การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

นายภัทระ คมขำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

Thai Classical Music Composition: Pleng Ruang Puja Nakon Nan

Mr. Pattara Komkhum

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การประพันธ์เพลงซ้าเรื่องปูจานครน่าน
โดย	นายภัทระ คมขำ
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภัทระ คมขำ : การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน. (Thai Classical Music Composition: Pleng Ruang Puja Nakon Nan) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์, 0 หน้า.

การประพันธ์เพลงเรื่องปู่จานครน่านประพันธ์ขึ้นโดยการใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพและทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่านเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปู่จาในจังหวัดน่านเป็นระยะเวลา ๑๕ เดือนโดยใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎีเพื่อทำความเข้าใจโลกทัศน์ของชาวเมืองน่านโดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะสงฆ์และฆราวาสผู้บรรเลงกลองปูจาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามแบบมีส่วนร่วม และการศึกษาวิธีการตีกลองปูจากับบุคคลข้อมูลที่สำคัญในจังหวัดน่านคือเจ้าญาณ สองเมืองแก่นและการสัมภาษณ์พระสงฆ์ทั้งหมด ๙ รูป รูปแบบทำนองกลองปูจาเมืองน่านแสดงให้เห็นการเชื่อมโยงวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏในจังหวะกลองปูจา โดยเฉพาะกุศโลบายทางธรรมเตือนใจผู้ฟังให้ได้พิจารณาการปรุงแต่งของรูป รส กลิ่น และเสียง แบบแผนของท่วงทำนองกลองปูจากุศโลบายทางพุทธศาสนาจึงเป็นต้นแบบการร้อยเรียงบทเพลงแบบซ่อนเงื่อนไว้ในเพลงเรื่องปูจานครน่านอย่างแยบยล จากนั้นผู้ประพันธ์จึงได้ทำการขยายทำนองและฉันทลักษณ์ของทำนองกลองปูจาเมืองน่านตามหลักการประพันธ์เพลงเรื่องตามขนบของราชสำนัก

เพลงเรื่องปูจานครน่านประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา กระบวนเพลงทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างสำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมมงคล การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงความนอบน้อมและความศักดิ์สิทธิ์ โครงสร้างดังกล่าวเป็นโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทยโดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ โอด พัน การตัดทอน ลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้าง สำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่านคือการประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่และได้เผยแพร่สู่สาธารณะชนโดยเป็นที่ยอมรับของศิลปินสล่าผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดน่านอีกทั้งยังใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมพระกฐินพระราชทานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2556 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

5386810935 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSIC COMPOSITION / PLENG RUANG / PLENG CHA / PUJA / NAN

PATTARA KOMKHUM: THAI CLASSICAL MUSIC COMPOSITION: PLENG RUANG PUJA NAKON NAN. ADVISOR: ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, Ph.D., 0 pp.

Pleng Ruang Puja Nakon Nan was composed by way of employing an ethnographic research accompanied with a fieldwork of fifteen months in Nan province. The study aims to understand perceptions of Nan musicians including their beliefs, rituals, and performance practices of Puja drums. Master Yan Songmuangkean served as a key informant as well as nine monks who were highly respected in Nan for their Puja drumming. According to interviews with Puja drummers, their perceptions of worldviews were revealed: their culture's organization of time and their concentration of rhythmic structure were related to their worldview of Buddhist concepts. The Buddhist worldview was transferred to drumming patterns as a teaching strategy to Buddhist laymen to be reminded of mankind's illusion (sight, hearing, taste, smell, and touch). The new composition, Pleng Ruang Puja Nakon Nan, decoded this concept of Buddhist reality that was encoded in Puja drumming patterns found in Nan province.

The traditional form of Pleng Ruang comprises of pleng cha prob kai, pleng song mai, pleng raew song mai, and pleng la. All of these four sections are of great importance to the foundation of pleng ruang structure. The occasion of pleng ruang is to accompany auspicious events as well as Buddhist rituals. It expresses gentleness, humbleness, and sacredness. The compositional techniques used in this composition included oad, pan, tadton, lugtao, consonant intervals, dissonant intervals, and semi-dissonant intervals, and melodic idioms that are only characteristic of pleng ruang. An innovation invested in this composition is a newly composed drumming pattern for pleng cha section which was previously accompanied by probkai patterns.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2013 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ ด้วยความอนุเคราะห์จากหลายท่าน หลายหน่วยงานที่ได้เมตตาให้ข้อมูลและให้คำปรึกษา ผู้วิจัยขอน้อมระลึกและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณบัณฑิตวิทยาลัย และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับการสนับสนุนทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาฯ ๗๒ พรรษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

ขอขอบพระคุณคุณครูญาณ สองเมืองแก่น ที่ท่านได้กรุณาถ่ายทอดทำนองกลองปูจาให้กับผู้วิจัยและเป็นคุณครูผู้แนะแนวทางการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่าน

ขอขอบพระคุณคณะสงฆ์ ศิลปินและนักวัฒนธรรมในจังหวัดน่านทุกท่านที่ให้สัมภาษณ์และอนุเคราะห์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์สำหรับการประพันธ์เพลงเรื่องปูจานครน่าน

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาและให้ความช่วยเหลือ พร้อมทั้งแนะแนวทางการทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงด้วยดีเสมอมา

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ที่ให้คำปรึกษาและให้ข้อแนะนำสำหรับการเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณบิดาและมารดาที่ได้สนับสนุนการศึกษาผู้วิจัยเสมอมา รวมทั้งญาติพี่น้องที่เป็นกำลังใจให้

ขอขอบพระคุณคุณครูและกัลยาณมิตรแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร มหาวิทยาลัยบูรพา และสำนักพระราชวังทุกท่าน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ ๑ บทนำ ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๓

๑.๓ วิธีดำเนินการวิจัย ๓

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๕

๑.๕ นิยามศัพท์เฉพาะ ๕

๑.๖ ศัพท์สังคีต ๖

บทที่ ๒ แนวคิด ทฤษฎี บริบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๗

๒.๑ แนวคิด ๗

๒.๑.๑ แนวคิดด้านภูมิปัญญาพื้นบ้าน ๗

๒.๑.๒ แนวคิดด้านดนตรีในพิธีกรรม ๑๔

๒.๒ ทฤษฎีและกรอบแนวคิด ๒๖

๒.๒.๑ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย ๒๖

๒.๒.๒ ทฤษฎีการแบ่งประเภทเพลงไทย ๒๘

๒.๒.๓ ความหมายและทฤษฎีว่าด้วยการประสมวงปี่พาทย์ ๔๗

๒.๒.๔ ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย ๕๕

๒.๒.๕ ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ๖๒

๒.๒.๖ ทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ๖๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

๒.๓ บริบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... ๖๖
๒.๓.๑ บริบทเรื่องความเป็นมาของคนจังหวัดน่าน..... ๖๖
๒.๓.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจา จังหวัดน่าน..... ๗๓
๒.๓.๓ เอกสารและงานวิจัยเพลงเรื่องเพลงช้า..... ๘๐
บทที่ ๓ กลองปูจา..... ๘๓
๓.๑ ประวัติความเป็นมาของกลองปูจา..... ๘๓
๓.๒ ความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจา..... ๙๗
๓.๓ ลักษณะทางกายภาพและการประสมวง..... ๑๔๐
๓.๔ ประเภทของทำนองกลองปูจา..... ๑๕๔
๓.๕ ทำนองกลองปูจา..... ๑๖๐
๓.๖ โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง..... ๑๖๘
บทที่ ๔ เพลงเรื่องเพลงช้า..... ๑๗๗
๔.๑ ความหมายของเพลงเรื่อง..... ๑๗๗
๔.๒ ประเภทของเพลงเรื่อง..... ๑๗๙
๔.๓ สังคีตลักษณ์ของเพลงเรื่องเพลงช้า..... ๑๘๗
๔.๔ โอกาสที่บรรเลงเพลงเรื่องเพลงช้า..... ๑๙๔
บทที่ ๕ การสร้างสวรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงช้าเพลงเรื่องปูจานครน่าน..... ๑๙๕
๕.๑ โครงสร้างการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน..... ๑๙๖
๕.๒ รายละเอียดทำนองเปรียบเทียบต้นรากจากทำนองกลองปูจาและเพลงเรื่องปูจานครน่าน
..... ๑๙๘
๕.๒.๑ ทำนองกลองปูจาและเพลงช้าเพลงซิกตุ๊ปี้ซิก..... ๑๙๘
๕.๒.๒ ทำนองกลองปูจาและเพลงช้าเพลงเสือขบช้าง..... ๒๐๒
๕.๒.๓ ทำนองกลองปูจาและเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก..... ๒๐๔
๕.๒.๔ ทำนองกลองปูจาและทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า..... ๒๐๗

หน้า

๕.๒.๕ ทำนองเพลงเร็ว ๒๐๙
๕.๓ รายละเอียดของการวิเคราะห์ ๒๑๐
๕.๓.๑ ส่วนของบริบทที่เกี่ยวข้อง ๒๑๐
๕.๓.๒ การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ ๒๑๔
บทที่ ๖ สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๓๖๓
๖.๑ สรุปผลการวิจัย ๓๖๓
๖.๑.๑ กลองปูจาในจังหวัดน่าน ๓๖๓
๖.๑.๒ การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ๓๖๔
๖.๑.๓ องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์บทเพลง ๓๖๖
๖.๑.๔ การเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ๓๖๗
๖.๒ อภิปรายผลการวิจัย ๓๖๗
๖.๓ ข้อเสนอแนะ ๓๖๘
รายการอ้างอิง ๓๖๙
ภาคผนวก ๓๗๓
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ๓๙๙

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ ที่ตั้งจังหวัดน่าน ๖๙
ภาพที่ ๒ แผนที่แสดงตำแหน่งอำเภอในจังหวัดน่าน ๗๒
ภาพที่ ๓ นายญาน สองเมืองแก่น ๘๕
ภาพที่ ๔ นายญาน สองเมืองแก่นกับผู้วิจัย ๘๖
ภาพที่ ๕ พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ๘๗
ภาพที่ ๖ พระมงคล สิริมงฺคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ์ ๘๘
ภาพที่ ๗ ครูญาณ สองเมืองแก่น กับกลองปูจาวัดมหาโพธิ์ ๘๙
ภาพที่ ๘ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม ๙๐
ภาพที่ ๙ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม กับผู้วิจัย ๙๐
ภาพที่ ๑๐ หอกลองปูจาวัดสวนหอม ๙๑
ภาพที่ ๑๑ กลองปูจาวัดสวนหอมกับผู้วิจัย ๙๑
ภาพที่ ๑๒ พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ เจ้าอาวาสวัดพุ่มมาลา ๙๒
ภาพที่ ๑๓ หอกลองปูจาที่วัดพุ่มมาลา ๙๓
ภาพที่ ๑๔ กลองปูจาของวัดพุ่มมาลา ๙๔
ภาพที่ ๑๕ พ่อหนานบุญนัก กองศรี ๙๔
ภาพที่ ๑๖ พ่อหนานบุญนัก กองศรี ๙๕
ภาพที่ ๑๗ หอกลองปูจาวัดมิ่งเมือง ๙๖
ภาพที่ ๑๘ พ่อหนานบุญนัก กองศรีกับกลองปูจาวัดมิ่งเมือง ๙๖
ภาพที่ ๑๙ พระครูสิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง สาธิตการตีกลองปูจาวัดมิ่งเมือง ๙๗
ภาพที่ ๒๐ อธิบายแผงพระพิมพ์ พิพิธภัณฑ์จังหวัดน่าน ๑๑๒
ภาพที่ ๒๑ การแกะสลักพญานาคไว้โดยรอบแผงพระพิมพ์ จากพิพิธภัณฑ์จังหวัดน่าน ๑๑๒
ภาพที่ ๒๒ หางพญานาค ปลายหางม้วนขึ้น วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๑๓
ภาพที่ ๒๓ ส่วนที่วางเครื่องบูชาบนปลายหางพญานาค วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๑๓
ภาพที่ ๒๔ ป้ายทางเข้าวัดนาเตา อำเภอนาน้อย ๑๑๔
ภาพที่ ๒๕ พญานาคหน้าอุโบสถ วัดนาเตา ๑๑๔
ภาพที่ ๒๖ พญานาคหัวบันไดทางขึ้นด้านหน้าอุโบสถ ๑๑๕

ภาพที่ ๒๗ หอกลองปูจา วัดนาเตา อ.นาน้อย ๑๑๕
ภาพที่ ๒๘ ป้ายวัดพระธาตุพลูแช่ อำเภอนาน้อย จังหวัดน่าน ๑๑๖
ภาพที่ ๒๙ พญานาคบนยอดอุโบสถวัดพระธาตุพลูแช่ อำเภอนาน้อย จังหวัดน่าน ๑๑๖
ภาพที่ ๓๐ ป้ายวัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน ๑๑๗
ภาพที่ ๓๑ พญานาคบนยอดอุโบสถ วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน ๑๑๗
ภาพที่ ๓๒ หอกลองปูจา วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน ๑๑๘
ภาพที่ ๓๓ หอกลองปูจา วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน ๑๑๘
ภาพที่ ๓๔ ป้ายอุโบสถ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๑๙
ภาพที่ ๓๕ พญานาคหน้าอุโบสถ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๑๙
ภาพที่ ๓๖ พญานาคบนหลังคาอุโบสถทั้งสองด้าน ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๑๙
ภาพที่ ๓๗ พญานาคที่ยาวที่สุดในจังหวัดน่าน สร้างสมัยรัชกาลที่ ๑ ณ วัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน (๑) ๑๒๐
ภาพที่ ๓๘ พญานาคที่ยาวที่สุดในจังหวัดน่าน สร้างสมัยรัชกาลที่ ๑ ณ วัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน (๒) ๑๒๐
ภาพที่ ๓๙ พญานาคบนหลังคาอุโบสถ วัดร้องแง อำเภอปัว จังหวัดน่าน ๑๒๑
ภาพที่ ๔๐ พญานาคบนหลังคาอุโบสถ วัดร้องแง อำเภอปัว จังหวัดน่าน ๑๒๑
ภาพที่ ๔๑ ป้ายวัดดอนตัน อ. ท่าวังผา จ. น่าน ๑๒๒
ภาพที่ ๔๒ พญานาคหน้าวัดดอนตัน อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ๑๒๒
ภาพที่ ๔๓ พญานาคหน้าวัดดอนตัน ประตูทางเข้าด้านขวา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ๑๒๓
ภาพที่ ๔๔ พญานาคหน้าวัดดอนตัน ประตูทางเข้าด้านซ้าย อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ๑๒๓
ภาพที่ ๔๕ พญานาคด้านซ้ายขวาพระทองทิพย์ พระประธานวัดสวนตาล อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๒๔
ภาพที่ ๔๖ เรือแข่งหัวพญานาค ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๒๕
ภาพที่ ๔๗ เรือแข่งหัวพญานาค ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ๑๒๕
ภาพที่ ๔๘ ภาพแสดงขนาดและการเรียงลำดับของกลองปูจาครบชุด ๑๒๘
ภาพที่ ๔๙ ภาพแสดงขนาดและการเรียงลำดับของกลองปูจาครบชุด ๑๒๘
ภาพที่ ๕๐ การโฉลกกลองของครูญาณ สองเมืองแก่น ๑๓๐
ภาพที่ ๕๑ ผู้วิจัยกับครูญาณ สองเมืองแก่นกำลังโฉลกกลอง และวัดปูตั้งตรึงหมุด ๑๓๐
ภาพที่ ๕๒ ปูตั้ง แส้กลอง หรือ จ๋าย เป็นตัวหมุดตรึงหนังกลองปูจาให้ตึง ๑๓๑
ภาพที่ ๕๓ พ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านและขับซอ) ปี พ.ศ. ๒๕๓๘ ..... ๑๓๔

ภาพที่ ๕๔ พ่อครูคำผาย นุปิง กับผู้วิจัย ๑๓๔
ภาพที่ ๕๕ ขันตั้ง ของผู้วิจัยมี่จัดขันตั้งบูชาครูเพื่อเรียนกลองปูจาที่บ้านครูญาณ สองเมืองแก่น ๑๓๖
ภาพที่ ๕๖ ผู้วิจัยกับขันตั้งพานครูเพื่อเตรียมเรียนกลองปูจา ณ บ้านครูญาณ สองเมืองแก่น พิธีกรรมการตั้งขันตั้ง บูชาครู ของผู้วิจัยกับครูญาณ สองเมืองแก่น ๑๓๖
ภาพที่ ๕๗ ครูญาณ สองเมืองแก่น กับผู้วิจัย ขณะทำพิธีกรรมรับขันตั้งเพื่อเรียนกลองปูจา ๑๓๖
ภาพที่ ๕๘ ครูญาณ สองเมืองแก่น ครอบขันตั้งให้กับผู้วิจัย ๑๓๗
ภาพที่ ๕๙ ครูญาณ สองเมืองแก่นสอนคาถาบทสวดมนต์และให้โอวาทกับผู้วิจัย ๑๓๗
ภาพที่ ๖๐ ครูญาณ สองเมืองแก่นอธิบายเรื่องกลองปูจาให้กับผู้วิจัย ๑๓๘
ภาพที่ ๖๑ ครูญาณ สองเมืองแก่นอธิบายเรื่องกลองปูจาให้กับผู้วิจัย ๑๓๘
ภาพที่ ๖๒ ผู้วิจัยเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรก ในทำนอง ปูจากลอง ๑๓๙
ภาพที่ ๖๓ ผู้วิจัยเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรก ในทำนอง ปูจากลอง ๑๓๙
ภาพที่ ๖๔ หอกลองปูจาของวัดน้ำลัด ๑๔๐
ภาพที่ ๖๕ การวางเรียงกลองปูจาของวัดน้ำลัด ๑๔๑
ภาพที่ ๖๖ หอกลองปูจาวัดมิ่งเมือง ๑๔๑
ภาพที่ ๖๗ ผู้วิจัยกับการเรียงกลองของวัดมิ่งเมือง ๑๔๒
ภาพที่ ๖๘ หอกลองปูจาวัดไผ่เหลือง ๑๔๒
ภาพที่ ๖๙ การวางเรียงกลองปูจาของวัดไผ่เหลือง ๑๔๓
ภาพที่ ๗๐ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดไผ่เหลือง ๑๔๓
ภาพที่ ๗๑ หอกลองปูจาวัดช้างค้ำ ๑๔๔
ภาพที่ ๗๒ การวางเรียงกลองปูจาของวัดช้างค้ำ ๑๔๔
ภาพที่ ๗๓ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดช้างค้ำ ๑๔๔
ภาพที่ ๗๔ หอกลองวัดพญาวัด ๑๔๕
ภาพที่ ๗๕ การเรียงกลองปูจาของวัดพญาวัด ๑๔๕
ภาพที่ ๗๖ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดพญาวัด ๑๔๕
ภาพที่ ๗๗ หอกลองปูจาวัดพระธาตุเขาน้อย ๑๔๖
ภาพที่ ๗๘ การวางเรียงกลองปูจาของวัดพระธาตุเขาน้อย ๑๔๖
ภาพที่ ๗๙ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดพระธาตุเขาน้อย ๑๔๖
ภาพที่ ๘๐ หอกลองวัดมงคล ๑๔๗
ภาพที่ ๘๑ กลองปูจาชุดจำลองเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมที่จัดตั้งอยู่ภายในวัดมงคล ๑๔๗

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ ๘๒ การเรียงกลองปูจาของวัดมงคล.....๑๔๘
ภาพที่ ๘๓ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดมงคล ๑๔๘
ภาพที่ ๘๔ ลักษณะกลองปูจาจำลองใช้ฝึกซ้อมภายในวัดมงคล.....๑๔๘
ภาพที่ ๘๕ หอกลองปูจาวัดมณเฑียร ๑๔๙
ภาพที่ ๘๖ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดมณเฑียร.....๑๔๙
ภาพที่ ๘๗ หอกลองปูจาวัดศรีพันต้น.....๑๕๐
ภาพที่ ๘๘ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดศรีพันต้น.....๑๕๐
ภาพที่ ๘๙ การเรียงกลองปูจาของวัดศรีพันต้น ๑๕๑
ภาพที่ ๙๐ พระอธิการสราวุธ เจ้าอาวาสวัดสวนหอม กับผู้วิจัย ๑๕๑
ภาพที่ ๙๑ หอกลองปูจาของวัดสวนหอม และกลองปูจาที่บูรณะโดยครู ญาณ สองเมืองแก่น ๑๕๒
ภาพที่ ๙๒ ผู้วิจัยกลองปูจาวัดสวนหอม ๑๕๒
ภาพที่ ๙๓ หอกลองปูจาวัดอภัย ๑๕๓
ภาพที่ ๙๔ ผู้วิจัยกลองปูจาของวัดอภัย ๑๕๓
ภาพที่ ๙๕ ผู้วิจัยกับพระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ เจ้าอาวาสวัดอภัย.....๑๕๔
ภาพที่ ๙๖ พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ถ่ายภาพ ณ วัดมิ่งเมือง ๑๗๐
ภาพที่ ๙๗ คุณลุงจิตร กาวินอายุ ๗๙ ปีและคุณลุงสมบูรณ์ สิทธิอายุ ๖๙ ปี ชาวบ้านในชุมชนวัดพญาวัด กับ
ผู้วิจัย.....๑๗๑
ภาพที่ ๙๘ พระครูศิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง.....๑๗๒
ภาพที่ ๙๙ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม ๑๗๓
ภาพที่ ๑๐๐ พระครูไพบูลนันทวิทย์ เจ้าอาวาสวัดไผ่เหลืองกับผู้วิจัย ๑๗๔
ภาพที่ ๑๐๑ พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร เจ้าอาวาสวัดพระธาตุเขาน้อย กับผู้วิจัย ๑๗๕
ภาพที่ ๑๐๒ เจ้าญาณ สองเมืองแก่น.....๓๗๔
ภาพที่ ๑๐๓ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นสาธิตท่าการฟ้อนหางนกยูง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
.....๓๗๔
ภาพที่ ๑๐๔ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นได้รับเชิญให้บรรยายเรื่องกลองปูจา ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย ๓๗๕
ภาพที่ ๑๐๕ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นกำลังสร้างกลองปูจา ณ วัดสวนหอม.....๓๗๖
ภาพที่ ๑๐๖ ภาพวัดมิ่งเมือง ๓๘๒
ภาพที่ ๑๐๗ ภาพวัดพญาวัด.....๓๘๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ ๑๐๘ ภาพวัดพระธาตุเขาน้อย ๓๘๕
ภาพที่ ๑๐๙ ภาพวัดมหาโพธิ์ ๓๘๖
ภาพที่ ๑๑๐ ภาพวัดมณเฑียร ๓๘๘
ภาพที่ ๑๑๑ ภาพวัดช้างค้ำ.....๓๘๙
ภาพที่ ๑๑๒ ภาพพระธาตุวัดไผ่เหลือง ๓๙๑
ภาพที่ ๑๑๓ ภาพวัดศรีกลางเวียง ๓๙๓
ภาพที่ ๑๑๔ ภาพวัดพุ่มมาลา ๓๙๕
ภาพที่ ๑๑๕ ภาพวัดภูมินทร์ ๓๙๖
ภาพที่ ๑๑๖ ภาพวัดอภัย.....๓๙๗
ภาพที่ ๑๑๗ ภาพวัดศรีพันต้น ๓๙๘

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ประจำชาติปรากฏอยู่คู่กับสังคมไทยมาช้านาน นับตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์กระทั่งปัจจุบัน ศิลปะทางด้านดนตรีเป็นหนึ่งในศิลปวัฒนธรรมที่บ่งบอกความเจริญงอกงามทางอารยประเทศสามารถสะท้อนภาพความเจริญรุ่งเรืองความเป็นปึกแผ่นมั่นคงและสภาพความเป็นอยู่ของกลุ่มชนในสังคมตามภูมิประเทศที่ต่างกันได้เป็นอย่างดี เสียงแห่งดนตรีจึงมีบทบาทอยู่ร่วมกับวิถีชีวิตชาวไทยเสมอมา เริ่มจากการถือกำเนิดจนกระทั่งตายล้วนเกี่ยวเนื่องกับเสียงดนตรีทั้งสิ้น

ล้านนาตะวันออกเป็นภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทยอยู่ทางภาคเหนือตอนบน เนื่องจากสภาพภูมิประเทศที่เป็นแนวเทือกเขา ทำให้ลำบากต่อการเดินทางอีกทั้งไม่ได้เป็นทางผ่านของเส้นทางสัญจรไปสู่จังหวัดอื่นๆ จึงดูเหมือนถูกแยกออกไว้ แต่ยังคงความอุดมสมบูรณ์เพียบพร้อมทางด้านศิลปวัฒนธรรมทุกประเภท ได้รับการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านการขัดเกลาเสริมแต่งโดยสังคมแวดล้อม และชีวิตความเป็นอยู่ทั้งทางด้านพิธีกรรม ศาสนา ภาษา อีกทั้งปรากฏพบความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างชัดเจนจากปรากฏการณ์เรื่องค่านิยมสมัยปัจจุบันที่มีการแพร่กระจายศิลปวัฒนธรรมจากประเทศเพื่อนบ้าน ศิลปะด้านต่างๆที่มีความแข็งแรงกว่าจึงเป็นที่นิยมมาก ทำให้มีการรู้รับปรับใช้พัฒนาเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากเดิมไปบ้าง แต่สิ่งที่เป็นตะกอนส่งผลกระทบต่อศิลปะโบราณของชาติไทยบางประเภทที่มีความละเอียดอ่อน มีกระบวนการทางจารีตประเพณีกลับถูกมองข้ามและเสื่อมค่าลงไปตามลำดับ ศิลปะทางด้านดนตรีก็เช่นเดียวกัน พบว่ามีการพัฒนาขึ้นมากทั้งในด้านรูปแบบของเครื่องดนตรี กระบวนการประสมวง มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่มากมาย มีการพัฒนาด้านบทเพลงขึ้นอย่างเห็นได้ชัด เหตุดังกล่าวข้างต้นจึงส่งผลกระทบต่อดนตรีล้านนาตะวันออก ทำให้ดนตรีแบบดั้งเดิมมีการปรุงแต่งและเปลี่ยนรูปแบบไปจนทำให้อนุชนรุ่นหลังไม่ทราบรายละเอียด จารีตประเพณี การปฏิบัติของดนตรีล้านนาตะวันออกดั้งเดิม

จังหวัดน่านเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ล้านนาตะวันออกถือเป็นแหล่งข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมมากมาย ทั้งโบราณสถาน วัดวาอาราม สิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านเมือง บุคคลเก่าแก่และชาวพื้นเมืองในชุมชนต่างๆ ซึ่งเป็นแหล่งร่องรอยข้อมูลที่สำคัญที่ยังคงรูปทางศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าทางภูมิปัญญาท้องถิ่นยังคงความดั้งเดิมเอาไว้อย่างชัดเจน อีกทั้งเรื่องราวทางวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ล้านนาตะวันออกยังมิได้มีการพินิจพิเคราะห์อย่างลึกซึ้ง และแหล่งข้อมูลดังกล่าวยังเป็นส่วนช่วยสถาบันการศึกษาหรือ

หน่วยงานในเขตพื้นที่ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำในการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ร่วมกันของนักวิจัย นักวิชาการและผู้ที่เกี่ยวข้องในเขตวัฒนธรรมล้านนาตะวันออกด้วยอีกโสตหนึ่ง

ปัจจุบันศิลปะด้านดนตรีของชาวล้านนาตะวันออกตลอดจนรายละเอียดขั้นตอนการปฏิบัติสำหรับการบรรเลงดนตรีของท้องถิ่นไม่ว่าจะเป็นเรื่องพิธีกรรมต่างๆ การประกอบการแสดงศิลปะฟ้อนรำที่ปรากฏในสังคมนั้นลดน้อยถอยลงไปมาก มีแค่เพียงผู้คนในชุมชนล้านนาตะวันออกเท่านั้นที่มีโอกาสได้สัมผัสรับรู้ถึงศิลปะดั้งเดิมซึ่งอาจจะมิได้จัดเก็บรวบรวมข้อมูลไว้ ในส่วนบุคคลที่สนใจตลอดจนนิสิตนักศึกษาตามสถาบันการศึกษาก็มีโอกาสน้อยที่จะได้เข้าถึงและเข้าใจกับระบบของจารีตประเพณีของศิลปะดนตรีล้านนาตะวันออกได้ แม้จะมีผู้สนใจอยู่เป็นจำนวนมากก็ตาม อีกทั้งบางประเพณีก็มิได้มีการสืบทอดไว้ให้ชนรุ่นหลังปฏิบัติ ปรากฏเหลือเพียงแต่ร่องรอยทางประวัติศาสตร์ทางศิลปกรรมตามสถานที่สำคัญ หลักจารึกแม้กระทั่งภาพจิตรกรรมฝาหนังตามวัดวาอารามที่พอจะเป็นเค้าโครงต้นรากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ให้สืบค้นสานต่อเพื่อการสร้างสรรค์งานให้เป็นแบบดั้งเดิมหรือให้ใกล้เคียงไว้ได้มากที่สุดก็เริ่มชำรุดทรุดโทรมไปตามกาลเวลา

การสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติทางล้านนาตะวันออกที่บ่งบอกความอุดมสมบูรณ์ความเจริญงอกงามเป็นอารยประเทศมาแต่อดีต แต่ด้วยปรากฏการณ์ทางค่านิยมสมัยปัจจุบันมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพื่อนบ้านที่แข็งแรงกว่าทำให้เอกลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาติไทยมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ศิลปะด้านดนตรีล้านนาตะวันออกมีปรากฏให้เห็นเป็นระบบทางวิชาการอยู่บ้างบางส่วน แต่กระบวนการปฏิบัติจริงมีระบบจารีตประเพณีบางอย่างที่มีความละเอียดซับซ้อน ศิลปะทางด้านวิจิตรศิลป์บางประเภท แม้กระทั่งงานศิลปกรรมทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่ปรากฏพบตามท้องถิ่นยังขาดช่วงของการรวบรวมข้อมูลทำให้มรดกทางวัฒนธรรมถูกเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปบ้าง จะเห็นได้จากข้อมูลจากภาพจิตรกรรมหลักจารึกทางประวัติศาสตร์พบร่องรอยสะท้อนภาพทางสังคมสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี บางภาพปรากฏข้อมูลทางศิลปกรรมทั้งการแต่งกาย การดนตรีนาฏศิลป์ที่ไม่ปรากฏการพบแล้วในปัจจุบันขาดช่วงการสืบสานจนสูญหายไปจากสังคมจึงเป็นที่น่าเสียดายมรดกทางวัฒนธรรมของชาติเป็นอย่างยิ่ง

ปัจจุบันข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรม เอกลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชุมชนล้านนาตะวันออกมีปรากฏให้เห็นเป็นระบบทางวิชาการอยู่บ้างจำนวนไม่มาก แต่กระบวนการปฏิบัติระบบจารีตประเพณีบางอย่างที่มีความละเอียดซับซ้อน ซึ่งศิลปะทางด้านวิจิตรศิลป์บางประเภท แม้กระทั่งงานศิลปกรรมทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่ปรากฏพบตามท้องถิ่นยังขาดช่วงของการรวบรวมข้อมูลทำให้มรดกทางวัฒนธรรมถูกเปลี่ยนแปลงรูปแบบ จะเห็นได้ว่าข้อมูลตามหลักจารึก ภาพจิตรกรรมที่สะท้อนสังคมชุมชนนั้นบางภาพปรากฏข้อมูลทางศิลปกรรมทั้งการแต่งกาย การดนตรีนาฏศิลป์ที่ขาดช่วงการสืบ

สานจนสูญหายไปจากสังคมไม่ปรากฏการนำไปใช้จากเหตุทั้งปวง จึงเป็นที่น่าเสียดายมรดกทางวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เป็นเพลงเรื่องเพลงช้าที่ประพันธ์มาจากเรื่องของพิธีกรรมและดนตรีประกอบพิธีกรรมประเภทกลองปูจาในวัดสำคัญของจังหวัดน่านที่ยังมีอยู่ในปัจจุบัน และด้วยความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของชาติ ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสืบสานเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านตลอดจนการสืบทอดกระบวนการสำคัญทางจารีตวัฒนธรรมของชุมชนล้านนาตะวันออกและรายละเอียดดังกล่าวให้คงอยู่สืบต่อไปดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ให้อยู่คู่ชาติไทย นอกจากนี้เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เป็นเพลงเรื่องที่ประพันธ์โดยการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์วิถีการดำเนินชีวิตของชาวล้านนาตะวันออก จากประวัติศาสตร์ในเรื่องของพิธีกรรมและดนตรีประกอบพิธีกรรมในวัดสำคัญของล้านนาตะวันออกที่ยังมีอยู่ในปัจจุบัน

ผลของการประพันธ์เพลงเรื่องเพลงช้าปูจานครน่านจะแสดงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมพื้นที่ล้านนาตะวันออกและข้อมูลในจังหวัดน่านที่มีความสำคัญจังหวัดหนึ่งของชาติไทย ชุมชนยังคงยึดมั่นในการสืบสานศิลปวัฒนธรรมประเพณีตามแบบดั้งเดิมที่สรรค์สร้างรูปแบบต่างๆไว้อย่างงดงาม ด้วยเป็นการสืบค้นข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แหล่งข้อมูลในจังหวัดน่าน นำมาสร้างสรรค์บทเพลงเรื่องเพลงช้าเพลงนี้โดยยึดเค้าโครงสำนวนการตีกลองปูจา แสดงเอกลักษณ์อันทรงคุณค่า สืบสานและสร้างสรรค์งานจากมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติเพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษาพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมั่นคงและยั่งยืน

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ วิธีการบรรเลงกลองปูจา ทำนองกลองปูจาที่เป็นต้นรากในการประพันธ์เพลงเรื่องเพลงช้า

๑.๒.๒ เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านจากวัฒนธรรมดนตรีพิธีกรรมในจังหวัดน่าน

๑.๓ วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังต่อไปนี้

๑.๓.๑ ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากห้องสมุดและแหล่งการเรียนรู้ เช่น ห้องสมุดดนตรี ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยหรือสถาบันการศึกษา สำนักวัฒนธรรมจังหวัดน่าน ห้องสมุดประชาชนจังหวัดน่าน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑.๓.๒ ทำการศึกษาอย่างมีส่วนร่วมโดยการสังเกตข้อมูลจากการแสดงศิลปะของชุมชนล้านนาตะวันออก และศึกษาข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์โดยเลือกเก็บข้อมูลการแสดงดนตรีของชุมชนล้านนาตะวันออก ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในพระอาราม พระอุโบสถและสถานที่ราชการสำคัญในจังหวัดน่านโดยเก็บข้อมูลตามสภาพการณ์จริง โดยในแต่ละครั้งที่ทำการบันทึกจะเก็บข้อมูลเป็นเสียงและภาพตามความแตกต่างของวัฒนธรรม

๑.๓.๓ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะพื้นบ้านจังหวัดน่าน โดยเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานดนตรีล้านนาโดยตรงดังนี้

- เจ้าสร้อยไข่มุก ณ น่าน ทายาทพระเจ้าเมืองน่าน อยู่บ้านเลขที่ ๑๙๓ หมู่ ๙ บ้านฟ้าใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ปัจจุบันอายุ ๘๐ ปี
- เจ้าญาน สองเมืองแก่น ทายาทพระเจ้าเมืองน่าน อยู่บ้านเลขที่ ๕๑ หมู่บ้านมหาพรหม ตำบลในเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน ปัจจุบันอายุ ๔๖ ปี
- นายจรินทร์ ไชยวงศ์ ตำแหน่งเจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
- พ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านและขับซอ) พ.ศ.๒๕๓๘
- อาจารย์พิพัฒน์พงษ์ หน่อขัด ศิลปินอิสระ เชี่ยวชาญพิณเปี๊ยะและภาษาพื้นถิ่นในจังหวัดน่าน
- พระครูศิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พระครูไพบูลนันทวิทย์ เจ้าอาวาสวัดไผ่เหลือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด อำเภอเมืองจังหวัดน่าน
- พระอธิการศราวุธ สุขวัฑฒโน จ้าอาวาสวัดสวนหอม อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ เจ้าอาวาสวัดอภัย อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ เจ้าอาวาสวัดพุ่มมาลา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน มีความเชี่ยวชาญเรื่องการตีกลองปูจา
- พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร เจ้าอาวาสวัดพระธาตุเขาน้อย ตำบลดู่ใต้ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พ่อหนานบุญนัก กองศรี ศิลปินกลองปูจาวัดมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
- พระมงคล สิริมงฺคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

๑.๓.๔ ทำการถอดข้อมูลเสียงข้อมูลภาพและข้อมูลสัมภาษณ์ จัดพิมพ์นำเสนอข้อมูล

๑.๓.๕ สร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปู่จานครน่านโดยนำทำนองกลองปูจาบทเพลงต่างๆ มาเป็นกระสวนและเป็นทำนองต้นรากในการประพันธ์ทำนองเพลงไทย โดยใช้ระบบเสียงและเครื่อง

ดนตรีและการประสมวงแบบดั้งเดิมตามประวัติศาสตร์ ยึดแนวบันไดเสียงรูปแบบทำนองหลักของบทเพลงดั้งเดิม แล้วทำการสอดแทรกจุดสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของกลองปูจา

๑.๓.๖ วิเคราะห์ข้อมูลและสร้างสรรค์บทเพลงเรื่องเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านโดยนำข้อมูลเสียงมาบันทึกมาเป็นลายลักษณ์อักษรด้วยระบบการบันทึกโน้ตไทย ๘ ห้องแล้วทำการวิเคราะห์เพื่ออธิบายโครงสร้างเพลง ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองตลอดจนการกำหนดความโดดเด่นของทำนองเพลงในแต่ละประโยค

๑.๓.๗ สรุปผลการวิจัย การสร้างสรรค์และข้อเสนอแนะ

๑.๓.๘ จัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๔.๑ ทราบประวัติความเป็นมา ความเชื่อ วิธีการบรรเลงกลองปูจา ทำนองกลองปูจาที่เป็นต้นรากในการประพันธ์เพลงเรื่องเพลงช้า

๑.๔.๒ ได้สร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านจากวัฒนธรรมดนตรีพิธีกรรมในจังหวัดน่าน

๑.๕ นิยามศัพท์เฉพาะ

ล้านนา หมายถึงดินแดนภูมิภาคตอนบนของประเทศไทยเป็นแนวเทือกปัจจุบันประกอบด้วย ๘ จังหวัด ได้แก่ แม่ฮ่องสอน เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน

ล้านนาตะวันออก หมายถึง เขตวัฒนธรรมประกอบด้วยพื้นที่จังหวัดน่าน แพร่ บางส่วนของเชียงราย พะเยา และอำเภอลับแลจังหวัดอุตรดิตถ์

ปูจา หมายถึง กลองพื้นเมืองของจังหวัดน่าน โดยลูกกลองแบ่งออกเป็นลูกเล็กจำนวน ๓ ใบ และกลองลูกใหญ่จำนวน ๑ ใบ ตีประกอบกัน กลองปูจานำมาตีเพื่อเป็นสัญญาณในการบอกบุญของพุทธศาสนา

สล่า หมายถึง ผู้มีความรู้ความสามารถสร้างผลงานในเรื่องงานช่าง งานศิลปะในแขนงใดแขนงหนึ่งในพื้นที่ล้านนา

ซิกตุ๊ปี้ซิก หมายถึง ทำนองของกลองปูจาที่ใช้ท่องจำเป็นภาษาท้องถิ่นเพื่อตีกลองปูจา

เสือขบช้าง หมายถึง ทำนองของกลองปูจาที่ใช้ท่องจำเพื่อตีกลองปูจา

สาวน้อยเก็บผัก หมายถึง ทำนองของกลองปูจาที่ใช้ท่องจำเพื่อตีกลองปูจา

ล่องน่าน หมายถึง ทำนองของกลองปูจาที่ใช้ท่องจำเพื่อตีกลองปูจา

ตุ๊บ หมายถึง คำร้องแทนเสียงของการตีกลองปูจาลูกเล็ก

ต้าง หมายถึง คำร้องแทนเสียงของการตีกลองปูจาลูกใหญ่

Chulalongkorn University

โมง หมายถึง คำร้องแทนเสียงของการตีโหม่ง

โซะ หมายถึง คำร้องแทนการตีกลองปูจาลูกเล็กของทำนองกลองที่ประพันธ์ใหม่ในอำเภอเวียงสาของครูญาน สองเมืองแก่น

ลูกตุบ หมายถึง กลองปูจาที่มีขนาดเล็กทั้ง ๓ ลูกเรียงลำดับกันเล็กไปใหญ่

ลูกแม่ หมายถึง กลองปูจาที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในกลองปูจาทั้ง ๔ เรียกว่าใบแม่หรือลูกแม่

ทำนองต้นราก หมายถึง ทำนองของการตีกลองปูจาที่เป็นแบบอย่างในการปรุงแต่งเพื่อประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

เพลงช้าเรื่อง หมายถึง คำที่ใช้เรียกผลงานการประพันธ์ของงานวิจัยเล่มนี้มีความหมายเช่นเดียวกับศัพท์สังคีตในคำว่า เพลงเรื่องเพลงช้า

๑.๖ ศัพท์สังคีต

เพลงเรื่องเพลงช้า เป็นบทเพลงขั้นสูงของราชสำนักไทย ประกอบด้วยบทเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน โดยบทเพลงช้า ๑ เรื่องต้องประกอบด้วยเพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ เพลงเร็วและเพลงลา

ระบำ เป็นคำที่ใช้เรียกทำนองของกลองปูจาในจังหวัดน่านแตกต่างจากความหมายของระบำในภาคกลางซึ่งระบำของจังหวัดน่านหมายถึงลีลาของเสียงกลองปูจา

หน้าทับพิเศษ หน้าที่ของเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังซึ่งมีลักษณะกระสวนทำนองต่างไปจากหน้าทับปรบไก่ หรือหน้าทับสองไม้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๒
แนวคิด ทฤษฎี บริบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อเพื่อแสดงเนื้อหาดังกล่าวดังรายละเอียดต่อไปนี้

๒.๑ แนวคิด
- ๒.๑.๑ แนวคิดด้านภูมิปัญญาพื้นบ้าน
- ๒.๑.๒ แนวคิดด้านดนตรีในพิธีกรรม

๒.๒ ทฤษฎี
- ๒.๒.๑ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย
- ๒.๒.๒ ทฤษฎีการแบ่งประเภทเพลงไทย
- ๒.๒.๓ ความหมายและทฤษฎีว่าด้วยการประสมวงปี่พาทย์
- ๒.๒.๔ ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย
- ๒.๒.๕ ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

๒.๓ บริบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- ๒.๓.๑ บริบทเรื่องความเป็นมาของคนจังหวัดน่าน
- ๒.๓.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจา จังหวัดน่าน
- ๒.๓.๓ เอกสารและงานวิจัยเพลงเรื่องเพลงช้า

รายละเอียดเนื้อหาตามหัวข้อข้างต้นมีดังนี้

๒.๑ แนวคิด

๒.๑.๑ แนวคิดด้านภูมิปัญญาพื้นบ้าน

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน ได้อธิบายเรื่องภูมิปัญญาไว้ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ ๒๓ ว่า

> *ภูมิปัญญา (Wisdom)" หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ความเชื่อและศักยภาพในการแก้ปัญหาของมนุษย์ ที่สืบทอดกันมาไม่ขาดสายและเชื่อมโยงกันทั้งระบบทุกสาขา เป็นทักษะเทคนิคการตัดสินใจ ผลิตผลงานของบุคคลซึ่งเกิดจากการสะสมองค์ความรู้ทุกด้านผ่านกระบวนการสืบทอด พัฒนาปรับปรุงเลือกสรรมาแล้วเป็นอย่างดี สามารถแก้ไขปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิตคนไทยได้อย่าง*

เหมาะสมกับยุคสมัย (โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ๒๕๕๐)

สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอธิบายเรื่องภูมิปัญญาไทยสรุปได้ว่าภูมิปัญญาเป็นความคิด เป็นเอกลักษณ์ที่มีอัตราส่วนอยู่จำนวนมาก โดยภูมิปัญญานั้นจะต้องแสดงความเป็นชาติ ซึ่งมีการสั่งสมมาเป็นระยะเวลานาน และมักปรากฏอยู่ในสังคมทุก ๆ สังคม นอกจากนี้ภูมิปัญญายังเป็นตัวบ่งชี้ความเจริญรุ่งเรืองของสังคมนั้นๆด้วย

นอกจากนี้สถาบันไทยศึกษายังได้ชี้แจงว่า ภูมิปัญญานั้น เป็นเรื่องที่ไม่อาจกล่าวได้เป็นรูปธรรม กล่าวคือเป็นนามธรรมที่วัดไม่ได้ โดยภูมิปัญญาเป็นเรื่องที่สำคัญเรื่องหนึ่งของสถาบันทางสังคม สถาบันไทยศึกษากำหนดสถาบันทางสังคมได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา เรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับครอบครัว นันทนาการและศิลปะ หรือเรื่องของภาษาเป็นต้น และเมื่อทำการรวบรวมสถาบันสังคมแล้ว ก็จะทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรม (Culture) ของสังคมนั่นเอง

สถาบันไทยศึกษา ยังได้จำแนกลักษณะของภูมิปัญญาออกเป็น ๕ ลักษณะ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๑. ภูมิปัญญา เป็นความรู้ ที่เกี่ยวกับเรื่องใดๆ หรือหน่วยสังคมใดๆ ความรู้มีเป็นลักษณะเป็นข้อมูล เป็นเนื้อหาสาระเกี่ยวกับเรื่องนั้นๆ เช่น ความรู้เกี่ยวกับครอบครัว ความรู้เกี่ยวกับมนุษย์ เกี่ยวกับผู้หญิง ผู้ชาย ประเภทของครอบครัว ฯลฯ

๒. ภูมิปัญญา เป็นความเชื่อ เกี่ยวกับเรื่องใดๆ หรือหน่วยสังคมหน่วยใดๆ สังคมนั้นมีความเชื่อ อาจยังไม่มีข้อพิสูจน์ยืนยันว่าถูกต้อง หากมีการพิสูจน์ความเชื่อนั้นแล้ว ความเชื่อก็จะกลายเป็นความรู้ในข้อ ๑ บางอย่างอาจพิสูจน์ไม่ได้ เช่น เรื่องนรกสวรรค์ ตายแล้วไปไหน ผีมีจริงหรือไม่ ก็เป็นความเชื่อเช่นนั้นต่อไป

๓. ภูมิปัญญา คือ ความสามารถ หรือแนวทางในการแก้ปัญหา หรือป้องกันปัญหา เกี่ยวนับหน่วยสังคมใดที่จะกล่าว ตัวอย่างครอบครัว เช่น ความสามารถในการป้องกันไม่ให้เกิดปัญหาขึ้นในครอบครัว ความสามารถในการสร้างหรือดำรงความสัมพันธ์อันดีในครอบครัว

๔. ภูมิปัญญาทางวัตถุ ในหน่วยสังคมใดๆ ที่จะกล่าวถึง ตัวอย่างครอบครัว เช่น เรือนชานบ้านช่อง เครื่องใช้ไม้สอยต่างๆ ในครอบครัว ทำให้ครอบครัวมีความสะดวกสบายตามสภาพ เป็นต้น

๕. ภูมิปัญญาทางพฤติกรรม ในหน่วยสังคมใดๆ ที่จะกล่าวถึง ตัวอย่างครอบครัว เช่น การกระทำ ความประพฤติ การปฏิบัติ การปฏิบัติของคนต่างๆ ในครอบครัวทำให้ครอบครัวสามารถดำรงคงอยู่ได้ ก็นับเป็นภูมิปัญญาเช่นเดียวกัน (สถาบันไทยศึกษา ๒๕๓๕)

จากการอภิปรายเรื่องเกี่ยวกับภูมิปัญญาของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยสรุปได้ว่าภูมิปัญญามี ๒ ลักษณะ ลักษณะแรกเป็นภูมิปัญญาที่มีลักษณะเป็นรูปธรรม ได้แก่วัตถุต่าง ๆ ลักษณะที่สองเป็นเรื่องของการกระทำทั้งหลาย อาจสรุปเป็นเรื่องของนามธรรม อันได้แก่ ความรู้ ความสามารถ ความเชื่อ หรือแนวทางในการแก้ปัญหา การป้องกันปัญหา รวมทั้งการสร้างความสงบสุขให้กับชีวิตมนุษย์นั่นเอง

เอกวิทย์ ณ ถลาง กล่าวเรื่องภูมิปัญญาไทย ไว้ในหนังสือ ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้ ไว้ดังนี้

> *ภูมิปัญญาไทยเป็นผลของประสบการณ์สั่งสมของมนุษย์ที่เรียนรู้จากปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม ปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มชนเดียวกันและระหว่างกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์ รวมไปถึงโลกทัศน์ที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมโดยการตีความอย่างลึกซึ้งให้เข้าใจถึงมูลเหตุแห่งการสร้างสรรค์อย่างชาญฉลาด แสดงถึงความมีภูมิปัญญาของคนไทยในยุคสมัยหนึ่ง ที่สามารถคิดค้นสิ่งที่เป็นระเบียบต้องการจะเลียนหรือจะล้ออย่างไรก็ตาม (เอกวิทย์ ณ ถลาง ๒๕๔๖)*

ราชบัณฑิตสถาน (๒๕๔๒ : ๘๒๖) ได้ให้ความหมายของคำว่า “ภูมิปัญญา” ไว้ว่า *เป็นพื้นความรู้ความสามารถ* และจากเล่มเดียวกันนี้ (๒๕๔๒: ๗๙๔) ยังให้ความหมายคำว่า “พื้นบ้าน” ไว้ว่า *“เฉพาะถิ่น เช่น ของพื้นบ้าน, มักใช้เข้าคู่กับคำว่าพื้นเมือง เป็นพื้นบ้านพื้นเมือง”*จากการให้ความหมายข้างต้นสามารถสรุปคำว่า “ภูมิปัญญาพื้นบ้าน” ได้ว่า พื้นความรู้ ความสามารถ ที่เป็นลักษณะเฉพาะถิ่น (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๕)

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนได้อธิบายเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้านไว้ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ ๑๙ ไว้ว่า เป็นความรู้ที่สั่งสมมาจากประสบการณ์ของชาวบ้านและสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง มีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ประยุกต์ตามความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้น มีรายละเอียดดังนี้

> *ความรู้ของชาวบ้าน ซึ่งได้มาจากประสบการณ์และความเฉลียวฉลาดของชาวบ้าน รวมทั้งความรู้ที่สั่งสมมาแต่บรรพบุรุษ แล้วสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ระหว่างการสืบทอดมีการปรับประยุกต์และเปลี่ยนแปลง จนอาจเกิดเป็นความรู้ใหม่ตามสภาพการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม*
>
> (โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ๒๕๕๐)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๕)ได้สรุปลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ไว้ในหนังสือวัฒนธรรมพื้นบ้าน แนวปฏิบัติในภาคใต้ สรุปได้ว่า ลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านมี ๕ ประการ ประการแรกคือ วัฒนธรรมพื้นบ้านมีลักษณะที่เป็นมรดกร่วมของกลุ่มชน เป็นสิ่งสำคัญของส่วนรวมในชุมชนหรือสังคมนั้นๆ สมาชิกในชุมชนปฏิบัติร่วมกันและปรากฏให้เห็นเป็นเวลายาวนาน หรืออาจเรียกได้ว่า มีการสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น สามารถแบ่งออกเป็นสองลักษณะคือ เป็นรูปและนามธรรม สามารถพบเห็นได้จากตัววัตถุ เช่น หัตถกรรมพื้นบ้าน เครื่องใช้สอยและศิลปะการแสดง หรือจากการถือปฏิบัติและแนวความคิดความเชื่อของสมาชิกของสังคมนั้นๆ แต่ทั้งนี้ สิ่งที่เป็นหลักฐาน ที่ปรากฏให้เห็นถึงมรดกร่วมของกลุ่มชนดังกล่าวนั้น ต้องไม่เป็นเพียงการสร้างสรรค์หรือความคิดของสมาชิกคนใดคนหนึ่งของสังคม หากแต่ต้องเป็นสิ่งสร้างสรรค์หรือการปฏิบัติที่สมาชิกทุกคนในสังคมสามารถกระทำออกมาได้เหมือนกันทุกคน เพราะได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้นั้นสืบต่อมาจากบรรพบุรุษแล้ว

ประการที่สอง วัฒนธรรมพื้นบ้านมีวิธีการสืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ องค์ความรู้ใดๆ ที่ถูกบ่มเพาะและถูกสั่งสมมาภายในสังคมชุมชนนั้นๆ ย่อมมีการถ่อยทอดให้จากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง หรือแม้แต่คนรุ่นเดียวกัน การถ่ายทอดดังกล่าว ไม่ใช่การจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่เป็นการบอกเล่าจากปากสู่ปาก เรียกว่าวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมมุขปาฐะนี้ มีข้อจำกัดของการถ่ายทอดที่ขึ้นอยู่กับความสามารถของการจดจำของผู้รับ รวมถึงความสนใจของสังคมในยุคนั้นๆ ว่าเป็นการเฉพาะกิจหรือเป็นความรับผิดชอบโดยหน้าที่ ซึ่งการสืบทอดโดยวิธีมุขปาฐะของวัฒนธรรมพื้นบ้านนี้ อาจมีข้อคิดเห็นส่วนตัวของผู้บอกเล่าปะปนอยู่ด้วยเพื่อจุดประสงค์บางอย่าง เช่น เพื่อการเน้นข้อมูลสำคัญข้อมูลหนึ่งแต่เกิดความผิดพลาดไปเน้นที่ข้อมูลหนึ่ง ทำให้องค์ความรู้หรือสารจากผู้ที่ริเริ่มได้ถูกบิดเบือนไปจากเดิม

ประการที่สาม วัฒนธรรมพื้นบ้านมีธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงและการประสมประสาน คือวัฒนธรรมพื้นบ้านใดๆ ไม่อาจคงลักษณะเดิมได้ตลอดไป เพราะจากลักษณะการสืบทอดในที่กล่าวมาแล้ว ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง แตกต่างกันและพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง เพราะผู้บอกเล่าแต่ละคนย่อมมีความสามารถหรือลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน แล้วแต่ความประสงค์ที่จะเสริมแต่งข้อมูลเฉพาะบุคคล กระบวนการเช่นนี้เป็นธรรมชาติของการผันแปรตามวิถีของมุขปาฐะ และสิ่งนี้คือวิถีของวัฒนธรรมพื้นบ้าน เมื่อใดที่วัฒนธรรมพื้นบ้านถูกบันทึกและเผยแพร่ด้วยการตีพิมพ์ ย่อมเป็นการทำให้วัฒนธรรมพื้นบ้านนั้นหยุดเปลี่ยนแปลงไปด้วย หรือเรียกได้ว่าภาวะหยุดนิ่ง แต่วัฒนธรรมนั้นๆ ก็สามารถมีชีวิตขึ้นมาใหม่ได้ต่อเมื่อได้กลับเข้าสู่วิธีแห่งมุขปาฐะเช่นเดิม

ประการที่สี่ วัฒนธรรมพื้นบ้านมีลักษณะเป็นวิทยาการ คือมีลักษณะเป็นทั้งประวัติศาสตร์และวิทยาศาสตร์ เหตุที่เป็นประวัติศาสตร์เพราะมีวิทยาการที่ทำให้สามารถมองย้อนกลับไปในอดีตของมนุษย์ และลักษณะที่เป็นวิทยาศาสตร์ก็เพราะว่ามีความพยายามมองหรืออุปมานให้เห็นอดีตของมนุษย์จากนามธรรม วิเคราะห์และวิจัย โดยอาศัยกระบวนการแห่ง

วิทยาศาสตร์เป็นรากฐาน ทั้งนี้ ประวัติศาสตร์และวิทยาศาสตร์ของวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือคติชาวบ้าน (Folklore) มีลักษณะเป็นวิทยาการ จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า คติชนวิทยา

วัฒนธรรมพื้นบ้านมีเนื้อหาเป็นข้อเท็จจริง (Fact) เป็นต้นแบบหรือเป็นต้นคิด ข้อเท็จจริงบางประการ แทนที่จะยกมากล่าวอย่างตรงไปตรงมาตามวิธีของประวัติศาสตร์ อาจต้องกลายเป็นข้อห้ามสำหรับบางคนหรือบางโอกาส ข้อเท็จจริงบางประการมีความหยาบคายและรุนแรงเกินไปที่จะพูดตรงๆ ผู้บอกเล่าเองย่อมมีวิธีการที่จะบอกเล่าโดยการเลี่ยง หรืออาศัยกลวิธีต่างๆ เพื่อให้ข้อเท็จจริงนั้นถูกถ่ายทอดออกๆไป ข้อเท็จจริงบางกรณีเป็นเรื่องของความอารมณ์ขำขัน จึงต้องมีความเกรงใจที่จะแสดงออกโดยปราศจากวิธีแสดงเป็นนัย ตัวอย่างเช่น อารมณ์ขันที่เกิดจากการแต่งกายของคุณยาย จำเป็นต้องแสดงเป็นนัย เพราะไม่มีวิธีอื่นที่จะทำให้บรรลุผลได้

การแสดงเป็นนัยในขั้นแรก เมื่อมีการสืบทอดเป็นหลายขั้นตอน อาจทำให้ร่องรอยของเจตนาเดิมผิดเพี้ยนไป ซึ่งอาจมีเหตุปัจจัยหลายประการ อาทิ เป็นผู้ปฏิบัติตั้งเป้าหมายของการส่งข้อมูลที่สูงจนเกินไป ต้องการให้แสดงผลในวงที่กว้างขวางขึ้น จึงมีการเสริมแต่งเพื่อเพิ่มพูนความศรัทธา จนบางครั้งวิธีการของวัฒนธรรมพื้นบ้านกลายมาเป็นลักษณะของเทพนิยายโบราณ บางกรณีผู้ถ่ายทอดแสดงออกอย่างรวบรัดจนเกินไป ทำให้ผู้รับการถ่ายทอดจับประเด็นผิดพลาด ซึ่งผู้ที่ไม่ใช่นักประวัติศาสตร์ แต่ใช้วิธีการทางด้านประวัติศาสตร์ ทำให้ตีความผิดว่าเป็นความคิดเห็นเป็นข้อเท็จจริง อาจทำให้ความจริงผิดเพี้ยน เปลี่ยนเป็นความเชื่อ และอาจกลายเป็นเรื่องเหลือเชื่อ ตำนานในความคิดของคนสังคมต่อๆ ไป

ประการที่ห้า วัฒนธรรมบางส่วนของชาวบ้านอาจไม่ใช่วัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งวัฒนธรรมประกอบด้วยขนบนิยม ๓ ประการที่สำคัญ ได้แก่ ขนบนิยมลายลักษณ์ (Literary tradition) ขนบนิยมตามสมัยนิยม (Poppular tradition) และขนบนิยมของสามัญชนหรือวัฒนธรรมพื้นบ้าน (Oral or Folk tradition)

ขนบนิยมลายลักษณ์ คือวัฒนธรรมที่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อให้ผู้ที่สามารถเข้าใจในภาษา อ่านออกเขียนได้ สามารถนำไปศึกษาได้ต่อไป เช่น ข้อมูล หนังสือ สื่อ ที่ใช้ศึกษากันในสถานศึกษาทั่วไป เป็นต้น วัฒนธรรมกลุ่มนี้ขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถเฉพาะตัวของผู้เรียบเรียง ส่วนขนบนิยมลายลักษณ์ มีลักษณะเฉพาะตนของผู้ที่เรียบเรียง ส่วนขนบนิยมตามสมัยนิยมมักมีลักษณะเปลี่ยนไปตามอิทธิพลทางวัตถุ รวมถึงอิทธิพลของสื่อมวลชน เช่น วารสาร จุลสาร หนังสือพิมพ์รายวัน วิทยุ โทรทัศน์ เป็นต้น เป็นวัฒนธรรมที่ทุกคนเข้าไปมีส่วนร่วมได้ง่าย ง่ายต่อการถือปฏิบัติ ซึ่งสังเกตได้ว่า วัฒนธรรมทั้ง ๒ กลุ่มที่กล่าวมา ไม่จัดเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน

วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรม อาจเรียกได้ว่าเป็นการอนุรักษ์รูปแบบมีอยู่เคร่งครัด ก็เพื่อส่งเสริมให้เกิดความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ แต่เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว จะเห็นว่าผู้ที่ทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรม ก็มีส่วนเบี่ยงเบนสาระสำคัญดั้งเดิม โดยพยายามอาศัยวิธีการทาง

ประวัติศาสตร์กลบเกลื่อนร่องรอยเดิม ทำให้เกิดเงื่อนงำ จนกลายเป็นปมที่สลับซับซ้อนยากต่อการแยกออกว่าส่วนใดคือวัฒนธรรมพื้นบ้าน ส่วนใดคือสิ่งที่ปฏิบัติเพื่อรักษาผลประโยชน์ของตนหรือกลุ่ม

ประเพณีท้องถิ่น บางที่อาจถูกบุคคลที่มีบทบาทหน้า หรือมีอำนาจในสังคมนั้นปรุงแต่งขึ้นมาด้วยเจตนาหรือเพราะความไม่รู้ ทำให้ขนบนิยมลายลักษณ์และขนบนิยมตามสมัยนิยม ซึ่งควรจะเป็นเพียงเครื่องส่งเสริม กลับกลายเป็นเข้าไปแทรกซ้อนและกลายเป็นตัวนำ เป็นสาเหตุทำให้ แยกว่าส่วนไหนคือวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งมีการพัฒนาการไปด้วยตัวของมันเอง หรือมีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลง

เนื่องแต่ลักษณะธรรมชาติของตัววัฒนธรรมมีความสามารถของการถ่ายเทและประสมประสานกันไปมา ผู้ที่เข้าศึกษา หรือผู้ถือปฏิบัติ จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีความสามารถในการจำแนกว่าส่วนใดคือวัฒนธรรมพื้นบ้านต้นแบบ ส่วนใดคือวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีพัฒนาการไปตามธรรมชาติ ส่วนใดคือวัฒนธรรมที่เกิดจากการเสริมแต่งและส่วนใดคือวัฒนธรรมต่างถิ่นที่แปลกปลอมเข้ามา

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ได้จำแนกรูปแบบของวัฒนธรรมพื้นบ้านได้แก่ ภาษา วรรณกรรม ดนตรี การฟ้อนรำ การละเล่น ฯลฯ ไว้เป็น ๓ ลักษณะคือ ลักษณะแรก วัฒนธรรมที่ต้องอาศัยภาษาเป็นสื่อในการแสดงออกโดยตรง (Verbal Folklore) ประการที่สองวัฒนธรรมที่ไม่ต้องอาศัยภาษาเป็นสื่อ (Non-Verbal Folklore) และประการสุดท้ายคือ รูปแบบวัฒนธรรมที่ผสมกันระหว่างการใช้ภาษาและการไม่ใช้ภาษาเป็นสื่อ (Partly Verbal Folklore หรือ Mix) ไว้ดังต่อไปนี้

> *รูปแบบที่วัฒนธรรมพื้นบ้านปรากฏ ได้แก่ ภาษา วรรณกรรม ดนตรี การฟ้อนรำ การละเล่น เทพปกรณัม พิธีกรรม ความเชื่อ กิจประเพณี หัตถกรรม สถาปัตยกรรม และศิลปะด้านอื่นๆ และเนื่องจากวัฒนธรรมพื้นบ้านมีขอบข่ายกว้างขวางดังได้กล่าวมาแล้ว เพื่อสะดวกแก่การศึกษา อาจจำแนกประเภทโดยอาศัยรูปแบบที่ปรากฏ แบ่งออกเป็น ๓ ประเภท คือ ประเภทที่ต้องอาศัยภาษาเป็นเครื่องแสดงออกโดยตรง (Verbal Folklore) ประเภทที่แสดงออกโดยไม่ต้องอาศัยภาษาเป็นสื่อ (Non-Verbal Folklore) และประเภทที่ประสมกันระหว่างการใช้ภาษาและไม่ต้องใช้ภาษาเป็นสื่อ (Partly Verbal Folklore หรือ Mix) แต่ละประเภท มีประเภทย่อยดังตัวอย่างต่อไปนี้*
>
> *๑. วัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทที่ต้องอาศัยภาษา (Verbal Folklore) ได้แก่*
>
> *๑.๑ นิทานพื้นเมือง (Folktale) เช่น พวกเทพนิยาย (Fairy tale) นิทานประจำถิ่น (local legend) ซึ่งมักเชื่อกันว่ามีมูลความจริง นิทายวีรบุรุษ (hero tale) นิทานเกี่ยวกับสัตว์ (animal tale) นิทานอธิบายเหตุ (Explanatory) นิทานตลกขบขัน (jest) หรือนิทานร่าเริง (merry tale)*

๑.๒ ภาษาถิ่น (Dialect) รวมทั้งวัฒนธรรมการพูดจา (Folk speech) และการตั้งชื่อ (Naming) เช่นชื่อบ้านนามเมืองที่มีความเชื่อเข้าไปเกี่ยวข้อง

๑.๓ บทภาษิต (Dialect) และคำกล่าวที่เป็นภาษิต (Proverbial saying) คือคำกล่าวที่รู้หรือยอมรับกันทั่วไป

๑.๔ ปริศนาคำทาย (Riddles)

๑.๕ คำพูดที่คล้องจองกัน (Rhymes) เช่น คำกลอนสำหรับเด็ก (Nursery themes)

๑.๖ เพลงชาวบ้าน (Folk-songs) ได้แก่เพลงชาวบ้านทั่วๆ ไป รวมทั้งเพลงกล่อมเด็ก (Lullabies) บทขับร้องเป็นเรื่องราว

๒. วัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทที่ไม่ต้องอาศัยภาษาเป็นสื่อ (Non-Verbal Folklore) ได้แก่

๒.๑ สถาปัตยกรรมชาวบ้าน (Folk architecture)

๒.๒ ศิลปะชาวบ้าน (Folk art)

๒.๓ งานฝีมือชาวบ้าน (Folk craft)

๒.๔ เครื่องแต่งกายชาวบ้าน (Folk costums)

๒.๕ การกินของชาวบ้าน (Folk foods) และนิสัยการกิน (Food habits)

๒.๖ อากัปกิริยาของชาวบ้าน (Folk gesture) เช่น ท่าทางแสดงอาการอาย อาการโกรธ อาการตอบรับและปฏิเสธ และอากัปกิริยาทั่วๆ ไป

๒.๗ ดนตรีพื้นเมือง (Folk music)

๓ วัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทประสมประสาน (Party Verbal Folklore)

๓.๑ ความเชื่อ (Belief) รวมทั้ง การถือโชคลาง (Superstitions) คาถาอาคม (Magic) การทำเสน่ห์และเครื่องรางของขลัง (Charms)

๓.๒ การละครชาวบ้าน หรือ การละเล่นพื้นเมือง (Folk dramas หรือ Folk plays) และระบำรำเต้นของชาวบ้าน (Folk dances)

๓.๓ ประเพณีพื้นเมือง (Folk customs) และพิธีกรรม (Rituals)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๔ งานมหกรรม พิธีการฉลอง (Festival)

๓.๕ การเล่น หรือ กีฬาพื้นเมือง (Folk games) รวมทั้งการเล่นของเด็ก (Children's games)

๓.๖ ยากลางบ้าน (Folk medicines)

(สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ๒๕๒๕)

จากคำอธิบายข้างต้นทั้งหมด ผู้วิจัยสรุปได้ว่าภูมิปัญญาพื้นบ้าน คือองค์ความรู้ที่เป็นสิ่งร่วมกันของคนในสังคม เฉพาะสังคมใดสังคมหนึ่ง คนในสังคมนั้นสามารถแสดงออกหรือปฏิบัติได้เป็นอย่างเดียวกัน มีได้เป็นลักษณะเป็นทั้งรูปธรรมและนามธรรม มีทั้งต้องใช้ภาษาเป็นสื่อ ไม่จำเป็นต้องใช้ภาษาเป็นสื่อหรือผสมผสานกันไป วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นข้อเท็จจริงที่มีวิธีการสืบทอดภูมิความรู้หรือข้อมูลนั้นๆ ด้วยวิธีบอกเล่าจากปากต่อปาก หรือที่เรียกว่าวัฒนธรรมมุขปาฐะ ทำให้ลักษณะของภูมิปัญญาพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้นมีความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ซึ่งเป็นข้อแสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือภูมิปัญญาพื้นนั้นยังมีชีวิตอยู่

๒.๑.๒ แนวคิดด้านดนตรีในพิธีกรรม

ราชบัณฑิตสถาน ได้นิยามคำว่า "พิธี"ไว้ว่า การแสดงออกทางความเชื่อ หรือกิจกรรมที่ปฏิบัติกันในประเพณี เรียกว่าพิธี ตามความหมายของราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายไว้ว่า "*พิธี น. งานที่จัดขึ้นตามลัทธิหรือความเชื่อถือตามขนบธรรมเนียม ประเพณีเพื่อความขลังหรือความเป็นสิริมงคลเป็นต้น; แบบอย่าง, ธรรมเนียม, เช่น ทำให้ถูกพิธี; การกำหนด เช่น ก็อยู่จนสิ้นชนมายุพิธีในเทพพู้น*" (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๒)

บุญมี แท่นแก้วได้อธิบายคำว่า "พิธีกรรม" ไว้ในหนังสือ ประเพณีพิธีกรรมพระพุทธศาสนาไว้ว่า พิธีกรรม คือ การจัดงานหรือกิจกรรมใดๆ ที่มีการปฏิบัติสืบทอดกันมาช้านาน จัดให้เกิดขึ้นตามความเชื่อ ธรรมเนียมหรือศาสนา เพื่อเป็นการบูชา สักการะ ซึ่งมีความเชื่อกันว่า งานหรือกิจกรรมที่จัดขึ้นนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

พิธี หมายถึง งานที่จัดขึ้นตามลัทธิความขลัง เป็นแบบอย่างธรรมเนียมหรือการกำหนด

กรรม หมายถึง การกระทำ การงาน หรือกิจ

พิธีกรรมหมายถึง การบูชา

คำว่า "พิธี" หมายถึง งานที่จัดขึ้นตามลัทธิความเชื่อ ซึ่งจัดว่าเป็นความขลังและศักดิ์สิทธิ์ คำว่าพิธีกรรม หมายถึง การบูชา การสักการะ การจัดงานอันเป็นแบบอย่างหรือตามธรรมเนียมของคนในกลุ่มนั้น หรือสังคมนั้นได้กำหนดจัดขึ้น

เพื่อเป็นวิธีการนำไปสู่ผลสำเร็จที่ตนต้องการ อันเป็นพิธีกรรมที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต แต่มีบางส่วนที่ได้รับมาจากอารยธรรมของชาติอื่น และได้หล่อหลอมจนกลายเป็นไทย ส่วนใหญ่ได้มาจากอิทธิพลหรือคติทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และพระพุทธศาสนา ผู้กระทำพิธีกรรมมักจะมีความเชื่อมั่นว่าสามารถนำไปสู่ความสำเร็จตามที่ตนปรารถนามากบ้าง น้อยบ้าง

ในสังคมปัจจุบัน จัดว่าเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง ถ้าพิธีกรรมนั้นอันเกี่ยวกับกิจกรรมทางพระพุทธศาสนา จึงจัดให้มีแห่แหน สมโภชในกิจกรรมต่างๆจะมีอุปกรณ์ เครื่องยศบริวาร เครื่องสังเวยบูชา ตลอดทั้งสัญลักษณ์นานาชนิด
(บุญมี แท่นแก้ว ๒๕๔๗)

ฐาปนี ได้นิยามคำว่า “พิธีกรรม” ในหนังสือ พิธีกรรมและความเชื่อท้องถิ่นไว้ว่า พิธีกรรม นั้นคือพฤติกรรมของมนุษย์ ที่ปฏิบัติ หรือกระทำด้วยความเชื่อความศรัทธาของผู้นั้น ที่มีต่อศาสนา โดยมีรายละเอียดแห่งพิธีกรรมนั้นแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ การปฏิบัติในพิธีกรรมนั้นๆ เป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ ด้วย ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

พิธีกรรม หมายถึง พฤติกรรมมนุษย์ พึงปฏิบัติต่อความเชื่อทางศาสนาของตน ไม่ว่าจะเป็นศาสนาใดๆ ก็ตาม ต่างก็มีการปฏิบัติต่อความเชื่อและความศรัทธาของตน ในแต่ละศาสนาจึงก่อให้เกิดเป็นพิธีกรรมทางศาสนาด้วยความเชื่อ และศรัทธา ถือเป็นกิจกรรมบูชา หรือการปฏิบัติในการทำพิธี อันล้วนแต่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ประจำวันทั้งสิ้น ทั้งยังบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของบุคคลผู้อยู่ในสังคมนั้นๆ พิธีกรรมนั้นมักมีการพัฒนารูปแบบอยู่เรื่อยๆ เพื่อให้สอดคล้องกับผู้คนในแต่ละถิ่นฐาน โดยมักจะผสมผสานระหว่างพิธีที่มีอยู่เดิมกับของใหม่ซึ่งเข้ามามีบทบาท ดังจะเห็นได้จากสมัยโบราณมีการนับถือศาสนาพราหมณ์ ต่อมาพุทธศาสนาได้มาเจริญเข้ามาจึงเกิดการผสมผสานกันจนแยกไม่ออก เช่น พิธีแรกนาขวัญ พิธีแต่งงาน พิธีลอยกระทง
(ฐาปนี ๒๕๔๙)

วาสนา หนองเพียนได้อธิบายเรื่องพิธีกรรมในหนังสือสังคมและพิธีกรรมไว้ว่า พิธีกรรมข้อกำหนดทางพฤติกรรมที่มีกฎเกณฑ์ข้อบังคับเพื่อให้พิธีกรรมนั้นเกิดความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นกฎระเบียบที่ปฏิบัติร่วมกันของคนในสังคม มักเป็นเรื่องที่มีความสำคัญ มักเกี่ยวข้องกับศาสนา หรือโอกาสต่างๆ ในสังคม พิธีกรรมมีหลายลักษณะทั้งการสังเวย ร้องรำทำเพลง อาจมีส่วนประกอบของทั้งการสวดและกิริยาท่าทางต่างๆ ของมนุษย์ ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

พิธีกรรม เป็นแบบอย่างของพฤติกรรมที่กำหนดไว้ด้วยกฎเกณฑ์ หรือธรรมเนียมประเพณีให้กระทำ และเพื่อให้มีความขลัง สังคมแบบดั้งเดิมจึงมักถือว่า

พิธีกรรมถ้าทำอย่างถูกต้อง เคร่งครัด ก็จะเป็นเรื่องสำคัญ เมื่อเกี่ยวกับกิจกรรมทางศาสนา หรือของสังคมและโอกาสงานสังคมอย่างเป็นรูปแบบพิธีทั้งหลาย พิธีกรรมกระทำในเวลารับสมาชิกใหม่ หรือแนะนำสมาชิก หรือเวลารับตำแหน่ง และพิธีกรรมอาจปรากฏในรูปลักษณะของการเต้นรำทำเพลง การสังเวย ฯลฯ ส่วนประกอบของพิธีกรรมอาจมีทั้งการสวด การขับร้อง กิริยา ท่าทาง ลุก นั่ง เดินเหิน การแห่แหน พร้อมอุปกรณ์เครื่องยศต่างๆ (วาสนา หนองเพียร ๒๕๔๗)

ภัททิยา ยิมเรวัต (๒๕๔๐: ๘-๑๐) กล่าวอธิบายเรื่องพิธีกรรมไว้ในบทความเรื่อง การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมด้านความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณี จากวารสารภาษาและวัฒนธรรม ว่า พิธีกรรม เป็นเรื่องของความเชื่อ มนุษย์มีความเชื่อในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ก็จะมีการกระทำ มีการปฏิบัติที่เป็นเรื่องของพิธีกรรม แสดงออกถึงความเชื่อในเรื่องนั้นๆ ซึ่งพิธีกรรมเหล่านี้ จะต้องปฏิบัติเป็นธรรม-เนียมของกลุ่มคน หรือชุมชนนั้น มีการกำหนดวิธีการปฏิบัติ และปัจจัยตามความเชื่อนั้น ในรูปแบบต่างๆ กัน เช่น การบวงสรวงบูชา การเซ่นสังเวย การสวด การอ้อนวอน เทพเจ้าและผีต่างๆ ทั้งนี้ รวมไปถึงงานรื่นเริงบันเทิงในพิธีกรรมนั้นด้วย

ภัททิยา ยิมเรวัตยังได้จำแนกพิธีกรรมไว้ในบทความชื่อการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมด้านความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณี ในวารสารภาษาและวัฒนธรรมว่าพิธีกรรมต่างๆ ที่แต่ละสังคมยึดถือปฏิบัติต่อเนื่องกันมา ออกเป็น ๓ กลุ่มใหญ่ๆ อันได้แก่ กลุ่มแรกคือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคม เป็นสื่อที่ทำให้ผู้คนในสังคมได้มีสิ่งที่เป็นความรู้สึกส่วนร่วม เป็นส่วนหนึ่งของสังคม พิธีกรรมนี้จะถูกจัดขึ้นเป็นช่วงเวลาตายตัว และมักเกี่ยวข้องกับศาสนา กลุ่มที่สองคือพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากิน เป็นพิธีกรรมที่เนื่องมาจากการที่เป็นสังคมเกษตรกรรมที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับธรรมชาติ การบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตรกรรม พิธีกรรมกลุ่มนี้มักถูกกำหนดไว้ด้วยลักษณะทางภูมิศาสตร์ในพื้นที่ชุมชนนั้นๆ และกลุ่มที่สาม คือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวมนุษย์โดยตรงตั้งแต่เกิดจนตาย มนุษย์คนหนึ่งจะต้องก้าวผ่านจากสถานะหนึ่งไปสู่อีกสถานะหนึ่ง และเป็นเช่นนี้เรื่อยไปในช่วงเวลาของชีวิต พิธีกรรมที่ถูกจัดขึ้นนอกจากจะเกี่ยวข้องกับเจ้าของพิธีกรรมนั้นโดยตรงแล้ว ยังมีผลพวงที่เกี่ยวเนื่องกับบุคลรอบข้าง เช่นครอบครัวอีกด้วย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑ *พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องสังคม*

พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมหรือชุมชนนี้ มีบทบาทสำคัญในการทำให้สมาชิกของสังคมหรือชุมชน รู้สึกร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เป็นกลุ่มเดียวกัน เป็นโอกาสพิเศษที่สมาชิกจะได้มาร่วมกันประกอบพิธีกรรมร่วมสนุกสนานรื่นเริงกัน ซึ่งพิธีกรรมประเภทนี้จะช่วยให้สมาชิกทุกคนของสังคมรับรู้และรู้สึกว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนั้นๆ

สังคมไทยจะมีประเพณีต่างๆ ที่ชาวบ้านจะร่วมมือกันจัดทำขึ้นตามระยะเวลาที่กำหนดไว้ในแต่ละเดือนส่วนใหญ่มักจะเป็นประเพณีอันเกี่ยวเนื่องมาจากศาสนา เช่น การเข้าพรรษา วิสาขบูชา เป็นต้น นอกจากนี้ก็จะมีประเพณีบูชาผีต่างๆ ประจำปี เช่น การบูชาผีของชาวลัวะ มีการทำโสลก ของชาวไทย มีพิธีออกดอกแดงของชาวอีสาน มีการลงข่วนผีฟ้า หรือประเพณีเล่นสนุกสนานรื่นเริงเมื่อมีการผลัดเปลี่ยนเวลา เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีตรุษ เป็นต้น

๒ พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากิน

ในสังคมเกษตร เช่นภาคพื้นเอเชียอาคเนย์ การทำมาหากินของประชากรจะเกี่ยวข้องกับธรรมชาติมากที่สุด เพราะระบบของการผลิตต้องพึ่งพาธรรมชาติ ดังนั้นเพื่อเป็นการไม่ให้กระทบต่อความอุดมสมบูรณ์เพื่อความคงอยู่ของชุมชน เหมือนเป็นการบังคับธรรมชาติกลายๆ มนุษย์จึงต้องมีพิธีกรรมประเพณีต่างๆ เพื่อบูชาเทพเจ้าและ อำนาจลึกลับต่างๆ ที่ควบคุมธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นการจุดบ้องไฟ การแห่นางแมวขอฝน การบูชาผีไร่ ผีนา ผีน้ำ เป็นต้น การบูชานี้เพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ในพิธีกรรมด้วย

พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการทำมาหากินนี้ จะกำหนดไว้อย่างชัดเจนในแต่ละช่วงของเวลา ตามลักษณะการทำงานไม่ว่าจะเป็นในทุ่งนา หรือการล่าสัตว์-จับปลา นอกจากนั้นแล้วเมื่อการทำงานเสร็จสิ้น ได้ผลดีเป็นที่พอใจแล้ว ก็มีการจัดพิธีกรรมขึ้นอีกเพื่อนเป็นการขอบคุณผี ตลอดจนสิ่งเหนือธรรมชาติที่เกี่ยวข้องที่ช่วยให้ผลผลิตอุดมสมบูรณ์และขอร้อง-อ้อนวอนให้ผลผลิตอุดมสมบูรณ์ และขอร้อง-อ้อนวอนให้การทำมาหากินได้ผลเช่นนี้ตลอดไป

๓ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต

พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องตลอดชีวิต หนึ่งมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย มนุษย์แต่ละคนจะต้องผ่านเหตุการณ์ที่ถือกันว่าสำคัญต่อชีวิตมนุษย์เป็นระยะไป แต่ละระยะนั้นจะมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นและมีผลต่อวิถีชีวิตของมนุษย์นั่นเอง สังคมส่วนใหญ่ในโลก ไม่ว่าจะเป็นสังคมที่มีเทคโนโลยีการผลิตระดับต่ำเป็นสังคมที่ไม่สลับซับซ้อน หรือสังคมไทยสมัยใหม่ก็ตาม ต่างก็มีพิธีกรรมหรือการเฉลิมฉลองต่างๆ ที่กำหนดให้จัดขึ้นในช่วงระยะของการเปลี่ยนแปลงของชีวิต ซึ่งกล่าวกันว่า เป็นการก้าวย่างจากขั้นตอนหนึ่งไปสู่อีกขั้นตอนหนึ่งของชีวิตหรือเปลี่ยนสถานภาพหนึ่งไปสู่อีกขั้นตอนหนึ่งหรือสภาพหนึ่งของชีวิต เหตุการณ์ต่างๆ เหล่านี้จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับบุคคลใดบุคคลหนึ่งที่จัดพิธีกรรมขึ้นมาให้โดยเฉพาะแต่ไม่ใช่จะจำกัดอยู่ที่บุคคลนั้นเท่านั้น พิธีกรรมนั้นยังมีความหมายต่อบุคคลอื่นที่

เกี่ยวข้องหรือมีความสัมพันธ์ไม่ว่าจะเป็นพ่อ แม่ ญาติพี่น้อง เพื่อนฝูงต่างๆ ก็ตาม บุคคลเหล่านั้นจะต้องได้รับผลจากการเปลี่ยนแปลงนั้นไปด้วย

พิธีกรรมหรือประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตนี้ก็เช่น ประเพณีที่เกี่ยวกับการเกิด ประเพณีตัดผมไฟ ประเพณีทำขวัญเดือน การตัดจุก การบวช การแต่งงาน การตาย
(ภัททิยา ยิมเรวัต ๒๕๔๐)

ปรานี วงษ์เทศ ได้อธิบายความหมายของพิธีกรรมว่า

พิธีกรรมในที่นี้ จึงหมายถึงพฤติกรรมที่เป็นรูปธรรมของศาสนา ความเชื่อนั่นเอง พิธีกรรมที่ปฏิบัติกันโดยทั่วๆ ไป ในสังคมไทย ภายในรอบปีหนึ่ง อาจจำแนกเป็น ๓ ประเภทด้วยกัน คือ (๑) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากิน (๒) พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชีวิต (๓) พิธีกรรมที่เกี่ยวกับชุมชนหรือสังคม

พิธีกรรมประเภทต่างๆ เหล่านี้ มีส่วนสำคัญทำให้เกิดเทศกาลต่างๆ ขึ้นมา และมีส่วนสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการละเล่นชนิดต่างๆ ขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม ทั้งนี้เพราะส่วนประกอบสำคัญของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนาจะมีการ
เซ่นสรวงบูชาหรือทำบุญหรือทำทาน การกินเลี้ยง การสนุกสนานรื่นเริงที่เป็นพิธีกรรม หรือที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม
(ปรานี วงษ์เทศ ๒๕๓๖)

มณี พยอมยงค์ได้นิยามคำว่าพิธีกรรมไว้ในหนังสือ พิธีกรรมล้านนาไทย ว่า พิธีกรรมเป็นแนวทางในการปฏิบัติตามหลักสถาบันความเชื่อต่างๆ เช่น ศาสนา โดยศาสนิกชนจะปฏิบัติตามหลักของผู้ก่อตั้งศาสนาทุกอย่างอย่างเคร่งครัด โดยมีรายละเอียดดังนี้

พิธีกรรม ได้แก่การกระทำตามหลักเกณฑ์ที่วางไว้ในสถาบันนั้นๆ เช่น พิธีกรรมทางศาสนาพุทธ พิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ ศาสนิกชนจะต้องปฏิบัติตามระเบียบที่พระศาสดา เจ้าของศาสนากำหนดไว้ทุกประการ
(มณี พยอม ๒๕๒๙)

พิธีกรรมต่างๆ ล้วนมีบทบาทเกี่ยวข้องกับชีวิตของคนในสังคมนั้นๆ ทั้งสิ้น เป็นสิ่งที่ผสานความรู้สึกของคนในสังคมนั้นไว้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นจะเป็นในเรื่องของพิธีกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางศาสนา ความเชื่อ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ซึ่งต่างมีกฎเกณฑ์ หลักปฏิบัติ แนวทางในการปฏิบัติให้ตรงกับความเชื่อ หรือศาสนานั้นๆ และสังคมจำเป็นต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเสมอ

สังคมไทยมีความผูกพันกับศิลปวัฒนธรรมเรื่อยมาตั้งแต่สมัยอดีต ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมใดๆ ย่อมมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ดนตรีไทย จึงมีบาทหน้าที่กับพิธีกรรมต่างๆ ทั้งพิธีกรรมที่เกี่ยวกับชีวิต และพิธีกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธศาสนา

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๔๙) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรี ไว้ในงานวิจัยเรื่อง ความเชื่อ และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคเหนือ ว่า ดนตรีมีบทบาทมากกว่าการให้ความบันเทิงเริงใจแก่มนุษย์เท่านั้น แต่ยังมีหน้าที่เพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรม กล่าวคือเพื่อตอบสนองความเชื่อของมนุษย์ ที่จะสร้างเสียงในการบูชาเทพเจ้าต่างๆ หรือใช้ในการสื่อสารกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ตามรายละเอียดดังนี้

> *นอกจากดนตรีจะมีบทบาทในสังคมมนุษย์ในด้านการให้ความบันเทิงแล้ว ในการประกอบพิธีกรรม เพื่อตอบสนองความเชื่อของมนุษย์ ดนตรียังมีบทบาทในการกำกับเรื่องราว ในการสร้างเสียงเพื่อสังเวยเทพยดา หรือ ภูตผี ปิศาจ เจ้าแห่งธรรมชาติที่พวกเขาเชื่อถือ ประหนึ่งว่าดนตรีนั้นเป็นภาษาในการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติต่างๆ* (บุษกร สำโรงทอง ๒๕๔๙)

สุรพล สุวรรณ ได้อธิบายบทบาทของดนตรีไทยที่มีต่อพระพุทธศาสนาในหนังสือ ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทยไว้ว่า สืบเนื่องมาจากคนไทยโดยส่วนมากมีความเลื่อมใส นับถือในพระพุทธศาสนา โบราณาจารย์ทางด้านดนตรีไทยจึงนำดนตรีไทยมาประกอบไว้ในพิธีกรรมทางศาสนา โดยเรียงร้อยไว้ได้อย่างงดงามและลงตัว นอกจากนี้ สุรพล สุวรรณได้กล่าวอ้างอิงถึง Allan Merriam นักมานุษยวิทยาทางด้านดนตรีที่ได้สรุปถึงหน้าที่ของดนตรีที่เกี่ยวพันกับสังคมไว้ว่า บทเพลงเป็นตัวเชื่อมของคนในสังคมให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และเป็นความบันเทิงเริงรมย์ให้แก่สมาชิกในสังคมได้ไว้ใช้ผ่อนคลายความตึงเครียด ซึ่งบทเพลงมีบทบาทหน้าที่ทางสังคมอยู่หลายประการ มีรายละเอียดดังนี้

> *เป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดบูรณภาพหรือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม บทบาทอีกประการหนึ่งที่เห็นได้โดยชัดเจนคือ เป็นสิ่งที่ช่วยผ่อยคลายความเครียดทางจิตใจแก่สมาชิกในสังคม ซึ่งพบว่าเพลงมีหน้าที่ทางสังคมหลายประการ เช่น*
>
> *๑. เป็นเสมือนตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ทางสังคมที่สะท้อนออกมาให้เห็นตามความเชื่อทางศาสนาและระบบชนชั้นทางสังคม*
>
> *๒. มีหน้าที่ให้เกิดการกระตุ้นการตอบสนองทางกายภาพซึ่งจะพบได้ในเพลงที่เกี่ยวกับการทำงาน เช่น เพลงเกี่ยวข้าว หรือถ้าเป็นสังคมแบบดั้งเดิมก็จะพบเพลงที่เกี่ยวกับสงครามเป็นต้น*

๓. เพลงมีบทบาทเป็นเสมือนเครื่องควบคุมทางสังคม รักษาบรรทัดฐานทางสังคม และชี้แนะระเบียบแบบแผนที่สมควร รวมทั้งกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมทางสังคมอีกด้วย

๔. เพลงมีบทบาทในการรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อ และทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผล โดยมีหน้าที่รักษา "สัญลักษณ์ทางพิธีกรรม"

๕. มีหน้าที่ทำให้เกิดความสืบเนื่องและมั่นคงทางพิธีกรรม

(สุรพล สุวรรณ ๒๕๔๙)

จากเรื่องเดียวกันนี้ยังอธิบายต่อไปอีกว่า ศิลปะการดนตรีมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อพระพุทธศาสนาอันเป็นผลมาจากคุณสมบัติของดนตรีนั้น สามารถทำให้ผู้ฟังมีความรู้สึกคล้อยตามได้ทั้งอารมณ์ร่าเริงแจ่มใส ชื่นบาน กล้าหาญ หรือเศร้าสร้อยตามวัตถุประสงค์แห่งการบรรเลงดนตรีนั้นๆ จึงเป็นเหตุให้มีการบรรจุทำนองลงในบทสวดมนต์ต่างๆในศาสนา ที่มักมีการสวดเป็นลักษณะเดียวกันกับการขับร้อง ในรายละเอียดของการสวดมนต์ย่อมเป็นเนื้อหาในการสรรเสริญเกียรติคุณของเทพเจ้าต่างๆ และมักมีคำบรรยายเนื้อหาธรรมไปพร้อมกันเสมอๆ เพื่อความเป็นกุศล ในบทสวดมนต์ในศาสนาจึงมักถูกแต่งให้เป็นรูปแบบวรรณกรรม โคลงฉันท์ และการที่บรรจุทำนองการสวดไปด้วยนั้นก็เพื่อให้มีความง่ายต่อการจดจำมากขึ้น และเป็นสื่อกลางที่ทำให้เกิดความรู้สึกได้เป็นอย่างดี จากที่กล่าวไปแล้วนั้น เสียงของดนตรีจึงปรากฏในสองนัย

นัยแรก เสียงที่เป็นดนตรีนั้น กระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟัง ให้เกิดเป็นความศรัทธา เลื่อมใสในสิ่งที่ตนนับถือ ตัวอย่างเช่น พระขึ้นธรรมมาสน์เทศน์หรือลงจากธรรมมาสน์เมื่อเสร็จสิ้นการเทศน์ดนตรีจึงถูกบรรเลงเพื่อให้เกิดความครึกครื้น ผู้ได้ยินในพิธีนั้นก็พลอยจะเกิดความยินดีโมทนา

นัยที่สอง เสียงดนตรีเร้าใจแก่ผู้ได้ยิน ทำให้เกิดความฟุ้งซ่านด้วยกิเลส

เพราะฉะนั้น เสียงดนตรีจึงมีคุณลักษณะทั้งเชิงบวก ในทางที่ดี และเชิงลบในทางที่ไม่ดี ในพระพุทธศาสนาจึงมีพระวินัยเป็นข้อห้ามไม่ให้พระภิกษุสงฆ์ฟังเพลงในพระอุโบสถ คือศีลข้อ ๗ ที่มีข้อห้ามให้เว้นจากการฟ้อนรำขับร้อง ประโคมดนตรี และดูการละเล่นอันเป็นข้าศึกแห่งกุศล ซึ่งสุรพล สุวรรณ ได้กล่าวอ้างถึงท่านพระสิริมังคลาจารย์ที่ได้แสดงอรรถาธิบาย เรื่องพระวินัยข้อห้ามในการฟังดนตรีนี้ไว้ว่า

"...การฟังคีตดนตรีที่ไม่เป็นวิสูกะ บางคราวฟังได้... เสียงชนิดใดแม้มีอักขระและพยัญชนะวิจิตรสลวย แต่เมื่อฟังแล้วก่อบังเกิดราคาทิกิเลส เสียงเห็นปานนี้ไม่ควรส้องเสพคบหา แต่ทว่าเสียงชนิดใดที่ประกอบไปด้วยอรรถะและธรรมะ แม้แต่จะ

เป็นคีตของนางกุมภาทาสี เมื่อฟังแล้ว ก่อให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระรัตนตรัย หรือก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายในสังสารวัฏ เสียงเช่นนี้ควรสดับตรับฟังได้...”
(สุรพล สุวรรณ ๒๕๔๙)

ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนามักปรากฏในรูปแบบของในบทสวดมนต์ต่างๆ มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ทำนองดนตรีนั้น เป็นเครื่องมือที่ทำให้จดจำการสวดมนต์นั้นได้ง่าย และเป็นการโน้มน้าวอารมณ์ของผู้ฟังให้เกิดอารมณ์ที่ศรัทธาเลื่อมใสยิ่งขึ้น ตัวของดนตรีจึงมีหน้าที่อยู่สองประการ คือ สร้างความศรัทธา และเร้าอารมณ์เป็นกิเลส ซึ่งในพระพุทธศาสนา มีข้อห้ามเป็นพระวินัย ในเรื่องของการฟังดนตรี เพราะจะถูกชักจูงไปในทางไม่ดีได้ จึงขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางด้านจิตใจของผู้ฟัง หากผู้ฟังมีพื้นฐานจิตใจดี มุ่งในทางการศึกษา ใช้เหตุผลประกอบหลักธรรมเป็นหลัก และชื่นชมในทางแห่งศิลปะแล้ว ก็อนุมานได้ว่าสามารถฟังได้

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร ได้ให้สัมภาษณ์ อธิบายเรื่องบทบาทของดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องพระพุทธศาสนาไว้ว่า ดนตรีไทยใช้เพื่อการประกอบ หรือส่งเสริมพระพุทธศาสนา เพื่อให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธามากขึ้นเท่านั้น ไม่ได้ความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรง

อันที่จริงแล้วดนตรีไทยกับพระพุทธศาสนาไม่มีความเกี่ยวข้องกัน แต่ที่นำดนตรีเข้าไปบรรเลงก็เพื่อช่วยส่งเสริมเป็นแรงบันดาลใจหรือเป็นสื่อให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในศาสนามากขึ้น ดนตรีจะใช้เข้าประกอบในพิธีทางศาสนาเท่านั้น เช่น มีประกอบในเทศน์มหาชาติ แต่ละกัณฑ์ก็มีดนตรีบรรเลงประกอบ ก็เพื่อให้มีความครึกครื้น (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน สุรพล สุวรรณ, ๒๕๔๙: ๙๔)

จากเรื่องเดียวกัน สุรพล สุวรรณ ยังได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ไว้ว่า การดำเนินชีวิตของคนไทยมีความผูกพันกับพิธีสงฆ์อย่างแยกไม่ออก การประกอบพิธีกรรมใดๆ ในทางพระพุทธศาสนาศาสนา จำเป็นต้องมีพิธีสงฆ์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ได้แก่การสวดมนต์เย็นและการฉันเช้า ก่อนที่จะมีการประกอบพิธีใดๆ ต่อไปเข้ามาเกี่ยวข้องในหลักปฏิบัตินั้น ใช้เพลงตามขั้นตอนดังนี้ ก่อนพระสวดมนต์เย็น วงปี่พาทย์ต้องบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น เพื่อเป็นการบูชาพระรัตนตรัย และอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มายังสถานที่ประกอบพิธี เมื่อพระมาถึง วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงช้าเป็นการรับพระ เมื่อประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ เมื่อสวดมนต์หรือพิธีการเสร็จสิ้นวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวใน แล้วตามด้วยเพลงเชิด เป็นเครื่องหมายของการเสร็จสิ้นพิธีสงฆ์ตอนสวดมนต์เย็น ในวันถัดไป

รุ่งเช้า ก่อนที่จะมีพิธีการใดๆ วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้า เพื่ออัญเชิญพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อพระเริ่มฉันภัตตาหาร วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงฉิ่งพระฉันและเมื่อฉันเสร็จ ก็จะบรรเลงเพลงพระเจ้าลอยถาด หรือเพลงกราวรำ สองชั้น เป็นอันเสร็จพิธีสวดมนต์เย็นและเช้า

ในทางพระพุทธศาสนานั้น การเทศน์ทุกชนิด ล้วนต้องใช้ดนตรีบรรเลงประกอบ วงปี่-พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเทศน์ เป็นการบูชาพระรัตนตรัยและอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาร่วมในพิธี และเป็นการประกาศให้ผู้อื่นได้ทราบด้วยว่ากำลังจะมีการเทศน์เกิดขึ้น เมื่อพระขึ้นธรรมมาสน์ วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ เมื่อพระเทศน์จบบรรเลงเพลงกราวใน เว้นในกรณีที่เทศน์จบแล้วเลิกพิธีสงฆ์ไปทันที จึงจะใช้เพลงกราวรำ เป็นอันเสร็จพิธี

เปลื้อง ณ นคร ได้กล่าวถึงเรื่องการบรรเลงเพลงประกอบการเทศน์มหาชาติไว้ว่า เมื่อมีการเทศน์จบในแต่ละกัณฑ์ วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่เป็นเพลงประกอบอากัปกิริยาแสดงถึงเนื้อหาของในแต่ละกัณฑ์ ซึ่งแบ่งออกเป็น ๑๓ กัณฑ์ อันประกอบไปด้วย กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ กัณฑ์ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนปเวสน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สัก-กบรรพ กัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และกัณฑ์นครกัณฑ์ ดังมีรายละเดียดดังต่อไปนี้

๑. จบกัณฑ์ทศพร บรรเลงเพลงสาธุการ ประกอบกิริยาน้อมนมัสการรับพรทั้งสิบประการของพระนางผุสดี

๒. จบกัณฑ์หิมพานต์ บรรเลงตวงพระธาตุ เพื่อให้ชื่อเป็นเครื่องน้อมนำไปถึงเหตุการณ์ในถึงพุทธประวัติตอนโหรพราหมณ์ตวงพระธาตุ และประกอบกิริยาที่พระเวสสันดรทรงบริจาคทานตามท้องเรื่องที่แล้วมาเท่านั้น

๓. จบกัณฑ์ทานกัณฑ์ บรรเลงเพลงพญาโศก ประกอบกิริยาโศกสลดรันทดใจของพระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี พระนางมัทที และบรรดาพระบรมวงศานุวงศ์ที่พระเวสสันดรต้องถูกเนรเทศออกจากเมือง

๔. จบกัณฑ์วนปเวสน์ บรรเลงเพลงพญาเดิน ประกอบกิริยาเดินป่าของพระเวสสันดร พระนางมัทที เจ้าชายชาลี และเจ้าหญิงกัณหา

๕. จบกัณฑ์ชูชก บรรเลงเพลงเช่นเหล้า ประกอบกิริยากินอันตะกละตะกลามของพราหมณ์ชูชก

๖. จบกัณฑ์จุลพน บรรเลงเพลงรัวสามลา อันเป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาการสำแดงอิทธิฤทธิ์หรือข่มขวัญซึ่งพรานเจตบุตรได้แสดงแก่ชูชก

๗. จบกัณฑ์มหาพน บรรเลงเพลงเชิดกลอง ประกอบกิริยาเดินไปโดยรีบเร่งของชูชกซึ่งได้รับการบอกเล่าหนทางจากอจุตฤษีแล้ว

๘. จบกัณฑ์กุมาร บรรเลงเพลงเชิดฉิ่งโอด คือ บรรเลงโอดสลับกันกับเพลงเชิดฉิ่ง ประกอบกิริยาที่ชูชกพาชาลีกัณหาเดินทางไป ถูกเฆี่ยนตีร้องไห้เสียทีหนึ่ง แล้วก็เดินตามไปใหม่สลับกันไปดังนี้ตลอดทาง

๙. จบกัณฑ์มัทที บรรเลงเพลงทยอยโอดกับเพลงทยอยสลับกัน ประกอบกิริยาคร่ำครวญหวนไห้ของพระนางมัทที เมื่อทราบว่าพระเวสสันดรได้บริจาค ๒ กุมารให้ชูชกไป

๑๐. จบกัณฑ์สักกบรรพ บรรเลงเพลงเหาะ อันเป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาเหาะลงมาของพระอินทร์ตามท้องเรื่องในกัณฑ์นี้

๑๑. จบกัณฑ์มหาราช บรรเลงเพลงกราวนอก แสดงถึงการยกพล ซึ่งพระเจ้ากรุงสญชัยยกออกไปเพื่อรับพระเวสสันดร พระเจ้ากรุงสญชัยทรงทำขวัญแก่ชาลีกัณหาพระนัดดาทั้งสอง

๑๒ จบกัณฑ์ฉกษัตริย์ บรรเลงเพลงตระนอน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยานอน อันเป็นการแสดงเนื้อเรื่องในกัณฑ์นี้ว่า ทั้ง ๖ กษัตริย์ คือ พระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี พระเวสสันดร พระนางมัทที เจ้าชายชาลี เจ้าหญิงกัณหา ได้พบปะและบรรทมแรมคืนอยู่ ณ บริเวณอาศรมในป่านั้น

๑๓. จบกัณฑ์นครกัณฑ์ บรรเลงเพลงกลองโยน แล้วเชิดเพลงกลองโยน หมายถึงขบวนเสด็จพยุหยาตราอย่างมีศักดิ์ พรั่งพร้อมไปด้วยขบวนอิสริยยศอย่างคับคั่ง ส่วนเพลงเชิดนั้นเป็นหน้าพาทย์แสดงการไปโดยทางไกล ประกอบเนื้อเรื่องที่เชิญเสด็จพระเวสสันดรกลับพระนครด้วยขบวนอันเพียบพร้อมไปด้วยอิสริยศักดิ์ และความรื่นเริงบันเทิงใจ

อนึ่ง ถ้าหากมีการเทศน์มหาชาติสุดสิ้นงานลงเพียงนี้ โดยมิได้เทศน์อริยสัจหรืองานอื่นใดต่อ ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลง “กราวรำ” ต่อกับเพลงเชิด ซึ่งบรรเลงเมื่อจบกัณฑ์นครกัณฑ์ (เปลื้อง ณ นคร, ๒๔๙๖: ๘๓-๙๘)

เหตุผลอีกประการหนึ่งในการใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติ เป็นเพราะ ได้ให้เวลาพระภิกษุที่เทศน์ได้มีเวลาในการพักผ่อน ผู้ที่ร่วมฟังเทศน์มหาชาติได้พักจากการฟังเทศน์ เพราะจำเป็นต้องใช้เวลาในการนั่งฟังเป็นเวลานาน ทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน อีกทั้งยังช่วยให้เข้าใจเนื้อหาของธรรมะในกัณฑ์เทศน์แต่ละกัณฑ์ด้วย

นอกจากดนตรีไทยจะมีความเกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาแล้ว ดนตรีไทยยังมีบทบาทหน้าที่กับชีวิตของคนในสังคมไทยด้วย ในเรื่องพิธีกรรมต่างๆ ของชีวิต มักพบเห็นดนตรีเป็นส่วนประกอบอยู่เสมอ

สงบศึก ธรรมวิหาร (๒๕๔๐) ได้แบ่งประเภทของพิธีกรรมของประชาชนที่เกี่ยวเนื่องกับชีวิตไว้ในหนังสือดุริยางค์ไทยว่า ตั้งแต่เกิดจนตายมีพิธีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ออกเป็น ๕ พิธี ได้แก่

๑. พิธีโกนผมไฟ มีการนิมนต์พระสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ หรือฉันภัตตาหาร พร้อมทั้งมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

๒. พิธีโกนจุก จะใช้ระยะเวลาในการจัดงาน ๒ วันด้วยกัน วันที่หนึ่งสำหรับการเจริญพระพุทธมนต์ ซึ่งวงดนตรีปี่พาทย์ประกอบพิธีจะบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น อันได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระรัวสามลา เพลงต้นชุบ เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน เพลงต้นชุบ และเพลงลา เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่งาน เมื่อจบการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นแล้ว พระสงฆ์เดินมาเข้ามาบริเวณงานพิธี ปี่พาทย์บรรเลงเพลงช้า ซึ่งใช้บรรเลงประกอบกิริยาเดินมา ด้วยความสำรวมเรียบร้อย เมื่อพระสงฆ์ได้นั่งที่อาสนะที่จัดเตรียมเอาไว้ ก็จะพาเด็กที่จะทำการโกนจุกออกมาฟังพระพุทธ ขณะที่อุ้มเด็กโกนจุกออกมานี้ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงกลม เป็นบรรเลงเพื่อใช้สมมติว่าเทพยดาผู้สูงศักดิ์ได้ปรากฏ ณ พิธีแห่งนี้แล้ว เมื่อเสร็จการเจริญพระพุทธมนต์ วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงกราวใน แล้วจึงตามด้วยเพลงเชิดเป็นการส่งพระกลับ จบพิธีการในวันที่ ๑ เพียงเท่านี้

ในช่วงเวลากลางคืนของวันนี้ หากเจ้าภาพต้องการให้มีงานฉลอง งานเลี้ยงที่ครื้นเครง ก็จะมีการแสดงต่างๆ หรือดนตรีบรรเลงตามความต้องการของเจ้าภาพนั้นได้

ในวันที่ ๒ จะเป็นวันโกนจุก จะมีฤกษ์ในการโกนจุกในช่วงเช้า มีข้อปฏิบัติที่เคร่งครัดเรื่องที่ไม่เกิดเสียงอะไรดังขึ้น ก่อนที่พระจะเจริญชัยมงคลคาถา วงปี่พาทย์พิธีจึงต้องมีความระมัดระวังเป็นอย่างยิ่งเพื่อไม่ทำให้เกิดเสียงขึ้น กระทั่งเมื่อพระภิกษุสงฆ์มาแล้ว ก็ห้ามบรรเลงเพลงรับ ซึ่งตามธรรมเนียมแล้ว วงปี่พาทย์จะต้องบรรเลงรับเสมอ การแต่งกายของเด็กที่จะโกนจุกในวันนี้จะใช้การนุ่งห่มสีขาว ในบริเวณพิธีจะต้องมีเตรียมอุปกรณ์ต่างๆ เช่น กรรไกร มีดโกน และอื่นให้พร้อมในการประกอบพิธี ผู้ใหญ่ที่เป็นผู้ประกอบพิธีตัดจุกก็มาห้อมล้อมอยู่ในบริเวณนี้ เมื่อพระสงฆ์เริ่มเจริญพระพุทธมนต์เรื่อยไป จนถึงคำว่า “ชยันโต” จึงหยุด จนกว่าจะถึงคำว่า “ชยันโต” ในครั้งต่อไป จึงจะลั่นฆ้องชัยได้ ถือเป็นฤกษ์ ผู้อาวุโสใช้กรรไกรตัดจุกเด็ก วงปี่พาทย์ก็เริ่มบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้าประกอบไปด้วยเพลงสาธุการ เพลงเหาะ เพลงรัว เพลงกลม และเพลงชำนาญ ตามลำดับ เพื่อความเป็นสิริมงคลนั้น เมื่อตัดจุก โกนผมเสร็จสิ้น พระสงฆ์ก็จะรดน้ำมนต์ลงบนศีรษะและตัวเด็ก ซึ่งต่อจากพระสงฆ์ก็เป็นญาติผู้ใหญ่ ที่เคารพนับถือกันมาอาบน้ำให้เด็กเพื่อเป็นสิริมงคลตามลำดับ ขณะที่อาบน้ำเด็ก วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงลงสรงเรื่อยไปจนเสร็จสิ้นพิธี จากนั้นจึงถึงเวลาถวายภัตตาหารแก่พระภิกษุสงฆ์

