครื่องดนตรี และการประสมวงดนตรี ซึ่งหลักสูตรนี้เกิดขึ้นจากความต้องการของสังคม เช่น การดีดปี่พาทย์ประกอบเสภาขึ้นมาเพื่อใช้ในการขับเสภาการนำปี่พาทย์มอญเข้ามาบรรเลงเพื่อใช้ในอาณาจักร การดีดปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์เป็นต้น (2) หลักสูตรที่เป็นประสบการณ์ทั้งหมดที่ถูกถ่ายทอดให้ผู้เรียนนอกเหนือจากวิชาดนตรี เช่นการสอนเกี่ยวกับด้านคุณธรรมและจริยธรรมต่าง ๆ ซึ่งครูจะสอนควบคู่กันไปกับการสอนวิชาดนตรี อย่างไรก็ตามหลักสูตรทั้ง 2 ประเภทนี้ก็ยังยึดตัวครูเป็นหลัก

และในด้านการสอนดนตรีไทยนั้นผู้รู้ผู้สอนจะสอนให้ด้วยความสมัครใจไม่คิดค่าสอน การสอนดนตรีไทย ส่งผลมาจากสภาพสังคมไทยนี้เป็นสังคมแบบเกษตรกรรม ความเป็นอยู่ในสังคมบุคคลมีจิตใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่การให้โดยไม่ต้องการสิ่งตอบแทนคือเป็นการให้ที่ประเสริฐ แต่อย่างไรก็ตามจากอิทธิพลของพุทธศาสนาที่เข้ามามีบทบาทต่อชีวิตความเป็นอยู่ของดนตรีไทยส่งผลมาถึงบุคลผู้เป็นศิษย์ที่จะต้องตอบแทนบุญคุณต่อผู้เป็นครูโดยการปรนนิบัติรับใช้ในขณะที่ศึกษากับครูดนใดคนหนึ่ง ซึ่งการเรียนจะใช้วิธีการสอนที่ยึดตัวผู้เรียนเป็นหลัก กล่าวคือ สอนตามความสามารถต่างระหว่างบุคคล สอนต่อจากพื้นฐานเดิมของผู้เรียนและหลักการสอนที่สำคัญคือ สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรี สอนโดยอาศัยความจำเป็นหลัก สอนให้ปฏิบัติตามที่ครูสอนอย่างเคร่งครัด และการสอนปฏิบัติดนตรีไทยที่สำคัญคือการวางพื้นฐานขั้นต้นให้มั่นคงก่อนแล้วจึงสอนให้ในขั้นต่อไป ซึ่งพื้นฐานที่มั่นคงทำให้การเรียนการสอนเป็นไปอย่างรวดเร็วและถูกต้องในการศึกษาชั้นสูงต่อไป ส่วนขั้นตอนของการสอนจะเรียนสอนให้รู้จักการนั่ง การจับเครื่องดนตรีไทย การใช้นิ้วใช้มือจับตำแหน่งเสียงของเครื่องดนตรี ต่อจากนั้นก็เริ่มฝึกไล่เสียงเครื่องดนตรีให้ได้เสียงที่ถูกต้องก่อน แล้วจึงต่อเพลงในขั้นพื้นฐานให้แก่ผู้เรียน ในการต่อเพลงนั้นจะต้องต่อจากครูผู้สอนเท่านั้นซึ่งการสืบทอดทางด้านการศึกษาปฏิบัติดนตรีไทยจึงมักไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางในแต่ละเพลงที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณ ทั้งนี้เพราะวชาดนตรีไทยเป็นวิชาชีพที่ยึดตัวครูเป็นหลักในการเรียนการสอน และให้ความสำคัญของตัวครูมาก ครูเป็นจุดรวมทุกสิ่งทุกอย่างของนักดนตรีไทย

เมื่อผู้เรียนจบการศึกษาแล้ว ทั้งในสำนักสามัญชนและราชสำนัก บุคคลเหล่านี้สามารถออกไปประกอบอาชีพดนตรีไทย คือผู้จบการศึกษาจากสำนักสามัญชนจะออกไปประกอบอาชีพดนตรีเป็นอาชีพหลักส่วนหนึ่งและส่วนหนึ่งประกอบอาชีพดนตรีไทยเป็นอาชีพรอง และผู้จบการศึกษาจากสำนักสามัญชนส่วนหนึ่งที่มีความสามารถก็ถูกถวายตัวเข้าวัง สำหรับผู้จบการศึกษาจากราชสำนักจะประกอบอาชีพดนตรีเป็นอาชีพหลักอยู่กับเจ้านายวังนั้น ๆ ที่อุปถัมภ์จนกว่าเจ้านายไม่ต้องการก็อาจให้ไปอยู่กับเจ้านายองค์อื่น หรือให้นักดนตรีกลับภูมิลำเนาเดิม อย่างไรก็ตามในรัชกาลที่ 6 ที่ได้ตั้งกรมพิณพาทย์หลวงขึ้นในกรมทรสพนั้น ได้รับนักดนตรีไทยที่มีฝีมือเข้ารับราชการในกรมนี้ด้วยและผู้จบการศึกษาจากกรมดังกล่าวและโรงเรียนพรานหลวงจะเข้ารับราชการให้กับกรมดังกล่าวและมีเงินเดือนให้เหมือนข้าราชการหน่วยงานอื่น จะเห็นได้ว่าผู้จบการศึกษาจากสำนักสามัญชนจะออกไปประกอบอาชีพนักดนตรีโดยอิสระ แต่ผู้จบการศึกษาจากราชสำนักได้ทำงานให้แก่ราชสำนักนั้น ๆ