ขณะที่พระภิกษุสงฆ์ฉันภัตตาหารนี้ วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงฉิ่งพระฉันธรรมเนียม และเพลงจะบรรเลงเพลงพระเจ้าลอยถาดก็ต่อเมื่อพระภิกษุฉันอิ่มแล้ว

สุดท้ายก็จะเป็นการทำพิธีรับขวัญ สามารถประกอบพิธีต่อจากการโกนจุกในตอนเช้า หรือ จะเริ่มพิธีในช่วงบ่ายของวันเดียวกันนั้นก็แล้วแต่ความสะดวกของผู้จัดงาน การทำขวัญนี้ผู้ทำขวัญก็จะจุดเทียนที่ติดกับแว่น ส่งต่อๆ ไปวนให้ครบ ๓ รอบ จากนั้นจึงรับเทียนมาโบกควันและเป่าควันไปยังเด็กผู้ประกอบพิธี วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเรื่องทำขวัญ ต่อด้วยเพลงรัวสามลา เมื่อเสร็จผู้ทำขวัญจะตักน้ำมะพร้าวอ่อนมาป้อนเด็กหรือเอาผ้าคลุมบายศรีออกห่อใบตองออกส่งให้แก่คนอุ้ม วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงกราวใน เพลงเชิด และเพลงกราวรำแสดงถึงสาระเสร็จสิ้นพิธีการ

๓. พิธีอุปสมบท เป็นประเพณีที่สำคัญของชายไทย ที่มีอายุครบ ๒๐ ปีบริบูรณ์ ต้องเข้าพิธีอุปสมบทเป็นพระภิกษุในพระพุทธศาสนา ถือเป็นพิธีสำคัญงานจึงเริ่มด้วยการทำขวัญ โดยเรียกว่า “ทำขวัญนาค” เป็นการเรียกตามธรรมเนียมปฏิบัติ พิธีกรรมจะถูกจัดขึ้นในมณฑลพิธีเช่นเดียวกับทำขวัญจุก เริ่มจากวงปี่พาทย์บรรเลงโหมโรง และบรรดาที่เคารพนับถือมาพร้อมกันเพื่อที่ร่วมพิธีทำขวัญ นาคจะแต่งตัวสะอาด มาหมอบอยู่ ณ ใกล้บายศรี ผู้ทำขวัญก็จะเริ่มพิธี โดยมีคำกล่าวที่เป็นทำนองทำขวัญ หลังจากนั้นจะนำเอาแว่นที่ติดเทียน ๓ อัน มาจุดไฟส่งให้แก่ญาติมิตรที่นั่งล้อมวงอยู่นั้นให้เวียนเทียนไปทางเบื้องขวา

วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงขณะที่ประกอบพิธีทำขวัญนาค เรียกเพลงนี้ว่า “เพลงเรื่องทำขวัญ” หรืออีกชื่อเรียกว่า “เพลงเรื่องเวียนเทียน” เมื่อเวียนเทียนครบ ๓ รอบแล้ว ผู้ทำพิธีทำขวัญจะรวมเอาแว่นเทียนมาดับไฟแล้วโบกควันเทียนไปยังนาค วงปี่พาทย์พิธีก็จะบรรเลงเพลงรัวสามลา จากนั้นป้อนอาหารนาค มอบบายศรีให้นาคถือ วงปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงกราวในและเพลงเชิด ถือเป็นการสิ้นสุดพิธีในวันนี้

ในช่วงเวลากลางคืนของวันนี้ หากเจ้าภาพต้องการให้มีงานฉลอง งานเลี้ยงที่ครื้นเครง ก็จะมีการแสดงต่างๆ หรือดนตรีบรรเลงตามความต้องการของเจ้าภาพนั้นได้

ในวันถัดไป ช่วงเช้าเป็นวันอุปสมบท นาคจะถูกแห่ พร้อมทั้งเครื่องอัฏฐะบริขาร บาตร ไตร วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงกลมในขณะที่แห่นาคไปถึงวัด ด้วยความเชื่อที่ว่ามีเทพยะดาอยู่ในขบวนด้วย ขณะประกอบพิธีที่วัด วงปี่พาทย์จะคอยบรรเลงเพลงอยู่ด้วย เริ่มจากการแห่นาคพร้อมด้วยไตร บาตร และอัฏฐะบริขาร เวียนรอบพระอุโบสถ ๓ รอบ วงปี่พาทย์บรรเลงกลมจนนาคเข้าโบสถ์ เมื่อพระอุปัชฌาย์ได้ประกอบพิธีกรรมในเรื่องอุปสมบทต่อไปจนจบสิ้น เมื่อถวายสิ่งของแก่พระภิกษุเสร็จแล้วพระภิกษุบวชใหม่ออกจากพระออกจากพระอุโบสถซึ่งในตอนนี้ วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงกราวรำ ถือเป็นการสิ้นสุดพิธี

๔. พิธีสมรส โดยประเพณีของชาวไทยแล้ว จะใช้วงมโหรีหรือวงเครื่องสายในการบรรเลงในวาระ พิธีสมรส ในวันที่ประกอบพิธี คู่บ่าวสาวร่วมกันใส่บาตรแด่พระภิกษุสงฆ์ตอนเช้า พระภิกษุสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ เมื่อพระเจริญพระพุทธมนต์จบแล้วก็ประพรมน้ำมนต์

ลำดับเพลงของวงมโหรีนั้น จะเริ่มต้นด้วยเพลงโหมโรง ในขณะที่มีการประกอบพิธีสงฆ์อยู่นั้น วงมโหรีก็จะบรรเลงเพลงเรื่อยไป เป็นการขับกล่อมต่างจากวงปี่พาทย์พิธี (สงบศึก ธรรมวิหาร ๒๕๔๐)

จากการอภิปรายดังที่กล่าวมานั้น ผู้วิจัยขอสรุปเรื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมไว้ว่า อันเนื่องมาจากชีวิตของชาวไทย มีความผูกพันกับพระพุทธศาสนา จึงเลี่ยงไม่ได้ในเรื่องของพิธีกรรม ทั้งนี้ทั้งพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตนั้น จะมีการใช้ดนตรีเข้ามาบทบาทอยู่ด้วยเสมอ โดยดนตรีจะมีหน้าที่ในการบอกขั้นตอนของงานพิธีกรรม เติมเต็มความรู้สึกตามความเชื่อ หรือแม้การบรรเลงขับ-กล่อมเพื่อความบันเทิง

๒.๒ ทฤษฎีและกรอบแนวคิด

๒.๒.๑ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

บุญธรรม ตราโมท ให้ความหมายของคำว่าเพลงไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางค-ศาสตร์ไทย ว่า เกิดจากการรวมตัวกันของทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บและรัว เป็นต้น แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือของทำนองและจังหวะ หากมีแต่ทำนองไม่มีจังหวะ เพลงก็จะไร้ทิศทางของความพร้อมเพรียง ไม่มีความเป็นระเบียบ หากมีแต่จังหวะไม่มีทำนอง ก็จะฟังไม่เป็นเพลง หรือเป็นเพลงอย่างชาวป่าในสมัยดึกดำบรรพ์ ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้นๆ สิ่งเหล่านั้นคือ ทำนอง, สำเนียง, จังหวะ, หน้าทับ, เท่า, โยน, ลูกล้อ, ลูกขัด, เหลื่อม, ล่วงหน้า, กรอ, เก็บ, รัว ฯลฯ ซึ่งมีกล่าวไว้ในตอนซึ่งว่าด้วยศัพท์สังคีตแล้ว ขอให้ดูจากตอนนั้นแต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ "ทำนองกับจังหวะ"*
>
> *มีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะก็รุงรังโย้เย้ไม่เป็นเพลง มีอยู่บ้างเหมือนกันที่เพลงบางอย่างเกือบไม่มีจังหวะควบคุม เช่น เพลงรัว แต่ก็ยังมีจังหวะอยู่บางแห่ง และมีเสียงที่ไปรอกันอยู่ได้นาน ๆ จึงพอพากันไปพร้อม ๆ กันได้*
>
> *แต่ถ้ามีจังหวะไม่มีทำนอง ก็ไม่เป็นเพลงเลย หากจะนับว่าเป็นเพลง ก็เป็นเพลงอย่างชาวป่าหรือสมัยดึกดำบรรพ์โน้น* (บุญธรรม ตราโมท ๒๔๘๑)

ชมนาด กิจขันธ์ ได้ให้ความหมายของคำว่า “เพลง” ไว้ในเอกสารประกอบการสอนเพลงไทย ๑ ว่า เป็นเสียงที่ถูกสร้างจากเครื่องมือต่าง ๆ มีจังหวะ คือเสียงดนตรี หรือ เสียงขับร้องให้ผลทางสุนทรีย์แก่ผู้รับฟัง ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและประสบการณ์ชีวิตของคนผู้นั้น

เพลง หมายถึง เสียงขับร้อง เสียงดนตรี ตลอดจนเสียงที่เกิดจากเครื่องมือต่างๆทำเป็นจังหวะ เสียงเหล่านี้มีผลต่อการรับรู้ของมนุษย์และประเมินได้ว่าเสียงนั้นไพเราะหรือไม่ ซึ่งผลของการประเมินย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพผนวกกับประสบการณ์ชีวิตของแต่ละบุคคล (ชมนาด กิจขันธ์ ๒๕๔๓)

พระเจนดุริยางค์ บุคคลสำคัญทางด้านดนตรีสากลของประเทศไทยได้อธิบายไว้ว่า ดนตรี คือเสียงที่เกิดจากการร้อยเรียงขึ้น เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง มีอานุภาพในการสร้างความสะเทือนอารมณ์และจินตนาการให้กับผู้เสพ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

...ดนตรีคือเสียงบริสุทธิ์หลายเสียงที่ถูกมาร้อยกรองให้เกิดการผสมปสานกันขึ้นเป็นบทเพลงที่ไพเราะน่าฟัง ดนตรีเป็นศิลปะแห่งเสียงเพลงที่สามารถใช้เสียงบริสุทธิ์นั้นสร้างความสะเทือนอารมณ์บันดาลให้ผู้ฟังนึกภาพในจินตนาการได้...
[พระเจนดุริยางค์ อ้างถึงใน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)]

พระยาอนุมานราชธนได้นิยามคำว่า “ทำเพลง” ไว้ว่า การสร้างเสียงดนตรี หรือทำนองเพลงนั้น จำเป็นต้องมาจากเครื่องดนตรี สันนิษฐานว่ามาจากการเคาะไม้เพื่อไล่สัตว์ หรือ การน้าวธนูทำให้เกิดเป็นเสียง แล้วจึงวิวัฒน์กลายมาเป็นเครื่องดนตรี ในดนตรีไทยนี้มีเครื่องดนตรีอยู่สองประเภทคือ ปี่พาทย์และมโหรี มีรายละเอียดดังนี้

ทำนองเพลงหมายถึง เครื่องมือที่ทำให้เป็นเพลงมี ฆ้อง กลอง เป็นต้น เครื่องเหล่านี้ เข้าใจว่าเกิดขึ้นแต่ตีเกราะเคาะไม้ในการล่าสัตว์เพื่อทำให้สัตว์ตกใจเครื่องที่ใช่สายก็มีแต่ธนูเมื่อน้าวดึงแล้วปล่อยเกิดเป็นเสียงขึ้น ต่อมาคิดต่อแก้ไขให้เครื่องมือเหล่านั้นดังกึกก้องยิ่งขึ้น เพื่อตีให้เป็นสง่า เพื่อให้เกรงขามและเพื่อเป็นสัญญาณ... เครื่องประโคมของเรามีใช้เป็นหลักอยู่สองชนิด คือ มโหรีและ ปี่พาทย์
(พระยาอนุมานราชธน ๒๕๓๓)

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากร ให้จำกัดความ “เพลง” ไว้ว่า

เพลงคือทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีสัดส่วน มีจังหวะ วรรคตอนและสัมผัสตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้น โดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระและวรรณยุกต์ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะ กี่ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่งๆ จะมีไม่น้อยกว่า ๒ จังหวะหน้าทับ
[มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน (อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ et al. ๒๕๔๖)]

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “ทำนอง” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า เป็นการเรียบเรียงเสียงสูงต่ำ สั้นยาว สลับกันไปตามที่ผู้ประพันธ์ทำนองนั้นต้องการ ดังนี้

ทำนอง คือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ซึ่งสลับสับสนกัน จะมีความสั้นยาวเบาแรงอย่างไร ก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่งจะประดิษฐ์เรียบเรียง

(ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๕)

จากคำกล่าวข้างต้น ดนตรีจะเกิดขึ้นได้นั้น ต้องอาศัยการกระทำของมนุษย์ ไม่ว่าจะสร้างสรรค์ด้วยเครื่องดนตรีหรือการเปล่งเสียงเป็นการขับร้อง โดยให้เสียงนั้นประกอบไปด้วยทำนองและจังหวะเป็นที่ตั้ง ส่วนรายละเอียดการสร้างสรรค์อื่นๆ เช่น สำเนียง การเหลื่อม การล้อ ย่อม เป็นไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง มีอานุภาพในการสร้างความสะเทือนอารมณ์ และสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

๒.๒.๒ ทฤษฎีการแบ่งประเภทเพลงไทย

เพลงไทยนั้นมีแบบแผนและคุณลักษณะแห่งอารมณ์แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับประเภทหน้าที่ของบทเพลง หรือแม้กระทั่งวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงนั้นด้วย เช่น การสร้างความรู้สึกความศักดิ์สิทธิ์ มีพลังอำนาจน่ายำเกรงด้วยเพลงหน้าพาทย์ การทำให้รู้สึกผ่อนคลาย มีความรู้สึกอ่อนหวานด้วยเพลงขับกล่อม หรือความสนุกเร้าใจจากเพลงประเภทเสภา นักวิชาการดนตรีไทยหลายท่านได้แบ่งประเภทของเพลงไทยไว้หลากหลายรูปแบบ และมีความแตกต่างกันไป

บุญธรรม ตราโมท อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางค-ศาสตร์ไทย โดยแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็น ๓ ประเภทได้แก่ประเภทที่ ๑ เพลงหน้าพาทย์ ประเภทที่ ๒ เพลงเรื่อง และประเภทสุดท้ายเพลงมโหรี โดยรายละเอียดมีดังต่อไปนี้

ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น ๒ อย่าง คือ

๑. ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีชื่อระบุไว้ในตำรา ซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอกเป็นต้น

๒. ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่น ๆ เช่นเพลงพระยาเดิน, ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

ประเภทเพลงเรื่อง นั้น เป็นไปได้หลายสาขา (คำว่า "เรื่อง" ดูที่ศัพท์สังคีต) คือ

๑. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วติดไปด้วย)

๒. ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทะยอย

๓. ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

๔. ประเภทเพลงฉิ่ง (๒ ชั้นและชั้นเดียว)

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่นเรื่องทำขวัญ, เรื่องนางหงส์, เป็นต้น

เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครูและบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

ประเภทเพลงมโหรี คือเพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่ง มี ๒ อย่าง คือ เพลงตับ ๑ เพลงเกร็ด ๑ เพลงตับนั้น ก็เรียกว่า เรื่อง ด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับขึ้นหน้า ทั้งตับเรื่องและตับเพลง (ดูคำว่าตับในศัพท์สังคีตประกอบ) ตับเพลงใช้เพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

เพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทำเป็นเพลง ๆ ที่เรียกว่าเพลงเกร็ด

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลง ๓ ชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง ๓ ชั้นโดยมาก เพลง ๒ ชั้นใช้น้อยเพลง จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา" ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั้นเอง ยิ่งสมัยนี้ เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลย

ในประเภทเพลงเสภานี้ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่ และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ)
(บุญธรรม ตราโมท ๒๔๘๑)

สงัด ภูเขาทอง ได้แบ่งประเภทของเพลงไทยไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย ซึ่งจำแนกตามความสำคัญไว้เป็น ๑๒ ประเภท โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. เพลงชุด หมายถึง เพลงเรื่อง เพลงตับ และเพลงเถา

๒. เพลงเกร็ด

๓. เพลงกรอ

๔. เพลงโหมโรง

๕. เพลงลูกหมด

๖. เพลงมีสร้อย

๗. เพลงใหญ่

๘. เพลงหางเครื่อง

๙. เพลงภาษา

๑๐. เพลงประกอบกิริยา

๑๑. เพลงเดี่ยว

๑๒. เพลงส่งท้ายหรือเพลงลาโรง

(สงัด ภูเขาทอง ๒๕๓๙)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้แบ่งประเภทเพลงไทย ไว้ในหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยการดนตรีไทย ว่าการแบ่งประเภทดนตรีไทยนั้น สามารถแยกออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ออกได้ดังนี้

๑. เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน (เพลงบรรเลง) คือ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องและเพลงหางเครื่อง

๒. เพลงประเภทรับ-ร้อง คือ เพลงเถา เพลงอัตราจังหวะ ๓ ชั้น เพลงอัตราจังหวะ ๒ ชั้น เพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวและเพลงตับ

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ไว้ว่า เพลงไทยแบ่งออกเป็น ๑๐ ประเภทได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร เพลงระบำ เพลงภาษา โดยให้คำจำกัดความของเพลงแต่ละประเภทไว้ว่า

๑. เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกริยาทั้งที่เป็นอดีต (กริยาสมมติ) และปัจจุบัน หรือคนทั่วไปนิยมเรียกกันว่า เพลงครู การบรรเลงใช้ระดับเสียงที่เรียกว่าทางในเป็นหลัก (ทางในคือ แนวการบรรเลงที่มีระดับเสียงสูงกว่าทางเพียงออล่าง ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียงซอล) ที่เรียกว่าทางใน เรียกชื่อตามปี่ในที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอกและโขนในปัจจุบัน

วิธีสังเกตเพลงหน้าพาทย์ง่ายๆ คือ หากเพลงใดมีเครื่องประกอบจังหวะ ตะโพนและกลองทัด ตีกำกับจังหวะหน้าทับ เพลงนั้น คือ เพลงหน้าพาทย์ อาจมีบางเพลงเป็นข้อยกเว้นอยู่บ้างที่ใช้ตะโพนตีประกอบจังหวะหน้าทับอย่างเดียว เช่น เพลงพระยาเดิน

๒. เพลงเรื่อง หมายถึง การนำเพลงหลายเพลงมาบรรเลงติดต่อกัน เป็นการบรรเลงอิสระ คือ ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงล้วนๆ ไม่มีการขับร้อง นิยมตั้งชื่อตามเพลงแรกที่บรรเลง มีรูปแบบหลายอย่าง เช่น

๒.๑ เริ่มบรรเลงด้วยเพลงช้า ซึ่งประกอบด้วยกันหลายเพลง แล้วบรรเลงต่อด้วยเพลงสองไม้ ออกเพลงเร็วแล้วลงลา

๒.๒ บรรเลงด้วยเพลงในอัตราสองชั้นหลายๆ เพลง ใช้ประกอบพิธีเวียนเทียน ใช้ชื่อว่า เพลงเรื่องเวียนเทียน บางทีก็เรียกว่า เพลงเรื่องทำขวัญ

๒.๓ บรรเลงด้วยเพลงฉิ่งสองชั้นและออกเพลงฉิ่งชั้นเดียว ต่อท้ายด้วยรัวเพลงฉิ่งพระฉัน และบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งต่อท้าย เพื่อแสดงให้ทราบว่าพระฉันข้าวอิ่มแล้ว รูปแบบของเพลงชนิดนี้คือ เพลงฉิ่งพระฉัน

๒.๔ เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเพลงนางหงส์สามชั้น ต่อด้วยเพลงบรรเลง เช่น เทพบรรทม ภิรมย์สุรางค์ หรืออื่นๆ จำนวน ๑ เพลง ออกเพลงเร็ว เพลงฉิ่ง (มูล่ง หรือบุล่ง) ตามด้วยเพลงเร็วและต่อด้วยเพลงกราวนอก ออกท้ายด้วยด้วยเพลงภาษาที่รู้จักกันทั่วไปว่า ออก ๑๒ ภาษา เช่น ภาษาเขมร ภาษาแขก ภาษาจีน ภาษาญวน ภาษาลาว และอื่นๆ ใช้บรรเลงในงานอวมงคล รูปแบบของเพลงชนิดนี้เรียกว่า เพลงเรื่องนางหงส์

๓. เพลงมโหรี หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงขับกล่อมเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลิน แต่โบราณจะใช้เพลงสองชั้นบรรเลง โดยนิยมบรรเลงติดต่อกันหลายๆ เพลง เรียกว่าตับมโหรี ปัจจุบันใช้ทั้งเพลงสองชั้น สามชั้น เถา และ เพลงตับ มาบรรเลงในงานมงคลต่างๆ

๔. เพลงโหมโรง หมายถึงเพลงอันดับแรกที่บรรเลงในงานนั้น แต่โบราณใช้เพลงหน้าพาทย์หลายๆ เพลงมาบรรเลงต่อกัน เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็นบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ ต่อมาได้มีการพัฒนาเพลงโหมโรงขึ้นใช้สำหรับวงเครื่องสายและวงมโหรี โดยใช้เพลงในอัตราสองชั้นบรรเลงและจบลงด้วยทำนองท้ายของเพลงสาธุการ ปัจจุบันใช้บรรเลงด้วยเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับโหมโรงโดยเฉพาะประกอบด้วยเพลงในอัตราสามชั้น ๒ เพลง เพลงบรรเลงติดต่อกันและลงจบด้วยทำนองท้ายของเพลงวา อย่างไรก็ตาม มีข้อยกเว้นบางประการเกี่ยวกับหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบเพลง หากเป็นไปตามกฎเกณฑ์ควรใช้หน้าทับปรบไก่ แต่บางเพลงครูดนตรีไทยแต่โบราณอนุญาตให้ใช้หน้าทับสองไม้ได้

๕. เพลงตับ หมายถึงเพลงหลายๆ เพลงที่นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกัน แบ่งออกเป็น ๒ ชนิด คือ ตับเรื่อง และตับเพลง

๕.๑ ตับเรื่อง หมายถึง เพลงตับที่เน้นบทร้องเป็นสำคัญ เนื้อร้องจะต้องดำเนินติดต่อกันไปเป็นเรื่อง ผู้ฟังฟังแล้วรู้ว่ากำลังขับร้องและบรรเลงเกี่ยวกับวรรคดีเรื่องใด เช่น ตับ

เรื่องอาบูหะซัน ตับเรื่องวิวาห์พระสมุทร ตัวเรื่องนางซินเดอร์เรลลา ทำนองเพลงที่นำมาเรียบต่อกันไม่บังคับว่าจะต้องเป็นเพลงอัตราเดียวกันหรือเป็นเพลงประเภทเดียวกันทั้งหมด

๕.๒ ตับเพลง คือเพลงตับที่เน้นอัตราจังหวะของเพลงเป็นสำคัญ หากจะบรรเลงตับเพลงในอัตราสองชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราเดียวกันนั้นตลอดทั้งตับ หากว่าจะบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้นทุกเพลงทั้งตับ ทั้งนี้จะต้องนำเพลงที่มีบันไดเสียงเดียวกัน และ/หรือเพลงที่มีความกลมกลืนมาบรรเลงโดยไม่ทำให้สะดุดหูผู้ฟัง ส่วนบทร้องไม่จำกัดว่าจะต้องมาจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับลมพัดชายเขา

๖. เพลงเถา หมายถึง การบรรเลงเพลงหนึ่งเพลงใดที่มีอัตราลดหลั่นกันไม่น้อยกว่า ๓ ระดับ มาบรรเลงต่อเนื่องกัน โดยทั่วไปมีลักษณะดังนี้ คือ ช่วงที่ ๑ เป็นเพลงในอัตรา ๓ ชั้น (ช้า) ช่วงที่ ๒ เป็นเพลงในอัตรา ๒ ชั้น (เร็วปานกลาง) ช่วงที่ ๓ เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว (เร็ว) ในการบรรเลงติดต่อกันทั้ง ๓ อัตรานี้ จะเริ่มจากจังหวะช้า ปานกลาง และเร็วขึ้นตามลำดับ ตัวอย่างเช่น เพลงกล่อมนารี เถา เพลงแขกบรเทศ เถา เพลงการเวก เถา

๖.๑ เพลงสามชั้น หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราจังหวะของฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด ซึ่งเพลงในอัตราสามชั้นมีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราสองชั้น ๑ เท่า ตัวอย่าง สมมติเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น มีความยาวเท่ากับ ๘ ห้อง เพลงในอัตราสองชั้นจะยาวเท่ากับ ๔ ห้อง

๖.๒ เพลงสองชั้น หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราจังหวะฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด ในทำนองเดียวกัน เพลงในอัตราสองชั้น มีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราชั้นเดียว ๑ เท่า ดังตัวอย่าง ถ้าเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นยาวเท่ากับ ๔ ห้อง เพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวจะยาวเท่ากับ ๒ ห้อง

๖.๓ เพลงชั้นเดียว หมายถึงเพลงที่ใช้อัตราจังหวะฉิ่งและกลองเป็นเครื่องกำหนด เพลงชั้นเดียวมีทำนองเพลงสั้นกว่าเพลงในอัตราสองชั้น ๑ เท่า

นอกจากนี้ยังมีเพลงอีก ๒ อัตราคือ เพลงอัตราสี่ชั้นและเพลงอัตราครึ่งชั้น

๖.๔ เพลงอัตราสี่ชั้น หรือบางทีเรียกว่าหกชั้น ซึ่งมีความยาวมากกว่าเพลงในอัตราสามชั้นอีก ๑ เท่า เช่น เพลงพม่าห้าท่อน สี่ชั้น เพลงเขมรไทรโยค สี่ชั้น เหตุที่เรียกว่า สี่ชั้น เพราะนับเรียงตั้งแต่ ๑ ชั้น ๒ ชั้น ๓ ชั้น ๔ ชั้น เหตุที่เรียกว่า หกชั้น เพราะมีความยาวมากกว่าเพลงสามชั้นอีก ๑ เท่าตัว เพลงในอัตราสี่ชั้นหากสมมติมีความยาวเท่ากับ ๑๖ ห้องเพลง อัตราสามชั้นจะยาวเท่ากับ ๘ ห้องเพลง

๖.๕ เพลงอัตราครึ่งชั้น เป็นเพลงที่มีทำนองสั้นกว่าเพลงอัตราชั้นเดียว ๑ เท่า เพลงในอัตรานี้หากสมมติว่ามีความยาวเท่ากับ ๒ ห้องเพลง อัตราครึ่งชั้นจะยาวเพียง ๑ ห้องเพลง

ปัจจุบันจะมีเพลงที่ขับร้องและบรรเลงตั้งแต่อัตราสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวจนถึงครึ่งชั้นและลงจบด้วยลูกหมด ลูกหมดเป็นทำนองที่นักดนตรีทุกคนรู้จักและเข้าใจกันเป็นอย่างดีว่าใช้บรรเลงตอนจบเพลง แต่ถ้าบางครั้งนักดนตรียังมีอารมณ์สนุกสนานต้องการที่จะบรรเลงร่วมกันต่อไปอีกก็จะออกท้ายเพลงด้วย “ลูกบท” ซึ่งเป็นเพลงสั้นๆ อาจจะเป็นสำเนียงภาษาใดก็ได้อีก ๑ หรือ ๒ เพลง ซึ่งคนทั่วไปใช้ศัพท์เรียกกันว่า “หางเครื่อง” หรือ “ท้ายเครื่อง” ในปัจจุบัน

๗. เพลงละคร หมายถึงเพลงที่ใช้กับการแสดงโขน ละครต่างๆ เป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะต่างจากเพลงประเภทอื่น เช่น เพลงช้าปี่ โอ้ปี่ โอ้โลม เย้ย ร่าย ชมตลาด ซึ่งเพลงจะบ่งบอกความหมายในตัว เช่น โอ้โลมใช้สำหรับเกี้ยวพาราสี เย้ยใช้สำหรับการเยาะเย้ย

๘. เพลงระบำ หมายถึงเพลงที่ใช้กับการแสดงระบำรำฟ้อนเป็นชุดๆ โดยเฉพาะ ผู้แต่งทำนองมีความประสงค์จะให้ผู้รำได้ประดิษฐ์ท่ารำให้มีลีลาเข้ากับทำนองและจังหวะของเพลง ตัวอย่างเช่น เพลงอัศวลีลานำมาประกอบการแสดงระบำม้า เพลงมยุราภิรมย์ใช้กับการแสดงระบำนกยูง เพลงระบำฉิ่งใช้กับการแสดงระบำฉิ่ง

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

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

๙.๒ แต่งทำนองเป็นเพลงสามชั้นและสองชั้น มีสำเนียงภาษาล้อเลียนสำหรับบรรเลงรับร้อง ทำนองเพลงประเภทนี้ผู้ฟังที่สนใจและศึกษาวิชาการทางด้านดนตรีไทย จะสามารถบอกได้ว่าเป็นเพลงที่มีสำเนียงภาษาใดโดยไม่ต้องรู้ชื่อเพลงมาก่อน สำหรับคนทั่วไปนั้นสามารถสังเกตสำเนียงภาษาได้จากคำนำหน้าชื่อเพลงซึ่งผู้แต่งระบุไว้เพื่อบอกที่มาของสำเนียงภาษานั้น เช่น ลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค แขกกุลิต มอญดูดาว อย่างไรก็ตามนักดนตรีบางท่านไม่จัดเพลงประเภทนี้อยู่ในเพลงภาษา แต่จัดอยู่ในประเภทเพลงสำเนียงภาษา

๑๐. เพลงลา หมายถึง เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายในการบรรเลงขับร้องสู่ประชาชน และ/หรือในงานมงคลต่างๆ ซึ่งเป็นธรรมเนียมของคนไทยที่ยึดถือมาแต่โบราณเรื่องไปลามาไหว้ ตัวอย่างเช่น เต่ากินผักบุ้ง พระอาทิตย์ชิงดวง อกทะเล

นอกจากนี้ยังมีเพลงอีกประเภทหนึ่งที่ไม่ได้จัดหมวดหมู่เข้าไว้กับเพลงประเภทใดประเภทหนึ่งทั้ง ๑๐ ประเภทดังกล่าว แต่ผู้แต่งมีความประสงค์จะแต่งขึ้นเป็นการเฉพาะกิจ หรือเพื่อความสนุกสนานอื่นใดที่ไม่ได้ระบุไว้ชัดเจน เพลงเหล่านี้เรียกว่าเพลงเกร็ด หรือเพลงเบ็ดเตล็ด (อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ et al. ๒๕๔๖)

ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในงานวิจัยเรื่องอัตลักษณ์เพลงฉิ่งว่า เพลงไทยมีลักษณะการประพันธ์ที่หลากหลาย แต่สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท ได้แก่ ประเภทแรกคือ เพลงหน้าพาทย์ ประเภทที่สองคือเพลงเรื่อง และประเภทสุดท้ายคือ ประเภทเพลงมโหรี

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่อยู่ในลำดับขั้นสูงสุดของดนตรีไทย เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ มีความหมายเพื่อประกอบอากัปกิริยาต่างๆ แบ่งออกเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง และหน้าพาทย์ปกติ ซึ่งนักวิชาการบางท่านได้แบ่งออกเป็นหน้าพาทย์ไหว้ครูและหน้าพาทย์พิเศษ

เพลงเรื่อง หมายถึง ชุดเพลงที่ถูกเรียงร้อยจากเพลงหลายๆ เพลงติดต่อกัน ทำนองของเพลงมีความสอดคล้อง กลมกลืนไปในทิศทางและมีความหมายเดียวกัน เพลงเรื่องแบ่งออกได้หลายประเภท ได้แก่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงเรื่องประเภทปรบไก่ เพลงเรื่องประเภทสองไม้ เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ เพลงเรื่องประเภทเรื่องบัวลอย

เพลงมโหรี หมายถึง เพลงที่เดิมใช้ร้องบรรเลงกับวงมโหรี มี ๒ แบบ คือ เพลงตับและเพลงเกร็ด เพลงตับแบ่งย่อยออกเป็น ตับเรื่องและตับเพลง ส่วนเพลงที่ถูกนำมาบรรเลงรับร้องเฉพาะเพลงนั้นเพลงเดียว เรียกว่าเพลงเกร็ด ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นสมัยที่มีการบรรเลงปี่พาทย์รับกับเสภา จึงเกิดเพลงประเภทเสภาขึ้น โดยมีต้นกำเนิดมาจาก เพลงเกร็ดดังที่กล่าวถึง แต่มีการวางระเบียบแบบแผนการบรรเลงเพลงเสภาขึ้นใหม่ การบรรเลงเพลงเสภานี้ มีทั้งการบรรเลงหมู่และการบรรเลงเดี่ยว (ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)

จากการอภิปรายดังกล่าว ผู้วิจัยขอสรุปว่า การแบ่งประเภทเพลงไทยเพลงนั้นสามารถแบ่งออกได้หลายลักษณะ ขึ้นอยู่หลักปัจจัยที่ใช้เป็นกฎเกณฑ์ในการแบ่ง เช่น บทบาทหน้าที่ของบทเพลง ลักษณะการประพันธ์ของบทเพลง วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง และโอกาสที่ใช้บรรเลงบท-เพลงนั้นอีกด้วย

สงัด ภูเขาทอง ได้กล่าวถึงเรื่องค์ประกอบของดนตรีไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยว่า ดนตรีมีองค์ประกอบทางดนตรีที่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีของชนชาติอะไร ขึ้นอยู่กับสภาพวัฒนธรรมของชาตินั้น ตามรายละเอียดดังนี้

> *ดนตรีของคนทุกชาติย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน อาจต่างกันบ้างในรายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบดนตรีไทยประกอบด้วยหลักใหญ่ ๕ ประการดังนี้*
>
> *๑. จังหวะ (Beat)*
>
> *๒. ทำนองเพลง (Melody)*
>
> *๓. พื้นผิว (Texture)*

๔. คุณภาพทางดนตรี (Tone colour)

๕. คีตลักษณ์ (Form)

(สงัด ภูเขาทอง ๒๕๓๙)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรีได้อธิบายถึงองค์ประกอบของดนตรี ไว้ในหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ว่าองค์ประกอบของดนตรีที่แสดงถึงความรู้สึกต่างๆ ของบทเพลงนั้น สามารถจำแนกออกเป็น ๔ รูปแบบ ได้แก่ ลีลาจังหวะ ทำนอง พื้นผิว และคีตลักษณ์

๑. ลีลาจังหวะ (Rhythm and time) องค์ประกอบของจังหวะพอจะจำแนกได้ดังต่อไปนี้

Beat คือจังหวะเคาะหรือเกิดจากการเคาะ อันการกระทำใด ๆ ที่ก่อให้เกิดเสียงที่นักดนตรีสามารถได้ยิน ได้แก่ เสียง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น

Time หมายถึงการกำหนดเวลาที่เท่ากัน

Tempo คือความช้า-เร็วของเพลงซึ่งอยู่กับข้อกำหนดตกลงโดยผู้บรรเลงหรือในกลุ่มของผู้บรรเลงเอง

Rhythm เป็นผลที่เกิดจากการรวมกันขององค์ประกอบที่ได้กล่าวมาแล้วแต่แรก คือ Beat, Time, Tempo การรวมตัวกันของ Beat, Time และ Tempo ทำให้เกิดเป็นลีลาของจังหวะ (Rhythm) ลักษณะที่เด่นชัดของ Rhythm มีที่สำคัญอยู่ ๒ ประการด้วยกันคือ การเน้นเสียง (Accent) และความสั้นยาวของเสียง (Duration)

สำหรับจังหวะในดนตรีไทยนั้นเราศึกษาได้ใน ๒ กรณีคือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง เกิดจากเสียงฉิ่ง เพื่อกำหนดความสั้น-ยาว และตลอดถึงความช้า-เร็วของบทเพลงโดยอาศัยฉิ่งเป็นตัวกำหนด

จังหวะหน้าทับ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะหน้าทับได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังทั้งหมด ซึ่งหน้าทับเป็นตัวที่บ่งบอกความสั้นยาวและลีลาอารมณ์ตลอดทั้งรูปแบบของเพลง

๒. ทำนอง (Melody)

ทำนองเพลง คือ ผลของความสูง-ต่ำ (Pitch) ความช้า-เร็ว (Duration) ความดัง-เบา (Intensity) ของเสียงโดยผ่านเครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Timber หรือ Tone colour) ทั้งหมดนี้ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือจังหวะ

ในทางดนตรีไทย แบ่งประเภทของทำนองออกเป็น ๒ ประเภทด้วยกันคือ ทำนองร้อง (ทางร้อง) ทำนองบรรเลง (ทางรับ) โดยทำนองทั้งสองประเภท มีแบบแผนที่ต้องยึดเอาทำนองหลักหรือ ลูกฆ้องไว้เป็นหลัก

ทำนองเพลงร้อง ทำนองของทางร้องประกอบไปด้วยทำนองจริงของเพลง และคำร้อง ขนาดความยาวของทางร้องและทางบรรเลงจะมีความยาวเท่ากัน ยกเว้นเพลงที่มี “ลูกโยน” ในทางปฏิบัตินั้น ทำนองทางร้องได้แก่การนำเอาทำนองเดิม (Basic Melody) มาปรุงแต่ง (Embellishments) เพื่อให้เหมาะสมกับระบบเสียงทางภาษาในภาษาไทย

ทำนองเพลงบรรเลง ในทางดนตรีไทยนั้นการดำเนินทำนอง “การแปรทำนอง” (Variation) การแปรทำนองนี้ นักดนตรีจะต้องมี “ลูกฆ้อง” (Basic Melody) อยู่ในใจ ในขณะบรรเลง นักดนตรีจะแปรจากลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็ม (Full melody) ตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด นักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ ผิดกับทางร้อง ที่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องด้วย

๓. พื้นผิวและการประสานเสียง (Texture and Harmony)

พื้นผิว ในทางดนตรีนั้นคือ ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์กัน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง ผลรวมของเสียงหรือแนวทั้งหมดเหล่านั้นจัดเป็นพื้นผิว (Texture) ลักษณะของพื้นผิวและการประสานเสียงทางด้านดนตรีมีอยู่ ๔ แบบด้วยกันคือ Monophony Polyphony Homophony Heterophony

๔. คีตลักษณ์ (Forms)

หมายถึงลักษณะรูปแบบของบทเพลง ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยผู้ประพันธ์ (Composer) ซึ่งเกี่ยวกับส่วนหรือท่อนของบทเพลง และรวมถึงรูปแบบทางด้านดนตรีไทยอีกหลายลักษณะ เช่น หางเครื่อง ลูกหมด หรือลูกบท ว่าดอก เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๕๑) อธิบายองค์ประกอบทางดนตรีไว้ในหนังสือดนตรีบำบัดว่าองค์ประกอบที่สำคัญทางดนตรีนั้นประกอบไปด้วย ทำนองและจังหวะโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เสียงดนตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญสองส่วน ได้แก่ ทำนอง และจังหวะ

๑. ทำนอง คือกลุ่มของเสียงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ประกอบด้วย

๑.๑ ระดับเสียง (Pitch) ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทางสูงหรือต่ำ หากรอบในการสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบการสั่นสะเทือนมีน้อยก็มีเสียงต่ำ มนุษย์มีการรับรู้ด้านความสูงต่ำของเสียง

๑.๒ ธรรมชาติของเสียง (Tone Color) ลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้นจากสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกัน โดยการดีด สี ตี เป่า การตีหรือการเขย่าวัตถุต่างๆ ความหนาแน่นของมวลสารวัตถุต่างชนิดกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ซึ่งมนุษย์สามารถบอกได้ถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงต่างกัน ได้จากประสบการณ์ฟังดนตรี

๒. จังหวะ คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถสะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น การรับรู้ด้านจังหวะแบ่งเป็น ๓ ลักษณะตรงข้ามกัน ได้แก่

๒.๑ จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์เรียบง่าย สบาย ซึ่งตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ให้อารมณ์อึดอัด สะดุดคับข้อง

๒.๒ จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

๒.๓ จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำ กับจังหวะสั้น (Short) ให้ความรู้สึกที่ร่าเริง สดใส

(บุษกร สำโรงทอง ๒๕๕๑)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “จังหวะ” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า เป็นการแบ่งสัดส่วนย่อยของทำนองเพลง มีความสม่ำเสมอในทุกๆ ระยะตั้งแต่ต้นจนจบของทำนองเพลง โดยแบ่งรูปแบบจังหวะที่ใช้ในดนตรีไทยออกเป็น ๓ ประการ ได้แก่ ประการแรก จังหวะสามัญ คือความระลึกรู้ถึงจังหวะของเพลงนั้น โดยที่ผู้บรรเลงหรือนักร้องใช้ยึดถือถึงแม้จะไม่มีเครื่องดนตรีใดในการให้สัญญาณจังหวะนั้นเลย ประการที่สองจังหวะฉิ่ง คือ การแบ่งจังหวะย่อยเครื่องประกอบจังหวะฉิ่ง แยกย่อยออกเป็นสองรูปแบบคือ จังหวะเบาคือเสียง “ฉิ่ง” และจังหวะหนักคือเสียง “ฉับ” ขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะของเพลงที่บรรเลง ซึ่งในบางเพลงอาจจะใช้เสียงฉิ่งล้วน หรือ เสียงฉับล้วนก็ได้ ประการสุดท้ายคือ จังหวะหน้าทับ คือการบรรเลงจังหวะของกลอง มีการกำหนดรูปแบบหน้าทับที่ต่างกัน สำหรับการใช้ในบทเพลงที่แตกต่างกัน เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ ขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะของเพลงนั้นๆ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จังหวะ หมายถึงการแบ่งสัดส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกๆ ระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ

จังหวะที่ใช้ในการดนตรีไทย แยกออกได้เป็น ๓ อย่าง คือ

๑. จังหวะสามัญ หมายถึงจังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลงแม้จะไม่มีสิ่งใดเป็นเครื่องให้สัญญาณจังหวะ ก็ต้องมีความรู้สึกอยู่ในใจตลอดเวลา จังหวะสามัญนี้อาจแบ่งซอยลงไปได้เป็นขั้น ๆ แต่ละขั้นจะใช้เวลาสั้นลงครึ่งหนึ่งเสมอไป (ยกเว้นเพลงพิเศษที่เป็นอัตราผสม เช่น เพลงจังหวะ ๖/๘ หรือ ๙/๘ เป็นต้น) และเมื่อจังหวะสั้นลงครึ่งหนึ่งจำนวนจังหวะก็มากขึ้นอีกเท่าตัว

อุทาหรณ์ : เพลงหนึ่งมี ๘ จังหวะ กินเวลาบรรเลง ๑๒๘ วินาที จึงเป็นจังหวะละ ๑๖ วินาที จะซอยส่วนจังหวะลงได้ดังนี้

จังหวะละ ๑๖ วินาที เป็นเพลง ๘ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๘ วินาที ก็เป็นเพลง๑๖จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๔ วินาที ก็เป็นเพลง ๓๒ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๒ วินาที ก็เป็นเพลง ๖๔ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๑ วินาที ก็เป็นเพลง ๑๒๘ จังหวะ

ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงดนตรีจะยึดถือเอาจังหวะขนาดไหนเป็นสำคัญ ก็แล้วแต่ความเหมาะสมของลักษณะเพลงนั้น ๆ

๒. จังหวะฉิ่ง : เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงที่ตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนักโดยปรกติฉิ่งจะตีสลับกันเป็น "ฉิ่ง" ทีหนึ่ง "ฉับ" ทีหนึ่ง ฉิ่งเป็นจังหวะเบาและฉับเป็นจังหวะหนัก ส่วนจะใช้จังหวะถี่หรือห่างอย่างไรก็แล้วแต่ลักษณะของเพลง

เพลงพิเศษบางเพลงอาจตีแต่เสียงที่ดังฉิ่งล้วน ๆ หรือฉับล้วน ๆ ก็ได้ เพลงสำเนียงจีนหรือญวนมักตีเป็น "ฉิ่งฉิ่งฉับ" แต่นี่เป็นการแทรกเสียงฉิ่งพยางค์ที่ ๒ เข้ามาอีกพยางค์ หนึ่งเท่านั้น มิได้เป็นจังหวะพิเศษอย่างใด ส่วนเพลงจังหวะพิเศษ เช่นเพลงจำพวกโอ้โลม ชมตลาด และยานี การตีฉิ่งมีจังหวะกระชั้นในตอนท้ายประโยค เพราะเป็นเพลงประเภท ประโยคละ ๗ จังหวะ ถ้าเทียบกับโน้ตสากลก็เป็นจังหวะ ๗/๔ หนึ่งห้องมีจังหวะ ๔/๔ กับ ๓/๔ รวมกัน จังหวะหนัก(ฉับ) ก็จะตกที่จังหวะ ๑ (หน้าห้อง) ทุก ๆ ห้อง และจังหวะเบา (ฉิ่ง) ก็จะตกจังหวะที่ ๓ ทุกห้อง

๓. จังหวะหน้าทับ คือการถือหน้าทับ เป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่าเมื่อหน้าทับตีจบไปเที่ยวหนึ่งก็นับเป็น ๑ จังหวะ ตีจบไปสองเที่ยวก็เป็น ๒ จังหวะ แต่หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดจังหวะนี้ โดยปรกติใช้แต่หน้าทับที่เป็นประเภทของเพลงนั้นๆ เช่น ปรบไก่ หรือสองไม้ กับอัตราชั้นของเพลง เช่น ๓ ชั้น ๒ ชั้น และ

ชั้นเดียว ส่วนเพลงที่มีหน้าทับพิเศษซึ่งมีความยาวมาก ก็มิได้ถือเอาหน้าทับประจำเพลงเช่นนั้นมาเป็นเกณฑ์กำหนดจังหวะ เช่นเพลงตระนิมิต (๒ ชั้น) ซึ่งมีหน้าทับตะโพนประจำเพลงอยู่ เวลาบรรเลง ตะโพนก็จะตีหน้าทับตระ ซึ่งมีความยาวเท่ากันกับทำนองเพลง หน้าทับกับทำนองเพลงก็จะจบลงพร้อมกัน แล้วจะถือว่าเพลงตระนิมิต มีจังหวะเดียวหาได้ไม่ หากจะตรวจให้ทราบว่าเพลงตระนิมิตมีกี่จังหวะ ก็จะต้องใช้หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้นเป็นเกณฑ์ตรวจสอบ เพราะเพลงตระนิมิตเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำหน้าทับปรบไก่มาตีเข้ากับทำนองเพลงตระนิมิต ก็จะตีหน้าทับได้ ๘ เที่ยว จึงเป็นอันรู้ว่าเพลงตระนิมิตมี ๘ จังหวะ การที่นักดนตรีพูดกันว่าเพลงนี้เท่านั้นจังหวะ เพลงนั้นเท่านั้นจังหวะ ก็หมายถึงการนับจังหวะหน้าทับดังกล่าวมานี้ (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๕)

โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายถึงเรื่องจังหวะของเพลงไทยไว้ในหนังสือ ดุริยางคศิลป์ไทย ว่า จังหวะ (Rhythm) มีความหมาย ๔ ประการ ได้แก่ ประการที่หนึ่ง จังหวะคือการแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อยๆ ประการที่สอง จังหวะคือ การแบ่งกลุ่มทำนอง และประการที่สี่ จังหวะคือ ความสั้นยาวของเสียง และประการสุดท้าย จังหวะคือการเน้นเสียง

จังหวะ (Rhythm) หมายถึง ๑) การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อย ๆ ๒) แบ่งกลุ่มของทำนอง ๓) ความยาว - สั้นของเสียง และ ๔) การเน้นเสียง

ทำนองเพลงต่าง ๆ ที่เราได้ยินนั้น มีจังหวะเป็นส่วนสำคัญของเพลง จังหวะจะเป็นตัวควบคุมเสียงเพลงที่ออกมา ถ้าปราศจากจังหวะแล้วเสียงที่ออกมาก็จะไม่เป็นทำนอง ดังนั้นจังหวะจึงเป็นส่วนหนึ่งของโรงสร้างดนตรีที่เชื่อมโยงกับเสียงดนตรี

จังหวะดนตรี อาจเป็นผลมาจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ รอบตัวมนุษย์ ดังจะพบว่าโลกที่เราอาศัยอยู่หมุนไปอย่างมีจังหวะ ทำให้เกิดกลางวันกลางคืน เกิดฤดูกาล การเคลื่อนไหวของมนุษย์ ไม่ว่าเดิน - วิ่ง เคลื่อนไปอย่างมีจังหวะ การเต้นของชีพจรเต้นอย่างมีจังหวะ นาฬิกาเดินเป็นจังหวะ ฯลฯ เสียงเพลงที่มนุษย์สร้างขึ้นจึงดำเนินไปอย่างมีจังหวะเช่นกัน

จังหวะที่เป็นพื้นฐานสำคัญของดนตรี ได้แก่

๑. จังหวะที่ดำเนินไปในระยะเวลาเท่า ๆ กัน คล้ายกับการเดินของนาฬิกาที่เดินไปอย่างสม่ำเสมอ

๒. จังหวะที่มนุษย์นำมาจัดกลุ่มเข้าด้วยกัน เกิดเป็นจังหวะหนัก - เบา การจัดกลุ่มของจังหวะหนัก - เบานี้มีมาตั้งแต่สมัยเริ่มต้น ต่อมามนุษย์มีความเจริญมากขึ้น รูปแบบของจังหวะก็มีการพัฒนามากขึ้น อย่างไรก็ตาม รูปแบบของกลุ่ม

จังหวะหนัก - เบา หนัก - เบา ยังคงเป็นรูปแบบที่ยึดถือกันมาจนปัจจุบัน โดยเฉพาะดนตรีของคนในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแบ่งกลุ่มจังหวะหนัก - เบานี้มีผลทำให้เกิดการแบ่งกลุ่มของทำนองออกเป็นส่วนย่อย ๆ ตามมาด้วย

๓. จังหวะยาว - สั้น

๔. จังหวะเน้น ทำให้เพลงมีลีลาและลักษณะแตกต่างกัน

(อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ et al. ๒๕๔๖)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึง จังหวะไว้ในหนังสือ ดุริยางค์ไทยว่า จังหวะหมายถึงการแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทยมี ๓ อย่าง โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑. จังหวะสามัญ จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญจะแบ่งย่อยเป็นชั้นๆ ซึ่งบอกถึงอัตราความเร็วของเพลง

๒. จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะ ด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยฉิ่งจะตีสลับกัน คือ “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบา และ “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก

๓. จังหวะหน้าทับ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะหน้าทับ คือ ทำนองหรือวิธีตีของเครื่องหนัง จำพวกที่เลียนเสียงจากทับซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะเป็นระยะๆ ทับเป็นเหมือนผู้กำกับอันสำคัญ เป็นหัวหน้าของบทเพลงอย่างหนึ่ง วิธีตีหรือเพลงของทับนี้จึงเรียกว่า “หน้าทับ”

(สงบศึก ธรรมวิหาร ๒๕๔๐)

สงัด ภูเขาทอง กล่าวไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยว่า จังหวะต่างๆ ของเพลงย่อมมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์และเกิดอารมณ์ต่อการฟัง ซึ่งจำแนกได้เป็น ๔ อย่าง ดังนี้

๑. Beat คือ การเคาะหรือการกระทำอันใด ที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ ไม้ ฉิ่ง ฉาบ เกราะ โกร่ง หรือมือก็ได้

๒. Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากันต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายจะต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ

๓. Tempo คือ การกำหนดความช้า - เร็ว ของเพลง ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่าในเพลงหนึ่งๆ นั้นจะกำหนดช้าเร็วอย่างไร

(สงัด ภูเขาทอง ๒๕๓๙)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการอภิปรายดังกล่าว ผู้วิจัยของสรุปเรื่ององค์ประกอบทางดนตรีไทยว่า องค์ประกอบที่สำคัญทางดนตรีก็คือ ทำนองและจังหวะ ซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดดนตรี โดยทำนองคือ เสียง ระดับเสียง ความสั้นยาวของเสียง ความหนักเบาของเสียงที่สอดประสานกันเป็นรูปแบบของเสียงที่สร้างอารมณ์และสุนทรียะให้แก่ผู้ฟังได้ ส่วนจังหวะในทางดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๒ ประการสำคัญ คือ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบต่างๆ เพิ่มเติมคือพื้นผิว สังคีตลักษณ์ และคุณภาพเสียง

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “ทาง” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า ทางมีความหมาย ๓ ประการ ได้แก่ ประการแรก ทางหมายถึงการดำเนินเฉพาะอย่างของเครื่องดนตรี แต่เครื่องดนตรีมีลักษณะการปฏิบัติที่แตกต่างกัน เช่น ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงใหญ่ ฯลฯ ประการที่สอง ทางคือ ทำนองตกแต่งบทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น เช่น ทางของครู ก. ทางของครู ข. ฯลฯ และประการสุดท้าย ทางหมายถึง ระดับเสียงของการบรรเลงดนตรี โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *ทาง คำนี้มีความหมายแยกได้เป็น ๓ ประการ คือ*
>
> *๑. หมายถึงวิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน*
>
> *๒. หมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่นทางของครูก. ครูข. หรือทางเดี่ยว ทางหมู่ ทางพื้น ทางกรอ และทางลูกล้อลูกขัด ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน*
>
> *๓. หมายถึงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียก เป็นที่หมายรู้กันทุก ๆ เสียง ดังจะจำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๕)

จากเล่มเดียวกันนี้ ได้อธิบายถึงเรื่อง ทางเสียง ในดนตรีไทยไว้ต่อไปอีกว่า ทางเสียง แบ่งออกเป็น ๗ ระดับ ได้แก่ ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา ซึ่งแต่ละทางเป็นระดับเสียงที่แตกต่างกัน มีรายละเอียดดังนี้

๑. ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด เสียงลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ ๑๐ นับจากลูกแรกสุด ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า "ลูกเพียงออ" เมื่อบรรเลงทางนี้ เสียงฆ้องลูกนี้มักจะเป็นเสียงหลัก (Tonic) หรือเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) ในทางเสียงนี้ มักใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ หรือละครอื่นที่ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมในการบรรเลง แต่เดิมนั้น ทางนี้ถูกเรียกว่า "ทาง

เพียงออ" เท่านั้น แต่เนื่องด้วยมีทางบรรเลงของวงมโหรีและวงเครื่องสาย ระดับเสียงที่ใช้ ถูกเรียกว่าทางเพียงออเช่นเดียวกัน จึงต้องเรียกให้แตกต่างกัน คือ ทางเพียงออบนและทางเพียงออล่าง หรืออีกชื่อที่เรียกหนึ่งว่าทางในลดนั้น ก็เป็นเพราะว่าเป็นทางเสียงที่ลดลูกลงมา ๑ เสียง จากทางใน

๒. ทางใน คือเสียงที่อยู่สูงกว่าเพียงออล่าง ๑ เสียง ใช้วนการบรรเลงของวงปี่พาทย์ ซึ่งมีชื่อตาม เครื่องเป่าที่ใช้ร่วมกับวงปี่พาทย์ คือ "ปี่ใน" เพราะปี่ในเป่าเสียงได้สะดวกสบายที่สุด ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบแสดง โขน ละครนอกและละครใน

๓. ทางกลาง คือเสียงที่อยู่สูงกว่าทางใน ๑ เสียง ใช้ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์ ที่ใช้เครื่องเป่าเป็น ปี่กลาง ที่สามารถเป่าเสียงนี้ได้สะดวกสบายที่สุด ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ และโขนในสมัยโบราณ

๔. ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ คือเสียงที่อยู่สูงกว่าทางกลาง ๑ เสียง ใช้บรรเลงในวงมโหรีและเครื่องสาย หรือวงปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงสำเนียงมอญ เพราะขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องเป่าในวงนี้ และเป็นทางเสียงที่เป่าได้สะดวกสบายที่สุด และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออล่าง จึงเติมคำว่า "บน" เพิ่มเข้าไปด้วย ทางนี้บางทีก็เรียกว่าทางนอกต่ำ เพราะต่ำกว่าทางนอกลงมา ๑ เสียง และเรียกตามชื่อ "ปี่นอกต่ำ" ที่เป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด

๕. ทางนอก หรือทางกรวด คือเสียงที่อยู่สูงกว่าทางเพียงออบน ๑ เสียง เป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ ที่มีปี่นอกเป็นเครื่องเป่าร่วมอยู่ ใช้บรรเลงประกอบกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปรกติละครนอกในสมัยโบราณซึ่งแสดงเป็นผู้ชาย

๖. ทางกลางแหบ เป็นเสียงที่อยู่สูงกว่าทางกรวด ๑ เสียง ที่เรียกว่าทางกลางแหบเหตุเพราะเมื่อบรรเลงทางนี้ ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก ทางนี้ไม่ได้ถูกใช้บรรเลงประกอบการแสดงอะไร แต่มักจะแทรกอยู่ในการบรรเลงเพลงที่เป็นทางใน เมื่อย้ายบันไดเสียง เช่นเพลงจำพวกทยอย (นอกจากทยอยนอก)

๗. ทางชวา เป็นเสียงที่อยู่สูงกว่าทางกลางแหบ ๑ เสียง เรียกชื่อตามชื่อ "ปี่ชวา" ที่ใช้บรรเลง ทางนี้ได้สะดวกสบายที่สุดใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ แม้จะผสมปี่ชวาก็ไม่ได้บรรเลงทางชวา แต่ใช้บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เพื่อการสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์

ทางทั้ง ๗ เสียง ไม่ได้เป็นตัวกำหนดการบรรเลงของวงดนตรีจำเป็นต้องบรรเลงทางซึ่งเป็นระดับเสียง (Key) ใดเสียงหนึ่งอย่างนั้นจนจบเพลง เพราะบางเพลงผู้ประพันธ์ได้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่เสมอๆ อีกทั้งบทเพลงบางเพลงจำเป็นต้องเปลี่ยนระดับเสียงด้วยข้อกำหนดทางประเพณีอยู่แล้ว

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเรื่องทางเสียงในดนตรีไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ ว่า โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

...ทาง หมายถึงระดับของเขตบันไดเสียง (Key) เช่นทางเพียงออ ทางในทางกลาง และทางชะวา เป็นต้น ... มีเสียงสูงกว่ากันเป็นระดับขึ้นไปดังนี้

ก. ทางเพียงออล่าง(หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ ๑ (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด)เพราะลูกฆ้องเสียงนี้เรียกว่าลูกเพียงออ และเมื่อบรรเลงในทางนี้ เสียงลูกเพียงออนี้ โดยมากก็มักเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) แทบทุกเพลงทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

ข. สูงจาก ก. ขึ้นไป ๑ เสียงเรียกว่าทาง ใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครและโขน

ค. สูงจาก ข. ขึ้นไปอีก ๑ เสียงเรียกว่า ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับโขนและหนังใหญ่

ง. สูงจาก ค. ขึ้นไปอีก ๑ เสียง เรียกว่า ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ หรือเรียกว่า ทางนอกต่ำ ตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางของมโหรีและเครื่องสาย

จ. สูงจาก ง. ขึ้นไปอีก ๑ เสียง เรียกว่า ทางกรวด หรือ ทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

ฉ. สูงจาก จ. ขึ้นไปอีก ๑ เสียง เรียกว่า ทางกลางแหบ เพราะปี่กลางต้องเป่าทางแหบเช่นเดียวกับปี่ในที่เป่าทางนอก (ทางกรวด) ทางนี้มิได้มีที่ใช้ประจำประกอบกับอะไร

ช. สูงจาก ฉ.ขึ้นไปอีก ๑ เสียง เรียกว่า ทางชวา เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ ทางนี้ใช้ประกอบกับการบรรเลงที่ผสมปี่ชะวา เช่น เครื่องสายปี่ชะวา แต่การบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งผสมปี่ชวาเหมือนกัน ไฉนจึงมิได้ใช้ทางนี้ กลับไปใช้ทางเพียงออบน(หรือทางนอกต่ำ) ก็ไม่ทราบ ทั้งนี้น่าจะเพื่อความสะดวกของพวกเครื่องตีนั้นเอง

(มนตรี ตราโมท ๒๕๔๐)

โกวิทย์ ขันธศิริ ได้อธิบายถึงเรื่องบันไดเสียงของเพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทยว่า บันไดเสียงทางดนตรี คือเสียงที่มีการจัดระบบ เรียงกันขึ้น-ลง ในด้านวิชาการดนตรีไทยเรียกว่า ทาง ซึ่งประกอบไปด้วยเสียง ๗ เสียง ในระยะช่วง ๑ คู่แปด แต่ละเสียงนั้นมีระยะห่างเท่ากัน และที่บันไดเสียงของดนตรีไทยมีระยะห่างเท่ากันนั้น ทำให้นักดนตรีสามารถเปลี่ยนเลื่อนระดับเสียงกันได้โดยไม่ให้ความรู้สึกว่าเพี้ยน แต่ถึงสามารถเปลี่ยนได้อย่างอิสระก็มีกฎเกณฑ์ในการเปลี่ยนเสียง คือ ๑ ชนิด

ของเครื่องดนตรีประเภทเป่าในวงดนตรีนั้น ๒ โอกาสที่ใช้แสดง และ ๓ ลักษณะของวงดนตรี โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *บันไดเสียง (Scale) ทางดนตรี หมายถึง เสียงที่เรียงลำดับขึ้น-ลง นักดนตรีไทยเรียกว่า ทาง มาแต่เดิม บันไดเสียงดนตรีไทยประกอบด้วยเสียง ๗ เสียงใน ๑ ช่วงคู่แปด (octave) และมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากัน (ทางทฤษฎี) เพลงเกิดขึ้นจากการนำเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกันโดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุม*
>
> *การที่บันไดเสียงของไทยมี ๗ เสียง และมีระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากันโดยทฤษฎีทำให้มีผลดีคือ การบรรเลงแต่ละครั้ง นักดนตรีสามารถเลื่อนระดับเสียงของการบรรเลงได้โดยเกือบไม่มีผลต่อความรู้สึกที่เรียกว่า เพี้ยน นักดนตรีไทยโดยเฉพาะระนาด และฆ้องวง สามารถเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงไปตามระดับเสียงของนักร้องได้เกือบทุกเสียง หรือเรียกว่า ทาง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้เครื่องดนตรีดังกล่าวจะสามารถเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงเป็นเสียงของทางต่าง ๆ ได้ แต่มีกฎเกณฑ์ที่โบราณาจารย์ทางดนตรีไทยได้วางไว้เป็นหลักที่จะต้องปฏิบัติตาม คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงหรือเปลี่ยนทางบรรเลงนั้นขึ้นกับ (๑) ชนิดของปี่หรือขลุ่ยที่ใช้ (๒) โอกาสของการแสดง (๓) ลักษณะของวงดนตรี*
>
> *การที่บันไดเสียงของไทยมีระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากัน นอกจากจะทำให้ผู้เล่นสามารถเลื่อนหรือเปลี่ยนระดับเสียงของการบรรเลงไปได้ ไม่ต้องกังวลว่าจะเกิดเสียงเพี้ยน (b หรือ #) เช่น ดนตรีชาติอื่นแล้ว นักดนตรีไทยยังสามารถใช้บันไดเสียงนี้แต่งเพลงให้มีสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ เพื่อเลียนเพลงชาติอื่น ๆ ได้และยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีไทย อันสะท้อนว่าเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณจนมีบันไดเสียงอันเป็นลักษณะเฉพาะของไทยสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านานด้วย*
> (อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ et al. ๒๕๔๖)

จากการอภิปราย ผู้วิจัยขอสรุปเรื่องบันไดเสียงของดนตรีไทยไว้ว่า บันไดเสียง หรือ ทาง ในดนตรีไทย แบ่งออกเป็น ๗ ทาง ได้แก่ ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา โดยทางเพียงออล่างคือเสียงของลูกฆ้องลูกที่ ๑๐ นับจากลูกฆ้องลูกแรก และเรียงลำดับกันไป แต่ละทางก็จะมีความเหมาะสมกับการบรรเลงของวงดนตรีแตกต่างกันไป ตามเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่ปรากฏในวงดนตรีนั้น ในทางด้านวิชาการดนตรีไทยนั้น เสียงต่างๆ

ทั้ง ๗ เสียง มีระยะห่างที่เท่ากัน นักดนตรีสามารถเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงบทเพลงโดยที่ผู้ฟังไม่รู้สึกเพี้ยน แต่ทั้งนี้การเปลี่ยนเสียงนั้น จำเป็นต้องคำนึงถึงรูปแบบของวงดนตรีและโอกาสที่ใช้ด้วย

บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายเรื่องหลักการตั้งชื่อเพลงไทย ไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริ-ยางคศาสตร์ไทย สรุปได้ว่า การตั้งชื่อในเพลงไทยนั้น มีหลักการเช่นเดียวกับการตั้งชื่อสิ่งต่างๆ ซึ่งในตัวเพลงนั้นมีประโยค วรรคตอน เสียงสูงต่ำอย่างเดียวกับบทกวี และมีความหมายไปในตัว ดังนั้น การตั้งชื่อเพลงนี้ก็ยึดอาศัยเอาหลักการเดียวกัน โดยพิจารณาจากเนื้อหาเพลง แต่บางครั้งก็ต้องอาศัยหลักการเดียวกับบทประพันธ์ทางวรรณกรรม ที่พิจารณาจากชื่อตัวละคร สถานที่สำคัญ ตามคติของเรื่อง เมื่อดูจากบทเพลงเก่าแล้ว บุญธรรม ตราโมท ได้แยกหลักการตั้งชื่อเพลงออกเป็น ๙ ประการ ได้แก่ ประการแรก ตั้งชื่อตามสำเนียงของบทเพลง เช่นสำเนียง จีน แขก มอญ เป็นต้น ประการที่สอง ตั้งชื่อตามการดำเนินทำนอง เช่น ทำนองเย็นๆ เอื่อยๆ ก็ใช้ชื่อลมพัดชายเขา ประการที่สาม ตั้งชื่อตามเหตุการณ์ที่เป็นที่มาของเพลงนั้น เช่น เพลงทรงพระสุบิน พระมหากษัตริย์ทรงพระสุบินเพลงนี้มา ประการที่สี่ ตั้งชื่อตามจุดประสงค์ของการบรรเลงเพลงนั้น เช่น เพลงมหาฤกษ์ ประการที่ห้า ตั้งชื่อเพื่อเป็นที่ระลึก อาจเป็นชื่อผู้แต่ง สถานที่ๆ แต่ง หรืออุทิศเพลงนี้ให้ใคร เช่น เขมรราชบุรี ประการที่หก ตั้งชื่อตามกิริยาที่ประกอบ เช่น เพลงลงสรง ประการที่เจ็ด ตั้งชื่อตามชื่อบุคคล หรือตัวละครในเพลงนั้น เช่น เพลงพระรามเดินดง ประการที่แปด ตั้งชื่อเพื่อให้เข้ากันเป็นชุดเพลง กับเพลงที่มีอยู่แล้ว เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ และประการสุดท้าย ตั้งชื่อเลียนแบบชื่อเพลงของชาติอื่น เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาคของเขมร โดยทั้งหมดที่กล่าวมานั้นมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูงต่ำและสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้นการใช้ชื่อเพลง บางทีก็ให้ไปตามใจความนั้นๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละครซึ่งบางทีก็ให้ตามชื่อตัวเอกในเรื่อง เช่นเรื่อง "ราชมนู" บางทีก็ให้ตามสถานอันเป็นที่สำคัญของเรื่อง เช่น "ศึกถลาง หรือ "เลือดสุพรรณ" บางทีก็ให้ตามคติของเรื่อง เช่น "กุศโลบาย" บางทีก็ให้ชื่อตามภาษิตของเรื่องเช่น "หนามยอกเอาหนามบ่ง" ฯลฯ เป็นต้น (บุญธรรม ตราโมท ๒๔๘๑)*

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเรื่องเพลงเรื่อง ไว้ในหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ว่า เป็นเพลงชุด ที่มีการนำเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน แบ่งออกได้ ๔ ประเภท ได้แก่ ประเภทแรก เพลงช้า ประเภทที่สอง เพลงสองไม้ ประเภทที่สาม เพลงรำ และประเภทที่สี่ เพลงฉิ่ง

โดยการตั้งชื่อเพลงเรื่องนี้ พิจารณาจาก ตั้งชื่อของเพลงที่บรรเลงเป็นอันดับแรก ตั้งชื่อตามความสำคัญของเพลง ตั้งชื่อตามพิธีการที่ใช้ และตั้งชื่อตามหน้าทับของเพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เพลงเรื่อง ก็คือชุดของเพลง หมายถึงการเอาเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันอย่างมีระเบียบแบบแผนแบ่งออกเป็นประเภทดังนี้

๑. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องเต่าเห่ เป็นต้น เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ จะประกอบด้วย เพลงช้าออกสองไม้ ออกเพลงเร็ว และลงลาในที่สุด ดังนี้

๒. ประเภทเพลงสองไม้ เหมือนกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าทุกประการ เพียงแต่ตัดเพลงช้าออก เช่น เพลงเรื่องทยอย เป็นต้น

๓. ประเภทเพลงรำ เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู เรื่องแขกบรเทศ

๔. ปะเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงฉิ่งพระฉัน เพลงประเภทเพลงฉิ่งอย่างเช่นเพลงฉิ่งพระฉันนี้ พวกปี่พาทย์นิยมบรรเลงในเวลาพระฉัน บางทีเรียกกันว่า “พระฉันไทย” สาเหตุที่เรียกเช่นนี้ก็เพราะว่าเพลงที่คู่กันและใช้ในโอกาสเดียวกันแต่แตกต่างกันตรงที่ใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไทยกับวงปี่พาทย์มอญคือเพลง “พระฉันมอญ” เพลงฉิ่งพระฉันนี้สามารถบรรเลงตั้งแต่พระเริ่มฉันจนกระทั่งฉันเสร็จได้อย่างสบาย แต่ระนาดเอกต้อง “ทน” พอสมควร จะถอนไม้ได้เลยต้องบรรเลงขึงแนวโดยต้องประมาณกำลังของตัวเองให้ดี

การตั้งชื่อของเพลงเรื่อง ตั้งโดยการพิจารณาจากสิ่งต่อไปนี้

ก. ตั้งตามชื่อของเพลงที่บรรเลงอันดับแรก เช่น เรื่องเต่ากินผักบุ้ง ก็เริ่มด้วยเพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงแรก หรือเพลงเรื่องประเภทสองไม้ เช่น เรื่องสีนวล ก็มีเพลงสีนวลเป็นเพลงแรก เป็นต้น

ข. ตั้งตามความสำคัญของเพลง เช่น เรื่องเพลงยาว จะประกอบด้วยเพลงยาวเสียเป็นส่วนใหญ่

ค. ตั้งตามพิธีการที่ใช้ เช่น เพลงเรื่องทำขวัญใช้สำหรับพิธีทำขวัญ

ง. ตั้งตามหน้าทับที่ใช้ เช่น เรื่องนางหงส์ ใช้หน้าทับประกอบ คือ หน้าทับนางหงส์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)

ราชบัณฑิตยสถานได้นิยามคำว่า เพลงช้า ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะดุริยางค์ว่า เป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง ที่มีเพลง ๒ ชั้นหลายๆ เพลง ที่ถูกเรียงร้อยเข้าด้วยกัน เมื่อบรรเลงเพลงช้าแล้ว จะต่อด้วยการบรรเลงเพลงเร็วตามระเบียบวิธีการต่อไป ตัวอย่างเพลงช้า เช่น

เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องมอญแปลง เพลงช้าเรื่องตะนาว เป็นต้น เพลงช้าเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร เมื่อตัวละครที่มียศเป็นพระมหากษัตริย์ แสดงกิริยาเดินทางด้วยอาการงดงาม เป็นระเบียบเรียบร้อย รวมไปถึงใช้ในการบรรเลงเพลงประกอบพระราชพิธีเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินถึงพระราชพิธีนั้นๆ วงปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงช้าจนกระทั่งประทับเรียบร้อย แต่จะไม่บรรเลงเพลงเร็วติดต่อกัน เหมือนกับการบรรเลงเป็นเพลงเรื่อง ทั้งนี้ ยังใช้ประกอบกับการบรรเลงรับพระในพิธีสงฆ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> *เพลงในอัตรา ๒ ชั้นประเภทหนึ่ง มีหลายๆ เพลงบรรเลงติดต่อกันเรียกว่า “เพลงเรื่อง” เช่น เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องมอญแปลง เพลงช้าเรื่องตะนาว เมื่อบรรเลงเพลงช้าแล้ว โดยประเพณีจะต้องบรรเลงเพลงเร็วต่อไป*
>
> *เพลงช้าเป็นเพลงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงในการแสดงโขนละคร ในกิริยาไปมาอันงดงามและเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยปรกติใช้บรรเลงเฉพาะการไปมาของโขนละคร ตัวพระยา มหากษัตริย์ หรือนางพญา*
>
> *การบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธีเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินมาถึง หรือผู้เป็นประธานของงานนั้นมาถึง ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าจะประทับเรียบร้อยแล้ว หรือประธานได้นั่งที่เรียบร้อย ในกรณีนี้ไม่ต้องบรรเลงเพลงเร็วติดต่อกันไป ในงานพิธีสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์หรือฉันภัตตาหารเวลาพระสงฆ์มาถึง ก็ต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าพระสงฆ์จะเข้านั่งยังอาสนะเรียบร้อยเช่นกัน*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

๒.๒.๓ ความหมายและทฤษฎีว่าด้วยการประสมวงปี่พาทย์

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายเรื่องวงปี่พาทย์ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ว่า วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี คือ ปี่ และระนาด ฆ้องวงชนิดต่างๆ เป็นหลัก รวมถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตะโพน กลองทัด กลองแขก และกลองสองหน้า ซึ่งในบางสมัย พบปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ว่าเรียกวงปี่พาทย์ว่า “พิณพาทย์” ในบางสมัย

วงพิณพาทย์มี ๘ แบบ คือ

แบบที่ ๑ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ที่เป็นวงหลัก มีจำนวนเครื่องดนตรีน้อยชิ้นสุด ดังนี้ ปี่ใน ๑ เลา ระนาดเอก ๑ ราง ฆ้องวงใหญ่ ๑ วง กลองทัด ๒ ลูก ตะโพน ๑ ลูก ฉิ่ง ๑ คู่ ในบางกรณีอาจใช้ฉาบ กรับ โหม่งด้วย

แบบที่ ๒ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ เป็นวงปี่พาทย์ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทตีจำพวกทำทำนองเป็นคู่ เนื่องจากมีผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นอีก ๒ อย่างในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ ระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็ก จากนั้นจึงนำปี่นอกซึ่งใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์สำหรับการแสดงหนังใหญ่สมัยโบราณมารวมเข้ากับวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่มีอยู่เดิม

วงปี่พาทย์เครื่องคู่มีเครื่องดนตรีดังนี้ ปี่ ๑ คู่ ระนาด ๑ คู่ คือ ระนาดเอกและระนาดทุ้ม ฆ้องวง ๑ คู่ คือ ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก กลองทัด ๑ คู่ ตะโพน ๑ ลูก ฉิ่ง ๑ คู่ ฉาบเล็ก ๑ คู่ ฉาบใหญ่ ๑ คู่ โหม่ง ๑ ใบ กลองสองหน้า ๑ ลูก (บางทีอาจใช้กลองแขก ๑ คู่แทน) ในบางกรณีอาจใช้กรับด้วย

แบบที่ ๓ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่เดิม ที่เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงประดิษฐ์ขึ้น กลายเป็นวงปี่พาทย์ที่มีระนาด ๔ ราง โดยตั้งระนาดเอกเหล็กที่ริมด้านขวามือและตั้งระนาดทุ้มเหล็กที่ริมด้านซ้ายมือ ซึ่งนักดนตรีนิยมเรียกกันว่า “เพิ่มหัวท้าย” วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวบางวงเพิ่มกลองทัด รวมเป็น ๓ ใบบ้าง ๔ ใบบ้าง ส่วนฉาบใหญ่นำมาใช้ในวงปี่พาทย์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ถ้ามีการบรรเลงเพลงภาษาจะใช้เครื่องดนตรีกำกับจังหวะของภาษานั้นๆ ด้วย เช่น

ภาษาเขมร ใช้ โทน

ภาษาจีน ใช้ กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว

ภาษาฝรั่ง ใช้ กลองมริกัน (อเมริกัน) หรือกลองแตร๊ก (side drum, snare drum)

ภาษาพม่า ใช้ กลองยาว

ภาษามอญ ใช้ ตะโพน เปิงมาง

แบบที่ ๔ วงปี่พาทย์นางหงส์ คือการรวมวงของวงปี่พาทย์ธรรมดาซึ่งใช้บรรเลงเพลงทั่วไป กับวงบัวลอยซึ่งประกอบด้วยปี่ชวา ๑ เลา กลองมลายู ๑ คู่ และเหม่ง ๑ ใบ ที่ใช้ประโคมในงานศพเข้ามาผสมรวมกัน เพื่อใช้ในการประโคมในงานศพเท่านั้น มีเครื่องดนตรีที่ตัดออกไปคือ ปี่ใน ตะโพน และกลองทัด ออกแล้วเปลี่ยนมาใช้ ปี่ชวาแทนปี่ใน ใช้กลองมลายูแทนตะโพนและกลองทัด ส่วนเหม่งนั้นมีเสียงไม่เหมาะสมกับวงปี่พาทย์จึงไม่นำมาใช้ ใช้แต่โหม่งซึ่งอยู่เดิม เรียกว่า “วงปี่พาทย์นางหงส์”

วงปี่พาทย์นางหงส์นี้ ใช้บรรเลงเฉพาะในงานศพมาแต่โบราณก่อนวงปี่พาทย์มอญ สาเหตุที่เรียกว่าปี่พาทย์นางหงส์ ก็เพราะใช้เพลงเรื่องนางหงส์ ๒ ชั้น เป็นหลักสำคัญในการบรรเลง นอกจากนี้ยังมีวิวัฒนาการไปใช้บรรเลงเพลงภาษาต่างๆ เรียกว่า “ออกภาษา”

แบบที่ ๕ วงปี่พาทย์มอญ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ได้อิทธิพลจากมอญ เช่น ฆ้องมอญ ปี่มอญ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญมี ๓ ขนาด ได้แก่

๕.๑ วงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่มอญ ระนาดเอก ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง

๕.๒ วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า แต่เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องมอญวงเล็ก

๕.๓ วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ มีลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ แต่เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก

วงปี่พาทย์มอญนั้นที่จริงแล้วใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ ได้ทั้งงานมงคล เช่น งานฉลองพระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี และงานอวมงคล เช่น งานศพ แต่ต่อมานิยมบรรเลงในงานศพ เนื่องจากท่วงทำนองเพลงมอญมีลีลาโศกเศร้า โหยหวน ซึ่งเหมาะกับบรรยากาศของงาน จบบางท่านึกว่าปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงเฉพาะงานศพเท่านั้น

แบบที่ ๖ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คือปี่พาทย์ประสมชนิดหนึ่ง มีต้นเค้าสืบเนื่องมาจากละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ร่วมกับปรับปรุงขึ้นโดยอาศัยแนวอุปรากร (Opera) ของตะวันตกเข้าประกอบ ละครนี้ได้ชื่อตามโรงละครซึ่งเจ้าพระยาเทศเวศร์วงศ์วิฒน์ตั้งชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” ละครก็เรียกว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ด้วยวงปี่พาทย์ที่บรรเลงในการเล่นละครนี้จึงมีชื่อว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มนุ่มนวลประสมเข้าด้วยกันให้เหมาะสมกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องหุ่ย ๗ ใบ มีเสียงเรียงลำดับกัน ๗ เสียง ขลุ่ยเพียงออ ตะโพน กลองตะโพน ฉิ่ง ซออู้ (เพิ่มขึ้นภายหลังเมื่อแสดงเรื่องสังข์ศิลปชัย ได้ทรงบรรจุเพลงสังขารา ซึ่งต้องใช้ซออู้สีประกอบ) ขลุ่ยอู้ (มีผู้คิดเพิ่มในภายหลัง)

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นี้นอกจากจะเปลี่ยนแปลงการประสมเครื่องดนตรีต่างไปจากวงปี่พาทย์เดิมแล้ว ยังได้เปลี่ยนแปลงวิธีการตั้งเครื่องดนตรีด้วย โดยตั้งระนาดเอกไว้กลาง ระนาดทุ้มอยู่ขวา ระนาดทุ้มเหล็กอยู่ซ้าย ฆ้องวงใหญ่อยู่หลังระนาดเอก ส่วนระเบียบวิธีการบรรเลงนั้นก็มีแบบแผนเฉพาะตัว ไม่เหมือนกับการบรรเลงในการแสดงโขนละครโดยทั่วไป ซึ่งอาจแบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะ คือลักษณะแรก การบรรเลงทั่วไป เหมือนวงปี่พาทย์ชนิดอื่น ใช้บรรเลงเพลงต่างๆ ตามประสงค์และตามกาลเทศะ แต่ลักษณะการบรรเลงย่อมแตกต่างไปบ้าง ในเรื่องของแนวการบรรเลงซึ่งอยู่ในแนวช้าไม่รวดเร็วดังเช่นปี่พาทย์เสภาและปี่พาทย์นางหงส์ นอกจากนี้วิธีการบรรเลงก็ไม่รุกเร้า โลดโผนเกรี้ยวกราด หรือสนุกสนานเต็มที่ แต่จะดำเนินทำนองไปโดยเรียบเย็น นุ่มนวล ผสมเสียงฆ้องหุ่ยดังอุ้มวงอยู่ห่างๆ ได้บรรยากาศเย็น สงบ และกลมกล่อม ลักษณะที่สองการบรรเลงในลักษณะละคร

ดึกดำบรรพ์ ใช้บรรเลงตามแบบแผนที่ผู้ประพันธ์เพลงได้แต่งไว้เป็นการเฉพาะ เช่น เพลงโหมโรงมีลักษณะคล้ายการเล่าเรื่องก่อนการแสดง ดังเช่นโหมโรงฉากแรกในเรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์ประกอบไปด้วยเพลงบาทสกุณี เพลงแผละ เพลงเชิด เพลงโอด เพลงเร็ว เพลงลา เพลงเสมอ เพลงรัว หมายถึง พระคาวีเสด็จมาปราบนกอินทรี จนได้พบนางจันท์สุดา และได้นางเป็นชายา นอกจากนี้เพลงแต่ละเพลงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ยังมีทำนองเชื่อมให้ฟังกลมกลืนเข้ากัน โดยเฉพาะเพลงที่มีสำเนียงหรือเสียงต่างกันก็เชื่อมได้สนิท ในรายละเอียดของเนื้อหาดนตรีก็ยังได้รับการปรับปรุงเพิ่มเติม หรือตัดทอนให้แตกต่างไปจากเพลงเดิมที่ใช้กันอยู่โดยทั่วไปอีกด้วย

แบบที่ ๗ วงปี่พาทย์ไม้นวม คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้ไม้ตีระนาดเอกเปลี่ยนจากไม้แข็งเป็นไม้นวม คือ ไม้ตีจะพันผ้าและด้ายรัดหลายๆ รอบจนแน่น เมื่อใช้ตีจะมีเสียงนุ่มนวล เพิ่มซออู้อีก ๑ คัน และใช้ขลุ่ยเพียงออแทนปี่ บางโอกาสอาจใช้กลองแขกตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะ

แบบที่ ๘ วงปี่พาทย์เสภา คือ วงปี่พาทย์ซึ่งใช้กลองสองหน้าทำจังหวะหน้าทับแทนตะโพนและกลองทัด เริ่มนำมาบรรเลงร่วมกับการเล่นเสภาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

มนตรี ตราโมท อธิบายความเป็นมาของวงปี่พาทย์ที่ถือตามตำนานว่ามีพิณเป็นต้นกำเนิด บางครั้งเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่าพิณพาทย์ ความว่า

> *ปี่พาทย์ คือ วงบรรเลงที่ประกอบด้วยระนาดและฆ้อง กับเครื่องอุปกรณ์ต่างๆ บางสมัยเรียกว่า พิณพาทย์ เพราะถือตามตำนานที่มีพิณเป็นต้นกำเนิด หรือมีพิณเป็นประธาน มาในสมัยหลัง ๆ นี้ เรียกว่า ปี่พาทย์ เพราะมีปี่เป็นประธานของวง แม้วงที่ไม่ผสมด้วยปี่ หากเป็นวงที่มีระนาดมีฆ้องแล้ว ก็คงเรียกว่า ปี่พาทย์ทั้งนั้น*
>
> *ปี่พาทย์มีชื่อเรียกตามปริมาณของเครื่องที่ผสมอยู่ในวงได้ ๓ ขนาด คือปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่และปี่พาทย์เครื่องใหญ่*
>
> *ปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องบรรเลงที่สำคัญ ๕ อย่างคือ ๑. ปี่ใน ๒. ระนาดเอก ๓. ฆ้องวงใหญ่ ๔. ตะโพน ๕. กลองทัด ส่วนฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เพิ่มพิเศษอีกสิ่งหนึ่ง กลองทัดนั้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีมีเพียงลูกเดียว เพิ่งมาเพิ่มเป็น ๒ ลูก มีเสียงสูงต่ำ (ตูม ต้อม) เมื่อสมัยรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง ข้าพเจ้าได้พบสิ่งที่แปลกกว่าที่กล่าวนี้อยู่อย่างหนึ่ง คือ เมื่อ ราวพ.ศ.๒๔๖๔ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้มีการแสดงละครพูดคำกลอนเรื่องพระร่วงขึ้นที่โรงละคอนในสวนจิตรลดา ซึ่งเป็นการแสดงครั้งแรกของบทพระราชนิพนธ์ละครพูดคำกลอน เรื่องนี้ ในการแสดงตอนพระร่วงทำพิธีบวงสรวงเพื่อขอความสำเร็จในการสร้างกระออมนั้น โปรดให้มีวงปี่พาทย์เครื่องห้าอยู่ในการแสดงบนเวทีด้วย แต่เครื่องห้าที่ทรงจัดนั้น มี ๑. ฆ้องวงใหญ่ ๒. ปี่ใน ๓. ตะโพน ๔ กลองทัด*

(ลูกเดียว) และ ๕. ฉิ่ง รับสั่งว่าเครื่องห้าในโบราณไม่มีระนาด แต่จะทรงได้หลักฐานหรือแบบแผนมาอย่างไร ยังค้นไม่พบ ที่นำมากล่าวไว้ก็เพื่อท่านผู้รู้จะได้มีแนวทางช่วยค้นคว้าต่อไป

ปี่พาทย์เครื่องคู่ มีเครื่องบรรเลงทุกอย่างที่มีอยู่ในวงเครื่องห้า แต่เพิ่มสิ่งต่างๆ ให้มีเป็นคู่ ๆ ขึ้น ..การเพิ่มเครื่องบรรเลงอย่างนี้ มิใช่สักแต่ว่าให้มีรูปร่างละม้ายคล้ายคลึงเป็นคู่กันเท่านั้น ผู้คิดเพิ่มเติมจะต้องคิดถึงเสียงของสิ่งที่เพิ่มใหม่ให้มีเสียงสอดคล้องประสมประสาน และตัดเสียงกันตามหลักของวิชาดนตรีด้วย วงปี่พาทย์เครื่องคู่นี้ เกิดขึ้นในรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ปี่พาทย์เครื่องใหญ่มีเครื่องบรรเลงอย่างวงปี่พาทย์เครื่องคู่ครบถ้วน แต่เพิ่มเครื่องบรรเลงอีกบางอย่างคือ ๑. ระนาดเอกเหล็กหรือทอง ๒. ระนาดทุ้มเหล็ก ๓. ฉาบใหญ่ และ ๔. โหม่ง การที่วงปี่พาทย์วิวัฒนาการมาเป็นเครื่องใหญ่นี้ ก็เพิ่งมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ (มนตรี ตราโมท ๒๔๙๗)

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงวงปี่พาทย์ไว้ในหนังสือ ประวัติการดนตรีไทยว่า หน้าที่ของวงปี่พาทย์นั้น ใช้ทั้งสำหรับบรรเลงเพื่อการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา บรรเลงเพื่อประกอบการแสดงมหรสพ รวมไปถึงการบรรเลงเพื่อความบันเทิงด้วย เป็นวงดนตรีที่ใช้ได้กับพิธีของราษฎร์และพระราชพิธี ซึ่งคุณลักษณะของวงปี่พาทย์ที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เครื่องเป่า (ปี่) และเครื่องประกอบจังหวะ คือ การบรรเลงเพื่อความครื้นเครง สนุกสนาน และมีเสียงที่ดัง ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

วงปี่พาทย์ ใช้สำหรับบรรเลงได้ทั้งพิธีกรรมศาสนา ประกอบการแสดงมหรสพและเพื่อความบันเทิงโดยทั่วไป ทั้งนี้แล้วแต่การใช้งานและบทเพลงที่บรรเลง เป็นวงดนตรีที่ใช้ทั้งราษฎร์และหลวง ประกอบด้วย ปี่ เครื่องตีดำเนินทำนอง และเครื่องจังหวะ มีหลายประเภทและหลายชนิด

วงปี่พาทย์นั้นเชื่อกันว่า เป็นวงที่ใช้ประโคมเพื่อให้เกิดความครึกครื้นตามงานต่างๆ มากกว่าจะบรรเลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างที่บรรจุเข้าไปล้วนแต่เสียงดังทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร (ปัญญา รุ่งเรือง ๒๕๔๖)

สงัด ภูเขาทอง ได้กล่าวถึงความเป็นมาวงปี่พาทย์ไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยว่า ไม่มีหลักฐานที่แสดงได้ว่า คำว่าพาทย์ เป็นวงดนตรีที่มีรูปแบบเช่นไร แต่เป็นวงดนตรีที่เก่าแก่ที่สุด ตั้งสมัยสุโขทัยและมีลักษณะคล้ายวงดนตรี ปาด ของมอญ และ ปัจยา ของพม่า

คำว่า “พาทย์” คงเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งแต่จะมีรูปแบบอย่างไรไม่มีหลักฐานแน่นอน เพียงแต่ทราบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุด เท่าที่ปรากฏหลักฐานก็มีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัยและคงเป็นประเภทเครื่องตีตามอย่างวง “ปาด” ของมอญหรือ “ปัจยา” ของพม่าก็ได้ (สงัด ภูเขาทอง ๒๕๓๙)

ธำนุ คงอิ่ม ได้กล่าวถึงหน้าที่การบรรเลงของวงปี่พาทย์ไว้ในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท เรื่อง วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็นว่า

สำหรับการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงมหรสพ หรือการบรรเลงประกอบพิธีกรรมโดยทั่วไปที่ไม่ใช่งานพระราชพิธี จะใช้วงดนตรีที่เรียกว่า “วงปี่พาทย์” เป็นวงบรรเลง วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงนี้ มีการประสมวงซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภท เครื่องตี เป็นหลัก โดยมีเครื่องประเภทอื่นเช่น เครื่องเป่า ซึ่งในที่นี้ได้แก่ ปี่ รวมอยู่ด้วย (ธำนุ คงอิ่ม ๒๕๓๙)

วชิราภรณ์ วรรณดี ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของวงปี่พาทย์ไว้ในบทความชื่อ ดนตรีไทยในพิธีกรรม: ทำไมใช้วงปี่พาทย์ จากวารสารภาษาและวัฒนธรรมว่า รูปแบบการประสมวงปี่พาทย์ของไทยนั้น ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ๒ ประเภทคือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ทำให้สามารถสร้างปริมาณเสียงได้มากกว่าวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องสายและเครื่องเป่า เมื่อบรรเลงก็จะเกิดเสียงดังเจิดจ้า ทำให้ได้รับความนิยมในการบรรเลงประกอบงานพิธีกรรม รูปแบบวงปี่พาทย์มี ๔ ขนาดได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องห้าที่เพิ่มระนาดทุ้มเข้าไป วงปี่พาทย์เครื่องคู่และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

การใช้เครื่องดนตรีในการประสมวงปี่พาทย์มี ๒ ประเภท คือ เครื่องตีและเครื่องเป่า เครื่องตีได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนและกลองทัด ส่วนเครื่องเป่าได้แก่ ปี่ เครื่องดนตรีเหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่มีปริมาณเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่า เสียงของวงปี่พาทย์จึงดังมากกว่าวงดนตรีประเภทอื่นๆ โดยเฉพาะเมื่อใช้ไม้แข็งตี เสียงจะดังก้องและชัดเจิดจ้ายิ่งขึ้น

การบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมในปัจจุบันนิยมใช้วงปี่พาทย์ ซึ่งจำแนกออกเป็น ๔ ขนาด ทั้งนี้ไม่ได้กำหนดเป็นกฎเกณฑ์ว่าต้องเป็นขนาดใด สุดแล้วแต่ความสะดวกของผู้จัดหาคือเจ้าของงาน มีลักษณะของวงปี่พาทย์ขนาดต่างๆ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

วงปี่พาทย์เครื่อง ๕ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ปี่ใน *๔. ตะโพน*

๒. ระนาดเอก *๕. กลองทัด*

๓. ฆ้องวงใหญ่ *๖. ฉิ่ง*

วงปี่พาทย์เครื่อง ๕ แบบที่มีระนาดทุ้มเข้าประกอบด้วยในบางครั้ง นักดนตรีจะเรียกกันว่า วงปี่พาทย์เครื่อง ๖ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ปี่ใน *๕. ตะโพน*

๒. ระนาดเอก *๖. กลองทัด*

๓. ระนาดทุ้ม *๗. ฉิ่ง*

๔. ฆ้องวงใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ปี่ใน *๔. ระนาดทุ้ม*

๒. ปี่นอก *๕.ฆ้องวงใหญ่*

๓. ระนาดเอก *๖. ฆ้องวงเล็ก*

๗. ตะโพน *๑๐. ฉาบเล็ก*

๘. กลองทัด *๑๑. โหม่ง*

๙. ฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑. ปี่ใน *๘. ระนาดทุ้มเหล็ก*

๒. ปี่นอก *๙. ตะโพน*

๓. ระนาดเอก *๑๐. กลองทัด*

๔. ระนาดทุ้ม *๑๑. ฉิ่ง*

๕.ฆ้องวงใหญ่ *๑๒. ฉาบเล็ก*

๖. ฆ้องวงเล็ก *๑๓. โหม่ง*

๗. ระนาดเอกเหล็ก

(วชิราภรณ์ วรรณดี ๒๕๔๑)

ประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ว่าระนาดเอกดำเนินทำนองทางแปร จากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ นอกจากนี้ท่านยังอธิบายหน้าที่ของปี่และระนาดทุ้มความว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักของวงได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ส่วนระนาดนั้นจะดำเนินทำนองโดยแปลจาก “ทางลูกฆ้อง” เป็นกลอนระนาด ซึ่งก็จะเป็นไปตามแนวทางที่ทางฆ้องกำหนดไว้ ส่วนปี่จะดำเนินทำนองโดยเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง ไปตามทางของปี่ เวลาจบก็ลงที่ลูกฆ้องเดียวกัน สำหรับระนาดทุ้มที่สร้างขึ้นใหม่นั้น แม้จะมีลักษณะรูปร่างคล้ายกับระนาดเอก แต่เสียงและวิธีการบรรเลงแตกต่างจากระนาดเอกโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้เพราะปรมาจารย์ท่านได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นแต่ละชิ้น ท่านก็จะประดิษฐ์วิธีการบรรเลงและท่วงทีลีลาไว้กำกับประจำเครื่องดนตรีนั้นๆ ด้วย ดังนั้นเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจึงมีเสียงและกลอนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน
(ประสิทธิ์ ถาวร ๒๕๔๖)

เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับที่กำกับอยู่ในวงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้เพลงเรื่องเพลงช้านั้น มีข้อกำหนดให้ใช้ตะโพนและกลองทัด โดยตะโพนไทยนั้น ถือเป็นเครื่องดนตรีที่นักดนตรีทุกคนเคารพบูชา โดยเป็นเครื่องดนตรีที่ตั้งอยู่ในพิธีไหว้ครูและต้องมีผ้าขาวคาดกลางลูกเพื่อแสดงความเคารพ ดังที่คุณครูมนัส ขาวปลื้มอธิบายไว้ว่า

ตะโพนไทยนั้น ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดที่นักดนตรีไทยต้องทำการเคารพบูชา ทั้งนี้เพราะเชื่อว่าตะโพนไทยเป็นเครื่องดนตรีซึ่งเป็นตัวแทนของพระปรคนธรรพ เทพเจ้าแห่งดนตรีไทย จะเห็นได้ว่าในการบูชาครู นักดนตรีมักจะนำดอกไม้ ธูป เทียน มาปักที่ตะโพนไทย อีกทั้งยังต้องมีผ้าขาวห่อหุ้มตัวตะโพน ซึ่งหมายถึงการใช้ผ้าขาวบริสุทธิ์เป็นเครื่องนุ่งห่มสำหรับพระปรคนธรรพ ตะโพนไทยมักจะถูกเก็บไว้ในที่สูงหรือบนหิ้ง มักจะพบว่ามีการจัดตั้งดอกไม้ ธูป เทียน บูชาเป็นประจำด้วย ด้วยเหตุนี้การเรียนตะโพนไทย จึงต้องมีพิธีรีตองมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น อีกทั้งต้องปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีด้วยความสุภาพ ให้ความเคารพบูชาเสมอ และไม่นำตะโพนไทยมาตีเล่นพร่ำเพรื่อ หรือนำไปบรรเลงในเวลาและสถานที่ที่ไม่เหมาะสม ... หน้าทับตะโพนแบ่งตามประเภทได้ ๔ ประเภทคือหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับพิเศษ หน้าทับเฉพาะ (มนัส ขาวปลื้ม ๒๕๔๑)

จากการอภิปรายข้างต้นสามารถสรุปเรื่องวงปี่พาทย์ได้ว่า วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่มีความเก่าแก่มากที่สุด ซึ่งพบหลักฐานยืนยันได้ว่า มีตั้งแต่สมัยสุโขทัย มีลักษณะคล้ายกับวงดนตรีของชาวมอญและชาวพม่า รูปแบบการประสม เป็นการผสมระหว่างเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง เครื่องตีประกอบจังหวะ และเครื่องเป่า รูปแบบของวงนี้ปรับเปลี่ยนไปได้หลายรูปแบบ ตามวาระในการใช้งาน วงปี่พาทย์มักใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งพิธีของประชาชนและพระราชพิธี

ประกอบมหรสพการแสดง ทั้งนี้ เพราะระดับความดังของเสียงที่มีมากกว่าวงประเภทเครื่องสาย จึงทำให้ได้รับความนิยมใช้ในการบรรเลงประโคมเพื่อความครื้นเครง และเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมด้วย

๒.๒.๔ ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงหลักการประพันธ์เพลงไทย ไว้ในหนังสือ ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท สรุปได้ว่าหลักการประพันธ์เพลงไทยที่เป็นแบบแผนสืบทอดมานั้น มีอยู่ด้วยกันสองประการคือ การแต่งขยายและการลดอัตราลง แต่การฝึกหัดเบื้องต้นแล้ว นิยมให้ฝึกการแต่งขยาย ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องคำนึงถึงหลักเบื้องต้น คือ ความยาวของเพลงกี่หน้าทับ เสียงสำคัญที่เป็นลูกตก ทำนองและการดำเนินทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

> *การแต่งเพลงไทยตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณสำหรับผู้ที่จะรู้ไว้ขั้นต้นมีอยู่ว่า จะแต่งทวีอัตราขึ้นหรือลดอัตราลง แต่ว่าการแต่งนั้นเขามักจะหัดแต่งทวีอัตราขึ้น เช่น ทำเพลงชั้นเดียวให้เป็นสองชั้น หรือทำเพลงสองชั้นให้เป็นเพลงสามชั้น วิธีแต่งเพลงสองชั้นก็โดยการเพิ่มความยาวขึ้นอีกเท่าตัวเหมือนการขยายส่วนรูปภาพ และเมื่อขยายเสร็จแล้วต้องตบแต่งแทรกแซงให้เหมาะสมด้วย การแต่งจะต้องทำให้สิ่งที่มีอยู่แล้วนั้นดีขึ้น จึงเรียกว่าแต่ง*
>
> *สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงเบื้องต้นในการแต่งเพลงไทย มีดังนี้*
>
> *๑. ต้องรู้ว่าเพลงที่จะแต่งนั้นมีกี่จังหวะหน้าทับ*
>
> *๒. เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะนั้นเป็นเสียงอะไรบ้าง*
>
> *๓. ทำนองเพลงนั้นๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างไร*

(มนตรี ตราโมท ๒๕๓๘)

บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายวิธีการประพันธ์เพลง ในงานวิจัยบทประพันธ์เพลงมิตรภาพไทย-นอร์เวย์ ว่า

> *วิธีการประพันธ์เพลงสามารถแบ่งได้เป็น ๓ วิธีคือ*

๑. การประพันธ์โดยใช้เพลงที่มีอยู่เดิมนำมาขยายอัตราขึ้น ตัวอย่างเช่น

ก. (เนื้อทำนองเดิม)

- ๑ - ๒	- ๓ - ๔

ก. ๑ (ทำนองที่ขยายแล้ว)

- ๑ - ๒	- ๓ - ๔	- ๑ - ๒	- ๓ - ๔

จะเห็นได้ว่าทำนองนี้ยาวเป็น ๒ เท่าของทำนองแรก

ก. ๒ (ทำนองที่ตกแต่งเพิ่มเติม)

- ๓ ๒ ๑	๓ ๒ ๓ ๒	๒ ๑ ๒ ๓	๑ ๒ ๓ ๔

ทำนอง ก. ๒ ได้ถูกเพิ่มเสียงต่างๆ เข้าตกแต่งทำนอง ก. ๑

การประพันธ์ลักษณะขยายออกนี้ ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองใหม่ตามที่ตนคิดขึ้นได้ แต่ทั้งนี้ ต้องคงไว้ซึ่งเสียงหลักในทำนองเดิม ๑, ๒, ๓, ๔ ให้มากที่สุด แต่บางครั้งอนุโลมให้ไม่ต้องใช้ทุกเสียง ถ้าฟังแล้วยังมีเค้าหลักเดิมอยู่บ้าง

๒. การแต่งโดยตัดทำนองหลักให้เลือกเพียงความยาวครึ่งหนึ่ง ตัวอย่างเช่น กรณีนี้จะเป็นในทางตรงกันข้ามกันกับการแต่งเพลงแบบแรก

ข. (เนื้อทำนองเดิม)

๑ ๓ ๒ ๑	๓ ๒ ๓ ๒	๒ ๑ ๒ ๓	๑ ๒ ๓ ๔

ข.๑ (เนื้อทำนองที่ตัดทอนแล้ว)

- ๑ - ๒	- ๓ - ๔

๓. การแต่งโดยคิดประดิษฐ์ทำนองใหม่

การประพันธ์ในลักษณะนี้ ให้ความอิสระในการสร้างสรรค์เพลงแก่ผู้ประพันธ์มากกว่า ๒ วิธีดังกล่าวข้างต้น เพราะผู้ประพันธ์ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเสียงสำคัญที่จะต้องรักษาไว้นั้น แต่ทั้งนี้การประพันธ์แบบใดก็ตาม ย่อมต้องอยู่ภายใต้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กรอบลักษณะปฏิบัติตามแบบแผนการประพันธ์เพลงไทย เพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ไทยให้คงอยู่ในผลงานนั้นๆ (บุษกร สำโรงทอง ๒๕๔๖)

มนตรี ตราโมท อธิบายขั้นตอนการฝึกหัดขยายเพลงว่ามี ๓ ขั้นตอนใหญ่ รายละเอียดมีดังนี้

การแต่งในขั้นเริ่มฝึกหัด ควรจะทำเป็นขั้นๆ คือ

๑. ขยายทำนองเพลงเดิมให้ยาวออกไป ๑ เท่าตัว ดังสมมติไว้ว่าหลานจะแต่งเพลง ๒ ชั้น ประเภทปรบไก่ ขึ้นเป็น ๓ ชั้น ก็จงขยายทำนองเพลงแต่ละจังหวะซึ่งมีความยาวจังหวะละ ๔ ห้อง ของโน้ตสากลจังหวะ ๒/๔ ให้เป็นจังหวะละ ๘ ห้อง และควรค่อยๆ ทำไปทีละจังหวะ ๆ

๒. แทรกแซงทำนองซึ่งขยายแล้วนั้นให้ถี่ตามสมควร เพื่อให้ทำนองที่ขยายแล้วนั้นกะทัดรัด ไม่โตงเตงด้วนส่วนขยายและทำไปทีละจังหวะ ๆ เช่นเดียวกันจนจบเพลง

๓. เกลาสำนวนทำนองที่ได้แทรกแซงไว้แล้วนั้นให้มีสัมผัสสนิทสนม มีท่วงทีไพเราะสมส่วนทั้งการขึ้นต้นและลงจบ พินิจพิเคราะห์ว่าทำนองตอนใดควรจะเป็นทำนองพื้นๆ มีลูกล้อลูกขัดหรือถี่ห่างมีเม็ดพรายอย่างไรบ้าง ก็คิดประดิษฐ์แทรกใส่ไปตามที่เห็นสมควร (มนตรี ตราโมท ๒๕๓๘)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายหลักการประพันธ์เพลงไทยไว้ในหนังสือ ดุริยางคศิลป์ไทยว่า การประพันธ์เพลงไทยมี ๔ วิธี ได้แก่ วิธีแรก คือการ ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ ผู้แต่งจะใช้วิธีการยืด หรือขยายทำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงในอัตราสองเพื่อให้กลายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น เมื่อได้ทำนองแล้วให้พิจารณาที่ลูกตกของวรรคที่เป็นห้องเลขคู่ ซึ่งลงด้วยเสียงลูกตกดังกล่าวมายืดขยายอีกเท่าตัวโดยรักษาลูกตกเดิมไว้ ในอัตราส่วนที่คงที่ คือ จากห้องที่ ๔ ไปเป็นห้องที่ ๘ ของทำนองที่ขยายใหม่ เป็นต้น จากนั้นจึงคิดทำนองเพลงแล้วบรรจุโน้ตลงไปในห้องต่างๆ ให้ครบตามจำนวนทุกห้อง ทั้งนี้จะต้องให้ได้ทำนองที่ไพเราะและมีเสียงลูกตกตรงตามเสียงเดิม

การขยายทำนองเพลงอัตราสองชั้นเป็นอัตราสามชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	๑ - - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๒ - - - -
- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๑ - - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๒ - - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - -

เมื่อได้ทำนองที่ตกแต่งเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทำให้เป็นทำนองของการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แล้วจึงให้นักดนตรีแปรทางเป็นทางเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ เช่น ทางปี่ ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางฆ้องวงเล็กตามความต้องการที่จะใช้ในวงดนตรี และฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงสู่ผู้ฟังต่อไป

ทั้งนี้ จากการประพันธ์เพลงไทยที่กล่าวข้างต้น จะสังเกตได้ว่า ในทางดนตรีไทยนั้น ผู้ประพันธ์จะไม่ทำการเรียบเรียงเสียงประสานไว้ทั้งหมด แต่จะเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลง หรือผู้ปรับวง ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์การดำเนินทำนองเอง ซึ่งการบรรเลงเองจะไพเราะหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่อไปนี้ ประการแรก ทำนองหลักของผู้แต่งเดิม ประการที่สอง ทางของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทที่ได้เรียบเรียงไว้และนำมาบรรเลงร่วมกัน ประการที่สาม การฝึกซ้อมและการปรับของหัวหน้าวงดนตรี ประการที่สี่ ความสามารถของผู้บรรเลง ประการที่ห้า ความกลมกลืนของเสียงในวงดนตรีนั้น และประการสุดท้าย จังหวะและหน้าทับของกลองที่จะช่วยผสมผสานให้กับผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตาม

วิธีที่ ๒ การตัดทอนจากเพลงเดิม หลักการในการตัดทอนทำนองเพลง ใช้อย่างเดียวกันกับวิธีที่ ๑ แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลง เพลงในอัตราสองชั้น ก็จะกลายเป็นอัตราชั้นเดียว เริ่มจากการนำทำนองเพลงสองชั้นมาเป็นหลักสำหรับตัดทอน ให้เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว

พิจารณาเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกตก” จากนั้น นำทำนองของแต่ละวรรค (๔ ห้อง) มาตัดทอนโดยย่อลงเท่าตัว แต่ยังคงรักษาเสียงลูกตกแต่ละเสียงให้คงเดิม ดังนั้นเสียงลูกตกจะย้ายมาอยู่ที่ห้องต่างๆ เช่น ลูกตกในห้องที่ ๔ มาอยู่ในห้องที่ ๒ จากนั้น ให้ผู้ประพันธ์คิดทำนองบรรจุโน้ต ใส่ลงในห้องต่างๆ ให้ครบตามจำนวนห้อง ทั้งนี้จะต้องให้ได้ทำนองที่ไพเราะ และมีเสียงลูกตกตรงตามเสียงเดิม

การลดทอนทำนองเพลงอัตราสองชั้นเป็นอัตราชั้นเดียว

- - - -	- - - -	- - - -	๑ - - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๒ - - - -
- - - -	- - - -	- - - -	๓ - - - -	- - - -	- - - -	- - - -	๔ - - - -

↓

- - - -	๑ - - - -	- - - -	๒ - - - -	- - - -	๓ - - - -	- - - -	๔ - - - -

เมื่อเรียบเรียงทำนองใหม่แล้วจึงนำทำนองที่ได้ มาแต่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ นำไปให้ให้นักดนตรีแปรทางเป็นทางเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ

วิธีที่ ๓ แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม วิธีการนี้ เป็นการนำทำนองเพลงที่มีอยู่แล้วมาเป็นเรียบเรียง แต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทางเปลี่ยน หรือ การดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป เพื่อสร้างทำนองใหม่ โดยใช้โครงสร้างเดิม หรือการเพลงเดิมเป็นสำเนียงภาษาต่างๆ ก็ได้

เริ่มจากการวางโครงสร้างเพลงที่ตัดโน้ตอื่นๆ ออกเหลือแค่ลูกที่เป็นเสียงสำคัญไว้คือ ลูกตกอยู่ ๘ แห่ง คือ แล้วนำเสียงลูกตกดังกล่าว มาใส่ใหม่ให้ตรงกับห้องเดิม เพื่อเตรียมบรรจุโน้ตลงให้ครบห้องตามความต้องการของผู้แต่ง จากนั้น ผู้แต่งคิดทำนองและบรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยจะต้องให้เสียงลูกตกแต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรคให้ไพเราะและมีทำนองแปลกไปกว่าทำนองเพลงเดิมด้วย

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้เสนอความคิดเห็นเรื่องการประพันธ์เพลงไทยตามวิธีที่กล่าวมาข้างต้นว่ามีข้อยกเว้นบางประการของการประพันธ์เพลงไทยด้วยวิธี ยืดขยาย ลดทอด และเปลี่ยนทำนอง คือเสียงลูกตกของทำนองบางช่วงมีการอนุโลมให้มีการเปลี่ยนแปลงได้ หากทำนองเพลงนั้นไม่รู้สึกว่าผิดเพี้ยน แต่ข้อสำคัญคือ ต้องรักษาลูกตกสำคัญคือเสียงลูกตกแรกและลูกตกสุดท้ายเอาไว้ ดังคำกล่าวต่อไปนี้

> *จากการวิเคราะห์เพลงไทยที่แต่งขึ้นตามวิธีที่ ๑ วิธีที่ ๒ และวิธีที่ ๓ พบว่ามีข้อยกเว้นบางประการเกี่ยวกับการยืดเสียงลูกตกของเพลงไว้คือ หากเสียงลูกตกบางเสียงของทำนองที่แต่งขึ้นใหม่มีการคลาดเคลื่อนไปบ้าง แต่ฟังแล้วไม่ผิดเพี้ยนหรือแปร่งหู และมีความไพเราะก็อนุโลมให้ใช้ได้ อย่างไรก็ตาม เสียงลูกตกของจังหวะแรกกับเสียงสุดท้ายของบทเพลงแต่ละท่อนจำเป็นต้องคงไว้ไม่ควรให้ผิดเพี้ยน*
> (อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ et al. ๒๕๔๖)

จากเล่มเดียวกันนี้ ยังมีวิธีในการประพันธ์เพลงไทยอีกหนึ่งวิธี คือวิธีที่ ๔ แต่งทำนองโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่งซึ่งทำได้หลายวิธี เช่น วิธีแรกสร้างสรรค์ทำนองเพลงจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด อาจทำให้กลายเป็นเพลงที่สนุกสนาน เร้าใจผู้ฟังและสามารถนำไปใช้ในการแสดงระบำที่เกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ ได้อีกด้วย วิธีที่สอง คิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจากสภาพแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย และแต่งทำนองจังหวะของเพลงให้มีลักษณะคล้อยตามสมัยนั้นๆ และวิธีสุดท้าย สร้างสรรค์ทำนองเพลงจากเหตุการณ์ต่างๆ รวมทั้งรัชสมัย และพระราชพิธี โดยพยายามแต่งให้มีจังหวะ ทำนอง คำร้อง เป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้นๆ เช่น เพลงสมโภชพระนคร ที่ใช้ในการเฉลิมฉลอง ๒๐๐ ปี กรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังมีเพลงอีกเป็นจำนวนมากที่ผู้แต่งคิดขึ้นเองโดยมิได้บันทึกหลักฐานไว้ชัดเจน และยังไม่มีการวิเคราะห์วิจัยซึ่งจำเป็นต้องมีการค้นคว้าต่อไป

นอกจากวิธีการประพันธ์เพลงไทยทั้ง ๔ วิธีที่ได้กล่าวไว้แล้ว ในปัจจุบันได้มี วิวัฒนาการของการประพันธ์เพลงไทยอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การที่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีที่ ๔ ผสมผสานกับเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๙ ซึ่งได้มีการนำมาแต่งเป็นทำนองเพลงไทยประเภทเพลงโหมโรง เพื่อถวายเป็นราชสักการะเนื่องในวโรกาสที่มีพระชนมายุครบ ๖๐ พรรษา และรัชมังคลาภิเษก ตัวอย่างของการแต่งเพลงในรูปแบบนี้คือ เพลงโหมโรงมหาราชของมนตรี ตราโมท

จะเห็นได้ว่า หลักการการประพันธ์เพลงไทยที่กล่าวมาข้างต้นมีความสอดคล้องกันในเรื่องของรูปแบบการประพันธ์เพลงไทย ในเรื่องของการขยายทำนองเพลง การลดทอนทำนองเพลง และการประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้ การขยายหรือลดทอนทำนองเพลงที่ต้องยึดถือเอาสัดส่วนของบทเพลงและเสียงสำคัญที่เรียกว่าลูกตกไว้นั้น มีการอนุโลมได้ว่าไม่จำเป็นต้องรักษาไว้ทั้งหมด หากแต่ต้องพิจารณาภาพรวมไม่ให้มีเกิดความผิดเพี้ยนของทำนอง

สำหรับหลักในการตั้งชื่อเพลงนั้น มนตรี ตราโมทได้จำแนกไว้ ๑๐ ประการสรุปได้ดังนี้

๑. การตั้งชื่อตามเหตุ โดยสาเหตุหรือปัญหาใดที่ทำให้เกิดทำนองเพลงนั้น เช่น เพลงทรงพระสุบิน มีการตั้งชื่อตามควรฝัน เป็นต้น

๒. การตั้งชื่อตามผล โดยบทเพลงที่ตั้งชื่อด้วยเหตุผลนี้ จะเน้นผลที่ได้รับเมื่อบรรเลงเพลงเสร็จสิ้นแล้ว เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย ซึ่งเป็นบทเพลงในชุดเรื่องทำขวัญ หากบรรเลงแล้วย่อมทำให้เกิดความเป็นสิริมงคลนั่นเอง

๓. การตั้งชื่อตามสำเนียงของเพลงนั้นๆ โดยบทเพลงที่ตั้งชื่อตามนัยยะนี้ จะมีปรากฏอยู่มากมาย โดยทำนองเพลงไทยที่แสดงสำเนียงภาษาจะมีชื่อภาษาของสำเนียงเพลงนั้นขึ้นต้น เช่น มอญ พม่า เขมร ลาว เป็นต้น

๔. การตั้งชื่อตามทำนองของเพลงนั้นๆ สำหรับประเด็นนี้ ทำนองเพลงเป็นอย่างไรก็ตั้งชื่อไปตามนั้น ยกตัวอย่างเช่น เพลงมอญร้องไห้ เพราะมีทำนองเหมือนเสียงคนร้องไห้ เป็นต้น

๕. การตั้งชื่อตามสิ่งที่เป็นอนุสรณ์ โดยสิ่งที่เป็นอนุสรณ์นั้น ปรากฏมากมายและมีความหลากหลาย ยกตัวอย่าง เพลงพระเจ้าลอยถาด มีความประสงค์ให้คนรำลึกถึงเมื่อครั้งพระพุทธเจ้าเสวยข้าวมธุปายาส เสร็จแล้วทรงลอยถาดทองซึ่งเป็นภาชนะลงบนกระแสน้ำแห่งแม่น้ำเนรัญชรา ให้ไหลทวนกระแสขึ้นไปได้ โดยเป็นวันสำคัญของพุทธศาสนาวันหนึ่ง

๖. การตั้งชื่อตามกริยาที่เพลงนั้นบรรเลงประกอบ เช่น เพลงที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงอากัปกริยา ได้แก่ เพลงเหาะ หรือเพลงลงสรง (อาบน้ำ)

๗. การตั้งชื่อตามนามของตัวเรื่องที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ ยกตัวอย่างเช่น เพลงตระพระปรคนธรรพ จะใช้บรรเลงเพื่ออัญเชิญพระปรคนธรรพเท่านั้น

๘. การตั้งชื่อเพื่อให้เป็นชุด เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ หรือเพลงเขมรใหญ่ เขมรกลาง เขมรน้อย เป็นต้น

๙. การตั้งชื่อเลียนชื่อเพลงของชาติอื่นๆ เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาค เป็นเพลงที่คนไทยแต่งขึ้น และตั้งชื่อเลียนเพลงพระทองและเพลงนางนาคของเขมร ซึ่งตั้งชื่อโดยคงมีความประสงค์จะให้เป็นอนุสรณ์ถึงพระทองและนางนาคตามนิยายประวัติศาสตร์ของเขมร เป็นต้น

๑๐. การตั้งชื่อแปรผันจากมูลเดิม กล่าวคือผู้แต่งเพลงแต่งจากเพลงโบราณ แต่มีความประสงค์ให้ปรากฏมูลเดิมว่ามาจากเพลงอะไร บางครั้งผูกเป็นศัพท์ขึ้นแสดง เช่น เพลงราตรีประดับดาว แต่งขึ้นจากมอญดูดาว เพลงขอมเงิน แต่งขึ้นจากเพลงเขมรขาว เป็นต้น
(มนตรี ตราโมท ๒๕๓๘)

เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เป็นการตั้งชื่อเพลงโดยยึดหลักประการที่ ๔ และประการที่ ๕ มาเป็นนัยยะ กล่าวคือเป็นการตั้งชื่อตามทำนองของเพลงนั้นๆ เนื่องจากการประพันธ์ทำนองเพลงเป็นการยึดการตีทำนองกลองปูจาแล้วนำมาคงไว้บางส่วน ทำนองบางส่วนมีการขยาย ทำนอง

บางส่วนประพันธ์ขึ้นแบบอัตโนมัติแต่คงเค้าโครงเสียงให้ปรากฏ นอกจากนี้ยังยึดหลักการตั้งชื่อตามสิ่งที่เป็นอนุสรณ์ โดยสิ่งที่เป็นอนุสรณ์นั้นได้แก่กลองปูจาของจังหวัดน่านนั่นเอง

๒.๒.๕ ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

กรมวิชาการ ได้ให้ความหมายของคำว่าความคิดสร้างสรรค์ไว้ในหนังสือ ความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า

ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความสามารถในการมองเห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป และความคิดสร้างสรรค์นี้ประกอบด้วยความคล่องในการคิด ความคิดยืดหยุ่นและความคิดที่เป็นของตนเองโดยเฉพาะหรือความคิดริเริ่ม
(กรมวิชาการ ๒๕๓๔)

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ ได้กล่าวถึงเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ไว้ในหนังสือ พัฒนาคุณภาพด้วยความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการความคิดที่จะนำไปสู่การปฏิบัติได้จริง มีประโยชน์ ไม่ใช่ความคิดเพียงชั่ววูบที่ขาดสาระ ซึ่งแบ่งกระบวนการทางความคิดได้เป็น ๓ กระบวนการ คือ การคิดได้จำนวนมาก การคิดทางบวก และการคิดแปลกใหม่ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ความคิดสร้างสรรค์จะต้องเป็นกระบวนการที่ประกอบด้วยการกำหนดประเด็น การขบคิด การคัดกรองความคิด การนำความคิดไปสู่การปฏิบัติจริง ไม่ใช่ความคิดที่เกิดขึ้นวูบวาบ คิดเรื่อยเปื่อย คิดแผลงๆ ที่หลายคนเข้าใจผิดว่าเป็นความคิดสร้างสรรค์เพราะว่าเป็นความคิดที่ขาดสาระไม่สามารถนำมาใช้ประโยชน์จริงได้

ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางความคิด ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบทางความคิดสามประการ คือ

๑. คิดได้จำนวนมาก ในการแก้ปัญหา ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะสามารถคิดวิธีแก้ปัญหาได้หลายวิธีมากกว่าผู้อื่น

๒. คิดทางบวก เป็นความคิดในแง่ดีและมีประโยชน์ไม่เบียดเบียนผู้อื่น ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ จะมองโลกในแง่ดีและคิดว่าทุกปัญหามีทางแก้ไข ส่วนผู้ใหญ่ไม่สร้างสรรค์จะเห็นว่าทุกทางแก้ไขล้วนแต่มีปัญหา

๓. คิดแปลกใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์นอกจากจะคิดได้มากและคิดทางบวกแล้ว ยังจะมีความคิดใหม่ๆ ไม่เหมือนเดิมอยู่เสมอ
(ชำนิ จิตตรีประเสริฐ ๒๕๔๓)

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ ได้กล่าวอ้างอิงถึง Guilford อธิบายถึงคำว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ว่า

ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ เป็นลักษณะความคิดอเนกนัย (Divergent Thinking) คือ ความคิดหลายทิศทาง หลายแง่หลายมุม คิดได้กว้างไกลความคิดอเนกนัยนี้ประกอบด้วยลักษณะดังนี้

๑. ความคิดดั้งเดิม (Originality) เป็นความคิดที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำแบบใคร

๒. ความคิดฉับไว (Fluency) เป็นความคล่องในความคิดเรื่องเดียวกันที่พรั่งพรูออกมาโดยไม่ซ้ำแบบกันเลยในเวลาที่กำหนดให้ หรือในเวลาทันทีทันใด

๓. ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) เป็นความคิดที่สามารถพลิกแพลงออกมาในหลายลักษณะ ไม่คิดแบบนี้ก็ยืดหยุ่นไปคิดอีกแบบหนึ่งก็ได้

๔. ความคิดละเอียดอ่อน (Elaboration) เป็นความคิดที่จะแตกต่างหรือหาทางควบคุมป้องกันสิ่งที่เป็นปัญหาหรืออุปสรรคที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

[Guilford อ้างถึงใน (เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ ๒๕๔๕)]

สำนักงานเลขาธิการ สภาการศึกษา ได้กล่าวอ้างถึง Roger ไว้ในหนังสือสอนให้คิดว่าบุคคลที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์จะมีลักษณะดังนี้

๑. เป็นผู้ที่เผชิญกับปัญหาต่าง ๆ โดยไม่ถอยหนี รับประสบการณ์ต่าง ๆ โดยไม่หลีกเลี่ยงหรือหลบถอย

๒. เป็นผู้ที่ทำงานเพื่อความสุขของตนเอง มิใช่เพื่อหวังการประเมินผล หรือการยกย่องจากบุคคลอื่น

๓. มีความสามารถในการคิดและประดิษฐ์สิ่งต่าง ๆ

(สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, ๒๕๕๐: ๑๙)

จากการอภิปรายดังกล่าว ผู้วิจัยขอสรุปเรื่องความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถในการมองเห็นความสมพันธ์ของสิ่งต่างๆ โดยมีสิ่งเร้ากระตุ้น ความคิดสร้างสรรค์นั้นต้องเป็นความคิดที่มีความยืดหยุ่น เป็นความคิดที่ริเริ่ม มีประโยชน์ มีสาระสามารถนำไปสู่การปฏิบัติได้จริง ลักษณะของผู้ที่ความความสร้างสรรค์จะต้องเป็นผู้ที่ไม่หลีกเลี่ยงประสบการณ์การต่างๆ ทำงานเพื่อผู้อื่นและมีความสามารถในการคิดประดิษฐ์สิ่งต่างๆ

๒.๒.๖ ทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม

งามพิศ สัตย์สงวน ได้อธิบายถึงเรื่องการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมไว้ในหนังสือหลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมจะไม่หยุดเปลี่ยนแปลง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนั้นเอง เป็นลักษณะสำคัญของวัฒนธรรม ดังคำอธิบายต่อไปนี้

> *วัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ ไม่ว่ามนุษย์จะวางแผนเพื่อก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ก็ตาม วัฒนธรรมก็จะเปลี่ยนแปลงไป ทั้งนี้ เพราะการเปลี่ยนแปลงเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของวัฒนธรรม*
> (งามพิศ สัตย์สงวน ๒๕๓๘)

ข้อความข้างต้นสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของ พิชิต ชัยเสรี ที่ว่าวัฒนธรรมนั้นมีความจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อเข้าหาบริบททางสังคมในปัจจุบัน เพื่อที่จะสามารถดำรงอยู่ได้ หากวัฒนธรรมนั้นไม่มีการปรับเปลี่ยนดังกล่าว ก็จะสูญหายไป ตามใจความดังนี้ *“วัฒนธรรมที่มีชีวิตต้องปรับเข้าหาบริบทปัจจุบัน ถ้าปรับไม่ได้ สูญ”* (พิชิต ชัยเสรี ๖ มกราคม ๒๕๕๖)

จากอภิปรายดังกล่าว จะเห็นได้ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของวัฒนธรรมคือมีการปรับตัวยืดหยุ่น เพื่อให้สามารถดำรงต่อไปได้ นอกจากเพื่อการดำรงอยู่แล้ว วัฒนธรรมยังสามารถผสมผสานกันได้ ซึ่งนับเป็นคุณสมบัติอีกประการหนึ่งของวัฒนธรรม

อภิญญา เฟื่องฟู อธิบายการผสมผสานทางวัฒนธรรมไว้ในหนังสือมานุยวิทยาศาสนา แนวคิดพื้นฐานและข้อถกเถียงทางทฤษฎีว่า วัฒนธรรมนั้นมีความสามารถในการผสมผสานกันได้ โดยมีช่องทางที่หลากหลาย ได้แก่ การค้า การสงคราม การเผยแพร่ศาสนา เป็นต้น โดยวัฒนธรรมที่มีความแข็งแรงกว่าจะผนวกกลืนวัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่า แต่วัฒนธรรมเดิมที่ถูกผนวกกลืนก็จะมีความเปลี่ยนแปลงไปด้วย ตามคำอธิบายต่อไปนี้

> *วัฒนธรรมหนึ่งๆ สามารถแพร่กระจายมาพบกับอีกวัฒนธรรมหนึ่งผ่านการค้าขาย การทำสงคราม การสถาปนาอาณาจักร หรือการเดินทางมาเผยแพร่ศาสนา การผสมผสานทางวัฒนธรรมย่อมเกิดตามมา หลายๆ ครั้ง การผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้นแฝงไว้ด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ซึ่งวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งกว่าหรือใหญ่กว่าจะผนวกกลืน หรือให้ความหมายใหม่แก่องค์ประกอบทางวัฒนธรรมท้องถิ่นเดิม ส่วนวัฒนธรรมท้องถิ่นเดิมก็มิใช่จะอยู่นิ่งๆ ...*
> (อภิญญา เฟื่องฟู ๒๕๕๑)

อำไพ หมื่นสิทธิ์ อธิบายถึงการผสมผสานของวัฒนธรรมไว้ในหนังสือมนุษย์กับสังคม ไว้ว่าเป็นปรากฏการณ์อย่างหนึ่งทางสังคม วัฒนธรรมที่แตกต่างกันสามารถผสมผสาน มีอิทธิพลซึ่งกันและกันได้ โดยมีเงื่อนไขของเวลา ทั้งนี้ วัฒนธรรมทั้งสองสามารถถ่ายเทเข้าหากัน จนทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ขึ้นดังคำอธิบายที่ว่า

> *การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) นักวิชาการบางท่านอาจเรียกว่า "การสังสรรค์ ทางวัฒนธรรม" เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง เมื่อชน ๒ กลุ่มที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันมาติดต่อกัน แต่ละกลุ่มอาจใช้อิทธิพลซึ่งกันและกันได้ แต่ถ้าการติดต่อเป็นไปในระยะเวลาสั้นๆ ก็อาจไม่มีอิทธิพลที่ยาวนาน แต่ถ้าติดต่อกันยาวนานขึ้น อาจทำให้เกิดผลกระทบต่อกันได้ ซึ่งเป็นอาจให้อิทธิพลแต่ฝ่ายเดียวหรือส่งผลกระทบทั้งสองฝ่ายก็ได้ คือ เมื่อกลุ่มหนึ่งถ่ายทอดวัฒนธรรม ให้อีกกลุ่มหนึ่ง ในขณะเดียวกันก็อาจจะรับวัฒนธรรมของกลุ่มที่ตนถ่ายทอดมาด้วยก็ได้ ซึ่งมีผลทำให้แบบวัฒนธรรมดั้งเดิมของวัฒนธรรมหนึ่งหรือทั้งสองวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไป (อำไพ หมื่นสิทธิ์ ๒๕๕๓)*

จากเล่มเดียวกันนี้ อำไพ หมื่นสิทธิ์ ยังอธิบายถึงสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดังกล่าวไว้ว่าสามารถเกิดขึ้นได้โดย ๒ วิธีหลักๆ ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงภายใน ที่เป็นการค้นพบหรือการดิษฐ์ และการเปลี่ยนแปลงภายในที่เกิดขึ้นจากการกระจายและการยืม ตามคำอธิบายดังต่อไปนี้

> *การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมอาจเกิดขึ้นได้ทั้งภายในและภายนอก การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากภายใน เกิดขึ้นเพราะการค้นพบหรือการประดิษฐ์ และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายนอก เรียกว่า การกระจายและการยืม*
>
> *๑. การค้นพบหรือการประดิษฐ์*
>
> *ก) การค้นพบ ได้แก่ กระบวนการเพิ่มพูนความรู้ซึ่งอาจเป็นการค้นพบความรู้ใหม่ๆ หรืออาจเป็นการทดสอบความรู้ที่มีอยู่แล้ว หรืออาจเป็นการรวมความรู้ที่มีอยู่เดิม*
>
> *ข) การประดิษฐ์ ได้แก่ การใช้ความรู้ที่มีอยู่แล้วเพื่อทำสิ่งอื่นขึ้นมา*
>
> *๒. การกระจายและการยืม*
>
> *ก) หมายถึง การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปอยู่สังคมอื่น*
>
> *ข) การยืม คือ การนำเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาใช้ ทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ๆ แตกแยกไปจากของเดิมหรือทำให้วัฒนธรรมเดิมขยายตัวมากขึ้น*

อาจกล่าวได้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงด้าน ๑. ระบบเทคนิควิชาการ ๒. ระบบสังคม (โครงสร้างและสถาบัน) ๓. ระบบความคิดเห็นหรืออุดมคติของคนในสังคม ๔. ระบบภาษาและความหมายของคำที่ใช้ ๕. ระบบค่านิยม การเปลี่ยนแปลงในระบบใดระบบหนึ่ง ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงระบบอื่นๆ เพื่อให้เกิดสมดุล (Moving Equilibrium) ไม่เช่นนั้นจะเกิดความล้าทางวัฒนธรรมได้

จากการอภิปรายดังกล่าว เห็นได้ชัดว่า การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่สำคัญประการหนึ่งคือ การผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมหนึ่งกับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยการผสมผสานในทางหนึ่งสามารถเกิดขึ้นได้จากการสร้างสรรค์ขึ้นตามหลักวิชาการ หรือเรียกได้ว่านวัตกรรม (Innovation) ในวัฒนธรรมดนตรีไทยก็เช่นเดียวกัน นวัตกรรมที่เกิดขึ้นในงานวิจัยเล่มนี้ เกิดจากการผสมผสานเข้าด้วยกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านและวัฒนธรรมดนตรีในราชสำนัก ซึ่งในกรณีนี้คือ การสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน โดยเป็นไปตามหลักวิชาการทางดุริยางคศาสตร์ตามที่อธิบายไว้ในบทที่ ๔

๒.๓ บริบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๓.๑ บริบทเรื่องความเป็นมาของคนจังหวัดน่าน

สำนักงานจังหวัดน่าน กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร ศาลากลางจังหวัดน่าน (สำนักงานจังหวัดน่าน กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร ศาลากลางจังหวัดน่าน ๒๕๕๕) ได้อธิบายเรื่องข้อมูลบริบทเกี่ยวกับจังหวัดน่านไว้ โดยมีรายละเอียดสรุปได้ดังนี้

ประวัติศาสตร์น่าน

เมืองน่าน ในอดีตเป็นนครรัฐเล็ก ๆ ก่อตัวขึ้นราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำน่าน และแม่น้ำสาขาในหุบเขาทางตะวันออกของภาคเหนือ

ประวัติศาสตร์เมืองน่าน เริ่มปรากฏขึ้นราว พ.ศ. ๑๘๒๕ ภายใต้การนำของพญาภูคา ศูนย์การปกครองอยู่ที่เมืองย่าง (เชื่อกันว่าคือบริเวณริมฝั่งด้านใต้ ของแม่น้ำย่าง ใกล้เทือกเขาดอยภูคา ในเขตบ้านเสี้ยว ตำบลยม อำเภอท่าวังผา) เพราะปรากฏร่องรอย ชุมชนในสภาพที่เป็นคูน้ำ คันดิน กำแพงเมืองซ้อนกันอยู่ ต่อมาพญาภูคา ได้ขยายอาณาเขตปกครองของตนออกไปให้กว้างขวางยิ่งขึ้น โดยส่งราชบุตรบุญธรรม ๒ คน ไปสร้างเมืองใหม่ โดย ขุนนุ่น ผู้พี่ไปสร้างเมืองจันทบุรี (เมืองพระบาง) และ ขุนฟองผู้น้องสร้างเมืองวรนครหรือเมืองปัว

ภายหลังขุนฟองถึงแก่พิราลัย เจ้าเก้าเถื่อนราชบุตรจึงได้ขึ้นครองเมืองปัวแทน ด้านพญาภูคา ครองเมืองย่างมานานและมีอายุมากขึ้น มีความประสงค์จะให้เจ้าเก้าเถื่อนผู้หลานมาครอง

เมืองย่างแทน จึงให้เสนาอำมาตย์ไปเชิญ เจ้าเก้าเถื่อนเกรงใจปู่จึงยอมไปอยู่เมืองย่างและมอบให้ชายา คือนางพญาแม่ท้าวคำปิน ดูแลรักษาเมืองปัวแทน เมื่อพญาภูคาถึงแก่พิราลัย เจ้าเก้าเถื่อนจึงครองเมืองย่างแทน ในช่วงที่เมืองปัวว่างจากผู้นำ เนื่องจากเจ้าเก้าเถื่อนไปครองเมืองย่างแทนปู่คือพญาภูคา พญางำเมืองเจ้าผู้ครองเมืองพะเยาจึงได้ขยายอิทธิพลเข้าครอบครองบ้านเมืองในเขตเมืองน่านทั้งหมด นางพญาแม่เท้าคำปิน พร้อมด้วยบุตรในครรภ์ได้หลบหนีไปอยู่บ้านห้วยแร้ง จนคลอดได้บุตรชายชื่อว่าเจ้าขุนใส เติบใหญ่ได้เป็นขุนนาง รับใช้พญางำเมืองจนเป็นที่โปรดปราน พญางำเมืองจึงสถาปนาให้เป็น เจ้าขุนใสยศ ครองเมือง ต่อมาในภายหลังมีกำลังพลมากขึ้นจึงยกทัพมาต่อสู้จนหลุดพ้นจากอำนาจเมืองพะเยา และได้รับการสถาปนาเป็นพญาผานอง ขึ้นครองเมือง ปัวอย่างอิสระระหว่างปี ๑๘๖๕ - ๑๘๙๔ รวม ๓๐ ปี จึงพิราลัย

ในสมัยของพญาการเมือง (กรานเมือง) โอรสของพญาผานอง เมืองปัว ได้มีการขยายตัวมากขึ้น ตลอดจนมีความสัมพันธ์กับเมืองสุโขทัยอย่างใกล้ชิด พงศาวดารเมืองน่านกล่าวถึงพญาการเมืองว่า ได้รับเชิญจากเจ้าเมืองสุโขทัย (พระมหาธรรมราชาลิไท) ไปร่วมสร้างวัดหลวงอภัย (วัดอัมพวนาราม) ขากลับเจ้าเมืองสุโขทัย ได้พระราชทานพระธาตุ ๗ องค์ พระพิมพ์ทองคำ ๒๐ องค์ พระพิมพ์เงิน ๒๐ องค์ ให้กับพญาการเมืองมาบูชา ณ เมืองปัวด้วย พญาการเมืองได้ปรึกษาพระมหาเถรธรรมบาล จึงได้ก่อสร้างพระธาตุแช่แห้งขึ้นที่บนภูเพียงแช่แห้ง พร้อมทั้งได้อพยพผู้คนจากเมืองปัวลงมาสร้างเมืองใหม่ที่บริเวณพระธาตุแช่แห้ง เรียกว่า ภูเพียงแช่แห้งในปี พ.ศ. ๑๙๐๒ โดยมีพระธาตุแช่แห้งเป็นศูนย์กลางเมือง

หลังจากพญาการเมืองถึงแก่พิราลัย โอรสคือ พญาผากองขึ้นครองแทนอยู่มาเกิดปัญหาความแห้งแล้ง จึงย้ายเมืองมาสร้างใหม่ที่ริมแม่น้ำน่านด้านตะวันตกบริเวณบ้านห้วยไค้ คือบริเวณที่ตั้งของจังหวัดน่านในปัจจุบัน เมื่อปี พ.ศ. ๑๙๑๑ ในสมัยเจ้าปู่เข่งครองเมืองระหว่างปี พ.ศ. ๑๙๕๐ - ๑๙๖๐ ได้สร้างวัดพระธาตุช้างค้ำ วรวิหาร วัดพระธาตุเขาน้อย วัดพญาภู แต่สร้างไม่ทันเสร็จก็ถึงแก่พิราลัยเสียก่อน พญางั่วพารผาสุมผู้เป็นหลาน ได้สร้างต่อจนแล้วเสร็จและได้สร้างพระพุทธรูปทองคำปางลีลา ปัจจุบันคือ พระพุทธนันทบุรีศรีศากยมุนี ประดิษฐานอยู่ในวิหารวัดพระธาตุช้างค้ำวรวิหาร

ในปี พ.ศ. ๑๙๙๓ พระเจ้าติโลกราชกษัตริย์นครเชียงใหม่ มีความประสงค์จะครอบครองเมืองน่าน และแหล่งเกลือ บ่อมาง (ต.บ่อเกลือใต้ อ.บ่อเกลือ) ที่มีอย่างอุดมสมบูรณ์และหาได้ยากทางภาคเหนือ จึงได้จัดกองทัพ เข้ายึด เมืองน่าน พญาอินต๊ะแก่นท้าวไม่อาจต้านทานได้จึงอพยพหนีไปอาศัยอยู่ ที่เมืองเชลียง (ศรีสัชนาลัย) เมืองน่านจึงถูกผนวกเข้าไว้ในอาณาจักรล้านนาตั้งแต่นั้นมา

ตลอดระยะเวลาเกือบ ๑๐๐ ปี ที่เมืองน่านอยู่ในครอบครองของ อาณาจักรล้านนา ได้ค่อย ๆ ซึมซับเอาศิลปวัฒนธรรมของล้านนา มาไว้ในวิถีชีวิต โดยเฉพาะการรับเอาศิลปกรรม

ทางด้านศาสนา ปรากฏศิลปกรรมแบบล้านนาเข้ามาแทนที่ศิลปกรรมแบบสุโขทัย อย่างชัดเจน ดังเช่น เจดีย์วัดพระธาตุแช่แห้ง เจดีย์วัดสวนตาล เจดีย์วัดพระธาตุช้างค้ำ แม้จะเหลือส่วนฐานที่มีช้างล้อมรอบ ซึ่งเป็นลักษณะศิลปะแบบสุโขทัยอยู่ แต่ส่วนองค์เจดีย์ขึ้นไปถึงส่วนยอดเปลี่ยนเป็นศิลปกรรมแบบล้านนาไปจนหมดสิ้น

ในระหว่างปี พ.ศ. ๒๑๐๓ - ๒๓๒๘ เมืองน่านได้ตกเป็นเมืองขึ้นของพม่าอยู่หลายครั้งและต้องเป็นเมืองร้าง ไร้ผู้คนถึง ๒ คราว คือ ครั้งแรก ปี พ.ศ. ๒๒๔๗ - ๒๒๔๙ ครั้งที่ ๒ ปี พ.ศ ๒๓๒๑ – ๒๓๔๔

ปี พ.ศ. ๒๓๓๑ เจ้าอัตถวรปัญโญ ได้ลงมาเข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ เพื่อขอเป็นข้าขอบขันทสีมาเจ้าอัตถวรปัญโญ หลังจากขึ้นครองเมืองน่านยังมิได้เข้าไปอยู่เมืองน่านเสียทีเดียว เนื่องจากเมืองน่าน ยังรกร้างอยู่ ได้ย้ายไปอาศัยอยู่ตามที่ต่างๆ คือ บ้านตึ๊ดบุญเรือง เมืองงั้ว (บริเวณอำเภอนาน้อย) เมืองพ้อ (บริเวณอำเภอเวียงสา) หลังจากได้บูรณะซ่อมแซมเมืองน่านแล้ว พร้อมทั้งได้ขอพระบรมราชานุญาตกลับเข้ามาอยู่ในเมืองน่าน ในปี พ.ศ. ๒๓๔๔ ในยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เมืองน่านมีฐานะเป็นหัวเมืองประเทศราช เจ้าผู้ครองนครน่านในชั้นหลังทุกองค์ ต่างปฏิบัติหน้าที่ราชการ ด้วยความเที่ยงธรรม มีความซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรี ได้ช่วยราชการบ้านเมืองสำคัญหลายครั้งหลายคราด้วยกัน นอกจากนี้เจ้าผู้ครองนครน่าน ต่างได้ทำนุบำรุง กิจการพุทธศาสนาในเมืองน่าน และอุปถัมภ์ค้ำจุนพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ ได้สร้างธรรมนิทานชาดก การจารพระไตรปิฎกลงในคัมภีร์ใบลาน นับเป็นคัมภีร์ได้ ๓๓๕ คัมภีร์นับเป็นผูกได้ ๒,๖๐๖ ผูก ได้นำไปมอบให้ เมืองต่างๆ มีเมืองลำปาง เมืองลำพูน เมืองเชียงใหม่ เมืองเชียงราย และเมืองหลวงพระบาง

ในปี พ.ศ. ๒๔๔๖ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สถาปนาให้ เจ้าสุริยพงษ์ผลิตเดชฯ เลื่อนยศฐานันดรศักดิ์ขึ้นเป็น "พระเจ้านครน่าน" มีพระนามปรากฏตามพระสุพรรณบัฏว่า "พระเจ้าสุริยพงษ์ผลิตเดช กุลเชษฐมหันต์ ไชยนันทบุรมหาราชวงศา ธิบดี สุริตจารีราชนุภาวรักษ์ วิบูลยศักดิ์กิติไพศาล ภูบาลบพิตรสถิตย์ ณ นันทราชวงษ์" เป็นพระเจ้านครน่านองค์แรก และองค์เดียวในประวัติศาสตร์น่าน ภายหลังได้รับการสถาปนาเป็นพระเจ้าน่าน พระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดชฯ จึงได้สร้าง หอคำ (คุ้มหลวง) ขึ้นแทนหลังเดิมซึ่งสร้างในสมัยของ เจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ และด้านหน้าหอคำ มีข่วงไว้ทำหน้าที่คล้ายสนามหลวง สำหรับจัดงานพิธีต่างๆ ตลอดจนเป็นที่จัดขบวนทัพออกสู้ศึก จัดขบวนนำเสด็จหรือขบวนรับแขกเมืองสำคัญ และในปี พ.ศ. ๒๔๗๔ เจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่าน ถึงแก่พิราลัย ตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครก็ถูกยุบเลิกตั้งแต่นั้นมา ส่วนหอคำได้ใช้เป็น ศาลากลางจังหวัดน่าน จนปี พ.ศ. ๒๕๑๑ จังหวัดน่านได้มอบหอคำให้กรมศิลปากรใช้เป็นสถานที่จัดตั้งพิพิธภัณฑสถานแห่งชาตินำน่านจนกระทั่งปัจจุบัน

ภาพที่ ๑ ที่ตั้งจังหวัดน่าน

(สำนักงานจังหวัดน่าน กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร ศาลากลางจังหวัดน่าน, ๒๕๕๕: ออนไลน์)

อาณาเขตและที่ตั้ง

จังหวัดน่าน ตั้งอยู่ติดกับชายแดนทางด้านทิศตะวันออกของภาคเหนือตอนบน ติดกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (สปป.ลาว) ห่างจากกรุงเทพมหานครโดยทางรถยนต์ ประมาณ ๖๖๘ กิโลเมตร บริเวณเส้นรุ้งที่ ๑๘ องศา ๔๖ ลิปดา ๓๐ ฟิลิปดาเหนือ เส้นแวงที่ ๑๘ องศา ๔๖ ลิปดา ๔๔ ฟิลิปดาตะวันออก ระดับความสูงของพื้นที่อยู่สูง ๒ ,๑๑๒ เมตร จากระดับน้ำทะเลปานกลาง มีพื้นที่ ๑๑,๔๗๒.๐๗๖ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ ๗,๑๗๐,๐๔๕ ไร่

อาณาเขตโดยรอบของจังหวัดน่าน

ทิศเหนือ ประกอบด้วย อำเภอเชียงกลาง อำเภอปัว มีอำเภอทุ่งช้าง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอบ่อเกลือ ที่มีพื้นที่ติดต่อกับเขตเศรษฐกิจพิเศษ เชียงฮ่อน - หงสา (สปป.ลาว)

ทิศตะวันออก ประกอบด้วย อำเภอภูเพียง อำเภอสันติสุข โดยมีอำเภอแม่จริม อำเภอเวียงสา มีพื้นที่ติดต่อกับแขวงไชยบุรี (สปป.ลาว)

ทิศใต้ ประกอบด้วย อำเภอนาน้อย อำเภอนาหมื่น มีพื้นที่ติดต่อกับจังหวัดอุตรดิตถ์ อำเภอนาน้อย มีพื้นที่ติดต่อกับจังหวัดแพร่ อำเภอเวียงสา มีพื้นที่ติดต่อกับจังหวัดแพร่

ทิศตะวันตก ประกอบด้วย อำเภอบ้านหลวง มีพื้นที่ติดต่อกับอำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา อำเภอท่าวังผา มีพื้นที่ติดกับอำเภอปง จังหวัดพะเยา อำเภอสองแคว มีพื้นที่ติดต่อกับอำเภอเชียง-คำ จังหวัดพะเยา

ทิศเหนือ และทิศตะวันออก มีอาณาเขตติดต่อกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (สปป.ลาว) เป็นระยะทางยาวประมาณ ๒๒๗ กม.

ลักษณะภูมิประเทศ

จังหวัดน่าน มีทิวเขาหลวงพระบางและทิวเขาผีปันน้ำ ซึ่งเป็นทิวเขาหินแกรนิต ที่มีความสูง ๖๐๐ - ๑,๒๐๐ เมตร เหนือระดับน้ำทะเล ทอดผ่านทั่วจังหวัด คิดเป็นพื้นที่ประมาณร้อยละ ๔๐ ของพื้นที่ทั้งจังหวัด

พื้นที่ของจังหวัดน่านโดยทั่วไป มีสภาพพื้นที่เป็นลูกคลื่น ลอนชันเกิน ๓๐ องศา ประมาณร้อยละ ๘๕ ของพื้นที่จังหวัด ส่วนลูกคลื่นลอนลาด ตามลุ่มน้ำ จะเป็นที่ราบแคบๆ ระหว่างหุบเขาตามแนวยาวของลุ่มน้ำ น่าน สา ว้า ปัว และกอน

จังหวัดน่านมีพื้นที่รวมทั้งสิ้น ๗,๑๗๐,๐๔๕ ไร่ หรือ ๑๑,๔๗๒.๐๗ ตารางกิโลเมตร จำแนกเป็น

๑. พื้นที่ป่าไม้และภูเขา	๓, ๔๓๗,๕๐๐	ไร่ คิดเป็นร้อยละ ๔๗.๙๔
๒. พื้นที่ป่าเสื่อมโทรม	๒, ๘๑๓,๙๘๐	ไร่ คิดเป็นร้อยละ ๓๙.๒๔
๓. พื้นที่ทำการเกษตร	๘๗๖, ๐๔๓	ไร่ คิดเป็นร้อยละ ๑๒.๒๒
๔. พื้นที่อยู่อาศัยและอื่นๆ	๔๓, ๕๒๒	ไร่ คิดเป็นร้อยละ ๐.๖๐

ลักษณะภูมิอากาศ

ลักษณะภูมิอากาศของจังหวัดน่าน มีความแตกต่างกันของฤดูกาล โดยอากาศจะร้อนอบอ้าวในฤดูร้อน และหนาวเย็นในฤดูหนาว โดยได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้พัดพาเอาความชุ่มชื้นมาสู่ภูมิภาค ทำให้มีผลตกชุก ในเดือนพฤษภาคมถึงเดือนกันยายน ซึ่งเป็นช่วงฤดูฝน และจะได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ พัดพาเอาความหนาวเย็นสู่ภูมิภาคในเดือนตุลาคมถึงกุมภาพันธ์ และในช่วงเดือนมีนาคมถึงเมษายน จะได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้มีสภาพอากาศร้อน

นอกจากนี้จังหวัดน่าน ยังมีสภาพภูมิประเทศโดยรอบ เป็นหุบเขาและภูเขาสูงชันมาก ทิวเขาวางตัวในแนวเหนือใต้ ทำให้บริเวณยอดเขา สามารถรับความกดอากาศสูงที่แผ่มาจากประเทศจีนในฤดูหนาว ได้อย่างทั่วถึงและเต็มที่ ขณะเดียวกันทิวเขาที่วางตัวเหนือใต้ ทำให้เสมือนกำแพงปิดกั้นลมมรสุมทางทิศตะวันออก รวมทั้งยังมีระดับความสูงเฉลี่ยบนยอดเขา กับความสูงเฉลี่ยที่ผิวแตกต่างกันมาก และยังมีระดับความสูงเหนือระดับน้ำทะเล จากปัจจัยทั้งหลายเหล่านี้ ในตอนกลางวัน ถูกอิทธิพลของแสงแดดเผา ทำให้อุณหภูมิร้อนมาก และในตอนกลางคืนจะได้รับอิทธิพลของลมภูเขา พัดลงสู่หุบเขา ทำให้อากาศเย็นในตอนกลางคืน

กระทรวงอุตสาหกรรม ได้อธิบายกลุ่มชาติพันธุ์ ในจังหวัดน่าน สรุปได้ดังนี้

ประชากรในจังหวัดน่านมีอยู่อย่างเบาบางเป็นอันดับ ๔ ของประเทศ (๔๐ คน ต่อตารางกิโลเมตร) กระจัดกระจายไปตามสภาพทางภูมิศาสตร์ ในพื้นที่ราบ มักเป็นที่อาศัยของชาวไทย เช่น ไทยล้านนา และไทยลื้อ ส่วนบริเวณที่สูง ตามไหล่เขา เป็นชุมชนของชนกลุ่มน้อย ที่เรียกกันว่าชาวเขา ได้แก่ ชาวม้ง เมี่ยน ลัวะ ขมุ และรวมถึงชาวตองเหลือง ที่อาศัยอยู่ในบริเวณพื้นที่ตำบลแม่ขะนิง อำเภอเวียงสาด้วย ผู้คนในจังหวัดน่านจึงมีภาษาพูดที่หลากหลายด้วยเช่นกัน แต่ส่วนใหญ่จะพูดภาษาไทยถิ่นเหนือ หรือพูดคำเมือง สำเนียงน่าน

คำพูดสำเนียงคำเมืองน่านแบ่งได้ ๓ แบบคือ

๑. อำเภอเมืองไปจรดนาหมื่นพูดสำเนียงคล้ายสำเนียงคำเมืองแบบคนเมืองแพร่

๒. สำเนียงคำเมืองแม่จริมคล้ายสำเนียงคนเชียงใหม่

๓. ท่าวังผาไปสุดเฉลิมพระเกียรติ พูดสำเนียงน่านปนสำเนียงภาษาลื้อ (สังเกตง่าย ๆ สำเนียงภาษาลื้อไม่มี สระ อัว ,เอีย,เอียะ)

ภาษาไทยลื้อในจังหวัดน่านแบ่งไทลื้อเป็นสองกลุ่มคือ

๑. ไทลื้อฝั่งสิบสองปันนาตะวันออก ได้แก่เมืองล้า เมืองมาง (อาศัยอยู่แถบลุ่มแม่น้ำน่าน บริเวณชุมชนบ้านหนองบัว และแถวตำบลยอด อำเภอสองแคว)สำเนียงพูดใกล้เคียงกับภาษาไทยอีสาน ปนลาวพวน

๒. ไทลื้อฝั่งสิบสองปันนาตะวันตก ได้แก่เมืองยู้ เมืองยอง เมืองเชียงลาบ เมืองเสี้ยว (อาศัยอยู่แถบลุ่มแม่น้ำย่าง บริเวณชุมชนตำบลยม-ศิลาเพชร เลยไปถึงศิลาแลง แถบลุ่มแม่น้ำปัว ถึงห้วยโก๋น) สำเนียงพูดเหมือนสำเนียงคนยองในจังหวัดลำพูน-เชียงใหม่

หน่วยการปกครองของจังหวัดน่าน

การปกครองแบ่งออกเป็น ๑๕ อำเภอ ๙๙ ตำบล ๘๔๘ หมู่บ้าน ได้แก่

๑. อำเภอเมืองน่าน

๒. อำเภอแม่จริม
๓. อำเภอบ้านหลวง
๔. อำเภอนาน้อย
๕. อำเภอปัว
๖. อำเภอท่าวังผา
๗. อำเภอเวียงสา
๘. อำเภอทุ่งช้าง
๙. อำเภอเชียงกลาง
๑๐. อำเภอนาหมื่น
๑๑. อำเภอสันติสุข
๑๒. อำเภอบ่อเกลือ
๑๓. อำเภอสองแคว
๑๔. อำเภอภูเพียง
๑๕. อำเภอเฉลิมพระเกียรติ

ภาพที่ ๒ แผนที่แสดงตำแหน่งอำเภอในจังหวัดน่าน

(กระทรวงอุตสาหกรรม, ๒๕๕๕: ออนไลน์)

๒.๓.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจา จังหวัดน่าน

ยงยุทธ ธีรศิลป และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง ได้กล่าวถึงเรื่องดินแดนล้านนาและดนตรีล้านนาไว้หนังสือ ดนตรีพื้นบ้านล้านนา ว่า อาณาจักรล้านนานั้นอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย ประกอบไปด้วยพื้น ๘ จังหวัดของประเทศไทยในปัจจุบันคือ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน อาณาจักรล้านมีความเจริญรุ่งเรืองเรื่องทางด้านภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะ นาฏศิลป์และดนตรี ซึ่งปัจจุบัน ดนตรีล้านนายังปรากฏให้เห็นและยังคงรักษารูปแบบมาไว้ได้จนถึงปัจจุบัน อันมีรายละเอียดดังนี้

> *ดินแดนภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งปัจจุบันรวมเนื้อที่ ๘ จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน แต่เดิมเรียกว่า ล้านนาไทย ในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้นมา มีเมืองเชียงใหม่เป็นเมืองหลวงเป็นศูนย์กลางทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าต่อมาในบางครั้งบางคราว จะสูญเสียอำนาจรัฐและอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรอื่นไปบ้าง ในที่สุดก็กลับเข้ามารวมเป็นอาณาจักรไทยเดียวกันเช่นปัจจุบัน*
>
> *การที่ ล้านนาไทย เคยตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอำนาจรัฐอื่นมาบ้าง ก็ไม่ได้ทำให้สภาพความเจริญรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมล้านนาไทยด้อยลงไปก็หาไม่ วัฒนธรรมล้านนาไทยยังคงมีครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งจะศึกษาได้ทุกด้านไม่ว่าจะเป็นทางด้านภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลป นาฏศิลปและดนตรี ฯลฯ และยังคงรักษาไว้เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมล้านนาไทย ที่น่าภาคภูมิใจและไม่ด้อยไปกว่าวัฒนธรรมของภาคอื่นเช่นกัน*
>
> *ดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือหรือดนตรีพื้นเมืองเหนือเป็นดนตรีที่แสดงออกชัดเจน มีรูปแบบการเล่น การประสมวง ตลอดจนสุนทรียะในความไพเราะของท่วงทำนอง และความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีพื้นบ้านโดยแท้จริง*
>
> (ยงยุทธ ธีรศิลป และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง ๒๕๓๕)

จากเล่มเดียวกันนี้ ยังได้อธิบายถึงเรื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยแบ่งประเภทเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ออกตามลักษณะการบรรเลง เป็น ๔ ประเภท ได้แก่ประเภทที่หนึ่ง เครื่องดีด ได้แก่ เปี๊ยะ ซึง ประเภทที่สองเครื่องสี ได้แก่ สะล้อประเภทที่สาม เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่แน และประเภทสุดท้าย เครื่องตี ได้แก่ กลองชนิดต่างๆ

เครื่องดีด ของภาคเหนือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย สร้างเสียงโดยการทำให้สายสั่นสะเทือนด้วยนิ้วมือหรือวัตถุ มีอยู่ด้วยกัน ๒ ชนิดคือ เปี๊ยะและซึง

เครื่องสี ของภาคเหนือประเภทเครื่องสาย ทำให้เกิดเสียงโดยการสี (เสียดสี)ด้วยคันชัก มีชนิดเดียวคือ สะล้อ

เครื่องเป่า ของภาคเหนือ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการใช้ลมเป่า แบ่งออกเป็นมี ๓ ประเภท คือ ประเภทไม่มีลิ้น ได้แก่ ขลุ่ยประเภทลิ้นภายในไม่มีลำโพง ได้แก่ ปี่ และประเภทสุดท้าย ประเภทลิ้นภายนอกมีลำโพง ได้แก่ แน

เครื่องตีของภาคเหนือที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการตี ส่วนมากแล้วจะเป็นเครื่องตีประเภทหนัง ส่วนเครื่องตีประเภทเครื่องไม้และโลหะนั้นก็พอมีเล่นกันบ้าง

เครื่องตีประเภทเครื่องไม้และโลหะ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ส่วนใหญ่แล้วเป็นเครื่องดนตรีของภาคกลาง ซึ่งนำมาประสมวงเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองบางชนิด จะมีความแตกต่างในด้านรูปร่าง ระบบเสียงและวิธีเล่น ไม่ได้มาตรฐานเท่าภาคกลาง มีชื่อเรียกตามภาษาถิ่น ดังนี้ ระนาดเอก (ป้าดไม้) ระนาดทุ้ม (ป้าดไม้) ระนาดเอกเหล็ก (ป้าดเหล็ก) ระนาดทุ้มเหล็ก (ป้าดเหล็ก) ฆ้องวงใหญ่ (ป้าดก๊อง) ฆ้องวงเล็ก (ป้าดก๊อง) หุ่ย (อุ่ย) ฉาบใหญ่ (สว่า) ฉาบกลาง (สว่า) ฉาบเล็ก (แส่) เป็นต้น

เครื่องตีประเภทเครื่องหนัง เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องตี ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเครื่องหนัง และใช้ประสมวงเล่นกันมาก มีทั้งประเภทขึงหนังหน้าเดียว ได้แก่ เครื่องตีประเภทซึ่งหนังหน้าเดียว ได้แก่ กลองแอว กลองหลวง กลองปูเจ่ นอกจากนี้ยังมีเครื่องหนังที่ขึงหนังสองหน้า ได้แก่ กลองปูจา กลองสบัดไชย กลองมองเชิง กลองตะโล้ดโป๊ด กลองเต่งทิ้ง กลองม่าน ฯลฯ

นอกจากนี้ ยงยุทธ ธีรศิลปและทวีศักดิ์ ปิ่นทอง ยังได้อธิบายถึงลักษณะของกลองปูจาไว้ว่า เป็นกลองที่ขึงหนังสองหน้า มีหน้าที่ใช้ในงานที่เกี่ยวข้องกับวัด ได้แก่ การตีเพื่อให้สัญญาณประจำวัด ตีให้สัญญาณเมื่อพระเทศน์จบ และปัจจุบันยังมีการตีเพื่อการแข่งขัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กลองปูจา เป็นกลองประจำวัด ตั้งอยู่กับที่ มีลักษณะเป็นกลองชุดๆหนึ่งประกอบด้วยกลอง ๒ ขนาดดังนี้

๑. กลองปูจา หรือกลองหลวงหรือกลองตึ้งมี ๑ ลูก

๒. กลองเล็ก หรือกลองน้อย หรือกลองตุบหรือลูกตุบ มี ๒-๓ ลูก

กลองปูจาเป็นกลองประเภทขึงหนังสองหน้าตัวกลองทำด้วยไม้จริงเนื้อแข็ง เช่นไม้ขนุน ขุดเป็นโพรงข้างใน หัว-ท้ายกลองปิดด้วยแผ่นหนังเป็นหน้ากลอง ตรึงด้วยหมุดไม้ปล่อยหัวหมุดให้ยื่นออกมาพ้นตัวกลอง กลองหลวงมีขนาดหน้ากลองกว้างประมาณ ๒๗ นิ้ว ยาวประมาณ ๕๖ นิ้ว ส่วนกลองเล็กที่เรียกว่าลูกตุบนั้น มีขนาดหน้ากลองกว้างประมาณ ๕๖ นิ้ว ส่วนกลองเล็กที่เรียกว่าลูกตุบนั้น มีขนาดหน้ากลองกว้าง

ประมาณ ๑๐ นิ้ว ยาวประมาณ ๑๒ นิ้ว ขนาดของกลองปูจาในแต่ละท้องถิ่นไม่แน่นอน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับไม้ที่นำมาทำเป็นตัวกลองนั้น ว่าจะมีลำต้นใหญ่เท่าใด

เวลาตีกลองปูจา ใช้ผู้ตี ๒ คน คนหนึ่งใช้ไม้ค้อน ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็งทำหัวไม้เป็นปุ่มใช้ตีกลองเป็นทำนองต่างๆ ส่วนอีกคนหนึ่งใช้ ไม้แสะ ซึ่งเป็นไม้ไผ่ผ่าซีกจักเป็นซี่เล็กๆ ตีที่กลองปูจา เป็นจังหวะเดียวยืนจังหวะหลักโดยตลอด

กลองปูจาจะตีเมื่อวันขึ้น-แรม ๗, ๘ และ ๑๔, ๑๕ ค่ำ หรือ ตีรับพระเมื่อเทศน์จบหรือตีเป็นสัญญาณประจำวัด ปัจจุบันยังนำมาใช้ตีประกวดแข่งขันด้วย
(ยงยุทธ ธีรศิลป และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง ๒๕๓๕)

ธีรยุทธ ยวงศรี อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีดนตรีล้านนา ไว้ในหนังสือ การดนตรี การขับการฟ้อน ล้านนา ว่า

เครื่องดนตรีที่มีอยู่และใช้บรรเลงในล้านนามาย้อนไปในสมัยต้นมีอยู่ ๒ ประเภท

ประเภทแรกเรียกว่า "วงพาทย์-ฆ้อง" ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่ทำด้วย "โลหะ" ได้แก่ ฆ้องขนาดต่างๆ ทำด้วย "ไม้ขึงด้วยหนังและไม้เจาะรูมีลิ้นและไม่มีลิ้น" ได้แก่ กล่องต่างๆ ปี่ และขลุ่ย สันนิษฐานว่า ลักษณะและโครงสร้างทั้งหมดน่าจะใกล้เคียงกับยุคปัจจุบัน เพราะรับอิทธิพลมาจากชนชาติมอญเหมือนกัน

ประเภทที่ ๒ ล้วนเป็นประดิษฐกรรมจากภูมิปัญญาของบรรพชนชาวล้านนาทั้งหมดโดยแท้ เพราะวัสดุที่ใช้ในการประดิษฐ์เกือบทั้งหมดเป็นสิ่งที่มีอยู่ดกดื่นในท้องถิ่น ไม่จำเป็นต้องไปค้นหาหรือเลือกซื้อมาจากแหล่งค้าใด มีอยู่ด้วยกัน ๗ ชนิด ได้แก่

๑. ซึง
๒. สะล้อ หรือ ทร้อ (ทะร้อ) หรือ ตะล้อ
๓. ปี่
๔. ขลุ่ย
๕. ติ่ง
๖. เปี๊ยะ หรือ เพี๊ยะ หรือ เพียย
๗. กลอง

วัตถุประสงค์แรกของเครื่องดนตรี น่าจะนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมบางอย่างในบางครั้งก่อน ตามศรัทธาและความจำเป็น อันเป็น "จารีต" ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาครั้นกาลเวลาผ่านไปนานเข้า ชนล้านนามีภูมิปัญญามากขึ้น อารยธรรมสูงขึ้น เกิด

สุนทรีย์รสมากขึ้น จึงเริ่มนำดนตรีเข้ามาเกี่ยวพันกับชีวิตประจำวัน กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต เช่น การนำมาบรรเลงประเทืองอารมณ์คลายเครียด และนำติดตัวไปแอ่วสาวตามหมู่บ้านต่างๆ เครื่องดนตรีมักทำขึ้นในรูปแบบเรียบง่าย ไม่ประณีตสวยงาม เพราะต้องการ "เสียงที่ดังออกมา" มากกว่าอย่างอื่น ส่วนมากจะใช้ในยามที่ยังเป็น "บ่าว" (หนุ่ม) อยู่ เมื่อแต่งงานไปแล้วก็เลิกใช้ ตั้งหน้าทำไร่ทำนาทำสวน สร้างฐานะให้ครอบครัว นอกจากบางคนที่มีใจรักศิลปะด้านนี้เท่านั้น ที่ยังนำมาเล่นบ้างบางโอกาส
(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๔๐)

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๔๙: ก) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง ความเชื่อและพิธีกรรม

มีที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคเหนือ ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีที่มีชื่อเสียงของภาคเหนือได้แก่ วงสะล้อ ซอ ซึง มีการขับร้องแบบภาคเหนือเรียกว่า การขับซอ ซึ่งมีวงดนตรีประกอบ นอกจากนี้ยังมีวงกลองสะบัดไชย วงกลองปูจา และวงปี่พาทย์พื้นเมือง ซึ่งมีการเรียกชื่อต่างกันออกไป เช่นวงพาดฆ้อง วงเต่งทิ้ง วงป้าด หรือวงป้าดก๊องบ้าง แล้วแต่ความนิยมของแต่ละท้องที่

ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือได้รับการสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งโดยวิธีมุขปาฐะ การเรียนการสอนมักดำเนินที่บ้านของครู ทำให้ครูและศิษย์มีความสมพันธ์ที่ใกล้ชิดกัน ผู้เรียนมิใช่จะได้รับเพียงวิชาความรู้ด้านดนตรีเท่านั้น แต่ยังได้เรียนรู้การวางตนในการประกอบวิชาชีพนักดนตรี การดำเนินชีวิตอย่างมีคุณธรรม ศิลปินที่เชี่ยวชาญจะถ่ายทอดความรู้เรื่องพิธีกรรมการบูชาครูไปยังอนุชน พิธีกรรมนี้ถือเป็นพิธีกรรมที่สำคัญสำหรับผู้เริ่มเรียนและผู้แสดงขั้นตอนของการไหว้ครูมีการบูชาพระรัตนตรัยก่อนเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เข้าไปมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรม เครื่องบูชาครูสะท้อนความเชื่อของศิลปิน ซึ่งมีเรื่องเหนือธรรมชาติ เกี่ยวกับเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้อง ภูมิปัญญาล้านนาที่ชาญฉลาดซึ่งแฝงอยู่ในข้อห้ามต่างๆ สอนให้ผู้ปฏิบัติมีความละเอียด รอบคอบ และประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม มีความเคารพนพนอบต่อผู้เป็นครู การสืบสานวัฒนธรรมดนตรีนอกจากจะเป็นการอนุรักษ์ดนตรีที่งดงามแล้ว ยังเป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาของท้องถิ่นล้านนาที่มีเอกลักษณ์อันโดดเด่นของไทยให้คงอยู่สืบไปอีกด้วย (บุษกร สำโรงทอง ๒๕๔๙)

ธนะรัชต์ อนุกูล (๒๕๔๓: ง) ศึกษาประวัติความเป็นมาของกลองสบัดไชยลักษณะทางกายภาพ ความเชื่อและบทบาทของกลองสบัดไชยและวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีด้านจังหวะ ไว้ว่าประวัติความเป็นมาของกลองสบัดไชยมีการใช้กลองสบัดไชยมาตั้งแต่สมัยอดีต ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ามาจากที่ใด แต่พบในบันทึกตั้งแต่สมัยพระยามังราย ประมาณ พ.ศ. ๑๘๐๐ และมีการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ชื่อของกลองเรียกแตกต่างตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมคือ

กลองจัย กลองปูจา กลองสบัดไชยโบราณและกลองสบัดไชยประยุกต์ ลักษณะทางกายภาพเป็นกลองขึงหนังสองหน้าขนาดใหญ่ มีกลองขนาดเล็ก ๒-๓ ลูกอยู่ด้านข้าง

ความเชื่อในกลองสบัดไชยแบ่งเป็นความเชื่อทางศาสนาเพื่อใช้กลองสบัดไชยสำหรับการบูชาศาสนา ความเชื่อด้านความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง เชื่อว่ากลองสบัดไชยในอดีตใช้ตีเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล แก่นักรบยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธีการรบ เป็นเครื่องประโคมฉลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาบ้านเมืองไร้ศึกสงคราม กลองสบัดไชยได้ใช้ตีเป็นพุทธบูชา เป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในชุมชน ปัจจุบันนิยมใช้ในการบันเทิงตามงานบุญของวัด จนกลายมาเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมที่แพร่หลายในปัจจุบัน

การวิเคราะห์ลักษณะทางด้านดนตรีด้านจังหวะพบว่า

๑. โครงสร้างจังหวะ แบ่งเป็นลักษณะสองท่อนและลักษณะหลายท่อน

๒. ประโยคจังหวะ มีรูปแบบประโยค ตั้งแต่ ๔ รูปแบบขึ้นไป จนถึง ๘ รูปแบบ โดยถ้าประโยคจังหวะยาว รูปแบบประโยคมีน้อย ถ้าประโยคจังหวะสั้น รูปแบบประโยคมีมาก

๓. การแปรจังหวะ จังหวะปู่จามีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักมากที่สุด ๓ ลักษณะ จังหวะสะบัดชัยมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก ๒-๑๒ ลักษณะ จังหวะแสะมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก ๔ ลักษณะ ลักษณะของการแปรจังหวะเป็นการแปรโดยเปลี่ยนระดับโน้ต ความสั้นยาวของโน้ต (ธนะรัชต์ อนุกูล ๒๕๔๓)

รณชิต แม้นมาลัย (๒๕๓๖: ก-ค) ศึกษากลองหลวงล้านนา ไว้ว่า กลองหลวงมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาวยองในจังหวัดลำพูน จะเห็นได้จากพัฒนาการของกลองหลวงจากกลองหลวงสมัยดั้งเดิม ได้มีพัฒนาเป็นลำดับขั้นโดยชาวยอง จนเป็นที่นิยมกันแพร่หลายในเขตล้านนาปัจจุบัน และชาวยองในจังหวัดลำพูนก็ยังคงมีบทบาทสำคัญอันเกี่ยวเนื่องกับกลองหลวงจนถึงทุกวันนี้โดยเฉพาะในการสร้างกลองหลวง ศูนย์กลางของการสร้างกลองหลวงอยู่ที่วัดสุวรรณวิหาร ตำบลนครเจดีย์ อำเภอซาง จังหวัดลำพูน และช่างที่สร้างกลองหลวงก็สืบทอดความรู้มาจากบรรพบุรุษชาวยองของตนนั่นเอง

พัฒนาการของกลองหลวงสามารถแบ่งออกได้เป็น ๓ สมัย ซึ่งแต่ละสมัยมีรูปแบบและโครงสร้างที่แตกต่างกันดังต่อไปนี้

กลองหลวงสมัยดั้งเดิม (ประมาณ พ.ศ. ๒๓๔๕-๒๔๒๗) มีหน้ากลองกว้างประมาณ ๑๘ นิ้ว มีความยาวประมาณ ๑๔๘ นิ้ว ใช้เกวียนล้อตันเป็นพาหนะในการขนย้าย

กลองหลวงสมัยหนานหลวง (ประมาณ พ.ศ. ๒๔๒๘-๒๔๙๕) มีกลองกว้างประมาณ ๒๐-๒๕ นิ้ว มีความยาวประมาณ ๑๓๕-๑๔๕ นิ้ว ใช้เกวียนล้อเป็นซี่ทำจากไม้เป็นพาหนะในการขนย้าย

กลวงหลวงในสมัยปัจจุบัน (ประมาณ พ.ศ. ๒๔๙๖-ปัจจุบัน) มีหน้ากลองกว้างประมาณ ๒๖-๒๘ นิ้ว มีความยาวประมาณ ๑๓๐-๑๓๕ นิ้ว นอกจากนั้นยังมีกลองขนาดใหญ่พิเศษ มีหน้ากลองกว้าง ๔๐ นิ้ว และมีความยาวถึง ๒๐๗ นิ้ว สร้างขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของกลองชนิดนี้เท่านั้น ไม่ได้ใช้ในกิจกรรมอย่างเดียวกับกลองใบอื่นๆ กลองหลวงสมัยนี้ใช้ล้อเลื่อนที่ทำจากล้อรถยนต์เป็นพาหนะในการขนย้าย

เสียงกลองหลวงประกอบด้วย “เสียงหน้า” และ “เสียงลูกปลาย” กลองหลวงสมัยดั้งเดิมมีเสียงหน้าและเสียงลูกปลายที่ดังเป็นเวลานาน กลองหลวงในสมัยหนานหลวง ได้พัฒนาให้มีเสียงลูกปลายที่ดังซ้อนกัน ๒ ครั้ง เสียงกลองหลวงในสมัยปัจจุบันมีเสียงหน้าและเสียงลูกปลายที่สั้นกว่า ทิศทางของเสียงทางก้นกลองหลวงเป็นทิศทางที่ได้ยินเสียงดังชัดเจนที่สุด

คุณภาพของเสียงกลองหลวงขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ ไหกลอง เหงือกกลอง รูเอวกลอง หนังกลอง หูติ่ง คราวหูติ่ง หนังขิ่น จ่ากลอง ผู้ตีกลอง วัสดุที่ใช้ในการตีกลอง ตำแหน่งที่ตีกลอง วิธีการตีกลอง จังหวะในการตีกลองและการควบคุมแรงในการตีกลอง

กลองหลวงล้านนาได้รับพัฒนาด้านรูปแบบและระบบเสียงไปตามความนิยมของแต่ละยุคสมัย แต่กลองหลวงก็ยังรักษาบทบาทและหน้าที่ในวิถีชีวิตของชาวล้านนาอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือสื่อสาร เพื่อแจ้งข่าวคราวแก่สมาชิกของชุมชนนั้นๆ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบกระบวนฟ้อน กระบวนแห่ โดยใช้ประสมร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองชนิดอื่น หรือเป็นเครื่องไทยทานที่สร้างขึ้นมาเป็นพุทธบูชา เป็นต้น นอกจากนั้นและ จะเห็นได้ว่า กลองหลวงเป็นศูนย์หลวงเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนหรือหมู่บ้านกับวัดได้อย่างชัดเจน กิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลองหลวง เริ่มตั้งแต่การสร้าง การใช้ การเก็บรักษา หรืออื่นๆ ล้วนต้องอาศัยความร่วมมือของวัดและหมู่บ้านหรือพระและชาวบ้านอย่างใกล้ชิด กระบวนการสร้างกลองตลอดจนกลวิธีต่างๆ ในการสร้างกลองหลวง เพื่อให้ได้เสียงกลองตามความต้องการของชุมชน แสดงถึงภูมิปัญญาของชาวยอง และชาวล้านนาอย่างแท้จริง เมื่อสร้างเสร็จแล้ว กลองหลวงเป็นสมบัติของวัดและหมู่บ้านนั้นๆ ยิ่งในสังคมปัจจุบัน กลองหลวงได้เพิ่มบทบาทนอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้วคือ กลองหลวงได้กลายเป็นเครื่องมือในการแข่งขัน เพิ่มขึ้นมาอีกด้วย ดังนั้น กลองหลวงจึงกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งเกียรติยศและศักดิ์ศรีของชุมชน หรือของหมู่บ้านที่เป็นเจ้าของอีกด้วย กลองหลวงจึงจัดเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของตอนเองทั้งรูปแบบและบทบาทในสังคมชาวล้านนา

ในปัจจุบัน กลองหลวงมีขนาดหน้ากลองกว้าง ๒๘ นิ้ว และยังคงอยู่ในความนิยมไปอีกระยะหนึ่ง แต่คาดว่าความนิยมนี้จะเปลี่ยนไป เนื่องจากวัสดุสำคัญที่ใช้ในการสร้างกลองหลวง คือ ไม้ประดู่แดง (Phyllocarpus Septentrionalis Donn Smith) ในวงศ์ Leguminosae เป็นไม้คุ้มครองประเภท ก. เท่าที่พบอยู่ในปัจจุบันมีอยู่จำนวนน้อยและต้องขออนุญาตในการตัดไม้ด้วย ดังนั้น การจะสร้างกลองขนาดดังกล่าวคงจะเป็นไปได้ยาก และอาจจะเปลี่ยนไปนิยมกลองที่มีขนาด

เล็กลง ซึ่งยังพอจะหาวัสดุในการสร้างได้อยู่ แต่ไม่ว่ากลองหลวงจะมีพัฒนาการรูปแบบหรือระบบเสียงไปอย่างไร กลองหลวงล้านนาก็ยังนับเป็นสมบัติอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมชาวยองและล้านนา (รณชิต แม้นมาลัย ๒๕๓๖)

วรวุฒิ สุภาพ (๒๕๔๖: ง) ศึกษากระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมกลองปูจา: กรณีศึกษาจังหวัดลำปาง ผลการศึกษามีดังนี้

๑. กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมกลองปูจาในอดีตมีจุดมุ่งหมายเพื่อการดำรงชีวิตและใช้ในพิธีกรรมของสังคม ผู้ถ่ายทอดคือพระสงฆ์และครูชาวบ้านทำการถ่ายทอดให้กับชายที่มีความสนใจเรื่องกลองปูจา องค์ความรู้ที่ถ่ายทอดคือองค์ความรู้ด้านการบรรเลงกลองปูจา และองค์ความรู้ในเรื่องคติความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับกลองปู่จา โดยทำการการถ่ายทอดในรูปแบบการศึกษาตามอัธยาศัยต่างจากปัจจุบันที่เป็นการศึกษานอกระบบโรงเรียน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูวัฒนธรรมกลองปูจา ผู้ถ่ายทอดคือวิทยากรซึ่งถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจในการอนุรักษ์วัฒนธรรมกลองปูจา โดยถ่ายทอดองค์ความรู้ในเรื่องการบรรเลงเป็นหลัก

๒. คุณค่าวัฒนธรรมกลองปูจาที่มีต่อชุมชนนั้นเป็นคุณค่าที่เกิดจากบทบาทหน้าที่ของกลองปูจาในชุมชน ในอดีตพบว่า ประกอบด้วยคุณค่าทางด้านจิตใจ ร่างกาย ศาสนา สังคม ประวัติศาสตร์และสุนทรียศิลป์ ในปัจจุบันพบว่าคุณค่าด้านศาสนาหายไป แต่ปรากฏคุณค่าทางด้านเศรษฐกิจ

๓. การนำวัฒนธรรมกลองปูจามาถ่ายทอดในโรงเรียนต้องนำองค์ความรู้ทั้ง ๒ ด้านมาเป็นหลักในการถ่ายทอด โดยบูรณาการวัฒนธรรมกลองปูจาเข้ากับสาระการเรียนรู้กลุ่มที่ ๘ ในวิธีการสอนแบบผู้เรียนเป็นสำคัญ และอาศัยความร่วมมือจากชุมชนในการถ่ายทอดวัฒนธรรมกลองปูจา (วรวุฒิ สุภาพ ๒๕๔๖)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ราษี ณ ลำปาง (๒๕๔๘: ๑๑๒) กล่าวไว้ในหนังสือ "ลำปาง" ในพงศวดารไทยถิ่นเหนือ" ว่า ก๋องปูจา หรือกลองบูชาเป็นสิ่งมหัศจรรย์ของโลกอันดับหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้น เพื่อใช้เป็นสื่ออาณัติสัญญาณในพิธีบูชาธรรมในพุทธศาสนาและบอกเหตุต่างๆ ในสังคม จะเห็นได้จากการตีก๋องปู่จาเพื่อบอกเหตุไฟไหม้ มีเหตุร้ายเกิดขึ้นหรือนัดประชุม ตลอดจนตีเพื่อบอกกล่าวให้ทราบว่าวันรุ่งขึ้นจะเป็นวันพระหรือตีเพื่อเป็นพุทธบูชา บูชารัตนตรัยและองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภูมิความรู้ วิธีการ โอกาสการสืบทอดวิชาการและศิลปะการตีกลองบูชาของแต่ละท้องถิ่น บางท้องถิ่นมีระบบการถ่ายทอดที่ดีและต่อเนื่องความรู้ที่ปรากฏให้เห็นก็มีความสมบูรณ์ น่าส่งเสริมและอนุรักษ์ไว้เป็นสมบัติของชาติสืบต่อไป (ราษี ณ ลำปาง ๒๕๔๘)

๒.๓.๓ เอกสารและงานวิจัยเพลงเรื่องเพลงช้า

ถาวร ศรีผ่อง ได้ศึกษาวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเพลงยาว โดยศึกษามาจากทำนอกหลักของฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเพลงยาวที่เป็นบทเพลงเก่า ผลการศึกษาพบว่า รูปแบบของเพลงช้าเรื่องเพลงยาวมี ๓ ส่วน คือ ตัวเพลงช้า เพลงสองไม้ และได้ออกเพลงเร็ว ลงท้ายด้วยเพลงลา เป็นลักษณะของเพลง ๓ อัตรา ซึ่งวิวัฒนาการเป็นรูปแบบของเพลงเถาในปัจจุบัน ลักษณะของสำนวนเพลงมีความคล้ายคลึงกัน การเคลื่อนที่ของทำนองถาม-ตอบ ใช้หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น ควบคุมจังหวะกับสำนวนเพลงที่มีลักษณะเรียบสม่ำเสมอ และใช้หน้าทับสองไม้ควบคุมจังหวะกับสำเนียงเพลงที่ไม่ราบเรียบ การสัมผัสของทำนองมีการเรียงร้อยส่งสัมผัส ทั้งสัมผัสระหว่างวรรคภายใน ๑ ประโยค และสัมผัสระหว่างประโยคต่อประโยค ๒ ลักษณะคือ สำนวนสัมผัสเชิงคล้ายคลึง และสำนวนสัมผัสเชิงคลี่คลาย มีการใช้มือฆ้องลักษณะต่างๆ เช่น การตีฉายมือสำนวนเพลงบางช่วงมีการใช้ลักษณะสองชั้นฉายซึ่งเป็นการฉายรูปประโยคเพลงโดยการนำสำนวนประโยคอัตราสามชั้นมาใช้ในเพลงอัตราสองชั้น เป็นงานวิจัยที่ถือเป็นแนวทางการวิเคราะห์กลวิธีการสร้างทำนองการสร้างทำนองของงานวิจัยในครั้งนี้ (ถาวร ศรีผ่อง ๒๕๔๐)

ณัฐชยา ไชยศักดา (๒๕๔๓ : ง) ศึกษาเรื่องการบรรเลงเพลงเร็วในวงเครื่องสายไทย กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู ผลการวิจัยพบว่าเพลงเรื่องจัดเป็นเพลงโบราณประเภทหนึ่งที่ปรากฏมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา เพลงเร็วเรื่องแขกมัดตีนหมูเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง อยู่ในอัตราชั้นเดียว รูปแบบของเพลงเรื่องประเภทนี้คือ เพลงเร็ว และออกด้วยเพลงลา ด้วยจำนวนท่อนที่มีมากถึง ๑๐ ท่อน ก่อให้เกิดความหลากหลายในการดำเนินทำนอง ทางฆ้องที่พบมีเอกลักษณ์และมือแฝงไปด้วยทางฆ้องที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวมากมาย เกิดประโยชน์แก่ผู้บรรเลงทั้งเป็นการฝึกทักษะในการปฏิบัติ ความจำ และความอดทนในการบรรเลง

จากการศึกษาหลักการบรรเลงเพลงเร็วในวงเครื่องสายไทย : กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู (ทางหลวงชาญเชิงระนาด) พบว่า ในการแปลทำนองจากทางฆ้องเป็นทางเครื่องสายไทยนั้น ต้องคงไว้ซึ่งลักษณะเด่นของทางฆ้อง เช่น การสะบัด การลักจังหวะ กลอนบังคับทาง อีกทั้งเรื่องบันไดเสียงและลูกตกเป็นสำคัญ โดยแปรทำนองเพลงให้มีความผิดเพี้ยนไปจากทำนองหลักน้อยที่สุด ในการดำเนินทำนองของวงเครื่องสายไทยพบว่า ทางฆ้องวงใหญ่ในเพลงเร็วเรื่องนี้ มีความวิจิตรพิสดารมาก ดังนั้นทางบรรเลงในวงเครื่องสายไทยจึงค่อนข้างแปรทางไปในแนวทางเดียวกับทำนองหลัก และกำหนดคุณลักษณะสำคัญให้ทำนองที่ปรากฏมีลักษณะ “เรียบ” ทำให้การดำเนินทำนองเครื่องสายควบคู่ไปกับทางฆ้องและความประสานกลมกลืนในทางบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้ง ๓ ชิ้น คือ จะเข้ ซ้อด้วง และซออู้ ทั้งนี้ในการบรรเลงยังต้องยึดหลักของทางที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเองไว้ด้วย (ณัฐชยา ไชยศักดา ๒๕๔๓)

ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๔๕ : ii) ได้ศึกษาเรื่องอัตลักษณ์เพลงฉิ่งไว้ว่า เพลงเรื่องเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งที่ปรากฏมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพลงฉิ่งเป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาขณะพระฉันอาหารโดยระหว่างพระฉันเช้าและพระฉันเพล ใช้เพลงแตกต่างกันไป พระฉันเช้าเป็นเพลงฉิ่งเรื่องใหญ่ เรียกกันว่า “เพลงฉิ่งพระฉัน” ใช้บรรเลงกันทั่วไปทุกสำนัก เพลงฉิ่งพระฉันเพล สำนักพาทยโกศลบรรเลงเพลงเรื่องกระบอกและเพลงพระยาพายเรือ กรมศิลปากรบรรเลงเพลงเรื่องกระบอก สำนักครูพุ่ม บาปุยะวาทย์บรรเลงเพลงเรื่องจิ้งจกทอง

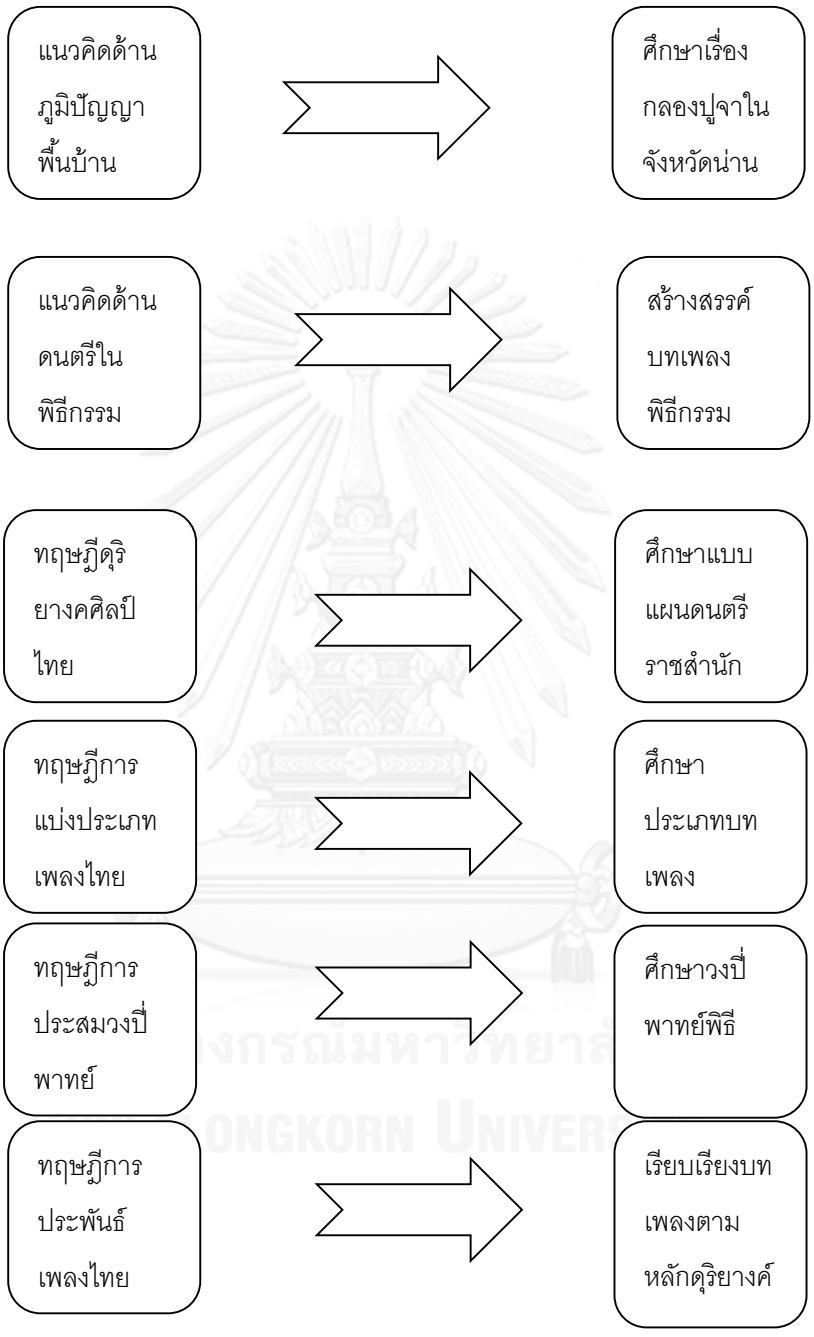
ตัวตนที่แท้จริงของเพลงฉิ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะได้แก่ ลักษณะการดำเนินทำนองหลัก มีมือฆ้องเป็นลักษณะพิเศษของตัวเอง ลักษณะทำนองที่มีความไม่ลงตัว ไม่แน่นอน ไม่เท่ากัน แต่สามารถนำมาเรียงร้อยต่อกันอย่างเหมาะสม มีการตัดทอนเพลงจากชุดทำนองที่ไม่ลงตัวอย่างเพลงประเภทอื่นๆ ไปสู่ทำนองที่ละเอียดขึ้นได้ กระสวนของทำนองมีความเบาและสบาย

เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็วมีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงเรื่องเพลงฉิ่งมากที่สุด แต่เพลงเร็วมีความลงตัวมากกว่าเพลงฉิ่ง เนื่องจากมีจังหวะหน้าทับควบคุม นอกจากนี้เพลงเร็วยังมีความเข้มข้นและหนักแน่นมากกว่า คุณสมบัติร่วมระหว่างเพลงเร็วกับเพลงฉิ่ง ได้แก่ เนื้อทำนองหลักมีการตีแบบ “ลักษณะจังหวะสะบัด” “ตีคู่แปด” มีท่วงทำนอง “โยน” ประกอบโดยทั่วไปและส่วนใหญ่มักพบในตอนท้ายของทุกๆ ท่อน มักมีการซ้ำประโยคแต่ละประโยค ๒ ครั้งเสมอ เนื้อทำนองหลักมีการบังคับมือให้ถี่ขึ้นกว่าปกติ

เพลงฉิ่งอัตราชั้นเดียว ใช้ประกอบการแสดงในการชมธรรมชาติของตัวละคร และมีการนำเพลงฉิ่งมุล่งใช้เป็นบทเพลงฝึกทักษะในการไล่มือกันอย่างแพร่หลายจากอดีตจนถึงปัจจุบัน
(ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทฤษฎีที่กล่าวถึงทั้งหมดผู้วิจัยมีกรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ดังนี้



แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวเป็นข้อมูลที่ใช้ในการทำวิจัยการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านทั้งหมด

บทที่ ๓

กลองปูจา

กลองปูจา เป็นต้นรากในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ผู้วิจัยจะได้แสดงบริบทที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจาดังหัวข้อต่อไปนี้

๓.๑ ประวัติความเป็นมาของกลองปูจา

๓.๒ ความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจา

๓.๓ ลักษณะทางกายภาพและการประสมวง

๓.๔ ประเภทของทำนองกลองปูจา

๓.๕ ทำนองกลองปูจา

๓.๖ โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

รายละเอียดตามหัวข้อข้างต้นมีดังต่อไปนี้

๓.๑ ประวัติความเป็นมาของกลองปูจา

กลองปูจา หรือ ก๋องปู่จาในสำเนียงภาษาพื้นเมืองของจังหวัดน่าน มีความหมายตรงกับภาษาของภาคกลางว่า กลองบูชา หมายถึงกลองที่มีหน้าที่ในการบูชานั่นเอง ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่พบว่ากลองปูจาเป็นกลองประเภทหนึ่งซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัว ขนาดใหญ่มีจำนวน ๔ ใบลดหลั่นกันไป ในหนึ่งชุดมี ๔ใบ ที่สำคัญกลองปูจาหนึ่งชุดถูกสร้างขึ้นมาจากจิตวิญญาณความเชื่อความศรัทธาของชาวเมืองน่าน ชาวล้านนาที่ตั้งจิตเป็นพุทธบูชาต่อพระพุทธศาสนา เพราะกลองทั้งหมดทั้ง ๔ ใบล้วนแล้วแต่จะต้องเป็นไม้ต้นเดียวกัน ใบใหญ่สุดจะเป็นใบแม่ เรียกว่ากลองแม่ และมีลูกตุบเป็นกลองเล็กลดหลั่นกันลงมาในแต่ละวัดกลองใบใหญ่มีขนาดใหญ่มากเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑ เมตร เสียงดังกังวานไปไกล และมีอายุเกิน ๑๐๐ ปี หรือหลายสิบปีสืบทอดรักษามาจนกระทั่งปัจจุบัน

กลองปูจาเป็นที่เคารพบูชาถือเป็นของสูงหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของวัดวาอารามนั้นๆ พบว่ามีการจัดวางไว้อย่างเป็นระบบระเบียบจัดให้มีฐานวางตั้ง เรียกว่าหอกลองปูจา แม้กระทั่งทิศทางก็ต้องตั้งให้เหมาะสมซึ่งโยงใยสู่ความเชื่อต่างๆมากมาย ไม่สามารถจะตีเล่นได้ ต้องฝึกฝนกันอย่างมีระบบเช่นเดียวกับการเรียนดนตรีไทยที่ต้องมีการไหว้ครูกันก่อน

ทองทวี ยศพิมสาร กล่าวในหนังสือ ฮีตคนเมืองฉบับสัปปะเรื่องเมืองล้านนา ว่า

> *“**ก๋องปู่จา**”เป็นชื่อคำเมืองของคนภาคพื้นล้านนาใช้เรียกกลองประเภทหนึ่งซึ่งประจำอยู่ในวัดวาอาราม อันเป็นสถาบันศาสนาพุทธ “**ก๋องปู่จา**”ตั้งชื่อตามลักษณะกิจกรรมการตีกลอง คือ ตีเนื่องจากวันสำคัญสำหรับชาวพุทธ ตีเพื่อเป็นพุทธ*

บูชา แสดงการบอกกล่าว ป่าวประกาศ สัญญาณให้ทราบว่าเป็นวันสำคัญเหตุการณ์สำคัญเป็นสื่อกลางความหมาย เสียงกลองนี้ต้องดังมาจากวัด เสมือนเสียงปลุกให้พุทธศาสนิกชนตื่นเตรียมกาย วาจา ใจ เตรียมความพร้อม เจตนาแน่แน่วทำบุญปฏิบัติธรรม ณ วัด ทุกคนจะหยุดกระทำบาป เว้นประกอบอาชีพมุ่งสู่วัดเป็นประเพณีอันดีงาม ของชาวลานนาตั้งแต่อดีต

"ก๋องปู่จา" *ก็คือ กลองบูชา ตีกลอง เพื่อเป็นพุทธบูชา อย่าไขว้เขวเป็นบูชากลอง บางคนอาจเข้าใจว่าก่อนจะตีกลองบูชาต้องหาดอกไม้ธูปเทียนมาบูชาเสียก่อนแล้วจึงตี อย่างนี้ถือว่าผิดความหมายไป* (ทองทวี ยศพิมสาร ๒๕๕๓)

พจนานุกรมล้านนา ฉบับแม่ฟ้าหลวง พ.ศ.๒๕๔๗ ได้ให้ความหมายของกลองปูชาไว้ว่า

กลองปูชา น๑. กลองขนาดใหญ่หน้าตัดประมาณ ๑ เมตร ยาวประมาณ ๒.๕๐ เมตรมีกลองขนาดย่อมคือกลองลูกต็อบ อีก ๓ ใบประกอบอยู่ด้านข้างในการตีทำนองทั่วไปจังหวะช้าและทำนองสบัดไชยจะมีฉาบใหญ่และฆ้องโหม่งประกอบ ถ้าตีทำนองล่องน่าน จังหวะเร็ว จะมีฉาบใหญ่และฆ้องชุด กลองนี้จะตีในวันโกน วันพระ เพื่อพุทธบูชา และเพื่อเตือนชาวบ้านให้สำรวมอยู่ในคลองธรรม น๒. กลองแบบเดียวกับน๑. แต่ใช้ไม้แสะ คือไม้กีบเป็นเครื่องตีประกอบจังหวะร่วมกับไม้กลองใช้ตีในงานบุญของวัดเช่นงานบุญสลากภัต เป็นต้น" (อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๓๔)

รณชิต แม้นมาลัย กล่าวถึงเรื่องกลองปูจาเอาไว้ว่า

กลองปูชา ในสมัยก่อนเป็นกลองประจำเมือง เนื่องจากกลองชนิดนี้ใช้ตีบอกเหตุ และบอกข่าวต่าง ๆ จึงทำให้ชาวบ้านมีความรู้สึกสบายใจ บ้านเมืองสงบสุข บางครั้งจึงเรียกกลองชนิดนี้ว่า "กลองอุ่นเมือง" ซึ่งมีชื่อเรียกตามลักษณะที่เป็นมงคลได้หลายชื่อ เช่น นัททเภรี เดชเภรี ชัยยะเภรีและมังคละเภรี เป็นต้น
(รณชิต แม้นมาลัย ๒๕๓๖)

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง กล่าวถึงเรื่องกลองปูจาเอาไว้ว่า

กลองปูชาหรือ กลองบูชา เป็นกลองที่สร้างขึ้นสำหรับถวายวัดเพื่อเป็นพุทธบูชาตามความเชื่อที่ว่าเสียงกลองจะดังไปถึงสวรรค์ชั้นฟ้า เพื่อให้บรรดาเหล่าเทพยดาทั้งหลายเป็นสักขีพยานในการทำบุญทุกๆ ครั้ง ดังนั้นกลองปูชาจึงมีประจำอยู่ในวัดต่างๆ โดยจะมีการติดตั้งไว้ในหอกลองแทบจะไม่การเคลื่อนย้ายใดๆ
(วิลักษณ์ ศรีป่าซาง, ๒๕๔๒: ๗๐)

ผู้วิจัยพบว่า กลองปูจามีบทบาทต่อพิธีกรรมในพระพุทธศาสนาในจังหวัดน่านมาก พบว่าแม้กระทั่งไม่มีพิธีกรรมอันใดเกิดขึ้นชาวจังหวัดน่านก็จะตีกลองปูจาประหนึ่งเครื่องประโคมบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ในทุกวันโกน วันพระธรรมสวนะ เป็นเครื่องเตือนจิตใจของพุทธศาสนิกชน ด้วยความมุ่งมั่นที่จะสืบทอดพระพุทธศาสนา มุ่งมั่นที่จะทำการบูชาพระรัตนตรัย ด้วยเสียงของกลองปูจาที่ประโคมออกไปก็เป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของชาวน่านที่มีจิตเป็นพุทธบูชาและมุ่งมั่นในศีลในธรรมอยู่ตลอดเวลา

เนื่องด้วยความศรัทธามั่นและมุ่งมั่นต่อการบูชา รายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องบูชาของกลองปูจาที่ถูกจัดสร้างโดยชาวเมืองน่านจะมีพิธีการสร้างด้วยความพิถีพิถันมาก เกิดจากความเชื่อที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับบรรพบุรุษว่าหากจัดสร้างโดยไม่ถูกลักษณะตามแบบอย่างโบราณแล้วผู้สร้างและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องต้องได้รับการลงโทษจากสิ่งที่มองไม่เห็นเสมอ ด้วยความเชื่อดังกล่าวส่งผลกระทบต่อจิตใจผู้จัดสร้างจึงมีความระมัดระวังเป็นอย่างมากก่อให้เกิดระเบียบวิธีการตามแบบประเพณีของการสร้างกลอง การเรียนกลองปูจา และข้อห้ามต่างๆ ที่เกิดขึ้นมากมายในสังคมชาวเมืองน่าน ผู้วิจัยลงพื้นที่ในการเก็บข้อมูลได้พบกับผู้ชำนาญการต่างๆมากมายทั้งบุคคลข้อมูลที่ตีกลองปูจาอยู่จริงในปัจจุบันทั้งพระภิกษุสงฆ์ สามเณร ชาวบ้านและ สล่าผู้สร้างกลองปูจา ในปัจจุบัน ส่งผลถึงรายละเอียดที่ได้รับข้อมูลดังนี้

ภาพที่ ๓ นายญาน สองเมืองแก่น

ภาพที่ ๔ นายญาน สองเมืองแก่นกับผู้วิจัย

นายญาน สองเมืองแก่น ผู้ชำนาญการด้านการสร้างกลองปูจาและการสืบทอดการตีกลองปูจาแบบดั้งเดิมของเมืองน่าน ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องกลองปูจาว่า

ในดินแดนของเหนือตอนบนนั้นปฏิสัมพันธ์ความเชื่อเกี่ยวกับกลอง เรื่องของพระรถเสนหรือนางสิบสองที่เท้าความในพุทธชาดกเรื่องพุทธเสนากะ ว่ายักษ์ออกมากินคนในวันพระหรือวันธรรมสวนะ ซึ่งเป็นกลอุบายอย่างหนึ่งด้วยเหตุผลและผลที่ให้คนมาเข้าวัดฟังธรรมและร่วมกันทำบุญ ก็ยังกลองปูจาไว้ตามวัดวาอารามเพื่อเป็นสัญญาณ ในสมัยก่อนที่ต่างๆ ไม่มีไมโครโฟน ลำโพง หรือกระแสไฟฟ้า ต้องใช้เสียง ก็มาจากเสียงกลองจึงมีความจำเป็นที่บ่งบอกแบ่งแยกชนิดของ ประเภทการตี ให้เกิดสัญญาณ เช่นการตีแบบบอกเหตุว่าตีแบบไหน ตีเมื่อไร เกิดอะไรขึ้น จึงมีชื่อเรียกว่าตีกลองหน้าเดียว ก็หมายถึงเหตุอันไม่ประสงค์ เช่น เจ้าอาวาสถึงแก่มรณภาพ อันดับที่สองคือตีแบบถวายเป็นพุทธบูชา ก็เพื่อเตือนสติในเวลาค่ำคืนก็จะนำฆ้องนำฉาบเข้าประสมวง หรือพับพางหรือระฆัง ก็จะมีท่วงทำนองระบำต่างๆ เช่น ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก หรือสาวน้อยเก็บผัก หรือระบำเสือขบช้าง หรือระบำตะติ้งย่าง เป็นระบำๆไป ก็เป็นการเตือนสติบอกว่าวันพรุ่งนี้จะเป็นวันพระหรือวันธรรมสาวนะ หรือ ๑๕ ค่ำ ชาวบ้านก็จะได้ไม่ลืมที่จะเตรียมอาหารไปทำบุญที่วัดในตอนเช้า ยกตัวอย่างง่ายๆ ก็คนพื้นบ้านทางนี้จะทานข้าวเหนียวเป็นส่วนใหญ่ ข้าวเหนียวก่อนที่จะนำไปนึ่งจะต้องการทำการแช่น้ำอย่างน้อย ๗-๘ ชั่วโมง หรือประมาณ ๑ คืน ก็แต่หัวค่ำ ตีสีตีห้าก็ลุกขึ้นนึ่งข้าวเหนียว แล้วก็ตีอีกอย่างหนึ่งก็ตีเพื่อเฉลิมฉลอง คือการตีแบบพระแบบสบัดไชย ก็ใช้คนสองคน เคาะให้จังหวะ ๑ คน แล้วตีเพลงระบำอีก ๑ คน เรียกว่า ระบำตุ๊บต้าง หรือกลองสบัดไชย ซึ่งก็มีทำนองต่างไปอีก เช่น ม้าเหยียบไปหรือม้าย่ำไฟ มีวิธีการตีอยู่ซึ่ง

เป็นแบบแผน ซึ่งท่วงทำนองจังหวะทำนองจะไม่เหมือนกันแล้วแต่ความถนัด แล้วก็มีลูกเล่นมีลีลาในการสะบัดมือหรือแกว่งมือเรียกว่าการแกว่งหอยหรือนวดหน้ากลองเพื่อชะลอความเหน็ดเหนื่อยของร่างกายคือกำลังแขนทั้งสองแขน โดยปกติกลองใหญ่จะอยู่ขวามือของผู้ตีเป็นหลัก อีกสามใบเล็กๆ เรียกว่าลูกตุบ ก็อยู่ทางซ้ายมือ ก็จะอยู่บนหอกลอง ซึ่งมีลักษณะเหมือนกุฏิหลังเล็กๆ ไม่มีฝาโล่งทั้งสี่ด้าน มีบันไดขึ้นไป กลองก็จะแขวนหรือวางอยู่บนฐานวางกลอง ก็จะเกิดความดังเป็นตัวบ่งบอกสัญญาณในการประโคมหรือการตีให้เกิดจังหวะจะโคนให้ชาวบ้านในท้องถิ่นได้ยินว่า ตีแบบไหนแบบบอกเหตุหรือแบบบูชาหรือแบบสบัดไชย (เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

เบื้องต้นผู้วิจัยได้ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญในการสร้างกลองปูจา ชาวบ้านในภาษาพื้นเมืองเรียกว่า สล่า หรือช่าง เรื่องเกี่ยวกับกลองปูจาที่เริ่มมีรายละเอียดมากขึ้น เริ่มด้วยจากการรู้จักรูปลักษณะทางกายภาพ รูปแบบของท่วงทำนอง และจุดประสงค์ของการตีกลองปูจาที่สำคัญของชาวน่านผู้วิจัยยังได้พบกับบุคคลข้อมูลอันสำคัญที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจาได้ให้รายละเอียดเรื่องกลองปูจาที่ตั้งอยู่ภายในวัดวาอารามของเมืองน่านและโยงใยอยู่ในส่วนของพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาไว้เพิ่มเติมดังต่อไปนี้

พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด มีความเชี่ยวชาญเรื่องศิลปะกลองปูชาและตีกลองปูจาในพิธีกรรมอยู่เป็นประจำได้อธิบายถึงกลองปูจาไว้ว่า

ภาพที่ ๕ พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด

กลองปูจา พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวว่า กลองปู่จา ปูจา หรือบูชานั่นน่ะโยมอาจารย์ มีลูกแม่ คือกลองใบใหญ่ และลูกตุบ คือใบเล็ก อีกสามใบเรียงกันมา ลูกแม่หรือลูกใหญ่จะบรรจุแผ่นยันต์เป็นดวงของเจ้าอาวาสองค์ปัจจุบันเอาไว้ภายใน และมีการเขียนยันต์ต่างๆเอาไว้มากมาย ทำนองของกลองปูจาที่วัดพญาวัดจะเรียงดังนี้

เริ่มด้วยการตีกลองในทำนองต้นเรียกว่าขึ้นกลองเพื่อบูชาก่อน ๓ ครั้งหรือเรียกว่า ๓ ลา แล้วจึงตีกลองปูจาต่อด้วยทำนองต่างๆหรือเรียกว่าระบำ ดังนี้ ๑. ระบำเสือขบช้าง ๒.ระบำสาวเก็บผัก ๓.ระบำล่องน่านช้า ล่องน่านเร็ว และ ๔.สบัดไชยฟาดแส้

ซึ่งช่วงตอนกลางคืนก่อนวันงาน จะใช้ทำนองในส่วนที่เรียกว่าระบำ ส่วนในวันงานสะใช้สบัดไชยฟาดแส้ซึ่งจะมีคนหนึ่งคอยฟาดแส้หน้ากลองให้จังหวะหลังจากเทศน์เสร็จนะเป็นการบูชา

(พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระมงคล สิริมงคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ์ ผู้สนับสนุนศิลปวัฒนธรรมเมืองน่านมีกลุ่มเยาวชนเรียนกลองปูจาและตีในงานเทศกาลของเมืองน่านอยู่ตลอด

ภาพที่ ๖ พระมงคล สิริมงฺคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ์

พระมงคล สิริมงฺคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ์ได้อธิบายเรื่องกลองปูจาไว้ว่า

กลองปูจา พระมงคล สิริมงฺคโล เจ้าอาวาสวัดมหาโพธิ์ หรือ วัดมหาโปต ตามคำเมือง ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวว่า กลองปูจา ในวัดมหาโพธิ์ มีสมาชิกประมาณ ๙ คน อาตมาบวชพระที่วัด ประมาณ ๒๕๓๘ และมีเจ้าป้อมมาช่วยดูบ้าง และมีการส่งเสริมให้เป็นสถานเรียนรู้ทางวัฒนธรรม มีหลวงพ่อเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์คู่วัดมายาวนาน นามว่าหลวงพ่อศรีมหาโพธิ์

(พระมงคล สิริมงฺคโล ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ภาพที่ ๗ ครูญาณ สองเมืองแก่น กับกลองปูจาวัดมหาโพธิ์

*ทำนองที่ใช้ก็คือ ทำนองเริ่มต้นต้องตีกลองปูจาด้วยทำนองขึ้นกลองก่อน ๓ ครั้ง เพื่อเป็นการปูจากลอง แล้วค่อยไปทำนองอื่นๆ คือ ทำนองที่ชาวน่านเรียกว่า ระบำ ได้แก่ระบำ ซิก ตุ๊ปี้ ซิก และระบำสาวน้อยเก็บผัก และก็มีระบำเสือขบช้าง กับการตีระบำตุ๊บต้าง หรือม้าเหยียบไฟน่ะ ตีสองคน อีก คนหนึ่งตีกลอง อีกคนหนึ่งคอยฟาดแส้ ยืนจังหวะให้ เสียงกลองก็จะรุกเร้า และยังมีการใช้เทคนิคท่าทางประกอบเพื่อเพิ่มความสนุกสนานซึ่งเรียกว่า การแกว่งก้นหอย คือการวาดมือเป็นวงกลมในอากาศ เวลาตีกลองสลับซ้ายขวา ส่วนอีกทำนอง ชื่อว่าทำนอง**ล่องน่าน** เจ้าอาวาสองค์ก่อนไม่ให้ตีระบำนี้เพราะว่าทำนองสนุกสนานไม่สำรวมนัก ก็เลยไม่ค่อยได้ตีกันนัก*

(พระมงคล สิริมงฺคโล ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม มีความสามารถทางการเป็นสล่า สามารถสร้างกลองปูจา ซ่อมแซมกลองหลวงกลองประเภทต่างๆของเมืองน่าน อีกทั้งสามารถแกะสลักเรือแข่ง พระพุทธรูปได้สวยงาม สอนเยาวชนให้ตีกลองปูจาได้ทั้งหมด

ภาพที่ ๘ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม

ภาพที่ ๙ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม กับผู้วิจัย

พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม อธิบายเรื่องกลองปูจาไว้ว่า

กลองปูจาใช้ในกาลมงคลนะ งานทำบุญต่างอย่างภาคกลางนั่นแหละ แต่เมื่อพระเทศน์ก็จะตีรับด้วยกลองปูจาเป็นการบูชานั่นแหละ ส่วนในพระก็ตียามค่ำๆ นะเป็นการบูชาพระ ก็มีพระเณรช่วยกันตีเสียงกลองจะดังออกไปไกลชาวบ้านต่างๆ จะได้ยินและจะได้รู้ว่าเป็นวันพระวันโกน

ภาพที่ ๑๐ หอกลองปูจาวัดสวนหอม

ภาพที่ ๑๑ กลองปูจาวัดสวนหอมกับผู้วิจัย

ในการตีกลองปูจาของวัดสวนหอม ก็ต้องขึ้นด้วยการปูจาก่อน๓ครั้ง และก็ใช้ระบำล่องน่าน และ ก็ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก ระบำสาวน้อยเก็บผัก ระบำเสือขบช้าง ตีเป็นครั้ง ๓ ครั้ง ใช้ระยะเวลาในการตีประมาณ ๒๐-๓๐นาที ปัจจุบันมีการประกวดกัน ในการประกวดเค้าก็ ดูลีลา ท่าทาง และทำนองต้องถูกต้อง ทำนองของวัดสวนหอมก็มีทำนองเหมือนกับที่อื่นจะต่างกันคงนิดหน่อย แต่โครงสร้างเดียวกัน
(พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ เจ้าอาวาสวัดพุ่มมาลา มีความสามารถด้านการตีกลองปูจามาก มีเยาวชนที่เป็นลูกศิษย์มากมายสามารถรวมกลุ่มตีกลองปูจาในพิธีกรรมและรักษาศิลปวัฒนธรรมของน่านไว้ได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ ๑๒ พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ เจ้าอาวาสวัดพุ่มมาลา

พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ เจ้าอาวาสวัดพุ่มมาลาอธิบายเรื่องกลองปูจาไว้ว่า

งานที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาใช้กลองปูจาตลอด อาตมาได้เรียนกับ พระอธิการอุดมประภัสโร วัดดอนมูล ต.ศรีภูมิ อ.ท่าวังผา จ.น่าน และมีระบำเฉพาะของวัดดอนมูลหลายระบำ ระบำที่พอจำชื่อได้ก็ได้แก่ ระบำม้าทีบคอก ระบำมะพร้าวไกว่

ใบ ระบำกระรอกไต่ราว ระบำม้าย่ำไฟ นกเขาเหิรก็มี ซึ่งก็ต่างกันไปที่วัดดอนมูลยัง มีผู้ที่เก่งเรื่องกลองปูจาอีกท่าน ชื่อ สล่าทเวท อำขำ อายุ ประมาณ ๖๐ ปีแล้ว
(พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

วัดพุ่มมาลาผู้วิจัยพบว่าทำนองกลองปูจาของวัดพุ่มมาลามีระบำเฉพาะต่างจากวัดอื่นออกไปอีก ได้แก่ระบำสาวน้อยหลับเต๊อะซึ่งทำนองคล้ายคลึงกับสาวน้อยเก็บผัก แต่มีการจดจำเนื้อระบำดังนี้ *“สาวน้อยหลับเต๊อะ สาวน้อยหลับเต๊อะ สาวน้อยหลับเต๊อะ หลับเต๊อะหลับเต๊อะสาวน้อย”* ซึ่งก็ยังใช้ตีกลองปูจาสืบทอดกันอยู่ในปัจจุบัน หลังจากเทศกาลออกพรรษาก็มีการฝึกซ้อมเด็กๆ มีการประกวดก็เข้าร่วมการประกวดได้รางวัลมาหลายรางวัลแล้วซึ่งก็เป็นเอกลักษณ์ของวัดพุ่มมาลา

ภาพที่ ๑๓ หอกลองปูจาที่วัดพุ่มมาลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ ๑๔ กลองปูจาของวัดพุ่มมาลา

ศิลปินเก่าแก่ประจำวัดมิ่งเมือง พ่อหนานบุญนัก กองศรี จากการสัมภาษณ์เรื่องกลองปูจาที่อยู่คู่กับวัดมิ่งเมืองนั้นพ่อหนานบุญนักเป็นผู้ตีกลองปูจามาตลอด เพียงแต่ยุคหลังอายุเริ่มมากก็จะสอนลูกหลานและชาวบ้านตลอดจนพระภิกษุ สามเณร ให้ได้รับการถ่ายทอดทำนองระบำกลองปูจาแบบโบราณ เพื่อช่วยกันตีกลองปูจาในพิธีกรรมแบบโบราณ

ภาพที่ ๑๕ พ่อหนานบุญนัก กองศรี

ภาพที่ ๑๖ พ่อหนานบุญนัก กองศรี

พ่อหนานบุญนัก กองศรีได้อธิบายเรื่องกลองปูจาไว้ว่า

ปัจจุบัน อายุ ๘๐ปี กลองตีปูจาในวัดมิ่งเมืองมาตลอด ได้เรียนเรื่องกลองปูจาจากพ่อสม ยศศิริพันธ์ซึ่งสืบทอดมาจากราชสำนักล้านนาเมืองน่าน เรียนวิธีการตีระบำสบัดไชยฟาดแส้ และระบำต่างๆ วัดมิ่งเมืองเป็นวัดที่มีการสืบทอดวัฒนธรรมมายาวนานมาก ไม่เคยละเว้นประเพณีต่างๆเมื่อมีเทศกาลวัดมิ่งเมืองจะเริ่มก่อน งานใหญ่ประจำปีก็มีสมโภชน์บวงสรวงพระหลักเมืองวัดมิ่งเมือง ทำนองการตีกลองสมัยก่อนที่ปฏิบัติกันมา กระทำด้วยความเคารพบูชาจริงๆ เราก็ตีกันช้าๆ เป็นสัญญาณเตือนวันโกนวันพระ หรือกิจของพระสงฆ์เมื่อเทศน์เสร็จก็จะตีระบำสบัดไชยซึ่งในอดีตตีกันช้าๆ ด้วยปฏิบัติบูชาต่อพระพุทธศาสนา ซึ่งปัจจุบันนั้นแตกต่างออกไป ซึ่งตีเร็วมาก และยังมีทำนองที่เพี้ยนไปบ้างจากเดิมเท่าที่ได้ยิน ส่วนงานบุญอื่นๆยังมีการใช้กลองประเภทมองเชิง ๙ ใบ

(บุญนัก กองศรี ๘ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ภาพที่ ๑๗ หอกลองปูจาวัดมิ่งเมือง

ภาพที่ ๑๘ พ่อหนานบุญนัก กองศรีกับกลองปูจาวัดมิ่งเมือง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ ๑๙ พระครูสิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง สาธิตการตีกลองปูจาวัดมิ่งเมือง

กลองปูจาของจังหวัดน่านพบว่าเป็นกิจกรรมการรวมแรงรวมใจกันของวัดกับชาวบ้าน เพื่อการทำนุบำรุงบูชาพระพุทธศาสนาโดยแท้จริงที่ปรากฏพบในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาและกลองปูจาที่สร้างขึ้นในจังหวัดน่านแทบจะเป็นส่วนหนึ่งของวัดภายในจังหวัดน่านทุกวัด แสดงให้เห็นร่องรอยที่เป็นจารีตวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมของชาวน่านที่ตั้งใจปฏิบัติบูชาด้วยเสียงของกลองปูจา ถือเป็นเอกลักษณ์แทนการเคารพบูชาพระรัตนตรัยในพระพุทธศาสนาซึ่งการปฏิบัติพุทธบูชาแฝงไว้ด้วยความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจลี้ลับสิ่งที่มองไม่เห็นโยงใยสู่วิถีการดำเนินชีวิตของชาวน่านตั้งแต่อดีตกาลสืบต่อมารุ่นสู่รุ่นจนเป็นกลองปูจาที่มีรูปแบบของจังหวัดน่านเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวน่าน

๓.๒ ความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจา

ความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจา ล้วนเป็นความเชื่อมาจากพระพุทธศาสนา โดยในที่นี้หมายความรวมถึงความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวจังหวัดน่าน ชาวจังหวัดน่านมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนากันโดยส่วนใหญ่ โดยผู้วิจัยได้รวบรวมหลักฐานแห่งความเชื่อ คำบอกเล่าและสถาปัตยกรรมที่แสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวโยงกันระหว่างดนตรีในพระพุทธศาสนากับความเชื่อในพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวโยงกับกลองปูจาดังนี้

หลักฐานที่มาจากวรรณกรรมและคำบอกเล่า

พิชิต ชัยเสรี (๒๕๔๐: ๒๘-๓๓) อธิบายถึงเรื่องดนตรีในธรรมวินัย ไว้ในเอกสารประกอบการเรียนวิชาพุทธธรรมในดนตรีไทยไว้ว่า จากพระธรรมวินัยสามารถพิจารณาเรื่องดนตรีในธรรมวินัยออกเป็น ๓ ประเด็นดังต่อไปนี้

๑. โดยปริยัติ อธิบายว่าดนตรีเป็นสิ่งที่สามารถยอมรับได้ในพระพุทธศาสนา โดยสามารถอธิบายได้ตามสักกปัญหสูตร ที่มีการใช้ดนตรีเป็นหนทางเข้าสู่ธรรม และประเด็นที่สอง ดนตรีเป็นสิ่งต้องห้ามตามตาลปุตตสูตร ที่ใช้ดนตรีเพิ่มกิเลส โดยมีอรรถาธิบายดังนี้

เรื่องราวทางดนตรีซึ่งปรากฏในพระสูตรนั้นมีด้วยกันหลายแห่ง แต่ประเด็นสำคัญซึ่งดูประหนึ่งขัดแย้งกันปรากฏในสักกปัญหสูตรกับตาลปุตตสูตร เพราะทรงชมเชยดนตรีในสักกปปัญหสูตรแต่ทรงแสดงว่าดนตรีพาไปนรกชื่อปหาสะ ในตาลปุตตสูตร ดังจะเล่าความสังเขปพอเข้าใจตามพระสูตรทั้งสองต่อไป

<u>สักกปัญหสูตร</u>

เมื่อครั้งที่ท้าวสักกะ (พระอินทร์) ปรารถนาโอกาสที่จะเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อทูลถามปัญหาต่างๆ นั้นได้ใช้ปัญสิขเทพบุตรไปเพื่อขอโอกาสดังว่ากับพระบรมศาสดา ปัญจสิขเทพบุตรจึงไปเฝ้าพระพุทธเจ้า และบรรเลงพิณประกอบการขับร้องถวาย เมื่อได้ทรงฟังมีพุทธดำรัสตรัสชมว่า “เสียงเพลงขับประสานกลมกลืนกันดีกับเสียงเครื่องสาย - คีตัสสโร จตันติสเรน” หลังจากนั้นปัญจสิขเทพบุตรจึงกราบทูลโอกาสให้แก่ท้าวสักกะได้เข้าเฝ้าถามปัญหาตามประสงค์

นัยจากพระสูตรนี้ส่องความว่า ทรงชมเชยดนตรี

<u>ตาลปุตตสูตร</u>

ตาลปุตตมานพมีอาชีพเป็นนักเต้นรำ (ซึ่งในสมัยนั้นก็มักจะร้องเพลงและบรรเลงดนตรีไปด้วย) ได้โอกาสเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า จึงถามปัญหาว่า “นักเต้นรำคนใดทำให้คนหัวเราะรื่นเริง ผู้นั้นเมื่อแตกกายตายไปย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาผู้ร่าเริง” เป็นความจริงประการใด ทรงตอบว่า สัตว์ทั้งหลายผู้ยังไม่พ้นจากกิเลส (คือ ราคะ โทสะ โมหะ) ก็กลับมีกิเลสเพิ่มมากขึ้น เพราะการปฏิบัติการแสดงของนักเต้นรำจึงตั้งอยู่ในความประมาท แม้นักเต้นรำเองก็อยู่ในความประมาท เช่นนี้แล้ว เมื่อแตกกายตายไปย่อมไปบังเกิดในนรกชื่อปหาสะ

นัยจากพระสูตรนี้ส่งความว่าทรงตำหนิดนตรี

๒. โดยปฏิบัติ คือการปฏิบัติ ประกอบไปด้วย ทาน-ศีล-ภาวนา ซึ่งหากนำประเด็นเหล่านี้มาเชื่อมโยงกับดนตรีแล้ว พิจารณาได้ว่า ดนตรีนั้นเป็นอันตรายต่อการปฏิบัติ ไม่ใช่เพราะตัวดนตรีเอง แต่เป็นเพราะผู้เสพปรุงแต่งดนตรีให้เป็นไปอย่างไรในจิตใจของผู้นั้น ตามอรรถาธิบายดังนี้

เมื่อว่าโดยปฏิบัติก็มักจะพูดกันทั่วไปว่า ทาน-ศีล-ภาวนา เรียกรวมกันว่า บุญกิริยาวัตถุ ๓ แท้จริงแล้วก็ออกมาจากไตรสิกขา คือ ศีล-สมาธิ-ปัญญา นั่นเอง ในส่วนของศีลนั้น ก็รวมเอาทานเข้าไว้ด้วยดังที่ทรงแสดงไว้ในปุญญาภิสันทสูตร อังคุตตรนิกายว่า ศีลห้าเป็นมหาทาน เพราะชื่อว่าให้ความไม่มีภัย ความไม่มีเวรและความไม่เบียดเบียนแก่สัตว์ ส่วนสมาธิและปัญญานั้นรวมไว้ในภาวนาซึ่งแปลว่าเจริญ ถ้าอธิบายทางอภิธรรมท่านว่าสมาธิ ทำให้มหากุศลเจริญขึ้นเป็นมหัคคตกุศล ส่วนปัญญาทำให้มหากุศลเจริญเป็นโลกุตตรกุศล กล่าวให้ง่ายการภาวนา ก็คือการเจริญจิตใจให้เป็นสมาธิเรียกว่าสมถภาวนา และให้มีความรู้แจ้งเห็นจริงในสภาพธรรมเกิดเป็นปัญญาขึ้นเรียกว่าวิปัสสนาภาวนานั่นเอง ในหัวข้อนี้จึงพิจารณาว่าดนตรีมีความสัมพันธ์อย่างไรกับทาน-ศีลและภาวนา

<u>ทานมัย</u> – บุญที่สำเร็จด้วยการบริจาคทาน ดนตรีนั้นจะนับเป็นสิ่งของใช้บริจาคเป็นทานได้หรือไม่ ทานแปลว่า การให้, สิ่งที่ให้, ให้ของที่ควรให้แก่คนที่ควรให้เพื่อประโยชน์แก่เขา ฉะนี้แล้วเมื่อครูสอนวิชาดนตรีแก่ศิษย์ด้วยหวังจะให้เป็นเครื่องมือหาเลี้ยงชีพโดยสุจริตสืบไป ก็ควรนับว่าเป็นวิทยาทานได้ พิจารณาในแง่ของการบูชาด้วยวัตถุสิ่งของที่เรียกว่าอามิสบูชา เมื่อนายมาลากรร้อยดอกไม้ถวายเป็นพุทธบูชาได้เช่นกันดังปรากฏเรื่องราวของนักดนตรีที่ขับบรรเลงดนตรีมีองค์ห้าถวายบูชาพระพุทธเจ้าในอดีตจนได้อานิสงส์ในชาติภพต่างๆ และมาบรรลุอรหัตตผลในศาสนาพระสมณโคดมพุทธะ เป็นต้น จากที่กล่าวมาทั้งหมดจึงเห็นได้ว่าดนตรีกับการปฏิบัติระดับทานไม่มีข้อขัดแย้งกันแต่ประการใด

<u>ศีลมัย</u> – บุญที่ทำสำเร็จด้วยการรักษาศีล เมื่อมาถึงการปฏิบัติขั้นศีลนี้ก็คงจะทราบกันทั่วไปว่าศีลข้อเจ็ด ห้ามเล่น ห้ามฟังดนตรี ดังปรากฏในบาลีว่า นัจจะ (ฟ้อนรำ) คีตะ (ขับร้อง) วาทิตะ (ประโคม) วิสูกะทัสสะนา (ดูการละเล่น) ทั้งปวงนี้อันเป็นข้าศึกของใจพึงละเว้น ความตามนัยนี้ ท่านหมายเอาความไม่ยินดีในกามฉันท์ทั้งสิ้นเช่น ห้ามประเวณีแม้ในคู่ครอง ห้ามอาหารหลังเที่ยง ห้ามที่นั่งที่นอนอ่อนนุ่ม ห้ามของหอมและห้ามดนตรีดังว่า เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะศีลแปดไม่ใช่นิตยศีล (หมายถึงศีลที่พึงถือเป็นปกติ เป็นประจำ ซึ่งหมายถึงศีลห้า) ดังเช่นศีลห้า แต่เป็นศีลในโอกาสพิเศษ เช่นวันธรรมสวนะหรือสำหรับผู้ที่ปรารภความเพียรต่อสู้กับกิเลสเพื่อดับภพชาติ แม้แต่นางสิกขมานาซึ่งต้องรักษาศีลหกประการ คือ ศีลห้ากับข้อวิกาลโภชนานานถึงสองปีก่อน

บวชเป็นภิกษุณี ก็ยังไม่ถูกห้ามเรื่องดนตรี ฉะนี้แล้วจะเห็นได้ว่าผู้ซึ่งยังข้องแวะอยู่ในโลกย่อมไปกันได้กับดนตรี ไม่มีการกีดกันจากปฏิบัติระดับศีลแต่อย่างใด ทว่าผู้ที่ปรารถนาความพ้นโลก พ้นวัฏฏะก็จำต้องละดนตรีและเจริญศีลขั้นสูงมีศีลแปดเป็นต้น ในกรณีของศีลแปดนี้ ถ้าจะมีมติโจมตีพุทธศาสนาว่า ทำลายพัฒนาดนตรีของชาติไทยก็ย่อมฟังไม่ขึ้น เพราะศีลแปดไม่ใช่นิตศีลดังกล่าวข้างต้น อนึ่งผู้ที่สมาทานศีลแปดเป็นนิตย์ย่อมเป็นผู้ไร้คุณภาพทางดนตรีโดยปริยาย กรณีทั้งสองนี้ชี้ให้เห็นชัดว่า พุทธศาสนามิได้ขัดขวางการพัฒนาดนตรีแต่ประการใด

<u>ภาวนาศีล</u> – บุญที่สำเร็จด้วยการภาวนา การปฏิบัติระดับนี้เป็นไปเพื่อการต่อสู้ทำลายกิเลสเข้มข้น หวังผลคือความพ้นทุกข์เป็นสำคัญ แบ่งเป็นสมถะและวิปัสสนาดังอธิบายมาแล้ว ที่จริงการสวดมนต์ท่องบทบาลีต่างๆ นั้นก็ควรนับเข้าในภาวนามัยได้โดยอนุโลมเป็นขั้นต้นอย่างที่พูดกันติดปากว่าสวดมนต์ภาวนา เพราะในกิจกรรมสวดมนต์นั้นนิวรณ์ทั้งห้าย่อมระงับไปได้บ้างไม่มากก็น้อยจึงจัดเข้าเป็นสมถภาวนาอย่างพื้นฐาน แต่การสวดมนต์นี้เองถ้ามีลักษณะทางดนตรีเข้าไปประกอบก็เกิดโทษขึ้นดังทรงแสดงไว้ในอังคุตตร-นิกายปัญจกนิบาตความว่า

“ดูกรภิกษุทั้งหลาย ผู้กล่าวหรือสวดธรรมด้วยเสียงขับร้องยาวย่อมเกิดโทษ ๕ ประการคือ ๑. ตนเองก็กำหนัดยินดีในเสียงนั้น ๒. แม้คนอื่นๆ ก็กำหนัดยินดีในเสียงนั้น ๓. บรรดาคฤหัสถ์ทั้งหลายย่อมกล่าวโทษได้ว่าพวกสมณะศากยบุตรเหล่านี้ย่อมขับร้องเหมือนกับพวกเรา ๔. ทำให้สมาธิของผู้ใคร่การทำสุ้มเสียงทำลายไป ๕. บรรดาชนรุ่นหลังย่อมถือเอาเป็นทิฏฐานคติ”

เป็นอันว่าการภาวนาขั้นหยาบคือการสวดมนต์นี้ห้ามดนตรี แต่มีหลักฐานว่าทรงอนุญาตการสวดทำนองสรภัญญะซึ่งพิจารณาในแง่ดุริยางควิทยาแล้ว เป็นทำนองที่โน้มใจให้สงบเยือกเย็น กังปรากฏในบทสวดสรรเสริญพุทธคุณที่ว่า “องค์พระสัมพุทธ ...” เป็นต้น ฉะนี้แล้วอาจเป็นช่องทางให้ตีความได้ว่าทรงห้ามที่เป็นข้าศึกแก่พรหมจรรย์ ถ้าไม่เป็นก็ไม่ทรงห้าม

ภาวนาขั้นถัดมาเป็นการเจริญสมาธิเพื่อระงับดับนิวรณ์ห้าประการอันได้แก่ กามฉันท์-พยาบาท-อุทธัจจะกุกกุจจะ-วิจิกิจฉาและถีนมิทธะ ซึ่งจัดเป็นกิเลสชั้นกลาง แต่การระงับดับนี้มิใช่การทำลาย เมื่อสมาธิหมดไป นิวิรณ์ธรรมก็กำเริบขึ้นได้อีก ท่านจึงเปรียบสมาธิดุจก้อนหินทับหญ้า ในขั้นสมถภาวนานี้ดนตรีไม่อาจเกี่ยวข้องได้แม้แต่น้อย เพราะตัวดนตรีเองก็เป็นเสียงที่น่าพอใจ น่ายินดี จัดเป็นกามฉันท์โดยตรง ที่จริงในพุทธพจน์ข้างต้นเมื่อภิกษุสวดธรรมด้วยสุ้มเสียงก็ทรงแสดงไว้ว่า “สมาธิของผู้ใคร่

การทำสุ้มเสียง” ย่อมทำลายไป การกล่าวอ้างว่าสามารถเข้าฌานได้ด้วยเสียงดนตรีจึงออกจะประหลาดอยู่ ถ้าทำได้จริงก็ไม่ใช่สัมมาสมาธิในพระธรรมวินัยนี้

ภาวนาขั้นสุดท้ายคือวิปัสสนาภาวนาหรือการเจริญปัญญา ซึ่งอาศัยสมาธิระดับขณิกกะเป็นพื้นฐานในการพิจารณารูป-นามต่างๆ อันเป็นปัจจุบัน ถ้าว่าโดยหลักการแล้ว ดนตรีไม่เป็นอุปสรรค์แต่อย่างใดถ้าผู้ปฏิบัติรู้ทันอารมณ์และมีธรรมวิจัยโดยควร ดังปรากฏในคัมภีร์สุมังคลวิลาสินีที่ภิกษุอาศัยเสียงขับของนางกุมภทาสี เรื่องชาติ-ชรา-พยาธิ-มรณะสำเร็จเป็นอริยบุคคลได้ หรือในคัมภีร์มังคลัตถทีปนีที่ภิกษุติสสะเดินผ่านสระบัว มีเด็กหญิงร้องเพลงพลางหักก้านบัวพลางความว่า “ดอกบัวปทุมชื่อโกกนท บานในเวลาเช้าถูกแสงอาทิตย์แผดเผาย่อมเหี่ยวแห้งฉันใด มนุษย์ทั้งหลายก็ฉันนั้นย่อมเหี่ยวแห้งไปเพราะชราดังนั้น” พระคุณเจ้าก็ยังสำเร็จมรรคผลได้เช่นกัน

๓. โดยปฏิเวธ คือผลที่ได้จากการปฏิบัติเพื่อให้หลุดพ้นจากทุกข์ ซึ่งดนตรีนั้นเป็นศิลปกรรมที่ทำให้ผู้เสพหลุดพ้นจากอารมณ์ทุกข์โศกเศร้า ซึ่งถือเป็นกิเลสสายหนึ่ง แต่ด้วยลักษณะของดนตรีไทยที่มีความเป็น Classic ที่ให้สุนทรียะทางสงบ จึงสามารถพิจารณาเป็นการพ้นทุกข์ได้ตามอรรถาธิบายดังนี้

ปฏิเวธคือผลที่ได้รับจากการปฏิบัติที่ถูกต้องปรากฏเป็นความพ้นทุกข์ตามส่วนตามควรอย่างสูงสุดคือ นิพพาน อย่างต่ำแม้จิตที่ผ่องใสจากกิเลสชั่วคราวก็ควรนับได้ เมื่อเปรียบกับดนตรีซึ่งช่วยให้ผู้ฟังพ้นจากความเศร้าหมองของจิตได้เป็นครั้งคราวสมดังบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ว่า

“ศิลปกรรมนำใจให้สร่างโศก
ช่วยบรรเทาทุกข์ในโลกให้เหือดหาย
จำเริญตาพาใจให้สบาย
อีกร่างกายก็จะพลอยสุขสำราญ”

ก็จะเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นการชำระจิต (Catharsis) เช่นกัน แต่ปฏิเวธในระดับสูงคือนิพพานนั้น ชำระหมดจดจนพ้นกิเลส ต่างจากการชำระจิตของดนตรีซึ่งให้พลเพียง “นำใจให้สร่างโศก” ซึ่งเป็นกิเลสเพียงสายเดียว ไม่อาจชำระจิตกิเลสสายโลภะและโมหะได้ ถึงกระนั้นก็ตาม ดนตรีชั้นสูงในระดับศึกษิต (Classic) ย่อมให้ศานติรสอันเป็นความสงบสันติแก่จิตผู้ฟังได้อีกประการหนึ่งนอกเหนือไปจากการสร่างโศก จึงควรถึงแก่การนับว่าเป็นความพ้นทุกข์อย่างโลกๆ ได้เช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากเล่มเดียวกัน พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึง พุทธธรรมในดนตรีไทย โดยผู้วิจัยจะเน้นไปที่ประเด็นของศาสนากับดนตรีและพุทธปรัชญากับดนตรีไทย

๑. ศาสนากับดนตรี มองในแง่ของวิชาปรัชญา สามารถแยกองค์ประกอบที่สำคัญของศาสนามี ๓ องค์ คือ มโนภาพ ระบบศีล และพิธีกรรม ซึ่งในส่วนของพิธีกรรม มักมีเรื่องของดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง ดนตรีนับเป็นเครื่องจูงจิตที่สำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ไร้รูปลักษณ์ เสริมสร้างจินตนาการของมนุษย์ได้อย่างไม่มีขีดจำกัด การกล่าวถึงพระเจ้าในศาสนาประเภทเทวนิยม จึงใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการบูชาพระเจ้า ที่มีอานุภาพมากกว่าการเขียนหรือบทสวดธรรมดา ดังอรรถาธิบายดังต่อไปนี้

๑. มโนภาพเรื่องเหนือธรรมชาติ – เทียบได้กับความเชื่อสำคัญของศาสนา เช่น ความเชื่อเรื่องพระเป็นเจ้าในศาสนาเทวนิยมทั้งหลาย หรือเรื่องนิพพานในศาสนาพุทธเป็นต้น

๒. ระบบศีลธรรม – เทียบได้กับมาตรการตัดสินคดีชั่วของแต่ละศาสนา ทั้งนี้ย่อมรวมข้อห้ามต่างๆ เข้าไว้ด้วย

๓. พิธีกรรม – เทียบได้กับรูปแบบพิธีการของพฤติกรรมตามที่แต่ละศาสนากำหนด ให้กระทำเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ตามความเชื่อของศาสนานั้นๆ เช่น พิธีทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตายในศาสนาพุทธเป็นต้น

ทั้งนี้อาจสรุปทั้ง ๓ องค์ลงในคำภาษาอังกฤษง่ายๆ ดังที่ Alan Watt กล่าวไว้ คือ Creed-Code-Cult (๓C's) ก็ดูรัดกุมดี เมื่อมองในแง่กระบวนการ พิธีกรรม (Cult) นับเป็นเบื้องต้นที่สุด ซึ่งบุคคลจะต้องผ่านเพื่อเข้าสู่ระบบศีลธรรม (Code) และความเชื่อสำคัญ (Creed) อย่างน้อยพิธี Confirmation ในคริสต์ศาสนา เพื่อให้เป็นคริสตชนที่มั่นคงจะต้องรับเจิมและทาน้ำมันเป็นรูปกางเขนที่แก้มและตามตัว และรับกลืนขนมปัง (เม็ดแป้งสีขาวเล็กๆ) ซึ่งหมายความว่าพระจิตได้เสด็จเข้ามาสู่กายผู้นั้นแล้ว เป็นต้น

ในพิธีกรรมทั้งปวงนั้น ดนตรีนับได้ว่าเป็นเครื่องจูงจิตอย่างสำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่จินตนาการของมนุษย์ได้มากที่สุด เสียงดนตรีอาจเป็นได้ทั้งความสง่า อำนาจ ความลึกลับ หรือแม้แต่ความอ่อนโยนเมตตาได้อย่างวิเศษ การกล่าวถึงพระเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระวิธีธรรมดา ย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการขับบูชาสรรเสริญด้วยบทเพลงและดนตรี ศาสนาประเภทเทวนิยมทั้งปวงจึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับดนตรีอย่างแยกกันมิได้

๒. พุทธปรัชากับดนตรีไทย จากการอภิปรายเรื่องศาสนากับดนตรีในข้างต้น จะเห็นว่า ดนตรีเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการแสดงความภักดีต่อพระเจ้าที่ยิ่งใหญ่ แต่ในทางกลับกัน พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่เป็นอเทวนิยมที่ไม่ยอมรับเรื่องพระผู้สร้าง ดนตรีจึงมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกัน ซึ่ง

สามารถกล่าวได้ว่า ดนตรีไทยนั้นเป็นเป็นเครื่องบอกกาลเวลาในพิธีกรรมต่างๆ ดังคำอธิบายดังต่อไปนี้

> *พุทธปรัชญาไม้เน้นการเข้าสู่สัจจธรรมด้วยการร้องขออ้อนวอนแต่ด้วยสติปัญญาใคร่ครวญของตนเอง แม้การสวดมนต์ก็มิใช่การร้องเพลง (Chant) หรือร้องขอ (Pray) แต่เป็นการท่องบ่น (Recite) ตำนานที่มาของพระสูตรต่างๆ เมื่อเป็นเช่นนี้ ดนตรีไทยจึงไม่มีหน้าที่จูงจิตเหมือนดังดนตรีตะวันตกในโบสถ์คริสต์ แต่มีหน้าที่เป็นกาลเทศวิภาค (Demarcation) ของพิธีกรรม หรือเป็นนาฬิกาบอกขั้นตอนในกิจกรรมต่างๆ เช่น เพลงช้า แสดงว่าพระมาถึงบริเวณพิธี เพลงสาธุการแสดงจุดเทียน เพลงพระเจ้าลอยถาดแสดงว่าพระอนุโมทนา ยถาสัพพีเป็นต้น*
>
> *จะเห็นได้ว่า พิธีกรรมในวัฒนธรรมไทยนั้น ไม่ว่าอิงพุทธปรัชญาหรือมิได้อิงพุทธปรัชญา เช่น พิธีจรดพระนังคัล ดนตรีไทยก็ยังคงทำหน้าที่กาลเทศวิภาคอยู่เสมอ แต่มีพิธีกรรมบางอย่างในดนตรีไทยเองที่ดูเหมือนว่าดนตรีในพิธีนั้นมีหน้าที่จูงจิตเพิ่มขึ้นมาด้วยอีกโสดหนึ่ง (พิชิต ชัยเสรี ๒๕๔๐)*

เจ้าสร้อยไข่มุก ณ น่าน ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวว่า

> *ชาวเมืองน่านมีจิตศรัทธาเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา เจ้าแม่เป็นคนรัก และเลื่อมใสในพระพุทธศาสนามาก ทุกวันพระ พวกเราทั้งหลายจะตั้งใจทำบุญกัน ไม่ว่าลูกเด็กเล็กแดงนะคะ ก็จะไปกัน เรื่องพระพุทธศาสนาถือเป็นเรื่องสำคัญ เจ้าแม่เองก็มอบลูกชาย (เจ้าอาวาสวัดพระธาตุแช่แห้ง พระอารามหลวง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน) ให้เป็นบุตรของพระพุทธเจ้า ลูก-ชายคนเล็กนะคะ บวชแล้วท่านไม่ยอมสึกเลยค่ะ*
>
> (เจ้าสร้อยไข่มุก ณ น่าน ๒๙ เมษายน ๒๕๕๕)

หลักฐานสำคัญอีกประการหนึ่งที่แสดงความสำคัญของพุทธศาสนาในวิถีชีวิตและการสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลป์ ได้แก่ พญานาค ถือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญ แสดงให้เห็นถึงความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวจังหวัดน่าน คู่กันกับกลองปูจา ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีแสดงความเลื่อมใสในพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน ความเลื่อมใสดังกล่าวทำให้รูปเคารพพญานาคและกลองปูจาเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตของชาวจังหวัดน่านในทุก ๆ พื้นที่ ตั้งแต่อดีตในทุกวัดของชาวจังหวัดน่านมีความผูกพันธ์ความเชื่อในพญานาคมากคู่กันก็มีหอกลองปูจา และมีการตีกลองปูจาเป็นประจำทุกวันโกนวันพระในช่วงเวลากลางคืน ไม่เคยขาด ดังจะเห็นได้ว่าในทุกวัดของชาวเมืองน่านจะปรากฏทั้งรูปปั้นพญานาคและกลองปูจาเหมือนหนึ่งว่าเป็นสิ่งหนึ่งในวัดของเมืองน่านที่ขาดไม่ได้

อุดม เชยกีวงศ์ กล่าวถึงความเชื่อเรื่องพญานาค ไว้ในหนังสือตามรอยพระยานาคว่า

ชาวพุทธคุ้นเคยกับพญานาคเป็นอย่างดี จากคติความเชื่อทางพุทธโดยเฉพาะฝ่ายเถรวาทก็ถือว่านาคเป็นอุบาสกอุบาสิกาในพระศาสนาแต่พอมาถึงยุคปัจจุบันคือหลังกึ่งพุทธกาลเป็นต้นมา ที่ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์รวมทั้งประยุกต์วิทยาการสมัยใหม่ ตลอดจนกระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยมที่ทำให้ผู้คนหลงอยู่กับวัตถุที่จับต้องได้ของชาวตะวันตก ความคุ้นเคยเรื่องพญานาคก็เริ่มเสื่อมถอยลงไป พญานาคก็ลดคุณค่ากลายเป็นเพียงสัตว์ดึก-ดำบรรพ์ที่ดูเหมือนว่าจะสูญพันธุ์ไปโดยสิ้นเชิง แต่แท้ที่จริงแล้วเป็นเพราะมนุษย์ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเนื้อมากกว่าในคัมภีร์พระพุทธศาสนา ได้กล่าวถึงพญานาคไว้หลายตอน เช่น ตอนพระปางนาคปรก และเมื่อไปวัดต่างๆ จะเห็นได้ว่าพบบันไดพญานาคลวดลายของนาค คนรุ่นใหม่มักคิดว่าเป็นสัตว์ในจินตนาการ แต่ครูบาอาจารย์ผู้ทรงศีลต่างยืนยันว่าสิ่งนี้มีจริง ไม่ใช่เรื่องเพ้อฝัน พญานาคเป็นอุบาสกอุบาสิกาเหล่าหนึ่งในบวรพุทธศาสนา ผู้ทรงศีลยืนยันตรงกันว่าพญานาครักสงบ ถือศีลเคร่งครัด มีศรัทธาในพระศาสนามาก แต่ไม่สามารถบวชได้เนื่องเพราะมีลักษณะเป็นเดรัจฉานและมีพิษ อาจพ่นพิษใส่มนุษย์ทำให้เกิดอันตรายถึงชีวิต แต่ที่สำคัญคือ เพศเดรัจฉานอย่างนาคมีธาตุขันธ์ไม่บริบูรณ์เป็นเหตุให้นาคไม่สามารถบรรลุธรรมชั้นสูงได้แต่นาคที่มีใจใฝ่ธรรม มีความน้อมใจประพฤติปฏิบัติศีลในสัตย์ได้อย่างน้อยก็เพื่อสะสมบุญ โดยหวังอานิสงส์ได้เกิดเป็นมนุษย์ ซึ่งย่อมเท่ากับมีโอกาสเดินตามรอยบาทพระพุทธองค์ และสามารถหลุดพ้นทะเลทุกข์ในที่สุด ตรงกันข้ามกับมนุษย์เราที่เกิดมามีวาสนากว่าพญานาคสามารถบวชได้ ทำบุญได้ และอีกหลายอย่าง แต่กลับละเลยที่จะยึดถือและปฏิบัติตลอดจนไม่เกิดศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาเท่าที่ควรไม่ค่อยยอมรับและเข้าใจในพระธรรมคำสั่งสอนบรรพชนของเราที่สืบทอดพระ-ศาสนากันมานานกว่าสองพันห้าร้อยปี ได้ให้แง่คิดที่ควรนำมาพิจารณาให้ซาบซึ้งถึงความยากลำบากในการที่จะเกิดมาเป็นมนุษย์ได้สักในท่ามกลางสัตว์ทุกภพภูมิรวมกันเป็นจำนวนนับอสงไขยแต่ยังมีข้อสรุปที่ลึกลงไปกว่านั้นคือ ความยากที่จะได้เกิดบนแผ่นดินที่องค์สมเด็จพระผู้มีพระภาคเจ้า ได้ลงหลักไว้จนแน่นแฟ้น แผ่นดินที่ผ้ากาสาวพักตร์อันเป็นประหนึ่งธงชัยแห่งพระอรหันต์นั้นได้จาริกไปทั่ว (อุดม เชยกีวงศ์ ๒๕๔๖)

จากความเชื่อดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพญานาคมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมากถึงแม้ตัวไม่สามารถเข้าสู่ร่มกาสาวพักตร์ได้แต่ด้วยจิตอันตั้งมั่นจึงฝากสัญลักษณ์ของรูปและนามให้ชนรุ่นหลังได้อนุโมทนาและทราบถึงความมุ่งมั่นที่ของพญานาคที่มีต่อพระพุทธศาสนา

อุดม เชยกีวงศ์ ยังกล่าวถึงเรื่องความเชื่อของชาวตะวันออกไว้ว่า

ตามความเชื่อของชาวตะวันออกหนังสือตามรอยพญานาคนาคเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อของบุคคล ชาวตะวันออกส่วนมากจะเชื่อในเรื่องพญานาคโดยเฉพาะอย่างยิ่งในราชพงศาวดารกรุงกัมพูชายังได้กล่าวถึงพญานาคไว้อีกเรื่องหนึ่ง คือราชพงศาวดารกรุงกัมพูชาเริ่มภาคดึกดำบรรพ์ด้วยพุทธทำนายว่าขณะที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้ามีพระชนมายุจวนครบถ้วนได้ ๘๐พรรษา ได้เสด็จพระราชดำเนินเลียบตามฝั่งมหาสาคร มีพระมหาอานนท์เถระตามเสด็จด้วยสมัยหนึ่งได้เสด็จมาบรรลุถึงเกาะใหญ่เกาะหนึ่ง ที่กลางเกาะมีต้นหมันขึ้นอยู่ต้นหนึ่งใหญ่โตประกอบด้วยกิ่งก้านสาขา พระสัมมาสัมพุทธเจ้าจึงประทับยังใต้ร่มไม้นั้น และที่ลำต้นของต้นหมันมีโพรงใหญ่ซึ่งเป็นโพรงของพญานาคลงสู่เมืองบาดาล ต่อมาพญานาคนำบริวารขึ้นจากเมืองบาดาล มาน้อมเศียรนมัสการกราบบังคมทูลขอพระธรรมวิเศษเทศนา พระพุทธองค์ก็ประทานให้ค่ำคืนนั้น ฝูงเทพนิกรทั้งปวงก็พากันเหาะเหินโดยนภากาศเพื่อขอเฝ้า แล้วกราบทูลถามข้อธรรมปัญหาต่างๆส่วนบนต้นหมันมีตะกวดตัวหนึ่งอาศัยอยู่ ก็ได้ยินศัพท์สำเนียงพระสัทธรรมเทศนาแห่งพระตถาคตที่ประทานฝูงเทพบุตรเทพธิดา ตลอดถึงฝูงนาคานาคีทุกประการ ครั้นรุ่งเช้าจึงคลานเข้าไปสู่สำนักพระผู้มีพระภาคเจ้า แล้วน้อมเกล้าฯ กราบถวายบังคม เพื่อขอเศษอาหารทิพย์ที่พระองค์ทรงบริโภคด้วยความศรัทธา

(อุดม เชยกีวงศ์ ๒๕๔๖)

ความเชื่อในเรื่องพญานาคมีตำนานคล้ายคลึงกัน ทั้งราชพงศาวดารกรุงกัมพูชาที่พบต่างก็มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับความจงรักภักดีในร่มกาสาวพักตร์ ความศรัทธามุ่งมั่นที่จะนอบน้อมบูชาต่อพระผู้มีพระภาคเจ้าด้วยกันทั้งสิ้น

เรื่องพญานาค นายจรินทร์ ไชยวงศ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน จังหวัดน่าน อธิบายว่า *“สำหรับคนน่าน เป็นชาวพุทธ ดูได้จากพญานาค จะมีอยู่มากมาย รูปปั้นพญานาคที่สำคัญในจังหวัดน่านปรากฏ ณ บันไดทางขึ้นสักการะพระธาตุแช่แห้ง พระอารามหลวง”* (จรินทร์ ไชยวงศ์ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๕) สำหรับตำนานของพญานาค กล่าวกันว่ามีความผูกพันกับชาวจังหวัดน่านมาช้า

นาน โดยมีความเชื่อว่าพญานาคจะเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองโบราณสถาน วัดวาอารามและสิ่งศักดิ์ที่เคารพสักการะ เรื่องดังกล่าวปรากฏหลักฐานให้เห็นตามวัดวาอารามซึ่งมีพญานาคทั้งในส่วนของประตูเข้าวัด หน้าอุโบสถ หลังคาอุโบสถ บันไดทางขึ้น ธรรมาสน์ ฐานพระประธาน แผงพระพิมพ์ เป็นต้น

ทางพุทธศาสนา ในเรื่องพญานาคกับพระพุทธศาสนา มีการกล่าวถึงเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับพญานาคไว้มากมายทั้งเรื่องเล่าสืบต่อกันมาต่างก็มีความหมายไปในทางเดียวกันว่า พญานาคมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมากถึงแม้ในปัจจุบันความเชื่อก็ยังคงอยู่ถึงแม้จะไม่มีใครในโลกปัจจุบันจะได้พบเห็นร่างกายตัวตนก็ตามแต่ความเชื่อเรื่องพญานาคก็ยังอยู่คู่ชาวพุทธมายาวนาน

จากการสืบค้นข้อมูลการกำเนิดของพญานาค มีหลายตำนานและคล้ายคลึงกัน ตามหลักพระพุทธศาสนามีความเชื่อในเรื่องการเกิดของพญานาคมีหลายลักษณะ อุดม เชยกีวงศ์ อธิบายเรื่องนี้ไว้ว่า

โดยเฉพาะการเกิดที่ปรากฏให้ศึกษาค้นคว้าตามแนวทางพระพุทธศาสนามีด้วยกัน ๔ประเภท คือ

๑. เกิดในฟองไข่

๒. เกิดในรกในครรภ์ อย่างสัตว์เลี้ยงลูกด้วยน้ำนม

๓. เกิดในสิ่งหมักหมมในเปลือกในตม ในที่ชื้นแฉะหรือด้วยเหงื่อไคลโดยไม่อาศัยฟองไข่และครรภ์ของมารดา คือ เกิดนอกครรภ์ เช่น หนอนหรือเชื้อแบคทีเรีย

๔. ผุดเกิดสำเร็จเป็นตัวเป็นตน เช่น พรหม เทวดา เปรต หรือสัตว์นรกทั้งปวง พญานาค มีทั้งเกิดเป็นโอปปาติกะ คือ เป็นกายทิพย์อยู่อีกมิติหนึ่งคล้ายเทวดาหรืออาจเกิดจากฟองไข่ มีวิถีชีวิตเช่นงู นาครักสงบ แม้เกิดในฟองไข่ก็เกิดในถ้ำลำคลองที่ลี้ลับไกลคน

ประเภทของพญานาค

นาคแบ่งลำดับชั้นตามหน้าที่ไว้เป็น ๔ พวก คือ

๑. นาคสวรรค์ มีหน้าที่เฝ้าวิมานเทพและเทวดา

๒. นาคกลางหาว มีหน้าที่ให้ลมให้ฝน

๓. นาคโลกบาล มีหน้าที่รักษาแม่น้ำลำธาร

๔. นาครักษาขุมทรัพย์

(อุดม เชยกีวงศ์ ๒๕๔๖)

การกำเนิดพญานาค และประเภทของพญานาคตามความเชื่อที่มีมายาวนานของชาวพุทธศาสนานั้นส่งผลให้ศรัทธาต่างๆ ถือกำเนิดในชาวมนุษย์จัดสร้างสิ่งต่างๆ เพื่อเป็นรูปเคารพ เพราะเชื่อมั่นในความดีงามของพญานาคเพื่อให้ชาวพุทธศาสนายึดมั่นในแบบอย่างความดี และด้วยการแยกประเภทต่างๆ เราจึงพบเห็นพญานาคในหลายๆแบบตามวัดวาอารามในจังหวัดน่านที่ต่างกันออกไป

ทางศาสนาพราหมณ์ความเชื่อทางพราหมณ์เชื่อว่าพญานาคเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ ความมีวาสนาและเป็นบันไดสู่จักรวาล ต้นกำเนิดเรื่องความเชื่อเรื่องพญานาคน่าจะมาจากประเทศอินเดีย โดยว่ามีปกรณัมหลายเรื่องเล่าถึงตำนานพญานาคในมหากาพย์ มหาภารตะ นาคถือเป็นปรปักษ์ของครุฑ ส่วนในตำนานของพุทธประวัติได้เล่าถึงพญานาคไว้หลายครั้งด้วยกัน

ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็มีตำนานเกี่ยวกับพญานาคหลากหลายตำนาน ผู้คนในภูมิภาคนี้มักเชื่อกันว่าพญานาคนั้นอาศัยอยู่ในแม่น้ำโขงหรือเมืองบาดาลจนเกิดตำนานที่เกี่ยวกับการกำเนิดตำนานแม่น้ำโขงและแม่น้ำน่าน จากหนังสือตามรอยพญานาคของอาจารย์อุดม เชยกีวงศ์ กล่าวไว้ว่า

> *เป็นเหตุมาจากการวิวาทของพญานาคสองตัวที่หนองกระแส แต่รายละเอียดจะต่างกันเล็กน้อย ระหว่างตำนานของลาว ตำนานสุวรรณโคมคำ และตำนานคำชะโนด ตำนานลาวบอกว่าครั้นปฐมกัลป์มีนาคสองตัวเป็นมิตรสหายกัน อาศัยที่หนองแส คือ พินทโยนกวตินาคเป็นใหญ่อยู่ในหนองนั้น และธนะมูลนาคเป็นใหญ่อยู่ท้ายหนองมีหลานชื่อชีวายนาค นาคทั้งสองตกลงกันว่าถ้าได้อาหารมาจะแบ่งกันกินอยู่มาวันหนึ่งมีช้างตัวหนึ่งตายที่ท้ายหนอง ธนมูลนาคจัดการแบ่งเนื้อช้างเป็นสองส่วนให้พินทโยนกวตินาคส่วนหนึ่ง ตนกินเองส่วนหนึ่ง ต่อมามีเม่นมาตายที่หัวหนอง พินทโยนกวตินาคก็แบ่งเป็นสองส่วน แบ่งให้ธนะมูลนาคและกินเองอย่างละส่วน แต่ธนะมูลนาคกินเนื้อเม่นแล้วไม่อิ่ม และบังเอิญไปเห็นขนเม่นยาวตั้งหนึ่งศอกยาวกว่าขนช้างมากมาย คิดว่าเม่นน่าจะใหญ่กว่าช้างเป็นแน่ จึงโกรธที่พินทโยนกวตินาคหวงเม่นไว้กินเอง ทั้ง ๆ ที่ตนก็แบ่งเนื้อช้างตามที่ตกลงกัน จากนั้นนาคทั้งสองจึงทะเลาะวิวาทกันอย่างรุนแรง จนน้ำขุ่นไปทั้งหนอง สัตว์ใหญ่น้อยล้มตาย ร้อนถึงพระอินทร์ต้องส่งพระวิสสุกรรมลงมาขับไล่นาคทั้งสองออกจากหนองแส และทำให้นาคอื่น ๆ ต้องอพยพไปสู่ที่อื่นไปด้วย โดยระหว่างทางก็ขุดคุ้ยดินจนลึกกลายเป็นคลองชีวายนาคขุดจนเกิดแม่น้ำอู (อุรังคนที) เลยไปถึงชีวายนที ธนะมูลนาคก็ขุดจนเกิดแม่น้ำมูล ส่วนพินทโยนกวตินาคก็ขุดจนเกิดแม่น้ำพิงและเมืองที่ตั้งอยู่ก็ได้ชื่อโยนกตามชื่อนาคตัวนั้น ส่วนนาคตัวอื่น ๆ ก็ขุดคุ้ยดินเกิดแม่น้ำสายต่าง ๆ*
>
> *(อุดม เชยกีวงศ์ ๒๕๔๖)*

อีกหนึ่งตำนานที่กล่าวถึงต้นกำเนิดของแม่น้ำสายต่างๆ ข้อมูลตำนานที่โยงใยเกี่ยวกับพญานาคที่ส่งผลต่อความเชื่อทางพระพุทธศาสนายังพบในหนังสือตามรอยพญานาคอีกว่า

ตำนานสุวรรณโคมคำกล่าวไว้ว่ามีโครงเรื่องคล้ายกันโดยนาคที่อยู่ทางทิศเหนือชื่อพญาสุตตนาค ส่วนนาคที่อยู่ทางทิศใต้ชื่อพญาสีสัตตนาค หลังจากมีเรื่องวิวาทเรื่องเนื้อช้างเนื้อเม่นแล้ว พญาสีสัตตนาคคงมีกำลังสู้พวกของตนไม่ได้ จึงยกกำลังลงมาขับไล่พญาสีสัตตนาคออกจากหนองแส และจากนั้นมาน้ำจากหนองแสก็ไหลมาตามทางที่พญาสีสัตต-นาคหลบหนีลงมากลายเป็นแม่น้ำโขง

ส่วนตำนานคำชะโนดกล่าวไว้ว่า สำหรับตำนานนี้ปรากฏที่อำเภอบ้านดุง จังหวัดอุดรธานี กล่าวไว้ว่าโดยนาคที่ได้เนื้อช้างมานั้นชื่อว่าพญาศรีสุทโธ ส่วนนาคที่ได้เนื้อเม่นนั้นชื่อพญาสุวรรณ การวิวาทของนาคทั้งสอง กินเวลาถึงเจ็ดปี สัตว์ต่าง ๆ ในแถบนั้นเดือดร้อนไปทั่ว เดือดร้อนถึงพระอินทร์ ต้องลงมาตัดสินความ โดยมีโองการให้นาคทั้งสองหยุดรบกัน แล้วให้แยกกันอยู่โดยสร้างแม่น้ำคนละสายจากหนองแส ใครถึงทะเลก่อนจะได้ปลาบึกลงไปอยู่ในแม่น้ำสายนั้น จากนั้นให้เอาภูเขาพระยาไฟเป็นเขตกั้น ใครรุกล้ำก็ให้ไฟจากภูเขาพระยาไฟไหม้ฝ่ายนั้นเป็นจุลมหาจุล เมื่อได้รับโองการแล้วพญาศรีสุทโธก็สร้างแม่น้ำมุ่งไปทางตะวันออกของหนองแส เจอภูเขาขวางหน้าตรงไหน แม่น้ำก็คดโค้งไปตามภูเขา เพราะพญาศรีสุทโธเป็นนาคใจร้อน แม่น้ำนี้เรียกว่า “แม่น้ำโขง” คำว่า “โขง” มาจากคำว่า “โค้ง” คือไม่ตรง “ส่วนพญาสุวรรณก็พาบริวารสร้างแม่น้ำลงไปทางใต้ พญาสุวรรณเป็นนาคใจเย็นพิถีพิถัน พยายามสร้างแม่น้ำให้ตรง ซึ่งแม่น้ำนี้เรียกว่า “แม่น้ำน่าน” ซึ่งเปรียบกับแม่น้ำสายอื่นแล้ว ถือว่าตรงกว่าทุกสาย”

ผลก็คือพญาศรีสุทโธนาค สร้างแม่น้ำโขงถึงทะเลก่อน จึงได้ปลาบึกจากพระอินทร์ ซึ่งปลาบึกนี้ปรากฏว่ามีที่แม่น้ำโขงเพียงแห่งเดียวในโลก จากนั้นพญาศรีสุทโธได้เหาะขึ้นไปเฝ้าพระอินทร์ ทูลขอทางขึ้นลงระหว่างเมืองบาดาลกับเมืองมนุษย์ เพราะนาคอยู่ในเมืองมนุษย์นานไม่ได้ พระอินทร์จึงโปรดให้ทางขึ้นลงไว้สามแห่ง คือ หนึ่งที่พระธาตุหลวงนครเวียงจันทร์ สองที่หนองคันแท สามที่พรหมประกายโลก (คำชะโนด)

แห่งที่สาม คือพรหมประกายโลก คือที่ที่พรหมลงมากินง้วนดินจนหมดฤทธิ์กลายเป็นมนุษย์ ให้พญาศรีสุทโธนาคไปตั้งบ้านเรือนครอบครองเฝ้าอยู่และให้มีต้นคำชะโนดขึ้นเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งลักษณะต้นชะโนดเหมือนต้นไม้ ๓ ชนิดคือ ต้นมะพร้าว

ต้นหมากและต้นตาลผสมกัน และในเวลา ๑ เดือน จันทรคติข้างขึ้น ๑๕ วัน ให้พระศรีสุทโธนาคและบริวารกลายร่างเป็นมนุษย์และเรียกชื่อว่า "เจ้าพ่อพญาศรีสุทโธ"
(อุดม เชยกีวงศ์ ๒๕๔๖)

เรื่องความเชื่อเกี่ยวกับพญานาคในพระพุทธศาสนาและมีส่วนเกี่ยวโยงกับกลองปูจานั้นจากการสัมภาษณ์ข้อมูลครูญาณ สองเมืองแก่น ได้อธิบายไว้ว่า

เรื่องพญานาคตามความเชื่อของคนพื้นบ้านน่าน ถ้าหากตรงกับ คติ ที่เชื่อถือกันก็บอกว่า พญานาคเป็นสัตว์ชั้นสูง ที่เฝ้าหวงแหนบวรพระพุทธศาสนา ก็ถือหลักสากลที่เหมือนกันทั่วๆไปว่า พญานาคปลอมตัวเป็นมนุษย์มาขอบวชกับพระพุทธเจ้า แต่ตอนที่เป็นนาคอยู่ ที่เปลี่ยนเป็นมนุษย์นั้นก็พลั้งเผลอกลับกลายเป็นสัตว์ คือ พญานาค มีเจ็ด มีหัว มีหงอน พระพุทธองค์เลยไม่ให้บวช อุปสมบท พญานาคซึ่งมีความฝักใฝ่มุ่งมั่นในพระพุทธศาสนา ก็เลยขอฝากอนุสรณ์ไว้กับ คู่กับพระพุทธเจ้า หรือพระพุทธศาสนา โดยขอเป็นรูปที่ติดตามฝาพระประธาน เกี่ยวกับพระพุทธเจ้า แม้แต่โบสถ์ เจดีย์ วิหาร กุฏิ ของสงฆ์ต่างๆ สำหรับเมืองน่านก็ปั้น หรือแกะ หรือก่อ เป็นรูปพญานาคไว้ตามวัดวาอารามต่างๆ ทั้งข้างฝาพระประธานบ้าง ไอยราหางหงส์หรือเรียกว่าปานลมบ้าง อันนี้จากความเชื่อที่เป็นสากล
(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ความเชื่อเรื่องพญานาคของชาวน่านจากทัศนคติของครูญาณ สองเมืองแก่น พบว่าเป็นไปตามคตินิยมทั่วไป หรือความเชื่อที่เป็นสากลของชาวพุทธ ส่วนเรื่องตำนานของเมืองน่าน ซึ่งมีผู้กล่าวถึงเสมอว่าเป็นเมืองศักดิ์สิทธิ์ เป็นเมืองแห่งพระพุทธศาสนา เป็นเมืองแห่งพญานาคซึ่งชาวน่านเองก็ผูกพันและมีความเชื่อเรื่องพญานาคสังเกตพบจากการสร้างรูปเคารพบูชากันอยู่ทุกวัดหรือแม้แต่ภายในเคหะสถานก็ตาม ในความเชื่อหนึ่งที่ปรากฏพบจากการสัมภาษณ์ข้อมูลเรื่อง นาคะนาม หรือนามแห่งการตั้งชื่อเมืองน่านนั้น ครูญาณ สองเมืองแก่น ยังได้อธิบายถึงเรื่องดังกล่าวไว้ดังนี้

ในส่วนของพื้นที่จังหวัดน่าน ตามนิยาย ชาดก หรือปรัมปราที่ออกมา ก็จะกล่าวถึงเรื่องของพญานาคหรือว่านาคา ถ้าวกเข้าไปถึงพงศาวดาร ตำนาน ความเชื่อของนาค จังหวัดน่านเป็นเมืองที่เกิดขึ้นตามชื่อของพญานาค อันมีนามว่า นาคะนาม เป็นอักษรรูปห้วงที่เจ็ด ตามทักษาของเมืองที่ตั้ง คือนาคตัวนี้ ชื่อว่า นันทะ หมายถึงความเบิกบาน ถ้าเราจะพูดไปถึงอดีตชาติของพระพุทธเจ้าทั้งหมดในตำราหนึ่งก็อาจจะกล่าวว่า เมืองน่านมาจากวัว พระพุทธเจ้าเป็นวัว ทั้งที่เป็นห้า มีวัว มีไก่ มีเต่าอะไรพวกนี้ นะครับ แล้วก็วกมาถึงตำนานความเชื่อของคนน่าน คนน่านจะมี

พงศาวดารหรือตำนานบ้านตำนานเมือง ภูมิปัญญาที่มีความเชื่อเกี่ยวกับพญานาคว่า เวลาทำบุญอุทิศส่วนกุศล จะมีการกรวดน้ำหรือหยาดน้ำลงเนี่ย พญานาคจะอยู่ข้างล่าง อยู่ใต้บาดาลก็จะได้ยินเสียงน้ำหยาด ก็จะโผล่ขึ้นมาถามว่าเค้าทำอะไรกัน เค้ารู้ว่าเค้ามีจุดประสงค์ในการทำบุญถวายทานอย่างใดอย่างหนึ่งปุ๊บเนี่ย พญานาคก็จะบันดาลให้น้ำหยาด กลายเป็นฝน ตกลงมางอกเจริญรุ่งเรือง ความชุ่มชื้นเป็นหญ้า หญ้าชนิดหนึ่ง ชื่อว่าหญ้าคา หญ้าคา หญ้าคานี่ก็มาจากคำว่านาคา ก็หมายถึงพญานาคนั่นเอง เป็นความเชื่อแบบนี้ ส่วนคนน่านในอดีตก็ยังมีวัดหลักนาค ซึ่งอยู่นอกเขตกำแพงเมืองน่าน ตอนนี้เป็นวัดร้าง แล้วก็ยังมีหลักนาคอยู่ที่วัดเจดีย์อีก ซึ่งถูกสร้างขึ้นมาใหม่ แม้แต่คำที่ปรากฏหรือเวตานหลวง ฉบับคุ้มแก้วหอคำของเมืองน่าน ก็ได้กล่าวถึงอารักษ์ ที่รักษาหลักพญานาค อันนี้เป็นการรำพึงรำพันถึงเทพยดาอารักษ์ ในเวลาการทำบุญอธิษฐานงานบุญงานกุศลอะไรต่างๆของจังหวัดน่าน ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ยิ่งใหญ่และสำคัญก็จะมีการกล่าวเชิญเทพ อารักษ์ ที่รักษาอยู่หลักนาค หลักนาคา มารับเอาส่วนกุศล พร้อมกับดวงวิญญาณอดีตเจ้าผู้ครองทั้งหมดอีก เทพยดาฟ้าดินที่รักษา พูดง่ายๆว่าเป็นผีบ้านผีเมืองทั้งหมดนะครับที่มีความสำคัญ แต่ถ้าในคติ ภูมิของความเชื่อปุ๊บ ของคนน่าน ก็อ้างอิงตามหลักพระพุทธศาสนาก็คือ คนที่จะบวชเค้าก็จะเรียกนาคเหมือนภาคกลาง ทางนี้ก็จะเรียกนาคเหมือนกัน เป็นพระนาค พระนาคได้แค่ถือศีลห้า ถ้าหากว่าเกี่ยวกับพิธีกรรมของพระพุทธศาสนาก็จะกล่าวถึงการเชิญอินทร์ พระอินทร์ พระพรหม ท้าวจตุรโลกบาลทั้งสี่ แม่ธรณี แล้วก็พญาครุฑ คนธรรพ์ พญานาค มารับเอาส่วนกุศล แล้วที่คนน่านมีความเชื่อกันอีกอย่างก็คือเรื่องของงู เวลาผสมพันธุ์กันปุ๊บ จะอมหัวอมหางกัน ก็จะจับมาปุ๊บ ก็จะเรียกว่านาคบ่วงบาศก์ อย่างหลักฐานที่ปรากฏอยู่ตามพระพุทธศาสนาก็คือซุ้มประตู พระวิหารหลวงของวัดพระธาตุแช่แห้ง ที่ปั้นเป็นอัตถนาค ก็หมายถึง อัตถะ มีนาคอยู่แปดตัว อัตถนาคบ่วงบาศก์ เป็นนาคที่คล้องกัน แล้วในภูมิของโหร ของตำราเมืองน่าน ก็จะมีตำรานาคบ่วงบาศก์ไว้สำหรับทำนายทายทัก หรือตรวจดวงชะตาให้กับผู้ที่จะเป็นสามีภรรยากัน กับผู้หญิงผู้ชายว่า คู่ไหน ดวงชะตา ชะตาชีวิตจะสมพงกันไปได้ ก็จะมีนาคทั้งคู่กอดกัน แล้วก็จะมีเลขนับเป็นวันเดือนปี เรียกว่า นาคบ่วงบาศก์ อันนี้คือที่ไปที่มาความเชื่อเกี่ยวกับพญานาค เพราะฉะนั้นวัดในเมืองน่านจะมีรูปที่จำหลัก ปั้น แกะสลักก็คือรูปจ้าง รูปสิงห์ รูปมอม รูปกล้วง เท่านั้น

(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

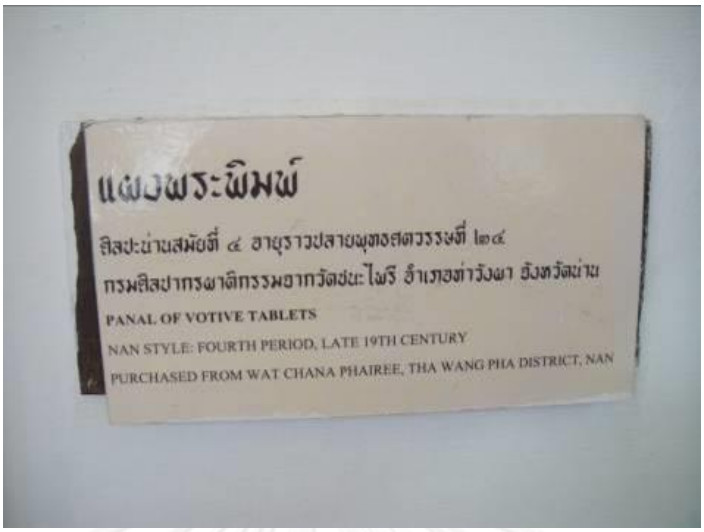
ผู้วิจัยยังพบว่าพญานาคกับจังหวัดน่านเป็นสิ่งที่อยู่คู่กัน วัดทุกวัดตั้งแต่โบราณมาต้องมีพญานาคตั้งอยู่สถิตอยู่ตามส่วนต่างๆ ของศาสนสถาน จะต่างกันที่ขนาด อายุความเก่าแก่แสดงถึงร่องรอยการสืบตำนานความเชื่อเรื่องพญานาคที่มีมายาวนานคู่กับจังหวัดน่าน ดังเช่นเดียวกับกลองปูจาที่ผู้วิจัยสังเกตพบว่ามีทุกวัดในจังหวัดน่านเช่นเดียวกัน

ครูญาณ สองเมืองแก่น อธิบายเพิ่มเติมในเรื่องกลองปูจาและรูปลักษณะขนาดของพญานาคที่อยู่ภายในวัดที่สำคัญของจังหวัดน่านไว้ว่า

> *ในจังหวัดน่านที่วัดแช่แห้งมีพญานาคที่ยาวมากที่สุด สร้างตั้งแต่สมัย ในพงศาวดารเมืองน่าน กล่าวถึงเจ้าฟ้าผู้สร้าง แล้วมาบูรณะในสมัยพระเจ้าสุริยพงษ์ ก็มีการบันทึกอย่างละเอียด แล้วมันจะมีนาคที่ยาว ที่วัดพระธาตุเขาน้อย มีสามเศียรนาคที่อยู่ข้างพระประธานของพระเจ้าของที่วัดสวนตาลอีก แล้วที่เก่าอีกประมาณสี่ร้อยกว่าปีก็พญานาคที่วัดภูมินทร์ตรงอุโบสถ หางเหมือนก้นหอย เหมือนกับที่วัดนาคา ช้างล่าง คนสมัยโบราณ เวลาเลิกจากวัด ก็จะเอาดอกไม้เอาเทียนมาวางบูชาดอกไม้ คนที่นี่เค้าจะเอาพาน สมัยก่อนเค้าก็จะมีเทียน พอพระตั้งนะโม อะระหังสัมมา ก็จะหยิบดอกไม้มาหนึ่งดอก เทียนหนึ่งเล่ม จุดด้วยนะ พอกราบพระเสร็จก็ปักปักไว้ขอบพาน เทียนมันเป็นขี้ผึ้งแบบเมือง มันนิ่มติดเลย เสร็จแล้วพอสมาทานศีลก็บูชาอีก พอพระสวดก็บูชาอีก แล้วดอกไม้ก็แบ่งๆ พอดอกไม้จะเลิกก็ไม่เอากลับบ้านก็จะเอามาบูชา และยังมีการบูชาในความเชื่อตามหลักพระพุทธศาสนาเรื่องการตีกลองว่าตีกลองบูชาเทพยดาฟ้าดิน ตั้งแต่พระอินทร์ พระพรหม เทวดาทั้งหลาย ครุฑ นาคน้ำ นาค คนธรรพ์ ก็จะมาอนุโมทนา ปีติยินดี แต่ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ กลองนะครับ ก็คือ จะขอท้าวความไปถึงเรื่องของเรือแข่งเมืองน่าน ที่เป็นต้นกำเนิดของการแข่งเรือจังหวัดน่านที่จำหลัก สลักเป็นรูปพญานาค เอามาวิ่งเล่นน้ำแข่งกัน แล้วก็มีฆ้อง มีกลอง ล่องน่าน ซึ่งก็มาเป็นตีทำนองล่องน่าน แล้วในส่วนของกลองบูชาก็เป็นกลองล่องน่าน ซึ่งเป็นห้วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของที่นี่*
>
> (เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

หลักฐานที่มาจากสถาปัตยกรรม

ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ในจังหวัดน่านได้พบข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทั้งทางสถาปัตยกรรม วรรณกรรม จิตรกรรมอันเป็นหลักฐานสำคัญที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมโบราณที่เป็นรากฐานของปัจจุบันรวมถึงความเชื่อต่างๆที่ปรากฏพบจากการแสดงออกของศิลปินผ่านงานศิลปะจากความเชื่อความศรัทธาของชาวบ้านในสมัยโบราณของจังหวัดน่าน



ภาพที่ ๒๐ อธิบายแผงพระพิมพ์ พิพิธภัณฑ์จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๒๑ การแกะสลักพญานาคไว้โดยรอบแผงพระพิมพ์ จากพิพิธภัณฑ์จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๒๒ หางพญานาค ปลายหางม้วนขึ้น วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๒๓ ส่วนที่วางเครื่องบูชาบนปลายหางพญานาค วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๒๔ ป้ายทางเข้าวัดนาเตา อำเภอนาน้อย

ภาพที่ ๒๕ พญานาคหน้าอุโบสถ วัดนาเตา

ภาพที่ ๒๖ พญานาคหัวบันไดทางขึ้นด้านหน้าอุโบสถ

ภาพที่ ๒๗ หอกลองปูจา วัดนาเตา อ.นาน้อย

ภาพที่ ๒๘ ป้ายวัดพระธาตุพลูแช่ อำเภอนาน้อย จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๒๙ พญานาคบนยอดอุโบสถวัดพระธาตุพลูแช่ อำเภอนาน้อย จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๐ ป้ายวัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๑ พญานาคบนยอดอุโบสถ วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๒ หอกลองปูจา วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๓ หอกลองปูจา วัดนาหวาย อำเภอนาหมื่น จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๔ ป้ายอุโบสถ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๕ พญานาคหน้าอุโบสถ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๖ พญานาคบนหลังคาอุโบสถทั้งสองด้าน ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๓๗ พญานาคที่ยาวที่สุดในจังหวัดน่าน สร้างสมัยรัชกาลที่ ๑ ณ วัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน (๑)

ภาพที่ ๓๘ พญานาคที่ยาวที่สุดในจังหวัดน่าน สร้างสมัยรัชกาลที่ ๑ ณ วัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน (๒)

ภาพที่ ๓๙ พญานาคบนหลังคาอุโบสถ วัดร้องแง อำเภอปัว จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๐ พญานาคบนหลังคาอุโบสถ วัดร้องแง อำเภอปัว จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๑ ป้ายวัดดอนตัน อ. ท่าวังผา จ. น่าน

ภาพที่ ๔๒ พญานาคหน้าวัดดอนตัน อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๓ พญานาคหน้าวัดดอนตัน ประตูทางเข้าด้านขวา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๔ พญานาคหน้าวัดดอนตัน ประตูทางเข้าด้านซ้าย อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๕ พญานาคด้านซ้ายขวาพระทองทิพย์ พระประธานวัดสวนตาล อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

นอกจากวัดวาอารามแล้ว ชาวจังหวัดน่านยังขุดเรือยาวและตกแต่งหัวหรือและหางเรือตลอดจนลำเรือให้มีลักษณะคล้ายพญานาคอันเป็นเอกลักษณ์ กระทั่งกลายมาเป็นสัญลักษณ์สำคัญของจังหวัดน่านในปัจจุบัน ถ้าปีใดจังหวัดน่านแห้งแล้งไม่มีฝนตก ชาวน่านจะนำเรือแข่งพายแข่งกัน ซึ่งเปรียบเสมือนพญานาคกำลังเล่นน้ำเพื่อขอฝนและเป็นที่ประหลาดของชาวน่าน กล่าวคือ หลังจากมีการแข่งเรือแล้ว ฝนก็จะตกลงมาจริงๆ พิธีแข่งเรือจึงได้ถูกจัดต่อเนื่องมาทุกปีจนกลายเป็นประเพณีสำคัญ ซึ่งประเพณีนี้ก็มีพญานาคเข้าไปเกี่ยวเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ ๔๖ เรือแข่งหัวพญานาค ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๔๗ เรือแข่งหัวพญานาค ณ วัดศรีพันต้น อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

จากหลักฐานของพญานาคที่ปรากฏตามวัดวาอารามในหลายๆ พื้นที่ของจังหวัดน่าน ดังที่ยกตัวอย่างภาพมาข้างต้น ตลอดจนการนำพญานาคไปเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่หัวเรือแข่ง โดยมีความเชื่อเกี่ยวกับการขอฝนให้มีความอุดมสมบูรณ์แสดงให้เห็นถึงความเลื่อมใสศรัทธาทางพุทธศาสนาของชาวจังหวัดน่าน ซึ่งมีความเกี่ยวโยงไปถึงการตีกลองปูจา ที่อยู่คู่กับพุทธศาสนิกชนน่านมาแต่โบราณ

ความเชื่อเรื่องกลองปูจา

การตีกลองปูจา เพื่อจิตศรัทธามั่นในพระพุทธศาสนา ตีกลอง ฆ้อง ฉาบ เพื่อประโคมให้ชาวบ้าน ที่เป็นพุทธศาสนิกชนได้สดับรับรู้ถึงวาระแห่งวันธรรมสวนะ เพื่อเตรียมตัวให้ครบ กาย วาจา ใจ ถึงพร้อม เตรียมของเพื่อใส่บาตรพระภิกษุสงฆ์ ถือศีล ฟังเทศน์ฟังธรรม เป็นสัญญาณเสียงแห่งความสุข และปลื้มปิติเมื่อได้ยินเสียงกลองปูจาของชาวน่าน กระทั่งลงลึกไปถึงขั้นพิจารณาได้ถึงรูปแบบของทำนองกลองที่ใช้ตีก็เป็นสัญญาณที่จำแนกช่วงพิธีกรรมได้ เช่น ตีกลองปูจาระบำสบัดไชยม้าย่ำคอก ชาวบ้านก็จะทราบทันที ว่ามีการสมโภชประโคมบูชา หรือพระเทศน์จบ ตีกลองปูจาเพื่อรับจากพระเทศน์ ยังมีทำนองระบำกลองปูจาที่พบในยามค่ำคืนเพื่อบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ได้แก่การตีกลองปูจาระบำชิก ตุ๊ ปี้ ชิก ระบำเสือขบช้าง ระบำสาวน้อยเก็บผัก ระบำล่องน่าน เสียงกลองปูจาที่ดังขึ้นนั้นแฝงไว้ด้วยกุศโลบายทางธรรมอันแยบยลให้ผู้ได้ยิน แม้กระทั่งพระภิกษุสามเณร ที่ตีกลองปูจาได้ระลึกถึงนาม รูป รส ทางผัสสะเมื่อพิจารณาถึงทำนองกลองที่เป็นกิเลสต่อจิตใจ

พ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านและขับซอ) ปี พ.ศ. ๒๕๓๘ ได้กล่าวถึงกลองปูจาไว้ว่า

> *กลองปูจาได้ยินมาตั้งแต่เกิด ตอนไปวัดก็จะได้ยินเสียงเป็นระบำนะห้ามตีเล่นกัน ถือเป็นของสูงประจำวัด ในจังหวัดน่านมีทุกวัดสืบกันมานานแล้วงานบุญงานฉลองไม่ใช้ในงานสีดำเป็นงานมงคลอย่างเดียว* (คำผาย นุปิง ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ครูญาณ สองเมืองแก่น อธิบายว่า ตามความเชื่อบอกว่า

> *การตีกลองปูจานี้ก็จะได้ยินไปถึงเทวดาอารักษ์ รักษาบ้านเมือง วัดวาอาราม ให้มาปกป้องรักษาเหมือนกับที่ได้ผูกเรื่องราวของเมืองพุทธเสนากะ หรือเมืองยักษ์ ถ้าหากเทวดาได้ยินเสียงฆ้องเสียงกลองก็จะกลิ้งหินก้อนใหญ่ปิดปากถ้ำ ยักษ์ก็จะออกมากินคนไม่ได้ ซึ่งเป็นความเชื่อแบบพื้นบ้านที่ผูกเค้าโครงเรื่องเป็นนิยายชาดกปรัมปรามาแต่เนิ่นนาน จึงทำให้เมืองน่านหรือเมืองอื่นๆ ในล้านนาทั้งหมด โดยเฉพาะที่เมืองน่านมีกลองปูจาอยู่ทุกวัด* (คำผาย นุปิง ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระอธิการสราวุธ สุขวัฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอมได้แสดงความคิดเห็นเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับกลองปูจาว่า *“ข้อห้ามโดยเด็ดขาด คือห้ามเล่นกลองเพราะถือว่ากลองเป็นของสูงประจำวัดและห้ามตีหน้าเดียวเด็ดขาด”* (คำผาย นุปิง ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พ่อหนานบุญนัก กองศรี ศิลปินกลองปูจาในวัดมิ่งเมือง ได้กล่าวถึงความเชื่อเรื่องกลองปูจาว่า *“กลองปูจาถือเป็นของสูงประจำวัดห้ามผู้หญิงตี ห้ามตีเล่น ห้ามมีกลองหน้าเดียวโดยเด็ดขาด โบราณเค้าจะถือกันอย่างมาก”* (บุญนัก กองศรี ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ เจ้าอาวาสวัดอภัย พรรษาที่ ๕๐ได้กล่าวว่า *“ปัจจุบันก็ยังตีกลองกันอยู่ตั้งแต่อดีตก็เคยเปลี่ยนเลยปฏิบัติมาเรื่อง ฆ้อง ฉาบ พระเณรก็ตีกัน ห้ามเล่นกันเพราะเป็นเรื่องของการบูชาพระ”* (พระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

พระครูสิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมืองกล่าวถึงเรื่องกลองว่า *“กลองปูจาเก่าแก่คู่เมืองน่านมายาวนานมาก เป็นของสูงคู่พระพุทธศาสนา ห้ามเกี่ยวข้องกับผู้หญิง”* (พระครูสิริธรรมภาณี สิทธิปุญโญ ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

จากข้อมูลเบื้องต้นพบว่ากลองปูจาในเมืองน่านมีการสืบทอดกันมายาวนาน มีกฎระเบียบข้อห้ามที่ถือปฏิบัติกันต่อมา ถือเป็นของสูงประจำวัดวาอาราม คู่กับพระพุทธศาสนาของชาวน่านเหคุแห่งความเชื่อต่างๆส่งผลถึงจารีตการปฏิบัติอันเคร่งครัด ทำให้เรื่องที่เกี่ยวข้องกับกลองปูจานั้นต้องกระทำด้วยความเคารพ นอบน้อม ตั้งแต่กระบวนการสร้างกลอง การเซ่นสรวงบูชา การสืบทอด แม้กระทั่งทิศทางที่จัดตั้งภายในวัดก็ยังต้องวางในทิศทางที่เหมาะสม ด้วยความเชื่อที่ว่าเมื่อกระทำการใดโดยขาดตกบกพร่องแล้ว อำนาจแห่งความเชื่อในสิ่งลี้ลับ สิ่งที่มองไม่เห็นจะส่งผลลงโทษให้เป็นไปในทางไม่ดี ความเชื่อดังกล่าวจึงทำให้สล่าผู้สร้างกลองปูจารวมทั้งบุคคลผู้เกี่ยวข้องกับกลองปูจาทั้งหลายเคร่งครัดต่อประเพณีจารีตข้อบังคับของกลองปูจาซึ่งเป็นของสูงยิ่งในจิตใจชาวเมืองน่านเป็นอย่างมาก

การสร้างกลองกลองถือเป็นของสูงประจำวัด มีพิธีกรรมความเชื่อโบราณ ตั้งแต่วิธีการสร้างจะต้องตรงตามตำรา เริ่มด้วยการโฉลกกลอง ลักษณะกลองอันเป็นมงคลของชาวน่าน ขนาดหน้ากลองลูกตุบนั้น ส่วนมากจะลดหลั่นกันประมาณ ๒ นิ้ว เช่น ๑๓ ๑๑ ๙ หรือ ๑๒ ๑๐ ๘ ซึ่งจะสวยงามและเป็นที่นิยม ส่งผลให้เสียงกลองดังกังวาน ไพเราะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ ๔๘ ภาพแสดงขนาดและการเรียงลำดับของกลองปูจาครบชุด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ ๔๙ ภาพแสดงขนาดและการเรียงลำดับของกลองปูจาครบชุด

ความเชื่อว่าต้องเป็นไม้ต้นเดียวกันทั้งหมดทั้งชุด ดังเช่นบทที่ว่า *“อะไรเอ่ย ลูกสามคนหน้ามนเหมือนแม่”* ช่วงโคนต้นตัดทิ้งหนึ่งส่วน ส่วนต่อมาจึงมาทำเป็นกลองแม่ ลูกแม่ และกิ่งก้านส่วนต่อมาก็นำมาเป็น ลูกตุบ ตามลำดับ กลองที่อยู่ประจำวัดจะใช้ไปยาวนานมากจนกว่าเจ้าอาวาสจะมรณภาพ มีความเชื่อว่า เมื่อเจ้าอาวาสมรณภาพลง จะต้องมาตีกลองหน้าเดียว อย่างเดียวเป็นสัญญาณให้ชาวบ้านรู้กันว่าเจ้าอาวาสได้มรณภาพแล้ว เสร็จแล้วจะพากันแทงหน้ากลองให้ขาดชำรุดทิ้งไป ทั้งนี้ตามความเชื่อด้วยประกอบกับเป็นการพิสูจน์ในความสามารถของเจ้าอาวาสองค์ต่อไปที่จะ

สามารถขึ้นหน้ากลองได้ใหม่หรือไม่ ส่วนพอสร้างใหม่ก็จะบรรจุดวงและแผ่นยันต์ต่างเป็นของเจ้าอาวาสองค์ปัจจุบัน เพราะฉะนั้นก็จะไม่ตีกลองหน้าเดียวเล่นกันภายในวัด

ผู้วิจัยพบว่า กลองปูจาแต่ละชุดมีขนาดใหญ่มาก มีความวิจิตรบรรจงมากในรายละเอียด ซึ่งแฝงไว้ด้วยความเชื่อมากมายกว่าจะมาเป็นกลองที่ได้เห็นและประจำอยู่ตามวัดวาอารามในจังหวัดน่านทุกวัด ด้วยเหตุแห่งความเชื่อในอำนาจลี้ลับทำให้กระบวนการในการสร้างกลองจึงมีขั้นตอนที่ซับซ้อน มีรายละเอียดที่ลงลึกด้วยศาสตร์และศิลป์ อีกทั้งเวทย์มนต์อักขระตามความเชื่อที่สืบทอดมาแต่โบราณ วิธีการวัดหน้ากลองแล้วนับจำนวน ในที่นี้สล่าหรือช่างผู้สร้างกลองเรียกว่าการโฉลกกลอง คือความเชื่อต่างๆที่จะเกิดขึ้นกับผู้สร้าง เจ้าของที่สร้างได้แก่เจ้าอาวาสของวัดต่างนั่นเอง

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลครูญาณ สองเมืองแก่นอธิบายว่า

ตามความเชื่อของคนพื้นบ้านว่าในการที่จะทำกลองปูจาขึ้นมาเป็นของสูงประจำวัด ย่อมจะมีความเชื่อถือเกี่ยวกับการสร้าง ตั้งแต่การตัดไม้ เมื่อไปเลือกไปหาไม้ที่จะทำเป็นกลองปูจาได้ก็จะการตัดส่วนที่โคลนต้นทิ้ง เอาส่วนที่สองเสร็จแล้วก็จะมีการโฉลกหน้ากลองด้วย วัดตามกำมือของผู้ที่จะเป็นเจ้าอาวาสของวัด ตามเส้นผ่าศูนย์กลาง ดังต่อไปนี้ครับ

๑.นันทไพรี
๒.สะหลีเมืองชื่น
๓.หมื่นเมืองพรหม
๔.สนมอยู่สร้าง
๕.ม้างสังโฆ
๖. โพธิสัตว์
๗. วัดพระเจ้า

ซึ่งความหมายแต่ละอย่าง อย่างนันทไพรี ก็หมายถึงว่าเป็นกลองที่ดี สะหลีเมืองชื่น ก็เป็นศรีเป็นศักดิ์หมื่นเมืองพรหมก็ดี เป็นหมื่นเป็นเฒ่า เป็นแก่หมื่นเมือง สนมอยู่สร้างก็ดี ม้างสังโฆอันนี้ไม่ดี จะมีผู้หญิงมาเกาะแกะหรือติดพันเจ้าอาวาส โพธิสัตว์ดี วัดพระเจ้า ไม่ดี ไม่มีเจ้าอาวาสอยู่เป็นหลักเป็นฐานมั่นคง มีแต่พระพุทธรูปอยู่ อันนี้เป็นความเชื่อนะครับ (เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๒๘ เมษยน ๒๕๕๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การโฉลกกลองใบจำลองที่ครูญาณ สองเมืองแก่นปฏิบัติให้ผู้วิจัยดู พบว่าลงที่ โพธสัตว์ ถือว่าเป็นโฉลกกลองที่ดี แต่ทั้งนี้ความแม่นยำจะต้องโฉลกโดยสล่าผู้สร้าง หรือเจ้าอาวาสวัดนั้นๆ

ภาพที่ ๕๐ การโฉลกกลองของครูญาณ สองเมืองแก่น

ส่วนลักษณะว่าด้วยความยาวขนาดของหน้ากลองมีด้วยกันอยู่ ๔ ส่วนยาว ๒ ส่วน เรียกว่า สุขาวหา ถ้าขาวสองส่วนครึ่ง ของหน้ากว่าทั้งหมดเรียกว่าไชยาเทวี ถ้ายาวสองส่วนของหน้ากว้างเรียกว่า นันทไพรีถ้ายาวส่วนครึ่งเรียกว่ารัตนเทวี แล้วถ้าหากว่ามีความยาวครึ่งหนึ่งของหน้ากว้างคล้ายสบัดไชยแบบเชียงใหม่ชื่อว่าเทวีเฉยๆ นะครับ (เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๒๘ เมษยน ๒๕๕๕)

ภาพที่ ๕๑ ผู้วิจัยกับครูญาณ สองเมืองแก่นกำลังโฉลกกลอง และวัดปูตั้งตรึงหมุด

ภาพที่ ๕๒ ปูตั้ง แส้กลอง หรือ จ๋าย เป็นตัวหมุดตรึงหนังกลองปูจาให้ตึง

ส่วนรูที่ตรึงหมุด ก็จะมีโฉลก วัดจากขอบปากมาถึงตรงที่รูเขาก็จะมีพวกสัญญาณก็คือ ขนาดมือผู้สร้างแบบนี้ความยาวของตัวนี้ จากปากกลองมาที่ตรงแนวหมุด จะเจาะรูรอบของปากนกแก้ว ของขอบปากเรียก “ปูตั้ง” ก็จะประมาณ ๗-๘ นิ้ว ๙ นิ้ว แล้วแต่ความยาวของมือผู้สร้าง ก็เป็นส่วนที่ตรึงหนังไว้ดีเรียบร้อย ก็จะมีการโฉลก ไปอีก คือ

๑. ตี ต้า ตี๋

๒. ตี กิน เหล้า

๓. ตีเย้า อยู่ นาง

๔. ตี มา เมืองใหม่

๕. ตี ไป่ ถึง คม

๖. ตี สนม อยู่ สร้าง

๗. ตี อ้าง ว้าง เดียว ดาย

๘. ตี ตาย ตลอด

๙. ตี ยอด ถึง นิพพาน

มีอยู่ ๙ อย่าง แต่บางอาจารย์ก็จะโฉลกไม่เหมือนกัน ก็เหมือนคล้ายกับโฉลกดาบอะไรนี้นะ อันนี้คือ รายละเอียดของคติความเชื่อของการสร้างกลองปูจา

(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๒๘ เมษยน ๒๕๕๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดของกระบวนการสร้าง วิธีการโฉลกจนถึงขั้นตอนในการขึงหนังหุ้มหน้ากลองนั้นใช้ระยะเวลายาวนานมาก บางครั้งเป็นปี ในการสร้างกลองปูจาส่วนมากจะไม่บ่อยมากนักจะเป็นการบูรณะหน้ากลองซะส่วนมาก เพราะแต่ละวัดก็จะมีกลองปูจาที่สืบทอดรุ่นสู่รุ่นมายาวนานอายุบางครั้งเกิน ๑๐๐ ปีขึ้นไป ส่วนที่สร้างกันขึ้นมาใหม่ก็เป็นชุดจำลองใช้จัดแสดงฝึกซ้อม สืบสานในเรื่องของทำนองระบำเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมมากกว่าเรื่องของพิธีกรรม

เรื่องทิศทางของการตั้งกลองผู้วิจัยพบว่าทุกวัดในจังหวัดน่านมีการแยกสัดส่วนของหอกลองออกมาเฉพาะ ซึ่งก็ส่งผลต่อความเชื่อของชาวน่านและพบว่าห้ามหันหน้ากลองตรงทิศตะวันออกหรือตะวันตกทุกวัดจะให้หันหน้าต้นคือหน้ากลองทางทิศเหนือ ส่วนทางด้านปลายไปทางทิศใต้เท่านั้น และมักจะไม่เคลื่อนย้ายลงจากหอกลองอีกหากไม่จำเป็น

จากการสัมภาษณ์ครูญาณ สองเมืองแก่น ผู้วิจัยพบเรื่องของข้อห้ามเพิ่มเติมในเรื่องความเชื่อของการสร้างกลองปูจาว่า กลองปูจานั้นในฐานะที่เป็นของสูงของวัด ข้างในจะบรรจุด้วยเวทมนตร์คาถาที่เป็นหัวใจให้คนหลงใหลชื่นชมเมื่อได้ยินแล้วจะเชื่อฟัง จากมนต์คาถาต่างๆจึงห้ามไม่ให้เด็กและผู้หญิงไปตีกลองปูจาอีกทั้งข้อห้ามอันเด็ดขาดก็คือห้ามเอากลองปูจาย้ายข้ามกุฏิของเจ้าอาวาสที่อยู่ หรือห้ามขนย้ายกลองปูจานั้น ผ่านหน้าองค์พระประทานของวัดเป็นอันขาด แล้วก็ยังห้ามอีกว่า ห้ามหันหน้ากลองหรือก้นกลองไปทางทิศตะวันออกและทิศตะวันตกเป็นอันขาด ในการสร้างกลองปูจาก็ห้ามสร้างกลองโดยที่หนังไม่ขาด อย่างเช่นกลองปูจาที่ชำรุดหย่อนลงเสียงไม่ได้คุณภาพไปเจ้าอาวาสมีเงินเยอะอยากให้ขึงกลองปูจาให้ตึงก็ใช้มีดคว้านหรือเอาอะไรไปทำการแทงหรือปาดหน้าทิ้งแล้วหุ้มใหม่ก็ไม่ดี จะต้องให้กลองนั้นขาดเองหรือเจ้าอาวาสถึงแก่มรณภาพ เมื่อมรณภาพก็จะทำการแทงหน้ากลองทิ้งไปเลย ซึ่งเหมือนกับการลองภูมิทางศักยภาพของเจ้าอาวาสองค์ใหม่ว่าจะมีความสามารถในการหุ้มกลองปูจาขึ้นใหม่ได้หรือไม่ ซึ่งเป็นเรื่องความเชื่อของชาวพื้นเมืองดั้งเดิมของจังหวัดน่านที่มีมายาวนาน

กลองปูจาของแต่ละวัดเป็นที่หวงแหนของพุทธศาสนิกชนในชุมชนแต่ละแห่ง มักจะไม่ให้หยิบยืมหรือขนย้าย เนื่องจากความเชื่อที่ส่งผลถึงจิตใจของชาวบ้าน ความอาถรรพ์ สิ่งลี้ลับที่มองไม่เห็นที่จะตามมาหลังจากการผิดประเพณี จึงไม่พบว่ามีการเคลื่อนย้ายกลองภายในวัดออกนอกสถานที่เพียงแต่หากต้องการฝึกฝนเยาวชนสืบทอดเป็นศิลปะ ก็จะดำเนินการจัดสร้างขึ้นใหม่ เรียกว่ากลองปูจาชุดจำลอง

กลองปูจาชุดจำลอง เป็นการสร้างกลองเพื่อการฝึกซ้อมหรือออกงาน เป็นเรื่องของวัฒนธรรมเป็นส่วนมากไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมจริงๆดังเช่นกลองที่ถูกจัดตั้งอยู่บนหอกลองของแต่ละวัดในเมืองน่าน พบว่าจะหลงเหลือความเชื่อเพียงการโฉลกวัดหน้ากลองของช่าง หรือสล่าผู้สร้างเท่านั้น ความเชื่อเรื่องอื่นจะลดน้อยลงเช่น การลงอักขระคาถาก็จะไม่มี สถานที่ตั้งก็ไม่จัดตั้งเป็นการถาวร กลองบางชุดผู้วิจัยพบว่ามีการติดตั้งล้อเลื่อนเพื่อสะดวกต่อการขนย้ายก็มี หรือบางชุดมีขนาด

เล็กกว่ากลองชุดจริงเยอะมาก ในเรื่องทิศทางที่ตั้งก็ไม่ต้องดูเพียงแต่ต้องจัดเก็บและวางไว้ในที่เหมาะสม เพราะกลองปูจาถือเป็นของสูงของชาวจังหวัดน่านมากห้ามเก็บไว้หรือปล่อยทิ้งไว้ในที่ไม่เป็นอันควรเด็ดขาดถึงแม้ว่าจะเป็นชุดจำลองก็ตาม ส่วนข้อห้ามของการตีก็ยังคงต้องยึดแบบประเพณีเอาไว้คงเดิม ไม่ตีเล่นสนุกๆ ส่วนมากก็จะพบการฝึกซ้อมเป็นกลุ่มของเยาวชนของวัดต่างๆ เช่น เยาวชนบ้านศรีกลางเวียง เยาวชนบ้านน้ำลัด เยาวชนวัดสวนหอม เยาวชนวัดมหาโพธิ์ เท่าที่ผู้วิจัยพบในพื้นที่ แต่บางวัดก็ยังใช้กลองชุดจริงในการฝึกซ้อมก็ถือเป็นเรื่องพุทธบูชาไปด้วยในตัว

การเริ่มตีกลองปูจา

การตีกลองปูจา เพื่อจิตศรัทธามั่นในพระพุทธศาสนา ตีกลอง ฆ้อง ฉาบ เพื่อประโคมให้ชาวบ้าน ศาสนิกชนได้สดับรับรู้ถึงวาระแห่งวันธรรมสวนะ เพื่อเตรียมตัวให้ครบ กายวาจาใจ ถึงพร้อมเตรียมของเพื่อใส่บาตรพระภิกษุ ถือศีล ฟังเทศน์ฟังธรรม เป็นสัญญาณเสียงแห่งความสุข และปลื้มปิติเมื่อได้ยินเสียงกลองปูจาของชาวน่าน กระทั่งลงลึกไปถึงขั้นพิจารณาได้ถึงรูปแบบของทำนองกลองที่ใช้ตีก็เป็นสัญญาณที่จำแนกช่วงพิธีกรรมได้ เช่น ตีสบัดไชย ม้าย่ำคอก ม้าเหยียบไฟ ชาวบ้านก็จะทราบทันที ว่าพระเทศน์จบ ตีรับเทศน์ หรือทำนอง ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ทำนองเสือขบช้าง สาวน้อยเก็บผัก อีกทั้งล่องน่าน นั้นก็แฝงไว้ด้วย กุศโลบายทางธรรมอันแยบยลให้ผู้ได้ยิน แม้กระทั่งพระภิกษุสามเณร ที่ตีกลองปูจาได้ระลึก ถึงนาม รูป รส กลิ่นเสียง พิจารณาถึงทำนองกลองที่เป็นกิเลสต่อจิตได้อย่างดี

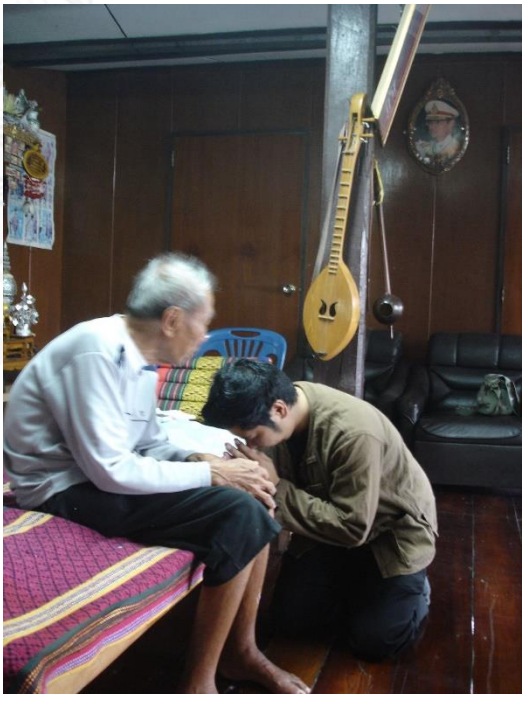
ศิลปะการดนตรีและการแสดงล้วนแล้วแต่แฝงไว้ด้วยศาสตร์และศิลป์ซึ่งโยงใยเข้าสู่ความเชื่อและสิ่งลี้ลับที่มองไม่เห็นมีอำนาจเหนือมนุษย์ธรรมดาทั่วไปอาจจะเป็นเทวดา เทพเจ้า ครูผู้ล่วงลับยังมีความเชื่อว่าจะดลบันดาลให้ประสบผลสำเร็จในศิลปะทั้งมวลได้ ในทางกลับกันเมื่อกระทำการผิดพลาดด้วยกาย วาจา ใจ ก็ดี ก็อาจจะส่งผลกระทบในทางตรงกันข้ามทำให้ถดถอยและไม่เจริญก้าวหน้าส่งผลต่อการดำเนินชีวิตได้ เรียกกันว่า ผิดครู

ผู้วิจัยพบว่าการตั้งขันตั้งพานครูของจังหวัดน่านมีความเคร่งครัดต่อจารีตวัฒนธรรมอันงดงามเช่นนี้มาช้านาน มีระบบระเบียบการเรียนรู้ศิลปะ มีการไหว้ครูเคารพบูชาด้วยความกตัญญุตาสืบทอดเป็นตัวอย่างตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายายมาจนถึงปัจจุบัน การเรียนศิลปะกลองปูจาก็เช่นกันถูกแฝงไว้ด้วยความเชื่อมากมายหลายประการซึ่งผู้วิจัยได้รับประสบการณ์ตรงจากการเรียนกลองปูจาส่งผลกระทบต่อจิตใจโดยตรง

การตีกลองปูจาของผู้วิจัย เริ่มด้วยการเข้าไปขอเรียนการตีกลองปูจาแบบดั้งเดิม โดยการฝากตัวเป็นศิษย์ของผู้วิจัยผ่านการทาบทามของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ร่วมเดินทางเข้าสู่จังหวัดน่านตามโครงการ

ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการฝากตัวถือปฏิบัติแบบโบราณทุกประการ ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกันกับการฝากตัวเริ่มเรียนดนตรีไทย มีการทาบทามโดยครูแล้วเริ่มด้วยการไหว้ครู ซึ่งเรียกว่า การตั้งขันตั้ง

กลองปูจามีความเชื่อและรายละเอียดมากมายซึ่งต้องทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงท่วงทำนองแบบโบราณที่จะต้องท่องจำทำนอง เรียกว่าระบำจะต้องระมัดระวังไม่ให้ผิดเพี้ยนไปจากโบราณ การขึ้นกลองเพื่อบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ การเข้าทำนองระบำ ซึ่งผู้วิจัยเริ่มเรียนระบำ ซิกตุ๊ปี้ซิก ก่อนเป็นระบำแรก ครูญาณ สองเมืองแก่น อธิบายว่า ระบำซิกตุ๊ปี้ซิกเป็นระบำเฉพาะจังหวัดน่าน ชาวบ้านทั่วไปจะรู้จักและคุ้นเคยกับระบำนี้เป็นอย่างดีถึงแม้จะตีกลองปูจาไม่เป็นก็ตาม ซึ่งทำนองต่อไปก็เป็นทำนอง ระบำสาวน้อยเก็บผัก ระบำเสือขบช้าง ระบำล่องน่าน ทำนองตุ๊บ ต้าง ม้าเหยียบไฟ ตามลำดับ อีกทั้งยังมีระบำที่เป็นระบำเฉพาะของอำเภอเวียงสา เรียกว่าระบำสา ใช้ตีปูจาที่วัดศรีกลางเวียง วัดบุญยืน ระบำที่ครูญาณ สองเมืองแก่นประพันธ์ขึ้นใหม่ เรียกว่าระบำต๊ะ ติ้ง ย่าง ทั้งนี้ก่อนการตีกลองปูจาทุกครั้งต้องตั้งจิตเป็นสมาธิเพื่อบูชาต่อพระรัตนตรัยก่อนเพื่อปฏิบัติการตีกลองด้วยการบูชาได้โดยไม่ผิดเพี้ยนทำให้เสียงกลองปูจาดังกึกก้องให้พุทธศาสนิกชนชาวน่านได้ยินเสียงและอนุโมทนาบูชาพระได้โดยสมบูรณ์



ภาพที่ ๕๓ พ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านและขับซอ) ปี พ.ศ. ๒๕๓๘

ภาพที่ ๕๔ พ่อครูคำผาย นุปิง กับผู้วิจัย

ผู้วิจัยเข้าสัมภาษณ์พูดคุยกับพ่อครูคำผาย บรรยายกาศเป็นไปอย่างเป็นขนบโบราณ โดยพ่อครูคำผายได้ให้ศีลให้พรพร้อมทั้งเป่ามนต์ให้กับผู้วิจัยดังคำพูดต่อไปนี้

พ่อครูคำผาย นุปิง อธิบายเรื่องขันตั้งไว้ว่า
ขันตั้งใช้สำหรับเชิญครู บูชาครู ประกอบด้วย
เทียน แปด คู่
หมาก แปด คำ พลู แปด แหนบ
ดอกไม้ แปดดอก
เหล้า ผ้าขาว ผ้าแดง
ข้าวเปลือก ข้าวสาร
ใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตั้งขันครู เพื่อบูชา เรียกว่า ขันตั้ง
และมีพิธีกรรมเรียกว่ากินอ้อ ด้วย และมีการเป่ามนต์คาถาเรียกว่ามนต์หน้าหมา ซึ่งพ่อครูอธิบายถึงมนต์หน้าหมา ว่าหมาจะไม่อายเดินไปทุกที่เหมือนกับนักแสดงที่ดีต้องกล้าแสดงออกส่งผลถึงจิตใจที่ฮึกเหิมพร้อมที่จะแสดงอยู่ทุกเมื่อ
(คำผาย นุปิง ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

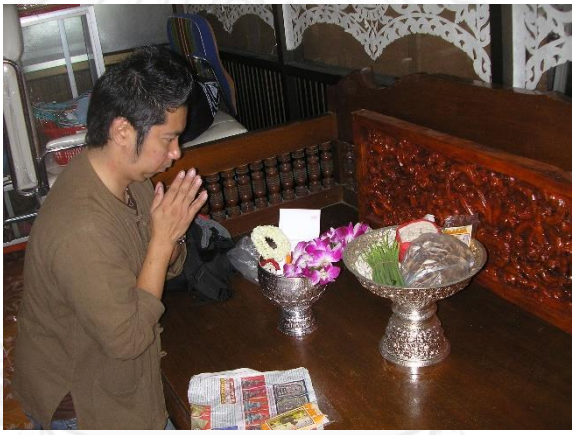
พ่อครูคำผาย นุปิง อธิบายเรื่องการเรียนกลองแบบโบราณต้องเริ่มด้วยการบูชาครู เรียกว่าตั้งขันตั้งก่อน และอธิบายถึงเสียงกลองปูจาซึ่งได้ยินมาโดยตลอดชีวิตที่อยู่ที่จังหวัดน่าน จะตีกลองปูจา ๗ คำ ๑๔ คำ ขึ้น ๘ คำ หรือตีรับเทศน์ ส่วนที่ใช้ในเรื่องงานบุญอื่นๆ ก็พบบ้างเช่นรับกฐิน แต่ตีคนละทำนองกันเรียกว่าสบัดไชย

ครูญาณ สองเมืองแก่น อธิบายถึงการตีกลองปูจา ซึ่งเริ่มจากการฝึกตีกลอง

การเรียนกลองต้องตั้งขันครูก่อน เรียกว่า ขันตั้ง คือดอกไม้ธูปเทียนบูชาครู และต้องเริ่มด้วยการตีกลองปูจาในทำนองต่างๆ ซึ่งครูญาณ อธิบายเพิ่มเติมว่า เมื่อกลับไปกรุงเทพ แล้วให้จะลองถังน้ำมันใบใหญ่มาสร้างกลองปูจาจำลองเพื่อฝึกซ้อม จะได้แม่นยำเมื่อกลับมาตีจริง และยังอธิบายเรื่องการตั้งขันแบบโบราณ ยังมีพิธีกรรมมากมาย มีการกินเหล้าที่ใช้บูชาครูกันระหว่างครูกับศิษย์อีกด้วย
(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

การเตรียมเครื่องบูชา และจัดขันตั้งพานครู

ภาพที่ ๕๕ ขันตั้ง ของผู้วิจัยมีจัดขันตั้งบูชาครูเพื่อเรียนกลองปูจาที่บ้านครูญาณ สองเมืองแก่น



ภาพที่ ๕๖ ผู้วิจัยกับขันตั้งพานครูเพื่อเตรียมเรียนกลองปูจา ณ บ้านครูญาณ สองเมืองแก่น

พิธีกรรมการตั้งขันตั้ง บูชาครู ของผู้วิจัยกับครูญาณ สองเมืองแก่น

ภาพที่ ๕๗ ครูญาณ สองเมืองแก่น กับผู้วิจัย ขณะทำพิธีกรรมรับขันตั้งเพื่อเรียนกลองปูจา

การทำพิธีตั้งขันตั้ง

ภาพที่ ๕๘ ครูญาณ สองเมืองแก่น ครอบขันตั้งให้กับผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๙ ครูญาณ สองเมืองแก่นสอนคาถาบทสวดมนต์และให้โอวาทกับผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยพบว่าพิธีกรรมการตั้งขันตั้งเป็นไปโดยเรียบง่ายแต่แฝงไว้ด้วยความเชื่อมากมาย ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมเป็นบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่เงียบพร้อมกับเสียงคาถาเป็นภาษาล้านนาที่ครูญาณ สองเมืองแก่นประกอบพิธีและมอบคาถาให้กับผู้วิจัยในการท่องจำเพื่อใช้ใน การฝึกฝนจิตใจให้เป็นสมาธิส่งผลต่อการตีกลองปูจาได้อย่างแม่นยำ

การเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรกของผู้วิจัย ณ วัดมหาโพธิ์ ซึ่งมีกลองปูจาจำลองอยู่ใช้ในการฝึกฝนได้

ภาพที่ ๖๐ ครูญาณ สองเมืองแก่นอธิบายเรื่องกลองปูจาให้กับผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๑ ครูญาณ สองเมืองแก่นอธิบายเรื่องกลองปูจาให้กับผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๒ ผู้วิจัยเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรก ในทำนอง ปูจากลอง

ภาพที่ ๖๓ ผู้วิจัยเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรก ในทำนอง ปูจากลอง

การเริ่มเรียนกลองปูจาครั้งแรกของผู้วิจัย พบว่าเป็นไปแบบมุขปาฐะเช่นเดียวกับการเรียนดนตรีไทย เริ่มด้วยการท่องจำก่อนแล้วลงมือปฏิบัติตามแบบครูที่ทำให้ดู เริ่มจากการศึกษาองค์ประกอบของกลองปูจา วิธีการจับไม้ตีกลองปูจา การเชื่อมต่อทำนองในแบบต่างๆ และเริ่มจดจำทำนองกลองปูจาแต่ละประเภท ซึ่งชาวน่านเรียกว่า ระบำ ระบำที่เป็นที่นิยมมากของชาวน่านมีด้วยกันหลายระบำที่รู้จักและคุ้นเคยได้แก่ ระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ระบำสาวน้อยเก็บผัก ระบำเสือขบช้าง และที่ผู้วิจับรู้สึกว่ายากและใช้ทักษะได้แก่ ระบำตุ๊บต้าง ฟาดแส้ หรือม้าเหยียบไฟ ซึ่งมีลีลาทำนองที่เร็ว และใช้กำลังมากเวลาตี

๓.๓ ลักษณะทางกายภาพและการประสมวง

ลักษณะทางกายภาพของกลองปูจาที่ผู้วิจัยพบส่วนสำคัญของกลองปูจาก็จะประกอบด้วยกลองลักษณะหุ่นกลมทรงกระบอกยาว ขึ้นหน้าด้วยหนังวัวทั้งสองหน้า มีขนาดใหญ่เล็กลดหลั่นกันใบใหญ่มีขนาดใหญ่มาก เรียกว่า ลูกแม่ หรือแม่ และใบเล็ก ๓ ใบเรียกว่า ลูกตุบ ซึ่งตรงตามลักษณะที่ครูญาณ อธิบายไว้ในส่วนต้นว่า อะไรเอ่ย “ลูกสามคนหน้ามนเหมือนแม่” ก็คือกลองปูจาที่ถูกวางเรียงชุดเข้าไว้ด้วยกัน สิ่งสำคัญคือเป็นไม้ต้นเดียวกันที่นำมาสร้างกลองปูจาหนึ่งชุด

กลองปูจาที่เข้าชุดกันจะมีกลองทั้งหมด ๔ ใบ เรียงเข้าไว้เป็นชุดใบใหญ่สุดเรียกว่าใบแม่อยู่ทางขวาของผู้ตี เมื่อพิจารณาเมื่อผู้ตีกำลังตีกลองปูจาในด้านหน้าจะเรียงจากซ้ายสุดเรียกว่าลูกตุบใบเล็ก ๑ ใบ ลูกตุบใบกลาง อีก ๒ใบ จนถึงแม่กลอง ๑ ใบ เป็นใบใหญ่สุด การเรียงกลองในลักษณะนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ของเมืองน่านกลองปูจาในจังหวัดน่านทุกวัดจะวางเรียงในลักษณะแนวนอนแบบนี้ทั้งหมดเมื่อผู้วิจัยพิจารณาแล้วพบว่าการเรียงกลองในลักษณะนี้ส่งผลทำให้สามารถตีได้อย่างสะดวกไม่ติดขัดและดูงดงามเป็นระเบียบเรียบร้อย

ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลการวางเรียงกลองในแบบเฉพาะของจังหวัดน่านในเขตกำแพงเมืองและเขตพื้นที่ใกล้เคียงมาเป็นตัวอย่างเพื่อสรุปผลเรื่องวิถีการเรียงกลองปูจาของชาวน่าน

การลงพื้นที่ได้พบกับบุคคลผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วยบุคคลผู้เกี่ยวข้องกับการตีกลองปูจาทั้งสิ้นเป็นข้อมูลการตีกลองปูจาที่มีตั้งแต่อดีต และสืบทอดมาในปัจจุบันรวมทั้งข้อมูลเรื่องความเชื่อที่ส่งผลต่อการจัดตั้งกลองปูจาในทิศทางที่เหมาะสม รูปแบบการวางกลองปูจาในลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเมืองน่านพอสังเขปได้ข้อมูลต่างๆดังนี้

วัดน้ำลัด แหล่งรวมวัฒนธรรม และกลองคุม

ภาพที่ ๖๔ หอกลองปูจาของวัดน้ำลัด

ภาพที่ ๖๕ การวางเรียงกลองปูจาของวัดน้ำลัด

การจัดตั้งหอกลองและการวางกลองของวัดน้ำลัด ผู้วิจัยพบว่าสะดวกต่อการตีกลองดูสวยงามเรียบร้อยและแยกส่วนออกจากสถานที่ประกอบพิธีทางศาสนาเป็นพื้นเฉพาะของกลองปูจา

วัดมิ่งเมือง เป็นที่ตั้งของศาลหลักเมืองน่าน เป็นแหล่งที่สำคัญที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทั้งของหลวงและของราษฎร์มีกิจกรรมทางพระพุทธศาสนาเป็นประจำ

ภาพที่ ๖๖ หอกลองปูจาวัดมิ่งเมือง

ภาพที่ ๖๗ ผู้วิจัยกับการเรียงกลองของวัดมิ่งเมือง

หอกลองและการวางกลองของวัดมิ่งเมืองพบว่ามีการสร้างหอกลองที่สวยงามมีการตกแต่งประดับหอกลองไว้อย่างสวยงาม การวางเรียงกลองเรียบร้อยตามแบบของเมืองน่าน

วัดไผ่เหลือง ดูแลเรื่องกลองโดยพระครูไพบูลนันทวิทย์ มีระบำเฉพาะ เช่น เสือขบวัว และมีการสืบทอดมายาวนาน ทำนองระบำเฉพาะเพื่อให้จดจำ ประวัติศาสตร์และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่วัดไผ่เหลือง ดังตัวอย่างระบำเจ้าน้อยสานตุ๊บเป็นน้องตุ๊เจ้า

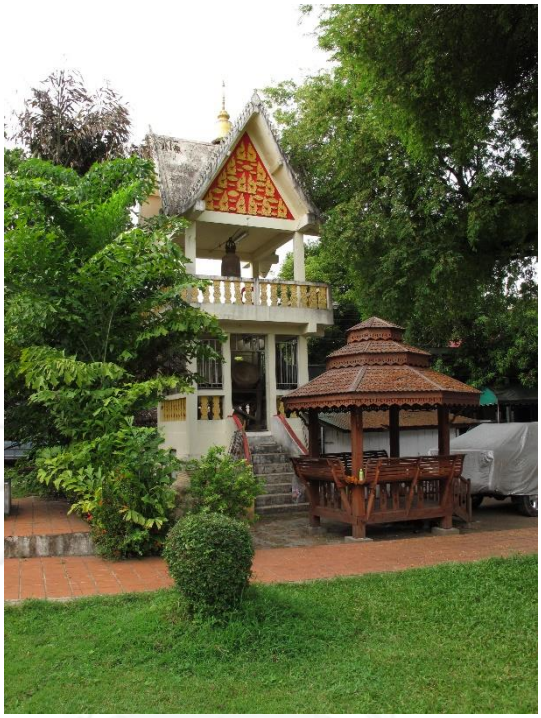
ภาพที่ ๖๘ หอกลองปูจาวัดไผ่เหลือง

ภาพที่ ๖๙ การวางเรียงกลองปูจาของวัดไผ่เหลือง

ภาพที่ ๗๐ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดไผ่เหลือง

หอกลองปูจาของวัดไผ่เหลือง จัดตั้งไว้แยกส่วนเป็นพื้นที่เฉพาะกิจกรรมกลองปูจา การเรียงกลองในลักษณะแนวนอนตามเอกลักษณ์ของเมืองน่านเช่นกัน

วัดช้างค้ำ สถานที่เก่าแก่ทางวัฒนธรรมและตีกลองปูจากันอยู่เป็นประจำ



ภาพที่ ๗๑ หอกลองปูจาวัดช้างค้ำ

ภาพที่ ๗๒ การวางเรียงกลองปูจาของวัดช้างค้ำ

ภาพที่ ๗๓ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดช้างค้ำ

หอกลองปูจาของวัดช้างค้ำ ถูกแยกออกเฉพาะส่วนเพื่อการตีกลองโดยเฉพาะ เป็นลักษณะหอระฆังไปในตัว การเรียงกลองเป็นไปในแนวนอนลักษณะเฉพาะของเมืองน่าน

วัดพญาวัด มีการตีกลองปูจาประจำทุกวันพระ และทุกเทศกาลงานบุญ

ภาพที่ ๗๔ หอกลองวัดพญาวัด

ภาพที่ ๗๕ การเรียงกลองปูจาของวัดพญาวัด

ภาพที่ ๗๖ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดพญาวัด

หอกลองวัดพญาวัดลักษณะสร้างติดกับพื้น แยกส่วนไว้สวยงามมีการเรียงกลองแบบแนวนอนในลักษณะของเมืองน่านเช่นเดียวกัน

วัดพระธาตุเขาน้อย มีการตีกลองปูจากันอยู่ตลอดทุกวันพระ และมีประเพณีแห่พระธาตุเก่าแก่ประจำปี

ภาพที่ ๗๗ หอกลองปูจาวัดพระธาตุเขาน้อย

ภาพที่ ๗๘ การวางเรียงกลองปูจาของวัดพระธาตุเขาน้อย

ภาพที่ ๗๙ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดพระธาตุเขาน้อย

หอกลองวัดพระธาตุเขาน้อยมีการก่อสร้างแยกสัดส่วนไว้เพื่อกลองปูจาโดยเฉพาะ การวางเรียงกลองแบบแนวนอนตามแบบของเมืองน่านเช่นกัน

วัดมงคล ตีกลองปูจาทุกวันพระ งานบุญ งานเทศน์อยู่ประจำ

ภาพที่ ๘๐ หอกลองวัดมงคล

ภาพที่ ๘๑ กลองปูจาชุดจำลองเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมที่จัดตั้งอยู่ภายในวัดมงคล

ภาพที่ ๘๒ การเรียงกลองปูจาของวัดมงคล

ภาพที่ ๘๓ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดมงคล

หอกลองวัดมงคลมีลักษณะคล้ายกุฏิพระสงฆ์แยกส่วนออกมาเฉพาะเพื่อตั้งกลองปูจา การเรียงกลองปูจาพบว่าเรียงในลักษณะแนวนอนตามแบบอย่างของเมืองน่านเช่นกัน

ภาพที่ ๘๔ ลักษณะกลองปูจาจำลองใช้ฝึกซ้อมภายในวัดมงคล

ภายในวัดมงคลยังมีการพบกลองปูจาอีกหนึ่งชุด สามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวกเพื่อการฝึกซ้อมของเยาวชนวัดมงคล ลักษณะของกลองปูจามีลักษณะเหมือนจริงครบชุด สามารถตีปูจาได้เหมือนของจริงทุกประการ

วัดมณเฑียร มีการตีกลองปูจาทุกวันพระและเทศกาลงานบุญเป็นประจำ

ภาพที่ ๘๕ หอกลองปูจาวัดมณเฑียร

ภาพที่ ๘๖ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดมณเฑียร

หอกลองวัดมณฑียรเนื่องจากกำลังบูรณะ จึงนำกลองปูจามาเก็บไว้อย่างเป็นสัดส่วนใกล้กับศาลาการเปรียญ และมีการตีกลองปูจาตามปกติ การเรียงกลองเป็นไปตามแนวนอนของเมืองน่าน

วัดศรีพันต้น วัดเก่าแก่ยึดถือประเพณีโบราณ ตีกลองปูจาอยู่เป็นประจำ

ภาพที่ ๘๗ หอกลองปูจาวัดศรีพันต้น

ภาพที่ ๘๘ ผู้วิจัยกับกลองปูจาของวัดศรีพันต้น

ภาพที่ ๘๙ การเรียงกลองปูจาของวัดศรีพันต้น

หอกลองปูจาวัดศรีพันต้นจัดตั้งไว้เป็นสัดส่วนสวยงาม กลองวางเรียงไว้ตามแบบเอกลักษณ์ของชาวน่านและมีการใช้งานอยู่ตามปกติ

วัดสวนหอม แหล่งรวมวัฒนธรรมมีกลุ่มเยาวชนมารวมตัวกันซ้อมการตีกลองปูจา กลองต๊อบ-ซ้อง และการฟ้อนต่างๆของเมืองน่าน ถือปฏิบัติประเพณีของเมืองน่านโดยเคร่งครัด ผู้ฝึกสอนโดยสล่าป้อม ครูญาณ สองเมืองแก่นและท่านพระอธิการสราวุธ เจ้าอาวาสที่มีความสามารถทางสล่ากลอง และเรือแข่ง

ภาพที่ ๙๐ พระอธิการสราวุธ เจ้าอาวาสวัดสวนหอม กับผู้วิจัย

ภาพที่ ๙๑ หอกลองปูจาของวัดสวนหอม และกลองปูจาที่บูรณะโดยครู ญาณ สองเมืองแก่น

ภาพที่ ๙๒ ผู้วิจัยกลองปูจาวัดสวนหอม

หอกลองปูจาวัดสวนหอม ตั้งเด่นเป็นสง่าอยู่เป็นสัดส่วน ทิศทางของกลองและการตั้งหน้า-กลองเป็นไปตามคติความเชื่อของชาวเมืองน่าน กลองปูจาของวัดสวนหอมมีการบูรณะขึ้นใหม่ พร้อมทั้งมีกลุ่มเยาวชนมาฝึกซ้อม และตีในงานเทศน์ วันพระวันศีลอยู่เป็นประจำมิได้ขาด การเรียงกลองเป็นไปในแบบแนวนอนตามลักษณะของการเรียงกลบองปูจาของเมืองน่าน

วัดอภัย พบว่ามีการตีกลองปูจาอยู่เป็นประจำ ส่วนมากเป็นพระ เณร ที่มารวมกันตีในวันธรรมสวนะ และตีเมื่อพระเทศน์จบแต่ละครั้ง

ภาพที่ ๙๓ หอกลองปูจาวัดอภัย

ภาพที่ ๙๔ ผู้วิจัยกลองปูจาของวัดอภัย

ภาพที่ ๙๕ ผู้วิจัยกับพระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ เจ้าอาวาสวัดอภัย

หอกลองปูจาวัดอภัยจัดตั้งไว้โดดเด่นเป็นสง่าเป็นสัดส่วนใช้เป็นหอระฆังด้วยในตัว มีการจัดเรียงกลองปูจาในแนวนอนตามแบบของเมืองน่านเช่นกัน กลองปูจามาการใช้ตีในลักษณะกลองเพลเหมือนภาคกลางบ้างแต่ประเพณีวันพระวันเทศน์ก็ยังคงรักษาประเพณีการตีกลองปูจาไว้จนกระทั่งปัจจุบัน

ผู้วิจัยพบว่าการเรียงกลองและทิศทางของการตั้งกลองปูจาภายในวัดทุกวัดที่ได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลของจังหวัดน่านเป็นลักษณะของการเรียงลำดับแนวนอนจากซ้ายลูกตุบไปขวาที่ลูกแม่ใบใหญ่ ถือเป็นเอกลักษณ์ที่ปฏิบัติมายาวนานของชาวน่านเรียงลำดับเล็กไปใหญ่สวยงามและสะดวกต่อการตีกลองในท่วงทำนองต่างๆ ทิศทางที่ตั้งของหอกลอง ทิศทางการหันหน้ากลอง ก็เป็นไปตามคติความเชื่อของชาวน่านอย่างเคร่งครัดทุกวัด

๓.๔ ประเภทของทำนองกลองปูจา

กลองปูจาที่ผู้วิจัยลงพื้นที่สังเกตพบว่าแต่ละแห่งมักจะมีทำนองเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป แต่ทั้งนี้พอพินิจโดยละเอียดแล้วจากการได้ลงมือปฏิบัติจริงในการเรียนตีกลองปูจา พบว่า ทำนองระบำที่ดังออกมาคล้ายคลึงกันมาก บางระบำที่แยกคำร้องในการท่องจำต่างกัน แต่พอดีออกมาแล้วเป็นทำนองเดียวกัน และที่พบมากที่สุดคือ ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก เป็นพื้นฐานส่วนมาก แต่มีผู้คิดประดิษฐ์การท่องจำทำนองเพื่อให้ง่ายต่อการท่องจำ หรือเพื่อระลึกถึงเหตุการณ์ต่างๆก็เกิดขึ้นในอดีต เช่น วัดที่ตำยาก็จะท่องเป็นทำนองการตำยา วัดที่มีประวัติเกี่ยวกับบุคคลก็จะท่องเป็นชื่อบุคคลเพื่อระลึกถึงก็มี

จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ข้อมูล ครูญาณ สองเมืองแก่น อธิบายเกี่ยวกับทำนองของกลองปูจาไว้ว่า

ซึ่งที่นี้ผมก็ขออธิบายเรื่องกลองปูจาแต่ละระบำท่วงทำนองของแต่ละอำเภอแต่ละท้องถิ่นจะไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับขนาดของกลอง ความกว้างความสั้นความยาวซึ่งจะมีเสียงที่แตกต่างกันไป ซึ่งจะมีการตีไวๆ ช้าๆ กลางๆ ซึ่งสรุปแล้วก็คือทำนองคล้ายคลึงกันแต่เสียงอาจจะผิดเพี้ยนกันไป อยู่ที่องค์ประกอบจากฆ้อง ฉาบ อุปกรณ์สมบูรณ์ดีมากน้อยขนาดไหน อย่างบางวัด หน้ากลองเล็กนิดเดียวแต่ขึงด้วยหนังอย่างหนาก็ตีไม่สนุกหน้ากลองกว้าง ๓๐ นิ้ว ๓๐ นิ้ว ขึงด้วยหนังที่บางๆ ตึงจนเกินไป เสียงก็ไม่เพราะ มันไปเข้าด้วยทำนอง เสียงของกลองปูจาที่ดังดี มันจะดัง ติ้ง ต้าง ติ้ง ต้าง ดังทุ้มและก็กังวาน ไม่ใช้ดังแบบเหมือนกับเราตีถังที่ตักน้ำ หรือตีถังน้ำมัน ๒๐๐ ลิตร คนโบราณจึงมีกุศโลบายในการตีกลองได้ดีมาก ก็ค่อยเอาเรื่องเอาราวเป็นบทความเป็นคำที่ท่องขึ้นใจ ยกตัวอย่างเช่น มีอยู่วรรคหนึ่ง เป็นวรรคที่พระเป็นพระทำเกี่ยวกับสมุนไพร ยาสมุนไพรจะต้องทุกอย่างก็เปลี่ยนจากคำว่า “ซิก ตุ๊บ ปี้ ซิก” เป็น “ตุ๋ม ตุ๊บ ปี้ ตุ๋ม ตุ๋ม ตุ๊บ ปี้ ตุ๋ม” หมายถึงเจ้าอาวาสตำ-ยาโกยาให้จนละเอียด แล้วก็ตำต่อไปจนเสี้ยน เช่น ยกตัวอย่างเช่นวัดมิ่งเมือง เวลาตีกลองจะต้องเป็นจังหวะ “มิ่ง เมือง ก๊น กึง” หรือ วัดอภัย ก็บอก “อภัย ขี่ ห่วย” ต้องจำแบบนี้อย่างเดียว ถึงจะตีได้สำเร็จ ถ้าผมเอาระบำของเวียงสามาตีที่เมืองน่านก็จะไม่ไพเราะเท่านี้ ถ้าเอาระบำของน่านไปตีที่อำเภอเชียงกาน ไม่ไพเราะเท่านี้ ต้องของวัดไหนวัดนั้น ความถนัดของใครของมัน แต่สรุปแล้วก็คือ มีที่มาที่ไปเกี่ยวกับความเชื่อของการตีกลองเพื่อเป็นพุทธบูชา

(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

จากการสัมภาษณ์และการตีกลองปูจาในแต่ละวัดของจังหวัดน่านพบว่ามีการขึ้นกลองลงกลอง และใช้ทำนองกลองปูจาเหมือนกันทั้งหมด แต่เวลาตีก็จะท่องจำเนื้อร้องทำนองกลองไปคนละอย่างแต่ไม่ส่งผลต่อการรวมตัวกันเพื่อตีกลองปูจา ซึ่งแม้จะมาต่างวัดกันก็ตาม

ประเภทของทำนองกลองปูจาในจังหวัดน่าน ข้อมูลจากการลงพื้นที่เพื่อสืบค้นประเภททำนองของกลองปูจา ผู้วิจัยพบรูปแบบการตีกลองในหลายลักษณะ หลากหลายทำนองดังที่ได้อธิบายไว้ในเรื่องทำนองกลองปูจา แต่สังเกตพบว่า การตีกลองปูจาในจังหวัดน่านแยกเรื่องการตีกลองปูจาตามวาระของงาน ดังนี้

ประเภทที่ ๑ ในวันโกนวันพระ ๗ ค่ำ ๑๔ ค่ำ ทุกวัดจะถือปฏิบัติการตีกลองปูจาออกมาในท่วงทำนองที่คล้ายคลึงกันแตกต่างกันไปบ้างก็ไม่มากนัก เริ่มจากการขึ้นกลองสามครั้งเป็นการบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ เรียกว่าการปูจากลอง ดังนี้

ทำนองกลองปูจา การขึ้นกลอง ๓ ครั้ง

ประโยคขึ้นกลอง

คำร้อง	- - - -	- ตุ๊บ - ต้าง	- - ต้าง ต้าง	- ต้าง - โมง
มือซ้ายขวา	- - - -	- ซ้าย - ขวา	- - ขวา ขวา	- ขวา - -
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- ๒ - ๔	- - ๔ ๔	- ๔ - -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- ฉ - ฉ	-ฉ- - -

เมื่อตีทำนองขึ้นกลองแล้ว ก็จะต่อด้วยระบำต่างๆ ต่อไปแล้วแต่ผู้ตีจะกำหนดตีระบำไปจนจบประมาณ ๒๐ นาทีแล้วก็ลงกลองเพื่อจบ แล้วก็ตั้งทำนองใหม่ไปเรื่อยๆ

ประโยคการลงกลองเพื่อลงจบแต่ละระบำ

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - โมง	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - -	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๔	- - - -	- - - ๔	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - โมง	-ต้างต้างต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - -	-ขวาขวาขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๔	- - - -	- ๔๔๔	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ผู้วิจัยพบว่าทำนองขึ้นกลอง และลงจบกลองทุกวัดมีโครงสร้างเดียวกัน จะแตกต่างกันเพียงลูกเล่นของจังหวะของผู้ตีกลอง

ทำนองกลองปูจาที่ใช้ตีในเวลากลางคืนของวันโกนวันพระมีทำนองช้าปานกลางไม่รุกเร้ารวดเร็วเป็นการปูจาด้วยความเคารพและเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปของชาวน่านเท่าที่ผู้วิจัยสืบพบมีดังนี้

๑.ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก

๒.เสือขบช้าง

๓.สาวน้อยเก็บผัก

๔.ล่องน่าน ช้า เร็ว

ผู้วิจัยพบว่ายังมีทำนองที่ร้องเนื้อเพลงของระบำต่างๆกันออกไปเฉพาะท้องถิ่นอีกจำนวนหนึ่งแต่ไม่มากนักเมื่อพิจารณาถึงโครงสร้างแล้วกระสวนทำนองกลองปูจาก็อยู่ในกลุ่มทำนองระบำซิกตุ๊ปี้ซิกและระบำสาวน้อยเก็บผัก และยังพบทำนองระบำเฉพาะวัดที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ก็มีแต่ไม่แพร่หลายนัก

ตัวอย่างการตีกลองปูจาในระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก

ประโยคขึ้นกลอง ๓ ครั้ง

คำร้อง	- - - -	- ตุ๊บ - ต้าง	- - ต้าง ต้าง	- ต้าง - โมง
มือซ้ายขวา	- - - -	- ซ้าย - ขวา	- - ขวา ขวา	- ขวา - -
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- ๒ - ๔	- - ๔ ๔	- ๔ - -
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- ฉ - ฉ	-ฉ- - -

เริ่มทำนองกลองปูจา ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - ตุ๊ ปี้	- - - ไม่	- - - ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - ตุ๊	- - - ปี้	- - - นั้น	- - - ไป๊
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคการลงกลองเพื่อลงจบระบำ

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - โมง	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - -	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๔	- - - -	- - - ๔	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - โมง	-ต้างต้างต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - -	-ขวาขวาขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๔	- - - -	- ๔๔๔	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

การตีกลองปูจาในตอนกลางคืนของวันธรรมสวนะ ก็มีลักษณะดังตัวอย่างข้างต้น เพียงเปลี่ยนระบำที่แตกต่างกันไปเรื่อยๆ ส่วนทำนองกลองปูจาเฉพาะที่พบและเป็นเอกลักษณ์ของวัดบางแห่ง ผู้วิจัยพบว่าท่วงทำนองของการตีกลองเหมือนกัน แตกต่างก็เพียงคำร้องที่เล่าต่อกันมา เช่น ทำนองกลองของระบำชิกตุ๊ปี้ชิก ทำนองระบำของวัดศรีพันต้น ที่ได้สืบทอดกันมา ให้พระและเณรร้องทำนองของการตำยา บดยา สมุนไพรเนื่องจากทางวัดมีการสร้างยาสมุนไพรดังนี้

ตำ๋ ตุ๊ ปี้ ตำ๋ ตำ๋ตำ๋ ตุ๊ ปี้ ตำ๋
จะข้านก็ตำ๋ ดีปลีก็ตำ๋
ตำ๋ให้มันดีๆ ให้มันจนเสี้ยน

ทำนองกลองของระบำชิกตุ๊ปี้ชิก ระบำของวัดหัวข่วง ที่ได้สืบทอดกันมา ให้พระและเณร ร้องทำนองที่มาจากประวัติและเค้าเรื่องจริงซึ่งบอกเหตุการณ์ของวัด ดังนี้

ยะ ตุ๊ ปี้ ยะ ยะ ตุ๊ ปี้ ยะ
ตุ๊ เจ้า ยะ เป็น พระ ตึ๊ง เก้า

ทำนองกลองของระบำชิกตุ๊ปี้ชิก ระบำของวัดไผ่เหลือง ที่ได้สืบทอดกันมา ให้พระและเณร ร้องทำนองดังนี้

ตุ๊บ ตูม ตูม ตุ๊บ ตุ๊บ ตูม ตูม ตุ๊บ
เจ้า น้อย สาน ตุ๊บ เป็น น้อง ตุ๊ เจ้า
วัดไผ่เหลืองก็มีน้องตุ๊เจ้าอยู่จริงตามคำร้องของกลองปูจาที่สืบทอดกันมา

จากการเก็บข้อมูลการตีกลองปูจา มีข้อสังเกตสรุปได้ดังนี้

ประการแรก การตีกลองปูจาเพื่อบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ตลอดการเข้าพรรษา และทุกวันโกน วันพระเป็นการตีเพื่อจิตนอบน้อมบูชาพระรัตนตรัย เสียงกลองเพื่อการเคารพบูชาและเตือนสติพุทธศาสนิกชนว่าเป็นวันศีลควรเตรียมตัวทำความดีละเว้นความชั่ว และระลึกนอบน้อมต่อพระพุทธศาสนา

ผู้วิจัยพบว่าทุกวัดจะมีการตีกลอง มากบ้างน้อยบ้าง อาจจะเป็นพระสงฆ์ สามเณร ตีเอง หรือ เยาวชน สล่า ชาวบ้านที่ร่วมแรงร่วมใจมาตี ก็แล้วแต่ความสะดวกของวัดนั้นๆ

ประเภทที่สอง ผู้วิจัยพบว่าเป็นการตีเพื่อบอกสัญญาณ เนื่องด้วยเสียงกลองดังไปไกล อาจจะส่งสัญญาณเป็นนัยให้ชาวบ้านทราบเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น การตีกลองหน้าเดียวตามจุดประสงค์ที่ต่างกันออกไปเช่น การตีกลองปูจาในลักษณะเร็วเรียกว่าสบัดไชยฟาดแส้ หรือม้าเหยียบไฟ ม้าย่ำคอก ในการฉลององค์กฐิน หรือขบวนแห่มาถึงวัด และพระเทศน์จบ ก็จะตีกลองในลักษณะนี้

ทำนองสบัดไชยฟาดแส้ เร็ว โดยจะมีผู้ถือไม้คอยฟาดแส้หน้ากลองเพื่อยืนจังหวะหนึ่งคน ทำนองมีดังนี้

คำร้อง	- ตุ๊บ ต้าง -	ตุ๊บต้าง - ต้าง	- ตุ๊บ ต้าง -	ตุ๊บต้าง - ต้าง
มือซ้ายขวา	- ซ้าย ขวา -	ซ้ายขวา -ขวา	- ซ้าย ขวา -	ซ้ายขวา -ขวา
ตำแหน่งกลอง	- ๑ ๔ -	๑ ๔ - ๔	- ๑ ๔ -	๑ ๔ - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉาบ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ลักษณะการตีกลองแบบนี้ผู้วิจัยพบว่ามีการเพิ่มลีลาของการตี โชว์ความคล่องแคล่ว ความแข็งแรงของผู้ตีกลอง และมีการใช้เทคนิคพิเศษ ที่เรียกว่าการแกว่งก้นหอย หมุนมือเป็นวงกลม และไขว้สลับมืออีกด้วย เสียงของกลองปูจา ที่ดังและรวดเร็วทำให้รู้สึกยิ่งใหญ่ในงานพิธีที่เกิดขึ้น

ทำนองกลองทั้ง ๒ ประเภทยังสืบทอดและใช้งานจริงอย่างเข้มแข็งในจังหวัดน่าน ถือปฏิบัติการตีกลองปูจากันทั่วทั้งจังหวัดมีการสืบทอดวิธีการตีกลองแบบดั้งเดิม และยังมีการประพันธ์ตกแต่งทำนองกลองเพิ่มเติม จะแตกต่างกันบ้างในท่วงของทำนองที่ตีกลอง แต่จุดประสงค์ยังเพื่อเป็นพุทธบูชาดังเช่นโบราณกาลถือปฏิบัติสืบสานเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษที่วางฐานทางพระพุทธศาสนาไว้ได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๕ ทำนองกลองปูจา

ทำนองการตีกลองของเมืองน่าน ก็มีลักษณะที่ต่างกันออกไป ชาวน่านเรียกว่า ระบำ ทำนองของกลองปูจาที่เรียกว่าระบำที่พบเป็นหลักและเป็นเอกลักษณ์ของเมืองดังนี้

ระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก

ระบำสาวน้อยเก็บผัก

ระบำเสือขบช้าง

ระบำล่องน่าน

นอกจากนี้ยังมีทำนองเร็วเรียกว่าม้าเหยียบไฟ หรือระบำตุ๊บต้าง ม้าทืบคอก เรียกไปคนละอย่าง ผู้วิจัยพบว่ายังมีการแยกทำนองของแต่ละวัดออกไปอีกซึ่งเป็นระบำเฉพาะของแต่ละวัด เช่น ระบำแบบเวียงสา ที่ใช้ในวัดบุญยืนของอำเภอเวียงสา พบว่าวิธีการเริ่มตีกลองปูจาเริ่มจากการขึ้นกลองปูจา ขึ้นสามครั้งเพื่อบูชา พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ก่อนทุกครั้ง แล้วจึงไปตีทำนองระบำต่างๆ แยกออกไป ครูญาณ สองเมืองแก่น ได้อธิบายถึงท่วงทำนองของกลองปูจาไว้ว่า

ขึ้นกลองบูชา ๓ ครั้ง พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์

ระบำสา ของเวียงสา

ตุ๊บ ต่างโม้ง ๓ ครั้ง และลงต้างต้าง ต่างโม้ง

ระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก

ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ตุ๊ ปี้ บ่ ซิก ตุ๊ ปี้ นั้น ไป๊

ระบำ สาวน้อยเก็บผัก

สาวน้อยเก็บผัก สาวน้อยเก็บผัก สาวน้อยเก็บผัก เก็บผักเสียจน หัวยุ่ง

ระบำเสือขบช้าง

เสือ ขบ จ้าง ปื้น เข้า ขาม ขัวะ ขบ ลัวะ ลัวะ ปื้น เข้า ขาม ป้อม

เจ้าญาน สองเมืองแก่น แต่งขึ้นใหม่ ชื่อว่า ต๊ะ ติ้ง ย่าง

โซะโซะโซะโซะโซะ โซะ ตึง นะ โซะ ๒ครั้ง

ต้าง ต้าง ตุบโม้ง ต้าง ต้าง ตุบโม้ง

(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ทำนองกลองปูจาที่ผู้วิจัยได้ศึกษากับครูญาณ สองเมืองแก่นนั้น จากข้อมูลสัมภาษณ์และจัดทำแผนผังแสดงสัญลักษณ์ของทำนองระบำของกลองปูจาได้ ดังนี้

ตัวอย่างการบันทึกข้อมูลเป็นสัญลักษณ์

ช่องที่ ๑ แสดงถึงคำร้องที่ผู้ตีกลองต้องท่องจำ

ช่องที่ ๒ แสดงถึงตำแหน่งการใช้มือซ้าย มือขวา ของผู้ตีกลอง

ช่องที่ ๓ แสดงถึงตำแหน่งลูกกลองเรียงจาก ซ้ายไปขวาเรียงลำดับ

ช่องที่ ๔ แสดงถึงการตีโหม่ง

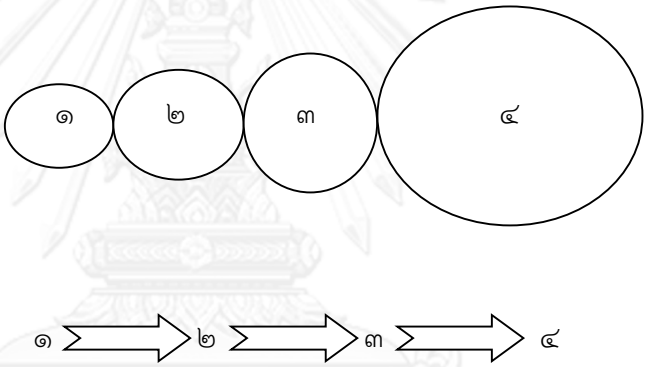
ช่องที่ ๕ แสดงถึงการตีฉาบ

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ฉ สัญลักษณ์แสดงถึงการตีฉาบ

ม สัญลักษณ์แสดงถึงการตีโหม่ง

การเรียงลำดับลูกกลองปูจาจังหวัดน่านมีรูปแบบดังนี้



กลองตุ๊บใบที่ ๑ กลองตุ๊บใบที่ ๒ กลองตุ๊บใบที่ ๓ กลองใบใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองกลองปูจาระบำซิกตุ๊ปี้ซิก

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - ตุ๊ ปี้	- - - ไม่	- - - ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - ตุ๊	- - - ปี้	- - - นั้น	- - - ไป๊
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองกลองปูจา เพลงเสือขบช้าง

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - เสือ	- - - ขบ	- - - ช้าง
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - -	- - - ๑	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - ปี้นเก้า	- - - ขาม	- - - ขั่ว
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๓	- - - ๒	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - - ขบ	- - - ลัวะ	- - - ลัวะ
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๒	- - - ๒
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - -	- - ปี้นเก้า	- - - ขาม	- - - ป้อม
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๓	- - - ๒	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองกลองปูจาระบำสาวน้อยเก็บผัก

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- -สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- -สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- -สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - -	- -เก็บ ผัก	- - - ซะ จน	- หัว - ยุ่ง
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองกลองปูจาระบำล่องน่านช้า

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑	- - - ๒	- - - ๓	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ครูญาน สองเมืองแก่น อธิบายเรื่องทำนองของกลองปูจาว่าไม่สมควรที่จะนำไปดัดแปลงและปรุงแต่งทำนองแปรเปลี่ยนเป็นอย่างอื่น ท่านอธิบายเรื่องนี้ว่า

> *ระบำกลองปูจาสืบทอดมายาวนาน ไม่ควรไปข้องเกี่ยวหรือดัดแปลงใดๆ ทำเพื่อเป็นพุทธบูชาเพื่อพระพุทธศาสนา เพียงแต่ว่าหากเราจะทำขึ้นใหม่ก็ได้ พบอยู่หลายวัดที่มีการสร้างเป็นทำนองเฉพาะถึงขั้นในปัจจุบันมีการประกวดประชันขันแข่งก็มี แต่รูปแบบระบำดั้งเดิมเราจะดัดแปลงเป็นอย่างอื่นไม่ได้โดยเด็ดขาด*

จากข้อมูลพบว่าทำนองระบำมีเกิดขึ้นใหม่มากมายแต่ที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิมของชาวน่านก็ยังคงยึดหลักรูปแบบประเพณีไว้ไม่ให้ผิดเพี้ยนไป และผู้วิจัยยังได้ข้อมูลเพิ่มเติมจากครูญาณ สองเมืองแก่นอีกว่า

> *ได้ประดิษฐ์ทำนองเป็นพุทธบูชาไว้อยู่หนึ่งระบำชื่อว่า ต๊ะ ตึ้ง ย่าง ยังใช้ตีอยู่ในปัจจุบันที่อำเภอเวียงสา ใช้ตีที่วัดกลางเวียง วัดบุญยืน*

โซะโซะโซะโซะโซะ โซะ ตึง นะ โซะ ๒ครั้ง
ต้าง ต้าง ตุบโม้ง ต้าง ต้าง ตุบโม้ง

ผู้วิจัยพบว่าเป็นลักษณะทำนองระบำเฉพาะที่ต้องมีการซ้อมและเตรียมการเพราะมีทำนองฆ้องกลองที่จะต้องลงจังหวะในแนวเดียวกับกลอง

ทำนองกลองปูจา ระบำตีะ ตึ้ง ย่าง ประพันธ์โดยครูญาณ สองเมืองแก่น

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - โชะ	โชะโชะโชะโชะ	- โชะ – ตึง	- นะ – โชะ
มือซ้ายขวา	- - - ซ้าย	ซ้ายซ้ายซ้ายซ้าย	- ซ้าย - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑	๑๑๑๑	- ๑ - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - โชะ	โชะโชะโชะโชะ	- โชะ – ตึง	- นะ – โชะ
มือซ้ายขวา	- - - ซ้าย	ซ้ายซ้ายซ้ายซ้าย	- ซ้าย - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑	๑๑๑๑	- ๑ - ๓	- ๒ – ๑
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - ตุบ	- โมง - -
มือซ้ายขวา	- - -พร้อม	- - - พร้อม	- - - ซ้าย	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑+๓	- - - ๑+๓	- - - ๑	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - ตุบ	- โมง - -
มือซ้ายขวา	- - -พร้อม	- - - พร้อม	- - - ซ้าย	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑+๓	- - - ๑+๓	- - - ๑	- - - -
โหม่ง	- - - -	- - - ม	- - - -	- ม - -
ฉาบ	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองกลองปูจามีการสืบทอดมาหลายช่วงอายุคน ทำนองระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ระบำสาวน้อยเก็บผัก ระบำเสือขบช้าง ระบำล่องน่าน จัดอยู่ในรูปแบบระบำโบราณที่ชาวน่านเมื่อได้ยินจะคุ้นเคยกับทำนองเป็นอย่างดี ส่วนระบำในรูปแบบจังหวะเร็ว เรียกว่าการฟาดแส้ หรือระบำม้าเหยียบไฟนั้นเป็นระบำรูปแบบสบัดไชย ให้เสียงอึกทึก เพื่อการเฉลิมฉลองและเสียงสัญญาณที่ดังออกไปไกลถึงสัญลักษณ์แห่งการมงคลได้เริ่มขึ้นแล้ว ยังพบรูปแบบของกลองปูจาที่ประดิษฐ์คิดค้นโดยสล่าผู้สร้างกลองปูจา ศิลปินผู้ตีกลองปูจาโดยเกิดจากความคิดสร้างสรรค์รวมกับความศรัทธามั่นในพระพุทธศาสนา ซึ่งทำนองระบำของกลองปูจาล้วนมีจุดมุ่งหมายเพื่อพุทธบูชาด้วยกันทั้งสิ้นเพื่อพิธีกรรมอันแสดงออกถึงความนอบน้อมต่อพระผู้มีพระภาคเจ้า พระพุทธศาสนาที่งดงามของชาวน่าน

๓.๖ โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

ครูญาณ สองเมืองแก่น ได้อธิบายเรื่องโอกาสในการตีกลองปูจาไว้ว่า

ที่นี้ก็จะขอวกมาเรื่องการตีกลองแบบสบัดไชย ตีในโอกาสไหนตีในวาระใด ก็ตีเพื่อเฉลิมฉลอง ตีตอนที่แห่เข้าวัด ผ้าป่า กฐิน ฟังเทศน์ก่อนจะฟังธรรมเรียกประชุมนัดหมายชาวบ้านมางานวัด ยกช่อฟ้า ย้ายพระพุทธรูป ตีได้หมด ตีแบบสบัดไชยหรือตีแบบกลองแซะ อันนี้ก็เป็นเรื่องของการตีกลองแบบสบัดไชย ส่วนกลองปูจาจะตีตอนไหน คือตีวันโกน คืนวันขึ้นหรือแรม ๗ ค่ำ หรือขึ้นหรือแรม ๓ ค่ำ ตีเป็นวันเดือนดับในวัน ๑๔ ค่ำ หรือแรม ๑๔ ค่ำ ที่จะเป็นวันข้างขึ้นข้างแรมของ ๑๕ ค่ำก็จะตี หรือว่า ๘ ค่ำ หรือ ๑๕ ค่ำ ตอนกลองคืนก็จะตีอีกตีรับ คือวันโกนพอวันพระก็จะตีกลองส่ง
(เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๔ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ทองทวี ยศพิมสาร กล่าวถึงโอกาสในการตีกลองปูจาในหนังสือ ฮีตคนเมืองฉบับสัปปะเรื่องเมืองล้านนา ไว้ว่า

วัน เวลา โอกาส ตีกลองปู่จา พระภิกษุ สามเณร ขะโยม(ศิษย์วัด) ตีกลองในโอกาสวัน เวลา สำคัญดังนี้

๑.วันแรม ขึ้น ๗ ค่ำ ๑๔ ค่ำ เวลาหนึ่งทุ่มหรือสองทุ่ม เป็นการตีบูชาป่าวประกาศให้พุทธศาสนิกชน ทราบว่าวันรุ่งขึ้นอีกวันจะเป็นวันพระ(วันศีล) พุทธศาสนิกชนต้องเตรียมสัมภาระทำบุญทำทานตลอดจนเตรียมกายเตรียมใจการปฏิบัติธรรม แม้กระทั่งการละเว้นอบายมุขต่างๆในวันสำคัญของชาวพุทธ บางครั้งประชาชนประกอบอาชีพติดต่องานอาจจะลืมวันสำคัญดังนี้ “ก๋องปู่จา” นี้แหละจะเป็นสัญญาณเตือนได้อย่างยิ่ง

๒.วันแรม หรือ ขึ้น ๘ ค่ำ เวลาหนึ่งทุ่มหรือสองทุ่ม เป็นการตีเพื่อบูชาพระพุทธเจ้า ตีเพื่อประกาศคุณความดี วันนี้เราชาวพุทธได้น้อมรำลึกสักการะแด่พระองค์ท่าน พระพุทธองค์ทรงไว้ซึ่งมหากรุณาธิคุณต่อชาวโลก อย่างมหาศาลและเป็นการตีแสดงออกว่าวันนี้เราได้ประกอบคุณงามความดีไว้ได้อีกวันหนึ่ง

๓.วันแรม ขึ้น ๘ ค่ำ ๑๕ ค่ำ ในฤดูเข้าพรรษาตลอดไตรมาส ตีกลอง เมื่อพระภิกษุสามเณรเทศนาธรรมจบหนึ่งกัณฑ์หนึ่งๆ ประเพณีชาวเมืองเหนือโดยทั่วไปในช่วงเข้าพรรษา วันแรม ขึ้น ๘ ค่ำ ๑๕ ค่ำ จะพากันมาฟังพระภิกษุสามเณรเทศน์ธรรมเป็นธรรมชาดกเรื่องต่างๆ ฯลฯ เป็นต้นธรรมชาดกเมืองเหนือเป็นภาษาลานนาหรือตั๋วเมือง จารึกในใบลานมีความไพเราะเพราะพริ้งมากได้ทั้งสาระและคติทุกวัดจะมีหอธรรมหีบธรรม เก็บชาดกไว้เกือบทุกวัด พอพระภิกษุ สามเณรเทศน์จบก็ตีกลองบูชาจังหวะเร็วรัวพร้อมกันครั้งละไม่เกิน ๖ นาที การตีชนิดนี้เรียกว่า “ตี๋ต๊ะตึงย่าง”

๔. วันและเวลาเกิดเหตุการณ์ประหลาด อาทิ เกิดจันทรุปราคา สุริยุปราคา ชาวพื้นเมืองเรียกวันจั๋นต๊ะคาด วันกบกิ๋นเดือนกิ๋นต๋าวัน ก็ตีกลองขับไล่ตีได้ทุกจังหวะ เพื่อขับไล่กบให้มันคลายเดือนคลาบตะวัน

๕. ตีนัดสัญญาณ การประชุมหรือสัญญาณเตือนภัย หากวัดนั้นประชุมตอนไหน เวลาใดก็ตีเวลานั้น หรือเกิดภัยต่างๆ โจรภัย อัคคีภัย อุทกภัย แม้กระทั่งวาตภัยก็ใช้การตีกลองบอกชาวบ้านโดยจะตีเฉพาะกลองใหญ่เพียงใบเดียว

(ทองทวี ยศพิมสาร ๒๕๕๓)

จากการลงพื้นที่ได้พบกับกลองปูจากับข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยพบว่า กลองปูจามีเสียงดังกังวานออกไปไกลมาก ยิ่งแม่กลองลูกใหญ่นั้นเสียงหนักแน่นใช้บ่งบอกสัญญาณหรือนิมิตหมายอันดีต่อชาวบ้าน ส่งเสียงเป็นสัญญาณเตือนเหตุการณ์โดยที่ชาวบ้านจะรู้จักทำนองของกลองปูจาเป็นอย่างดีเนื่องจากได้ยินมาตั้งแต่เกิดจนตายไปจากรุ่นสู่รุ่นเรื่อยมา เสียงของกลองลูกเล็ก เรียกว่าลูกตุบนั้นเป็นการเสริมสร้างลีลาของทำนองในเรื่องของ สุรทรียะรส เพื่อเพิ่มทำนองให้มีลีลาในการวิจิตรบรรจงเพื่อการบูชาโดยแท้จริง

ผู้วิจัยลงพื้นที่ตามวัดต่างๆ ได้สังเกตถึงวาระ และโอกาสต่างๆในการตีกลองปูจาของพระภิกษุสงฆ์ สามเณร และชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธา พบว่าทุกวัดมีการใช้ทำนองกลองปูจาที่เหมือนกันจะแตกต่างกันอยู่บ้างเพียงเล็กน้อยแต่สังเกตรู้ได้ถึงท่วงทำนองเฉพาะของระบำนั้นๆ จากการสัมภาษณ์ข้อมูล ได้ข้อคิดเห็นถึงโอกาสที่ใช้กลองปูจาในพิธีกรรมดังนี้

วัดพญาวัด

ภาพที่ ๙๖ พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด
ถ่ายภาพ ณ วัดมิ่งเมือง

พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ได้อธิบายเรื่องโอกาสที่จะใช้กลองปูจาประกอบในงานพิธีกรรม ดังนี้

ซึ่งช่วงตอนกลางคืนก่อนวันงาน จะใช้ทำนองในส่วนที่เรียกว่าระบำ ส่วนในวันงานสะใช้สบัดไชยฟาดแส้ซึ่งจะมีคนหนึ่งคอยฟาดแส้หน้ากลองไฟจังหวะ หลังจากเทศน์เสร็จนะเป็นการบูชา

ในเรื่องเทศกาลของเดือนต่างๆตามปฏิทินก็มีดังนี้

เดือนเกี๋ยง ปลายเดือนตุลาคม ถึงต้นพฤศจิกายน ตามปฏิทิน จะเป็นการเกี่ยวข้าว งานกฐิน จะมีขบวนกลองมองเชิงน่ะ ล่องน่าน

เดือนยี่ ปลายพฤศจิกายน ยี่เป็งมีกลองปูจา งานมหาชาติ อันนี้เราใช้กลองปูจาตี

เดือน สาม เดือนสี่ งานบุญปกติตามวิถี

เดือน ๕ สรงน้ำพระธาตุ บวงสรวง มีดนตรีปี่พาทย์เมืองน่ะ วงป้าด

เดือน ๖ งานพระธาตุแช่แห่ง งานสรงน้ำ

เดือน ๗ งานปีใหม่

เดือน ๘ งานขึ้นพระธาตุ งานนี้ก็ใช้กลองปูจานะ

เดือน ๙ เป็นช่วงบวช

เดือน ๑๐ เดือน ๑๑ เป็นเข้าพรรษา ชาวบ้านก็ทำนากันน่ะ

เดือน ๑๒ มีสลากภัตร ก็มีการใช้กลองปูจา และมีวงป้าดด้วยนะ งานของจังหวัดน่านหรือทั่วไปก็จะมีประมาณนี้แหละนะ แต่มีเพียงบางงานเท่านั้นนะ ที่ใช้กลองปูจา แต่ที่ตีกันประจำเลยก็วันพระ วันโกนนั่นแหละ ตีเป็นสัญญาณด้วยชาวบ้านก็จะรู้ว่าเป็นวันพระ

(พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

ภาพที่ ๙๗ คุณลุงจิตร กาวินอายุ ๗๙ ปีและคุณลุงสมบูรณ์ สิทธิอายุ ๖๙ ปี ชาวบ้านในชุมชนวัดพญาวัด กับผู้วิจัย

คุณลุงจิต กาวิน และคุณลุงสมบูรณ์ สิทธิ เป็นชาวบ้านในชุมชนวัดพญาวัดมาช่วยงานที่วัดพญาวัดไม่เคยขาด กล่าวถึงทำนองกลองปูจาไว้ว่า สามารถฟังรู้นะว่าทำนองนี้บอกถึงเรื่องอะไรเหตุการณ์อะไร พวกลุงอยู่มาตั้งแต่เล็กๆ น่ะส่วนมากเท่าที่ฟังก์ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก น่ะจะคุ้นหู ไพเราะมากเลย คุณลุงจิต อายุ ๗๙ ปี กล่าวว่าอยู่มาตลอดหลายสิบปีแล้วฟังจนจำทำนองได้เกือบทั้งหมด แต่จะมีทำนองเร็วๆก็รู้นะว่าเป็นทำนองเพื่อสมโภชบูชา รับจากพระเทศน์ เฉลิมฉลองเสียงดังๆเป็นการสาธุ เช่น กฐิน แข่งเรือก็มีนะ แห่ก็มีกลองใหญ่ๆลุงไม่รู้ชื่อหรอกเค้าเอาขึ้นรถน่ะเสียงดังครื้มอกครื้มใจดี ชาวน่านพวกเราผูกพันกับกลองปูจากันทั้งนั้นแหละขาดไม่ได้หรอกเห็นเด็กก็ตีกันเก่งๆทั้งนั้นน่ะเราก็ดีใจ

(จิต จิตกาวิน ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔, สมบูรณ์ สิทธิ ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

วัดมิ่งเมือง

ภาพที่ ๙๘ พระครูศิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง

พระครูศิริธรรมภาณี เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมืองได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวโอกาสของการตีกลองบูชาของวัดมิ่งเมืองว่า

วัดมิ่งเมืองเป็นวัดที่มีการสืบทอดวัฒนธรรมมายาวนานมาก ไม่เคยละเว้นประเพณีต่างๆเมื่อมีเทศกาลวัดมิ่งเมืองจะเริ่มก่อน งานใหญ่ประจำปีก็มีสมโภชบวงสรวงพระหลักเมืองวัดมิ่งเมือง พระเณรก็จะตีกลองปูจา ตีเป็นสัญญาณบ้างด้วยระบำสบัดไชย ส่วนวันโกน วันศีล ก็จะจะในช่วงค่ำ ในพรรษาก็ตีตลอด เป็นช่วงๆ ก็ถือปฏิบัติกันมาตลอดนะ

(พระครูศิริธรรมภาณี ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

วัดสวนหอม

ภาพที่ ๙๙ พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน เจ้าอาวาสวัดสวนหอม

พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโนได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องโอกาสของการตีกลองปูจาไว้ว่า

ใช้ในกาลมงคลนะ ที่วัดสวนหอมมีเยาวชนอยู่กลุ่มหนึ่งที่สืบทอดวิธีการตีกลองหลายๆรูปแบบไว้ และเรียกระบำเหมือนกันปกติโดยทั่วไป ใช้ตีในวันพระ มีงานฉลองวัด งานแห่ งานกฐิน มีการใช้กลองปูจาตี แต่ระบำที่ใช้ก็ต่างกันไป ใช้สบัดไชย บ้าง ซิกตุ๊ปี้ซิก สาวน้อยเก็บผัก เสือขบช้าง และก็มีล่องน่าน ก็ใช้สลับกัน เป็นช่วงๆ ครั้งละ ๑๐ หรือ ๑๕ นาที แล้วก็สลับระบำไปเรื่อยๆ ตีบอกสัญญาณแก่ชาวบ้านโดยให้รู้ว่าวันพระวันบุญ ส่วนทำนองม้าย่ำคอก สบัดไชยฟาดแส้ ก็ตีบอกสัญญาณเช่นการรับกฐินก็ตี หรือพระเทศน์ก็มีการตีด้วยเช่นกัน

(พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

วัดไผ่เหลือง

ภาพที่ ๑๐๐ พระครูไพบูลนันทวิทย์ เจ้าอาวาสวัดไผ่เหลืองกับผู้วิจัย

พระครูไพบูลนันทวิทย์ ได้อธิบายเรื่องโอกาสการตีกลองปูจา ไว้ว่า

การตีกลองที่วัดไผ่เหลืองมีการสืบทอดกันมายาวนานเช่นกัน เป็นวัดเก่าแก่ในกำแพงเมืองน่าน มีระบำเฉพาะเป็นเอกลักษณ์สืบทอดจนกระทั่งปัจจุบัน มีกลุ่มเยาวชนรวมตัวกันมีครูอาจารย์นำเด็กนักเรียนในโรงเรียนมาฝึกตีกันเป็นประจำ ใช้ในงานวัฒนธรรมต่างๆของเมืองน่าน มีระบำเฉพาะของวัด เสือขบวัว ก็มี ก็ทั่วไปในวันพระวันศีล และตีฉลองงานเทศน์ งานประจำปีต่างๆ ใช้อยู่ไม่เคยขาด
(พระครูไพบูลนันทวิทย์ ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

วัดพระธาตุเขาน้อย

ภาพที่ ๑๐๑ พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร เจ้าอาวาสวัดพระธาตุเขาน้อย กับผู้วิจัย

พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร ได้แสดงความคิดเห็นถึงเรื่องโอกาสในการตีกลองปูจาของวัดพระธาตุเขาน้อยไว้ว่า

> *อาตมาไม่ค่อยสันทัดเรื่องกลองมากนักเท่าที่พบก็มีวันพระทุกพระนะจะมีการตีกลองเป็นสัญญาณให้ชาวน่านได้รับรู้ว่าเป็นวันพระเพื่อเตรียมตัวทำกับข้าวกับปลาเข้าวัดฟังเทศน์ฟังธรรม ไม่เคยเว้นนะ ส่วนงานตีเฉลิมฉลองก็เดือน ๘ ของเมืองเหนือก็จะเป็นงานประจำปีงานแห่ฉลองพระธาตุประจำปี การฉลองกฐินก็ตีเฉลิมฉลองเป็นเหมือนสัญญาณประโคมเพื่อให้เทวดาอารักษ์ได้รับรู้*
> (พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร ๓ สิงหาคม ๒๕๕๔)

โอกาสในการตีกลองปูจาของชาวน่าน พบว่าแบ่งตามวาระประเภทของงาน แบ่งเป็นประเภทพิธีกรรมในวันโกน วันพระธรรมสวนะ โดยทั่วไปการตีกลองปูจาก็จะจำแนกทำนองเฉพาะออกไปเพื่อประโคมไปเรื่อยๆ จุดประสงค์เพื่อพุทธบูชา และส่งสัญญาณให้ชาวบ้านได้รับรู้ว่าเป็นวันพระธรรมสวนะ เพื่อได้อนุโมทนาและเตรียมใจให้พร้อมเข้าสู่วัดเพื่อฟังเทศน์ฟังธรรม

โอกาสอีกวาระหนึ่งเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองให้สัญญาณกับการมงคล เช่น การประโคมสะบัด-ไชยในท่วงทำนองเร็ว เรียกว่าการฟาดแส้ หรือม้าเหยียบไฟ ตุ๊บต้าง เสียงกลองที่อึกทึกเป็นสัญญาณแห่งความเป็นมงคล ความสำเร็จและอนุโมทนาสาธุพร้อมกันเป็นเสียงกลองปูจา

โอกาสที่พบอีกวาระหนึ่งถือว่าเป็นข้อห้ามของการตีกลองปูจาก็ว่าได้ เรียกว่าการตีกลองหน้าเดียว เป็นสัญญาณเหตุให้ชาวบ้านได้รับรู้ เช่นเกิดเหตุการณ์ไม่สงบขึ้นในบ้านเมือง หรือ เจ้าอาวาสของวัดถึงแก่มรณภาพลง ก็จะตีกลองหน้าเดียวเป็นสัญญาณบอกเหตุที่เกิดขึ้นเท่าที่พบโอกาสการตีกลองปูจาของชาวเมืองน่าก็เกิดจากปัจจัยหลักโดยเหตุแห่งความเชื่อตามข้างต้นซึ่งผู้วิจัยทำการศึกษาและสังเกตทำการสรุปเป็นข้อมูลดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๔
เพลงเรื่องเพลงช้า

เพลงเรื่องเพลงช้า เป็นประเภทของเพลงที่ผู้วิจัยเลือกนำมาทำการประพันธ์ทำนองใหม่ และเพื่อให้เกิดความเข้าใจบริบทที่เกี่ยวข้องในเรื่องนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการอรรถาธิบายเรื่อง เพลงเรื่องเพลงช้า ดังหัวข้อต่อไปนี้

๔.๑ ความหมายของเพลงเรื่อง

๔.๒ ประเภทของเพลงเรื่อง

๔.๓ สังคีตลักษณ์ของเพลงเรื่องเพลงช้า

๔.๔ โอกาสที่บรรเลงเพลงเรื่องเพลงช้า

ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๑ ความหมายของเพลงเรื่อง

เพลงเรื่อง ตามหลักดุริยางคศาสตร์ไทย เพลงเรื่องเกิดจากการนำเพลงที่มีสำนวนเดียวกันมาจัดเรียงร้อยต่อเนื่องเข้าด้วยกันด้วยภูมิปัญญาอันล้ำลึก แสดงให้เห็นถึงความสามารถของโบราณาจารย์ที่คิดค้นปฏิบัติเพื่อมิให้เพลงการอันสำคัญสูญหาย จึงทำการผูกเพลงที่มีสำนวนเดียวกันเป็นเรื่องขึ้นให้นักดนตรีรุ่นหลังนำมาบรรเลงสืบทอดกันอย่างเป็นระบบทั้งทางวิชาการและทางด้านปฏิบัติการ

ครูมนตรี ตราโมท อธิบายความหมายของเพลงเรื่องไว้ในหนังสือศัพท์สังคีตดังนี้

เรื่อง คือ เพลงหลายๆ เพลง นำมาจัดรวมบรรเลงต่อกันไป เพลงทั้งหมดนี้รวมเรียกว่า “เพลงเรื่อง” และตั้งชื่อเรื่องต่างๆ กัน แล้วแต่กรณี

อธิบาย : ในการตั้งชื่อเรื่องนี้โดยปรกติตั้งตามชื่อของเพลงที่บรรเลงเป็นอันดับแรก หรือเพลงสำคัญในเรื่องนั้น เช่นจำพวกเพลงเรื่องมโหรีก็มีเรื่องพระนเรศวรชนช้าง ซึ่งมีเพลงนเรศวรชนช้างเป็นเพลงแรก เรื่องเพลงยาวมีเพลงทะแยเป็นอันดับแรก แต่เพลงยาวเป็นเพลงสำคัญ ยาวถึง ๗ ท่อน ฯลฯ (เพลงเรื่องมโหรีนี้บางทีก็เรียกว่า”ตับ” ดูคำว่าตับ)จำพวกเพลงช้าก็มีเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องสารถี เป็นต้น จำพวกสองไม้ก็มีเรื่องสีนวล เรื่องทยอยเป็นต้น และจำพวกเพลงเร็วก็มีเรื่องแขกมัดตีนหมู เรื่องแขกบรเทศ เป็นต้น และจำพวกเพลงฉิ่งก็มีเรื่องมุล่ง เรื่องช้างประสานงา เป็นต้น เพล่านี้เรียกตามชื่อเพลงอันดับแรกทั้งนั้น แต่บางเรื่องเรียกชื่อเรื่องตาม

กิจการที่บรรเลงประกอบก็มี เช่น เรื่องทำขวัญ (หรือเวียนเทียน)ซึ่งเพลงอันดับแรกเป็นเพลงนางนาค แต่ใช้ในกรณีทำขวัญหรือเวียนเทียนสมโภชและบางเรื่องก็เรียกตามหน้าทับ(ดูคำว่าหน้าทับ)เช่นเรื่องนางหงส์ซึ่งใช้ประโคมศพ เพลงที่บรรเลงขึ้นต้นเพลงด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนแต่กลองมลายูที่ตีประกอบ ตีหน้าทับนางหงส์เป็นต้น (มนตรี ตราโมท ๒๕๓๑)

นอกจากนี้สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้คำนิยามของคำว่าเพลงเรื่องเอาไว้ว่า

เพลงเรื่อง คือ ชื่อเรียกเพลงหลาย ๆ เพลงที่นำมารวมบรรเลงติดต่อกันไปไม่มีการร้องส่ง การเรียกชื่อนิยมเรียกตามชื่อเพลงอันดับแรกหรือเพลงสำคัญในเรื่อง เช่น เพลงเรื่องพระนเรศวรชนช้าง ซึ่งมีเพลงนเรศวรชนช้างเป็นเพลงแรก เรื่องเพลงยาว มีเพลงทะแยเป็นเพลงอันดับแรก แต่เพลงยาวเป็นเพลงสำคัญ ยกเว้นบางเรื่องเรียกชื่อตามกิจการที่บรรเลงประกอบ เช่นเรื่องทำขวัญหรือเรื่องเวียนเทียน ซึ่งมีเพลงอันดับแรกเป็นเพลงนางนาคใช้กรณีทำขวัญหรือเวียนเทียนสมโภช บางเรื่องเรียกตามหน้าทับ เช่นเรื่องนางหงส์ ซึ่งใช้ประโคมศพ เพลงขึ้นต้นคือเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน โดยกลองมลายูตีกำกับจังหวะด้วยหน้าทับนางหงส์
(ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเรื่องเพลงเรื่อง ไว้ในหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ไว้ว่า

เป็นเพลงชุด ที่มีการนำเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน แบ่งออกได้ ๔ ประเภท ได้แก่ ประเภทแรก เพลงช้า ประเภทที่สอง เพลงสองไม้ ประเภทที่สาม เพลงเร็ว และประเภทที่สี่ เพลงฉิ่ง โดยการตั้งชื่อเพลงเรื่องนี้ พิจารณาจากการตั้งชื่อของเพลงที่บรรเลงเป็นอันดับแรก ตั้งชื่อตามความสำคัญของเพลง ตั้งชื่อตามพิธีการที่ใช้ และตั้งชื่อตามหน้าทับของเพลง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)

ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายถึงความหมายของเพลงเรื่องในรายงายผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง ไว้ว่า

ความหมายของคำว่า เพลงเรื่อง นั้น สามารถสรุปได้ว่า เป็นการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกัน ทั้งนี้การนำบทเพลงมาเรียงร้อยกันนั้น ต้อง

คำนึงถึงประเภทของเพลงหน้าทับ ความเหมาะสม และมีความสอดคล้องกัน มีความหมายไปในแนวทางเดียวกันระเบียบวิธีบรรเลงของเพลงเรื่องแต่ละประเภทนั้นมีความแตกต่างกันออกไป (ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)

๔.๒ ประเภทของเพลงเรื่อง

เพลงเรื่องมีความสลับซับซ้อนภายในตัวเอง เนื่องด้วยเพลงเรื่องมีความหลากหลายในบทเพลงที่มีทำนองคล้ายกันหรือรูปแบบการบรรเลงเช่นเดียวกันมาเรียงร้อยเข้าหากัน โบราณาจารย์ผู้ทรงภูมิทางศิลปะการดนตรีไทยมองเห็นถึงความสำคัญของเพลงที่กำลังจะสูญหายเลยนำมาเรียบเรียงไว้โดยมีแบบแผนและกำหนดกฎเกณฑ์เป็นพื้นฐานอันสำคัญให้กับนักดนตรีไทยยึดถือปฏิบัติสืบกันมา ส่งผลให้มีการแบ่งแยกประเภทของเพลงเรื่องออกตามระเบียบวาระการปฏิบัติ

ประเภทของเพลงเรื่อง สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้แบ่งประเภทของเพลงเรื่องไว้หลายประเภท ดังนี้

เพลงเรื่องแบ่งออกเป็นหลายประเภทเช่น

ประเภทเพลงช้า เช่น เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องสารถี

ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เพลงเรื่องสีนวล เพลงเรื่องทยอย

ประเภทเพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู เพลงเรื่องแขกบรเทศ

ประเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงเรื่องมุล่ง เพลงเรื่องช้างประสานงา

(ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเรื่องประเภทของเพลงเรื่อง ไว้ในหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรี-ไทยไว้ว่า

เพลงเรื่อง ก็คือชุดของเพลง หมายถึงการเอาเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันอย่างมีระเบียบแบบแผน แบ่งออกเป็นประเภทดังนี้

๑. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องเต่าเห่ เป็นต้น เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ จะประกอบด้วย เพลงช้าออกสองไม้ ออกเพลงเร็ว และลงลาในที่สุด ดังนี้

๒. ประเภทเพลงสองไม้ เหมือนกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าทุกประการเพียงแต่ตัดเพลงช้าออก เช่น เพลงเรื่องทยอย เป็นต้น

๓. ประเภทเพลงรำ เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู เรื่องแขกบรเทศ

๔. ปะเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงฉิ่งพระฉัน เพลงประเภทเพลงฉิ่งอย่างเช่น เพลงฉิ่งพระฉันนี้ พวกปี่พาทย์นิยมบรรเลงในเวลาพระฉัน บางทีเรียกกันว่า "พระฉันไทย" สาเหตุที่เรียกเช่นนี้ก็เพราะว่าเพลงที่คู่กันและใช้ในโอกาสเดียวกันแต่แตกต่างกันตรงที่ใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไทยกับวงปี่พาทย์มอญคือเพลง "พระฉันมอญ" เพลงฉิ่งพระฉันนี้สามารถบรรเลงตั้งแต่พระเริ่มฉันจนกระทั่งฉันเสร็จได้อย่างสบาย แต่ระนาดเอกต้อง "ทน" พอสมควร จะถอนไม่ได้เลยต้องบรรเลงขึงแนวโดยต้องประมาณกำลังของตัวเองให้ดี

การตั้งชื่อของเพลงเรื่อง ตั้งโดยการพิจารณาจากสิ่งต่อไปนี้

ก. ตั้งตามชื่อของเพลงที่บรรเลงอันดับแรก เช่น เรื่องเต่ากินผักบุ้ง ก็เริ่มด้วยเพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงแรก หรือเพลงเรื่องประเภทสองไม้ เช่น เรื่องสีนวลก็มีเพลงสีนวลเป็นเพลงแรก เป็นต้น

ข. ตั้งตามความสำคัญของเพลง เช่น เรื่องเพลงยาว จะประกอบด้วยเพลงยาวเสียเป็นส่วนใหญ่

ค. ตั้งตามพิธีการที่ใช้ เช่น เพลงเรื่องทำขวัญใช้สำหับพิธีทำขวัญ

ง. ตั้งตามหน้าทับที่ใช้ เช่น เรื่องนางหงส์ ใช้หน้าทับประกอบ คือ หน้าทับนางหงส์

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๓๐)

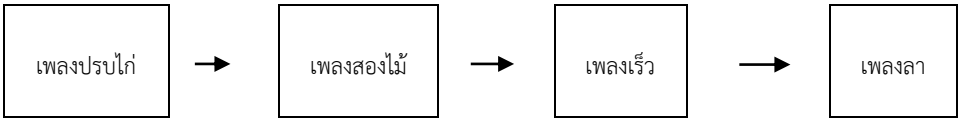
ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายเรื่องประเภทของเพลงเรื่อง ไว้ในรายงานผลการวิจัยเรื่องอัต-ลักษณ์ของเพลงฉิ่งเอาไว้ว่า

ประเภทของเพลงเรื่อง

เพลงเรื่องหมายถึง เพลงไทยที่มีการนำเพลงหลายๆ เพลงมาเรียงร้อยบรรเลงติดต่อกัน ทำนองเพลงที่มีความกลมกลืนและมีความหมายเดียวกัน เพลงเรื่องสามารถแบ่งออกได้เป็น หลายประเภทดังนี้

๑. เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

หมายถึงการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาเรียงร้อยต่อกัน โดยมีรูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอนใหญ่หรือ ๔ ประเภทของเพลง ดังนี้



เพลงประเภทปรบไก่ในเพลงช้านี้ โบราณมักกำหนดเพลงนำมาเรียงร้อยต่อกันมากกว่า ๑ เพลง แต่ต้องเป็นเพลงสำนวนคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน อยู่ในอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่เหมือนกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงเรื่องต้นแขกไทร เพลงประเภทปรบไก่ประกอบด้วย เพลงต้นแขกไทร เพลงแขกไทร เพลงขอมใหญ่ เพลงท้ายขอมใหญ่ เมื่อหมดเพลงหน้าทับปรบไก่แล้ว จะบรรเลงตามด้วยเพลงสองไม้และถอนจังหวะออกเพลงเร็ว ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียวและจบท้ายด้วยเพลงลาเป็นบทเพลงสุดท้าย

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ จะใช้ฉิ่งกำกับจังหวะสามัญและใช้ตะโพน กลองทัดกำกับจังหวะหน้าทับตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างชื่อเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

๑. เพลงช้าเรื่องแขกมอญ
๒. เพลงช้าเรื่องต้นแขกไทร
๓. เพลงช้าเรื่องปลาบู่ทอง
๔. เพลงช้าเรื่องพระรามเดินดง
๕. เพลงช้าเรื่องเต่าทอง
๖. เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง
๗. เพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่
๘. เพลงช้าเรื่องจีนแส
๙. เพลงช้าเรื่องฝรั่งรำเท้า
๑๐. เพลงช้าเรื่องเพลงยาว
๑๑. เพลงช้าเรื่องมอญแปลง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒. เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่

เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่นี้ เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าชนิดหนึ่งแต่หากมีการบรรเลงเพลงเพียง ๑ ประเภทเท่านั้นคือเพลงปรบไก่ จะไม่มีการออกเพลงประเภทเพลงสองไม้ เพลงเร็วและเพลงลาอย่างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

[พิชิต ชัยเสรี สัมภาษณ์ ๑๕ กันยายน ๒๕๔๓ อ้างอิงจาก (ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)]

เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่นี้ มีตัวอย่างเพลงที่มีนิยมกันเป็นส่วนใหญ่ได้แก่ เพลงเรื่องพญาโศก เพลงเรื่องทะแย เพลงเรื่องทำขวัญ เป็นต้น ในการนี้จะใคร่ขอยกตัวอย่างรายชื่อเพลงของเพลงเรื่องทำขวัญ ดังมีรายละเอียดเพลงดังนี้

เพลงเรื่องทำขวัญแบบเล็ก ประกอบด้วยเพลง

๑. เพลงนางนาค

๒. เพลงมหาฤกษ์

๓. เพลงมหากาล

๔. เพลงสังข์เล็กหรือสังข์น้อย

๕. เพลงมหาชัย

๖. เพลงดอกไม้ไทร

เพลงเรื่องทำขวัญแบบใหญ่ ประกอบด้วยเพลง

๑. เพลงนางนาค

๒. เพลงมหาฤกษ์

๓. เพลงมหากาล

๔. เพลงสังข์เล็กหรือสังข์น้อย

๕. เพลงมหาชัย

๖. เพลงดอกไม้ไทร

๗. เพลงดอกไม้ไพร

๘. เพลงดอกไม้ร่วง

๙. เพลงพัดชา

๑๐. เพลงบ้าบ่น

๑๑. เพลงคู่บ้าบ่น

๑๒. เพลงเคียงบ้าบ่น

๑๓. เพลงมโนห์ราโอด

๑๔. เพลงต้นกราวรำ

๑๕. เพลงกราวรำ

๑๖. เพลงดับควันเทียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายชื่อเพลงที่กล่าวมาข้างต้นเป็นเพลงที่ประกอบอยู่ในเพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่ เรื่องทำขวัญ ซึ่งเพลงทุก ๆ เพลงนั้นเป็นเพลงในอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ทั้งสิ้น (กรมศิลปากร ๒๕๓๗)

ข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าเพลงเรื่องประเภทเพลงช้านั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว แตกต่างกับเพลงประเภทอื่นโดยสิ้นเชิงถึงแม้กระทั่งกระบวนการ อัตราการบรรเลงในรูปแบบจังหวะฉิ่งจะมีความคล้ายกันกับ เพลงเถาแต่เพลงเรื่องมีรายละเอียดที่สลับซับซ้อนมากมาย ทั้งเรื่องการเรียงร้อยบทเพลง ทั้งจังหวะหน้าทับที่ใช้ในบทเพลงก็ตาม เพลงเรื่องจึงจำเป็นที่จะต้องแบ่งประเภทออกอย่างเป็นระบบระเบียบดังเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า กับเพลงเรื่องปรบไก่ดูเหมือนจะเหมือนกัน แต่ก็มีรายละเอียดของการบรรเลงที่แตกต่างกัน

เรื่องความแตกต่างของเพลงเรื่องที่พบอีกในดนตรีไทย ขำคม พรประสิทธิ์ ได้อธิบายเรื่องประเภทของเพลงเรื่องเพิ่มเติม ไว้ในรายงานผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่งเอาไว้ต่อไปอีกว่า

๓. เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้

เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้นี้ เป็นเพลงเรื่องซึ่งมีแนวการบรรเลงเป็นอย่างเดียวกันกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าและมีลักษณะในทางตรงข้ามกับเพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่ โดยมีการตัดการบรรเลงในส่วนของเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ออก เริ่มต้นการบรรเลงที่เพลงประเภทสองไม้ ออกเพลงเร็วและเพลงลา มีขั้นตอนการบรรเลงเหลือเพียง ๓ ขั้นตอนหลังของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเท่านั้น

ตัวอย่างชื่อเพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ที่สำคัญได้แก่

๑. เพลงเรื่องทยอย

๒. เพลงเรื่องสีนวล เป็นต้น

๔. เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว

เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว คือการนำเอาเพลงประเภทเพลงเร็วซึ่งมีอัตราจังหวะชั้นเดียวนำมาเรียงติดต่อกัน ลักษณะสำนวนของเพลงเร็วนั้นมีลักษณะที่ยอกย้อนและซับซ้อน นับเป็นเพลงที่จัดอยู่ในเพลงแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองที่มีความไพเราะและซับซ้อน นักดนตรีใช้นำมาบรรเลงเพื่อฝึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสาทของนักดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทฆ้องวงใหญ่แล้ว มือฆ้องจะมีความยากและสับสนเป็นอันมาก เพลงเร็วเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองใกล้เคียงกับประเภทเพลงฉิ่ง แต่มีความแตกต่างกันดังจะได้แสดงรายละเอียดในบทที่ ๖ เรื่องเปรียบเทียบลักษณะทำนองเพลงฉิ่งกับเพลงประเภทเพลงอื่นๆ

เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว ใช้อัตราจังหวะหน้าทับสองไม้ชั้นเดียวควบคุมจังหวะหน้าทับโดยปกติถ้าเป็นวงปี่พาทย์จะใช้ตะโพน กลองทัด เป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ถ้าบรรเลงด้วยวงเครื่องสายไทย จะใช้ โทน รำมะนาเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

ตัวอย่างชื่อเพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว

๑. เพลงเร็วเรื่องแขกมัดตีนหมู

๒. เพลงเร็วเรื่องแขกบรเทศ เป็นต้น

ในบรรดาเพลงเร็วเรื่องต่างๆ เพลงเร็วเรื่องแขกมัดตีนหมู นับเป็นเพลงเร็วที่ยอดเยี่ยมที่สุดในเรื่องของกระสวนทำนองที่ผูกร้อยเรียงต่อกันอย่างเหมาะสม ไพเราะ มีความซับซ้อนเมื่อเปรียบเทียบกับเพลงเรื่องเพลงเร็วชุดต่างๆ

๕. เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์

คำว่า นางหงส์ เป็นชื่อเพลงไทยเพลงหนึ่ง เป็นเพลงบรรเลงเฉพาะในงานอวมงคลเท่านั้นโดยปกติจะใช้กลองแขกเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ โดยจะตีหน้าทับนางหงส์ แต่ถ้าเป็นการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์จะใช้หน้าทับที่เรียกว่า หน้าทับนางหน่าย

เพลงเรื่องประเภทนางหงส์นี้ เป็นเพลงเรื่องอีกประเภทหนึ่งที่มีการนำเอาเพลงฉิ่งมาแทรกไว้ระหว่างเพลงประเภทต่างๆ ดังจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไป

เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์นั้น มีระเบียบวิธีการบรรเลงหลายรูปแบบ ระบบการผูกเพลงแตกต่างกันออกไป แต่ละสำนักมีรูปแบบเป็นเฉพาะของตัวเอง แต่จะต้องอาศัยหลักในการพิจารณาเป็นพิเศษสำหรับเพลงที่จะนำมาบรรเลงติดต่อกัน ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงความเรียบร้อยและเป็นระเบียบโครงสร้างของการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ สามารถสรุปและยกตัวอย่างเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบได้ดังนี้

๑. บรรเลงเริ่มต้นด้วยเพลงนางหงส์ โดยบรรเลงได้ทั้งเพลงนางหงส์สี่ชั้น และเพลงนางหงส์สามชั้น

๒. ตั้งเพลงบรรเลง ช่วงนี้สามารถเลือกบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ ตัวอย่างเพลงที่นำมาบรรเลง เช่น เพลงเทพนิมิต เพลงเทพบรรทม เพลงเทพไสยาสน์ เพลงสาวน้อยเล่นน้ำ เพลงอัปสรสำอางค์ เพลงสุรางค์จำเรียง เพลงภิรมย์สุรางค์ เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงอาหนู เพลงจีนลั่นถัน เป็นต้น

๓. ออกเพลงเร็ว เพลงเร็วที่นิยมนำมาบรรเลง เช่น เพลงพระรามเดินดง เพลงสารถี เพลงแมลงภู่ทอง เพลงสี่ภาษา เพลงสี่เกลอ เพลงต้นเพลงยาว เพลงแขกไทร เพลงมอญแปลง เป็นต้น

๔. ออกเพลงฉิ่ง เช่น เพลงมุล่ง เพลงตวงพระธาตุ เพลงช้างประสานงา เพลงปูลม เป็นต้น

๕. ออกเพลงเร็วอีกครั้งหนึ่ง เช่นเพลงต้นบรเทศ เพลงสี่ภาษา เพลงใบ้คลั่ง เป็นต้น

๖. ออกเพลงภาษา เช่น เพลงกราวกลาง เพลงแขกเงี้ยว จีน เขมร ตลุง ลาว พม่า ญวน ฝรั่ง แขกบรเทศ เป็นต้น

๗. เพลงเรื่องประเภทฉิ่ง

เพลงเรื่องประเภทฉิ่ง หมายถึง การนำเพลงประเภทฉิ่ง ซึ่งหมายถึงเพลงที่ไม่มีจังหวะหน้าทับเข้ามากำกับจังหวะ เรียงติดต่อกันหลาย ๆ เพลงซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญของเพลงเรื่อง ใช้บรรเลงประกอบพระฉันภัตตาหารเพลประกอบการแสดง ใช้เป็นเพลงไล่มือฝึกความอดทน และปรับพื้นฐานของนักดนตรี
(ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยสามารถทำการรวบรวมสรุปและจำแนกประเภทของเพลงเรื่องพร้อมทั้งยกตัวอย่างชื่อเพลงเรื่องในแต่ละประเภทตามแนวทฤษฎีดุริยางคศาสตร์ไทยได้ดังนี้

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ถูกนำมาบรรเลงในงานพิธีกรรมมงคลเป็นส่วนมาก การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงถึงความอ่อนน้อมนอบน้อมต่อพิธีกรรม อีกนัยหนึ่งก็เป็นการบรรเลงขับ-กล่อมไปในตัว ผู้วิจัยยังพิจารณาพบว่าเพลงเรื่องเพลงช้าบางเรื่องที่มีความลุ่มลึกสลับซับซ้อนมากและความยาวของหน้าทับมากนักดนตรีต่างก็ใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางการบรรเลงกันอีกทั้งยังมีการประพันธ์ยืดขยายและตัดทอนเพลงลาสองชั้น ให้เข้ากับสำนวนของชื่อเพลงเรื่องก็มี เช่นเพลงเรื่องมอญแปลง เพลงเรื่องเพลงยาว เพลงเรื่องสี่ภาษา ซึ่งบางเพลง เช่นเพลงเรื่องเขมรใหญ่เพลงเรื่อง

กะระนะ ถึงกับให้ใช้หน้าทับพิเศษที่สร้างขึ้นเฉพาะกับบทเพลงก็มีอยู่บ้างแต่ก็ยังจัดอยู่ในเรื่องเพลงช้าทั้งสิ้น

เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ การบรรเลงในลักษณะเดียวกันกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าแต่เริ่มต้นบรรเลงที่เพลงประเภทสองไม้ ออกเพลงเร็ว และเพลงลา ผู้วิจัยพบว่ามีเพลงเรื่องสองไม้ที่ไม่ออกเพลงเร็วเลยก็มีเพียงแต่ถอนลงด้วยความนุ่มนวลตามหลักวิชาการหรือตัดลง ตามภาษาดนตรีที่เรียกว่า เช้ เช้ หรือบางเรื่องออกเพลงเรื่องประเภทเพลงเร็วต่อเลยก็มีเช่น เพลงเรื่องสีนวล ออกเพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู แล้วแต่ที่ครูผู้สอนจะกำหนดเรียงร้อยขึ้น

เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว มีอัตราจังหวะชั้นเดียวสำนวนเดียวกันมาเรียงร้อยติดต่อกันใช้หน้าทับสองไม้กำหนดจังหวะ ยังปรากฏใช้อยู่หลายเพลงด้วยกันและนำมาบรรเลงในการละคร และออกเพลงอยู่เสมอ เช่น เพลงเร็วแขกไทร แขกบรเทศ แขกมัดตีนหมู ประเภทเพลงเรื่องเพลงเร็วนั้นผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมอย่างดีและจะต้องรู้จักการใช้กำลังในการบรรเลงเพราะบทเพลงนั้นมีอัตราจังหวะชั้นเดียวค่อนข้างเร็ว และบางบทเพลงมีลีลาที่สลับซับซ้อนยากต่อการดำเนินทำนอง เช่นแขกมัดตีนหมู

เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง มีลักษณะเฉพาะคือใช้ฉิ่งกำหนดอัตราจังหวะอย่างเดียวไม่มีหน้าทับเข้ากำหนดจังหวะส่วนมากสำนวนของเพลงฉิ่งนั้นมีลักษณะซับซ้อนซ่อนเงื่อนเป็นเพลงที่ใช้นำมาบรรเลงเพื่อฝึกพัฒนาความสามารถ เช่นเพลงฉิ่งมุล่ง ฉิ่งช้างประสานงา เพลงปูลม ฉิ่งตรัง หรือเริ่มตั้งแต่เรื่องฉิ่งพระฉัน เพลงเรื่องเพลงฉิ่งนี้เครื่องสายไทยมักนิยมนำไปฝึกบรรเลงเพื่อพัฒนาองค์ความรู้เรื่องการดำเนินทำนอง และใช้ไล่มือได้เป็นอย่างดี

เพลงเรื่องประเภทเพลงปรบไก่ เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าชนิดหนึ่งแต่มีการบรรเลงเพลงเพลงปรบไก่อย่างเดียวเท่านั้นไม่ออกเพลงประเภทอื่น โบราณาจารย์นำบทเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ที่มีสำนวนเดียวกันเข้าไว้ด้วยกัน เช่น เพลงเรื่องพระยาโศก เรื่องทำขวัญ

เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ นางหงส์เป็นชื่อเรื่องที่เรียกชื่อตามหน้าทับชนิดหนึ่งที่ใช้กำหนดจังหวะในบทเพลงต่างๆที่สำนวนใกล้เคียงกันอัตราจังหวะเดียวกันเรียงร้อยไว้ด้วยกันในเรื่องนี้ เริ่มต้นด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน สาวสอดแหวน แสนสุดสวาท แมลงวันทอง เป็นหลักแล้วจะออกเพลงใดต่อไปก็แล้วแต่ครูผู้เรียงร้อย

๔.๓ สังคีตลักษณ์ของเพลงเรื่องเพลงช้า

ราชบัณฑิตยสถาน ได้นิยามคำว่า เพลงช้า ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า เป็นเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง ที่มีเพลง ๒ ชั้นหลายๆ เพลง ที่ถูกเรียงร้อยเข้าด้วยกัน เมื่อบรรเลงเพลงช้าแล้ว จะต่อด้วยการบรรเลงเพลงเร็วตามระเบียบวิธีการต่อไป ตัวอย่างเพลงช้า เช่น เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องมอญแปลง เพลงช้าเรื่องตะนาว เป็นต้น เพลงช้าเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร เมื่อตัวละครที่มียศเป็นพระมหากษัตริย์ แสดงกิริยาเดินทางด้วยอาการงดงาม เป็นระเบียบเรียบร้อย รวมไปถึงใช้ในการบรรเลงเพลงประกอบพระราชพิธีเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินถึงพระราชพิธีนั้นๆ วงปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงช้าจนกระทั่งประทับเรียบร้อย แต่จะไม่บรรเลงเพลงเร็วติดต่อกัน เหมือนกับการบรรเลงเป็นเพลงเรื่อง ทั้งนี้ ยังใช้ประกอบกับการบรรเลงรับพระในพิธีสงฆ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> *เพลงในอัตรา ๒ ชั้นประเภทหนึ่ง มีหลายๆ เพลงบรรเลงติดต่อกัน เรียกว่า “เพลงเรื่อง” เช่น เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องมอญแปลง เพลงช้าเรื่องตะนาว เมื่อบรรเลงเพลงช้าแล้ว โดยประเพณีจะต้องบรรเลงเพลงเร็วต่อไป*
>
> *เพลงช้าเป็นเพลงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงในการแสดงโขนละคร ในกิริยาไปมาอันงดงามและเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยปรกติใช้บรรเลงเฉพาะการไปมาของโขนละคร ตัวพยามหากษัตริย์ หรือนางพญา*
>
> *การบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธีเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินมาถึง หรือผู้เป็นประธานของงานนั้นมาถึง ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าจะประทับเรียบร้อยแล้ว หรือประธานได้นั่งที่เรียบร้อย ในกรณีนี้ไม่ต้องบรรเลงเพลงเร็วติดต่อกันไป ในงานพิธีสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์หรือฉันภัตตาหารเวลาพระสงฆ์มาถึง ก็ต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าพระสงฆ์จะเข้านั่งยังอาสนะเรียบร้อยเช่นกัน*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

ขำคม พรประสิทธิ์ อธิบายถึงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ในรายงายผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง ไว้ว่า

> *เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า*
>
> *หมายถึงการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาเรียงร้อยต่อกัน โดยมีรูปแบบการบรรเลงแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอนใหญ่หรือ ๔ ประเภทของเพลง ดังนี้*

เพลงปรบไก่ → **เพลงสองไม้** → **เพลงเร็ว** → **เพลงลา**

เพลงประเภทปรบไก่ในเพลงช้านี้ โบราณมักกำหนดเพลงนำมาเรียงร้อยต่อกันมากกว่า ๑ เพลง แต่ต้องเป็นเพลงสำนวนคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน อยู่ในอัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่เหมือนกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงเรื่องต้นแขกไทร เพลงประเภทปรบไก่ประกอบด้วย เพลงต้นแขกไทร เพลงแขกไทร เพลงขอมใหญ่ เพลงท้ายขอมใหญ่ เมื่อหมดเพลงหน้าทับปรบไก่แล้ว จะบรรเลงตามด้วยเพลงสองไม้และถอนจังหวะออกเพลงเร็ว ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียวและจบท้ายด้วยเพลงลา เป็นบทเพลงสุดท้าย เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ จะใช้ฉิ่งกำกับจังหวะสามัญและใช้ตะโพน กลองทัดกำกับจังหวะหน้าทับตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างชื่อเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

๑. เพลงช้าเรื่องแขกมอญ
๒. เพลงช้าเรื่องต้นแขกไทร
๓. เพลงช้าเรื่องปลาบู่ทอง
๔. เพลงช้าเรื่องพระรามเดินดง
๕. เพลงช้าเรื่องเต่าทอง
๖. เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง
๗. เพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่
๘. เพลงช้าเรื่องจีนแส
๙. เพลงช้าเรื่องฝรั่งรำเท้า
๑๐. เพลงช้าเรื่องเพลงยาว
๑๑. เพลงช้าเรื่องมอญแปลงเป็นต้น

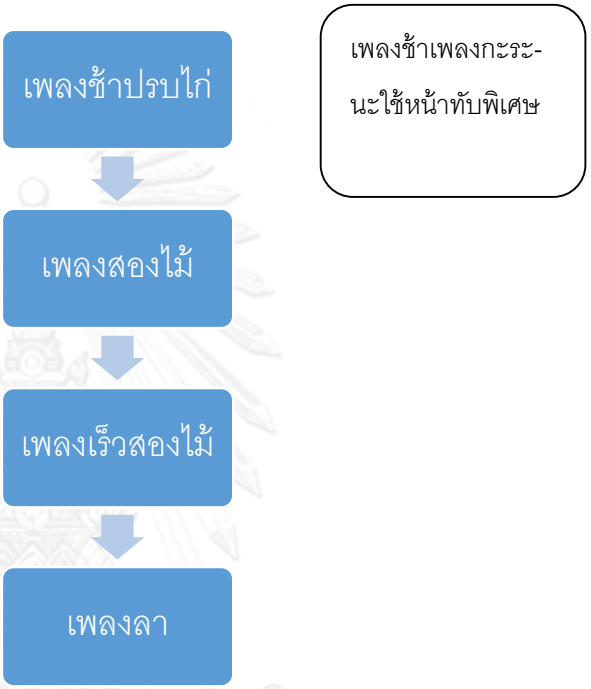
(ขำคม พรประสิทธิ์ ๒๕๔๖)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยพบว่าตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย เพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามีการกำหนดรูปแบบการบรรเลงไว้อย่างมีระบบชัดเจนโดยการกำหนดอัตราการบรรเลง และการใช้หน้าทับต่างๆตามโครงสร้างดังนี้

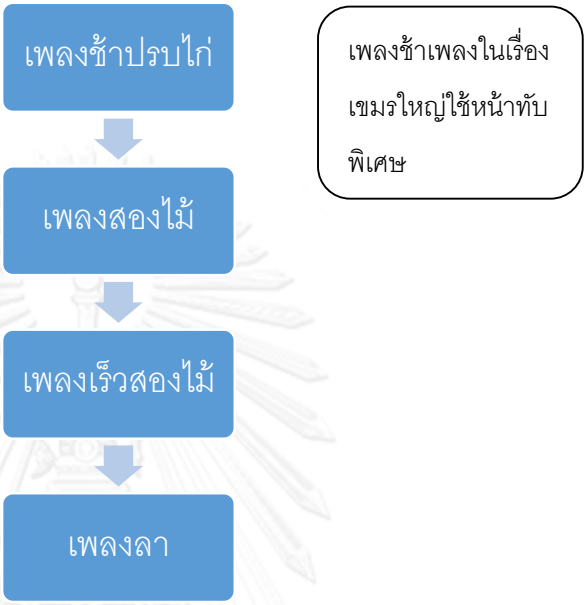
ดังที่ได้อธิบายเบื้องต้นว่า เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ถูกนำมาบรรเลงในงานพิธีกรรมมงคลเป็นส่วนมาก การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงถึงความอ่อนน้อมนอบน้อมต่อพิธีกรรม อีกนัยหนึ่งก็เป็นการบรรเลงขับกล่อมไปในตัว ผู้วิจัยพิจารณาพบว่าเพลงเรื่องเพลงช้าบางเรื่องที่มีความลุ่มลึกสลับซับซ้อนมากและความยาวของหน้าทับมากนักดนตรีต่างก็ใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางการบรรเลงกันอีกทั้งยังมีการประพันธ์ยืดขยายและตัดทอนเพลงลาสองชั้น ให้เข้ากับสำนวนของชื่อเพลงเรื่องก็มี เช่นเพลงเรื่องมอญแปลง เพลงเรื่องเพลงยาว เพลงเรื่องสี่ภาษา ซึ่งบางเพลง เช่น เพลงเรื่องเขมรใหญ่ เพลงเรื่องกะระนะ ถึงกับให้ใช้หน้าทับพิเศษที่สร้างขึ้นเฉพาะกับบทเพลงก็มีอยู่บ้างแต่ก็ยังจัดอยู่ในเรื่องเพลงช้าทั้งสิ้น

เพลงเรื่องที่มีการใช้หน้าทับเฉพาะในเพลงช้า และคงรูปแบบเฉพาะของการบรรเลงเพลงเรื่องเพลงช้าไว้เท่าที่ผู้วิจัยพบ ได้แก่ เพลงเรื่องกะระนะ เพลงเรื่องเขมรใหญ่ ตัวอย่างโครงสร้างเพลงเรื่องกะระนะ เป็นเช่นเดียวกับเพลงเรื่องเพลงช้าดังนี้ แต่พบว่าเมื่อบรรเลงในเพลงช้าแล้วเพลงกะระนะ ใช้หน้าทับพิเศษบรรเลง



เพลงเรื่องกะระนะ เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเรื่องหนึ่งสืบทอดกันมายาวนานโดยโบราณาจารย์ผู้ทรงความรู้ผูกขึ้นตามหลักวิชาการ โครงสร้างโดยรวมแล้วเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าโดยทั่วไป แต่เพลงเรื่องนี้แฝงไว้ด้วยกลไกอันแยบยล ผู้บรรเลงจะต้องมีความรอบรู้ในเรื่องหน้าทับเรื่องบทเพลงต้องแม่นยำมิเช่นนั้นจะตีคร่อม หรือตีไม่ตรงจังหวะไปทั้งเพลง เนื่องด้วยบทเพลงนี้ซ่อนเงื่อนงำของทำนองไว้อย่างมากมาย และพบว่าเพลงช้าเพลงแรก ใช้หน้าทับเฉพาะ มีลักษณะคล้ายกับหน้าทับเพลงโลมในละครของไทย และยังมีเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าคล้ายคลึงกับเพลงเรื่องกะระนะอีก ยังจะยกตัวอย่างบทเพลงเรื่องเขมรใหญ่ดังนี้

ตัวอย่างโครงสร้างเพลงเรื่องเขมรใหญ่ เป็นเช่นเดียวกับเพลงเรื่องเพลงช้าดังนี้ แต่พบว่าเมื่อบรรเลงในเพลงช้าแล้วเพลงเรื่องเขมรใหญ่ ใช้หน้าทับพิเศษบรรเลง



สังเกตพบว่าเพลงเรื่องที่ยกตัวอย่างมาทั้งสองเรื่องนั้นล้วนมีโครงสร้างของบทเพลงเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าทั้งสิ้น แต่แตกต่างโดยโบราณาจารย์ได้บรรจุหน้าทับเฉพาะที่ให้ความรู้สึกทางด้านสุนทรียะรสได้ดีกว่า สร้างความเข้มขลังเมื่อได้รับฟังและซ่อนเงื่อนงำอยู่มากมายเมื่อเข้ากับบทเพลง โดยเฉพาะกาลสมัยโบราณนั้นนิยมประชันขันแข่ง เพลงเรื่องถือว่าป็นเพลงทางภูมิปัญญาที่ใช้ประชันกันได้เป็นอย่างดีโดยวัดความสุขุมลุ่มลึกทางปัญญาในการเรียงร้อยบทเพลงและหน้าทับเข้าด้วยกัน

บุญช่วย แสงอนันต์ ได้อธิบายเรื่องหน้าทับเพลงเรื่องเอาไว้ว่า

หน้าทับเพลงเรื่องนั้นโบราณถ้าเพลงช้าก็ปรบไก่ครับ สองชั้นก็ออกสองไม้ และเพลงเร็วก็ ตุ๊บ พรึง พรึง ไปเรื่อยๆ นะครับ แล้วก็ลงด้วยลา หน้าทับเพลงลาในโหมโรงเย็น เพลงเรื่องเมื่อเราพิจารณาดูดีๆจะแยกประเภทจากกันโดยสิ้นเชิง หน้าทับก็ไม่แหมือนกันครับ ครูโชติ ดุริยประณีต กับครู จิรัส อาจณรงค์ ท่านบอกวิธีการบรรเลงไว้มากมายครับผมก็ปฏิบัติตามมาแต่โบราณ ส่วนเรื่องกะระนะ ของผมก็ตีตามแบบของขุนสมานดนตรีการ เรื่องเขมรใหญ่ด้วยครับความจริงเมื่อพิจารณาแล้ว หน้าทับที่ตีก็มาจากหน้าทับโลม สองชั้นน่ะแหละครับและก็มีการตัด

ทอนกันแบบโบราณที่เก่งมากจริงๆ พูดถึงเพลงเรื่องเพลงช้า อาจารย์ลองพิจารณาเพลงรำฉุยฉาย ดูสิ ผมว่าเค้าโครงน่าจะคล้ายคลึงกันนะ

(บุญช่วย แสงอนันต์ ๑๖ กันยายน ๒๕๕๔)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายความหมายของคำว่า ฉุยฉาย สรุปได้ว่า เป็นคำนามหมายถึง ชื่อเพลงร้องและท่ารำชนิดหนึ่ง ถ้าเป็นคำวิเศษณ์ หมายถึง กรีดกราย (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๒)

กรมศิลปากรทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่ม ๓ อธิบายประวัติการรำฉุยฉาย ซึ่งส่งผลต่อการพิจารณาเรื่องบทเพลงที่ใช้เพื่อการแสดงได้ว่า

ในสมัยสุโขทัยเป็นต้นมาไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการแสดงรำฉุยฉาย แต่ได้ค้นพบคำว่า “ฉุยฉาย” เป็นชื่อท่ารำท่าหนึ่ง “ฉุยฉายเข้าวัง) ในท่ารำแม่บทใหญ่ ดังปรากฏในสมุดภาพตำรารำ เป็นตำราท่ารำต่างๆ เขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว เป็นฝีมือช่างเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๒ ซึ่งคงคัดลอกอย่างตำราท่ารำเขียนรูประบายสีปิดทอง ในสมัยรัชกาลที่ ๑ สันนิษฐานว่าได้มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ต้องสูญหายไปเมื่อเสียกรุงครั้งที่ ๒ พ.ศ. ๒๓๑๐

เพลงที่ใช้ประกอบการรำฉุยฉาย

ฉุยฉาย อาจเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ต่อมาจึงได้มีการบรรจุเนื้อร้องสำหรับขับกล่อมในวงมโหรี แล้วจึงวิวัฒนาการขึ้นใช้ประกอบการแสดงมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้ รูปแบบเดิมที่เป็นหน้าพาทย์จึงหายไป ด้วยไม่มีความนิยมใช้กันอีก

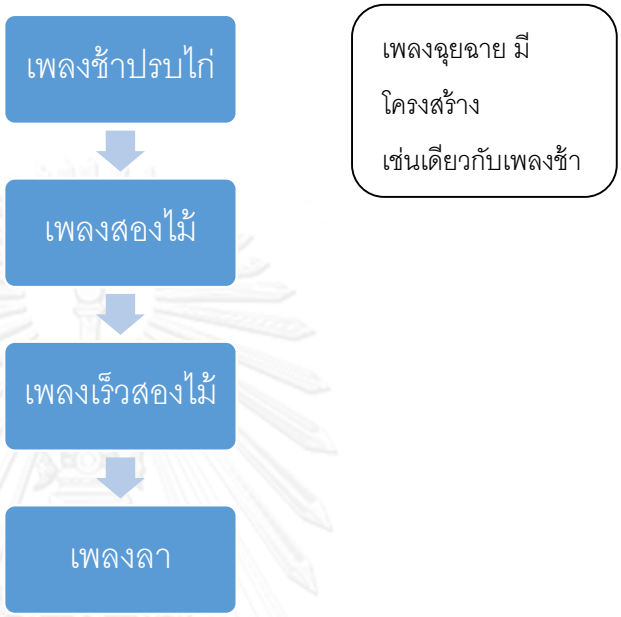
เพลงที่ใช้ประกอบรำฉุยฉาย มีกำหนดไว้เป็นแบบเฉพาะ คือ เพลงฉุยฉาย เป็นเพลงสองชั้นเก่าแก่ จัดอยู่ในประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ และเพลงแม่ศรีใช้หน้าทับสองไม้ เอกลักษณ์ที่เด่นชัดคือ การรับเพลงด้วยปี่ที่เลียนเสียงบทร้องในท้ายเพลงของแต่ละคำร้อง

(กรมศิลปากร ๒๕๕๑)

จากข้อมูลเบื้องต้นเพลงที่ใช้รำฉุยฉายจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทหนึ่งที่น่าจะมีรากฐานการโยงใยกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้ประกอบพิธีกรรมมาจนถึงสมัยปัจจุบันและเมื่อพิจารณาลงลึกถึงโครงสร้างของบทเพลงแล้วน่าจะเป็นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เป็นแบบอย่างหรือเกิดขึ้นในยุคเดียวกันก็เป็นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาโครงสร้างของบทเพลงรำฉุยฉายแล้วมีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงเรื่องเพลงช้าดังนี้



โครงสร้างบทเพลงเป็นลักษณะเดียวกันกับเพลงเรื่อง เมื่อเพลงฉุยฉายใช้ปรบไก่ ออกเพลงแม่-ศรี ในจังหวะหน้าทับสองไม้ และเพลงเร็วเป็นสองไม้ ลงท้ายด้วยเพลงลา เมื่อพิจารณาพบว่าเป็นแบบเดียวกันกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ผู้วิจัยพบว่าเมื่อผู้ที่ได้ยินเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าก็จะสามารถทราบได้ว่าเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เนื่องด้วยเพลงจะถูกบังคับด้วยโครงสร้างเฉพาะที่มีเพลงช้าเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ทั้งหมด หรือเพลงเรื่องที่มีการบรรจุหน้าทับพิเศษนอกเหนือจากหน้าทับปรบไก่ลงไป เช่น เพลงเรื่องกะระนะ เพลงเรื่องเขมรใหญ่ พอบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้น สามารถสังเกตพบได้ว่าหน้าทับของบทเพลงจะเปลี่ยนไปเป็นหน้าทับสองไม้ทันทีจนบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวหรือเพลงเร็วก็จะยังคงเป็นหน้าทับสองไม้ที่สำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงจะลงจบเพลงด้วยเพลงลา สองชั้นอยู่เสมอเป็นระเบียบของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่พบ

๔.๔ โอกาสที่บรรเลงเพลงเรื่องเพลงช้า

ครูมนตรี ตราโมท กล่าวถึงบทเพลงอันสำคัญที่ใช้ในงานพระราชพิธีของหลวงไว้ว่า

เพลงปี่พาทย์ที่ใช้ในพระราชพิธีสามัญก็มีอยู่เพียง ๓ เพลง คือ ๑.เพลงช้า ๒.เพลงสาธุการ และ๓.เพลงกราวรำ นอกจากจากจะเป็นพระราชพิธีพิเศษจึงจะมีเพลงอื่นๆ เช่น เพลงลงสรง เพลงเวียนเทียน และเพลงกลมเป็นต้น

ศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายเรื่องโอกาสที่บรรเลงเพลงเรื่องเพลงช้าไว้ว่า

การบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธีเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินมาถึง หรือผู้เป็นประธานของงานนั้นมาถึง ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าจะประทับเรียบร้อยแล้ว หรือประธานได้นั่งที่เรียบร้อย ในกรณีนี้ไม่ต้องบรรเลงเพลงเร็วติดต่อกันไป ในงานพิธีสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์หรือฉันภัตตาหารเวลาพระสงฆ์มาถึง ก็ต้องบรรเลงเพลงช้าจนกว่าพระสงฆ์จะเข้านั่งยังอาสนะเรียบร้อยเช่นกัน (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๐)

จิตชื่น พหลโยธิน ฝ่ายพิธีการกองพระราชพิธี อธิบายถึงเรื่องพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินหลวงไว้ว่า

ตามหมายกำหนดการที่ปรากฏที่พี่ทำงานอยู่ตามรับสั่งเวลาเสด็จพระราชดำเนินจะสั่งงานไปที่กรมศิลปากรแผนกดนตรีไทยนะ ก็จะมีดนตรีปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบพระราชพิธีตามกำหนดแล้วให้บรเลงเพลงช้าไปเรื่อย ๆ เมื่อเสด็จพระราชดำเนิน

(จิตชื่น พหลโยธิน ๑๕ สิงหาคม ๒๕๕๕)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ปัจจุบันใช้ในพระราชพิธีราชสำนัก และพิธีของสามัญชนทั่วไป งานที่ใช้เป็นงานมงคลและมีเอกลักษณ์เฉพาะบทเพลงที่แสดงถึงความเป็นเพลงพิธีกรรมได้อย่างสมบูรณ์ ปัจจุบันในสำนักดนตรีถือว่าเพลงเรื่องเป็นเพลงสำคัญของสำนักที่แสดงความทรงภูมิของสำนักนั้นๆมักพบในการแสดงเพื่ออวดฝีมือของแต่ละสำนักอยู่เสมอ เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านก็เช่นกัน

บทที่ ๕
การสร้างสวรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงช้าเพลงเรื่องปูจานครน่าน

การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงช้าเพลงเรื่องปูจานครน่าน ผู้วิจัยจะได้ทำการอธิบายเนื้อหาที่มีรายละเอียดเกี่ยวข้องกับการประพันธ์ ๓ หัวข้อดังนี้

๕.๑ โครงสร้างการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เนื้อหาเป็นการอธิบายลักษณะทำนองเพลงไทยประเภทเพลงช้าโดยเฉพาะเรื่องลักษณะทั่วไป โอกาสที่นำไปใช้ ระเบียบวิธีการบรรเลง อัตราของเพลงที่นำมากำหนดเป็นโครงสร้างของการบรรเลง รูปแบบจังหวะหน้าทับที่นำเข้ามาควบคุมจังหวะและโครงสร้างทำนองเพลงช้าที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

๕.๒ รายละเอียดทำนองเปรียบเทียบต้นรากจากทำนองกลองปูจาและทำนองเพลงช้าเพลงเรื่องปูจานครน่าน เนื้อหาเป็นการแสดงเนื้อทำนองกลองปูจาทำนองต่างๆ ที่นำมาเป็นทำนองต้นรากก่อนที่จะนำมาทำการประพันธ์เป็นทำนองเพลงช้าและแสดงรายละเอียดทำนองเพลงเรื่องเพลงช้าที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

๕.๓ รายละเอียดของการวิเคราะห์ทำนองเพลง เนื้อหาประกอบด้วยรายละเอียดต่อไปนี้

๕.๓.๑ ส่วนของบริบทที่เกี่ยวข้อง

๕.๓.๑.๑ การกำหนดลักษณะตัวโน้ต

๕.๓.๑.๒ การกำหนดตารางในการบันทึกโน้ต

๕.๓.๑.๓ การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง ๗

๕.๓.๑.๔ ลักษณะจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

๕.๓.๒ การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดการอธิบายเพลงช้าตามประเภทและความเหมาะสมของทำนองเพลงในแต่ละประเภทที่มีความแตกต่างกัน โดยเพลงช้าจะกำหนดการอธิบายครั้งละ ๑ ประโยคเพลง ซึ่งในที่นี้หมายถึงครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราสามชั้น เพลงสองไม้อธิบายครั้งละ ๒ จังหวะ-หน้าทับ เพลงเร็วอธิบายครั้งละ ๔ จังหวะหน้าทับ และเพลงลาทำการอธิบายครั้งละ ๒ ไม้ เนื้อหาที่จะทำการวิเคราะห์ประกอบด้วยหัวข้อหลักที่ควรพิจารณาเมื่อจะทำการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทยให้ได้ตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยโดยหัวข้อสำคัญมีดังนี้

- บันไดเสียง
- แนวเสียง
- การใช้ขั้นคู่เสียง
- การเคลื่อนที่ของทำนอง
- ความโดดเด่นของทำนอง

๕.๓.๓ การวิเคราะห์กระสวนทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

๕.๑ โครงสร้างการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

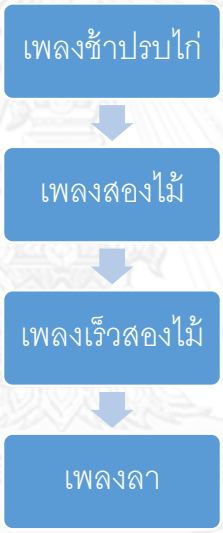
เพลงช้าเพลงเรื่องปูจานครน่าน ประพันธ์ขึ้นภายในรูปแบบของประเภทเพลงไทยที่เรียกว่า “เพลงเรื่อง” สำหรับเพลงเรื่องมีอยู่ด้วยกันหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นเพลงเรื่องเพลงช้า เพลงเรื่องปรบไก่ เพลงเรื่องสองไม้ เพลงเรื่องเพลงฉิ่ง เพลงเรื่องนางหงส์ เพลงเรื่องเพลงยาว เป็นต้น สำหรับเพลงเรื่องปูจานครน่าน ประพันธ์ให้เป็นรูปแบบเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า โดยเพลงเรื่องประเภทเพลงช้านั้นมีการกำหนดระเบียบวิธีการบรรเลงไว้อย่างเคร่งคัดชัดเจน โดยการกำหนดอัตราการบรรเลงและการใช้หน้าทับต่างๆตามโครงสร้างดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้านี้ถูกนำมาบรรเลงในงานพิธีกรรมมงคลเป็นส่วนมาก การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงความอ่อนน้อมนอบน้อมต่อพิธีกรรม อีกนัยหนึ่งก็เป็นการบรรเลงขับกล่อมไปในตัว ผู้วิจัยยังพิจารณาพบว่า เพลงเรื่องเพลงช้าบางเรื่องที่มีความลุ่มลึก สลับซับซ้อนมาก ความยาวของหน้าทับมาก นักดนตรีต่างก็ใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางการบรรเลงกันอีกทั้งยังมีการประพันธ์ยืดขยายและตัดทอนเพลงลาสองชั้นให้เข้ากับ

สำนวนของชื่อเพลงเรื่องก็มี เช่นเพลงเรื่องมอญแปลง เพลงเรื่องเพลงยาว เพลงเรื่องสี่ภาษา ซึ่งบางเพลง เช่นเพลงเรื่องเขมรใหญ่ เพลงเรื่องกะระหนะ ถึงกับให้ใช้หน้าทับพิเศษที่สร้างขึ้นเฉพาะกับบทเพลงก็มีอยู่บ้างแต่ก็ยังจัดอยู่ในเรื่องเพลงช้าทั้งสิ้น

เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านเป็นเพลงเรื่องอีกหนึ่งเรื่องที่ผู้ประพันธ์ยึดรูปแบบโครงสร้างของบทเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าตามขนบ แต่ในเพลงเรื่องนี้มีลักษณะพิเศษคือการประพันธ์บท-เพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่โดยเพลงช้าไม่ได้กำหนดให้ใช้หน้าทับปรบไก่ดังเดิม โดยมีโครงสร้างดังเช่นกับเพลงเรื่องพิเศษบางเรื่องที่มีมาแต่โบราณมาเป็นต้นแบบ เช่นเพลงเรื่องกะระหนะ หรือเพลงเรื่องเขมรใหญ่ล้วนแต่มีหน้าทับเฉพาะเช่นกัน ลักษณะของโครงสร้างบทเพลงดังนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเพลงช้า ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองใหม่ ประกอบด้วยทำนองเพลง ๒ เพลงเพลงละ ๒ ท่อน

เพลงแรก ชื่อเพลง “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” ประกอบด้วยทำนองท่อน ๑ และท่อน ๒

เพลงที่สอง ชื่อเพลง “เสือขบช้าง” ประกอบด้วยทำนองท่อน ๑ และท่อน ๒

ทำนองเพลงสองไม้ ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองใหม่ โดยใช้ชื่อทำนองเพลงดังนี้

เพลงแรก ชื่อเพลง “สาวน้อยเก็บผัก”

เพลงที่สอง ชื่อเพลง “ล่องน่านช้า”

ทำนองเพลงเร็ว

เพลงแรก ผู้วิจัยทำการตัดทอนเพลงสาวน้อยเก็บผัก

เพลงที่สอง ชื่อเพลง “ล่องน่านเร็ว”

ทำนองเพลงลา อัตราสองชั้น เป็นทำนองเดิมตามขนบดุริยางคศิลป์ไทย

๕.๒ รายละเอียดทำนองเปรียบเทียบต้นรากจากทำนองกลองปูจาและเพลงเรื่องปูจานครน่าน

๕.๒.๑ ทำนองกลองปูจาและเพลงช้าเพลงซิกตุ๊ปี้ซิก

ทำนองกลองปูจา เพลงระบำซิกตุ๊ปี้ซิก

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
ลูกกลอง	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - ตุ๊ ปี้	- - - ไม่	- - - ซิก
ลูกกลอง	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - ตุ๊	- - - ปี้	- - - นั้น	- - - ไป๊
ลูกกลอง	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๑ เพลงชิกตุ๊ปี้ซิก

ท่อน ๑

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

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร

- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม- ซ
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - ซ

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ท – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ล	- ท – ซ

- - ล ท	- ล - ซ	- ร – ม	- ซ - -	- - ล ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม - รำ
- - - ท	- ล - ซ	- ล – ท	- ซ - -	- - - ท	- ล - ซ	- - - ม	- - - ร

- - - ร	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม- ซ
- - - ล	- - - -	- - ท ล	- - - ร	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - -

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- - ท ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม – ร
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- ท - -	- ล – ซ	- - - ม	- - - ร

กลับต้น

ทำนองเพลงช้าท่อน ๑ ได้นำทำนองตอนต้นของระบำ ชิก ตุ๊ ปี้ ชิก ตกแต่งทำนองเพิ่มเติม ลักษณะของทำนองเป็นโอดและพัน โดยทำนองโอดพันคุณครูมนตรี ตราโมท อธิบายไว้ในหนังสือศัพท์สังคีตว่า

> *โอดพัน เป็นคำเรียกวิธีการบรรเลงดนตรีอย่างหนึ่ง ซึ่งมีทั้งทางโอด (ดูคำว่า โอด ข้อ ค.) และทางพัน (ดูคำว่า พัน ข้อ ข.) คือการบรรเลงนั้นมีทั้งโหยหวน อ่อนหวานและเก็บแทรกแซงเสียงให้ถี่ ๆ อาจสลับกันเป็นอย่างละครหรืออย่างละเที่ยวก็ได้ อีกนัยหนึ่ง เป็นการบรรเลงหรือร้องทำนองเดียวกัน แต่บรรเลงหรือร้องในระดับเสียงสูงเที่ยวหนึ่ง ระดับเสียงต่ำเที่ยวหนึ่ง*
> (มนตรี ตราโมท ๒๕๓๑)

สำหรับคำว่า โอดและพันนั้น คุณครูมนตรี ตราโมท อธิบายไว้ในหนังสือเรื่องเดียวกันดังนี้

> *โอด ก. เป็นชื่อเพลงดนตรีเพลงหนึ่ง สำหรับใช้เป็นหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาร้องไห้ หรือสลบ หรือตาย ข. เป็นชื่อของเสียงที่ใช้ในวงปี่พาทย์เสียงหนึ่ง ซึ่งเทียบโดยอนุโลมกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียงลา ถ้าตีด้วยฆ้องวงใหญ่ก็จะได้แก่ลูกที่ ๑๒ (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำ) และฆ้องลูกนี้ก็มีชื่อว่า "ลูกโอด" เพราะเสียงนี้เป็นหลักสำคัญของเพลงโอด (ข้อ ก.) ค. หมายถึงทาง "ดูคำว่า ทาง ข้อ ๒) ดำเนินเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งดำเนินไปโดยแช่มช้า โหยหวน อ่อนหวาน หรือโศกซึ้ง เป็นคำคู่กับคำว่า พัน ที่เรียกว่า โอดพัน บางท่านก็ว่าเป็นการดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง*
>
> *พัน ก. เป็นชื่อเรียกเพลงตอนหลังของเพลงองค์พระพิราพ ข. หมายถึงทาง (ดูคำว่า ทางข้อ ๒) ดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งดำเนินไปโดยการแทรกแซงเสียงให้ถี่ ดังที่เรียกว่า เก็บ (ดูคำว่าเก็บ) โดยให้ทำนองเกี่ยวพันไปกับเนื้อเพลงเหมือนเถาวัลย์พันไม้ บางท่านก็ว่า เป็นการดำเนินทำนองไปในระดับเสียงต่ำ* (มนตรี ตราโมท ๒๕๓๑)

จากคำอธิบายข้างต้น จะเห็นได้ว่า การบรรเลงรูปแบบที่เรียกว่า โอดพัน นั้น จึงหมายถึงการดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะทำนองเดียวกันแต่มีการเปลี่ยนเสียง ทั้งนี้มีจุดมุ่งหมายให้เกิดลักษณะที่เรียกว่า "ความปลั่งจำเพาะ" คือการแสดงความสมบูรณ์ ความเปล่งปลั่งของความสามารถในการเลือกใช้เสียงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีชิ้นนั้นๆ ทั้งนี้เนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีช่วงเสียงแตกต่างกันออกไป เพราะฉะนั้นระดับเสียง หรือ

กลุ่มเสียง จึงมีผลต่อการผูกกลอนสำหรับการดำเนินทำนอง จากรูปแบบการโอดพันนี้ ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดให้มีปรากฏในการดำเนินทำนองเพลงช้า ท่อน ๑ นี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการใช้เสียงรูปแบบ โอดพัน แต่ยังคงแสดงความปลั่งจำเพาะ ออกมาได้อย่างไพเราะและเหมาะสม

ท่อน ๒

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- ด - -	- - - ร	- ร - ร	- ท - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - ท ล	- ท - ล	- - - ท	- - ล ซ

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

- - - -	- - ร ร	- ม - ร	- ด - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด – ร
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

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

- - - ซ	- ฟ - -	- - ม -	ม - ร	- - - -	- - - -	- - ร -	ร - ท -
- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- ด – ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด – ร
- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- ซ - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

- - - ซ	- ฟ - -	- - ม -	ม - ร	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด – ร
- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- ด – ท	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

- - - -	- ร - ร	- - ร - -	- - - ร	- - - -	- ร - ร	- - ร - -	- - - ร
- - ม ร	- - - -	- ซ - -	ม ร - -	- - ม ร	- - - -	- ซ - -	ม ร - -

กลับต้น

ทำนองท่อน ๒ ผู้วิจัยนำลักษณะการตีกลองปูจาจากทำนองปลายของระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ได้แก่ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก ตุ๊ ปี้ ไม่ ซิก ตุ๊ปี้ นั้น ไป๊ มาเพิ่มเติมสำนวนแสดงลักษณะทำนองที่เป็นเพลงช้า

๕.๒.๒ ทำนองกลองปูจาและเพลงช้าเพลงเสือขบช้าง

ทำนองกลองปูจา เพลงเสือขบช้าง

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - เสือ	- - - ขบ	- - - ช้าง
ลูกกลอง	- - - -	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ฉาบตี	- - - ๑	- - - ๔

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - ปี้นเก้า	- - - ขาม	- - - ขั่ว
ลูกกลอง	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ขวา
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ๑ ๓	- - - ๒	- - - ๔

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - - ขบ	- - - ลัวะ	- - - ลัวะ
ลูกกลอง	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - ขวา
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ๑	- - - ๒	- - - ๒

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - -	- - ปี้นเก้า	- - - ขาม	- - - ป้อม
ลูกกลอง	- - - -	- - ซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ขวา
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ๑ ๓	- - - ๒	- - - ๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๒ เพลงเสือขบช้าง

ท่อน ๑

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

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

- ซ - -	- ม - -	- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - -
- - - ม	- - ร̣ ด̣	- ด - -	ร ม - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ซ - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล̣ - ท̣	- ด̣ - -	- ล - ซ	- - - -

- - - ซ̣	- ฟ - -	- - ม̣ -	ม̣ - ร̣	- - - -	- - - -	- - ร̣ -	ร̣ - ท̣ -
- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- - - ร̣	- ด̣ – ท̣	- - - -	- - - -	- - - ท̣	- ล̣ - ซ̣

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ท่อน ๒

ทำนองท่อนสองนี้ ในช่วงต้นของทำนองผู้วิจัยนำสำนวนทำนองต้นของเพลงเกร็ดของไทยชื่อว่าเพลงหนีเสือมาใช้เป็นนัยของบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ทั้งนี้เนื่องจากชื่อของบทเพลงมีความเกี่ยวข้องกับเสือ และมีความหมายไปในทิศทางเดียวกัน ราชบัณฑิตยสถานอธิบายประวัติความเป็นมาของเพลงหนีเสือไว้ใน สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถาว่า *“เพลงหนีเสือ อัตราชั้นเดียวของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว ๖ จังหวะ บรรจุอยู่ในตับต่างๆ ต่อมาครูเขียน ศุขสายชลได้นำมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสองชั้นและสามชั้น ครบเป็นเถา สำเร็จเมื่อวันที่ ๒๐ ตุลาคม ๒๕๐๑”* (ราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๓๖) ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่มีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเพลงหนีเสือ

- - - -	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ
- - - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -	- ม̣ - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -

- ด̣ - -	- ด̣ - ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ด̣
- ด - -	- ด - ล	- - - ล	- ซ - -	- - ม ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ด

- - - -	- ด̣ - ด̣	- - ซ ล	- ด̣ - ร̣	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - ท
- - - ด	- - - -	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - -

- - - ซ̣	- ฟ - -	- - ม̣ -	ม̣ - ร̣	- - - -	- - - -	- - ร̣ -	ร̣ - ท̣ -
- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- - - ร̣	- ด̣ – ท̣	- - - -	- - - -	- - - ท̣	- ล̣ - ซ̣

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๕.๒.๓ ทำนองกลองปูจาและเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก

ทำนองระบำกลองปูจาชื่อว่า สาวน้อยเก็บผัก

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้าย ขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - -	- - สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้าย ขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔

ประโยคที่ ๓

คำร้อง	- - - -	- - สาว น้อย	- - - เก็บ	- - - ผัก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้าย ขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔

ประโยคที่ ๔

คำร้อง	- - - -	- - เก็บ ผัก	- - ซะ จน	-หัว-ยุ่ง
มือซ้ายขวา	- - - -	- - ซ้าย ขวา	- - - ขวา	- - - ขวา
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - ๑ ๒	- - - ๓	- - - ๔

ทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก

เพลงสาวน้อยเก็บผัก ทำนองท่อน ๑ เป็นการนำทำนองระบำกลองปูจามาปรุงแต่งตามหลักดุริยางคศิลป์ให้คงทำนองพื้นฐานของระบำไว้ในท่อนแรก ทำนองเพลงมีดังนี้

ท่อน ๑

- - - ร	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล
- - - ล	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

- - - -	- ท - ท	- รำ - -	มำ มำ - รำ	- - - -	- - ท ท	- รำ - ท	ล ซ - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	ล ซ - ล

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท
- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- ล - ท

- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

- - - -	- - ท ท	- มำ - รำ	- ท - ล	- ท รำ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- - - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

- - - -	- ซ - ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	- - - ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

กลับต้น

ท่อน ๒

เพลงสาวน้อยเก็บผัก ทำนองท่อน ๒ ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงเรื่องสีนวลใน ท่อนสอง ซึ่งคุณครูมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงสีนวลนี้ไปประพันธ์เป็นเพลงระบำสีนวล เนื้อร้องมีความหมายในทางชื่นชมถึงสาวสวยผู้งดงาม ผู้วิจัยนำแนวทำนองของท่อนสองมาปรุงแต่งให้มีสำนวนสอดคล้องกับเพลงสาวน้อยเก็บผักของระบำกลองปูจา สื่อนัยเพื่อเป็นคติเตือนใจของผู้ได้ฟังและชื่นชมต่อบทเพลงว่าแฝงไว้ด้วยกุศโลบายทางธรรม ในการปรุงแต่งของรูป รส กลิ่น เสียง พิจารณาหลักของโลกธรรม ทำนองเพลงมีดังนี้

- - ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ล	- ท - -	รำ รำ - ท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - -	- ท - ร	- - - ท

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล

- - - -	- - ล รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -

- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

- - ท ท	- - ท ท	- มำ - รำ	- ท - ล	- ท รำ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- ท - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

- - - -	- ซ - ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	- - - ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

กลับต้น

๕.๒.๔ ทำนองกลองปูจาและทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า

ทำนองกลองปูจา เพลงล่องน่านช้าทำนองนี้ ผู้วิจัยนำต้นรากมาจากทำนองระบำกลองปูจา ชื่อว่า ล่องน่านช้า ทำนองกลองปูจาเพลงนี้ปรากฏทำนองดังนี้

ประโยคที่ ๑

คำร้อง	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- - - -

ประโยคที่ ๒

คำร้อง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - ต้าง	- - - โมง
มือซ้ายขวา	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- - - ขวา	- - - -
ตำแหน่งกลอง	- - - ๑	- - - ๒	- - - ๓	- - - -

ทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า

เพลงล่องน่านช้า ผู้วิจัยนำทำนองระบำล่องน่าช้าในกลองปูจามาปรุงแต่ง ระบำล่องน่านช้านี้ไม่พบทำนองการร้องเป็นคำที่มีความหมาย แต่ใช้ท่องตามทำนองที่ปรากฏในการตีกลองปูจา จึงได้พิจารณาสำนวนของกระสวนทำนองกลองซึ่งมีลักษณะตกจังหวะยกในสำนวนเพลงไทย ซึ่งเหมาะสมกับสำนวนเพลงสองไม้ตามแบบโบราณจึงนำมาเป็นแนวทางของการประพันธ์เพลงสองไม้ในเพลงที่สองในเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านนี้ ลักษณะสำนวนระบำกลองล่องน่านมีลีลากระฉับกระเฉง ดังทำนองที่ประพันธ์ใหม่ดังนี้

ท่อน ๑

- - ซ ซ	- ล - ซ	- ล ซ ซ	- - ซ ซ	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -
- ซ - -	- ล - ซ	- - - ด	- ซ - -	- - - -	- ล - ท	- ด - ร	- - - -

- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ล ล	- ท - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -
- ล - ท	- ด - ร	- ล - -	- ท - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- รำ - ดำ	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- - - -	- - ล ท	- - ล ล	- - - -
- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

กลับต้น

ท่อน ๒

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ล ล	- ท - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ด - -	ร ม - -	- ล - -	- ท - ล

- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - -	- ร ด	- ด - ร	- ม - ซ	- ฟ - -
- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -	- - - ซ	- - - รฺ	- มฺ - ซ	- - ม ร

- - - -	- - - ล	- - - รำ	- - - -	- - รำ มำ	- - รำ รำ	- - รำ มำ	- - รำ รำ
- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ดำ - -	- ร - -	- ดำ - -	- ร - -

- - มำ มำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	ท ท - ล	- - - -	- รำ - ดำ	- ท - ล	- - - -
- ม - -	- ร - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

กลับต้น

๕.๒.๕ ทำนองเพลงเร็ว

เพลงเร็ว เรื่องปูจานครน่านผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการประพันธ์แบบการตัดทอนตามทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยจากทำนองสองชั้นมาเป็นเพลงเร็วทั้งหมด

เพลงเร็ว เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก

ท่อน ๑

- - รำ ท	- - ล ล	- - รำ ท	- - ล ล	- - ท ท	รำ มำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รำ ดำ	- - ท ล

- - มำ รำ	- ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- - ม ร	- ท - ล	- ร - -	- ซ - -	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -

กลับต้น

ท่อน ๒

- - มำ มำ	- รำ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล

- - รำ ร	- ท - ล	- - รำ ร	- ท - ล	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- ร - -	- ท - ล	- ร - -	- ท - ล	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -

กลับต้น

เพลงเร็ว เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่าน

ท่อน ๑

- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

- - ล ล	- - ล ล	- - ร ด	- - - -	- ม - -	ร ด - -	- - - ร	- ล - -
- - - ล	- - - ล		ท ล - -	- - ร ด	- - ท ล	- - - ล	- ล - -

- ม - -	ร ด - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - ร ด	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

กลับต้น

ท่อน ๒

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ร - -	- ม - -	ร ด - -	- - ร ด	- - - -
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - ร ด	- - ท ล		ท ล - -

- ม - -	ร ด - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - ร ด	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

กลับต้น

๕.๓ รายละเอียดของการวิเคราะห์

๕.๓.๑ ส่วนของบริบทที่เกี่ยวข้อง

๕.๓.๑.๑ สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต ผู้วิจัยกำหนดดังนี้

๕.๓.๑.๑.๑ การกำหนดลักษณะตัวโน้ต ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตตัวอักษรในการบันทึกโน้ตดังนี้

ตัวอักษร ด แทนโน้ตเสียงโด

ตัวอักษร ร แทนโน้ตเสียงเร

ตัวอักษร ม แทนโน้ตเสียงมี

ตัวอักษร ฟ แทนโน้ตเสียงฟา

ตัวอักษร ซ แทนโน้ตเสียงซอล

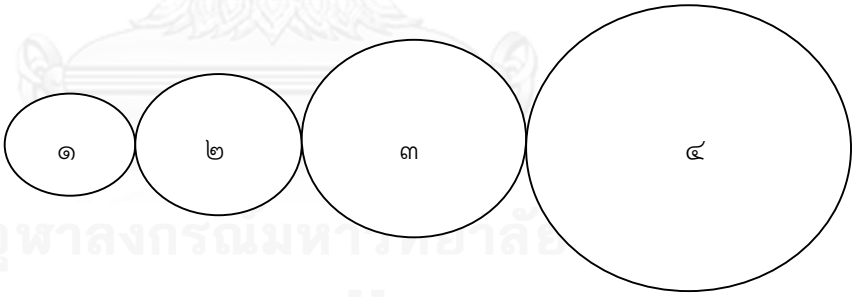
ตัวอักษร ล แทนโน้ตเสียงลา

ตัวอักษร ท แทนโน้ตเสียงที

๕.๓.๑.๑.๒ การกำหนดตารางการบันทึกโน้ตทำนองปูจา กำหนดให้เนื้อหาวางอยู่ในตาราง ๓ ชั้น ชั้นแรกเป็นคำร้อง ชั้นที่สองเป็นการแสดงการใช้มือซ้ายมือขวาที่ตีลงบนหน้ากลอง และชั้นที่ ๓ เป็นการตำแหน่งของลูกกลองปูจา

คำร้อง	- - - -	- - - ซิก	- - - ตุ๊	- ปี้ – ซิก
มือซ้ายขวา	- - - -	- - - ซ้าย	- - - ขวา	- ซ้าย – ซ้าย
ตำแหน่งกลอง	- - - -	- - - ๑	- - - ๓	- ๒ – ๑

การเรียงลำดับลูกกลองปูจาจังหวัดน่านมีรูปแบบดังนี้



กลองตุ๊บใบที่ ๑ กลองตุ๊บใบที่ ๒ กลองตุ๊บใบที่ ๓ กลองใบใหญ่

สำหรับการจัดเรียงกลองปูจาของจังหวัดน่านมีความแตกต่างไปจากจังหวัดอื่นในแถบพื้นที่ล้านนา รูปแบบอื่นที่ปรากฏจะมีการเรียงกลองตุ๊บ ๓ ใบซ้อนเรียงเป็นแนวตั้งทั้ง ๓ ลูกบ้าง มีการนำกลองตุ๊บใบที่ ๓ ไปซ้อนไว้ด้านบนระหว่างใบที่ ๑ และ ๒ บ้าง บางครั้งมีการนำกลองใบใหญ่วางไว้ด้านซ้ายมือผู้บรรเลง แต่สำหรับจังหวัดน่านมีการเรียงกลองตุ๊บใบเล็ก ๓ ใบติดต่อกันและวางกลองใบใหญ่ที่สุดไว้ด้านขวามือของผู้บรรเลง (เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ๒๙ สิงหาคม ๒๕๕๕)

๕.๓.๑.๑.๓ ตารางการบันทึกโน้ตทำนองเพลงเรื่องเพลงช้าเรื่องนี้กำหนดให้ทำนองเพลงวางอยู่บนตาราง ๒ ชั้น ชั้นแรกเป็นพยางค์เสียงที่มีการใช้มือขวาดำเนินทำนอง และชั้นที่สองเป็นพยางค์เสียงที่ตีด้วยมือซ้าย

มือขวา	- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
มือซ้าย	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

๕.๓.๑.๒ การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง ๗

การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง ๗ นั้น ผู้วิจัยกำหนดด้วยระบบปี่พาทย์กล่าวคือ กำหนดให้ลูกยอด หรือลูกฆ้องลูกที่ ๑๖ ของฆ้องวงใหญ่เท่ากับบันไดเสียงทางขวา และกำหนดให้พยางค์เสียงที่กำกับได้แก่ เสียงมี โดยบันไดเสียงทั้ง ๗ ทางสามารถระบุกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ดังนี้

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟ ซ ล X ด ร X
บันไดเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ซ ล ท X ร ม X
บันไดเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ล ท ด X ม ฟ X
บันไดเสียงทางเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ท ด ร X ฟ ซ X
บันไดเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ด ร ม X ซ ล X
บันไดเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ร ม ฟ X ล ทX
บันไดเสียงทางชวา	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ม ฟ ซ X ท ด X

๕.๓.๑.๓ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่งที่ใช้กำกับเพลงเรื่องเพลงช้า จะกำหนดให้เพลงช้าตีรูปแบบทำนองเพลงไทยอัตราสามชั้น เพลงสองไม้ตีรูปแบบทำนองเพลงไทยอัตราสองชั้น เพลงเร็วตีรูปแบบทำนองเพลงไทยอัตราชั้นเดียว และเพลงลาตีรูปแบบทำนองเพลงไทยอัตราสองชั้น รายละเอียดมีดังนี้

จังหวะฉิ่งทำนองเพลงช้า

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

จังหวะฉิ่งทำนองเพลงสองไม้

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะฉิ่งทำนองเพลงเร็ว

- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะฉิ่งทำนองเพลงลา

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะหน้าทับที่ใช้กำกับทำนองเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า มีการใช้ตะโพนตีกำกับทำนองเพลงในส่วนของเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว ส่วนเพลงลานั้นมีการใช้ตะโพนและกลองทัด ตีควบคู่กัน โดยเพลงลานั้น ตามทฤษฎีดนตรีไทยเรียกกันว่า “๔ ไม้ลา” กล่าวคือมีการตี “ไม้เดิน” จำนวน ๔ ไม้ และไม้ลาจำนวน ๔ ไม้ประกอบกัน รายละเอียดจังหวะหน้าทับมีดังนี้

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงช้า

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

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงสองไม้

ตะโพน	- - - ติง	- ถะ- ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงเร็ว

ตะโพน	- - - ตุ๊บ	พรึง-พรึง

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงลา

ตะโพน	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	-ติง - ตุ๊บ	- -ตุ๊บเพิ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	-ติง - ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ตะโพน	- - - เท่ง	- - - ตริง	-ติง - ตุ๊บ	-เพิ่ง-เทิ่ง	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพิ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ตะโพน	- - - เท่ง	ติงตุ๊บ- -	-เท่งติงตุ๊บ	เท่งติงตุ๊บ	- - - เท่ง	ติงตุ๊บ - -	-เท่งติงตุ๊บ	เท่งติงตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- ตุ๊ม - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -	- ต้อม - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ตะโพน	เท่งติงตุ๊บ	เท่งติงตุ๊บ	เท่งติงตุ๊บ	- - - -	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพิ่ง	-ถะ – ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

จังหวะหน้าทับ ตะโพนและกลองทัด ที่ใช้กำกับเพลงช้าเรื่องกลองปูจานครน่านนั้น ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเครื่องหนังใหม่ เพื่อใช้กำกับจังหวะหน้าทับของทำนองเพลง ให้มีความสอดคล้องและกลมกลืนไปกับทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งเป็นไปตามหลักของการบรรเลงรวมวงเพลงไทยซึ่งต้องมีลักษณะสำคัญอยู่ ๒ ประการ

ประการแรก ต้องมีความถูกต้องตามเนื้อหาสาระของเพลง

ประการที่สอง ต้องมีความไพเราะ กลมกลืนกัน

รายละเอียดจังหวะหน้าทับทำนองเพลงช้าที่ประพันธ์ใหม่ประกอบด้วยจังหวะหน้าทับที่บรรเลงกับทำนองโดยส่วนใหญ่ และจังหวะหน้าทับสำหรับช่วงทำนองลงกลอง ซึ่งเป็นสำนวนปิดหรือสำนวนการลงจบท้ายท่อน โดยทำนองหน้าทับทั้ง ๒ ลักษณะมีรายละเอียดดังนี้

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงช้า

ตะโพน	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ติง	-ตุ๊บ -ป๊ะ	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพิ่ง	- - - ติง	ตุ๊บ -ป๊ะ

จังหวะหน้าทับทำนองเพลงช้า ช่วงการลงกลอง

ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพิ่ง	- - - ตุ๊บ	-เพิ่ง-เทิ่ง	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพิ่ง	- -ตุ๊บเพิ่ง	- - - พริ๊ง

หน้าทับประกอบเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ช่วงทำนองสองไม้ ทำนองเพลงเร็ว ทำนองเพลงลา กำหนดให้ใช้จังหวะหน้าทับรูปแบบเดิม เพื่อเป็นการคงรูปแบบโครงสร้างของเพลงเรื่องเพลงช้าให้คงไว้ โดยมีเค้าเดิมมาจากการประพันธ์ทำนองหน้าทับแต่โบราณที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันได้แก่ เพลงช้าเรื่องกะระหนะ เพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่ เป็นต้น เพลงช้าทั้ง ๒ เพลงที่กล่าวข้างต้นมีการใช้หน้าทับพิเศษสำหรับช่วงทำนองของเพลงช้า โดยทั้งจังหวะหน้าทับเพลงช้าเรื่องกะระหนะและเพลงช้าเรื่องเขมรใหญ่ถูกถอดทำนองมาจากเพลงโลม แต่มีการปรับเปลี่ยนทำนองหน้าทับใหม่ แต่เพลงสองไม้ เพลงเร็วและเพลงลา กำหนดให้ทำนองหน้าทับเป็นไปตามโครงสร้างของเพลงเรื่องประเภทนี้

๕.๓.๒ การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

ทำนองเพลงที่ทำการประพันธ์ทั้งหมด ผู้วิจัยจะได้แสดงรายละเอียดการกำหนดทำนองเพลงให้ปรากฏ เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกลองปูจากับทำนองเพลงเรื่องเพลงช้าที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ครั้งนี้ และเพื่อเป็นการแสดงรายละเอียดของทำนองที่

ประพันธ์ใหม่ เพื่อนำไปสู่การสรุปวิธีการกำหนดแนวทางการประพันธ์ ซึ่งเป็นการประพันธ์ที่ยังไม่ปรากฏมาก่อนดังรายละเอียดต่อไปนี้

วิเคราะห์ทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๑ เพลงซิกตุ๊ปี้ซิก

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

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

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ เป็นทำนองขึ้นต้นเพลงเรื่องเพลงช้า กำหนดให้เป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซอล ลา ที X เร มี X ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงจำนวน ๑ ครั้งได้แก่ เสียงโด ปรากฏในทำนองเพลงห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้มีการยืนเสียงที่เสียงเร เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการกำหนดให้เสียงเรตกอยู่ที่ห้องคู่ได้แก่ ห้องที่ ๒ ห้องที่ ๔ ห้องที่ ๖ และห้องที่ ๘ ในอัตราส่วนที่เท่ากัน แสดงรายละเอียดได้ดังนี้

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

ลักษณะการยืนเสียง เร ในอัตราส่วนที่เท่ากัน จะทำให้การดำเนินทำนองเพลงมีลักษณะของ “การย้ำเสียง” แสดงความรู้สึกที่สุขุม ประการที่สอง ลักษณะการยืนเสียงนี้ยังตรงเป็นการคงทฤษฎีของการดำเนินทำนอง โดยสำนวนของเพลงช้าซึ่งเป็นบทเพลงที่จัดอยู่ประเภทเพลงปรบไก่นั้น ลักษณะการยืนเสียงดังกล่าวมีรูปแบบที่เรียกว่า “ลูกเท่า” คุณครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายคำว่า “เท่า” ไว้ว่า

> *เท่า บางทีก็เรียกว่า “ลูกเท่า” เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว เท่า หรือ ลูกเท่า นี้จะต้องอยู่ใน*

กำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยมีความยาวเพียงครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น (จากในเพลงเรื่องบางเพลง เท่าอาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) และโดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ (มนตรี ตราโมท ๒๕๓๑)

เพราะฉะนั้นลักษณะการยืนเสียงเร จึงมีความสอดคล้องกับทฤษฎีทางดุริยางค-ศิลป์ไทยในเรื่องของการกำหนดเสียงลูกเท่าให้ปรากฏอยู่ในสำนวนเพลง และสำนวนการยืนเสียงที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเป็นทำนองขึ้นต้นเพลงก็มีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราสามชั้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้มีการใช้คู่เสียง ๓ คู่ได้แก่ คู่ ๕ ท้ายห้องที่ ๒ และคู่ ๔ ท้ายห้องที่ ๕ และท้ายห้องที่ ๘ ดังนี้

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

ผู้วิจัยกำหนดให้คู่เสียงทั้ง ๒ รูปแบบมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

ขั้นคู่ ๕ ซึ่งเป็นคู่เสนาะ (Consonant) กำหนดให้มีหน้าที่ดำเนินทำนองตกในท้ายจังหวะหนักของวรรคท้า

ขั้นคู่ ๔ ซึ่งเป็นคู่กึ่งกระด้าง (Semi – Dissonant) กำหนดให้มีหน้าที่เริ่มต้นสำนวนเพลงและปิดท้ายสำนวนเพลงของวรรครับ

ลักษณะการกำหนดบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันดังกล่าว จะเห็นได้ว่าการกำหนดทำนองจบด้วยคู่เสนาะนั้น ทำให้ทำนองเพลงมีความสมบูรณ์ สำหรับการขึ้นต้นกลุ่มทำนองและจบกลุ่มทำนองด้วยขั้นคู่ ๔ ในรูปแบบที่มีพยางค์เสียงเป็นเสียงเดียวกัน ก็ไม่ทำให้ทำนองเพลงเกิดความกระด้างแต่อย่างใด แม้จะเป็นคู่กระด้างก็ไม่ทำให้ทำนองเพลงขาดความไพเราะ แต่หากทำให้มีความสมดุล กลมกลืนกันเป็นอย่างดี

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงทางใน ซึ่งบันไดเสียงทางในนั้น จะขึ้นต้นกลุ่มเสียงด้วยเสียงซอล เพราะฉะนั้นเสียงมีจึงเป็นเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงและมีเสียงโดและเสียงฟา เป็นเสียงนอกบันไดเสียง ผู้วิจัยกำหนดการขึ้นต้นทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๖ ด้วยถือเลข ๖ เป็นสัญลักษณ์ทางดนตรีที่ดี ด้วยขันกำนลในการบูชา

จะต้องบูชาด้วยเงิน ๖ บาท เลข ๖ เป็นกำลังของดาวศุกร์ ซึ่งมีนัยยะไปในเรื่องของงานด้านการศิลปะ การขึ้นต้นด้วยเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงจึงมีความสอดคล้องกับบริบททางวัฒนธรรมด้วยประการนี้

การดำเนินทำนองห้องที่ ๒ มีการย้ายเสียงเคลื่อนไปที่เสียงเร ซึ่งห่างเป็นคู่ ๒ ของเสียงมี หลังจากนั้นจบทำนองห้องที่ ๒ ด้วยการใช้มือคู่ ๔ ได้แก่เสียงเรประกอบเสียงซอล โดยลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้เป็นการดำเนินทำนองอย่างทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่โดยทั่วไป หลังจากนั้นการดำเนินทำนองห้องที่ ๓ – ๔ เป็นการขยายพยางค์เสียง สำหรับทำนองเพลงโดยปกติจะมีการใช้เสียงคู่ ๘ จำนวน ๒ พยางค์เสียงต่อ ๑ ห้องโน้ตไทย หากแต่ทำนองเพลงช้านี้มีบริบทที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของพุทธบูชา เพราะฉะนั้นการทำให้พยางค์เสียงห่างกัน และมีการยืนเสียงที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันทั้งห้องที่ ๓ และห้องที่ ๔ ย่อมทำให้เกิดความสุขุมเยือกเย็นขึ้น

การดำเนินทำนองห้องที่ ๕ เป็นการใช้พยางค์เสียงเดิมคือเสียงเร ประกอบการตีเป็นคู่ ๔ กับเสียงลา (ซึ่งเป็นคู่กึ่งกระด้างดังที่อธิบายไว้เบื้องต้นแล้ว) มาทำการขึ้นต้นกลุ่มทำนองในวรรครับ (ห้องที่ ๕ – ๘) และยังไม่มีการดำเนินทำนองใด ๆ ต่อไป โดยเป็นการยืนเสียงเรในท้ายห้องที่ ๖ ด้วยมือขวา โดยลักษณะสำนวนดังกล่าวเป็นสำนวนเดียวกันกับทำนองห้องที่ ๓ – ๔ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการซ้ำรูปแบบทำนองเดิม เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่หนักแน่นนั่นเอง

การดำเนินทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นการดำเนินทำนองปิดท้ายประโยคเพลง โดยผู้วิจัยได้เพิ่มเสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงโด มาร่วมดำเนินทำนอง โดยนำมาเป็นเสียงขึ้นต้นในต้นห้องที่ ๗ แล้วเรียงเสียงลงไปทางต่ำจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงโด เสียงทีและเสียงลา หลังจากนั้นหยุดทำนองเล็กน้อย ก่อนที่จะตีคู่ ๔ ด้วยเสียงเร ประกอบเสียงลา เป็นกลุ่มทำนองสุดท้ายของการจบประโยคเพลงในส่วนท้ายของห้องที่ ๘

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ เป็นทำนองเพลงส่วนแรกที่แสดงความศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากกลองปูจาเป็นกลองที่ตีด้วยความเชื่อในเรื่องของพุทธบูชา การใช้เสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน ได้แก่เสียงเร เป็นเสียงประธานหรือเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ๑ ครั้งเพื่อลดความเข้มของเสียง การใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงเพียงอย่างเดียวจะทำให้เสียงที่ออกมามีลักษณะเข้มแข็ง และการใช้เสียงนอกบันไดเสียงซึ่งลดต่ำลงมา ๑ เสียงย่อมทำให้เพลงมีความสุขุมเยือกเย็นลง

นอกจากนี้ความโดดเด่นของทำนองอีกประการหนึ่งคือการใช้การใช้เสียง ๖ ในการขึ้นต้นทำนองเพลงเป็นไปตามบริบทของวัฒนธรรม ด้วยกำลังของเลข ๖ คือดาวศุกร์เป็นตัวแทนแห่งงานด้านศิลปะการดนตรี ถือเป็นเลขมงคลเพื่อกำหนดเงินกำนลและอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ไทย

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ เป็นทำนองลำดับที่ ๒ ของเพลงเพลงช้ากำหนดให้เป็นบันไดเสียงทางในเป็นบันไดเสียงหลัก กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบได้แก่เสียง ซ ล ท X ร ม X โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงเข้ามาร่วมดำเนินทำนอง

แนวเสียง

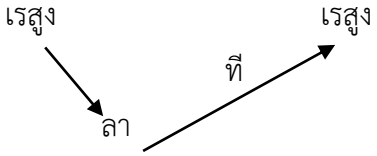
ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ กำหนดให้มีการยืนเสียงที่เสียงเร เป็นเสียงขึ้นต้นและเสียงลงจบ ทั้งทำนองวรรคท้าและวรรครับ ดังจะได้แสดงต่อไปนี้

วรรคท้า ← → วรรครับ ←

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร

การวางน้ำหนักทำนองเพลงข้างต้น มีการกำหนดน้ำหนักของการวางตำแหน่ง “เสียงเร” ให้อยู่ในตำแหน่งเดียวกัน โดยทำนองวรรคท้าและวรรครับเป็นการซ้ำทำนองซึ่งกันและกัน ลักษณะดังกล่าวเป็นเหตุผลเรื่องของการเลือกใช้กลุ่มเสียงสำหรับเพลงประเภทเพลงพิธีกรรม ยกตัวอย่างทำนองเพลง “สาธุการ” ซึ่งมีการใช้เสียงเร เป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง สังเกตได้จากเสียงขึ้นต้นเพลงสาธุการและเสียงจบทำนองประโยคแรก มีการใช้เสียง “เร” เป็นเสียงหลัก และกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงบาทสกุณี ตระพระปรคนธรรพ เป็นต้น บทเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ก็ใช้กลุ่มเสียง “เร” เป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ทำให้เป็นแนวคิดในการนำเสียงดังกล่าวมาบรรจุไว้ในทำนองเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ซึ่งเป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาของล้านนาตะวันออก

การวางแนวเสียง กำหนดให้เสียงเร เป็นเสียงทางเสียงสูง หลังจากนั้นมีการย้อนเสียงกลับมาทางต่ำที่เสียง “ลา” เรียงแนววิถีขึ้น ๓ เสียงติดต่อกันได้แก่ “เสียงลา เสียงที และเสียงเรสูง” ดังจะได้แสดงเส้นแนวเสียงดังนี้



การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ มีการใช้ขั้นคู่เสียง ๒ คู่เสียงได้แก่ คู่ ๘ และ คู่ ๔ ประกอบกันโดยมีรายละเอียดของเสียงดังนี้

ขั้นคู่ ๘ ทำนองห้องที่ ๒ ที่เสียงเร
ทำนองห้องที่ ๔ ที่เสียงเร
ทำนองห้องที่ ๖ ที่เสียงเร
ทำนองห้องที่ ๘ ที่เสียงเร

ขั้นคู่ ๔ ทำนองห้องที่ ๓ ที่เสียงลา ประกอบเสียง มี
ทำนองห้องที่ ๔ ที่เสียงที ประกอบเสียงฟา
ทำนองห้องที่ ๗ ที่เสียงลา ประกอบเสียง มี
ทำนองห้องที่ ๘ เสียงที ประกอบเสียงฟา

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียงนั้น จะมีการกำหนดให้ใช้เสียงคู่ ๘ ซึ่งเป็นการใช้มือสองมือประกอบกันในเสียงเดียวกัน นำมากำหนดใช้เป็นหลักที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง และวางในตำแหน่งที่เป็นห้องคู่อย่างสม่ำเสมอได้แก่ห้องที่ ๒ ห้องที่ ๔ ห้องที่ ๖ และห้องที่ ๘

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียง คู่ ๔ เป็นส่วนประกอบในการดำเนินทำนอง ด้วยเสียงคู่ ๔ ซึ่งถือกันว่า เป็นคู่กึ่งกระด้างนั้น สำหรับดนตรีไทย ไม่ถือว่าเป็นเสียงที่แสดงความกระด้างดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ความรู้สึกกระด้างจึงไม่ปรากฏมากนัก บางครั้งไม่ทำให้การบรรเลงเกิดการสะดุดเลย แม้กระนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้ขั้นคู่ ๔ เป็นเพียงส่วนประกอบในการดำเนินทำนองเท่านั้น เนื่องจากเพลงช้าเรื่องนี้เป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธบูชาทั้งสิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ นี้ วรรคท้าเริ่มต้นด้วยการตั้งเสียงเรสูงที่ห้องโน้ตห้องที่ ๒ โดยห้องแรกเป็นการเว้นหน้าทำนองเพลง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำที่เสียงลาในท้ายห้องโน้ตห้องที่ ๓ โดยเสียงลาเป็นการใช้เสียงคู่เสียงได้แก่เสียงลาประกอบเสียงมี หลังจากนั้นมีการเคลื่อนพยางค์เสียงขึ้นไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงทีประกอบเสียงฟา ในต้นห้องที่ ๓ และจบด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงอีก ๓ เสียงได้แก่เสียงเรสูง โดยใช้มือคู่ ๘ ตีประกอบกัน

ทำนองวรรครับ เป็นการดำเนินทำนองอย่างเดียวกันกับทำนองวรรคท้า

ความโดดเด่นของทำนอง

สำหรับทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ เป็นการดำเนินทำนองเลียนเสียงกลองปูจา ช่วงคำร้องที่ว่า / - - - - / - - - ซิก / - - - ตุ๊ / - ปี้ – ซิก / ดังจะได้ทำการแสดงเปรียบเทียบทำนองกับคำร้องดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร
- - - -	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**	**- - - -**	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**

การเลียนเสียงกลองปูจานี้ กำหนดให้อยู่ตำแหน่งประโยคที่ ๒ ของเพลงช้าท่อน ๑ ทั้งนี้ด้วยเหตุผลประกอบการจัดเรียงสำนวนเพลงทั้งประโยคแรกและประโยคที่สองดังนี้

ประโยคแรก กำหนดให้มีการใช้การยืนเสียงในลักษณะ “เท่าเสียง” ที่เสียงเรเพื่อเป็นการแสดงสถานภาพของประเภทของเพลงที่กำหนดให้เพลงนี้เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

ประโยคที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองสัญลักษณ์ของเพลงต้นราก ได้แก่ ทำนองระบำ “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” ซึ่งเป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งของกลองปูจา

สำหรับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ สามารถสรุปประเด็นสำคัญในการกำหนดทำนองเพลงดังนี้

ประการแรก กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประการที่สอง กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงเรสูง

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ ๘ และดำเนินทำนองภายในวรรคเพลงด้วยมือคู่ ๔ ในสัดส่วนที่เท่ากัน

ประการที่สี่ กำหนดให้ทำนองเป็นการซ้ำกัน ๒ ครั้งระหว่างวรรคท้าและวรรครับ

ประการที่ห้า กำหนดให้ทำนองประโยคนี้เป็นการแสดงสัญลักษณ์ทำนองของกลองปูจา ซึ่งเป็นทำนองต้นรากในการประพันธ์ทำนองเพลงช้าท่อน ๑

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม- ซ
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - ซ

บันไดเสียง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ยังคงกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงที่อยู่ในระดับเสียงทางใน โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X และกำหนดให้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงโดยวางเฉพาะตำแหน่งที่เป็นห้องคี่เท่านั้น ได้แก่ห้องที่ ๑ ห้องที่ ๓ ห้องที่ ๕ และห้องที่ ๗ มาร่วมดำเนินทำนอง ได้แก่ เสียงโด โดยเสียงนอกบันไดเสียงมีปรากฏดังนี้

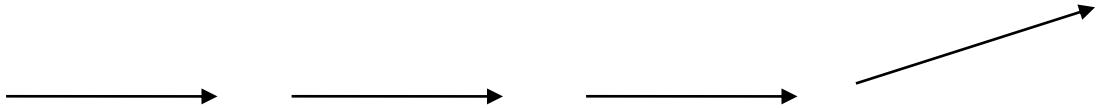
ทำนองห้องที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๑
ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒
ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑
ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒

สำหรับการกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงที่นำมาวาง ณ ตำแหน่งห้องคี่นั้น ผู้วิจัยกำหนดเพื่อสร้างมือฆ้องให้มีลักษณะเป็นสำนวนเฉพาะของเพลงเรื่องเพลงช้าซึ่งจะได้ทำการอธิบายในหัวข้อความโดดเด่นของทำนองเพลงต่อไป

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ มีการจัดเรียงแนวเสียงในลักษณะ “การยืนเสียงประกอบแนวเสียงขึ้น โดยมีการยืนแนวเสียงที่ห้องที่ ๒ ห้องที่ ๔ และห้องที่ ๖ ด้วยเสียงเร

ประกอบกับการวางแนวเสียงไปในแนววิถีขึ้นได้แก่เสียงซอล ที่สูงขึ้นไปเป็นคู่ ๔ ของเสียงเร ในตอนท้ายทำนองห้องที่ ๘ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้



- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - ซ

การวางแนวเสียงให้มีการยืนเสียงที่เสียงเร (ทางต่ำ) จำนวน ๓ ครั้ง เป็นการแสดงลักษณะเฉพาะของเสียงหลักที่นำมาใช้ในการดำเนินทำนองเพลงช้าเรื่องนี้ หลังจากนั้นมีการกำหนดให้เปลี่ยนเสียงลูกตกไปสู่เสียงซอลในแนววิถีขึ้น เพื่อเป็นการเปลี่ยนแปลงการสำแดงทางอารมณ์ของเพลงให้ปรากฏ โดยเสียงซอล ถือเป็นเสียงขึ้นต้นของบันไดเสียงทางใน (Tonic) ที่ใช้เป็นหลักในการประพันธ์เพลงเรื่องทางนี้ จึงถือเป็นเสียงที่มีความสำคัญเสียงหนึ่ง มีความสอดคล้องกับหลักทางทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยที่ว่าทำนองที่มีความสมบูรณ์นั้น จะต้องเป็นทำนองเพลงที่จบด้วยเสียงขึ้นต้นของบันไดเสียงทางนั้นๆ และการกำหนดสิ่งที่มีความสำคัญ ให้อยู่ในตำแหน่งสำคัญคือเสียงลูกตกท้ายประโยคหรือท้ายจังหวะหน้าทับดังปรากฏ ณ ทำนองประโยคนี้ย่อมทำให้เพลงเกิดความศักดิ์สิทธิ์ มีความสอดคล้องกับเพลงดังกล่าว ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ในทางพุทธศาสนา

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ มีการใช้ขั้นคู่เสียง ๒ ลักษณะคือการใช้ขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ ประกอบการดำเนินทำนอง โดยปรากฏ ณ ตำแหน่งต่อไปนี้

- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - ซ

จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดให้มีเสียงคู่ ๔ ได้แก่เสียงเรประกอบเสียงลา ๒ ตำแหน่งได้แก่พยางค์เสียงแรกของทำนองห้องที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของทำนองห้องที่ ๖ ส่วนการใช้เสียงคู่ ๘ ปรากฏ ณ ตำแหน่งพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๘

การกำหนดให้มีเสียงคู่ ๔ และ คู่ ๘ ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ ๔ เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ ๘ เป็นเสียงปิดท้าย

ประโยคหรือลงจบหน้าทับที่ ๓ การวางตำแหน่งการใช้มือทั้งสองมือดังกล่าวทำให้เกิดความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ มีการเคลื่อนที่ของทำนองด้วยการเริ่มต้นประโยคที่เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๔ ของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการจัดเรียงเสียงลงไปแนววิถีลงติดตามมาอีก ๒ เสียงได้แก่เสียงทีและเสียงลา การดำเนินทำนองห้องที่ ๒ เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากเสียงลาท้ายห้องที่ ๑ มาเริ่มต้นที่เสียงที ในต้นห้องที่ ๒ และดำเนินทำนองขึ้นไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๓ ได้แก่เสียงเร ณ ท้ายห้องโน้ตห้องที่ ๒

การดำเนินทำนองห้องที่ ๓ เป็นการย้ำเสียงลูกตกท้ายห้องที่ ๒ ด้วยการใช้มือคู่ ๔ ได้แก่เสียงเรประกอบกับเสียงลา ตามด้วยการเคลื่อนที่ไปสู่เสียงต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงโดในท้ายห้องที่ ๓ และการดำเนินทำนองห้องที่ ๔ เป็นพยางค์เสียงที่ต่อเนื่องติดตามมาจากทำนองห้องที่ ๓ โดยท้ายห้องที่ ๓ เป็นการดำเนินทำนองมาสู่ลูกตกที่เสียง โด ต้นทำนองห้องที่ ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงที เป็นพยางค์เสียงแรก ตามด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นคู่ ๒ กับเสียงที หลังจากนั้นมีการดำเนินทำนองไปจบวรรคท้าที่เสียงเร ในท้ายห้องที่ ๔

การดำเนินทำนองห้องที่ ๕ – ๖ มีการเคลื่อนที่ทำนองอย่างเดียวกับทำนองห้องที่ ๑ – ๒ การดำเนินทำนองห้องที่ ๗ – ๘ มีการเปลี่ยนทำนองเพลงใหม่ โดยต้นห้องที่ ๗ เริ่มที่เสียงที หลังจากนั้นมีการเรียงร้อยเสียงชิดติดกันเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงโดในท้ายห้องที่ ๗ และทำนองดำเนินติดต่อกันไปสู่ห้องที่ ๘ โดยพยางค์เสียงขึ้นต้นทำนองห้องที่ ๘ เป็นเสียงที่สูงขึ้น ๑ เสียงได้แก่เสียงเร จากพยางค์เสียงท้ายห้องที่ ๗ ได้แก่เสียงโด พยางค์เสียงที่ ๒ – ๓ ของทำนองห้องที่ ๘ เคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงในเสียงที่มีช่วงห่างเป็นคู่ ๒ และคู่ ๓ ได้แก่เสียงมีและเสียงซอล ตามลำดับ

จากการเคลื่อนที่ของทำนอง ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงดังกล่าวมีลักษณะทำนองในลักษณะ “ลูกเท่า” โดยทำนองนี้ไม่ได้ฉายรูปอย่างลูกเท่าทั่วไป หากเป็นลักษณะลูกเท่าทั่วไปทำนองดังกล่าวจะปรากฏดังนี้

- - - ด	- - ร ร	- - - ม	- - ร ร
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -

ทำนองประโยคนี้มีความประสงค์ให้เป็นทำนองอย่างเท่า แต่มีการฉายรูปอย่างทำนองเพลงเรื่องเพลงช้า จึงมีการกำหนดทำนองขึ้นต้นประโยคดังนี้

- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ มีการกำหนดลักษณะที่โดดเด่นดังนี้

ประการแรก กำหนดให้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงหลายพยางค์เสียง โดยเฉพาะเสียงที มาร่วมดำเนินทำนองเพื่อสร้างสำนวนเฉพาะของเพลงเรื่องเพลงช้า สำหรับสำนวนเฉพาะที่ปรากฏดังตำแหน่งต่อไปนี้

- ด - -	- - - ร	- ร - ด	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม- ซ
- - ท ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - -	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - ซ

สำนวนที่เป็นสำนวนของเพลงประเภทเพลงช้านั้น จะมีการสะบัดสามเสียงเรียงติดต่อกัน หลังจากนั้นจะมีการย้อนพยางค์เสียงกลางของวรรคที่มีการสะบัดสามเสียงซึ่งในที่นี้ได้แก่เสียงทีเป็นเสียงตั้งต้นไปสู่ลูกตกทางเสียงสูง ที่สูงขึ้นไป ๓ เสียง หลังจากนั้นเป็นการย้ำเสียงลูกตกด้วยคู่ ๔ ทันทีทันใด และย้อนการสะบัดสามเสียงในพยางค์เสียงเดิมอีกครั้งหนึ่งและจบด้วยลูกตกเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันทั้งท้ายห้องที่ ๒ และท้ายห้องที่ ๔ ลักษณะเช่นนี้จะไม่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพลงปรบไก่ หรือเพลงเกร็ดโดยทั่วไป ด้วยสำนวนเพลงเดียวกัน หากเป็นสำนวนที่บรรเลงในบทเพลงประเภทอื่นๆ จะมีลักษณะสำนวนเพลงดังนี้

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

จะเห็นได้ว่าทำนองที่ยกตัวอย่างข้างต้น เป็นสำนวนที่ใช้บรรเลงอยู่ทั่วไป แต่หากเป็นสำนวนบทเพลงประเภทเพลงเรื่องโดยเฉพาะเพลงช้าแล้ว จะมีลักษณะที่โดดเด่นเฉพาะดังที่อธิบายแล้วข้างต้น

ประการที่สอง มีการวางแนวเสียงให้มีการยืนเสียงที่เสียงเร (ทางต่ำ) จำนวน ๓ ครั้ง หลังจากนั้นมีการกำหนดให้เปลี่ยนเสียงลูกตกไปสู่เสียงซอลในแนววิถีขึ้น เพื่อเป็นการเปลี่ยนแปลงการสำแดงทางอารมณ์ของเพลงให้ปรากฏ โดยเสียงซอล ถือเป็นเสียงขึ้นต้นของบันไดเสียงทางใน

ประการที่สาม การกำหนดให้มีเสียงคู่ ๔ และ คู่ ๘ ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ ๔ เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ ๘ เป็นเสียงปิดท้ายประโยคหรือลงจบหน้าทับที่ ๓ สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการสุดท้าย ทำนองประโยคนี้มีความประสงค์ให้เป็นทำนองอย่างเท่า แต่มีการฉายรูปอย่างทำนองเพลงเรื่องเพลงช้า

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ เป็นการดำเนินทำนองโดยกำหนดบันไดเสียงให้มีความสอดคล้องกับประโยคที่ ๓ กล่าวคือ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักในการดำเนินทำนอง แต่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนอง ดังปรากฏในทำนองเพลง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๕ ซึ่งมีการใช้เสียงฟาประกอบเสียงมีและเสียงเร ตามลำดับ สำหรับการใช้เสียงนอกบันไดเสียงดังกล่าว มีการกำหนดใช้เพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้น

สำหรับทำนองประโยคที่ ๓ และประโยคที่ ๔ มีความแตกต่างกันดังนี้

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ใช้บันไดเสียงในเป็นหลัก ใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงที มาร่วมดำเนินทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ใช้บันไดเสียงในเป็นหลัก ใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนอง

แนวเสียง

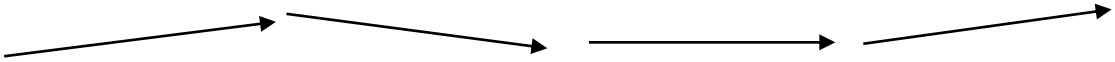
ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลายมากขึ้นดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๒ ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

สำหรับแนวเสียงดังกล่าวมีการใช้เสียงหลักได้แก่เสียงซอล โดยการใช้เสียงซอลนั้นยังคงยึดรูปแบบการใช้เสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางในมาเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนองทั้งระหว่างการดำเนินทำนองและเป็นเสียงลูกตกท้ายวรรคท้าและวรรครับ ดังจะได้แสดงรายละเอียดด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

จะเห็นได้ว่า การกำหนดพยางค์เสียงที่โดดเด่นของทำนองประโยคที่ ๔ นั้นเป็นการกำหนดด้วย เสียงซอล เป็นหลักในการดำเนินทำนอง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ยังคงกำหนดให้การใช้ขั้นคู่เสียงเป็นคู่ ๔ และคู่ ๘ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเรประกอบเสียงลา เป็นคู่ ๒

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงสุดท้าย เสียงซอล ประกอบเป็น คู่ ๘

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

สำหรับการกำหนดให้ทำนองเพลงประกอบด้วยการใช้มือฆ้องเป็นคู่ ๔ และ คู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยไม่ใช้คู่เสียงอื่นๆ ด้วยเหตุผลดังนี้

การใช้คู่ ๒ มักปรากฏในบทเพลงประเภทหน้าพาทย์ ซึ่งแสดงความยิ่งใหญ่ด้วยการตีกรอไม้ที่พยางค์เสียงคู่ ๒ เป็นส่วนใหญ่

การใช้คู่ ๓ และ คู่ ๕ มักปรากฏในบทเพลงประเภทเพลงเสภาที่มีกลอนลักษณะ “กลอนดำเนินทำนอง” เป็นส่วนใหญ่

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน และเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนองเพลงเรื่องทางนี้ หลังจากนั้นเรียงร้อยทำนองไปทางเสียงสูงไปตกที่เสียงซอล ท้ายห้องที่ ๑ การดำเนินทำนองห้องที่ ๒ เริ่มต้นด้วยการย้ำเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายที่ส่งมาจากท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๑ นั่นเอง หลังจากนั้นเป็นการเรียงร้อยเสียงชิดติดต่อกันได้แก่เสียงลา และเสียงที ซึ่งปรากฏในทำนองห้องที่ ๒ ได้แก่ เสียง ซอล ลา ที โดยเป็นการเคลื่อนที่เป็นเส้นแนววิถีขึ้นนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๓ เริ่มต้นทำนองด้วยการตั้งต้นทำนองที่เสียงมีสูง หลังจากนั้นดำเนินทำนองลงมาทางต่ำในรูปแบบเสียงคู่ ๒ และ คู่ ๓ ตามลำดับได้แก่ เสียงมี เสียงเร และเสียงที นั่นเอง สำหรับการดำเนินทำนองห้องที่ ๔ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองสอดคล้องกับทำนองห้องที่ ๓ กล่าวคือ เป็นการดำเนินทำนองเป็นแนววิถีลง โดยการย้ำ ๒ พยางค์เสียงจากท้ายห้องที่ ๓ มาเป็นเสียงตั้งต้นทำนองห้องที่ ๔ ได้แก่เสียงเร และเสียงที หลังจากนั้นเป็นการเรียงร้อยเสียงไปสู่ลูกตกท้ายห้องที่ ๔ ด้วยเสียงลาและเสียงซอล สรุปได้ว่าการดำเนินทำนองห้องที่ ๓ – ๔ เป็นการดำเนินทำนองในเส้นแนววิถีลงนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๕ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงที่อยู่ทางต่ำลงไปจากทำนองห้องที่ ๔ ได้แก่เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร ตามลำดับ และมีการปิดท้ายสำนวนเพลงด้วยการย้ำ ๒ พยางค์เสียงของห้องที่ ๕ ได้แก่เสียงมี และเสียงเร โดยปรากฏ ณ ทำนองห้องที่ ๗ แต่มีการกระจายพยางค์เสียงออกเป็น ๒ พยางค์เสียงต่อ ๑ ห้องโน้ตไทย

การดำเนินทำนองห้องที่ ๗ เป็นการย้ำพยางค์เสียงเรซ้ำ ๒ ครั้งโดยครั้งแรกเป็นการตีด้วยมือขวามือเดียว พยางค์เสียงที่ ๒ เป็นการดำเนินทำนองด้วยการตีมือ คู่ ๔ ได้แก่ เสียงเร ประกอบกับเสียงลา ก่อนที่จะส่งทำนองไปสู่ท้ายห้องที่ ๘ ด้วยการใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงซอล สำหรับการจบที่เสียงซอลนั้น เป็นการแสดงการลงจบประโยคที่มีความสมบูรณ์ ด้วยเป็นการลงจบด้วยเสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางในนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ มีลักษณะที่โดดเด่น ๒ ประการดังนี้

ประการแรก มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง โดยการซ้ำทำนองแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - -	รˌ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - รˌ ท	- - ล ซ	- - มˌ รˌ	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

จะเห็นได้ว่า การซ้ำเสียงปรากฏ ๔ ตำแหน่งดังนี้

ตำแหน่งแรก เสียงเร ของห้องเพลงที่ ๑ – ๒

ตำแหน่งที่สอง เสียงเรและที ของห้องเพลงที่ ๓ – ๔

ตำแหน่งที่สาม เสียงมีและเร ของห้องเพลงที่ ๕ – ๖

ตำแหน่งที่สี่ เสียงเร ๒ พยางค์เสียงในห้องที่ ๗

ประการที่สอง ลักษณะการดำเนินทำนอง ๒ รูปแบบที่แตกต่างกันนำมาเรียงร้อยติดต่อกันดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - -	รˌ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- รˌ - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- มˌ ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

ทำนองกลุ่มแรก ได้แก่ห้องที่ ๑ – ๔ เป็นทำนองที่พบทั่วไปในบทเพลงประเภทดำเนินทำนอง จำพวกเพลงเสภา เพลงเกร็ด เพลงบรรเลงต่างๆ

ทำนองกลุ่มที่สอง ได้แก่ ห้องที่ ๕ – ๘ เป็นทำนองที่พบในกลุ่มของบทเพลงประเภทเพลงสาธุการ เพลงตระโหมโรง เพลงประเภทเพลงช้า เป็นส่วนใหญ่

การแสดงลักษณะที่โดดเด่นประการนี้ ยังเป็นการแสดงความแตกต่างระหว่างกัน แต่มีเสียงลูกตกที่ท้ายห้องเป็นเสียงเดียวกัน ความสัมพันธ์ดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นถึงความสมดุล นำไปสู่การบรรเลงที่มีความไพเราะนั่นเอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ท – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ล	- ท – ซ

บันไดเสียง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ ยังคงให้ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงของบันไดเสียงทางในซึ่งมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงเข้ามาร่วมดำเนินทำนองแต่อย่างใด

แนวเสียง

แนวเสียงทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ เป็นการกำหนดแนวเสียงอย่างเดียวกับทำนองประโยคที่ ๒ ซึ่งเป็นทำนองที่เลียนแบบทำนองต้นรากจากกลองปูจาที่ว่า “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก”

แต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงที่ใช้มาเป็นเสียงทางเสียงต่ำ โดยต่ำลงมาจากเสียงที่กำหนดสำหรับทำนองประโยคที่ ๒ จำนวน ๕ เสียง คือจากเสียงลา มาเป็นเสียงซอล การดำเนินทำนองรูปแบบที่มีลักษณะทำนองเดียวกัน แต่มีการเปลี่ยนเสียงนี้เรียกกันว่า “โอด พัน” ดังที่อภิปรายมาแล้วข้างต้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ ๒ ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ ๘ ทำนองห้องที่ ๒ เสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๖ เสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ เสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงซอล

การใช้ขั้นคู่ ๔ ทำนองห้องที่ ๓ เสียงเรประกอบเสียงลา
ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ เสียงมี ประกอบเสียงที
ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเรประกอบเสียงลา
ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองการใช้ขั้นคู่ ๘ สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ท - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ล	- ท - ซ

ทำนองการใช้ขั้นคู่ ๔ สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ท - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ล	- ท - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ วรรคท้าเริ่มต้นด้วยการตั้งเสียงซอลในห้องโน้ตห้องที่ ๒ โดยห้องแรกเป็นการเว้นหน้าทำนองเพลง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำที่เสียงเรในท้ายห้องโน้ตห้องที่ ๓ โดยเสียงเรเป็นการใช้เสียงคู่เสียงได้แก่เสียงเร

ประกอบเสียงลา หลังจากนั้นมีการเคลื่อนพยางค์เสียงขึ้นไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงมีประกอบเสียงที ในต้นห้องที่ ๓ และจบด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงอีก ๓ เสียงได้แก่เสียงซอลโดยใช้มือคู่ ๘ ตีประกอบกัน

ทำนองวรรครับ เป็นการดำเนินทำนองอย่างเดียวกันกับทำนองวรรคท้า

ความโดดเด่นของทำนอง

สำหรับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ นี้ มีความโดดเด่นเรื่องของสำนวนเพลงที่เลียนแบบเพลงต้นรากได้แก่ทำนองระบำ “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” โดยมีการนำทำนองดังกล่าวมากำหนดไว้แล้วในประโยคที่ ๒ โดยใช้เสียงเร เป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนองดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร
- - - -	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**	**- - - -**	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**

ทำนองเพลงรูปแบบเดียวกันที่กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยนำมากำหนดไว้ ณ ตำแหน่งประโยคที่ ๕ อีก ๑ ครั้ง แต่มีการปรับเปลี่ยนทำนองให้เป็นลักษณะ “โอดพัน” กล่าวคือเป็นการเปลี่ยนเสียงในรูปแบบทำนองเดิมดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ท – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ - ล	- ท – ซ
- - - -	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**	**- - - -**	**- - - ซิก**	**- - - ตุ๊**	**- ปี้ – ซิก**

ลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ “โอดพัน” นับเป็นรูปแบบการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งที่ต้องนำมาใช้ เนื่องจากทำนองกลองปูจาไม่ความยาวไม่มากนัก เมื่อนำมาใช้ จำเป็นต้องวางแผนกลวิธีในการปรับเปลี่ยนทำนองให้ปรากฏดังที่อธิบายไว้ข้างต้น ซึ่งลักษณะนี้ทำให้ทำนองระบำ “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” มีความโดดเด่น เกิดเป็นเอกลักษณ์ของเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖

- - ล ท	- ล - ซ	- ร – ม	- ซ - -	- - ล ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม - ร̣
- - - ท	- ล - ซ	- ล – ท	- ซ - -	- - - ท	- ล - ซ	- - - ม	- - - ร

บันไดเสียง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ กำหนดให้ทำนองเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงของบันไดเสียงทางใน ซึ่งมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงเข้ามาร่วมดำเนินทำนองแต่อย่างใด

แนวเสียง

แนวเสียงทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ กำหนดให้มีความหลากหลาย แต่มีลักษณะการซ้ำพยางค์เสียง ซึ่งก่อให้เกิดการซ้ำทำนองเพลง เพื่อยังคงความศักดิ์สิทธิ์ของทำนองเพลงดังกล่าว สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น
ทำนองห้องที่ ๒ กำหนดแนวเสียงวิถีลง
ทำนองห้องที่ ๓ กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น
ทำนองห้องที่ ๔ กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น
ทำนองห้องที่ ๕ กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น
ทำนองห้องที่ ๖ กำหนดแนวเสียงวิถีลง
ทำนองห้องที่ ๗ กำหนดแนวเสียงวิถีลง
ทำนองห้องที่ ๘ กำหนดแนวเสียงวิถีลง

เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าผู้วิจัยจะแสดงความหลากหลายของการใช้แนวเสียง แต่ยังคงความสัมพันธ์และเน้นความลงตัวของการวางน้ำหนักแนวเสียง โดยทำนองห้องที่ ๑ – ๔ กำหนดให้ไปจบด้วยแนวเสียงขึ้น (ขึ้น – ลง – ขึ้น – ขึ้น) และทำนองห้องที่ ๕ – ๘ กำหนดให้ไปจบด้วยแนวเสียงลง (ขึ้น – ลง – ลง – ลง) เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสมดุลกันมากที่สุด

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้ขั้นคู่ ๔ เป็นส่วนน้อย ทั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เสียงที่ดังออกมามีความหนักแน่น ด้วยการตีคู่ ๘ นั้น เป็นการตีพยางค์เสียงเดียวกัน แต่ห่างกัน ๑ ช่วงเสียงดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้เสียงคู่ ๘ ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖–๗ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ตีลักษณะแยกมือ ซ้ายขวา ขวา

ทำนองห้องที่ ๗–๘ พยางค์เสียงที่ ๓ มีการใช้คู่ ๘ ตีลักษณะแยกมือ ซ้ายขวา ขวา

ห้องที่ ๘ มีการใช้คู่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ ด้วยเสียงเร ประกอบกัน

การใช้เสียงคู่ ๔ ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๔ ด้วยเสียงมีประกอบเสียงที

จากรายละเอียดที่ทำการแจกแจงข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดให้การใช้เสียงที่ประกอบกันด้วยเสียงคู่ ๘ มีจำนวนมากกว่าเสียงคู่ ๔ ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ มีการเคลื่อนที่ทำนองด้วยเสียงที่ประกอบกันภายในกลุ่มเสียงภายใต้บันไดเสียงทางใน โดยเริ่มต้นการดำเนินทำนองด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่เสียงสูงขึ้นเป็นคู่ ๒ ตีในลักษณะมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกันในส่วนท้ายทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๑ การดำเนินทำนองห้องที่ ๒ เป็นการซ้ำเสียงขึ้นต้นกับทำนองห้องโน้ตที่ ๑ ที่เสียงลา หลังจากนั้นเคลื่อนที่เสียงต่ำลงเป็นคู่ ๒ ตีในลักษณะคู่ ๘ เช่นเดียวกับทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๑ ด้วยเสียงซอล ประกอบกันในส่วนท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ เป็นการเคลื่อนที่ทำนองที่เป็นชุดเดียวกัน กล่าวคือ เป็นการเคลื่อนที่เสียงในแนวเสียงขึ้นโดยเริ่มต้นที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน ตามด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงทางในและไปจบที่เสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางในได้แก่เสียงซอล (Tonic) โดยการจบทำนองห้องที่ ๔ นี้แม้ว่าจะเป็นการจบทำนองด้วยเสียงขึ้นต้นของบันไดเสียง แต่ก็ไม่ทำให้ทำนองรู้สึกว่าเป็นการจบ เนื่องจากเป็นการตี

เปิดเสียงขึ้นจากเสียงทางต่ำไปสู่เสียงทางสูง ทั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองมีลักษณะเช่นนั้น เพื่อที่จะเป็นทำนองส่งต่อไปยังทำนองในช่วงวรรครับนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๕ – ๖ เป็นการซ้ำทำนองกับทำนองห้องที่ ๑ – ๒ แต่ในตอนท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๖ เป็นการตีด้วยมือซ้ายมือเดียว เพื่อเป็นการตั้งต้นรูปแบบการใช้มือ “ซ้าย ขวา ขวา” ซึ่งเป็นมือพื้นฐานของการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สำหรับการใช้มือ “ซ้าย ขวา ขวา” มีทำนองประกอบด้วยกัน ๒ ชุด ชุดแรกได้แก่เสียงซอล ชุดที่สองได้แก่เสียงมี และจบทำนองวรรครับด้วยการตีเสียงเร ประกอบกันด้วยมือคู่ ๘ (เสียงสุดท้ายของประโยคที่ ๖)

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ นั้น ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองดังกล่าวปรากฏลักษณะสำคัญประการหนึ่งของการดำเนินทำนองเพลงไทยที่เรียกว่า “สำนวนถามตอบ” สำหรับสำนวนถามตอบนั้น หมายถึงสำนวนเพลงถามด้วยทำนองอย่างไรต้องมีทำนองเท้าความด้วยทำนองเดิม แล้วตอบด้วยทำนองอย่างอื่น โดยสามารถแสดงให้ปรากฏชัดเจนขึ้นดังนี้

สำนวนถาม

- - ล ท	- ล - ซ
- - - ท	- ล - ซ

สำนวนตอบ

- ร – ม	- ซ - -
- ล – ท	- ซ - -

สำนวนถาม

- - ล ท	- ล - -
- - - ท	- ล - ซ

สำนวนตอบ

ซ ซ - -	ม ม - ร̣
- - - ม	- - - ร

สำหรับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ สามารถสรุปประเด็นที่สำคัญได้ดังนี้

ประการแรก กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สอง กำหนดให้มีการใช้คู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สาม กำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สำนวน ถาม ตอบ”

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๗

- - - ร	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม- ซ
- - - ล	- - - -	- - ท ล	- - - ร	- - ท ล	- ท – ล	- ท - ด	- - - -

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๗ เป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับทำนองประโยคที่ ๓

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๘

- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - -	รˌ ท - -	- - ท ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม – ร
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- ท - -	- ล – ซ	- - - ม	- - - ร

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๘ เป็นประโยคสำนวนเดียวกันกับสำนวนประโยคที่ ๕ อยู่ครึ่งประโยค (ห้องที่ ๑ – ๔) แต่ครึ่งประโยคหลังมีการเปลี่ยนแปลงทำนองเพลง ดังจะได้แสดงทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ดังนี้

- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - -	รˌ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

จะเห็นได้ว่าทำนองประโยคที่ ๔ และประโยคที่ ๘ เป็นลักษณะสำนวนถามตอบอีกเช่นกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้มีลักษณะถามตอบกัน แต่อยู่ต่างตำแหน่งกัน เพื่อให้ทำนองเพลงมีความลุ่มลึก และเป็นการซ่อนทำนองเพลง ซึ่งเป็นกลยุทธ์อย่างหนึ่งของการประพันธ์เพลง

ไทยขั้นสูง ที่มักจะทำนองการซ่อนทำนองบางทำนองไว้ได้อย่างแนบเนียน เพื่อสร้างความไพเราะอีกรูปแบบหนึ่ง

ดังจะได้แสดงลักษณะสำนวนถามตอบดังนี้

สำนวนถาม

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

สำนวนตอบ

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- - ท ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม – ร
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- ท - -	- ล – ซ	- - - ม	- - - ร

จะเห็นได้ว่า ทำนองห้องที่ ๑ – ๔ จะซ้ำกันทั้ง ๒ บรรทัดโน้ต ซึ่งแสดงลักษณะสำนวนเพลงลักษณะถามตอบนั่นเอง

สำหรับสำนวนประโยคที่ ๔ นั้น ยังเป็นสำนวนปลายเปิด เพราะทำนองเพลงดำเนินไปสู่ลูกตกทางเสียงสูง หากแต่สำนวนประโยคที่ ๘ นั้น เป็นประโยคปลายปิด เพราะทำนองเพลงดำเนินมาสู่ลูกตกทางเสียงต่ำ ดังจะได้แสดงรายละเอียดดังนี้

สำนวนปลายเปิด

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- ฟ - -	- ม - -	- ร – ร	- - - ซ
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- - - ซ

สำนวนปลายปิด

- - - ซ	- - ล ท	- มำ - -	รำ ท - -	- - ท ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม – ร
- ร - -	- ซ - -	- - ร ท	- - ล ซ	- ท - -	- ล – ซ	- - - ม	- - - ร

สำหรับทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๑ ท่อนที่ ๑ ผู้วิจัยกำหนดลักษณะทำนองเพลงให้มีความหลากหลาย แต่ยังคงความชัดเจน ความหนักแน่น มั่นคง แสดงความรู้สึกเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ ให้เหมาะสมกับทำนองเพลงกลองปูจาซึ่งเป็นเพลงต้นรากในการนำมาประพันธ์เป็นทำนองเพลงช้าที่ใช้ตีเพื่อเป็นพุทธบูชานั่นเอง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- ด - -	- - - ร	- ร - ร	- ท - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - ท ล	- ท - ล	- - - ท	- - ล ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ใช้ระดับเสียงทางใน เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองจำนวน ๑ ตำแหน่ง ได้แก่เสียงโด พยางค์เสียงที่ ๑ ของโน้ตเพลงห้องที่ ๕ โดยเสียงนอกบันไดเสียงดังกล่าวทำหน้าที่เปิดสำนวนเพลงในกลุ่มทำนองวรรครับเพื่อนำไปสู่ทำนองท้ายประโยค

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้เป็นลักษณะแนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลักในช่วงต้น และมีการเรียงร้อยแนวเสียงวิถีลงในช่วงสุดท้ายของประโยคดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๒ แนวเสียงยืนที่เสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น ได้แก่ เสียงลา เสียงที และเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้นได้แก่เสียงลา เสียงทีและเสียงเร

สำหรับทำนอง ๒ ห้องนี้มีเสียงตกแต่งก่อนที่จะเป็นเสียงลา (เสียงหลักของห้องเพลง) เสียงตกแต่งได้แก่เสียงโด และเสียงที ซึ่งเป็นพยางค์เสียงแรกและพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๕ ลักษณะสำนวนดังกล่าวจะปรากฏชัดเจน เมื่อทำการถอดเป็นทำนองสารัตถะ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖

- ด - -	- - - ร
- - ท ล	- ท - ล

ทำนองสารัตถะของทำนองห้องที่ ๕ – ๖

- - - ล	- ท - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่า เมื่อมีการถอดเป็นทำนองสารัตถะแล้ว ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ ปรากฏลักษณะแนวเสียงที่เป็นแนววิถีขึ้นอย่างชัดเจน

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีลง มีเสียงหลักได้แก่ เสียงเร เสียงที เสียงลา เสียงซอล สำหรับทำนองห้องที่ ๗ – ๘ สามารถแสดงการถอดทำนองสารัตถะได้ดังนี้

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘

- ร - ร	- ท - -
- - - ท	- - ล ซ

ทำนองสารัตถะของทำนองห้องที่ ๗ – ๘

- ร – ท	- ล – ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ มีการใช้คู่เสียงเพิ่มเติมจากท่อน ๑ ที่มีเพียงการใช้คู่ ๔ และ คู่ ๘ แต่สำหรับทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ผู้วิจัยกำหนดให้มีทำนองที่ประกอบกันระหว่างเสียงที่เป็นคู่ ๓ ซึ่งถือกันว่าเป็นคู่เสนาะ (Consonant) ให้ปรากฏดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้เสียงคู่ ๘ ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การใช้เสียงคู่ ๔ ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๓ มีการใช้คู่ ๔ ด้วยเสียงลาประกอบกับเสียงมี

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๔ เสียงทีประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๔ เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้เสียงคู่ ๓ ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๓ เสียงเรประกอบเสียงที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การกำหนดทำนองเพลงให้มีเสียงคู่ ๓ ด้วยเหตุผลที่ว่า ทำนองท่อนที่ ๒ นั้น เป็นทำนองที่ต้องมีการเคลื่อนไหวของทำนองเพิ่มมากขึ้น การกำหนดให้มีเสียงคู่ ๓ ที่เป็นคู่เสนาะมาร่วมดำเนินทำนอง ย่อมทำให้เกิดสำนวนเพลงที่เป็นสำนวนปลายเปิดไปสู่ทำนองอื่นไปสะดวกขึ้น

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยการเว้นส่วนหน้าของประโยคเพลงจำนวน ๑ ห้องโน้ตเพลง หลังจากนั้นเป็นการยืนเสียงเร เป็นเสียงแรกที่ท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๒ การดำเนินทำนองห้องที่ ๓ เป็นการตั้งต้นทำนองที่เคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงที่ต่ำลง ๔ เสียงได้แก่เสียงลา ในลักษณะมือคู่ ๔ การดำเนินทำนองห้องที่ ๔ มีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไปทางเสียงที่สูงขึ้นเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงที และเคลื่อนที่ต่อไปทางเสียงสูงอีก ๓ เสียงได้แก่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของห้องที่ ๔ และเป็นการจบทำนองวรรคท้า

การดำเนินทำนองวรรครับ เริ่มต้นสำนวนเพลงด้วยกลุ่มทำนอง ๓ พยางค์เสียงได้แก่เสียงโด เสียงที และเสียงลา ตีประกอบกันในห้องเพลงที่ ๕ และมีการย้ำพยางค์เสียงทีของพยางค์เสียงที่ ๒ ในห้องที่ ๕ อีก ๑ ครั้งในพยางค์เสียงแรกของทำนองเพลงห้องที่ ๖ มุ่งไปสู่ลูกตกท้ายห้องที่ ๖ ที่เสียงเร ซึ่งเป็นมือคู่ ๔ มีเสียงเรและเสียงลาตีประกอบกัน

การดำเนินทำนองห้องที่ ๗ – ๘ มีการย้อนสำนวนเพลงแบบทันทีทันใด ด้วยการซ้ำเสียงเร ๒ ครั้ง ครั้งแรกเป็นการตีเสียงเรด้วยมือขวามือเดียว ครั้งที่สองเป็นการตีเสียงเรในลักษณะมือคู่ ๓ โดยมีเสียงเรประกอบเสียงที การดำเนินทำนองห้องที่ ๘ ยังคงกำหนดให้มีการซ้ำเสียงเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ของทำนองย่อย โดยเสียงที่ซ้ำได้แก่เสียงที ซึ่งเป็นพยางค์เสียงแรกของทำนองห้องที่ ๘ ซ้ำกับพยางค์เสียงที่เป็นเสียงคู่ ๓ ระหว่างเสียงเรกับเสียงที ในท้ายห้องที่ ๗ การดำเนินทำนองห้องที่ ๘ เป็นการตีเรียงเสียงไปสู่ลูกตกเสียงซอลจำนวน ๓ เสียงได้แก่ เสียงที เสียงลา และเสียงซอล โดยการจบที่เสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางใน (Tonic) แม้ว่าจะเป็นการจบที่สมบูรณ์ แต่ด้วยเป็นการจบที่เสียงต่ำ จึงทำให้สำนวนทำนองประโยคนี้เป็นลักษณะ “ปลายเปิด” โดยต้องมีสำนวนอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันต่อไปอีก

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๑ ท่อนที่ ๒ ปรากฏ ๕ ลักษณะสำคัญดังนี้

ประการแรก เป็นทำนองเพลงที่กำหนดให้มีความหลากหลายของแนวเสียง โดยกำหนดให้ลูกตกมุ่งสู่เสียงต่ำ ในลักษณะ “สำนวนปลายเปิด”

ประการที่สอง กำหนดให้มีกลุ่มทำนองย่อย ประกอบกันหลายลักษณะ

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงให้มีเสียงคู่ ๓เพื่อให้มีการเคลื่อนไหวของทำนองเพิ่มมากขึ้น

ประการที่สี่ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีลักษณะการทอนเสียงโดยมีการใช้เสียงเร ห่างในสัดส่วนที่เท่ากัน ๓ ตำแหน่ง หลังจากนั้น ย้ำเสียงเร อีก ๒ ครั้งเป็นการทอนทำนองเพลงก่อนที่จะมุ่งสำนวนเพลงไปสู่ทำนองท้ายประโยคที่ ๑ ดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - -	- - - ร	- - - ล	- ท - ร	- ด - -	- - - ร	- ร - ร	- ท - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ฟ - ร	- - ท ล	- ท - ล	- - - ท	- - ล ซ

ประการสุดท้าย มีการย้อนสำนวนเพลงแบบทันทีทันใด ปรากฏชัดเจนระหว่างการเรียงร้อยทำนองห้องโน้ต ๕ - ๖ เปรียบเทียบกับห้องที่ ๗ – ๘

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ ยังคงเรียงร้อยด้วยพยางค์เสียงที่มาจากกลุ่มเสียงปัญจมูลของบันไดเสียงทางใน ด้วยเป็นการโยนที่เสียง “ซอล” ทั้ง ๘ ห้อง โดยรายละเอียดจะได้แสดงให้ปรากฏในหัวข้อถัดไป

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ เป็นลักษณะการโยนเสียงซอล เพราะฉะนั้น เสียงหลักจึงได้แก่ เสียงซอล จำนวน ๑ เสียงเท่านั้น ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเดิม

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ทำนองสารัตถะที่ ๑

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะที่ ๒

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

จะเห็นได้ว่า เมื่อมีการถอดสำนวนเพลงเป็นทำนองสารัตถะแล้ว จะปรากฏเพียง “เสียงซอล” เสียงเดียวเท่านั้นที่เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองที่ ๒ ประโยคที่ ๒ มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่แตกต่างไปจากสำนวนที่ผ่านมาซึ่งมีขั้นคู่ ๔ ขั้นคู่ ๘ และขั้นคู่ ๓ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ส่วนทำนองประโยคนี้ มีการกำหนดให้ใช้ขั้นคู่ ๕ ซึ่งถือเป็นคู่เสนาะ (Consonant) เช่นเดียวกัน โดยการใช้ขั้นคู่ ๕ ปรากฏ ณ ตำแหน่งต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๓ มีการใช้คู่ ๕ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงโด
ทำนองห้องที่ ๗ มีการใช้คู่ ๕ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงโด

การดำเนินทำนองโดยมีเสียงที่เป็นกอบเป็นขั้นคู่ ๕ มาร่วมดำเนินทำนองย่อมทำให้ทำนองเพลงมีความรู้สึกกลมกลืนกัน ด้วยเหตุผลที่ว่าขั้นคู่ ๕ นั้น เป็นขั้นคู่ประเภทที่เรียกว่า “คู่เสนาะ” นั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้ เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ลงไปสู่เสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางในได้แก่เสียงซอล และมีการยืนเสียงซอลไปอีก ๒ ห้องโน้ตเพลง ในลักษณะ “เสียงเดี่ยว” จำนวน ๒ ครั้งในห้องเพลงที่ ๒ และปรากฏในลักษณะมือคู่ ๕ อีก ๑ ครั้งในห้องเพลงที่ ๓ การเคลื่อนที่ของ

ทำนองเพลงห้องที่ ๔ เป็นการตั้งต้นสำนวนเหมือนกับส่วนแรกของวรรคท้า ได้แก่ทำนองห้องที่ ๑ จนถึงต้นห้องที่ ๒ อีก ๑ ครั้งเพื่อปิดทำนองวรรคท้า ได้แก่เสียงลา ในตำแหน่งพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๔ และเสียงซอลอีก ๒ ครั้ง ณ ตำแหน่งพยางค์เสียงที่ ๒ และ ๓ ในท้ายห้องเพลงที่ ๔

ทำนองวรรครับ ห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการซ้ำทำนองเพลงรูปแบบเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒ คือการกำหนดทำนองเพลงให้เป็นรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน” ตามหลักทางทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยแล้ว การยืนเสียงใดเสียงหนึ่งของเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่เรียกว่า “ลูกเท่า” สำหรับทำนองเพลงประเภทสองไม้เรียกว่า “ลูกโยน” สำหรับทำนองลูกเท่าจะกำกับด้วยจังหวะหน้าทับที่แน่นอน แต่ทำนองลูกโยนสามารถโยนกี่จังหวะหน้าทับก็ได้ หากแต่ทำนองต้องไม่ขวางจังหวะหน้าทับนั้น ๆ

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ เป็นสำนวนเพลงที่ถูกกำหนดด้วยเพลงช้า ซึ่งเป็นทำนองประเภทหน้าทับปรบไก่จำเป็นต้องกำหนดทำนองให้เป็นสำนวนอย่างลูกเท่า แต่ในที่นี้กำหนดให้เป็นลูกเท่าแต่ฉายรูปทำนองเพลงแบบกับทำนองโยน เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะสำนวนของการตีกลองปูจา ซึ่งต้องมีช่วงที่เรียกว่า “การตีลงกลอง” ที่เป็นลักษณะการรัวไม้ลงบนหน้ากลองช่วงใดช่วงหนึ่ง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ เป็นทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงของบันไดเสียงทางใน ผสมผสานกับกลุ่มเสียงของบันไดเสียงทางกลาง ซึ่งอาจจะทำการแจกแจงหรือแยกแยะรายละเอียดพยางค์เสียงทั้ง ๒ บันไดเสียงได้ยาก เนื่องจากมีการผสมผสานให้เป็นเนื้อหาทำนองเดียวกัน อาจกล่าวได้ว่า ใช้เสียง ๖ เสียงร่วมดำเนินทำนอง โดยมีรายละเอียดของกลุ่มเสียงแต่ละระดับเสียงดังนี้

บันไดเสียงทางในประกอบด้วยเสียง ซ ล ท X ร ม X

บันไดเสียงทางกลาง ประกอบด้วยเสียง ล ท ด X ม ฟ X

ลักษณะการผสมผสานบันไดเสียงทั้ง ๒ ระดับเสียงเข้าด้วยกัน และการใช้เสียงฟา ในบันไดเสียงทางกลางจะปรากฏในทำนองต่อไปได้แก่ ประโยคที่ ๔ เป็นต้นไปนั้น เริ่มปรากฏตั้งแต่ทำนองประโยคที่ ๓ นี้เป็นต้นไป สำหรับลักษณะเฉพาะที่กำหนดขึ้นนี้ เป็นลักษณะเฉพาะที่ปรากฏอยู่เสมอ สำหรับบทเพลงขั้นสูง หรือบทเพลงเรื่อง ซึ่งถือเป็นบทเพลงประเภทภูมิปัญญาขั้นสูงประเภทหนึ่งของบทเพลงไทย

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้มีเส้นแนวเสียง ๒ ลักษณะได้แก่ เส้นแนววิถีลงและเส้นแนววิถีขึ้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

จะเห็นได้ว่า ทำนองห้องที่ ๑ – ๔ เป็นการดำเนินทำนองที่เป็นเส้นแนววิถีลงจากเสียงมีสูงที่ต้นห้องเพลงที่ ๓ ไปสู่เสียงที พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๔ และดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้นจากเสียงซอลในห้องเพลงที่ ๕ ไปสู่เสียงเรสูง พยางค์สุดท้ายของห้องเพลงที่ ๘ โดยลักษณะการกำหนดทำนองดังกล่าว เป็นการกำหนดทำนองให้มีน้ำหนักเท่ากัน มีความสัมพันธ์กันเพื่อสร้างความไพเราะ ความลงตัวให้เกิดขึ้นในช่วงกลางท่อนเพลง ท่อน ๒ นี้เอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงของทำนองประโยคนี้ กำหนดให้เป็นมือฆ้องคู่ ๘ ร่วมเรียงร้อยดำเนินทำนองเพลงทั้งหมด ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงมีสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงโดสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงโดสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ เริ่มต้นด้วยเสียงเรสูงที่โน้ตเพลงห้องที่ ๒ จำนวน ๓ พยางค์เสียง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๒ คือ เสียงมีสูงและเสียงเรสูงตามลำดับ ซึ่งปรากฏในห้องเพลงที่ ๓ และมีการเคลื่อนเสียงในแนววิถีลงรูปแบบเดียวกันในห้องเพลงที่ ๔ ด้วยเสียงโดสูงและเสียงที สำหรับทำนองห้องที่ ๑ – ๔ จะเห็นได้ว่าเป็นทำนองที่เป็นเส้นแนววิถีลงโดยมีช่วงเสียงไม่กว้าง นับได้ตั้งแต่เสียงมีสูง มุ่งสู่เสียง ๔ ห่างกัน ๔ พยางค์เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ เป็นการเคลื่อนที่ในทางตรงข้ามกับทำนองเพลงห้องที่ ๑ – ๔ กล่าวคือเป็นการดำเนินทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงซอล จำนวน ๓ พยางค์เสียงในห้องเพลงที่ ๕ หลังจากนั้นมีการดำเนินทำนองไปสู่เสียงสูงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงลาและเสียงทีตามลำดับในห้องเพลงที่ ๖ และมีการซ้ำพยางค์เสียงลาและเสียงทีอีก ๑ ครั้งในห้องเพลงที่ ๗ มุ่งไปสู่ลูกตกทางเสียงสูงเป็นแก่เสียงโดสูงและเสียงเรสูงในห้องเพลงที่ ๘

ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงการกำหนดแนวพยางค์เสียงให้มีความสัมพันธ์กัน ๒ ลักษณะ

ลักษณะแรก เป็นความสัมพันธ์ของพยางค์เสียง ที่มีการกำหนดใช้เสียงเรียงกันมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง

ลักษณะที่สอง เป็นความสัมพันธ์เรื่องของการกำหนดแนววิถีเสียงลงประกอบกับแนววิถีขึ้น ในอัตราส่วนแนวละ ๔ ห้องโน้ตเพลง ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีน้ำหนักและอัตราส่วนเท่ากัน

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ มีความโดดเด่นสำคัญอยู่ ๒ ประการ

ประการแรก เรื่องของการกำหนดพยางค์เสียงย่อยภายใต้บันไดเสียง ๒ ทางได้แก่ ทางในและทางกลาง โดยลักษณะการผสมผสานบันไดเสียงทั้ง ๒ ระดับเสียงเข้าด้วยกัน เป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่เสมอในบทเพลงขั้นสูง หรือบทเพลงเรื่อง ซึ่งถือเป็นบทเพลงประเภทภูมิปัญญาขั้นสูงประเภทหนึ่งของบทเพลงไทย

ประการที่สอง เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔

- - - -	- - ร ำ ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ด ำ - ท	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ล - -	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ มีการกำหนดบันไดเสียงมุ่งไปทางใน มากกว่าทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ โดยทำนอง ๔ ห้องแรกเป็นลักษณะการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงที่อยู่ในบันไดเสียงทางกลางผสมผสานกับทางใน สำหรับเสียงนอกบันไดเสียงของทางในได้แก่เสียงโด และหากเป็นระดับเสียงทางกลาง เสียงนอกบันไดเสียงจะได้แก่เสียงเร เมื่อพิจารณาทำนองห้องที่ ๑ – ๔ พบว่ามีการกำหนดเสียงเร ร่วมดำเนินทำนองเพลงจำนวนมากกว่าเสียงโด อาจนับได้ว่าทำนอง ๔ ห้องแรก กำหนดให้เป็นทำนองภายใต้บันไดเสียงทางใน แต่มีเสียงโด เป็นเสียงนอกบันไดเสียงนั่นเอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ ห้องที่ ๕ – ๗ เป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงทางใน โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูลที่มีความชัดเจนได้แก่ ซ ล ท X ร ม X

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ มีการกำหนดแนวเสียงที่เรียกว่า “การทอนแนวเสียง” ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๔ เส้นแนววิถีลง จากเสียงมีสูง – ที (ห่างกัน ๔ พยางค์เสียง)

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ เส้นแนววิถีขึ้น จากเสียงเร – ที (ห่างกัน ๖ พยางค์เสียง)

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เส้นแนววิถีลง จากเสียงเรสูง – ซอล (ห่างกัน ๕พยางค์เสียง)

- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ท	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ล – ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ

จะเห็นได้ว่าแนวเสียงของทำนองท่อนที่ ๑ – ๔ กำหนดให้เป็นแนววิถีลง ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ กำหนดให้เป็นแนววิถีขึ้นและห้องที่ ๗ – ๘ กำหนดให้เป็นแนววิถีลง โดยทำนองห้องที่ ๕ – ๘ เป็นการทอนแนวเสียงของทำนองห้องที่ ๑ – ๔ โดยสามารถพิจารณาได้จากลูกตกห้องที่ ๔ และลูกตกห้องที่ ๖ เป็นเสียงเดียวกันได้แก่เสียงที

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ กำหนดให้เป็นขั้นคู่ ๘ เป็นส่วนใหญ่ และมีขั้นคู่ ๔ จำนวน ๑ ตำแหน่งเป็นมือขึ้นต้นของทำนองวรรครับ รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงมี ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเร ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงที ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงซอล ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงที ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงเร ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงที ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงลา ประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ มีการใช้คู่ ๘ ด้วยเสียงซอล ประกอบกัน

การใช้ขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ มีการใช้คู่ ๔ ด้วยเสียงเร ประกอบเสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๑ – ๖ มีรูปแบบเดียวกับทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ โดยปรับเปลี่ยนทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นลักษณะทำนองที่เคลื่อนลงมาสู่เสียงทางต่ำได้แก่ เสียงซอล โดยห้องที่ ๗ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงลาและเสียงทีของพยางค์เสียงห้องที่ ๖ และห้องที่ ๘ เป็นการดำเนินทำนองสูงขึ้นเป็นคู่ ๒ จากพยางค์เสียงที่ ๒ ของทำนองห้องที่ ๗ ได้แก่เสียงโด และเสียงเรตามลำดับ

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๔ เป็นลักษณะสำนวนถามตอบกันระหว่างประโยคเพลง โดยทำนองประโยคที่ ๔ เป็นประโยคตอบของทำนองประโยคที่ ๓ ซึ่งทำหน้าที่เป็นประโยค ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

ประโยคถาม (ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓)

- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

ประโยคตอบ (ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๔)

- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ท	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ด - ท	- ล – ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ

จากทำนองข้างต้นจะเห็นได้ว่าทำนองขึ้นต้นประโยคที่ ๓ กับประโยคที่ ๔ เป็นสำนวนเพลงเดียวกัน และสำนวนเพลงห้องที่ ๗ – ๘ ของทั้ง ๒ ประโยคที่มีความแตกต่างกัน โดยทำนองประโยคที่ ๓ เป็นสำนวนแนววิถีขึ้นไปสู่เสียงเร ได้แก่ เสียงลา ที โด และเร เรียงร้อยประกอบกัน ส่วนทำนองประโยคที่ ๔ ท้ายห้องเพลงดำเนินทำนองไปในแนววิถีลงไปสู่เสียงซอล ได้แก่ เสียงเร เสียงที เสียงลาและเสียงซอล ประกอบกัน

ประโยคเพลงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ และประโยคที่ ๔ แสดงลักษณะประโยค ถาม – ตอบ ปรากฏชัดเจน

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๕

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ -	- - - -	- - - -	- - รฺ -	รฺ - ทฺ -
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- - - -	- - - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ เป็นการผสมผสานบันไดเสียงระหว่างทางใน กับทางกลางแหบ สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูลของทั้ง ๒ ทางมีดังนี้

ทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X

ทางกลางแหบ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X

สำหรับเสียงที่ใช้เรียงร้อยเป็นทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ เป็นการใช้เสียง ซ ล ท ด ร ม ฟ ประกอบกัน โดยเสียงต่ำสุดได้แก่ เสียงซอล และเสียงสูงสุดได้แก่เสียงซอลเช่นกัน

การผสมผสานเสียงของทั้ง ๒ บันไดเสียง ซึ่งยากที่จะจำแนกว่าทำนองดังกล่าวเป็นบันไดเสียงทางใดนั้น ปรากฏสอดคล้องกับลักษณะการดำเนินทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

สำหรับลักษณะเฉพาะที่กำหนดขึ้นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่ปรากฏอยู่เสมอ สำหรับบทเพลงขั้นสูงหรือบทเพลงเรื่อง ซึ่งถือเป็นบทเพลงประเภทภูมิปัญญาขั้นสูงประเภทหนึ่งของบทเพลงไทยดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ กำหนดให้สำนวนเพลงเป็นแนวเสียงรูปแบบ “แนวเสียงลง” ทั้งหมด ดังจะได้แสดงรายละเอียดดังนี้

ห้องที่ ๑ – ๒ แนวเสียงลง จากเสียงซอล ฟา มี เร
ห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงลง จากเสียงมี เร โด ที
ห้องที่ ๕ – ๘ แนวเสียงลง จากเสียง เร ที ลา ซอล

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ กำหนดให้มีขั้นคู่ ๔ เพียง ๑ ตำแหน่งในส่วนขึ้นต้นของประโยคเพลงได้แก่ ทำนองห้องที่ ๑ กำหนดให้มีเสียงซอลประกอบเสียงเร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ ๕ นี้ เริ่มต้นทำนองที่เสียงซอลประกอบเสียงเร ส่วนท้ายห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการใช้เสียงที่ต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร ตีประกอบกัน ๓ พยางค์เสียงในห้องเพลงที่ ๒ การดำเนินทำนองห้องที่ ๓ กำหนดให้เป็นการตีมือซ้าย – ขวา สลับกันจำนวน ๓ ชุดได้แก่ เสียงมีประกอบเสียงเร เสียงมีประกอบเสียงโด เสียงเรประกอบเสียงที หลังจากนั้นทำการเว้นทำนองเพลง ๒ ห้องโน้ตเพลงได้แก่ห้องที่ ๕ – ๖ และการดำเนินทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นการดำเนินทำนองสลับมือซ้ายขวารูปแบบเดียวกันกับทำนองเพลงห้องที่ ๓ – ๔ โดยทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงเรประกอบเสียงที เสียงเรประกอบเสียงลา และเสียงทีประกอบเสียงซอล

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ มีการกำหนดทำนองเพลงให้พยางค์เสียงมีความสัมพันธ์กัน ดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - ซ	- ฟ - -	- - ม -	ม - ร -	- - - -	- - - -	- - ร -	ร - ท -
- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- ด – ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ

จะเห็นได้ว่าทำนองห้องที่ ๒ สัมพันธ์กับทำนองเพลงห้องที่ ๓ ได้แก่เสียงมีประกอบเสียงเรทั้ง ๒ ห้องเพลง ทำนองห้องเพลงที่ ๔ สัมพันธ์กับทำนองห้องที่ ๗ ได้แก่เสียงเรประกอบเสียงที

นอกจากนี้ทำนองดังกล่าว ยังประพันธ์ขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองการลงจบของกลองปูจา ลักษณะทำนองการลงจบของการตีกลองปูจาที่เรียกว่า “การตีลงกลอง” มีลักษณะการดำเนินทำนองดังนี้

/ - - - - / - ติ๊ง - ตึ้ง / - ติ๊งตึ้ง - / ติ๊งตึ้ง - ม้ง/

เมื่อทำการเปรียบเทียบกับทำนองเพลงข้างต้น ลักษณะการดำเนินทำนองนี้สามารถเปรียบเทียบกับทำนองดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นดังนี้

- - - ซ	- ฟ - -	- - ม -	ม - ร -	- - - -	- - - -	- - ร -	ร - ท -
- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- ด – ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ
- - - -	- ติ๊ง-ตึ้ง	- ติ๊งตึ้ง -	ติ๊งตึ้ง -ม้ง				

เมื่อนำทำนองที่ประพันธ์ขึ้นเปรียบเทียบกับทำนองกลองปูจา จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยกำหนดพยางค์เสียงเพิ่มเติมได้แก่ทำนองห้องเพลงที่ ๑ เนื่องจากการดำเนินทำนองเพลงเรื่องนั้นมีความจำเป็นต้องเพิ่มพยางค์เสียงตั้งต้นกลุ่มทำนอง เพื่อให้รูปแบบทำนองเพลงมีความสมบูรณ์ หลังจากนั้นปรากฏทำนองกลองปูจาที่ห้องเพลงที่ ๒ โดยทำนอง “ติ๊ง ตึ้ง” เท่ากับเสียงฟา และเสียงเร โดยเพิ่มพยางค์เสียงมีเข้าแทรกระหว่างพยางค์เสียง ๒ เสียง การดำเนินทำนองห้องที่ ๓ ด้วยกลองปูจาตีลักษณะหน่วงจังหวะ แต่การดำเนินทำนองเพลงเรื่องเพลงช้านั้น ให้เป็นลักษณะพยางค์ชิดกัน ด้วยการตีหน่วงดังกล่าวเป็นลักษณะการดำเนินทำนองเพลงไทย “สำเนียงแขก” เป็นส่วนใหญ่ ในที่นี้ เพลงเรื่องเพลงช้า เป็นเพลงประเภทปรบไก่ จึงมีความจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนทำนองเพลง และในห้องที่ ๔ ของเพลงก็เป็นไปในลักษณะเดียวกัน โดยผู้ประพันธ์เพิ่มพยางค์เสียงที่ ๓ ได้แก่เสียงเร เข้าไปแทรกระหว่างทำนองเพลง เพื่อให้ปรากฏลักษณะทำนองที่เป็นรูปแบบเพลงช้า ประเภทหน้าทับปรบไก่

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๖

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- ซ - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ เป็นการดำเนินทำนองโดยใช้กลุ่มบันไดเสียงทางใน ใช้เสียงโด เป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง โดยเมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - ร	- ม – ร	- ท - ร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ

จะเห็นได้ว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลหลักจากทำนองสารัตถะ เป็นกลุ่มเสียงทางใน โดยเสียงนอกบันไดเสียงที่นำมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงปรากฏ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๘ ลักษณะการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ทั้งนี้เนื่องมาจากการดำเนินทำนองประโยคนี้ ๖ เป็นประโยคท้ายท่อนและท้ายเพลงช้า มีความจำเป็นต้องดำเนินทำนองให้เสียงมีความหลากหลายและคงรูปแบบการดำเนินทำนองที่ใช้เสียง ๗ เสียงด้วยความหลากหลายได้

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ กำหนดให้แนวเสียงเป็นแนว “วิถีขึ้น” เป็นหลักในการดำเนินทำนอง รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๒ แนวเสียงรูปแบบ “ยืนเสียงเร”
ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียง “วิถีขึ้น” ด้วยเสียงเร และเสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียง “วิถีขึ้น” ด้วยเสียงเร ซอล ลา และที
ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียง “วิถีขึ้น” ด้วยเสียงลา ที โด และเร

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ เริ่มต้นกลุ่มทำนองเพลงด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงของระดับเสียงทางใน และเคลื่อนพยางค์เสียงเรียงลำดับลงทางเสียงต่ำได้แก่เสียงมี และเสียงเร ตามลำดับ การดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๒ เป็นการย้ำพยางค์เสียงท้าย ๒ พยางค์เสียงของทำนองห้องเพลงที่ ๑ ได้แก่เสียงมีและเสียงเร หลังจากนั้นเป็นการยืนพยางค์เสียงเร ๒ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๓ การดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๔ เป็นการบรรเลงพยางค์เสียงซอลย้ำ ๓ พยางค์เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ เป็นการซ้ำทำนองเพลงของทำนองห้องที่ ๔ ซึ่งเป็นพยางค์เสียงท้ายวรรคท้า มาเป็นทำนองต้นวรรครับ ทำให้การดำเนินทำนองของวรรครับ เป็นการเริ่มต้นทำนองที่ไม่สอดคล้องกับวรรคท้า หลังจากนั้นเป็นการดำเนินทำนองสูงขึ้นเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงลาและเสียงที เรียงติดต่อกันไปทางเสียงสูง การดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๗ เป็นการซ้ำทำนองเพลงห้องที่ ๖ และการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๘ เป็นการดำเนินทำนองเสียงเรียงติดต่อกันจากห้องที่ ๗ ขึ้นไปอีก ๒ พยางค์ได้เสียงโดและเสียงเรสูง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคที่ ๖ อยู่ที่การกำหนดทำนองวรรคท้าและวรรครับให้เป็นทำนองที่ไม่สัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มทำนองแต่มีสัมผัสกันระหว่างวรรค โดยห้องเพลงที่ ๔ ของวรรคท้า สัมผัสกับห้องเพลงที่ ๕ ของวรรครับ

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๗

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๗ กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่ภายใต้บันไดเสียงระหว่างทางในโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X สำหรับเสียงที่ใช้เรียงร้อยประกอบกันได้แก่ เสียง เร มี ฟา ซอล ลา ที โดสูง และ เรสูง ตามลำดับ เมื่อทำการถอดทำนองสารัตถะสามารถพิจารณาได้ชัดเจนขึ้น ดังนี้

- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดˌ – รˌ

จะเห็นได้ว่า เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงปรากฏ ณ ทำนองห้องที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๘

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๗ นี้ เป็นการกำหนดทำนองเพลง ๔ กลุ่มย่อย แต่ ๒ กลุ่มทำนองแรกเป็นการดำเนินทำนองในแนววิถีลง และอีก ๒ กลุ่มทำนองเป็นการดำเนินทำนองในแนววิถีขึ้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ เส้นแนววิถีลง โดยใช้พยางค์เสียง ซอล ฟา มี เร

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นเส้นแนววิถีลง โดยใช้พยางค์เสียง มี เร โด ที

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นเส้นแนววิถีขึ้น โดยใช้พยางค์เสียงซอล ลา ที

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นเส้นแนววิถีขึ้น โดยใช้พยางค์เสียงลา ที โด เร

การกำหนดเส้นแนวเสียงของทำนองเพลงข้างต้น จะเห็นได้ว่าแนวเสียง “ลง - ลง - ขึ้น -ขึ้น” ทำให้ทำนองเพลงเกิดความสัมพันธ์และมีความสมดุลกัน (Symetry)

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๗ ยังคงระบบการใช้คู่เสียงที่เป็น คู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้ขั้นคู่ ๔ เป็นส่วนประกอบย่อยในทำนองเพลง ๑ ตำแหน่งดังรายละเอียดต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๑ เสียงซอลประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคที่ ๗ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงแรกของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการลดเสียงลงเป็นคู่ ๒ กำหนดให้เป็นพยางค์เสียงแรกของห้องเพลงที่ ๒ แล้วลดหลั่นเสียงเรียงลงมาทางอีก ๒ พยางค์เสียงได้แก่เสียงมีและเสียงเรตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นลักษณะเดียวกับทำนองเพลงห้องที่ ๓ – ๔ ของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นลักษณะเดียวกับทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ ของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ – รำ
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคที่ ๗ มีความโดดเด่นเรื่องของ “การสรุปทำนองเพลง” ก่อนที่จะทำการจบด้วยทำนองเท่าฉายรูปโยนในประโยคที่ ๘ โดยทำนองท่อนที่ ๗ เป็นการใช้สำนวนของทำนองประโยคที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔ มาทำการเริ่มต้นการดำเนินทำนองเป็นทำนองวรรคท้าส่วนทำนองวรรครับ เป็นการนำทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ ของทำนองเพลงประโยคที่ ๖ มาเรียงร้อยต่อเป็นวรรครับ ดังจะได้แสดงให้ปรากฏด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

ทำนองประโยคที่ ๕

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ	- - - -	- - - -	- - รฺ -	รฺ - ทฺ -
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- - - -	- - - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ทำนองประโยคที่ ๖

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดิ – รึ
- - ม ร	- - - ร	- - - ล	- ซ - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

ทำนองประโยคที่ ๗

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ	- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดิ – รึ
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- ซ - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร

หลังจากการ “สรุปทำนอง” ซึ่งปรากฏในทำนองประโยคที่ ๗ เรียบร้อยแล้ว จึงเป็นทำนองเท่าฉายรูปโยนในทำนองประโยคที่ ๘ ต่อไป

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๘

- - - -	- รึ - รึ	- -ร - -	- - - รึ	- - - -	- รึ - รึ	- -ร - -	- - - รึ
- - ม ร	- - - -	- ซ - -	ม ร - -	- - ม ร	- - - -	- ซ - -	ม ร - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๘ เป็นลักษณะทำนองที่เรียกว่า “เท่าฉายรูปโยน” ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับประโยคสุดท้ายของทำนองท่อน ๑ แต่สำหรับทำนองท่อน ๒ ใช้เสียงหลักได้แก่ เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน ซึ่งเมื่อทำการถอดทำนองสารัตถะแล้วปรากฏทำนองดังนี้

ทำนองสารัตถะที่ ๑

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร

ทำนองสารัตถะที่ ๒

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

จะเห็นได้ว่า เมื่อมีการถอดสำนวนเพลงเป็นทำนองสารัตถะแล้ว จะปรากฏเพียง “เสียงเร” เสียงเดียวเท่านั้นที่เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลง เช่นเดียวกับประโยคสุดท้ายของท่อน ๑ ซึ่งปรากฏเพียง “เสียงซอล” เสียงเดียวเท่านั้นที่ใช้ดำเนินทำนอง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๘ เป็นลักษณะการโยนเสียงเร เพราะฉะนั้นเสียงหลักของทำนองประโยคนี้คือ เสียงเร จำนวน ๑ เสียงเท่านั้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองที่ ๒ ประโยคที่ ๘ มีการกำหนดให้ใช้ ขั้นคู่ ๕ ซึ่งถือเป็นคู่เสนาะ (Consonant) เช่นเดียวกัน โดยการใช้ขั้นคู่ ๕ ปรากฏ ณ ตำแหน่งต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๓ มีการใช้คู่ ๕ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ มีการใช้คู่ ๕ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงซอล

การดำเนินทำนองโดยมีเสียงที่เป็นกอบเป็นขั้นคู่ ๕มาร่วมดำเนินทำนองย่อมทำให้ทำนองเพลงมีความรู้สึกกลมกลืนกัน ด้วยเหตุผลที่ว่าขั้นคู่ ๕ นั้นเป็นขั้นคู่ประเภทที่เรียกว่า “คู่เสนาะ” นั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้ เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ลงไปสู่เสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางในได้แก่เสียงเร และมีการยืนเสียงเรไปอีก ๒ ห้องโน้ตเพลง ในลักษณะ “เสียงเดี่ยว” จำนวน ๒ ครั้งในห้องเพลงที่ ๒ และปรากฏในลักษณะมือคู่ ๕ อีก ๑ ครั้งในห้องเพลงที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๔ เป็นการตั้งต้นสำนวนเหมือนกับส่วนแรกของวรรคท้า ได้แก่ทำนองห้องที่ ๑ จนถึงต้นห้องที่ ๒ อีก ๑ ครั้งเพื่อปิดทำนองวรรคท้า ได้แก่เสียงมี ในตำแหน่งพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๔ และเสียงเรอีก ๒ ครั้ง ณ ตำแหน่งพยางค์เสียงที่ ๒ และ ๓ ในท้ายห้องเพลงที่ ๔

ทำนองวรรครับ ห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการซ้ำทำนองเพลงรูปแบบเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๘ เป็นลักษณะทำนองเดียวกับทำนองประโยคที่ ๒ โดยมีการเปลี่ยนเสียงกันเป็นคู่ ๔ ได้แก่ทำนองประโยคที่ ๒ กำหนดใช้เสียง

ซอล แต่ทำนองประโยคที่ ๘ กำหนดใช้เสียงเร ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงดังกล่าวเป็นทำนองรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน” และมีการกำหนดไว้ท้ายท่อน และเป็นส่วนท้ายเพลงที่ ๑ ด้วย ทำให้การจบทำนองเพลง “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” มีความสมบูรณ์

สรุปท้ายเพลงช้า เพลงที่ ๑

ทำนองท่อน ๑

การประพันธ์ทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๑ ท่อน ๑ มีการดำเนินทำนองกำหนดดังนี้

ประเด็นแรก การกำหนดทำนองเพลงส่วนแรกที่แสดงความศักดิ์สิทธิ์ เนื่องจากกลองปูจาเป็นกลองที่ตีด้วยความเชื่อในเรื่องของพุทธบูชา มีการใช้เสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน ได้แก่เสียงเร เป็นเสียงประธานหรือเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ๑ ครั้งเพื่อลดความเข้มของเสียง การใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงเพียงอย่างเดียวจะทำให้เสียงที่ออกมามีลักษณะเข้มแข็ง

ประเด็นที่สอง การใช้เสียง ๖ ในการขึ้นต้นทำนองเพลง กำหนดให้เป็นไปตามบริบทของวัฒนธรรม ด้วยกำลังของเลข ๖ คือดาวศุกร์ เป็นตัวแทนแห่งงานด้านศิลปะการดนตรี และเป็นเลขมงคลในการกำหนดเงินกำนล และอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ไทย

ประเด็นที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงประโยคที่ ๒ และประโยคที่ ๕ เป็นทำนองเพลงแสดงต้นรากของเพลงที่นำมาประพันธ์ได้แก่เพลง “ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก” โดยกำหนดให้ทำนองดังกล่าวมีลักษณะที่เรียกว่า “โอดพัน” ซึ่งเป็นรูปแบบการกำหนดทำนองเพลงแบบหนึ่งที่สามารถแสดงความปลั่งจำเพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้เป็นอย่างดี

ประเด็นที่สี่ กำหนดให้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงหลายพยางค์เสียงโดยเฉพาะเสียงที มาร่วมดำเนินทำนองเพื่อสร้างสำนวนเฉพาะของเพลงเรื่องเพลงช้า

ประการที่ห้า กำหนดให้มีเสียงคู่ ๔ และ คู่ ๘ ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ ๔ เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคและการใช้มือคู่ ๘ เป็นเสียงปิดท้ายประโยคหรือลงจบสร้างความรู้สึกหนักแน่น มั่นคง

ประการที่หก กำหนดให้มีการดำเนินทำนองรูปแบบทำนองอย่างเท่า แต่มีการฉายรูปอย่างทำนองเพลงเรื่องเพลงช้าเรียกว่า “เท่าฉายรูปโยน”

ประการที่เจ็ด กำหนดให้มีการดำเนินทำนองรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” ร่วมดำเนินทำนอง

ประการที่แปด กำหนดการดำเนินทำนอง ๒ รูปแบบที่แตกต่างกันนำมาเรียงร้อยติดต่อกัน การแสดงลักษณะที่โดดเด่นประการนี้ ยังเป็นการแสดงความแตกต่างระหว่างกัน

แต่มีเสียงลูกตกที่ท้ายห้องเป็นเสียงเดียวกัน ความสัมพันธ์ดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นถึงความสมดุล นำไปสู่การบรรเลงที่มีความไพเราะของทำนองเพลง

ประการสุดท้ายกำหนดการดำเนินทำนองเพลงไทยที่เรียกว่า “สำนวนถาม - ตอบ” สำหรับสำนวนถามตอบนั้น หมายถึงสำนวนเพลงถามด้วยทำนองอย่างไร ต้องมีทำนองเท้าความด้วยทำนองเดิม แล้วตอบด้วยทำนองรูปแบบอื่น

ทำนองท่อน ๒

การประพันธ์ทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๑ ท่อน ๒ มีการดำเนินทำนองกำหนดดังนี้

ประการแรก ทำนองเพลงกำหนดให้มีความหลากหลายของแนวเสียง โดยปรากฏกำหนดให้ลูกตกมุ่งสู่เสียงต่ำในลักษณะ “สำนวนปลายเปิด”

ประการที่สอง กำหนดให้มีกลุ่มทำนองย่อยประกอบกันหลายลักษณะด้วยกัน

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงให้มีเสียงคู่ ๓ เพื่อให้มีการเคลื่อนไหวของทำนองเพิ่มมากขึ้น

ประการที่สี่ การเคลื่อนที่ของทำนองปรากฏลักษณะทำนองเพลง ๓ ประการดังนี้

การทอนทำนองเพลงรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน”

ทำนองเพลงสำนวนถาม-ตอบ ระหว่างประโยคเพลง

ทำนองเพลงรูปแบบ “การสรุปทำนองเพลง”

ประการที่ห้า กำหนดพยางค์เสียงย่อยภายใต้บันไดเสียง ๒ ทางได้แก่ ทำนองภายใต้ระดับเสียงทางในและทางกลาง โดยลักษณะการผสมผสานบันไดเสียงทั้ง ๒ ระดับเสียงเข้าด้วยกัน เป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่เสมอในบทเพลงขั้นสูง หรือบทเพลงเรื่องที่ถือเป็นบทเพลงประเภทภูมิปัญญาขั้นสูงประเภทหนึ่งของบทเพลงไทย

ประการที่หก เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่การใช้มือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนองและการกำหนดแนววิถีลงขึ้นประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์ทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๒ เพลงเสือขบช้าง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

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

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้เป็นทำนองอยู่ในระดับเสียงทางในโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X เป็นหลักในการดำเนินทำนองและใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงโด เพียงตำแหน่งเดียวได้แก่พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๕

การกำหนดบันไดเสียงขึ้นต้นเพลงช้า เพลงที่ ๒ ได้แก่เพลงเสือขบช้างนี้ เพื่อเป็นการแสดงสัญลักษณ์ของทำนองเพลงสำหรับวงปี่พาทย์ ซึ่งจะต้องกำหนดใช้บันไดเสียงทางในเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้เพื่อให้เครื่องเป่าได้แก่ “ปี่ใน” สามารถดำเนินทำนองได้สะดวก

แนวเสียง

แนวเสียงทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ มีการกำหนดให้มีแนวเสียงเป็นเส้นแนว “วิถีลง” ทั้งวรรคท้าและวรรครับ รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองวรรคท้า ห้องเพลงที่ ๑ – ๔ ดำเนินทำนองเป็น “แนววิถีลง” จากเสียงลา เคลื่อนลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๕

ทำนองวรรครับ ห้องเพลงที่ ๕ – ๘ ดำเนินทำนองเป็น “แนววิถีขึ้นแล้วลง” โดยทำนองห้องที่ ๕ – ๗ เป็นการดำเนินทำนองเคลื่อนไปทางเสียงสูง แล้วเคลื่อนทำนองเป็นแนววิถีลงในห้องเพลงที่ ๘ ได้แก่เสียงที หากถอดทำนองสารัตถะจะพิจารณาได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘

- ด - -	- - - ร	- - - ม	- - - -
- - ท ล	- ท - ล	- - - -	- - - ท

ทำนองสารัตถะของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘

- - - ล	- - - ร	- - - ม	- - - ท

จะเห็นได้ว่าทำนองสารัตถะห้องเพลงที่ ๕ – ๗ การดำเนินทำนองเคลื่อนจากเสียงลา มุ่งสู่เสียงสูงได้แก่เสียงเร และเสียงมี ตามลำดับและมีการหักเสียงลงสู่เสียงทางต่ำได้แก่เสียงที ในห้องเพลงที่ ๘ สำหรับการกำหนดลักษณะดังกล่าว ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะประพันธ์ทำนองเพลงให้มีลักษณะการทอนเส้นแนวเสียง ด้วยการใช้แนววิถีขึ้น ๔ ห้องเพลง และใช้แนววิถีขึ้น ๒ ห้องเพลงประกอบแนววิถีลง ๒ ห้องเพลง เพื่อเป็นการทอนเส้นแนวเพลง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้เป็นการดำเนินทำนองคู่ ๘ และทำนองคู่ ๔ ในอัตราส่วนที่เท่ากันดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ การใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ การใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ การใช้ขั้นคู่ ๔ ด้วยเสียงเรและเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ การใช้ขั้นคู่ ๔ ด้วยเสียงเรและเสียงลาประกอบกัน

วัตถุประสงค์ของการกำหนดขั้นคู่เสียงให้มีอัตราส่วนที่เท่ากัน เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์ คล้องจองกัน ภายใต้การทอนสำนวนเพลง ซึ่งจะอธิบายในหัวข้อถัดไป

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ มีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงด้วยการเริ่มต้นที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๒ โดยเว้นพยางค์เสียงหน้าได้แก่ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการดำเนินทำนองเคลื่อนลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงซอล และเคลื่อนลงมาทางต่ำเป็นคู่ ๔ อีกครั้งหนึ่ง ณ ห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ทำนองห้องที่ ๘ เริ่มต้นจากการเคลื่อนที่ทำนองจากเสียงเรท้ายห้องเพลงที่ ๔ มาเป็นเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงคู่ ๒ จากเสียงเร และเคลื่อนที่ต่ำลงมาอีก ๒ พยางค์เสียงรูปแบบเรียงชิดกันได้แก่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ สำหรับการดำเนินทำนองห้องที่ ๕ เป็นการย้ำพยางค์เสียงที ของทำนองห้องเพลงที่ ๔ มาเป็นพยางค์เสียงขึ้นต้น แล้วเคลื่อนพยางค์เสียงไปจบด้วยเสียงเร ทางเสียงสูงท้ายห้องเพลงที่ ๕ ส่วนการดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๖ กำหนดเสียงให้สูงขึ้นกว่าพยางค์เสียงท้ายห้องเพลงที่ ๕ จำนวน ๑ เสียงได้แก่เสียงมี แล้วเคลื่อนพยางค์เสียงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๔ ได้แก่เสียงที ท้ายห้องเพลงที่ ๘

การกำหนดการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดังกล่าว กำหนดให้ทำนองเพลงมีความหลากหลาย แต่ต้องมีความสัมพันธ์กัน โดยเมื่อพิจารณาทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จะเห็นว่าลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๔ มีความสัมพันธ์กับลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๖ ในลักษณะการทอนสำนวน

เพลง และการจบท้ายประโยคด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียง จะเป็นการจบประโยคที่ไม่สมบูรณ์ ด้วยไม่ใช่การจบที่เสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน เพื่อวัตถุประสงค์ให้มีการเปิดสำนวนไปสู่ทำนองประโยคถัดไปนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ เป็นประโยคขึ้นต้นเพลงช้าเพลงที่ ๒ เพลงเสือขบช้าง ผู้วิจัยกำหนดลักษณะทำนองเพลงให้มีความแตกต่างของทำนองเพลงระหว่างวรรคท้ายและวรรครับ การกำหนดขั้นคู่เสียงให้มีอัตราส่วนที่เท่ากัน เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์ คล้องจองกัน ภายใต้การทอนสำนวนเพลง และกำหนดทำนองเพลงให้มีลักษณะการทอนเส้นแนวเสียงด้วยการใช้แนววิถีขึ้น ๔ ห้องเพลง แนววิถีขึ้น ๒ ห้องเพลง แนววิถีลง ๒ ห้องเพลง ประกอบกัน ๓ ชุดทำนองเพื่อเป็นการทอนเส้นแนวเพลง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

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

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ ยังคงรูปแบบกลุ่มเสียงปัญจมูลภายใต้บันไดเสียงทางใน โดยมีเสียงนอกบันไดเสียงเพิ่มขึ้นจากทำนองท่อน ๑ จำนวน ๑ ตำแหน่ง การใช้เสียงนอกบันไดเสียงปรากฏดังนี้

ห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑
ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยวัตถุประสงค์ของกำหนดให้ทำนองเพลงเป็นบันไดเสียงทางใน ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นไปในแนวทางเดียวกันกับทำนองเพลงประโยคที่ ๑

แนวเสียง

แนวเสียงทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ กำหนดให้รูปแบบแนวเสียงเป็นเส้นแนว “วิถีขึ้น” ทั้งหมด โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความสัมพันธ์ของแนวเสียงด้วยการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำมุ่งสูงเสียงสูง รายละเอียดสามารถจำแนกออกเป็น ๓ กลุ่มทำนองย่อยดังนี้

กลุ่มแรก ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ เป็นเส้นแนว “วิถีขึ้น” จากเสียงที ที่ห้องเพลงที่ ๒ มุ่งสู่เสียงมีทางเสียงสูงในห้องเพลงที่ ๓ และเป็นการย้ำเสียงมี อีกครั้งในห้องเพลงที่ ๔

กลุ่มที่สอง ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นเส้นแนว “วิถีขึ้น” จากเสียงลา มุ่งสู่เสียงทีและเสียงเร ตามลำดับ โดยลักษณะดังกล่าวสามารถแสดงได้ชัดเจนขึ้นเมื่อถอดทำนองเพลงดังกล่าวเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

ทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๖

- ด - -	- - - ร
- - ท ล	- ท - ล

ทำนองสารัตถะ ของทำนองห้องที่ ๕ – ๖

- - - ล	- ท - ร

กลุ่มที่สาม ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นเส้นแนว “วิถีขึ้น” จากเสียงทีมุ่งสู่เสียงเร

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ กำหนดทำนองเพลงที่ใช้ขั้นคู่เสียงเพียง ๑ ครั้งได้แก่ ขั้นคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ ด้วยทำนองประโยคที่ ๒ เป็นทำนองต้องการแจกมือซ้าย – ขวา ให้ปรากฏขึ้น ด้วยเป็นเพลงช้าซึ่งอยู่ในลำดับที่ ๒ ที่ต้องมีการเพิ่มความหลากหลายและความเข้มข้นให้ปรากฏขึ้น ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

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

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ เริ่มต้นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่เสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียงทางใน หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงมี โดยห่างกัน ๔ พยางค์เสียงในห้องเพลงที่ ๓ และมีการย้ำเสียงมี อีก ๑ ครั้งในห้องเพลงที่ ๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๑ – ๔ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองโดยใช้มือรูปแบบ “ซ้าย ขวา ขวา” ในลักษณะการขยายมือหรือการยืดมือฆ้อง เพื่อฉายรูปทำนองอัตราสามชั้น โดยเมื่อมีการทอนทำนองดังกล่าวสามารถแสดงได้ดังนี้

ทำนองประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔

- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -

ทำนองถอดลง ๑ เท่าของทำนองประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔

- - - -	- ม – ม
- - - ท	- - - -

ทำนองถอดลง ๒ เท่า ของทำนองประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔

- - ม ม
- ท - -

ลักษณะการขยายมือฆ้องดังกล่าว ผู้วิจัยกำหนดให้ปรากฏในห้องทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๒ เพื่อเป็นการคงมือพื้นฐานของการตีฆ้องวงใหญ่ให้ปรากฏ นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงความสง่างาม ด้วยลักษณะการใช้มือซ้ายหรือมือขวาตีลงบนเครื่องดนตรีเป็นเสียงเดียวจะทำให้ความกังวานของเสียงเครื่องดนตรีปรากฏชัดเจนขึ้น

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ เป็นการเริ่มต้นที่เสียงโด เป็นพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลง แล้วเคลื่อนที่ลงทางเสียงต่ำแบบเรียงเสียงอีก ๒ พยางค์เสียงได้แก่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ หลังจากนั้นมีการย้ำพยางค์เสียงที อีกครั้งหนึ่งในพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๖ มุ่งสู่เสียงเร ในลักษณะการตีมือฆ้องคู่ ๔ ด้วยเสียงเรและเสียงลาตีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองไปทางเสียงสูงเรียงติดต่อกัน ๔ เสียงได้แก่เสียงที เสียงโด เสียงเร และเสียงมี หลังจากนั้นจบด้วยเสียงซอล เป็นพยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ นอกจากเรื่องของการกำหนดแนวเสียงในวิถีขึ้นทุกกลุ่มทำนองย่อย การขยายมือฆ้อง “ซ้าย ขวา ขวา” แล้ว ยังมีความโดดเด่นเรื่องการ

กำหนดทำนองเพลงให้วรรคท้าและวรรครับมีสำนวนเพลงแตกต่างกัน ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

วรรคท้า ◄——► วรรครับ

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

ลักษณะที่แสดงความไม่สัมพันธ์กัน จะเห็นได้จากลูกตกท้ายกลุ่มทำนองย่อยทั้ง ๓ กลุ่มทำนองมีความแตกต่างกันดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

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

หากเป็นสำนวนเพลงที่ทำนองมีความสัมพันธ์กันแล้ว ลูกตกเสียงเร ควรเป็นลูกตกเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๔

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- ซ - -	- ม - -	- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - -
- - - ม	- - ร̣ ด̣	- ด - -	ร ม - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลในระดับเสียงทางนอก ซึ่งมีกลุ่มเสียงหลักได้แก่ โด เร มี X ซอล ลา X ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ๑ ตำแหน่งได้แก่พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๘

จากทำนองเพลงที่ผ่านมาในเบื้องต้นจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดให้บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงทางในเป็นส่วนใหญ่ แต่ทำนองประโยคนี้เปลี่ยนมาใช้ทำนองซึ่งอยู่ในบันไดเสียงทางนอก โดยการกำหนดบันไดเสียงเช่นนี้ย่อมไม่ทำให้การบรรเลงเสียอรรถรส เนื่องจากเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงที่เรียกว่า “เป็นคู่สี่ซึ่งกันและกัน” ซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงไปตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย

แนวเสียง

การกำหนดแนวเสียงของทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีพยางค์เสียงขึ้นๆ ลงๆ โดยเป็นลักษณะพยางค์ถี่อย่างการตีกลองปูจา หากแต่มีการกำหนดให้ทำนองห้องที่ ๔ และทำนองห้องที่ ๘ จบด้วยทำนองที่เป็น “แนวเสียงลง” ดังจะได้อธิบายดังนี้

ลง		ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง	ลง	ลง
- ซ - -	- ม - -	- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - -
- - - ม	- - ร̣ ด̣	- ด - -	ร ม - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

จากตารางทำนองเพลงข้างต้น สามารถแจกแจงให้ปรากฏเป็นทำนองสารัตถะเพื่อความชัดเจนในการพิจารณาเสียงแนวเสียงดังนี้

- ซ – ม	- ร – ด	- ร - ม	- ซ – ร	-ร - ม	- ซ -ร	- ม -ร	- ด – ท

การกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะขึ้นลง และจบด้วยแนวเสียงลงทั้งห้องเพลงที่ ๔ และห้องเพลงที่ ๘ ย่อมทำให้ทำนองเพลงมีความสมดุล สร้างความไพเราะอีกรูปแบบหนึ่ง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ไม่ปรากฏการบรรเลงด้วยการใช้เสียงที่เป็นขั้นคู่มาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ เริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงมีในท้ายห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงมี ในตอนต้นห้องเพลงที่ ๒ และมีการเคลื่อนที่เรียงเสียงลงมาทางต่ำได้แก่เสียงเร และเสียงโดตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ ก็มีลักษณะการย้ำพยางค์เสียงอีกครั้งหนึ่ง โดยเป็นการย้ำเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันทั้งท้ายห้องเพลงที่ ๒ และต้นห้องเพลงที่ ๓ แล้วเรียงเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงเรและเสียงมีตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๔ เป็นลักษณะเดียวกันกับห้องเพลงที่ ๓ โดยเป็นการย้ำพยางค์เสียงเร มี ซึ่งปรากฏทั้งตอนท้ายห้องเพลงที่ ๓ และต้นห้องเพลงที่ ๔ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนพยางค์เสียงสูงไปเป็นคู่ ๓ ได้แก่เสียงซอล ปรากฏ ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๔ แล้วเคลื่อนเสียงไปสู่ลูกตกเสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ตอนท้ายห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ๔ ห้องหลังเป็นการย้ำทำนองกลุ่มย่อยอีกครั้งหนึ่ง ได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการย้ำทำนองเพลงของทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ ในลักษณะทำนองเดียวกัน ส่วนการดำเนินทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นการสรุปสำนวนเพลงโดยยืมทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๑ – ๒ มาเป็นส่วนต้น แต่มีการย่อส่วนลง ก่อนที่จะเพิ่มพยางค์เสียงที มาเป็นเสียงลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๘ สำหรับการย่อทำนองเพลงสามารถแสดงให้ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒

- ซ - -	- ม - -
- - - ม	- - ร̣ ด̣

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘

- ซ - ม	- - - -
- ด - -	ร ด - ท

จะเห็นได้ว่า ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ได้แก่ / - ซ – ม / - ม ร ด / มีการย่อส่วนลงเป็นทำนองที่ว่า / - ซ – ม / ร ด – ท/ วิธีการย่อส่วนนั้น ผู้วิจัยทำการตัดพยางค์เสียงที่ ๑ ของต้นห้องเพลงที่ ๒ ออก แล้วเพิ่มพยางค์เสียงลูกตกที่เสียงที ลงไปเป็นพยางค์สุดท้ายของกลุ่มทำนองเพลง

- ซ - -	- ม - -	- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - -
- - - ม	- - ร̣ ด̣	- ด - -	ร ม - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองมีความลุ่มลึกด้วยการใช้คุณลักษณะที่สำคัญ ๒ ประการ

ประการแรก การเลือกใช้กลุ่มเสียงของบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นคู่ ๔ กับบันไดเสียงทางใน ถูกต้องตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย

ประการที่สอง การเลือกแนวเสียงให้มีความสัมพันธ์คล้องจอง การเลือกใช้การย้ำเสียง การย้ำกลุ่มเสียงและการย่อส่วนกลุ่มทำนอง ๒ กลุ่ม เพื่อสร้างทำนองเพลงที่มีความสัมพันธ์คล้องจอง และมีความสมดุลระหว่างทำนองวรรคย่อย

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ซ - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล̣ - ท̣	- ด̣ - -	- ล - ซ	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ช้ากลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางในได้แก่ เสียงซอล ลา ที เร และเสียงมี โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงโดมาร่วมดำเนินทำนอง เมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะปรากฏชัดเจนดังนี้

- - - ท	- ท - ท	- ซ - ซ	- ล - ท	- ล – ท	- ร - ม	- ร – ซ	- ซ - ซ

จะเห็นได้ว่า เมื่อถอดทำนองเพลงเป็นทำนองสารัตถะแล้ว จะไม่มีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง หากแต่เมื่อมีการเพิ่มพยางค์เสียงให้ถี่ขึ้นจึงมีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยในอัตราส่วน ๑ ตำแหน่งต่อ ๑ ประโยคเพลงเท่านั้น

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ มีการกำหนดแนวเสียงลักษณะ “การยืนเสียง” และการกำหนดให้เป็นแนวเสียงขึ้น เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ เป็นการยืนเสียงที

ทำนองเพลงห้องที่ ๓ – ๔ เป็นการกำหนดแนวเสียงขึ้นจากเสียงซอล เสียงลาและเสียงทีตามลำดับ

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการกำหนดแนวเสียงขึ้นจากเสียงลา เสียงที เสียงเรและเสียงมีตามลำดับ

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการกำหนดแนวเสียงขึ้นประกอบการยืนเสียงได้แก่เสียงเร มุ่งไปสู่เสียงซอล และทำการย้ำเสียงซอลอีก ๒ พยางค์เสียงในทำนองห้องเพลงที่ ๘

- - - ท	- ท - ท	- ซ - ซ	- ล - ท	- ล – ท	- ร - ม	- ร – ซ	- ซ - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ กำหนดให้มีการใช้เสียงที่เป็นคู่ ๘ และคู่ ๔ ใช้ในการดำเนินทำนองดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ กำหนดใช้เสียงลาและเสียงที ในลักษณะมือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ กำหนดใช้เสียงเรและเสียงลาตีประกอบกันในลักษณะมือคู่ ๔ เป็นส่วนต้นในการดำเนินทำนองห้องย่อย

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ เริ่มต้นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียงทางใน แล้วทำการย้ำเสียงทีอีก ๒ พยางค์เสียงในห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงไปสู่เสียงซอล ซึ่งต่ำลงเป็นคู่ ๓ ในห้องเพลงที่ ๓ แล้วย้ำพยางค์เสียงซอลอีก ๒ ครั้งในห้องเพลงดังกล่าว การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๔ เป็นการเคลื่อนเสียงสูงขึ้นเป็นคู่ ๒ จากเสียงซอลในห้องเพลงที่ ๓ มุ่งไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงลาและเสียงทีในห้องเพลงที่ ๔ ตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ เป็นการย้ำพยางค์เสียงลาและเสียงทีของทำนองห้องเพลงที่ ๔ แล้วเคลื่อนที่มุ่งไปสู่เสียงสูงในห้องเพลงที่ ๖ ได้แก่เสียงโด เสียงเรและเสียงมีตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๗ มีการเคลื่อนที่ลงมาตั้งหลักที่เสียงเรในพยางค์เสียงต้น หลังจากนั้นเคลื่อนมือซ้ายมาที่เสียงซอลซึ่งต่ำลงเป็นคู่ ๕ และเป็นการย้ำพยางค์เสียงซอลอีก ๒ ครั้งในห้องเพลงที่ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ยังคงความโดดเด่นเรื่องของการย้ำพยางค์เสียงระหว่างห้องเพลงดังนี้

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ซ - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ล̣ - ท̣	- ด̣ - -	- ล - ซ	- - - -

จากสัญลักษณ์ข้างต้นจะเห็นลักษณะการย้ำพยางค์เสียงดังนี้

เสียงที ของทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ สัมพันธ์กับเสียงที พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๔ และเสียงทีของห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ยังเป็นการย้ำพยางค์เสียงเดียวกันทั้ง ๒ ห้องเพลง

เสียงลาและเสียงทีของห้องเพลงที่ ๔ สัมพันธ์กับเสียงลาและเสียงทีของห้องเพลงที่ ๕

เสียงเร พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ สัมพันธ์กับเสียงเร พยางค์เสียงต้นของห้องเพลงที่ ๗

เสียงซอล พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ สัมพันธ์กับการย้ำพยางค์เสียงซอลในห้องเพลงที่ ๘

การสร้างความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงย่อยดังที่ได้แสดงข้างต้น ด้วยผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะให้ทำนองเพลงช่วงนี้เป็นทำนองเพลงที่มีความสมดุล สมบูรณ์ และไพเราะได้ตามหลักการทางดุริยางคศิลป์ไทย

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ - รฺ	- - - -	- - - -	- - รฺ -	รฺ - ทฺ -
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- - - -	- - - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ เป็นทำนองเพลงที่มีการใช้เสียงครบ ๗ เสียง ในอัตราส่วนที่ใกล้เคียงกันภายใต้บันไดเสียงทางใน สามารถแจกแจงอัตราส่วนของเสียงที่นำมาเรียงร้อยเพื่อแสดงกลุ่มเสียงปัญจมูลทางในดังนี้

เสียงซอล จำนวน ๒ พยางค์เสียง
เสียงลา จำนวน ๑ พยางค์เสียง
เสียงที จำนวน ๓ พยางค์เสียง
เสียงโด จำนวน๑ พยางค์เสียง
เสียงเร จำนวน ๕ พยางค์เสียง
เสียงมี จำนวน ๓ พยางค์เสียง
เสียงฟา จำนวน ๑ พยางค์เสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าเสียงนอกบันไดเสียงของบันไดเสียงทางในได้แก่เสียงโดและเสียงฟา มีการนำมากำหนดใช้เพียงเสียงละ ๑ พยางค์เสียงต่อ ๑ ประโยคเพลงเท่านั้น

จากลักษณะการใช้เสียง ๗ เสียงครบนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงข้างต้น ทำให้บทเพลงนี้ ซึ่งกำหนดให้เป็นเพลงประเภทเพลงเรื่องโดยเฉพาะประเภทเพลงช้า มีทำนองเพลงที่มีความลุ่มลึกและเป็นไปตามลักษณะเฉพาะของประเภทเพลง ด้วยเพลงเรื่องเป็นบทเพลงที่แสดงภูมิปัญญาของสำนัก เพราะฉะนั้นการแยกแยะบันไดเสียงจึงมักกระทำได้ยาก เนื่องจากทำนองเพลงมักเป็นการใช้เสียง ๗ เสียงมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงดังที่ได้อธิบายมาข้างต้น

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ มีการใช้ “แนวเสียงลง” เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนอง โดยสามารถแบ่งทำนองออกเป็น ๓ กลุ่มย่อย ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๒ แนวเสียงลง จากเสียงซอล – เร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงลง จากเสียงมี – ที

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงลวง จากเสียงเร – ซอล

- - - ซ฻	- ฟ - -	- - ม฻ -	ม฻ – ร฻ -	- - - -	- - - -	- - ร฻ -	ร฻ - ท฻ -
- - - ร฻	- - ม ร฻	- - - ร฻	- ด฻ – ท฻	- - - -	- - - -	- - - ท฻	- ล฻ - ซ฻

จะเห็นได้ว่าการกำหนดแนวเสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ กำหนดให้เป็นแนวเสียงลงทั้งสิ้น ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและเพื่อให้ทำนองมีความสัมพันธ์เรียงร้อยติดต่อกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียง ๑ ตำแหน่งได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ ๑ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงเร การกำหนดใช้คู่ ๔ เฉพาะพยางค์เสียงขึ้นต้นประโยคเพื่อเป็นการเน้นทำนองเพลงให้มีความคมชัดนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงซอลประ- กอบเสียง หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงเรียงลำดับลงมาทางเสียงต่ำในห้องเพลงที่ ๒ ได้แก่ เสียงฟา เสียงมีและเสียงเรตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๓ – ๔ มีการเว้น

พยางค์เสียงหน้าห้องเพลงที่ ๓ จำนวน ๒ พยางค์เสียง เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีการเว้นวรรคและมีความคมชัด หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองรูปแบบ “สลับฟันปลา” โดยใช้วิธี “สับเสียง” และกำหนดให้เสียงที่เรียงร้อยมีความสัมพันธ์กัน โดยทำนองดังกล่าวเริ่มต้นพยางค์เสียงมีแล้วเคลื่อนที่ลงมาที่พยางค์เสียงเรท้ายห้องเพลงที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๔ มีการย้อนไปใช้เสียงมีเป็นเสียงตั้ง-ต้นอีกครั้งหนึ่ง แล้วเคลื่อนที่ต่ำลง ๓ เสียงได้แก่เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๔ สำหรับพยางค์เสียงที่ ๓ มีการเคลื่อนเสียงสูงขึ้นไป ๑ เสียงได้แก่เสียงเร แล้วเคลื่อนพยางค์เสียงลงมาทางต่ำจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงที และเสียงทีนี้ เป็นเสียงปิดท้ายห้องเพลงที่ ๔ ด้วย

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๔ เป็นการลากทิ้งจังหวะยาวไปถึงห้องเพลงที่ ๖ สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๗ – ๙ เป็นลักษณะเดียวกันกับทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ – ๔ หากแต่มีการเปลี่ยนเสียงให้มีเสียงตั้งต้นเป็นเสียงที่ต่ำลง ๑ เสียงได้แก่เสียงเร เมื่อกำหนดเสียงตั้งต้นเป็นเสียงเร เพราะฉะนั้นกลุ่มเสียงที่นำมาเรียงร้อยจึงมีความแตกต่างกันออกไปจากกลุ่มเสียงของทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ โดยการเคลื่อนที่ของทำนองเริ่มต้นด้วยเสียงเรในห้องเพลงที่ ๗ ตามด้วยเสียงที ต่ำลงมา ๓ เสียงเป็นพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ ส่วนห้องเพลงที่ ๘ เริ่มต้นพยางค์เสียงด้วยเสียงเรอีกครั้งหนึ่ง แล้วเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำจำนวน ๔ เสียงได้แก่เสียงลาเป็นพยางค์เสียงที่ ๒ หลังจากนั้นวกเสียงกลับไปทางเสียงสูง ๑ เสียงได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๓ แล้วปิดท้ายด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของบันไดเสียงทางนอก เป็นเสียงลูกตกท้ายของทำนองประโยคนี้

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่น ด้วยเป็นทำนองเพลงที่ประพันธ์เพื่อแสดงทำนองของกลองปูจาที่เรียกว่า “ทำนองการลงกลอง” ดังนี้

/ - - - - / - ติ๊ง - ติ้ง / - ติ๊งติ้ง - / ติ๊งติ้ง - ม้ง/

เมื่อทำการเปรียบเทียบกับทำนองเพลงข้างต้น ลักษณะการดำเนินทำนองนี้สามารถเปรียบเทียบกับทำนองดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นดังนี้

- - - ซฺ	- ฟ - -	- - มฺ -	มฺ – รฺ -	- - - -	- - - -	- - รฺ -	รฺ - ทฺ -
- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- - - รฺ	- ดฺ – ทฺ	- - - -	- - - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
- - - -	- ติ๊ง-ติ้ง	- ติ๊งติ้ง -	ติ๊งติ้ง -ม้ง				

จะเห็นได้ว่า ทำนองกลองปูจา ช่วงทำนองลงกลอง จะมีการตีกลองรูปแบบ “การตีสลับมือ” เพราะฉะนั้น เมื่อนำมาถอดเป็นทำนองเพลงไทย ผู้ประพันธ์จึงกำหนดสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนสลับฟันปลา” หรือ “การตีสับมือ” มาดำเนินทำนองเพื่อให้มีความสอดคล้องและใกล้เคียงกับทำนองกลองปูจามากที่สุด

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ เป็นทำนองอย่างเดียวกับเพลงช้าเพลงที่ ๑ “เพลงซิกตุ๊ปี้ซิก” ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ (ดูคำอธิบายที่เพลงช้าเพลงที่ ๑ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒)

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทำนองทั้ง ๒ ท่อนจบประโยคด้วยสำนวนที่เรียกว่า “เท่าฉายรูปโยน” ตามรูปแบบสำนวนเพลงประเภทเพลงช้า โดยปรากฏมาแล้วดังนี้

เพลงช้าเพลงที่ ๑ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ เท่าฉายรูปโยนที่ เสียงเร
เพลงช้าเพลงที่ ๑ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๘ เท่าฉายรูปโยนที่ เสียงซอล
เพลงช้าเพลงที่ ๒ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ เท่าฉายรูปโยนที่ เสียงซอล

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - - -	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ
- - - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -	- ม - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -

บันไดเสียง

ทำนองเพลงเสือขบช้าง ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ มีการกำหนดให้ทำนองเพลงอยู่ในกำกับของบันไดเสียงทางนอก โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ที่เสียงโด เร มี X ซอล ลา X และเป็นทำนองที่ใช้เสียงเฉพาะภายในกลุ่มเสียงปัญจมูลเท่านั้นได้แก่เสียงมี เสียงซอลและเสียงลา ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงแต่อย่างใด ด้วยผู้วิจัยกำหนดให้เป็นการย้ำพยางค์เสียงลา และเสียงซอล เพื่อเป็นทำนองขึ้นต้นท่อนเพลงนั่นเอง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมากำหนดเป็นทำนองเพลงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ เป็นลักษณะ “การย้ำเสียง” ได้แก่เสียงลา และเสียงซอล ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ ย้ำพยางค์เสียงลา ๓ พยางค์เสียง

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ ย้ำพยางค์เสียงลาของทำนองห้องที่ ๒ ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ ย้ำพยางค์เสียงซอล ๓ พยางค์เสียง เสียงซอลดังกล่าวยังเป็นการย้ำกับพยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๓ ด้วย

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ ย้ำพยางค์เสียงมี ๓ พยางค์เสียง

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ – ๘ เป็นทำนองเดียวกับทำนองเพลงห้องที่ ๒ – ๔

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นคู่ ๘ มาร่วมดำเนินทำนองเพลงดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒

ลักษณะการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ ประกอบกับการตีคู่ ๘ ในลักษณะ “การตีแยกมือ” ซึ่งปรากฏ ณ ทำนองห้องเพลงที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๖ และห้องเพลงที่ ๘ ซึ่งเป็นลักษณะการใช้มืออย่างเดียวกัน ย่อมทำให้ทำนองมีช่วงเสียงกว้าง มีความหนักแน่นด้วยเป็นการตีเสียงเดียวกันใน ๑ ช่วงเสียง นอกจากนี้ยังทำให้ทำนองเพลงมีความสง่างาม เพราะไม่มีเสียงคู่ ๒ คู่ ๔ หรือคู่ ๕ มาเป็นเสียงที่สร้างสีสันให้กับทำนองเพลงมากนัก

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงทางนอก ในลักษณะการตีแยกมือ “ซ้าย ขวา ขวา” หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาเป็นคู่ ๒ ที่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ด้วยมือขวามือเดียวและจบทำนองท้ายห้องเพลงที่ ๓ ด้วยการตีคู่ ๘ ที่เสียงลา การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๔ เป็นลักษณะเดียวกันกับทำนองเพลงห้องที่ ๒ โดยเป็นการตีแยกมือ “ซ้าย ขวา ขวา” แต่ดำเนินทำนองที่เสียงซอลทั้ง ๓ พยางค์เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๕ เป็นการดำเนินทำนองอย่างเดียวกับทำนองขึ้นต้นประโยคเพลง กล่าวคือเป็นการตีแยกมือ “ซ้าย ขวา ขวา” ที่เสียงมีอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นทำนองคั่นระหว่างทำนองกลุ่มที่ ๑ และทำนองกลุ่มที่ ๒ โดยเสียงมีเป็นการแยกมือ ๓ พยางค์เสียง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ทำนองไปทางเสียงสูงอีก ๔ พยางค์เสียงที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๖ หลังจากนั้นเป็นการดำเนินทำนองอย่างเดียวกับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ ไปจนจบประโยคเพลง ดังจะได้แสดงให้ปรากฏถึงทำนอง ๒ กลุ่มและมีพยางค์เสียงมี ๓ พยางค์เสียงคั่นช่วงกลางของวรรคเพลงดังนี้

- - - -	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ล ล	- - ซ ล	- - ซ ซ
- - - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -	- ม - -	- ล - -	- - - ล	- ซ - -

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ มีความโดดเด่นอยู่ที่การใช้เสียงแท้ของบันไดเสียงทางนอกมาดำเนินทำนอง และเป็นการเรียงร้อยด้วยเสียง ๓ เสียงเท่านั้นได้แก่เสียงมี เสียงซอล และเสียงลา

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ (ทำนองเพลงหนีเสือ)

- ด̣ - -	- ด̣ - ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ด̣
- ด - -	- ด - ล	- - - ล	- ซ - -	- - ม ร	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ด

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ ยังคงรูปแบบการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางนอกมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนอง โดยเมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะปรากฏความชัดเจนดังนี้

สัญลักษณ์แสดงเสียงนอกบันไดเสียง

- ด̣ - -	- ด̣ - ล	- - ซ ล	- - ซ ซ	- (ฟ) -	- ม - ซ	- - - -	ซ ล - ด̣
- ด - -	- ด - ล	- - - ล	- ซ - -	- - ม ร	- - - ร	- ม - (ฟ)	- - - ด

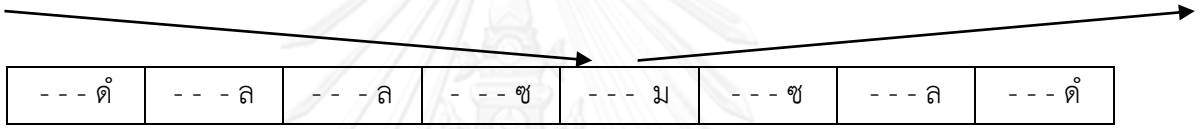
ทำนองสารัตถะ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- ด̣ - -	- ด̣ - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣

จากการแสดงสัญลักษณ์และการถอดทำนองเป็นทำนองสารัตถะข้างต้น จะเห็นได้ชัดเจนว่า ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงเป็นบันไดเสียงทางนอกแท้ๆ แต่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนองจำนวน ๒ ตำแหน่ง เพื่อให้ทำนองมีความหลากหลายและสามารถเอื้อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ได้แก่ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กสามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายมากขึ้นนั่นเอง

แนวเสียง

ทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยค ๒ กำหนดให้มีแนวเสียง “ลง” แล้วเปลี่ยนเป็นเส้นแนว “ขึ้น”ระหว่างทำนองทั้ง ๒ กลุ่มทำนองย่อย โดยจะได้แสดงให้ปรากฏด้วยการถอดทำนองสารัตถะดังนี้



- - - ด	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด

จากทำนองสารัตถะข้างต้นจะเห็นได้ว่า ทำนองห้องที่ ๑ – ๔ เป็นทำนองที่เป็นเส้นแนวเสียง “ลง” ส่วนทำนองห้องที่ ๕ – ๘ เป็นทำนองที่มีแนวเสียง “ขึ้น” โดยทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ เป็นเส้นแนวเสียงลงจากเสียงโดสูงมุ่งสู่เสียงซอล ทำนองห้องที่ ๕ – ๘ เป็นเส้นแนวเสียงขึ้นจากเสียงมี มุ่งสู่เสียงโดสูง

การกำหนดลักษณะดังกล่าว เพื่อเป็นการแสดงลักษณะทำนองที่เป็นทำนองส่วนกลางของท่อนเพลง โดยทำนองส่วนกลางนั้น มักมีการกำหนดให้เป็นสำนวนเพลงที่เรียกว่า “สำนวนปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นสำนวนเพลงที่มักต้องมีทำนองอื่นมาต่อท้ายไปอีก ไม่จบในคราวเดียวกันนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยค ๒ มีการกำหนดขั้นคู่เสียงเป็นคู่ ๔ และคู่ ๘ สลับที่กันไปมา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโด

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ กำหนดใช้ขั้นคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงเร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ มีการเคลื่อนที่ของทำนองด้วยการเริ่มต้นทำนองที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ (Tonic) ของบันไดเสียงทางนอก ด้วยการตีมือคู่ ๘ ในห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงโดอีกครั้งหนึ่งในส่วนต้นห้องเพลงที่ ๒ และเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำลง ๒ เสียงได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ท้ายห้องเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ มีการเคลื่อนที่ต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ จากพยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๒ ได้แก่เสียงซอล แล้วย้ำพยางค์เสียงลาอีกครั้งหนึ่งในตอนท้ายห้องเพลงที่ ๓ ซึ่งเป็นการซ้ำพยางค์เสียงเดียวกันกับท้ายห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ อีกครั้งหนึ่งด้วยการตีแยกมือ “ซ้าย ขวา ขวา” ที่เสียงซอล ณ ห้องเพลงที่ ๔

สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ นั้น เป็นการเคลื่อนที่ของสำนวนเพลงของบทเพลงประเภท “ดำเนินทำนอง” อาจกล่าวได้ว่าเป็นกลอนดำเนินทำนองนั่นเอง โดยเริ่มต้นที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงของทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงมีและเสียงเร ตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๖ เป็นการย้ำพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงมีอีกครั้งหนึ่ง แล้วเคลื่อนที่ไปสู่ลูกตกท้ายห้องที่เสียงสูงขึ้น ๓ เสียงได้แก่เสียงซอล การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียงทางนอก แล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นไปตลอด ๒ ห้องโน้ตเพลงได้แก่ เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงโดสูงตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อนนี้ จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดให้มีการย้ำพยางค์เสียงภายในวรรคซึ่งกันและกันเสมอ ทั้งนี้เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ มีความโดดเด่นอยู่ ๓ ประการ

ประการแรก การกำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกันและเป็นเสียงที่ ๑ (Tonic) ของบันไดเสียงทางนอก ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์ ด้วยเป็นการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงหลักหรือเสียงสำคัญของบันไดเสียงทางนอก

ประการที่สอง การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- ด̣ - ด̣	- - ซ ล	- ด̣ - ร̣	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - ท
- - - ด	- - - -	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางนอก ประกอบด้วยเสียง ซอล ลา ที X เร มี X และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ๒ เสียงได้แก่เสียงฟา และเสียงที หากมีการถอดเป็นทำนองสารัตถะ จะปรากฏเสียงนอกบันไดเสียง ๑ เสียงได้แก่เสียงที ซึ่งทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) เพื่อเชื่อมทำนองจากบันไดเสียงทางนอกไปบันไดเสียงทางใน (จากทำนองประโยคที่ ๓ ไปสู่ทำนองประโยคที่ ๔) ทั้งนี้จะได้แสดงเสียงนอกบันไดเสียง ๒ เสียงและการถอดทำนองสารัตถะเพื่อแสดงเสียงนอกบันไดเสียงที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงดังนี้

ตารางแสดงเสียงนอกบันไดเสียง

- - - -	- ด̣ - ด̣	- - ซ ล	- ด̣ - ร̣	- - ร ม	- ซ - -	- ซ - ม	- - - ท
- - - ด	- - - -	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - -	ร ด - ท

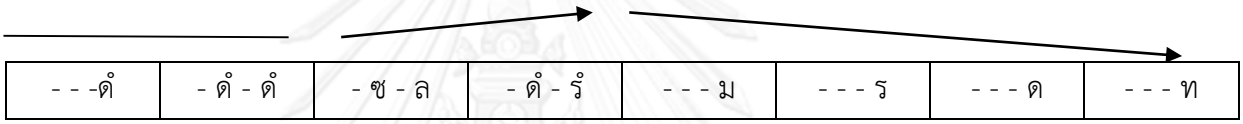
ทำนองสารัตถะแสดงเสียงที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง

- - - ด̣	- ด̣ - ด̣	- ซ - ล	- ด̣ - ร̣	- ม – ซ	- ม – ร	- - - ด	- - - ท

การกำหนดให้เสียงทีเป็นสะพานเชื่อมเสียงจากบันไดเสียงทางนอกไปสู่บันไดเสียงทางใน หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งคือจากทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ไปสู่ทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล โด เร มี X ซอล ลา X ลักษณะเช่นนี้ย่อมทำให้การดำเนินทำนองเพลงไทยมีความกลมกลืน การเปลี่ยนบันไดเสียงฉับพลันย่อมสร้างความรู้สึกหักทันที แต่สำหรับเพลงเรื่องเพลงช้า ซึ่งเป็นเพลงที่มีความซับซ้อน ลุ่มลึกและมีความสง่างาม การกำหนดเสียงให้มีสะพานเชื่อมเสียงย่อมทำให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ สอดคล้องกันมากขึ้น

แนวเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลายได้แก่ การย้ำเสียง แนวเสียงขึ้นและแนวเสียงลง ด้วยทำนองเพลงดังกล่าวเป็นทำนองที่อยู่ช่วงกลางของท่อนเพลง ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะดังนี้



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

รายละเอียดของการกำหนดแนวเสียงมีดังนี้

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๑ – ๒ การย้ำพยางค์เสียงโด

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๓ – ๔ แนวเสียงขึ้นจากเสียงซอล – เสียงเรสูง

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๕ – ๘ แนวเสียงลงจากเสียงมี ลงสู่เสียงที

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ มีการใช้ขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ ประกอบกันดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ การใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดและเสียงเร ประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ การใช้ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงที ประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ การใช้ขั้นคู่ ๔ ได้แก่ เสียงซอลประกอบเสียงโด

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ เริ่มต้นด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางนอก กำหนดดำเนินทำนองด้วยการย้ำ ๓ พยางค์เสียง ณ ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงจำนวน ๔ เสียงได้แก่เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๓ แล้วเรียงร้อยติดต่อกันไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงซอล

และเสียงลาตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๔ เป็นการเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๓ จากเสียงลาไปสู่เสียงโดสูงในลักษณะการตีมือคู่ ๘ และจบด้วยการตีมือคู่ ๘ ที่เสียงเรสูงในพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องโน้ตเพลงที่ ๕ เป็นการเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำจำนวน ๙ เสียงได้แก่เสียงโดต่ำ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๕ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่จากเสียงโดต่ำไปทางเสียงสูงเรียงติดต่อกันอีก ๒ พยางค์เสียงได้แก่เสียงเรและเสียงมีตามลำดับ และมีการเคลื่อนที่ไปที่เสียงทางสูงอีก ๓ เสียงได้แก่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๔ ได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการย้ำพยางค์เสียงซอลจากพยางค์เสียงแรกของห้องโน้ตเพลงที่ ๖ มาเป็นพยางค์เสียงแรกของห้องโน้ตเพลงที่ ๗ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๓ ได้แก่เสียงมี และเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำต่อไปอีกในห้องโน้ตเพลงที่ ๘ ได้แก่เสียงเร เสียงโด และเสียงทีตามลำดับ

ความโดดเด่นของทำนอง

สำหรับทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ เป็นส่วนกลางของท่อนเพลง ผู้วิจัยกำหนดให้ความโดดเด่นของทำนองเพลงอยู่ที่ความหลากหลายอันประกอบด้วยคุณลักษณะ ๔ ประการดังนี้

ประการแรก กำหนดให้มีสะพานเชื่อมเสียง ทำหน้าที่เชื่อมบันไดเสียงไปสู่ประโยคที่ ๔

ประการที่สอง กำหนดให้มีแนวเสียงหลากหลายได้แก่ การย้ำเสียง แนวเสียงขึ้นและแนวเสียงลง

ประการที่สาม กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่ ๔ และ ๘ เพื่อให้การแปรทำนองเพลงมีความหลากหลายมากขึ้น

ประการที่สี่ กำหนดให้ทำนองเพลงมีพยางค์เสียงที่เรียงชิดติดต่อกันดังอธิบายไว้ในหัวข้อ “การเคลื่อนที่ของทำนอง” เพื่อให้สำนวนเพลงมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการตีกลองปูจา ที่เป็นการตีเพื่อพุทธบูชา มีความจำเป็นต้องตีด้วยความนอบน้อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๔ เป็นการเรียงร้อยทำนองเพลงด้วยเสียงจากกลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ซึ่งเป็นระดับเสียงทางในอย่างแท้จริง ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้มีการกำหนดดังนี้

การย้ำเสียง ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒

แนวเสียงขึ้น ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๕

แนวเสียงลง ทำนองห้องเพลงที่ ๖ – ๘

ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะดังนี้

- - - ท	- ท - ท	- ซ - ซ	- ล - ท	- - - ร̣	- - - ท	- - - ล	- - - ซ

ลักษณะการกำหนดแนวเสียง ๓ รูปแบบข้างต้น มีวัตถุประสงค์ไปในแนวทางเดียวกันกับทำนองประโยคที่ ๓ กล่าวคือเพื่อความหลากหลายในการแปรทำนองเพลงและด้วยเป็นประโยคที่อยู่กลางท่อนเพลงนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงของทำนองประโยคนี้ กำหนดให้ใช้คู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ ทั้งประโยคดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงลา

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงที

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงเรสูง

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงมีสูง

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงเรสูง

ทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดมือคู่ ๘ ที่เสียงซอล

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองเพลงประโยคนี้กำหนดให้เริ่มต้นทำนองเพลงที่เสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียงทางนอก และเป็นการย้ำพยางค์เสียงจำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๑ – ๒ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงซอล และทำการย้ำพยางค์เสียงซอลจำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๓ แล้วมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงลาและเสียงทีในห้องโน้ตเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๖ ยังคงเป็นการเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูง โดยเคลื่อนจากเสียงทีท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๔ ไปทางเสียงสูงอีก ๓ เสียงได้แก่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๕ แล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงมีสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงเดียวกัน สำหรับทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๖ มีการเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๖ ตามด้วยเสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๗ – ๘ เป็นการเคลื่อนที่ทำนองเชื่อมติดต่อกันมาจากทำนองห้องที่ ๖ โดยเป็นการย้ำพยางค์เสียงที จากท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๖ อีกจำนวน ๒ พยางค์เสียง แล้วตามด้วยเสียงที่ต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงลา แล้วทำการย้ำพยางค์เสียงอีก ๒ พยางค์เสียงในแนวทางเดียวกัน มุ่งไปสู่เสียงที่เป็นเสียงลูกตกท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๘ ได้แก่เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ ๘

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” โดยนักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นพยางค์เก็บ และสามารถแปรทำนองได้หลากหลายมากกว่าสำนวนเพลงที่เป็นแบบ “บังคับทาง”

ความโดดเด่นอีกประการหนึ่งคือ ลักษณะทำนองเพลงประโยคนี้มีการ “ฉายรูปสำนวนสามชั้น” อย่างชัดเจน ด้วยมีการซ้อนลูกตก หรือย่อทำนองให้มีลูกตกเดียวกัน ภายในประโยคเพลงเดียวกัน ได้แก่เสียงที ซึ่งปรากฏในท้ายห้องเพลงห้องที่ ๔ และ ๖ ก่อนมุ่งไปสู่ลูกตกท้ายประโยค

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๕

- - - ซ	- ฟ - -	- - ม -	ม - ร	- - - -	- - - -	- - ร -	ร - ท -
- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- ด – ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ เป็นทำนองอย่างเดียวกับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ (ดูคำอธิบายที่ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕)

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๖

- - - -	- ซ – ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ – ซ	- ซ - -	- - – ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ เป็นทำนองอย่างเดียวกับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ (ดูคำอธิบายที่ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖)

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทำนองทั้ง ๒ ท่อนจบประโยคด้วยสำนวนที่เรียกว่า “เท่าฉายรูปโยน” ด้วยบทเพลงประเภทเพลงช้านั้น มีรูปแบบสำนวนเพลงประเภทนี้ปรากฏอยู่ โดยมักปรากฏอยู่ท้ายท่อนเพลงเป็นส่วนใหญ่ บางครั้งมีปรากฏอยู่กลางท่อนเพลงบ้าง สำหรับการลงจบประโยคของท่อนเพลงด้วยสำนวนนี้เหมือนกันทั้ง ๒ ท่อน ย่อมทำให้น้ำหนักของเพลงได้สมดุลและมีความสัมพันธ์กัน

สรุปท้ายเพลงช้า เพลงที่ ๒

ทำนองท่อน ๑

การประพันธ์ทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๒ ท่อน ๑ มีการกำหนดการดำเนินทำนองดังนี้

ประการแรก การกำหนดบันไดเสียงทั้งระดับทางในและทางนอก ซึ่งเป็นคู่ ๔ กับบันไดเสียงทางใน ถูกต้องตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย

ประการที่สอง กำหนดให้ทำนองวรรคท้า (ห้องเพลงที่ ๑ – ๔) และวรรครับ (ห้องเพลงที่ ๕ – ๘) มีความแตกต่างกันเป็นส่วนใหญ่

ประการที่สาม กำหนดขั้นคู่เสียงที่มีความหลากหลายได้แก่ คู่ ๔ และ คู่ ๘ มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่ กำหนดรูปแบบการขยายมือฆ้อง “ซ้าย ขวา ขวา”

ประการที่ห้า กำหนดเสียงลูกตกท้ายกลุ่มทำนองย่อยแตกต่างกันออกไป

ประการที่หก กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลายแต่มีความสัมพันธ์กัน

ประการที่สุดท้าย กำหนดให้ทำนองเพลงมีลักษณะดังนี้

- ทำนองเพลงที่สร้างด้วยการย้ำพยางค์เสียง
- ช่วงทำนองลงกลอง การตีกลองปูจารูปแบบ “การตีสลับมือ” ทำการถอดเป็นทำนองเพลงไทยด้วยการกำหนด “กลอนสลับฟันปลา” หรือ “การตีสับมือ” เพื่อให้ดำเนินทำนองมีความสอดคล้องและใกล้เคียงกับทำนองกลองปูจามากที่สุด
- กำหนดสำนวน “เท่าฉายรูปโยน” ในส่วนท้ายของท่อนเพลง

ทำนองท่อน ๒

การประพันธ์ทำนองเพลงช้า เพลงที่ ๒ ท่อน ๒ มีการดำเนินทำนองกำหนดดังนี้

ประการแรก กำหนดกลุ่มเสียงในบันไดเสียงทางนอกและทางใน กำหนดการประพันธ์ทำนองบางประโยคด้วยการใช้เสียงเพียง ๓ เสียงคือเสียงมี เสียงซอลและเสียงลา นอกจากนี้ยังกำหนดให้มีเสียงที่ทำหน้าที่ “สะพานเชื่อมเสียง” เพื่อเชื่อมเสียงระหว่างบันไดเสียงทางนอกกับบันไดเสียงทางใน

ประการที่สอง กำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกันและเป็นเสียงที่ ๑ (Tonic) ของบันไดเสียงทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์

ประการที่สาม กำหนดขั้นคู่เสียงที่มีความหลากหลายได้แก่ คู่ ๔ และ คู่ ๘ มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่ กำหนดทำนองเพลงให้มีลักษณะดังนี้

- ทำนองเพลงที่สร้างด้วยการย้ำพยางค์เสียง
- ทำนองเพลงที่ประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่เสียงคู่ ๔ และ ๘
- กำหนดสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” โดยนักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นพยางค์เก็บ และสามารถแปรทำนองได้หลากหลาย
- กำหนดทำนองรูปแบบ “ฉายรูปสำนวนสามชั้น” ด้วยมีการซ้อนลูกตกหรือย่อทำนองให้มีลูกตกเดียวกันภายในประโยคเพลงเดียวกัน
- กำหนดสำนวน “เท่าฉายรูปโยน” ในส่วนท้ายของท่อนเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์ทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

- - - ร	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล
- - - ล	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

บันไดเสียง

ทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ซึ่งเป็นประโยคขึ้นต้นเพลงนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นทำนองอยู่ในระดับเสียงทางในโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X เป็นหลักในการดำเนินทำนองเท่านั้น โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ มีการกำหนดให้มีแนวเสียง “ขึ้น” และลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ ๑ – ๒ แนวเสียงขึ้น จากเสียงเรต่ำ ไปสู่ เสียงเรสูง

ทำนองห้องที่ ๓ -๔ แนวเสียงลง จากเสียงที ลงสู่ เสียงลา

ทำนองห้องที่ ๕ – ๘ แนวเสียงลง จากเสียงมีสูง ลงสู่ เสียงลา

จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดให้แนวเสียงของวรรครับ เป็นแนวลง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความคลี่คลาย ด้วยการจบด้วยแนวเสียงขึ้น ย่อมทำให้สำนวนเป็นลักษณะค่อนข้าง “สำนวนปลายเปิด” และทำให้ต้องมีทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อไปอีก ย่อมไม่แสดงความคลี่คลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนอง ด้วยประโยคนี้เป็นทำนองขึ้นต้นประเภทเพลงสองไม้ เพราะฉะนั้นผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ให้ทำนองมีความสง่างาม ด้วยต้องเป็นช่วงทำนองที่มีการเปลี่ยนจังหวะหน้าทับ จากจังหวะหน้าทับปรบไก่มาเป็นจังหวะหน้าทับสองไม้ด้วย รายละเอียดของการใช้ขั้นคู่เสียงมีดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๑ เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงมีสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางใน ด้วยการตีมือคู่ ๔ ที่เสียงเรประกอบเสียงลา หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปสู่เสียงเรสูง ในลักษณะมือคู่ ๘ ทำให้การดำเนินทำนองมีความคล้ายคลึงกันด้วยเป็นเสียงเดียวกัน หากแต่มีความแตกต่างกันในเรื่องของช่วงเสียงเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๓ – ๔ นั้น มีการเว้นทำนองส่วนหน้า ๑ ห้องโน้ตเพลงไทย ณ ห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ทำนองลงมาทางเสียงต่ำ ๓ เสียงได้แก่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และ ๒ ในห้องโน้ตเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ เป็นการเว้นหน้าทำนอง ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๕ อีกครั้งหนึ่ง หลังจากนั้นเป็นการหยุดพยางค์เสียง ๒ พยางค์เสียง แล้วเน้นทำนองด้วยเสียงมีสูงและเรสูง บรรเลงติดต่อกัน ณ ส่วนท้ายของห้องเพลงที่ ๖ ก่อนที่จะลากเสียงยาวแล้วเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๓ ได้แก่เสียงที ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๗ และเคลื่อนลงมาสู่ลูกตกเสียงลาท้ายห้องโน้ตเพลงที่ ๘

สรุปได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนั้น เป็นลักษณะการเคลื่อนไปสู่ลูกตกเดียวกันทั้งวรรคท้าและวรรครับได้แก่เสียงลา ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ร	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล
- - - ล	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้อยู่ที่การกำหนดให้ทำนองเพลงลักษณะที่เรียกว่า “การทอนสำนวนเพลง” แล้วนำมาสลับที่กัน เพื่อให้เกิดความลุ่มลึก เหมาะสมกับทำนองของเพลงประเภทเพลงเรื่อง รายละเอียดการทอนสำนวนเพลงสามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

การทอนสำนวนเพลงชุดที่ ๑

- - - ร	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล
- - - ล	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

การทอนสำนวนเพลงชุดที่ ๒

- - - ร	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล
- - - ล	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

จากการแสดงด้วยสัญลักษณ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า การทอนสำนวนเพลงปรากฏ ๒ ตำแหน่ง

ตำแหน่งแรก ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ เสียงเรต่ำ และเสียงเรสูง มีการทอนสำนวนเหลือเพลงเสียงมีสูงและเสียงเรสูง เรียงชิดติดกัน

ตำแหน่งที่สอง ห้องเพลงที่ ๗ - ๘ เสียงทีและเสียงลา เรียงติดต่อกัน ๒ ห้องโน้ตเพลงไทย มีการทอนสำนวนเหลือเพียง ๒ พยางค์เสียงใน ๑ ห้องโน้ตเพลงไทย ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๔

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- - - -	- ท - ท	- รำ - -	มำ มำ - รำ	- - - -	- - ท ท	- รำ - ท	ล ซ - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	ล ซ - ล

บันไดเสียง

ทำนอง ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ ซึ่งเป็นประโยคที่ ๒ ของท่อน ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นทำนองอยู่ในระดับเสียงทางในโดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X เป็นหลักในการดำเนินทำนองเท่านั้น โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง ด้วยเป็นทำนองที่ต่อเนื่องมาจากทำนองประโยคที่ ๑

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีแนวเสียงรูปแบบ “ยืนเสียงประกอบแนวเสียงขึ้นและลงผสมผสานกัน” ภายในทำนองวรรคเดียวกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ กำหนดให้มีการยืนเสียงที – แนวเสียงขึ้นไปสู่เสียงมีสูง – แนวเสียงลงมาสู่เสียงเรสูง

ทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ กำหนดให้มีการยืนเสียงที (แบบย่อส่วนจากทำนองห้องที่ ๑ – ๒) – แนวเสียงขึ้นไปสู่เสียงเรสูง – แนวเสียงลงมาสู่เสียงลา

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - -	- ท - ท	- รำ - -	มำ มำ - รำ	- - - -	- - ท ท	- รำ - ท	ล ซ - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	ล ซ - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

ขั้นคู่เสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ มีปรากฏการใช้มือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๓ มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ มือคู่ ๘ เสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ มือคู่ ๘ เสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ มือคู่ ๘ เสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของบันไดเสียงทางในลักษณะ “การซ้ำพยางค์เสียง” จำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ทำนองขึ้นไปทางเสียงสูง ๓ เสียงได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๓ และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ และมีการย้ำพยางค์เสียงมี ณ ต้นห้องเพลงที่ ๔ อีกจำนวน ๒ พยางค์เสียงและจบด้วยการเคลื่อนที่ลงมาสู่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๒ ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการย่อทำนองเพลงของห้องเพลงที่ ๑ โดยเป็นการซ้ำพยางค์เสียงทีจำนวน ๓ พยางค์เสียง หากแต่เป็นการย้ำเสียงแบบชิดกัน โดยเว้นทำนองห้องเพลงที่ ๕ ไว้ ๑ ห้องโน้ตเพลง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูง ๓ เสียงได้แก่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงที ซึ่งห่างลงมา ๓ เสียง ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ และเคลื่อนเสียงชิดติดต่อกันมาอีก ๒ เสียงได้แก่เสียงลาและเสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๘ ก่อนที่จะเคลื่อนเสียงไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงลา ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๘

จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้มีการซ้ำพยางค์เสียงลูกตกในวรรคท้าแต่ไม่มีการซ้ำเสียงลูกตกของวรรครับ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - -	- ท - ท	- รำ - -	มำ มำ - รำ	- - - -	- - ท ท	- รำ - ท	ล ซ - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	ล ซ - ล

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้ จำแนกได้ ๒ ประการ

ประการแรก การกำหนดให้สำนวนเพลงขึ้นต้นเหมือนกัน แต่มีการ “ย่อพยางค์เสียง” ในตำแหน่งขึ้นต้นวรรคท้าและวรรครับ เพื่อให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างกันและมีความซับซ้อนมากขึ้น

ประการที่สอง การกำหนดให้เสียงของลูกตกท้ายวรรคท้าและวรรครับห่างกันเป็นคู่ ๔ โดยปกติเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๔ จะมีความลงตัว ตามหลักทฤษฎีเรื่องของการกำหนดระดับเสียงหรือทางทั้ง ๗ ในทางดุริยางคศิลป์ไทย การห่างกันเป็นคู่ ๔ ปรากฏชัดเจนได้แก่ ทางเพียงออบนคู่กับทางเพียงออล่าง ซึ่งห่างกันเป็นคู่ ๔ ทางในคู่กับทางนอก ซึ่งห่างกันเป็นคู่และทางกลางคู่กับทางกลางแหบซึ่งห่างกันเป็นคู่ ๔ ในแนวทางเดียวกัน

เพราะฉะนั้นการกำหนดลูกตกของวรรคท้าและวรรครับในทำนองประโยคนี้ จึงกำหนดขึ้นด้วยเหตุผลตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยประการนี้

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

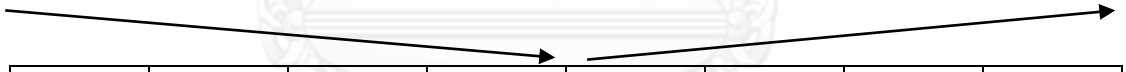
- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท
- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- ล - ท

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ กำหนดให้เป็นการดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของบันไดเสียงทางใน โดยมีกลุ่มเสียงหลักที่ใช้ได้แก่เสียงซอล ลา ที เร และเสียงมีสำหรับการเรียงร้อยทำนองประโยคนี้ไม่ใช้เสียงนอกบันไดเสียงใดมาร่วมดำเนินทำนอง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ นี้กำหนดให้มีลักษณะ “แนวเสียงลง” ประกอบกับ “แนวเสียงขึ้น” ในอัตราส่วนของทำนองที่เท่ากัน กล่าวคือทำนองวรรคท้าห้องโน้ตเพลงที่ ๑ – ๔ มีสำนวนในแนวเสียงลงและทำนองวรรครับ ห้องโน้ตเพลงที่ ๕ – ๘ มีแนวเสียงขึ้น ดังจะได้แสดงด้วยการถอดทำนองเป็นทำนองสารัตถะดังนี้



- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท

การใช้ขั้นคู่เสียง

ขั้นคู่เสียงของทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ มีปรากฏการใช้มือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้มือคู่ ๔ เป็นสำนวนน้อยเพื่อขึ้นต้นวรรคเพลง รายละเอียดต่อไปนี้

การใช้ขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ มือคู่ ๔ เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้ขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ มือคู่ ๘ เสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ มือคู่ ๘ เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ มือคู่ ๘ เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ มือคู่ ๘ เสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องเพลงที่ ๖ มือคู่ ๘ เสียงซอลประกอบกัน
ทำนองห้องเพลงที่ ๗ มือคู่ ๘ เสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องเพลงที่ ๘ มือคู่ ๘ เสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องเพลงที่ ๘ มือคู่ ๘ เสียงทีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ เริ่มต้นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงทางใน ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาสู่เสียงที่ต่ำลง ๑ เสียงได้แก่เสียงเร ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๒ แล้วเคลื่อนลงมาสู่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๓ และ ๔ โดยการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นลักษณะทำนอง “ทางกรอ” ในแนววิถีลงทั้งหมด

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง โดยเริ่มต้นที่เสียงที่ ๕ ของบันไดเสียงทางในได้แก่เสียงเร หลังจากนั้นเคลื่อนที่สูงขึ้นไป ๔ เสียงได้แก่เสียงซอล ณ ห้องเพลงที่ ๖ และเคลื่อนเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงอีก ๑ เสียงได้แก่เสียงลา และเสียงที ตามลำดับ ณ ห้องโน้ตเพลงที่ ๗ สำหรับทำนองเพลงห้องที่ ๘ เป็นการย้ำทำนองห้องเพลงที่ ๗ โดยเป็นการเพิ่มพยางค์เสียงให้ยาวขึ้น ๑ เท่าตัวจากทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๗

สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้ ถูกกำหนดให้มีการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างเป็นระเบียบโดยเป็นการเคลื่อนที่ลงและเคลื่อนที่ขึ้นในอัตราส่วนที่เท่ากันและเรียงเสียงกันอย่างเรียบร้อยภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางในทั้งสิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีลักษณะค่อนไปทางสำนวน “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของประเภทเพลงเรื่องเพลงช้าและวิถีแห่งการตีกลองปูจาที่ต้องเป็นไปอย่างลุ่มลึก นอบน้อมนั่นเอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔

- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ เป็นทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ซึ่งเป็นระดับเสียงทางใน โดยมีเสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงโด มาร่วมดำเนินทำนองในส่วนที่เป็นทำนองย่อย แต่เมื่อมีการถอดทำนองเป็นทำนองสารัตถะแล้วจะพบว่าทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงทางในทั้งประโยค ดังทำนองสารัตถะต่อไปนี้

- - - -	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- ล - ล	- ท - ร	- ท - ร	- ม - ซ

จากทำนองสารัตถะข้างต้น จะเห็นได้ว่าทำนองสารัตถะประกอบด้วยเสียงหลักของระดับเสียงทางใน โดยไม่มีการบรรจุเสียงนอกบันไดเสียงของระดับเสียงทางในอันได้แก่เสียงโดและเสียงฟา เข้าไปร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้เป็นรูปแบบ “แนวเสียงลง” และ “แนวเสียงขึ้นประกอบลง” และ “แนวเสียงลง” โดยเน้น “ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองย่อย” ด้วยอีกชั้นหนึ่ง ดังจะได้อธิบายรายละเอียดดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ แนวเสียงลง จากเสียงมีสูง ลงสู่เสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ แนวเสียงขึ้น จากเสียงลา ไปสู่เสียงทีแล้วหักลงมาแนวเสียงต่ำ โดยกลับมาทางเสียงเรทางต่ำ

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ แนวเสียงขึ้น จากเสียงที ไปสู่เสียงซอล

สำหรับการเน้นความสัมพันธ์ระหว่างทำนองย่อย สามารถแสดงด้วยการกำหนดสัญลักษณ์วงกลมดังต่อไปนี้

- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

จะเห็นได้ว่าทำนองห้องเพลงที่ ๔ ส่วนท้ายของวรรคท้า มีความสัมพันธ์กับทำนองห้องเพลงที่ ๕ ซึ่งเป็นทำนองขึ้นต้นของวรรครับ และทำนองห้องเพลงที่ ๖ ซึ่งเป็นทำนองที่มีเสียงทีและเสียงเรประกอบกันนั้น มีความสัมพันธ์กับเสียงที ณ พยางค์ที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๗ และเสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๘ ก่อนที่ทำนองจะมุ่งไปสู่ลูกตกท้ายประโยคเพลง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการใช้เสียงที่เป็นมือขั้นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการกำหนดใช้มือที่เป็นขั้นคู่ ๔ ร่วมดำเนินทำนอง ๑ ตำแหน่งดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

การกำหนดลักษณะขั้นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสง่างาม ด้วยเสียงที่เป็นคู่ ๘ ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันนั้น ย่อมทำให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มีความชัดเจนสร้างความสง่างามให้ปรากฏ ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์หลักในการดำเนินทำนองเพลงประเภทเพลงเรื่องโดยเฉพาะเพลงช้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงมีสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของบันไดเสียงทางใน แล้วเคลื่อนเสียงลงต่ำมาเป็นคู่ ๒ เรียงติดต่อลงมาที่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นยังเป็นการเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงที ณ ห้องเพลงที่ ๓ และเสียงลา ตามลำดับ ณ ห้องเพลงที่ ๔ หลังจากนั้นเป็นการย้ำพยางค์เสียง ๓ พยางค์เสียงที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๕ แล้วเคลื่อนที่ไปสู่เสียงทางเสียงสูงที่เป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ต้นห้องเพลงที่ ๖ และเคลื่อนมาทางเสียงต่ำ โดยต่ำลงมา ๖ เสียงที่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางใน แล้วเคลื่อนทำนองไปยังเสียงโดที่สูงขึ้นไปเป็นคู่ ๒ ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ แล้วเคลื่อนที่ไปยังเสียงที่สูงขึ้นได้แก่เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ – ๓ ของห้องเพลงที่ ๗ โดยการจบที่เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงทางใน (Tonic) ถือเป็นการลงจบที่มีความสมบูรณ์และมีความคลี่คลายนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นอยู่ที่การกำหนดแนวเสียงให้มีแนวเสียง “ลง” “ขึ้นลง” และ “ขึ้น” ประกอบกัน โดยแนวเสียง “ขึ้นลง”นั้น มีการหักเสียงลงมาทางเสียงต่ำมากถึง ๖ เสียงด้วยกัน ดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ตำแหน่งที่มีการหักเหของเสียงดังนี้

- - - -	- - มˌ รˌ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

ลักษณะดังกล่าวทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความหักเหของเสียงอย่างมาก ทำให้การฟังของผู้ที่ได้ยินทำนองเพลงเกิดความรู้สึกสะเทือนใจได้ทันที

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕

- - - -	- - ท ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล	- ท รˌ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- - - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ มีการกำหนดใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ซึ่งเป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงทางใน โดยไม่มีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงแต่อย่างใด ด้วยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจนด้วยทำนองมีการกำหนดทำนองขึ้นต้นเพลงให้มีความน่าสนใจ ดังจะได้อธิบายในหัวข้อถัดไป

แนวเสียง

ทำนองท่อนนี้มีการกำหนดแนวเสียงรูปแบบ “การย้ำพยางค์เสียงเพื่อขึ้นต้น” “แนวเสียงลง” จำนวน ๒ ชุด และ “แนวเสียงลง” แบบพิเศษ กล่าวคือเป็นแบบที่มีการสับมือสับเสียงไปมานั่นเอง รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ มีการเว้นพยางค์เสียงห้องเพลงที่ ๑ และย้ำพยางค์เสียงที ๓ พยางค์เสียง เป็นพยางค์เสียงขึ้นต้น ณ ห้องเพลงที่ ๒ โดยเป็น ๓ พยางค์เสียงเรียงชิดกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ กำหนดให้เป็นทำนองที่มีรูปแบบ “แนวเสียงลง” ตั้งแต่เสียงมีสูง ลงสู่เสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ กำหนดให้เป็นทำนองที่มีรูปแบบ “แนวเสียงลง” ตั้งแต่เสียงที ลงสู่เสียงมี

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ กำหนดให้เป็นทำนองที่มีรูปแบบ “แนวเสียงลง” โดยเมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะได้แก่ทำนอง / - - - ล / - - ซ / หากแต่มีการสับมือสับเสียงเป็นคู่

- - - -	- - ท ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล	- ท รˌ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- - - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดการใช้เสียงคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยมีขั้นคู่ ๔ เป็นส่วนประกอบในการเรียงร้อยทำนองเพลงดังนี้

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ ใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงเร

การกำหนดลักษณะขั้นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสง่างามโดยเป็นไปในแนวทางเดียวกันกับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ ที่ได้อธิบายไว้แล้วก่อนหน้าประโยคนี้

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ เริ่มต้นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่เสียงที ในลักษณะการย้ำพยางค์เสียงที ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องโน้ตเพลงห้องที่ ๒ โดยเว้นทำนองห้องเพลงที่ ๑ ไว้ ทั้งนี้เพื่อให้เพลงมีท่วงที สง่างาม หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไปตั้งหลักใหม่ ณ ห้องเพลงที่ ๓ ด้วยเสียงมีสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ แล้วเคลื่อนพยางค์เสียงลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ได้แก่ เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ และเคลื่อนพยางค์เสียงลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงที เป็นคู่ ๓ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๔ หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ด้วยเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ท้ายห้องเพลงที่ ๔ เป็นการจบการเคลื่อนที่ของทำนองวรรคท้า

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๕ – ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางในเช่นเดียวกับวรรคท้า หลังจากนั้นเคลื่อนพยางค์เสียงขึ้นไปทางเสียงสูงที่เสียงเรสูงซึ่งสูงขึ้นไป ๓ เสียงแล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงลา ซึ่งต่ำลงมาเป็นคู่ ๔ ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ท้ายห้องเพลงที่ ๕ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๖ เป็นการย้ำพยางค์เสียง “ที – ลา” อีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจน แล้วเคลื่อนที่ลงมาที่เสียงซอล ซึ่งห่างลงมาเป็นคู่ ๒ และเสียงมี ซึ่งห่างลงมาเป็นคู่ ๓ อีกครั้งหนึ่ง ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๖

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ เริ่มต้นทำนองเพลงที่เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาที่เสียงซอล ซึ่งห่างลงมาเป็นคู่ ๒ จากเสียงลา แล้วเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงที่เสียงที ซึ่งห่างขึ้นไปเป็นคู่ ๓ และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงลา ห่างลงมาเป็นคู่ ๒ ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ท้ายห้องเพลงที่ ๗ ส่วนห้องเพลงที่ ๘ เป็นการเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเรียงติดต่อมาจากทำนองห้องเพลงที่ ๗ ได้แก่เสียงซอลและเสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และ ๒ ตามลำดับ และจบประโยคเพลงด้วยเสียงซอล ประกอบเสียงเร ในรูปแบบมือคู่ ๔ ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๘ เป็นการจบประโยคที่สมบูรณ์ด้วยเป็นการจบที่เสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน หรือเสียง Tonic นั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ มีความโดดเด่นเรื่องของการตั้งต้นประโยคเพลง โดยทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ซึ่งเป็นการย้ำพยางค์เสียงที ๓ พยางค์เสียงและเป็นทำนองย่อยที่ไม่มีความต่อเนื่องไปที่ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เปรียบเสมือนการตั้งต้นเพลงที่มีการทิ้งทำนองให้มีความฉงนแล้วไปตั้งทำนองใหม่ซึ่งแยกความสัมพันธ์ออกจากทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ สร้างความไพเราะและความแปลกหูให้กับผู้ฟัง โดยลักษณะการกำหนดเช่นนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้ผู้ฟังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ ด้วยทำนองเพลงไทยมักจะมีความสัมพันธ์กันเป็นส่วนใหญ่ หากแต่ทำนองนี้

มีวัตถุประสงค์ในทางตรงกันข้าม นอกจากนี้ยังเป็นการซ่อนความลุ่มลึกให้ปรากฏในทำนองเพลงประโยคนี้อีกประการหนึ่งด้วย

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖

- - - -	- ซ - ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	- - - ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ นี้ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน” โดยเป็นลักษณะการดำเนินทำนองอย่างเดียวกับทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๒ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖ และทำนองเพลงช้าเพลงที่ ๒ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๖

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - ล ท	- ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - ท	- - - -	- ล - ล	- ท - -	ร̣ ร̣ - ท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - -	- ท - ร	- - - ท

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ มีการกำหนดใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ซึ่งเป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงทางใน โดยไม่มีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงแต่อย่างใด ด้วยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจน ในแนวทางเดียวกับทำนองท่อน ๑ นั่นเอง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้เป็นแนวเสียง “ขึ้นและลง” ประกอบกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ แนวเสียงขึ้น จากเสียงซอล มุ่งไปสู่เสียงมีสูง

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ แนวเสียงลง จากเสียงซอลสูง ลงมาสู่เสียงที

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ -๘ เป็นการย้ำพยางค์เสียงลาก่อนที่จะมุ่งไปสู่เสียงสูง ได้แก่เสียงเรสูงแล้ววกแนวเสียงกลับมาที่เสียงที เป็นการลงจบปิดประโยค

ลักษณะการกำหนดแนวเสียงข้างต้น ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน โดยจบทำนองที่ “แนวเสียงลง” จะมีความคลี่คลายของทำนองเพลงได้ประการหนึ่ง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการใช้ขั้นคู่ที่เป็นคู่ ๖ ในลักษณะ “การตีเสี้ยวมือ” และการใช้ขั้นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลงดังนี้

การใช้มือคู่ ๖

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ ใช้มือคู่ ๖ ที่มีและเสียงซอลตีประกอบกัน

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะการกำหนดใช้มือคู่ ๖ ซึ่งปรากฏครั้งแรกในการเรียงร้อยทำนองเพลงเรื่องเพลงช้าเพลงนี้ ด้วยทำนองเพลงไม่เอื้อให้ใช้มือคู่ ๔ และคู่ ๘ เป็นเพราะข้อจำกัดเรื่องของเสียงฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะประการหนึ่งของมือฆ้องวงใหญ่ ทำให้ทำนองเพลงลักษณะนี้ต้องเป็นการตีเสี้ยวมือด้วยมือคู่ ๖ จึงจะสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสะดวก

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ นี้ เริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองไปตามเสียงของกลุ่มเสียงปัญจมูลทางในได้แก่เสียงซอล เสียงลา เสียงที เสียงเรและเสียงมี

ตามลำดับ ณ ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ในแนวเสียงลง โดยตั้งที่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๓ แล้วเคลื่อนต่ำลงมาเป็นคู่ ๓ ที่เสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ แล้วเคลื่อนทำนองลงมาที่เสียงเรและเสียงทีตามลำดับ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ – ๒ ของห้องเพลงที่ ๔

สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการเริ่มต้นทำนองเพลงที่เสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางใน โดยเป็นการย้ำพยางค์เสียง ๓ พยางค์เสียงที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ แล้วเคลื่อนที่สูงขึ้นไป ๑ เสียงที่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๗ ด้วยการตีมือคู่ ๘ แล้วเคลื่อนที่ยังเสียงทางเสียงสูงได้แก่เสียงเร ในลักษณะการใช้มือ “ซ้าย ขวา ขวา” ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๗ ไปสู่ต้นห้องเพลงที่ ๘ แล้วจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงด้วยเสียงที ในลักษณะมือคู่ ๘ โดยเสียงทีดังกล่าวเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางใน เพราะฉะนั้นการกำหนดเช่นนี้จึงเป็นการเปิดสำนวนเพลงให้มีสำนวนอื่นๆตามมาต่อไปอีก

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ มีความโดดเด่นอยู่ ๒ ประการ ประการแรกเป็นการกำหนดให้ลูกตกเป็นเสียงเดียวกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ โดยในที่นี้เป็นการกำหนดลูกตกที่ “เสียงที” ทั้งนี้เพื่อสร้างทำนองเพลงประโยคนี้ให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันกับวิธีการตีกลองปูจาที่เน้นความสัมพันธ์ในการใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงบนหน้ากลองทั้งกลองใบใหญ่และกลองใบเล็ก ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - ล ท	- ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - ท	- - - -	- ล - ล	- ท - -	ร̣ ร̣ - ท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - -	- ท - ร	- - - ท

ความโดดเด่นอีกประการหนึ่งคือเรื่องของการซ้อนพยางค์เสียงในกลุ่มทำนองย่อยของวรรคท้าและวรรครับดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - ล ท	- ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - ท	- - - -	- ล - ล	- ท - -	ร̣ ร̣ - ท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - -	- ท - ร	- - - ท

จากสัญลักษณ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่าทำนองวรรคท้า กำหนดให้เสียงมี ซึ่งเป็นพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๒ ซ้ำพยางค์เสียงเดียวกันกับเสียงมี พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ และกำหนดให้เสียงที ณ พยางค์เสียงแรกของห้องเพลงที่ ๗ ซ้ำกันกับเสียงที พยางค์เสียงที่ ๓ ของ

ห้องเพลงที่ ๘ โดยการกำหนดการซ้ำพยางค์เสียงนี้ย่อมทำให้ทำนองเพลงเกิดความสัมพันธ์ และการซ้ำพยางค์เสียงข้างต้นยังแสดงวิธีการตีกลองปูจาที่มีการใช้การซ้ำมือซ้ายขวาตีกลองสลับกันไปมา มีลักษณะการใช้มือที่เป็นระเบียบเรียบร้อย สมกับเป็นการตีกลองเพื่อการบูชาในทางพุทธศาสนา และด้วยคุณสมบัติเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงดังกล่าวนี้เองทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้เกิดความโดดเด่น สร้างความคลี่คลายเรื่องการใช้เสียงให้กับผู้ฟังเป็นอย่างดี

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล

บันไดเสียง

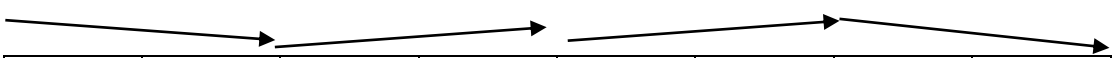
ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ มีการกำหนดใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X ซึ่งเป็นทำนองที่อยู่ในระดับเสียงทางใน เช่นเดียวกับทำนองเพลงประโยคที่ ๑ โดยไม่มีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงแต่อย่างใด ตามวัตถุประสงค์ของการประพันธ์ดังอธิบายไว้แล้วในทำนองเพลงประโยคที่ ๑

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้เป็นแนวเสียง “ลง ขึ้น ขึ้น ลง” ประกอบกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ แนวเสียงลง จากเสียงเรสูง มุ่งไปสู่เสียงซอล
ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ แนวเสียงขึ้น จากเสียงเรต่ำ ลงมาสู่เสียงที
ทำนองห้องเพลงที่ ๕ -๖ แนวเสียงขึ้น จากเสียงซอล ลงมาสู่เสียงเรสูง
ทำนองห้องเพลงที่ ๖ – ๘ แนวเสียงลง จากเสียงมีสูง มุ่งลงมาสู่เสียงลา

ลักษณะการกำหนดแนวเสียงข้างต้น ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน โดยการขึ้นต้นและการลงจบทำนองที่ “แนวเสียงลง” จะมีความคลี่คลายของทำนองเพลงได้ การกำหนดแนวเสียงดังกล่าวมีความชัดเจนเมื่อทำการแสดงด้วยการถอดเป็นทำนองสารัตถะและแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้



- ร - ท	- ล - ซ	- ร – ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดใช้มือที่เป็นคู่เสียงลักษณะมือคู่ ๘ เป็นส่วนใหญ่และมีการกำหนดให้มีการใช้มือคู่ ๔ เป็นส่วนน้อยในการดำเนินทำนอง โดยการกำหนดเช่นนั้นยังคงวัตถุประสงค์สำคัญคือความต้องการทำนองเพลงที่มีเสียงหนักแน่น ด้วยการตีมือซ้ายและมือขวาเป็นเสียงเดียวกันย่อมทำให้เกิดความชัดเจน มั่นคง ดังรายละเอียดการกำหนดใช้มือคู่ ๔ และ คู่ ๘ ดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑ ใช้มือคู่ ๔ ที่มีเสียงซอลตีประกอบกับเสียงเร

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ที่เสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ที่เสียงลาประกอบกัน

ดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตำแหน่งที่กำหนดมือคู่ ๔

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล

ตำแหน่งที่กำหนดมือคู่ ๘

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล

จากการแสดงด้วยสัญลักษณ์ข้างต้น จะเห็นได้ว่าตำแหน่งที่มีการกำหนดให้เป็นมือคู่ ๘ มีอัตราส่วนมากกว่าคู่ ๔ ทั้งนี้เพื่อแสดงความชัดเจนและมั่นคงของทำนองเพลงดังกล่าวแล้วข้างต้นนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นทำนองเพลงที่เสียงเรทางสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงลงมาทางเสียงต่ำลงเป็นคู่ ๒ จากทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๑ ได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๒ และเคลื่อนที่ต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ อีกครั้งหนึ่ง ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ในห้องเพลงเดียวกันได้แก่เสียงซอล และมีการซ้ำพยางค์เสียงซอลจำนวน ๒ พยางค์เสียง ณ ต้นห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงไปสู่เสียงที่สูงขึ้นจำนวน ๑ เสียงได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๓ และมีการซ้ำพยางค์เสียงลาจำนวน ๒ พยางค์เสียง ณ ต้นห้องเพลงที่ ๔ ซึ่งมีความสัมพันธ์ในลักษณะเดียวกับทำนองต้นห้องเพลงที่ ๓ อีกครั้งหนึ่ง จากพยางค์เสียงลามีการเคลื่อนที่ไปสู่ลูกตกทางเสียงสูงในลักษณะคู่ ๒ ได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงลูกตก และเป็นลูกตกที่กำหนดให้ใช้เสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางในมาเป็นเสียงลูกตก ซึ่งเป็นเสียงที่ไม่แสดงการจบที่สมบูรณ์ เพื่อเป็นสำนวนปลายเปิดไปสู่ทำนองวรรครับต่อไป

การเคลื่อนที่ของทำนองวรรครับเริ่มต้นด้วย “เสียงซอล” ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน ในลักษณะมือคู่ ๔ โดยลักษณะการขึ้นต้นนี้เป็นเหมือนการกำหนดจุดสังเกต เพื่อสร้างจุดเด่นของทำนองวรรครับ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเรียงติดต่อกันไปได้แก่เสียงลา เสียงที และเสียงเรสูง ณ ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ และมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงสูงขึ้นไปที่เสียงมีสูง เพื่อเป็นการตั้งต้นกลุ่มทำนองย่อย ณ พยางค์เสียงแรกของห้องเพลงที่ ๗ ก่อนที่จะเคลื่อนที่ทำนองลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงเร เสียงทีและเสียงลา ตามลำดับ ณ ห้องเพลงที่ ๗ – ๘ นั่นเอง

จากรายละเอียดของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงข้างต้น จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงประโยคนี้มีการใช้เสียงเรียงติดต่อกันอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่มีการกำหนดเสียงกระโดดข้ามกันไปมา ทั้งนี้เพื่อแสดงความเคารพและความศักดิ์สิทธิ์ของการตีกลองปูจาที่ตีเพื่อเป็นพุทธบูชานั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้ยังคงกำหนดความโดดเด่นอยู่ที่การใช้เสียงหลักของระดับเสียงทางใน มาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงโดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงแต่อย่างใด นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงที่มีความเหมาะสม ลงตัวได้แก่ “ลง ขึ้น ขึ้น ลง” เพื่อสร้างทำนองเพลงที่มีความลงตัว ในลักษณะการใช้เสียงเรียงร้อยติดต่อกันอย่างเป็นระเบียบ เรียบร้อย และมีการใช้เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อสร้างความชัดเจน หนักแน่นและมั่นคงให้ปรากฏในทำนองเพลงประโยคที่ ๒ นี้

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - ล ร	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ ยังคงกำหนดให้มีการใช้เสียงหลักในกลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางในมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงโดยไม่มีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองเพลงเลย

แนวเสียง

แนวเสียงที่กำหนดใช้ในการดำเนินทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้เป็นเสียง “ขึ้น ลง ยืนเสียง” โดยแนวเสียงทั้ง ๓ รูปแบบ กำหนดให้อยู่ในประโยคเดียวกัน ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ กำหนดให้แนวเสียงมีลักษณะ “ขึ้น” ได้แก่ จากเสียงลา มุ่งไปสู่เสียงเรสูง

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ กำหนดให้แนวเสียงมีลักษณะ “ลง” ได้แก่ จากเสียงที มุ่งลงมาที่เสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ กำหนดให้เป็นการ “ยืนเสียง” ในลักษณะ “ลูกเท่า” ฉายรูป “ทำนองโยน” ด้วยเสียงลา โดยเมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะปรากฏดังนี้

ทำนองที่ประพันธ์

- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -

ทำนองสารัตถะแสดงการยืนเสียงลา

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้ มีการกำหนดให้มีการใช้คู่เสียงที่มีความหลากหลายได้แก่ การใช้มือคู่ ๔ การใช้มือคู่ ๕ การใช้มือคู่ ๘ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงลาประกอบกับเสียงมี

การใช้มือคู่ ๕

ทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๕ ด้วยเสียงลาประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางในหลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ทำนองไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๒ สำหรับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการเคลื่อนที่ทำนองลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นย้ำพยางค์เสียงทีและเสียงลาอีกครั้งหนึ่ง โดยเริ่มต้นที่เสียงที ณ ห้องเพลงที่ ๕ แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงแรกของห้องเพลงที่ ๖ แล้วเป็นการยืนเสียงลาตีประกอบกับเสียงเร ในลักษณะมือคู่ ๕ ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงเดียวกัน แล้วทำการแยกมือซ้ายและมือขวาด้วยเสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๗ – ๘ ในลักษณะการยืนเสียงลา นั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นอยู่ที่การขึ้นต้นวรรคท้า เป็นการใช้พยางค์เสียงชิดกันในลักษณะ “การกระตุกเสียง” ได้แก่ทำนองห้องเพลงที่ ๒ โดยทำนองเพลงที่กำหนดใช้ทั่วไปจะเป็นทำนองอีกลักษณะหนึ่ง โดยสามารถเปรียบเทียบกันได้ดังนี้

ทำนองที่ใช้โดยทั่วไป

- - - -	- - - รำ	- - - ท	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ท	- - - ล

ทำนองที่ประพันธ์แบบ “กระตุกเสียง”

- - - -	- - ล รำ	- - - ท	- - - ล
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล

การกำหนดลักษณะการขึ้นต้นทำนองวรรคท้าข้างต้น ทำให้ทำนองเพลงมีแง่มุม มีความพิเศษ สร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับทำนองเพลง นอกจากนี้การขึ้นต้นด้วยเสียงลา ทั้งพยางค์เสียงแรกและพยางค์เสียงสุดท้ายของวรรคท้าซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้เกิดการ “เน้นทำนอง” อีกประการหนึ่งด้วย

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔

- - - -	- - มำ รำ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ท̣ - ด̣	- - - ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๔ กำหนดให้ทำนองเพลงอยู่ภายใต้ระดับเสียงทางใน แต่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๗ มาร่วมดำเนินทำนอง เพื่อให้ทำนองเพลงแปลกหูขึ้น

แนวเสียง

แนวเสียงประโยคนี้มีการกำหนดให้ทำนองเพลงมีลักษณะ “ลง ขึ้น ลง ขึ้น” โดยกำหนดให้แนวเสียงดังกล่าวเป็นการสร้างทำนองเพลงที่เป็นแนวเสียงปลายเปิด ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ แนวเสียงลง เริ่มจากเสียงมีสูง เคลื่อนที่ลงมาที่เสียงเรสูง ตามด้วยเสียงทีและลงจบที่เสียงลาท้ายห้องเพลงที่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ แนวเสียงขึ้น และลง เริ่มจากเสียงลา เคลื่อนที่สูงขึ้นไปที่เสียงที แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงเร ท้ายห้องเพลงที่ ๖

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ แนวเสียงขึ้น จากเสียงที ไปสู่เสียงโด เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ณ พยางค์เสียงสุดท้ายท้ายห้องเพลงที่ ๘ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - -	- - มˌ รˌ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

จะเห็นได้ว่าการกำหนดแนวเสียงให้จบที่ “แนวขึ้น” เป็นการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะ “ปลายเปิด” เพื่อให้มีทำนองเพลงอื่นๆ มาต่อท้ายทำนองประโยคนี้อีกนั่นเอง

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองและมีการกำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๔ เล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้ทำนองเพลงมีลักษณะชัดเจน หนักแน่น ดังที่อธิบายไว้แล้วข้างต้น รายละเอียดการใช้ขั้นคู่เสียงมีดังนี้

ห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๔ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอล ประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองเพลงประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงมีทางเสียงสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ทำนองเพลงต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ ที่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๒ ต่อมามีการเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่ต่ำลงมาเป็นคู่ ๓ ได้แก่เสียงที ณ ห้องเพลงที่ ๓ แล้วเคลื่อนลงมาทางต่ำเรียงชิดติดต่อกันที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเป็นการย้ำพยางค์เสียงลาอีกจำนวน ๒ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๕ และเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงจำนวน ๑ เสียงได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำจำนวน ๖ เสียงได้แก่เสียงเรต่ำในลักษณะมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเร ประกอบเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ท้ายห้องเพลงที่ ๖

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงโด เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ซึ่งเสียงซอลที่เป็นเสียงลูกตก หรือเสียงสุดท้ายของประโยคเพลงนั้น กำหนดให้เป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน ทำให้การจบเพลงเป็นการจบด้วยประโยคที่สร้างความสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงกำหนดให้ปรากฏลักษณะ ๒ ประการ

ประการแรก การกำหนดสำนวนเพลงให้มีความสอดคล้องมาจากประโยคที่ ๓ ซึ่งเป็นการยืนเสียงลา การดำเนินทำนองประโยคนี้ยังคงกำหนดเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงยืนจากประโยคที่ ๓ มาเป็นลูกตกท้ายวรรคท้า ดังจะแสดงตำแหน่งลูกตกท้ายวรรคท้าดังนี้

- - - -	- - มˌ รˌ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

ประการที่สอง การกำหนดสำนวนเพลงให้มีเสียงขึ้นต้นและเสียงลงจบเป็นเสียงมีความห่างกันดังนี้

เสียงขึ้นต้น ได้แก่เสียงมี เป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน

เสียงลงจบ ได้แก่เสียงซอล เป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน

- - - -	- - มˌ รˌ	- - - ท	- - - ล	- - ล ล	- ท - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - -	- - ม ร	- - - ท	- - - ล	- ล - -	- - - ล	- ทฺ - ดฺ	- - - ซ

ลักษณะดังกล่าวข้างต้นทำให้ทำนองเพลงเกิดความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ด้วยเป็นทำนองเพลงที่อยู่ในส่วนของเพลงประเภทเพลงสองไม้

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๕

- - ท ท	- - ท ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล	- ท รˌ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- ท - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๕ เป็นการดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน ได้แก่เสียงซอล ลา ที X เร มี X เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงใดมาร่วมดำเนินทำนอง ทั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจน หนักแน่น ดังที่เคยอธิบายไว้แล้วข้างต้น

แนวเสียง

การกำหนดแนวเสียงของทำนองประโยคนี้ประกอบด้วย “ยืนเสียง ลง ลง ขึ้น” รายละเอียดปรากฏชัดเจนเมื่อทำการถอดทำนองสารัตถะดังนี้

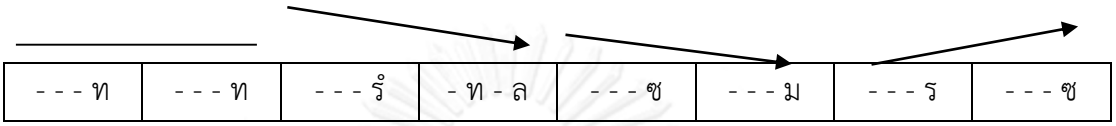
ทำนองเดิม

- - ท ท	- - ท ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล	- ท รˌ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- ท - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ท	- - - รˌ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ซ

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ เป็นการยืนทำนองเพลงที่เสียงทีเหมือนกันทั้ง ๒ ห้อง โน้ตเพลง ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการกำหนดแนวเสียงลงจากเสียงเรสูงมุ่งลงสู่เสียงลาทางเสียงต่ำ ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการเคลื่อนเสียงแนวลงจากเสียงซอลลงไปสู่เสียงมีทางเสียงต่ำ และทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการกำหนดแนวเสียงขึ้นจากเสียงเรทางเสียงต่ำมุ่งไปสู่เสียงซอลทางเสียงสูง ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้



การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียงของทำนองประโยคนี้ ยังกำหนดให้เป็นการใช้มือคู่ ๘ ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันใน ๑ ช่วงเสียงตีประกอบกันเป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนองเพลง ด้วยเหตุผลที่ได้อภิปรายไว้แล้วข้างต้น รายละเอียดการใช้มือที่เป็นขั้นคู่เสียงเหมือนและแตกต่างกันมีรายละเอียดดังนี้

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ เสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ เสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ เสียงลาประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๔ เสียงซอลและเสียงเรตีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นการดำเนินทำนองด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางใน และมีการย้ำพยางค์เสียงทีจำนวน ๓ พยางค์เสียงเป็นจำนวน ๒ ชุดเพลง โดยปกติเป้าหมายของการซ้ำพยางค์เสียงนี้ เป็นการเติมทำนองที่เป็นช่วงเว้นทำนองเพลง หากแต่ทำนอง

ประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดให้การย้ำพยางค์เสียงทั้ง ๒ ชุดนี้ทำหน้าที่ร่วมดำเนินทำนองเพลงด้วย เนื่องจากเป็นทำนองเพลงในช่วงของเพลงสองไม้ ที่ต้องการความถี่ของพยางค์เสียงในการดำเนินทำนองนั่นเอง

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงในทางเสียงสูง แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ที่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ แล้วเคลื่อนเสียงติดต่อลงมาอีกในห้องเพลงที่ ๔ ได้แก่เสียงทีและเสียงลาตามลำดับ

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ เริ่มต้นด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางในหลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงที่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงแล้ววกเสียงกลับลงมาทางเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำลงมาจำนวน ๔ เสียง ทำนองห้องเพลงที่ ๖ เป็นการย้อนกลับไปซ้ำพยางค์เสียงเดิมของห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงที หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงลา เสียงซอล และเสียงมีตามลำดับ

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางในหลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงที่ต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงซอล แล้ววกเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงที พร้อมกับเคลื่อนเสียงลงมาสู่เสียงลาอีกครั้งหนึ่ง ณ พยางค์ที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๗ สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๘ ดำเนินทำนองไปในแนวทางเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๗ กล่าวคือ “การเริ่มต้นด้วยเสียงใด จะจบพยางค์ย่อยที่เสียงนั้น” โดยทำนองห้องเพลงที่ ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงมี ซึ่งต่ำลงมา ๓ เสียง แล้วจบด้วยการใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบกับเสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๘ เพื่อแสดงการจบประโยคที่สมบูรณ์ด้วยเป็นการจบที่เสียงที่ ๑ หรือเสียง Tonic ของระดับเสียงทางในนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดทำนองเพลงให้มีความถี่ โดยกำหนดให้ทำนองที่มักเป็นทำนองสำหรับทำหน้าที่ “ดำเนินทำนองเพื่อให้เต็มช่องว่าง” มาทำหน้าที่ “ดำเนินทำนองเพื่อเป็นหลัก” นอกจากนี้ยังเน้นเรื่องของความสัมพันธ์ของเสียงในลักษณะที่ว่า “การดำเนินทำนองวรรคย่อย เริ่มต้นด้วยเสียงใดจะจบด้วยเสียงนั้น” ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - ท ท	- - ท ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล	- ท รˌ -	ท ล - -	ล - ท ล	- - - ซ
- ท - -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ร

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๖

- - - -	- ซ - ซ	- -ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	- - - ซ
- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -	- - ล ซ	- - - -	- ด - -	ล ซ - -

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๖ นี้ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน” โดยเป็นลักษณะการดำเนินทำนองอย่างเดียวกับทำนองเพลงอื่น ๆ ที่ผ่านมาดังนี้

- เพลงช้า เพลงที่ ๒ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๖
- เพลงช้า เพลงที่ ๒ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๖
- เพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๖

สรุปท้ายเพลงสองไม้ เพลงที่ ๑

ทำนองท่อน ๑

การประพันธ์เพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก ท่อน ๑ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดรูปแบบทำนอง “การทอนสำนวนเพลง” นำมาสลับที่กันเพื่อให้ทำนองเพลงมีความลุ่มลึก เหมาะสมกับทำนองของเพลงประเภทเพลงเรื่อง

การกำหนดให้สำนวนเพลงขึ้นต้นเหมือนกัน แต่มี “การย่อพยางค์เสียง” ในตำแหน่งขึ้นต้นวรรคท้าและวรรครับ เพื่อให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างกันและมีความซับซ้อน

การกำหนดให้เสียงของลูกตกท้ายวรรคท้าและวรรครับห่างกันเป็นคู่ ๔ โดยปกติเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๔ จะมีความลงตัวตามหลักทฤษฎีเรื่องของกำหนดระดับเสียงหรือทางทั้ง ๗

การกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีลักษณะค่อนไปทางสำนวน “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของประเภทเพลงเรื่องเพลงช้าและวิถีแห่งการตีกลองปูจาที่ต้องเป็นไปอย่างลุ่มลึก นอบน้อม

การกำหนดแนวเสียงให้มีแนวเสียง “ลง” “ขึ้นลง” และ “ขึ้น” ประกอบกัน โดยแนวเสียง “ขึ้นลง”นั้น มีการหักเสียงลงมาทางเสียงต่ำมากถึง ๖ เสียง ลักษณะดังกล่าวทำให้ทำนองเพลงมีความหักเหของเสียงอย่างมาก ทำให้การฟังของผู้ที่ได้ยินทำนองเพลงจะเกิดความรู้สึกสะเทือนใจได้ทันที

การกำหนดทำนองตั้งต้นประโยคเพลง โดยทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ซึ่งเป็นการย้ำพยางค์เสียงที ๓ พยางค์เสียงและเป็นทำนองย่อยที่ไม่มีความต่อเนื่องไปที่ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เปรียบเสมือนการตั้งต้นเพลงที่มีการทิ้งทำนองให้มีความฉงน แล้วไปตั้งทำนองใหม่ซึ่งแยก

ความสัมพันธ์ออกจากทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ สร้างความไพเราะและความแปลกหูให้กับผู้ฟัง โดยลักษณะการกำหนดเช่นนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้ผู้ฟังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์

การกำหนดทำนองรูปแบบ “เท่าฉายรูปโยน”

ทำนองท่อน ๒

การประพันธ์เพลงสองไม้ เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก ท่อน ๒ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดให้ลูกตกเป็นเสียงเดียวกันทั้งวรรคท้าและวรรครับ ‘

การกำหนดการซ้ำพยางค์เสียง ทำให้ทำนองเพลงเกิดความสัมพันธ์และสอดคล้องกับวิธีการตีกลองปูจาที่มีการใช้การซ้ำมือซ้ายขวาตีกลองสลับกันไปมา มีลักษณะการใช้มือที่เป็นระเบียบเรียบร้อย สมกับเป็นการตีกลองเพื่อเป็นพุทธบูชา

การกำหนดใช้เสียงหลักของระดับเสียงทางใน มาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงโดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

การกำหนดแนวเสียงที่มีความเหมาะสมลงตัวได้แก่ “ลง ขึ้น ขึ้น ลง” เพื่อสร้างทำนองเพลงที่มีความลงตัวในลักษณะการใช้เสียงเรียงร้อยติดต่อกันอย่างเป็นระเบียบ เรียบร้อย และมีการใช้เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อสร้างความชัดเจน หนักแน่นและมั่นคง

การกำหนดทำนองเพื่อการขึ้นต้นวรรคท้าเป็นการใช้พยางค์เสียงชิดกันในลักษณะ “การกระตุกเสียง” ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้เกิดการ “เน้นทำนอง”

การกำหนดทำนองเพลงให้มีความถี่ โดยกำหนดให้ทำนองที่มักเป็นทำนองสำหรับทำหน้าที่ “ดำเนินทำนองเพื่อให้เต็มช่องว่าง” มาทำหน้าที่ “ดำเนินทำนองเพื่อเป็นหลัก”

การกำหนดเรื่องของความสัมพันธ์ของเสียงในลักษณะที่ว่า “การดำเนินทำนองวรรคย่อย เริ่มต้นด้วยเสียงใดจะจบด้วยเสียงนั้น”

วิเคราะห์ทำนองกลองปูจาและทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

- - ซ ซ	- ล - ซ	- ล ซ ซ	- - ซ ซ	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -
- ซ - -	- ล - ซ	- - - ด	- ซ - -	- - - -	- ล - ท	- ด - ร	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ (เพลงล่องน่านช้า) ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้ทำนองเพลงยังคงอยู่ในระดับเสียงทางใน แต่มีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ “เสียงฟา” มาร่วมดำเนินทำนอง โดยปรากฏชัดเจนเมื่อทำการถอดเป็นทำนองสารัตถะดังจะแสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - ซ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดทำนองให้มีแนวเสียงรูปแบบ “การยืนเสียง” โดยเป็นการยืนเสียงซอล เพื่อเป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลง ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะที่ทำการถอดจำนวน ๒ ครั้ง เพื่อแสดงการยืนเสียงซอลให้ปรากฏดังนี้

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะ (ถอดครั้งที่ ๒)

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้ เป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทำนองเพลงให้มีความหลากหลาย ด้วยเป็นเพลงสองไม้ ลำดับที่ ๒ ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๔ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ และมือคู่ ๕ มาร่วมดำเนินทำนองในอัตราส่วนที่น้อยกว่ามือคู่ ๔ ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงมี ประกอบเสียงที

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงฟาประกอบเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอล ประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ ๕

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๕ ด้วยเสียงลาประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอล ประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน และจบด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน การกำหนดเช่นนี้ทำให้ทำนองเพลงมีความลงตัว ได้อัตราส่วนที่ดี

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มต้นด้วยการซ้ำพยางค์เสียงซอล จำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงในรูปแบบเสียงคู่ ๒ ได้แก่เสียงลา แล้วเคลื่อนที่ของทำนองเพลงลงมาที่เสียงซอล ทางเสียงต่ำ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ – ๒ ของห้องเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ - ๔ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงซอล ทั้ง ๒ ห้องโน้ตเพลง หากแต่ทำนองห้องเพลงที่ ๓ เป็นการเริ่มต้นการซ้ำพยางค์เสียงซอลที่เสียงลา เป็นเสียงนำทำนองกลุ่มย่อย ลักษณะดังกล่าวทำให้ทำนองเพลงมีความกระชับ ทั้งนี้ด้วยเป็นเพลงที่อยู่ในช่วงของเพลงประเภทสองไม้นั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการเว้นหน้าและเว้นหลังได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ ๕ และห้องเพลงที่ ๘ สำหรับห้องเพลงที่ ๖ – ๗ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงรูปแบบ “การเรียงเสียงชิดติดกัน” โดยใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนองดังกล่าวไว้แล้วข้างต้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ๒ ห้องโน้ตเพลงนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอลตามลำดับ โดยทุกพยางค์เสียงเป็นการกำหนดใช้มือคู่ ๔ เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นในเรื่องของการกำหนดทำนอง ๓ ประการดังนี้

ประการแรก กำหนด “การดำเนินทำนองภายใต้รูปแบบการยืนเสียง” ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนองเพลง

ประการที่สอง กำหนดให้ทำนองเพลงที่มีลักษณะ “การตีย้ำเสียงลูกตกเพื่อให้ทำนองเต็มพื้นที่” มาทำหน้าที่ “การตีย้ำเสียงเพื่อดำเนินทำนองเพลง”

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงมีลักษณะ “การเว้นหน้า เว้นหลัง” เพื่อให้เกิดความหลากหลายอีกประการหนึ่งนั่นเอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ล ล	- ท - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -
- ล - ท	- ด - ร	- ล - -	- ท - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ ๒ ของเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ นี้ กำหนดให้มีการดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟา มาร่วมดำเนินทำนอง ปรากฏ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๒ โดยเป็นเสียงฟาประกอบเสียงโดในรูปแบบคู่ ๔

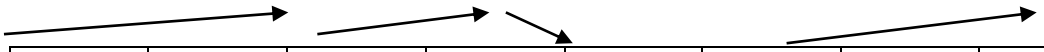
แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้ ประกอบด้วยการกำหนดแนวเสียง “ขึ้น – ขึ้นลง – ขึ้น” ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ แนวเสียงขึ้น จากเสียงเรไปสู่เสียงซอล

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ แนวเสียงขึ้นจากเสียงลาไปเสียงที แล้ววกลงมาทางเสียงต่ำที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ แนวเสียงขึ้น จากเสียงเร มุ่งไปสู่เสียงลา ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้



- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ล ล	- ท - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -
- ล - ท	- ด - ร	- ล - -	- ท - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -

การกำหนดแนวเสียงข้างต้น ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ให้ทำนองเพลงมีเส้นเสียงไปสู่แนววิถีขึ้น เพื่อให้ทำนองเพลงเป็นสำนวนลักษณะ “ปลายเปิด” ลักษณะดังกล่าวเป็นรูปแบบทำนองที่ยังต้องมีทำนองอื่นมาเรียงร้อยต่อไปอีก หรือเป็นสำนวนเพลงที่ยังไม่จบนั่นเอง

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๔ เป็นส่วนใหญ่ และแนวทางเดียวกันกับทำนองเพลงสองไม้เพลงที่ ๒ ประโยคช่วงต้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงฟาประกอบเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอล ประกอบเสียงเร

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางในหลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๑ แล้วเคลื่อนที่ทำนองไปทางเสียงสูงเรียงชิดติดต่อไปด้วยเสียงฟา และเสียงซอล ณ ห้องเพลงที่ ๒ ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ เป็นการย้ำพยางค์เสียงลาจำนวน ๓ พยางค์เสียง หลังจากนั้นเคลื่อนที่สูงขึ้นไปที่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๔ แล้วเคลื่อนที่ลงมาจบลูกตกที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการกำหนดพยางค์เสียงห่าง โดยเริ่มที่เสียงเร ณ ห้องเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงที่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๗ สำหรับทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการเว้นพยางค์เสียงหน้าและหลังได้แก่ห้องเพลงที่ ๕ และห้องเพลงที่ ๘ นั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองเพลงประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีความโดดเด่นประเด็นเรื่องของทำนองเพลงที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่อง โดยทำนองประโยคนี้เป็นทำนองเพลงที่มีความต่อเนื่องมาจากประโยคที่ผ่านมา ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

- - ซ ซ	- ล - ซ	- ล ซ ซ	- - ซ ซ	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -
- ซ - -	- ล - ซ	- - - ด	- ซ - -	- - - -	- ล - ท	- ด - ร	- - - -

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ล ล	- ท - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -
- ล - ท	- ด - ร	- ล - -	- ท - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -

จะเห็นได้ว่าทำนองประโยคที่ ๒ นี้มีความสัมพันธ์กับทำนองประโยคที่ ๑ ถึง ๒ ตำแหน่ง ตำแหน่งแรก ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ สัมพันธ์กับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๓ - ๔ โดยแตกต่างกันเรื่องของการกำหนดเสียง สำหรับ ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ กำหนดให้ใช้เสียงที่สูงกว่า ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ อยู่ ๑ เสียง

ตำแหน่งที่สอง ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๖ – ๗สัมพันธ์กับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ โดยทำนองประโยคที่ ๒ ถือเป็นการนำทำนองเพลงก่อนหน้านั้น มาบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง โดยทำหน้าที่ขึ้นต้นประโยคเพลง

ลักษณะที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้ที่มีความชัดเจน โดยเฉพาะเรื่องการสร้างความสัมพันธ์ของทำนองระหว่างประโยคที่ ๑ กับประโยคที่ ๒

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ กำหนดให้มีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน มาร่วมเรียงร้อยทำนองเพลง และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยทำนองด้วย ได้แก่เสียงโด ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีแนวเสียงแตกต่างไปจากทำนองประโยคอื่นๆ ที่ผ่านมากล่าวคือเป็นลักษณะ “ยืนเสียงร่วมการดำเนินทำนอง” โดยปกติ การกำหนดแนวเสียงนั้น หากเป็นการยืนเสียง มักเป็นการกำหนดทำนองเพลงให้มีรูปแบบทำนองเท่า หรือทำนองโยน แต่ทำนองประโยคนี้ผู้วิจัยกำหนดให้มีการยืนเสียง โดยเป็นเสียงลูกตกเสียงลา แต่แนวเสียงดังกล่าวสามารถดำเนินทำนองเป็นทำนองทางพื้นหรือทำนองทางเก็บทั่วไปได้ ทั้งนี้ สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นการยืนเสียงลูกตกจำนวน ๓ ตำแหน่งดังนี้

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

จากการแสดงด้วยสัญลักษณ์จะเห็นได้ว่า เสียงลูกตก “เสียงลา” ปรากฏ ๓ ตำแหน่งได้แก่ ลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๒ ลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๔ และลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๗ โดยลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๗ นั้นเป็นการลากเสียงยาวไปจนสิ้นสุดท้ายห้องเพลงที่ ๘ ซึ่งเป็นการจบประโยคเพลงนั่นเอง

วัตถุประสงค์ของการกำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ยืนเสียงร่วมการดำเนินทำนอง” ประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดเพื่อให้ทำนองเพลง ซึ่งอยู่ในประเภทสองไม้ มีความหลากหลาย เมื่อนำทำนองหลักดังกล่าวมาแปรทำนองเป็นทำนองเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ได้

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงเป็นมือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ว่า การกำหนดเรื่อง “การยืนเสียงร่วมกับการดำเนินทำนอง” ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความหลากหลายปรากฏแล้ว ดังอธิบายไว้หัวข้อแนวเสียง เพราะฉะนั้น การกำหนดขั้นคู่เสียง จึงกำหนดเฉพาะมือคู่ ๘ เพื่อไม่เพิ่มความมีสีสันให้กับทำนองเพลงอีก และด้วยการใช้มือคู่ ๘ จะทำให้ทำนองเพลงมีความชัดเจนและหนักแน่น จึงเป็นเหตุผลให้การกำหนดมือคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนองนั่นเอง รายละเอียดการกำหนดมือคู่ ๘ มีดังนี้

ห้องเพลง ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเร ตีประกอบกัน

ห้องเพลง ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงโด ตีประกอบกัน

ห้องเพลง ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงที ตีประกอบกัน

ห้องเพลง ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลา ตีประกอบกัน

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดการเคลื่อนที่ของเสียง โดยเริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน และกำหนดให้ทำนองเพลงไปจบที่เสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางใน เพื่อให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีสำนวน “ปลายเปิด” เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับทำนองที่จะมาต่อในประโยคถัดไป ไม่กำหนดให้เป็นสำนวน “ปลายปิด” หรือ “สำนวนปิด” หรือ “สำนวนจบ” ด้วยเหตุผลที่ว่า ประโยคนี้เป็นประโยคที่อยู่กลางท่อนเพลงนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงรูปแบบคู่ ๒ อีก ๒ พยางค์เสียงได้แก่เสียงลาและเสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๑ แล้วทำการย้ำพยางค์เสียงลา ซ้ำกันจำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๒ และการกำหนดซ้ำพยางค์เสียงลา ซึ่งมีความสัมพันธ์กับ

เสียงลาที่เป็นพยางค์เสียงกลางของห้องเพลงที่ ๑ ย่อมทำให้ทำนองกลุ่มย่อยห้องเพลงที่ ๑ – ๒ นี้เกิดความกลมกลืน ไพเราะ ด้วยเป็นการกำหนดเสียงที่มีอัตราส่วนที่ดีนั่นเอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการซ้ำทำนองเพลงกับห้องเพลงที่ ๑ – ๒ อีกครั้งหนึ่งในรูปแบบทำนองเดียวกัน ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงประเภทสองไม้กลุ่มทำนองนี้มีทำนองที่มีความชัดเจนและหนักแน่น สำหรับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเสียงลานั้นสามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๘ ซึ่งเป็นทำนองวรรครับ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองด้วยเสียงที่เรียงชิดกันลงมาทางต่ำอีกจำนวน ๓ พยางค์เสียงได้แก่เสียงโด เสียงที และเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๗ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ ตามลำดับ สำหรับการเคลื่อนที่ของวรรครับนี้ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองเพลงปรากฏลักษณะ “การเว้นหน้าและเว้นหลัง” โดยการเว้น-หน้าได้แก่การเว้นทำนอง ณ ห้องเพลงที่ ๕ ส่วนการเว้นหลังได้แก่การเว้นทำนอง ณ ห้องเพลงที่ ๘ ทั้งนี้เพื่อเป็นการเน้นทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๖ – ๗ ให้ปรากฏชัดเจนขึ้น

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้ กำหนดความโดดเด่น ๔ ประการ

ประการแรก การกำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ยืนเสียงร่วมการดำเนินทำนอง”

ประการที่สอง การกำหนดเฉพาะมือคู่ ๘ เพื่อไม่เพิ่มความมีสีสันให้กับทำนองเพลงอีก

ประการที่สาม การกำหนดทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน และกำหนดให้ทำนองเพลงไปจบที่เสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางในเพื่อให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีสำนวน “ปลายเปิด”

ประการสุดท้าย การกำหนดให้ทำนองเพลงปรากฏลักษณะ “การเว้นหน้าและเว้นหลัง” เพื่อเป็นการเน้นทำนองเพลงส่วนที่เป็นการดำเนินทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔

- มˌ - -	รˌ ดˌ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- - - -	- - ล ท	- - ล ล	- - - -
- - รˌ ดˌ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ กำหนดให้ทำนองเพลงเรียงร้อยภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน โดยมีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยด้วย สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูลทางในได้แก่กลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X และเสียงนอกบันไดเสียงที่นำมาร่วมเรียงร้อยได้แก่เสียงโด และเสียงฟา ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- มˌ - -	รˌ ดˌ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- - - -	- - ล ท	- - ล ล	- - - -
- - รˌ ดˌ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -

จะเห็นได้ว่าเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองดังนี้

เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๑

เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๒

เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๓

เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๔

การกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองในอัตราส่วนที่ค่อนข้างมาก ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงว่า เพลงเรื่องทุกประเภท ถือเป็นภูมิปัญญาของสำนัก และโดยส่วนใหญ่เพลงประเภทนี้มักจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ยาก เพราะมักใช้เสียง ๗ เสียงเป็นส่วนใหญ่มาดำเนินทำนองเพลง การกำหนดเสียงให้มีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองประโยคนี้ จึงเป็นการแสดงลักษณะเฉพาะที่ปรากฏเสมอในเพลงเรื่องเกือบทุกประเภท

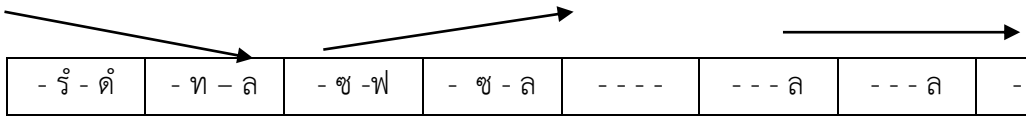
แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีแนวเสียง “ลง ขึ้น ยืนเสียง” ผู้วิจัยจะได้ทำการถอดทำนองประโยคนี้ให้เป็นทำนองสารัตถะเพื่อแสดงความชัดเจนของการกำหนดแนวเสียงดังนี้

ทำนองปกติ

- มˌ - -	รˌ ดˌ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- - - -	- - ล ท	- - ล ล	- - - -
- - รˌ ดˌ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -

ทำนองสารัตถะ



- รำ - ดำ	- ท – ล	- ซ -ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

การดำเนินทำนองประโยคนี้เป็นการกำหนดการดำเนินทำนองให้เป็นลักษณะการแยกมือซ้ายขวา ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียงมาร่วมดำเนินทำนองแต่อย่างใด ด้วยเหตุผลที่ว่าการดำเนินทำนองประโยคนี้ต้องการแสดงทำนองเพลงที่มีลักษณะพยางค์ถี่เป็นหลัก

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ติดต่อกัน ๒ พยางค์เสียงได้แก่เสียงเรและเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๑ สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๒ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงของห้องเพลงที่ ๑ ได้แก่เสียงเร และเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ตามด้วยพยางค์เสียงที่ ๒ แล้วเคลื่อนที่เรียงชิดติดต่อกันลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ ยังคงกำหนดการซ้ำ ๒ พยางค์เสียงของห้องเพลงที่ ๒ ได้แก่เสียงที และเสียงลา มาเป็นเสียงขึ้นต้นทำนองกลุ่มย่อยของห้องเพลง หลังจากนั้นยังคงรูปแบบการกำหนดเสียงเรียงชิดกันลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงซอลและเสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๔ ยังคงซ้ำพยางค์เสียงของห้องเพลงที่ ๓ หากแต่มีการเปลี่ยนพยางค์เสียงแรกเป็นเสียงมี เพื่อเป็นการเปลี่ยนแนวเสียงให้เป็น “แนวเสียงขึ้น” ไปทางเสียงสูง เมื่อเริ่มต้นพยางค์เสียงที่ ๑ ด้วยเสียงมีแล้ว กำหนดให้ทำนองมีเสียงเรียงขึ้นไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงฟา เสียงซอล และไปจบที่ลูกตกเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงวรรครับห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการกำหนดทำนองให้คงทำนองประโยคที่ ๓ มาปรากฏอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจน หนักแน่นและใช้รูปแบบ “การเว้นหน้าเว้นหลัง” ให้ปรากฏอีกครั้งหนึ่งในสำนวนทำนองวรรครับประโยคนี้

สำหรับประเด็นเรื่องของการซ้ำพยางค์เสียงหน้า สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏได้ดังนี้

- มำ - -	รำดำ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- - - -	- - ล ท	- - ล ล	- - - -
- - รำดำ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้ กำหนดให้มีความโดดเด่น ๓ ประการ

ประการแรก การกำหนดทำนองเพลงให้มีพยางค์เก็บถี่ ๆ มากขึ้นกว่าทำนองประโยคอื่นๆ ที่ผ่านมา

ประการที่สอง การกำหนดให้ทุกกลุ่มทำนองย่อย ซึ่งประกอบด้วย ๔ พยางค์เสียงต่อ ๑ กลุ่มทำนองย่อยนั้น มี ๒ พยางค์เสียงแรกซ้ำกัน เพื่อสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดให้กลุ่มทำนองย่อยแต่ละกลุ่ม

ประการสุดท้าย การกำหนดให้มีการซ้ำทำนองเพลงในลักษณะทำนองเดียวกันกับประโยคก่อนหน้านี้ เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจนและหนักแน่น

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๕

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- มำ - -	รำดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล - -	- - รำดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

บันไดเสียง

ทำนองเพลงท่อน ๑ ประโยคที่ ๕ กำหนดให้ทำนองเพลงเรียงร้อยภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน โดยมีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อย และกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงนำมาร่วมเรียงร้อยได้แก่เสียงโด และเสียงฟา ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- มำ - -	รำดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล - -	- - รำดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

แนวเสียง

ทำนองเพลงท่อนนี้ กำหนดให้เป็นแนวเสียง “ยืนเสียง - ลง” โดยเมื่อถอดเป็นทำนองสารัตถะจะปรากฏชัดเจนขึ้นดังนี้

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

จากทำนองที่แสดงด้วยสัญลักษณ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า ลูกตกท้ายห้องที่ ๒ ห้องที่ ๔ และห้องที่ ๖ เป็นลูกตกเสียงลา ยืนที่เสียงเดียวตลอดทั้ง ๓ ตำแหน่ง แต่เมื่อเป็นลูกตกท้ายห้องที่ ๘ กลับเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำ ทำให้เกิดแนวเสียง “ลง” ปรากฏ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการกำหนดให้ใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๔ และมือคู่ ๘ ในอัตราส่วนที่ใกล้เคียงกัน เนื่องจากทำนองประโยคนี้เป็นทำนองที่อยู่ท้ายท่อน หรือจบท่อนเพลง เพราะฉะนั้นจึงมีการจัดสัดส่วนของการใช้ขั้นคู่เสียงที่ใกล้เคียงกัน รายละเอียดมีดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ห้องเพลงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ห้องเพลงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ห้องเพลงที่ ๘ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ ๘

ห้องเพลงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๔ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

ทำนองแสดงสัญลักษณ์ตำแหน่งคู่ ๔

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล - -	- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

ทำนองแสดงสัญลักษณ์ตำแหน่งคู่ ๘

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ล - -	- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน ณ ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงจำนวน ๕ เสียงได้แก่เสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๒ สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการกำหนดทำนองอย่างเดียวกันกับทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หากแต่ทำการกำหนดให้ทำนองเพลงมีความแตกต่าง

ออกไป ด้วยการใช้รูปแบบทำนองที่เรียกว่า “ลักจังหวะ” มาใช้ในการดำเนินทำนอง โดยปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๔ การลักจังหวะนั้นเป็นการกำหนดพยางค์เสียงที่ควรอยู่ตำแหน่งพยางค์ที่ ๔ เลื่อนมาอยู่ก่อนหน้านั้นได้แก่พยางค์เสียงที่ ๒ แทน ทำให้ทำนองเพลงดำเนินการเสร็จสิ้นก่อนตกจังหวะหนัก

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน ณ ต้นห้องเพลงที่ ๕ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของทำนองลงมาทางเสียงต่ำ ชิดติดต่อกันลงมาได้แก่เสียงเร และเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงดังกล่าว การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๖ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงของท้ายห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงเรและเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลง แล้วเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงต่ำแบบเรียงติดต่อกันได้แก่เสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นไปในลักษณะคล้ายกับทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ กล่าวคือเป็นการซ้ำพยางค์เสียงห้องเพลงที่ ๖ มาเป็นพยางค์เสียงขึ้นต้นของห้องเพลงที่ ๗ ได้แก่เสียงที และเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ – ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของเสียงลงมาทางเสียงต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงซอล แล้ววกกลับไปสู่เสียงลา เป็นพยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๗ การเคลื่อนที่ของห้องเพลงที่ ๘ เป็นการเริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงแล้วเคลื่อนที่ลงไปทางเสียงต่ำได้แก่เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลง แล้ววกขึ้นไปทางเสียงสูงเพื่อไปจบที่ลูกตกเสียงซอล เป็นเสียงสุดท้ายของประโยคและเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน ทำให้ทำนองประโยคนี้จบท่อนเพลงอย่างสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคที่เป็นประโยคท้ายท่อนนี้ ผู้วิจัยกำหนดความโดดเด่นของทำนองเพลงด้วยกำหนดให้ทำนองเพลงใช้เสียงที่มีความหลากหลายมาร่วมดำเนินทำนอง ภายใต้การใช้ขั้นคู่เสียงด้วยมือคู่ ๔ และมือคู่ ๘ ในสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน กำหนดให้มีการดำเนินทำนองรูปแบบเดียวกันแต่ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองที่เรียกว่า “การลักจังหวะ” มาทำให้ทำนองมีความแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังเน้นเรื่องของความสัมพันธ์ของเสียงท้ายห้องกับเสียงที่นำมาขึ้นต้นห้อง เพื่อให้ทำนองเพลงมีความต่อเนื่อง กลมกลืน เป็นระเบียบเรียบร้อย และความโดดเด่นที่สำคัญคือการสร้างทำนองเพลงที่มีความลงตัว สมบูรณ์ ด้วยการจบท่อนเพลงที่เสียงที่ ๑ ของระดับเสียง หรือเสียง Tonic เพื่อให้ทำนองเพลงประโยคนี้ทำหน้าที่ได้ตามวัตถุประสงค์ตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยที่เป็นขนบนั่นเอง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ล ล	- ท - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ด - -	ร ม - -	- ล - -	- ท - ล

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ นี้ กำหนดให้ทำนองเพลงยังคงกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในระดับเสียงทางในและกำหนดให้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟาและเสียงโด มาร่วมดำเนินทำนองเพลงดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ ๕ กำหนดเสียงโด เป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง

ห้องเพลงที่ ๖ กำหนดเสียงฟา เป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง

ทำนองดังกล่าวแสดงด้วยสัญลักษณ์ ปรากฏดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ล ล	- ท - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ด - -	ร ม - -	- ล - -	- ท - ล

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้ กำหนดให้เป็นแนวเสียง “ขึ้น ขึ้น ลง” รายละเอียดมีดังนี้

ห้องเพลงที่ ๑ – ๔ กำหนดให้เป็นแนวเสียงขึ้นจากเสียงเร มุ่งไปสู่เสียงซอล

ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ กำหนดให้เป็นแนวเสียงขึ้นจากเสียงโด ไปสู่เสียงซอล

ห้องเพลงที่ ๗ – ๘ กำหนดให้เป็นแนวเสียงลง จากเสียงลา ลงสู่เสียงเร

ทำนองดังกล่าวแสดงด้วยสัญลักษณ์ ปรากฏดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ล ล	- ท - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ด - -	ร ม - -	- ล - -	- ท - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงด้วยมือคู่ ๔ และคู่ ๘ ในอัตราส่วนที่เท่ากัน รายละเอียดมีดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ห้องเพลงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ ๘

ห้องเพลงที่ ๓ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน ณ ห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงจำนวน ๔ เสียงได้แก่เสียงซอล ณ ห้องเพลงที่ ๓ โดยทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๔ นี้กำหนดให้เป็นการดำเนินทำนองรูปแบบ “เว้นหน้าเว้นหลัง” โดยการเว้นหน้าปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๑ และการเว้นหลังปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นด้วยเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๕ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ทำนองไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงเรและเสียงมีตามลำดับ ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๖ เริ่มต้นด้วยการซ้ำพยางค์เสียงของท้ายห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงเรและเสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ หลังจากนั้นทำการเคลื่อนตัวไปทางเสียงสูงรูปแบบเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงฟา และเสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๖

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการฉีกทำนองแตกต่างทำนองที่ผ่านมากล่าวคือ ทำนองที่ผ่านมาจะซ้ำพยางค์เสียงไปจนจบประโยค แต่ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ นี้เป็นการตั้งต้นทำนองกลุ่มย่อยใหม่ โดยเริ่มต้นทำนองเพลงด้วยการซ้ำพยางค์เสียงลาจำนวน ๓ เสียง หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของทำนองเพลงสูงขึ้น ๑ เสียงได้แก่เสียงที แล้ววกมาจบที่ลูกตกทางเสียงต่ำ ซึ่งต่ำลงมามากถึง ๖ เสียงได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีความโดดเด่นเรื่อง “สำนวนเพลงที่แตกต่างกัน ๓ กลุ่ม” ผู้วิจัยกำหนดเช่นนี้เพราะทำนองนี้เป็นทำนองขึ้นต้นท่อนเพลง การที่กำหนดให้มีความหลากหลายจะสามารถพัฒนาทำนองที่จะตามมาให้มีแง่มุมมากยิ่งขึ้น สำหรับทำนอง ๓ กลุ่มทำนองย่อย สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ล ล	- ท - ร
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ด - -	ร ม - -	- ล - -	- ท - ล

จากการกำหนดสัญลักษณ์เพื่อแสดงกลุ่มทำนองย่อย ๓ กลุ่มจะเห็นได้ว่า กลุ่มทำนองแรก เป็นลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ “ทำนองบังคับทาง หรือ ทางกรอ” โดยมีการเว้นหน้าและเว้นหลัง ทำนองกลุ่มที่ ๒ เป็นลักษณะการเรียงร้อยทำนองพยางค์ถี่โดยใช้เสียงเรียงชิดกันไปในแนวเสียงขึ้น และทำนองกลุ่มสุดท้ายเป็นการตั้งต้นทำนองด้วยการใช้พยางค์เสียงซ้ำ ๓ พยางค์ประกอบการดำเนินทำนองแบบห่าง และมีการใช้เสียงห่างกันมากถึง ๖ เสียงมาเป็นเสียงจบทำนอง ได้แก่จากเสียงที มุ่งลงสู่เสียงเรทางต่ำ นับได้ว่าทำนองเปิดท่อนประโยคนี้มีความโดดเด่นและมีแง่มุมดังกล่าวมาแล้วข้างต้น

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

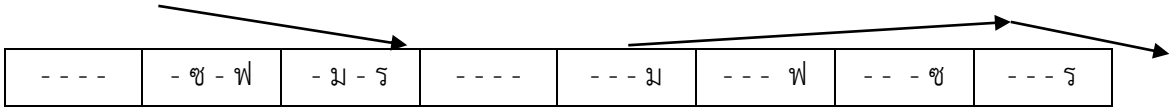
- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - -	- - ร ด	- ด - ร	- ม - ซ	- ฟ - -
- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ร฻	- ม฻ - ซ	- - ม ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้การดำเนินทำนองโดยใช้เสียง ๗ เสียงเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง โดยมีจำนวนสัดส่วนการเลือกใช้เสียงทั้ง ๕ เสียงได้แก่เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล โดยไม่มีการนำเสียงลาและเสียงทีมาร่วมดำเนินทำนอง เนื่องจากเป็นการกำหนดทำนองที่มีพยางค์ห่าง

แนวเสียง

แนวเสียงที่กำหนดใช้กับทำนองประโยคนี้เป็นแนวเสียงลง เป็นหลักในการดำเนินทำนอง เมื่อถอดทำนองประโยคนี้เป็นทำนองสารัตถะพร้อมแสดงด้วยสัญลักษณ์จะปรากฏชัดเจนขึ้นดังนี้



การใช้ขั้นคู่เสียง

ขั้นคู่เสียงที่กำหนดใช้สำหรับทำนองประโยคนี้ กำหนดให้เป็นมือคู่ ๔ เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนองและมีการใช้มือคู่ ๘ ในอัตราส่วนที่น้อยกว่าดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงเร

ห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงฟาประกอบเสียงโด

ห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงมีประกอบเสียงที

ห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบเสียงลา

ห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๔ ด้วยเสียงโดประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ ๘

ห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดใช้มือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงเดียวกัน การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ เป็นการเรียงเสียงติดต่อลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงมีและเสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๕ สำหรับห้องเพลงที่ ๖ เป็นการย้ำพยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงโด มาเป็นเสียงขึ้นต้นห้องเพลง แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูง ได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนสูงไปที่เสียงมี และเสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ ตามลำดับ หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงฟา เสียงมีและจบลูกตกท้ายประโยคที่ห้องเพลงห้องที่ ๘ ที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน ซึ่งเป็นการจบที่ไม่สมบูรณ์เช่นกัน ลักษณะการจบดังกล่าวยังต้องการทำนองอื่นมาต่อไปอีก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นสำนวน “ปลายเปิด” นั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นประการแรกของทำนองประโยคนี้อยู่ที่การกำหนดเสียงลูกตกให้เป็นเสียงเดียวกันทั้ง ๓ ตำแหน่งสำคัญได้แก่ตำแหน่งแรกคือท้ายห้องเพลงที่ ๓ ซึ่งเป็นเสียงที่มีผลมาถึงท้ายห้องเพลงที่ ๔ ตำแหน่งที่สองคือท้ายห้องเพลงที่ ๖ และตำแหน่งสุดท้ายคือท้ายห้องเพลงที่ ๘ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - -	- - ร ด	- ด - ร	- ม - ซ	- ฟ - -
- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -	- - - ซ	- - - รฺ	- มฺ - ซ	- - ม ร

ความโดดเด่นประการที่สองได้แก่การกำหนดทำนองเพลง ๓ กลุ่มทำนองย่อยให้มีเสียงลูกตกเป็นเสียงเดียวกันแต่มีสำนวนเพลงที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ดังจะได้แสดงสัญลักษณ์เพื่อแบ่งกลุ่มทำนองย่อยทั้ง ๓ กลุ่มทำนองดังนี้

- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - -	- - ร ด	- ด - ร	- ม - ซ	- ฟ - -
- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -	- - - ซ	- - - รฺ	- มฺ - ซ	- - ม ร

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - - ล	- - - ร̣	- - - -	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣
- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด̣ - -	- ร - -	- ด̣ - -	- ร - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ ประพันธ์ขึ้นให้มีกลุ่มเสียงปัญจมูล โด เร มี X ซอล ลา X ในระดับเสียงทางนอก ซึ่งเป็นระดับเสียงที่แตกต่างไปจากทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาแล้วข้างต้นทั้งหมด โดยในลักษณะนี้เรียกว่า “โอดพัน” กล่าวคือเป็นการดำเนินทำนองเดียวกันแต่ต่างระดับเสียงกัน

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีแนวเสียงรูปแบบ “ยืนเสียง” โดยเป็นการยืนที่เสียงเร ดังจะได้ถอดทำนองเป็นทำนองสารัตถะและแสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏชัดเจนขึ้นดังนี้

ทำนองปกติ

- - - -	- - - ล	- - - ร̣	- - - -	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣
- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด̣ - -	- ร - -	- ด̣ - -	- ร - -

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

จะเห็นได้ว่าแนวเสียงของทำนองประโยคนี้ เป็นการยืนเสียงเร ดังทำนองสารัตถะที่ทำการแสดงข้างต้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดขั้นคู่เสียงของทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๔ และมือคู่ ๘ มือละ ๑ ตำแหน่งเท่านั้นดังนี้

ห้องเพลงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงลาประกอบเสียงมี

ห้องเพลงที่ ๓ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของทำนองไปที่เสียงเรสูง ซึ่งสูงขึ้นไปเป็นคู่ ๔ กับเสียงลา สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เป็นการเริ่มต้นด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางนอก ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๕ แล้วเคลื่อนเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงเรียงชิดติดกันเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงเรและเสียงมี ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ตามลำดับ ทำนอง

ห้องเพลงที่ ๖ เป็นการย้ำพยางค์เสียงเร จำนวน ๓ พยางค์เสียงเป็นการปิดท้ายทำนองกลุ่มย่อย และการเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๗ – ๘ เป็นลักษณะเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการซ้ำทำนองกลุ่มย่อยจำนวน ๒ รอบนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประการแรกคือทำนองท่อน ๒ ประโยค ๓ ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้มีความสอดคล้องคล้ายเป็นประโยค “ถามตอบ” ในลักษณะ “โอดพัน” กับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งเดียวกันระหว่างทำนองท่อนที่ ๑ กับทำนองท่อน ๒ กล่าวคือลักษณะทำนองโอดพันนั้น จะต้องเป็นทำนองเดียวกัน แต่มีการใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกันออกไป

ความโดดเด่นประการที่สอง คือการกำหนดให้เป็นทำนองที่มีลักษณะ “เว้นหน้าเว้นหลัง” เหมือนกันทั้ง ๒ ท่อนเพลง ดังจะได้แสดงให้ปรากฏด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

สัญลักษณ์แสดงลักษณะสำนวนถามตอบลักษณะ “โอดพัน”

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - - ล	- - - ร̣	- - - -	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣
- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด̣ - -	- ร - -	- ด̣ - -	- ร - -

สัญลักษณ์แสดงลักษณะทำนอง “เว้นหน้าเว้นหลัง”

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- - ล ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - - -	- ร̣ - ด̣	- ท - ล	- - - -
- ซ - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - - ล	- - - ร̣	- - - -	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- - ร̣ ร̣
- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด̣ - -	- ร - -	- ด̣ - -	- ร - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่า การกำหนดความโดดเด่นเรื่องของการซ้ำพยางค์เสียงและการเว้นหน้าเว้นหลังนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้อยู่ในส่วนของกลางท่อนเพลง ทั้งนี้เพื่อให้ความหลากหลายปรากฏระหว่างการดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นทำนองที่ไม่ใช่ส่วนต้นเพลง หรือทำนองที่อยู่ส่วนท้ายของเพลง ที่จำเป็นต้องแสดงความคลี่คลายของสำนวนเพลงและความคลี่คลายของเสียงที่นำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงเพื่อให้เกิดทำนองเพลงที่มีความสมบูรณ์ ไม่ใช่สำนวนปลายเปิดอย่างส่วนกลางของท่อนเพลง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔

- - มฺ มฺ	- รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ท ท - ล	- - - -	- รฺ - ดฺ	- ท - ล	- - - -
- ม - -	- ร - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ ๓ ของท่อนนี้ยังคงกำหนดให้การดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางนอก คือ โด เร มี X ซอล ลา X และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองจำนวน ๑ เสียงได้แก่เสียงที สำหรับเสียงทีมีปรากฏหลายตำแหน่งดังนี้

ห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๓
ห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ และ ๒
ห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒

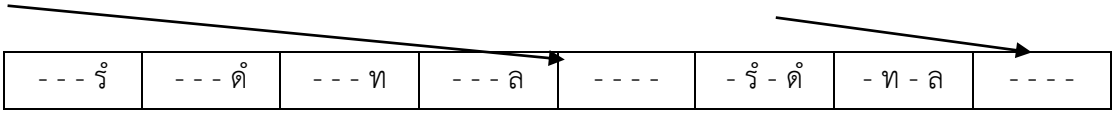
แนวเสียง

การกำหนดแนวเสียงของทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นแนวเสียง “ลง” ตลอดทั้งประโยคเพลง ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ว่า ทำนองประโยคนี้เป็นทำนองที่เป็นประโยครองสุดท้าย จึงมีความจำเป็นต้องแสดงความคลี่คลายของสำนวนเพลงนั่นเอง โดยสามารถแสดงรายละเอียดแนวเสียงดังกล่าวด้วยการถอดเป็นทำนองสารัตถะและการแสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏแนวเสียงดังนี้

ทำนองปกติ

- - มฺ มฺ	- รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ท ท - ล	- - - -	- รฺ - ดฺ	- ท - ล	- - - -
- ม - -	- ร - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

ทำนองสารัตถะ



- - - รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- รำ - ดำ	- ท - ล	- - - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ เท่านั้น ด้วยเหตุผลเดียวกันกับเรื่องของการกำหนดแนวเสียง ด้วยเป็นประโยคทำนองที่เป็นลำดับรองสุดท้ายก่อนจบท่อนเพลง จึงได้ทำการกำหนดให้มีการใช้มือคู่ ๘ เพื่อสร้างความชัดเจนและความหนักแน่นของทำนองเพลงให้ปรากฏขึ้นนั่นเอง รายละเอียดมีดังนี้

ห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรสูงประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงโดสูงประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - มำ มำ	- รำ - -	ดำ ดำ - -	ท ท - ล	- - - -	- รำ - ดำ	- ท - ล	- - - -
- ม - -	- ร - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางนอก และเป็นการย้ำพยางค์เสียงจำนวน ๓ พยางค์เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนเสียงไปทางเสียงต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงเร และเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๒ และมีการซ้ำพยางค์เสียงโดติดต่อไปจนถึงห้องเพลงที่ ๓ อีกจำนวน ๒ พยางค์เสียง แล้วเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นทำการย้ำพยางค์เสียงทีซ้ำอีก ๒ พยางค์เสียง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของต้นห้องเพลงที่ ๔ ก่อนที่จะมุ่งเสียงลูกตกต่ำลงไปอีก ๑ เสียงได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องเพลงที่ ๕ – ๘ เริ่มต้นที่เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางนอก แล้วเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำ ลักษณะคู่ ๒ เรียงติดต่อกันมาได้แก่เสียงโด เสียงที และเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๗ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๗ ตามลำดับ

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะ “การทอนพยางค์เสียงลงครึ่งหนึ่ง” ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะต่อไปนี้

ทำนองเต็ม ทำนองถอด

- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ร - ด	- ท - ล	- - - -

จะเห็นได้ว่าทำนองประโยคนี้เป็นการทอนพยางค์เสียงเร เสียงโด เสียงทีและเสียงลาลงครึ่งหนึ่ง จาก ๔ พยางค์เสียงลดเหลือ ๒ พยางค์เสียงต่อ ๑ ตัวโน้ตดังแสดงด้วยสัญลักษณ์ข้างต้น

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๕

- ม - -	ร ด - -	ท ล - -	- - ซ ล	- ม - -	ร ด - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - ร ด	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - ร ด	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคนี้ดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางนอกโดยมีเสียงหลักในการดำเนินทำนองได้แก่เสียงโด เร มี ซอล ลา และมีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองด้วย รายละเอียดมีดังนี้

ห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๓ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงที
ห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงที
ห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา
ห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา
ห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๓ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงที
ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงที
ห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา

จะเห็นได้ว่า การกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองประโยคนี้ มีจำนวนมาก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าทำนองเพลงประโยคนี้เป็นการดำเนินทำนองภายใต้เสียง ๗ เสียง ตามรูปแบบการกำหนดเสียงเพื่อนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงของเพลงประเภทเพลงเรื่องโดยส่วนใหญ่

แนวเสียง

ทำนองเพลงประโยคนี้ มีการกำหนดแนวเสียงให้มีรูปแบบ “ลง ขึ้น ลง ลง” หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นแนวเสียง “ยืนเสียง – ลง” เพื่อให้ทำนองเพลงมีน้ำหนักของแนวเสียงที่มีความลงตัว มีความคลี่คลาย เพื่อสร้างทำนองเพลงให้มีความไพเราะและกลมกลืนกัน ดังจะได้แสดงให้ปรากฏด้วยการถอดทำนองเพลงปกติให้เป็นทำนองสารัตถะและแสดงสัญลักษณ์บ่งชี้แนวเสียงดังนี้

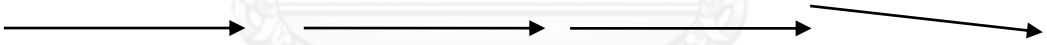
ทำนองปกติ

- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

ทำนองสารัตถะเพื่อแสดงลักษณะแนวเสียง “ลง ขึ้น ลง ลง”

- รˍ – ดˍ	- ท – ล	- ม – ฟ	- ซ - ล	- รˍ – ดˍ	- ท – ล	- ท – ล	- ซ - ซ

ทำนองสารัตถะเพื่อแสดงลักษณะแนวเสียง “ยืนเสียง – ลง”



- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียงเพื่อดำเนินทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดเพียงการใช้มือคู่ ๔ มาร่วมดำเนินทำนองเป็นเสียงลูกตกท้ายประโยคจำนวน ๑ ตำแหน่งเท่านั้นได้แก่เสียงซอลประกอบเสียงเร ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๘ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงมีสูง หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำ ได้แก่เสียงเรและเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และ ๓ ของห้องเพลงที่ ๑ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๒ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงของห้องเพลงที่ ๑ ด้วยการกำหนดเป็นทำนองเริ่มด้วยเสียงเรและเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และ ๒ ของต้นห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เป็นเสียงเรียงชิดติดต่อกันได้แก่เสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และ ๔ ของท้ายห้องเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเรียงชิดติดต่อกันลงมาที่เสียงซอลและเสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และ ๔ ของห้องเพลงเดียวกัน สำหรับทำนองห้องเพลงที่ ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำลงไปจากเสียงสุดท้ายของท้ายห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นเคลื่อนที่เสียงขึ้นมาทางเสียงสูงรูปแบบมือคู่ ๒ เรียงสูงขึ้นมาได้แก่เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องโน้ตเพลงที่ ๔ ตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับทำนองห้องโน้ตเพลงที่ ๑ – ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการซ้ำพยางค์เสียง ๒ พยางค์เสียงของท้ายห้องเพลงที่ ๖ ได้แก่เสียงทีและเสียงลา นำมาขึ้นต้นทำนองกลุ่มย่อยต้นห้องเพลงที่ ๗ หลังจากนั้นเคลื่อนที่เสียงลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๗ แล้วกกลับไปจบกลุ่มทำนองที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๗ และทำนองห้องเพลงที่ ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงซอล แล้วเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำ ๑ เสียงได้แก่เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๘ ตามด้วยลูกตกเสียงซอล รูปแบบมือคู่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงที่สูงขึ้นไป ๑ เสียง ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงสุดท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้ กำหนดให้มีการซ้ำพยางค์เสียงระหว่างกันของทำนองกลุ่มย่อยเกือบทุกห้องเพลง ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- มำ - -	รำดำ - -	ท ล - -	- - ซ ล	- มำ - -	รำดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รำดำ	- - ท ล	- - ซ ฟ	ม ฟ - -	- - รำดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

สรุปท้ายเพลงสองไม้ เพลงที่ ๒

ทำนองท่อน ๑

การประพันธ์เพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า ท่อน ๑ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนด รูปแบบ “การดำเนินทำนองภายใต้รูปแบบการยืนเสียง” ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนองเพลง

การกำหนดให้ทำนองเพลงที่มีลักษณะ “การตีย้ำเสียงลูกตกเพื่อให้ทำนองเต็มพื้นที่” มาทำหน้าที่ “การตีย้ำเสียงเพื่อดำเนินทำนองเพลง”

การกำหนดให้ทำนองเพลงมีลักษณะ “การเว้นหน้า เว้นหลัง” เพื่อให้ทำนองเพลงมีความหลากหลาย

การกำหนดทำนองเพลงด้วยเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน และกำหนดให้ทำนองเพลงไปจบที่เสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางในเพื่อให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีสำนวน “ปลายเปิด”

การกำหนดให้ทุกกลุ่มทำนองย่อย ซึ่งประกอบด้วย ๔ พยางค์เสียงต่อ ๑ กลุ่มทำนองย่อยนั้น มี ๒ พยางค์เสียงแรกซ้ำกัน เพื่อสร้างความสัมพันธ์ให้เกิดให้กลุ่มทำนองย่อยแต่ละกลุ่ม

การกำหนดให้มีการซ้ำทำนองเพลงในลักษณะทำนองเดียวกันกับประโยคก่อนหน้านี้ เพื่อให้ทำนองเพลงมีความชัดเจนและหนักแน่น

ทำนองท่อน ๒

การประพันธ์เพลงสองไม้ เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่านช้า ท่อน ๒ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดรูปแบบทำนองประเภท “สำนวนเพลงที่แตกต่างกัน ๓ กลุ่มใน ๑ ประโยคเพลง” ได้แก่ กลุ่มทำนองแรกเป็นลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบ “ทำนองบังคับทาง หรือ ทางกรอ” โดยมีการเว้นหน้าและเว้นหลัง ทำนองกลุ่มที่สอง เป็นลักษณะการเรียงร้อยทำนองพยางค์ถี่โดยใช้เสียงเรียงชิดกันไปในแนวเสียงขึ้น และทำนองกลุ่มสุดท้ายเป็นการตั้งต้นทำนองด้วยการใช้พยางค์เสียงซ้ำ ๓ พยางค์ประกอบการดำเนินทำนองแบบห่าง และมีการใช้เสียงห่างกันมากถึง ๖ เสียงมาเป็นเสียงจบทำนอง

การกำหนดเสียงลูกตกให้เป็นเสียงเดียวกันทั้ง ๓ ตำแหน่งสำคัญภายใน ๑ ประโยคเพลง

การกำหนดทำนองเพลงให้มีความสอดคล้องคล้ายเป็นประโยค “ถามตอบ” ในลักษณะ “โอดพัน”กับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ ซึ่งเป็นตำแหน่งเดียวกันระหว่างทำนองท่อน ๑ กับทำนองท่อน ๒

การกำหนดให้เป็นทำนองที่มีลักษณะ “เว้นหน้า เว้นหลัง” เหมือนกันทั้ง ๒ ท่อนเพลง

การกำหนดสำนวนเพลงเป็นลักษณะ “การทอนพยางค์เสียงลงครึ่งหนึ่ง”

การกำหนดให้มีการซ้ำพยางค์เสียงระหว่างกันของทำนองกลุ่มย่อยเกือบทุกห้องเพลง

วิเคราะห์ทำนองเพลงเร็ว เพลงที่ ๑ เพลงสาวน้อยเก็บผัก

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

- - รำ ท	- - ล ล	- - รำ ท	- - ล ล	- - ท ท	รำ มำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รำ ดำ	- - ท ล

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ของเพลงเร็วเพลงที่ ๑ กำหนดให้การเรียงร้อยทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่มาจากกลุ่มเสียงปัญจมูลทางในประกอบด้วยเสียงซอล ลา ที X เร มี X และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงร่วมเรียงร้อยได้แก่เสียงโด โดยเสียงนอกบันไดเสียงปรากฏ ณ ตำแหน่งต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๓

ห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - รำ ท	- - ล ล	- - รำ ท	- - ล ล	- - ท ท	รำ มำ - รำ	- มำ - -	รำ (ดำ) - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รำ (ดำ)	- - ท ล

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้การดำเนินทำนองมีแนวเสียง ๔ รูปแบบย่อยได้แก่ “ลง ลง ขึ้น ลง” ด้วยเหตุผลที่ว่าทำนองเพลงเร็วนี้จะถูกจัดให้ ๒ ห้องโน้ตเพลงเท่ากับ ๑ จังหวะหน้าทับ สำหรับจังหวะหน้าทับที่ใช้ตีกำกับทำนองเพลงเร็วมีดังนี้

- - - ตุ๊บ	-พริ๊ง-พริ๊ง

การกำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ลง ลง ขึ้น ลง” สามารถแสดงด้วยการถอดทำนองสารัตถะพร้อมสัญลักษณ์แสดงตำแหน่งของเส้นแนวเสียงดังกล่าวต่อไปนี้

ทำนองปกติ

- - รำ ท	- - ล ล	- - รำ ท	- - ล ล	- - ท ท	รำ มำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รำ ดำ	- - ท ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - รำ	- - - ท	- - - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดขั้นคู่เสียงเพื่อนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นมือคู่ ๘ ตลอดทั้งประโยคด้วยเหตุผลในแนวเดียวกันกับทำนองเพลงช้าและเพลงสองไม้ รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๓ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - รำ ท	- - ล ล	- - รำ ท	- - ล ล	- - ท ท	รำ มำ - รำ	- มำ - -	รำ ดำ - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รำ ดำ	- - ท ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของเสียงไปที่เสียงที่ต่ำลงจำนวน ๓ เสียงได้แก่เสียงที ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงไปทางต่ำอีก ๑ เสียงในลักษณะการซ้ำพยางค์เสียง ๓ ครั้งด้วยเสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๓ – ๔ เป็นการซ้ำทำนองกับทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ในรูปแบบทำนองเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นด้วยเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางใน ในรูปแบบการซ้ำพยางค์เสียง ๓ ครั้ง แล้วเคลื่อนเสียงไปทางเสียงที่สูงขึ้น ๓ เสียงได้แก่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๖ แล้วเคลื่อนที่ต่อไปยังเสียงที่สูงขึ้นไปอีก ๑ เสียงได้แก่เสียงมีสูง ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๖ ก่อนที่จะวกเสียงกลับมาที่เสียงเรสูง ณ พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงนี้และเป็นเสียงลูกตกที่เป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางในและเป็นเสียงเดียวกันกับเสียงที่นำมาขึ้นต้นประโยคเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นด้วยเสียงมีสูง แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำ เรียงชิดติดต่อกันลงมาได้แก่เสียงเร และเสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๗ ส่วนห้องเพลงที่ ๘ เริ่มต้นด้วยการซ้ำพยางค์เสียงท้ายของห้องเพลงที่ ๗ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ของเสียงระหว่างห้องเพลง ได้แก่เสียงเรสูงและโดสูง แล้วเคลื่อนที่เรียงชิดติดต่อกันลงมาที่เสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ และพยางค์เสียงที่ ๔ ท้ายห้องเพลงที่ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประการแรกนั้น ผู้วิจัยกำหนดทำนองประโยคนี้ให้เป็นทำนองที่เน้นเรื่อง “การซ้ำเสียงลูกตก” เพื่อสร้างทำนองที่มีความสัมพันธ์กันทำให้เกิดการเน้นเสียง “ลูกตกหนัก” โดยเสียงลูกตกที่ซ้ำกันได้แก่เสียงลา ดังจะได้แสดงตำแหน่งเสียงลูกตกดังกล่าวด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- - รฺ ท	- - ล(ล)	- - รฺ ท	- - ล(ล)	- - ท ท	รฺ มฺ - รฺ	- มฺ - -	รฺ ดฺ - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - รฺ ดฺ	- - ท(ล)

ความโดดเด่นอีกประการที่สองคือ การกำหนดเสียงลูกตกที่ไม่ซ้ำกันนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๔ กับเสียงลา เพื่อให้เกิดความกลมกลืน ซึ่งเป็นไปตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยเรื่องของการเปลี่ยนระดับเสียงที่ว่า การเปลี่ยนระดับเสียงที่ดีและเป็นไปตามขนบต้อง

เปลี่ยนเสียงในลักษณะห่างกันเป็นเสียง “คู่ ๔” เพราะฉะนั้นจากลูกตกเสียงลา ผู้วิจัยกำหนดให้เสียงลูกตกที่ไม่ซ้ำกันนั้นเป็น “เสียงเร” ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

- - ร ำ ท	- - ล ล	- - ร ำ ท	- - ล ล	- - ท ท	ร ำ ม - ร ำ	- ม ำ - -	ร ำ ด - -
- - - ท	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ท - -	- ม - ร	- - ร ำ ด	- - ท ล

ความโดดเด่นของทำนองประการสุดท้าย เป็นเรื่องของการซ้ำทำนองเพลง ๓ กลุ่มทำนอง แต่แสดงทำนองให้ปรากฏออกมาเป็น ๒ รูปแบบ

รูปแบบแรก เป็นการซ้ำทำนองในรูปแบบทำนองเดียวกัน ได้แก่ทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ ซ้ำกับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔

รูปแบบที่สอง เป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับรูปแบบแรก หากแต่กำหนดทำนองให้เป็นทำนองที่แปรทางเรียบร้อยแล้ว โดยหากนำทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ มาแปรทำนอง ก็จะได้ทำนองเช่นเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ นั่นเอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- - ม ำ ร	- ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- - ม ำ ร	- ท - ล	- ม ำ - -	ร ำ ท - -
- - ม ร	- ท - ล	- ร - -	- ซ - -	- - ม ร	- ท - ล	- - ร ำ ท	- - ล ซ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคนี้ กำหนดให้เป็นการเรียงร้อยเสียงที่เป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางในทั้งสิ้น และไม่มีการกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองเพลง

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีรูปแบบ “ลง ขึ้น ลง ลง” โดยเป็นการกำหนดเพื่อแนวเสียงสัมพันธ์กับท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ซึ่งกำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ลง ลง ขึ้น ลง” ทั้งนี้เป็นการสลับแนวเสียงกันในช่วงกลางของประโยค การสร้างความสัมพันธ์ของแนวเสียงระหว่างประโยคนี้ประพันธ์ทำนองเพลงมีความกลมกลืน สร้างความไพเราะอีกรูปแบบหนึ่ง

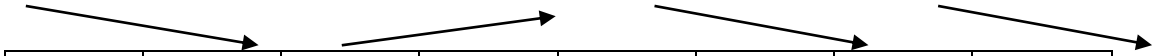
ดังจะได้แสดงด้วยการถอดทำนองปกติเป็นทำนองสารัตถะและแสดงสัญลักษณ์บ่งชี้แนวเสียงที่กำหนดขึ้นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองปกติ

- - มำ รำ	- ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- - ม ร	- ท - ล	- ร - -	- ซ - -	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

ทำนองสารัตถะ



- มำ - รำ	- ท - ล	- ร - ซ	- ล- ท	- มำ - รำ	- ท - ล	- รำ – ท	- ล- ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงเฉพาะมือคู่ ๘ รูปแบบเดียวกันกับทำนองประโยคที่ ๑ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความชัดเจนและหนักแน่น รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำที่เป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงเร ณ พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๑ สำหรับห้องเพลงที่ ๒ ยังคงกำหนดเสียงให้เรียงชิดติดต่อกันลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงทีและเสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ และพยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๒ ซึ่งเป็นการสร้างความสัมพันธ์เรื่องของเสียงให้ปรากฏ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๓ - ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน แล้วเคลื่อนเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงที่สูงขึ้นไป ๔ เสียงได้แก่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๓ ส่วนห้องเพลงที่ ๔ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงสุดท้ายของห้องเพลงที่ ๓ นำมาเป็นเสียงขึ้นต้นห้องเพลงที่ ๔ หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองไปทางเสียงสูงที่เรียงชิดติดกันได้แก่เสียงลาและเสียงที ณ ห้องเพลงที่ ๔ ตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอย่างเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงขึ้นต้นที่ความสอดคล้องกับห้องเพลงที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๕ และส่งต่อมาถึงห้องเพลงที่ ๗ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงเรและเสียงที ของห้องเพลงที่ ๗ ส่วนห้องเพลงสุดท้ายเป็นการซ้ำพยางค์เสียงของท้ายห้องเพลงที่ ๗ นำมาเป็นเสียงขึ้นต้นห้องเพลงที่ ๘ แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงลาและเสียงซอล ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๘

นับได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้ มีความสมบูรณ์ ด้วยมีความสัมพันธ์ของเสียงที่นำมาเรียงร้อยอย่างเป็นระบบนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลง ในรูปแบบ “สำนวนถามตอบ” ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

สำนวนถาม		สำนวนตอบ		สำนวนถาม		สำนวนตอบ	
- - มˌ รˌ	- ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- - มˌ รˌ	- ท - ล	- มˌ - -	รˌ ท - -
- - ม ร	- ท - ล	- ร - -	- ซ - -	- - ม ร	- ท - ล	- - รˌ ท	- - ล ซ

จะเห็นได้ว่าสำนวนถามนั้น จะตั้งคำถามด้วยทำนองเดียวกัน แต่สำนวนตอบจะมีทำนองแตกต่างกัน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของสำนวนถามตอบนั่นเอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ เป็นทำนองที่เรียกว่า “ลูกโยน” โดยเป็นการยืนเสียง ณ เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้ เป็นการยืนเสียงซอล เพียงเสียงเดียว ดังจะได้แสดงด้วยการถอดทำนองปกติเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

ทำนองปกติ

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียงนั้น ผู้วิจัยกำหนดทำนองให้เป็นไปตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทย ว่าด้วยทำนองโยน สำหรับเพลงเร็ว ซึ่งจะต้องมีรูปแบบการดำเนินทำนองตามขนบ สำหรับการใช้ขั้นคู่เสียงสามารถแสดงรายละเอียดให้ปรากฏดังนี้

การใช้มือคู่ ๕ ได้แก่ห้องเพลงที่ ๑ ห้องเพลง ๓ ห้องเพลงที่ ๕ และห้องเพลงที่ ๗ ด้วยเสียงซอลประกอบเสียงโด

การใช้มือคู่ ๘ ได้แก่ห้องเพลงที่ ๒ ห้องเพลง ๔ ห้องเพลงที่ ๖ และห้องเพลงที่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เป็นการดำเนินทำนองภายใต้กฎเรื่องของการยืนเสียงรูปแบบ “เท่า” และรูปแบบ “โยน” เพราะฉะนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจึงเป็นรูปแบบของการยืนเสียงนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เป็นการดำเนินทำนองตามระบบทางดุริยางคศิลป์ไทย

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - มำ มำ	- รำ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ เป็นการกำหนดทำนองเพลงภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางใน และไม่มีการกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองแต่อย่างใด

แนวเสียง

แนวเสียงของทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นแนวเสียง ๒ ระบบซ้อนกัน ระบบแรกเป็นแนวเสียง “ลง ขึ้น ลง” และระบบที่สองเป็นแนวเสียง “ยืนเสียง ลง” ได้อีกนัยหนึ่ง การกำหนดแนวเสียงแรก เป็นแนวเสียงที่กำหนดให้มีความกลมกลืนกับท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ ซึ่งขึ้นต้นด้วยแนวเสียงลง และจบด้วยแนวเสียงลง ดังจะได้แสดงรายละเอียดเปรียบเทียบดังนี้

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้มีแนวเสียงรูปแบบ “ลง ขึ้น ลง ลง”

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ กำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ลง ลง ขึ้น ลง”

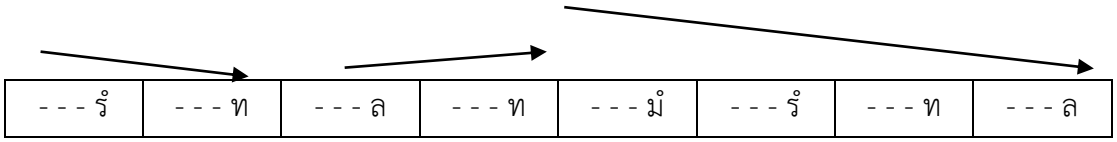
ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ กำหนดแนวเสียงรูปแบบ “ลง ขึ้น ลง”

ทำนองปกติ

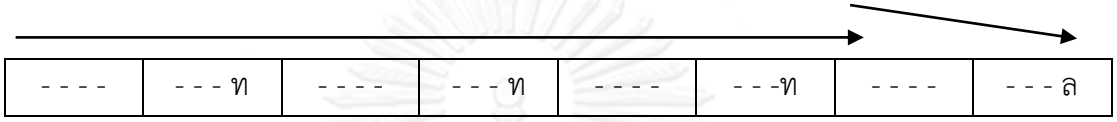
- - มำ มำ	- รำ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสารัตถะ



การกำหนดแนวเสียงแบบที่ ๒ สามารถถอดเป็นทำนองสารัตถะ ซึ่งแสดงเฉพาะเสียงลูกตกได้ดังนี้



การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้ยังคงกำหนดการใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นมือคู่ ๘ ทั้งสิ้น รายละเอียดมีดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน รูปแบบการซ้ำพยางค์เสียง ๓ เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๑ เป็นการตั้งต้นทำนองเพลงกลุ่มแรก หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงที่ต่ำลงเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๒ และเคลื่อนต่ำลงมาเป็นคู่ ๓ ณ เสียงที ท้ายห้องเพลงที่ ๒ หลังจากนั้นยังคงเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำที่เป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๓ และส่งต่อไปยังเสียงที่สูงขึ้น ๑ เสียงได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ แล้วทำการซ้ำพยางค์เสียงทีอีก ๒ เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงห้องที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงเร หลังจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางเสียงสูงจำนวน ๔ เสียงได้แก่เสียงซอล ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๕ แล้วนำเสียงซอลของท้ายห้องเพลงที่ ๕ มาเริ่มต้นทำนองเพลงของห้องเพลงที่ ๖ พร้อมเคลื่อนที่ของทำนองไปทางเสียงที่สูงเรียงชิดกันขึ้นไปได้แก่เสียงลาและเสียงทีตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มทำนองเพลงด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงเร เสียงทีและเสียงลาซึ่งเป็นเสียงลูกตกท้ายห้องเพลงที่ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของ “การฉายรูป” สำหรับทำนองประโยคนี้เป็นทำนองของเพลงเร็ว ซึ่งมีอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงให้มีสำนวนเพลงอัตราสองชั้น โดยทำนอง ๑ ประโยคจะเสร็จสิ้นภายใน ๔ ห้องโน้ตเพลง แตกต่างจากธรรมชาติของเพลงเร็วซึ่งมีจังหวะหน้าทับกำกับเพียง ๒ ห้องโน้ตเพลง เพราะฉะนั้นทำนองเพลงต้องเสร็จสิ้นภายใน ๒ ห้องโน้ตเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองที่ประพันธ์ในลักษณะฉายรูป

- - มˌ มˌ	- รˌ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล

ทำนองตัวอย่าง หากประพันธ์ตามลักษณะลดรูป

- รˌ - ท	- ล – ท	- ร - รˌ	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ท	- ล - ร	- ท - ล

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - รำ ร	- ท - ล	- - รำ ร	- ท - ล	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- ร - -	- ท - ล	- ร - -	- ท - ล	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ เป็นการเรียงร้อยทำนองเพลงด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางในโดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมเรียงร้อยทำนอง

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้เป็นแนวเสียงลงเป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยมีการซ้อนแนวเสียงเป็น ๒ ระบบเช่นเดียวกันกับทำนองประโยคที่ ๑ กล่าวคือ ระบบแรก การกำหนดให้เป็นรูปแบบ “ลง ลง ลง ลง” จำนวน ๔ ชุดทำนอง ส่วนระบบที่สอง การกำหนดให้เป็นรูปแบบ “ยืนเสียง ลง” ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะต่อไปนี้

ทำนองปกติ

- - รำ ร	- ท - ล	- - รำ ร	- ท - ล	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- ร - -	- ท - ล	- ร - -	- ท - ล	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

ทำนองสารัตถะรูปแบบ “ลง ลง ลง ลง”

- - - รำ	- ท – ล	- - - รำ	- ท – ล	- - - รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ

ทำนองสารัตถะรูปแบบ “ยืนเสียง ลง”

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - -ซ

การกำหนดแนวเสียงเช่นนี้ ยังคงเน้นความสัมพันธ์กับทำนองประโยคที่ผ่านมา ดังจะได้แสดงด้วยทำนองสารัตถะให้ปรากฏความสัมพันธ์ระหว่างทำนองประโยคที่ ๑ กับประโยคที่ ๒ ดังนี้

ทำนองสารัตถะ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - -ซ

จากคำอธิบายเรื่องของแนวเสียงที่สามารถแปรผลได้เป็น ๒ ระบบนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทำนองเพลงส่วนที่เป็นเพลงเร็วนี้มีความซับซ้อน ลุ่มลึกมากยิ่งขึ้น

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง ยังคงกำหนดให้มีเฉพาะการใช้มือคู่ ๘ ที่นำมาร่วมดำเนินทำนอง ดังนี้

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน ในรูปแบบการย้ำพยางค์เสียง ๓ เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงที ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๒ และเสียงลา ท้ายห้องเพลงที่ ๒

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการซ้ำทำนองเพลงของห้องเพลงที่ ๑ – ๒ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการซ้ำทำนองเพลงของทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๗ -๘ เพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของทำนองระหว่างประโยค

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการเคลื่อนที่ทำนองของสำนวนปิด เริ่มต้นที่เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงเร และเสียงที ในห้องเพลงที่ ๗ ทำนองห้องเพลงสุดท้ายเป็นการซ้ำพยางค์เสียงเรและเสียงทีของห้องเพลงที่ ๗ มาเป็นทำนองขึ้นต้นห้องเพลงที่ ๘ หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองลงทางเสียงต่ำได้แก่เสียงลาและเสียงซอล ท้ายห้องเพลงที่ ๘ เป็นการจบประโยคที่เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน เป็นการจบทำนองที่มีความสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นประการแรกคือการกำหนดทำนองเพลงให้มีสัมผัสกันระหว่างประโยคเพลง โดยทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ สัมผัสกับทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๗ – ๘ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏดังนี้

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

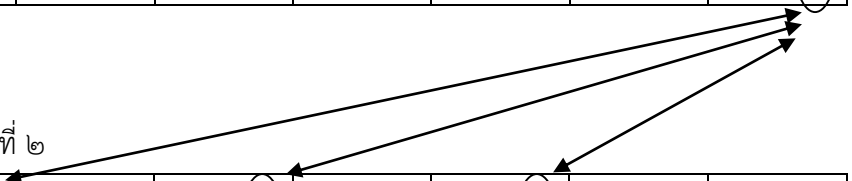
- - มˌ มˌ	- รˌ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - รˌ ร	- ท - ล	- - รˌ ร	- ท - ล	- - มˌ รˌ	- ท - ล	- มˌ - -	รˌ ท - -
- ร - -	- ท - ล	- ร - -	- ท - ล	- - ม ร	- ท - ล	- - รˌ ท	- - ล ซ

ความโดดเด่นประการแรกคือการกำหนดทำนองเพลง คือการกำหนดให้ทำนองเพลงประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ มีลูกตกที่สัมผัสกัน ก่อนมุ่งไปสู่ลูกตกเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางในทำให้ประโยคนี้จบอย่างสมบูรณ์ รายละเอียดปรากฏดังนี้

- - มำ มำ	- รำ - ท	- ล - -	- ท - ท	- - - ซ	- - ล ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- ม - -	- ร - ท	- ล - ท	- - -	- ร - -	- ซ - -	- ม - ร	- ท - ล



ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - รำ ร	- ท - ล	- - รำ ร	- ท - ล	- - มำ รำ	- ท - ล	- มำ - -	รำ ท - -
- ร - -	- ท - ล	- ร - -	- ท - ล	- - ม ร	- ท - ล	- - รำ ท	- - ล ซ

การกำหนดคุณสมบัติ การสัมผัสเสียง ดังกล่าว ทำให้ทำนองประโยคนี้มีระบบระเบียบ และมีความกลมกลืน สร้างความไพเราะอีกรูปแบบหนึ่ง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๓ มีรูปแบบทำนอง “ลูกโยน” เช่นเดียวกับทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ (ดูคำอธิบายจากท่อน ๑ ประโยคที่ ๓)

สรุปเพลงเร็ว เพลงที่ ๑

ท่อน ๑

การประพันธ์เพลงเร็ว เพลงที่ ๑ ท่อน ๑ กำหนดลักษณะทำนองสำคัญดังนี้

การกำหนดทำนองที่เน้นเรื่อง “การซ้ำเสียงลูกตก” เพื่อสร้างทำนองที่มีความสัมพันธ์กันทำให้เกิดเน้นเสียง “ลูกตกหนัก”

การกำหนดทำนองที่เน้นเรื่อง “การไม่ซ้ำเสียงลูกตก” โดยการไม่ซ้ำทำนองนั้นต้องเป็นเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ ๔ เพื่อให้เกิดความกลมกลืน ซึ่งเป็นไปตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยเรื่องของการเปลี่ยนระดับเสียงที่ว่า การเปลี่ยนระดับเสียงที่ดีและเป็นไปตามขนบต้องเปลี่ยนเสียงในลักษณะห่างกันเป็นเสียง “คู่ ๔”

การกำหนดทำนองรูปแบบการซ้ำทำนองเพลง ๓ กลุ่มทำนองย่อย แต่แสดงทำนองให้ปรากฏออกมาเป็น ๒ รูปแบบ รูปแบบแรก เป็นการซ้ำทำนองในรูปแบบทำนองเดียวกัน รูปแบบ

ที่สองเป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับรูปแบบแรก หากแต่กำหนดทำนองให้เป็นทำนองที่แปรทางเรียบร้อยแล้ว

การกำหนดทำนองรูปแบบ “สำนวนถามตอบ”

การกำหนดทำนองรูปแบบ “ลูกโยน” ท้ายเพลงเร็ว

ทำนองท่อน ๒

การประพันธ์เพลงเร็ว เพลงที่ ๑ ท่อน ๒ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดทำนองให้มีรูปแบบ “ทำนองฉายรูป” โดยปกติทำนองเพลงเร็วมีอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงให้มีสำนวนเพลงอัตราสองชั้น

การกำหนดทำนองเพลงให้มีสัมผัสกันระหว่างประโยคเพลง โดยทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ สัมผัสกับทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๗ – ๘

การกำหนดทำนองเพลงให้มีเสียงลูกตกที่สัมผัสกัน ก่อนมุ่งไปสู่ลูกตกท้ายประโยคเพลง

การกำหนดทำนองรูปแบบ “ลูกโยน” ท้ายเพลงเร็ว

วิเคราะห์เพลงเร็ว เพลงที่ ๒ เพลงล่องน่าน

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑

- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

บันไดเสียง

ทำนองเพลงเร็วเพลงที่ ๒ ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางนอก ซึ่งเป็นคู่ ๔ กับระดับเสียงทางใน สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ได้แก่ โด เร มี X ซอล ลา X และมีการกำหนดใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ๒ ตำแหน่งได้แก่เสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ของห้องเพลงที่ ๔ และเสียงฟา ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๗

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้มีแนวเสียงรูปแบบ “การยืนเสียง ๒ เสียงเรียงชิดกัน” ดังจะได้แสดงรายละเอียดด้วยทำนองสารัตถะต่อไปนี้

ทำนองปกติ

- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล

จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยกำหนดเสียงลูกตกด้วยเสียงซอล และเสียงลา ในอัตราส่วนที่เท่ากันและเป็นเสียงที่เรียงชิดติดต่อกัน

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้มีการขั้นคู่เสียงที่เป็นคู่ ๘ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการกำหนดใช้เฉพาะคู่ ๘ ที่เสียงซอลเท่านั้น โดยปรากฏตำแหน่งที่นำมาใช้ ๒ ตำแหน่ง รายละเอียดมีดังนี้

- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงลาซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางนอก หลังจากนั้นเป็นการเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำ ๑ เสียงได้แก่เสียงซอล ท้ายห้องเพลงที่ ๑ แล้วทำการย้ำพยางค์เสียงจำนวน ๓ เสียงโดยเสียงเดิมได้แก่เสียงซอล ณ ห้องเพลงที่ ๓

ทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนที่ทำนองไปทางเสียงสูงได้แก่เสียงเรและเสียงมี ณ ห้องเพลงที่ ๓ ตามลำดับ ส่วนทำนองห้องเพลงที่ ๔ เป็นการเคลื่อนที่เรียงติดต่อไปทางเสียงสูง จากพยางค์เสียงของห้องเพลงที่ ๓ ได้แก่เสียงฟาและเสียงซอล ในรูปแบบทำนองที่เรียกว่า “การลักจังหวะ”

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หากเป็นเปลี่ยนเสียงลูกตกของการย้ำ ๓ พยางค์เสียงเป็นมาเป็นเสียงลา และการดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ ก็เป็นลักษณเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ หากแต่เป็นการกำหนดเสียงให้สูงขึ้นไปอีก ๑ เสียง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้อยู่ที่การกำหนดทำนองรูปแบบเดียวกัน ในรูปแบบสำนวน “ถามตอบ” แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในรูปแบบคู่ ๒ ดังจะได้แสดงทำนอง ๒ กลุ่มทำนองย่อยดังนี้

ทำนองกลุ่มที่ ๑ ทำนองกลุ่มที่ ๒

- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

สำนวนถาม		สำนวนตอบ		สำนวนถาม		สำนวนตอบ	
- - ล ซ	- - ซ ซ	- - ร ม	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ล ล	- - ม ฟ	ซ ล - -
- - - ซ	- ซ - -	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- ล - -	- ร - -	- - - -

การกำหนดทำนองให้มีรูปแบบการเปลี่ยนเสียงและมีการซ้อนสำนวนรูปแบบ “สำนวนถามตอบ” ด้วยเสียงขึ้นต้นเป็นเสียงเดียวกัน แม้ว่าจะเปลี่ยนเสียงในการย้ำ ๓ พยางค์เสียงในส่วนสำนวนถามก็ตาม ทำให้ทำนองประโยคนี้มีความซับซ้อนและลุ่มลึก

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- - ล ล	- - ล ล	- - ร̣ ด̣	- - - -	- ม̣ - -	ร̣ ด̣ - -	- - - ร	- ล - -
- - - ล	- - - ล	- - - -	ท ล - -	- - ร̣ ด̣	- - ท ล	- - - ล	- ล - -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคนี้ยังคงกลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางนอก โดยมีเสียงหลักในการดำเนินทำนองได้แก่เสียงโด เร มี ซอล และลา นอกจากนี้ยังมีการนำเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองด้วยได้แก่เสียงที ปรากฏ ณ พยางค์เสียงที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๔ และพยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๖

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้แนวเสียงเป็นรูปแบบ “การยืนเสียง” โดยเป็นการยืนเสียงลา รายละเอียดปรากฏจากการถอดทำนองสารัตถะดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองปกติ

- - ล ล	- - ล ล	- - รำ ดำ	- - - -	- มำ - -	รำ ดำ - -	- - - ร	- ล - -
- - - ล	- - - ล	- - - -	ท ล - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - - ล	- ล - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - (ล)	- - - ท	- - (ล)	- - - ท	- - (ล)	- - - ล	- - - (ล)

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียง ยังคงกำหนดให้มีการใช้มือคู่ ๘ มาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการใช้มือคู่ ๔ มาเรียงร้อยทำนองในอัตราส่วนที่น้อยกว่า รายละเอียดมีดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบ

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองท่อนนี้เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๖ ของระดับเสียงทางนอก โดยเป็นการกำหนดพยางค์เสียงรูปแบบ “พยางค์ชิด ๒ เสียง” จำนวน ๒ ห้องเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองห้องที่ ๓ เริ่มต้นทำนองเพลงด้วยเสียงเรสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงโด ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๓ หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงต่ำลงมาเป็นคู่ ๒ ที่เสียงลา ณ พยางค์เสียงที่ ๒ ของห้องเพลงเดียวกัน

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองซ้ำกับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ โดยเพิ่มพยางค์เสียงแรกของห้องเพลงที่ ๕ เป็นเสียงมีสูง สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการเริ่มต้นเสียงแรกที่เสียงลา หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองไปทางเสียงสูงเป็นคู่ ๕ ได้แก่เสียงลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - ล ล	- - ล ล	- - รำ ดำ	- - - -	- มำ - -	รำ ดำ - -	- - - ร	- ล - -
- - - ล	- - - ล	- - - -	ท ล - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - - ล	- ล - -

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองประโยคนี้ เป็นการกำหนดทำนองเพลง ๔ รูปแบบที่มีความแตกต่างกันมาเรียงร้อยกัน โดยทำนองทั้ง ๔ ทำนองย่อยมีรายละเอียดดังนี้

ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ เป็นการย้ำพยางค์เสียงแบบชิดกัน ๒ พยางค์เสียง จำนวน ๒ ชุด

ห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการดำเนินทำนองแบบลักจังหวะ

ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เป็นการดำเนินทำนองพยางค์เก็บแบบเต็มจังหวะ

ห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการดำเนินทำนองรูปแบบ “สำนวนกรอ” แบบลักจังหวะ

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ เป็นการกำหนดทำนองเพลงภายใต้กลุ่มเสียงปัญจมูลของระดับเสียงทางนอกได้แก่เสียง โด เร มี ซอล ลา และมีการกำหนดเสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงทีและเสียงฟามาร่วมดำเนินทำนอง รายละเอียดตำแหน่งเสียงนอกบันไดเสียงมีดังนี้

- มำ - -	รำ ดำ - -	(ท) ล - ล	- - - ซ
- - รำ ดำ	- - (ท) ล	- - ซ -	ซ (ฟ) - ร

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้เป็นแนวเสียง “ลง” เนื่องจากเป็นทำนองท้ายท่อนเพลง ดังทำนองสารัตถะแสดงแนวเสียงต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองปกติ

- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี่กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงเป็นมือคู่ ๔ โดยมีเสียงซอลประกอบเสียงเร ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๔ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- มˍ - -	รˍ ดˍ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รˍ ดˍ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ ๓ ของระดับเสียงทางนอก หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงต่ำที่เป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงเรและเสียงโด ณ ห้องเพลงที่ ๑ ตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๒ เริ่มต้นด้วยการซ้ำพยางค์เสียงท้ายห้องเพลงที่ ๑ ได้แก่เสียงเรและเสียงโดอีกครั้งหนึ่ง แล้วทำการเคลื่อนเสียงลงมาทางต่ำอีกได้แก่เสียงทีและเสียงลา ณ ห้องเพลงที่ ๒

การเคลื่อนที่ของห้องเพลงที่ ๓ เป็นการซ้ำพยางค์เสียงท้ายของห้องเพลงที่ ๒ ได้แก่เสียงทีและเสียงลา มาเริ่มต้นกลุ่มทำนองย่อยของห้องเพลงที่ ๓ แล้วเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอลในทางต่ำก่อนที่จะวกเสียงขึ้นไปจบท้ายห้อง ณ เสียงลา ซึ่งสูงขึ้นไป ๑ เสียง และการเคลื่อนที่ของห้องเพลงที่ ๔ เริ่มต้นด้วยเสียงซอล แล้วเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงฟา ก่อนที่จะเคลื่อนไปจบลูกตกที่เสียงซอล ณ ท้ายห้องเพลงที่ ๔ เป็นการจบท่อนเพลง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้อยู่ที่การนำพยางค์เสียงท้ายมาขึ้นต้นกลุ่มทำนองย่อย เพื่อให้เกิดความสัมผัส และคล้องจองกัน ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

- มำ - -	รำ ดำ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - รำ ดำ	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

บันไดเสียง

ทำนองท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ เริ่มต้นด้วยทำนองที่อยู่ภายใต้ระดับเสียงทางใน ซึ่งมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซอล ลา ที X เร มี X มาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่เสียงฟาและเสียงโดมาร่วมเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงด้วย สำหรับเสียงนอกบันไดเสียงปรากฏ ณ ตำแหน่งต่อไปนี้

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

แนวเสียง

แนวเสียงทำนองประโยคนี้ กำหนดให้มีรูปแบบ “ขึ้น ลง ลง ลง” เพื่อให้ทำนองเพลงมีอัตราส่วนที่ดีและมีความลงตัว รายละเอียดการกำหนดแนวเสียงสามารถแสดงด้วยทำนองสารัตถะดังนี้

ทำนองปกติ

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร

การใช้ขั้นคู่เสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้มีการใช้ขั้นคู่เสียงคู่ ๔ เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนอง เพื่อให้ทำนองท่อนนี้มีความแตกต่างกับทำนองเพลงเร็วที่ผ่านมาทั้งหมด รายละเอียดมีดังนี้

การใช้มือคู่ ๔

ทำนองห้องเพลงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงซอลประกอบกับเสียงเร

ทำนองห้องเพลงที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงฟาประกอบกับเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงมีประกอบกับเสียงที

ทำนองห้องเพลงที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๔ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงฟาประกอบกับเสียงโด

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๑ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงมีประกอบกับเสียงที

ทำนองห้องเพลงที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๔ ด้วยเสียงเรประกอบกับเสียงลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้มือคู่ ๘

ทำนองห้องเพลงที่ ๒ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องเพลงที่ ๔ กำหนดมือคู่ ๘ ด้วยเสียงทีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๕ ของระดับเสียงทางใน ณ ห้องเพลงที่ ๑ หลังจากนั้นเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นไปที่เสียงซอล ซึ่งสูงขึ้นไปเป็นคู่ ๔ ณ ห้องเพลงที่ ๒ แล้ว

เคลื่อนไปที่เสียงลาเพื่อย้ำพยางค์เสียง ๓ เสียง ณ ห้องเพลงที่ ๓ สำหรับทำนองห้องเพลงที่ ๔ เป็นการเคลื่อนที่สูงขึ้นไปอีก ๑ เสียงที่เสียงที ก่อนที่จะวกกลับมาจบลูกตกที่เสียงเร ท้ายห้องเพลงที่ ๔

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ เริ่มต้นที่เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของระดับเสียงทางใน หลังจากเคลื่อนที่ลงมาเป็นคู่ ๒ ได้แก่เสียงฟา เสียงมีและเสียงเร ณ ห้องเพลงที่ ๕ – ๖ ตามลำดับ การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เริ่มต้นที่เสียงโดแล้วเคลื่อนลงมาทางต่ำ ๔ เสียงได้แก่เสียงซอล และวกกลับไปที่เสียงโดอีกครั้ง ณ พยางค์เสียงที่ ๓ ของห้องเพลงที่ ๕ ก่อนที่จะจบลูกตกที่เสียงเร ท้ายห้องเพลงที่ ๗ สำหรับห้องเพลงที่ ๘ เป็นการเคลื่อนทำนองลงมาทางเสียงต่ำได้แก่เสียงมีและเสียงเร ณ ห้องเพลงที่ ๘ เป็นการจบทำนองประโยคนี้

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้ อยู่ที่ดำเนินทำนองภายใต้ลูกตก ๒ เสียงเรียงชิดกัน ดังจะได้ถอดเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

ทำนองปกติ

- - - ร	- - - ซ	- - ล ล	- ท - ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	ด - ด ฟ	- ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ล - -	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ด	- ท - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๒

- - - ล	- - - ร̣	- - - ล	- ร̣ - -	- ม̣ - -	ร̣ ด̣ - -	- - ร̣ ด̣	- - - -
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - ร̣ ด̣	- - ท ล	- - - -	ท ล - -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคนี้ยังคงดำเนินทำนองภายใต้ระดับเสียงทางใน และมีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนองได้แก่เสียงโด ปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๖ และห้องเพลงที่ ๗ ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ล	- - - รำ	- - - ล	- รำ - -	- มำ - -	รำ ดำ - -	- - รำ ดำ	- - - -
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - - -	ท ล - -

แนวเสียง

ทำนองประโยคนี้กำหนดให้เป็นแนวเสียง “ขึ้น ขึ้น ลง ลง” และ “ขึ้น ลง” ดังจะได้ถอดเป็นทำนองสารัตถะต่อไปนี้

ทำนองปกติ

- - - ล	- - - รำ	- - - ล	- รำ - -	- มำ - -	รำ ดำ - -	- - รำ ดำ	- - - -
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - รำ ดำ	- - ท ล	- - - -	ท ล - -

ทำนองสารัตถะที่ ๑ “ขึ้น ขึ้น ลง ลง”

- - - ล	- - - รำ	- - - ล	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล

ทำนองสารัตถะที่ ๒ “ขึ้น ลง”

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

การกำหนดใช้ขั้นคู่เสียง ผู้วิจัยกำหนดให้มีมือคู่ ๔ และมือคู่ ๘ ในสัดส่วนที่เท่ากัน โดยการกำหนดใช้มือคู่ ๔ ปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๑ และห้องเพลงที่ ๓ ได้แก่เสียงลาประกอบเสียงมือคู่ ๘ ปรากฏ ณ ห้องเพลงที่ ๒ และห้องเพลงที่ ๔ ได้แก่เสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ทำนองประโยคนี้เริ่มต้นด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ ๒ ของระดับเสียงทางใน หลังจากนั้นเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงจำนวน ๔ เสียงได้แก่เสียงเร ณ ห้องเพลงที่ ๑ – ๒ สำหรับทำนองห้องเพลงที่ ๓ – ๔ เป็นการซ้ำทำนองกับทำนองห้องเพลงที่ ๑ – ๒ หากแต่กำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะ “ลักจังหวะ” เท่านั้น

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๕ – ๖ เริ่มต้นที่เสียงมีสูง หลังจากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำที่เรียงชิดติดต่อกันได้แก่เสียงเรและเสียงโดตามลำดับ การดำเนินทำนองห้องเพลงที่ ๖ เป็นการย้ำพยางค์เสียงท้ายห้องเพลงที่ ๕ ได้แก่เสียงเรและเสียงโด แล้วเคลื่อนที่ลงไปทางเสียงต่ำได้แก่เสียงทีและเสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ ๗ – ๘ เป็นการกำหนดเสียงเดียวกันกับทำนองห้องเพลงที่ ๗ ได้แก่เสียงเร โด ทีและลา หากแต่เป็นการขยายทำนองออก ๑ เท่าตัว จาก ๑ ห้องโน้ตเพลงเป็น ๒ ห้องโน้ตเพลง

ความโดดเด่นของทำนอง

ความโดดเด่นของทำนองประโยคนี้อยู่ที่การกำหนดให้มีการทอนสำนวนเพลงระหว่างห้องเพลง ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ให้ปรากฏต่อไปนี้

				ทำนองปกติ		ทำนองทอน	
- - - ล	- - - ร̣	- - - ล	- ร̣ - -	- ม̣ - -	ร̣ ด̣ - -	- - ร̣ ด̣	- - - -
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - ร̣ ด̣	- - ท ล	- - - -	ท ล - -

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- ม̣ - -	ร̣ ด̣ - -	ท ล - ล	- - - ซ
- - ร̣ ด̣	- - ท ล	- - ซ -	ซ ฟ - ร

ทำนองเหมือนกับท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ (ดูคำอธิบายจากท่อน ๑ ประโยคที่ ๓)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปเพลงเร็ว เพลงที่ ๒

ท่อน ๑

การประพันธ์เพลงเร็ว เพลงที่ ๒ ท่อน ๑ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดทำนองรูปแบบเดียวกัน ในรูปแบบสำนวน “ถามตอบ” แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในรูปแบบคู่ ๒

การกำหนดทำนองให้มีรูปแบบการเปลี่ยนเสียงและมีการซ้อนสำนวนรูปแบบ “สำนวนถามตอบ” ด้วยเสียงขึ้นต้นเป็นเสียงเดียวกัน แม้ว่าจะเปลี่ยนเสียงในการย้ำ ๓ พยางค์เสียงในส่วนสำนวนถามก็ตาม ทำให้ทำนองประโยคนี้มีความซับซ้อนและลุ่มลึก

การกำหนดทำนองเพลง ๔ รูปแบบที่มีความแตกต่างกันมาเรียงร้อยกัน โดยทำนองทั้ง ๔ ทำนองย่อยได้แก่ การย้ำพยางค์เสียงแบบชิดกัน ๒ พยางค์เสียงจำนวน ๒ ชุด การดำเนินทำนองแบบลักจังหวะ การดำเนินทำนองพยางค์เก็บแบบเต็มจังหวะ และการดำเนินทำนองรูปแบบ “สำนวนกรอ” แบบลักจังหวะ

การกำหนดนำพยางค์เสียงท้ายมาขึ้นต้นกลุ่มทำนองย่อย เพื่อให้เกิดความสัมผัสและคล้องจองกัน

ท่อน ๒

การประพันธ์เพลงเร็ว เพลงที่ ๒ ท่อน ๒ กำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

การกำหนดทำนองภายใต้ลูกตก ๒ เสียงเรียงชิดกัน

การกำหนดให้มีการทอนสำนวนเพลงระหว่างห้องเพลง

การกำหนดนำพยางค์เสียงท้ายมาขึ้นต้นกลุ่มทำนองย่อย เพื่อให้เกิดการสัมผัสและคล้องจอง

สำหรับเพลงลา ซึ่งเป็นเพลงลำดับสุดท้ายของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ผู้วิจัยคงทำนองเพลงตามขนบเดิมไว้ เพื่อแสดงต้นรากและที่มาของรูปแบบทำนองเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแต่โบราณ

เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านผู้วิจัยได้นำระบำกลองปูจาที่เหมาะสมกับเพลงช้ามาประพันธ์ ได้แก่ ระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก กับระบำเสือขบช้าง ส่วนเพลงสองไม้ ผู้วิจัยพบว่าระบำสาวน้อยเก็บผักและระบำล่องน่านมีรูปแบบของการใช้จังหวะยกเหมาะสมกับทำนองประเภทเพลงสองไม้ ส่วนเพลงเร็วใช้หลักทฤษฎีเรื่องการประพันธ์เพลงแบบตัดทอนมาใช้ประพันธ์เพลงเร็ว แล้วจึงนำเพลงลา อัตราจังหวะสองชั้นมาบรรเลงต่อท้ายเพื่อจบเพลงโดยสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๖
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปู่จานครน่าน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรม และเพื่อเป็นเพลงพื้นฐานอันสำคัญทางดนตรีไทยที่มีรากฐานมาจากประเพณีพิธีกรรมด้านกลองปูจาในพระพุทธศาสนา โดยนำองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยพัฒนาบทเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าขึ้นสู่ผลสัมฤทธิ์ด้านกระบวนการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ให้แก่วงการดนตรีไทย สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

๖.๑ สรุปผลการวิจัย

๖.๑.๑ กลองปูจาในจังหวัดน่าน

กลองปูจาในจังหวัดน่านมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีรูปแบบกระบวนการเรียนรู้แบบดั้งเดิมตามการสืบทอดทางวัฒนธรรมแบบชาวล้านนาที่โยงใยและผูกพันกับความเชื่อในเรื่องลี้ลับสิ่งที่มองไม่เห็น อำนาจแห่งเทพยดาที่สามารถดลบันดาลเรื่องต่างๆให้เกิดขึ้นได้ ส่งผลให้เรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับกลองปูจาจะต้องพิถีพิถันเป็นพิเศษ ลักษณะทางกายภาพประกอบด้วย กลองใบใหญ่ ๑ ใบเรียกว่ากลองแม่ อยู่ด้านขวาสุดของผู้ตี และกลองลูกตุบ ๓ ใบ ขนาดลดหลั่นกันมาเรียงในแนวนอน ๔ ใบจากซ้ายไปขวาของผู้ตีกลอง เรียงเล็กสุดไปหาใหญ่สุดซึ่งการเรียงกลองปูจาในลักษณะนี้ถือว่าเป็นเอกลักษณ์อันสำคัญมากของชาวจังหวัดน่านซึ่งเป็นระเบียบเรียบร้อยสวยงามสะดวกต่อการตีและเก็บรักษา

การสร้างปูจา เริ่มจากกระบวนการสรรค์หาไม้ที่มีคุณภาพ โยงใยสู่ความเชื่อในการสร้างกลองเรียกว่าการโฉลกกลอง ซึ่งช่างหรือสล่า ผู้สร้างจะต้องประกอบพิธีกรรมการโฉลกกลองให้ตกอยู่ในช่วงที่ดี การหุ้ม ขึงหน้ากลองก็จัดกระทำในข้างขึ้น ข้อห้ามอีกประการคือกรณีที่เจ้าอาวาสองค์เก่ามรณภาพลงเท่านั้นและจะทำการแทงหน้ากลองทิ้งเพื่อให้เจ้าอาวาสองค์ใหม่เป็นผู้บูรณะหุ้มขึงหน้ากลองขึ้นใหม่เท่านั้น

ชาวจังหวัดน่านถือว่ากลองปูจา เป็นของสูงไม่สามารถนำมาตีเล่นหรือวางในที่ไม่เหมาะสมกลองปูจาจึงเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาโดยตรง เป็นการตีกลองเพื่อบูชาพระผู้มีพระภาคเจ้า พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พบว่าในทำนองกลองปูจาที่ใช้ประโคมใน

พิธีกรรมในวันธรรมสวนะ วันโกน วันพระ มีการขึ้นกลองสามครั้ง เพื่อเป็นการบูชาก่อน และทำนองการตีกลองต่างๆ ชาวจังหวัดน่านทางด้านวัฒนธรรมและชาวบ้าน เรียกว่า ระบำ

ระบำกลองปูจาในจังหวัดน่านที่พบแพร่หลายเป็นที่นิยมรู้จักกันดีในจังหวัดน่านได้แก่

- ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก
- ระบำสาวน้อยเก็บผัก
- ระบำเสือขบช้าง
- ระบำล่องน่าน
- ระบำสะบัดชัยฟาดแส้

นอกจากนี้ยังมีระบำประจำท้องถิ่นซึ่งมีการท่องจำทำนองที่แตกต่างกันออกไป แต่พบรูปแบบการตีกลองที่เหมือนกับทำนองดังข้างต้น เช่น ระบบสาวน้อยหลับเต๊อะของวัดพุ่มมาลา ระบำต๋ำ ตุ๊ ปี้ ต๋ำ ของวัดศรีพันต้น เป็นต้น

การเริ่มเรียนกลองปูจามีระบบระเบียบแบบแผนในการเรียนเป็นขั้นเป็นตอนเหมือนกับการเรียนดนตรีไทย ซึ่ง ต้องเริ่มจากพิธีกรรมการไหว้ครู ในจังหวัดน่านเรียกพิธีกรรมนี้ว่า การรับขันตั้ง ผู้วิจัยตั้งขันพร้อมบูชาครู โดยมีครูญาณ สองเมืองแก่นเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมและเป็นครูผู้สอนการตีกลองปูจา พบว่ารายละเอียดของกลองปูจาแฝงไว้ด้วยความเชื่อความศรัทธาที่ชาวจังหวัดน่านมีต่อพระพุทธศาสนาอย่างเหนียวแน่น

๖.๑.๒ การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

การประพันธ์ทำนองเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านผู้วิจัยใช้หลักการประพันธ์เพลงและหลักวิชาการทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์มาเรียบเรียงโดยอาศัยทำนองต้นรากและท่วงทำนองที่เหมาะสมกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาตามแบบชาวจังหวัดน่านที่ใช้กลองปูจาตีเพื่อบูชาในพระพุทธศาสนา

เพลงเรื่องเพลงช้าจัดอยู่ในระเบียบการบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมประเภทหนึ่งตามหลัก ดุริยางคศิลป์ไทย เพลงเรื่องเพลงช้ามีรูปแบบเฉพาะตัวที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของเพลงเรื่องเพลงช้าดังนี้

เพลงช้า	อัตราจังหวะฉิ่ง สามชั้น	หน้าทับที่ใช้ได้แก่หน้าทับ ปรบไก่
เพลงสองไม้	อัตราจังหวะฉิ่ง สองชั้น	หน้าทับที่ใช้ได้แก่หน้าทับ สองไม้สองชั้น
เพลงเร็ว	อัตราจังหวะฉิ่ง ชั้นเดียว	หน้าทับที่ใช้ได้แก่หน้าทับ สองไม้ชั้นเดียว
เพลงลาสองชั้น	อัตราจังหวะฉิ่ง สองชั้น	หน้าทับที่ใช้ได้แก่ ไม้ลา ตะโพน กลองทัด

หลักปฏิบัติทางวิชาการที่ทำให้ศิลปินนักดนตรีไทยเข้าใจถึงโครงสร้างของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเป็นที่รู้กันตามนัยของระเบียบวิธีบรรเลงว่าหากได้ยินกระบวนการบรรเลงที่เป็นรูปแบบข้างต้นแล้วเพลงที่บรรเลงอยู่นั้นเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าหลักการดังกล่าวส่งผลให้ความนิยมในการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามีมากขึ้นในสังคมนักดนตรีไทย เหตุด้วยเพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามีความหลากหลายทางบทเพลง เมื่อนักดนตรีที่ได้เพลงเรื่องมากจะหมายถึงความเป็นผู้ทรงภูมิปัญญาทรงความรู้ในเรื่องเพลงมาก เพราะในหนึ่งเพลงเรื่องนั้นซ่อนเงื่อนงำของบทเพลงต่างๆ ไว้มากมายเพลงเรื่องหนึ่งเรื่องบางครั้งเป็นจุดรวมเพลงถึงสิบเพลงก็มี เพลงเรื่องเพลงช้าใช้ประกอบพิธีกรรมมายาวนานตั้งแต่พระราชพิธีหลวง พิธีกรรมสามัญชน แม้กระทั่งใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดภูมิปัญญากัน

จังหวัดน่านอุดมสมบูรณ์ด้วยวัฒนธรรมอันแท้จริง ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมที่เป็นหนึ่งแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยพบว่าความศรัทธาความมุ่งมั่นที่จะเคารพบูชาสิ่งอันใดแล้วจะกระทำโดยการนอบน้อมพรั่งพร้อมไปด้วยสิ่งที่คัดสรรค์เป็นพิเศษสำหรับการบูชา ชาวจังหวัดน่านกับพระพุทธศาสนามีความศรัทธาอย่างแรงกล้าพบว่าเครื่องบูชาอย่างหนึ่งเป็นศิลปะดนตรีที่เรียกว่ากลองปูจาล้วนมีรายละเอียดมากมาย ขั้นตอนการสร้าง การเรียนรู้ การตี แฝงไว้ด้วยเหตุแห่งกุศลธรรมทั้งสิ้น ความพยายามของศิลปินพื้นบ้าน ชาวบ้าน พระภิกษุสงฆ์ สามเณรพร้อมแรงพร้อมใจช่วยกันก่อร่างสร้างฐานเรื่องกลองปูจาที่มีอยู่ทั่วทุกวัดในจังหวัดน่าน มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ดำรงความเป็นวัฒนธรรมหนึ่งเดียวในจังหวัดน่าน มีการสืบทอดเพลงทำนองโบราณไม่ต่างจากดนตรีไทยที่เป็นราชสำนักของไทย เพลงทำนองกลองที่เรียกว่าระบำนั้นมีหลากหลายจังหวะ ทำให้ผู้วิจัยคิดนำจังหวะในระบำกลองปูจามาคิดค้นกระสวนทำนองตามหลักวิชาการและแต่งประพันธ์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านขึ้น

เหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงพยายามศึกษารูปแบบของท่วงทำนองข้อมูลระบำของกลองปูจาทั้งหมด พบว่าทำนองที่มีความนิยมแพร่หลายในจังหวัดน่าน ได้แก่

- ระบำซิกตุ๊ปี้ซิก
- ระบำสาวน้อยเก็บผัก
- ระบำเสือขบช้าง
- ระบำล่องน่าน
- ระบำสะบัดชัยฟาดแส้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๖.๑.๓ องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์บทเพลง

ทฤษฎีดนตรีไทยว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย หลักการตั้งชื่อเพลง หลักการเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับหน้าทับ เรื่องประเภทของบทเพลง และอัตลักษณ์เฉพาะของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ผู้วิจัยใช้เป็นหลักในการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านขึ้น

ผู้วิจัยพบว่ากระสวนทำนองของระบำกลองปูจาที่เหมาะสมกับเพลงช้าและประพันธ์ได้แบบลงตัว ได้แก่ ระบำ ซิก ตุ๊ ปี้ ซิก กับระบำ เสือขบช้าง ด้วยเหตุที่ว่าทำนองระบำมีลูกตกท้ายห้องมีลีลาที่หนักแน่นตกจังหวะคงที่ไม่อยู่ในสำนวนจังหวะยก ผู้วิจัยจึงคัดเลือกสองทำนองระบำนี้มาปรุงแต่งตามหลักวิชาการ โดยประพันธ์เพลงแบบมีเพลงต้นราก และซ่อนเงื่อนงำในบทเพลงเอาไว้บางส่วน

ส่วนเพลงสองไม้ ผู้วิจัยพบว่าระบำสาวน้อยเก็บผัก และระบำล่องน่านมีลีลาอ่อนช้อยและมีรูปแบบของการใช้จังหวะยกมากกว่าเหมาะสมกับทำนองประเภทเพลงสองไม้ในเพลงเรื่องจึงเป็นเหตุให้เลือกทำนองสองระบำนี้มาประพันธ์เป็นเพลงสองไม้โดยใช้หลักทฤษฎีเรื่องการประพันธ์เพลงแบบมีทำนองต้นรากมาประพันธ์

ในเพลงเร็วผู้วิจัยพบว่าเพลงเร็วในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเกือบทุกเรื่องเป็นอิสระโดยการตัดทอนจากเพลงลูกตกและสำนวนเพลงจากเพลงสองไม้ทั้งสิ้น รูปแบบดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยทำการประพันธ์เพลงโดยใช้หลักทฤษฎีเรื่องการประพันธ์เพลงแบบตัดทอนมาใช้ประพันธ์เพลงเร็วในเพลงเรื่องเพลงช้าปูจานครน่าน ส่วนในอัตลักษณ์ของเพลงลา สองชั้นผู้วิจัยพบว่าเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นเพลงช้า และเป็นรูปแบบเฉพาะที่สังคมดนตรีไทยทราบโดยทั่วกันจึงนำเพลงลา สองชั้นแบบโบราณมาบรรเลงต่อท้ายเพื่อแสดงสัญลักษณ์แห่งการจบเพลงโดยสมบูรณ์ของเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

จุดมุ่งหมายของบทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านความคิดสร้างสรรค์ และบทเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าให้เกิดขึ้นใหม่ตามหลักวิชาการ ตามรอยแบบอย่างโบราณาจารย์เพื่อเป็นพุทธบูชาต่อพระพุทธศาสนาเป็นส่วนหนึ่งในสัญลักษณ์ของบทเพลงเพื่อการบูชาที่มีเค้าโครงต้นรากมาจากระบำกลองปูจาของชาวน่านอันวิจิตรบรรจงที่จะแสดงเจตจำนงในการบูชาพระพุทธศาสนา อีกทั้งเป็นการรู้รับปรับใช้แสดงถึงความอยู่ร่วมกันทางวัฒนธรรมมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสู่กันและกัน ความแตกต่างที่ซ่อนความลงตัวในรูปแบบราชสำนักของไทย กับราชสำนักล้านนาโดยเมืองน่านเป็นเมืองเก่าแก่ที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองและมีความโดดเด่นเรื่องการดำรงรักษาวัฒนธรรมตามแบบโบราณเอาไว้ได้อย่างเคร่งครัดไม่เปลี่ยนแปลง

๖.๑.๔ การเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน

การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เป็นการสร้างสรรค์เพลงในรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านการสืบทอดตามรูปแบบโบราณตามหลักการเรียนดนตรีไทยเริ่มด้วยคัดเลือกนักดนตรีที่มีทักษะเฉพาะด้านประจำแต่เครื่องดนตรี ซึ่งวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งมีความปลั่งของระดับเสียงเอื้อต่อการประกอบพิธีกรรมโดยทั่วไป การสืบทอดดนตรีไทยในสำนักดนตรีไทยใช้วิธีการส่งต่อทำนองระหว่างบุคคลต่อบุคคลพร้อมทั้งอธิบายถึงอารมณ์ของบทเพลงเพื่อพิธีกรรม รูปแบบการบรรเลงในลักษณะเฉพาะของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า แนวการบรรเลงที่ส่งผลต่ออารมณ์ในห้วงแห่งพิธีกรรม การสื่ออารมณ์ตามประสงค์ของบทเพลงที่ถูกต้องถูกคัดกรองตั้งแต่ความสามรถของนักดนตรีไทย ความแม่นยำของท่วงทำนองเพลงที่ประพันธ์เพื่อพิธีกรรมที่สมบูรณ์

เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน เป็นบทเพลงที่ประพันธ์เพื่อพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาโดยแท้มีความมุ่งหมายในการแสดงการสักการบูชาต่อพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ มีทำนองต้นรากที่เป็นระบำของกลองปูจา เนื่องด้วยมีทำนองกลองปูจาเป็นทำนองต้นรากจึงจำเป็นที่จะต้องมีกลองปูจาชุดจำลองและกลุ่มผู้ตีกลองปูจาเพื่ออัตถาธิบายเอกลักษณ์ของท่วงทำนองต่างๆที่เป็นต้นรากอันส่งผลให้เข้าใจถึงหลักการเบื้องต้นและจินตนาการของผู้ประพันธ์

กลองปูจาที่ใช้ตีพร้อมกับวงปี่พาทย์ในเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านนั้นผู้วิจัยต้องการท่วงทำนองแห่งการปูจาในการขึ้นกลองเปรียบเหมือนการบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ เป็นการมงคลก่อนการบรรเลงเพลงเรื่องเท่านั้นหากนำไปบรรเลงที่ไม่สามารถมีกลองปูจาได้ก็ขึ้นต้นเพลงได้เลย อีกทั้งต้องการให้ผู้ที่ได้ยินได้ฟังจะได้มีความเข้าใจถึงถึงทำนองระบำที่เป็นทำนองต้นแบบของเพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน และเนื่องด้วยกลองปูจาเป็นของสูงอยู่ประจำจิตใจของชาวน่านจึงมีการแยกส่วนออกจากวงดนตรีปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงโดยสิ้นเชิง

๖.๒ อภิปรายผลการวิจัย

ล้านนาตะวันออกของประเทศไทยเป็นแหล่งอันอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ศิลปวัฒนธรรมที่แข็งแรงจนโดดเด่นและเป็นที่น่าหลงใหลในศิลปะทั้งมวล เมืองน่านดินแดนแห่งนันทบุรี เป็นเมืองเก่าแก่ที่มีเรื่องราวอันยาวนานเป็นเมืองใหญ่ที่มีระบบการสืบทอดเจ้าเมืองมาหลายสมัยรุ่นสู่รุ่นจนมีจารีตประเพณีดั้งเดิมมีศิลปวัฒนธรรมมีโบราณสถานอันล้ำค่ารวมทั้งโบราณวัตถุอันเก่าแก่เป็นที่หวงแหนของชาวเมืองน่านยิ่งนัก

เมืองน่านเป็นเมืองร่มเย็นเป็นสุขอยู่ภายใต้บรมบวรพุทธศาสนามายาวนานตั้งแต่ครั้งประวัติศาสตร์ปรากฏพบหลักฐานสำคัญทางโบราณสถาน งานศิลปะ งานวิจิตรศิลป์ที่เป็นตัวบ่งบอกถึงความเจริญทางวัฒนธรรมคู่กับการศาสนา และมีความมุ่งมั่นที่จะส่งเสริมทำนุบำรุงศิลปะกับการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศาสนาอย่างแรงกล้าพบได้จากวัดวาอารามที่ปรากฏเป็นสง่า และโบราณสถาน เช่น พระธาตุแช่แห่งที่สืบทอดอนุรักษ์กันมายาวนาน

กลองปูจา เป็นสิ่งหนึ่งที่เป็นอนุสรณ์บ่งบอกถึงความศรัทธาเคารพมั่นในพระพุทธศาสนาของชาวน่าน เป็นการตีกลองเพื่อเฉลิมฉลอง เพื่อการสมโภช หรือเพื่อการบูชาพระ ชาวน่านถือปฏิบัติสืบกันมายาวนานไม่เคยละเว้น ทำนองกลองที่พบเป็นทำนองที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในวันโกน วันพระธรรมสวนะ เพื่อส่งสัญญาณให้ชาวบ้านได้อนุโมทนาร่วมแรงร่วมใจเตรียมตัวเข้าวัดทำข้าวปลาอาหารเพื่อใส่บาตรพระภิกษุสงฆ์

การประพันธ์เพลงเรื่องปูจานครน่าน เป็นการนำเสนอทำนองเพลงที่มีการผสมผสานระหว่างทำนองกลองศักดิ์สิทธิ์ของจังหวัดน่านกับรูปแบบการประพันธ์เพลงไทยที่ถือเป็นเพลงภูมิปัญญาขั้นสูง

๖.๓ ข้อเสนอแนะ

วัฒนธรรมของจังหวัดน่านมีความหลากหลาย และมีวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่มีความสำคัญได้แก่ กลองครุม การฟ้อนหางนกยูง ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสำคัญต่างๆ เป็นต้น วัฒนธรรมดังกล่าวสามารถนำมาทำการศึกษาเพื่อให้เห็นร่องรอยอดีต แล้วนำหลักวิชาการศาสตร์อื่นๆ เข้าไปทำการศึกษาเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานใหม่และเป็นการวิจัยสืบเนื่องในอนาคตต่อไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

กรมวิชาการ (๒๕๓๔). ความคิดสร้างสรรค์: หลักการ ทฤษฎี การเรียนการสอน การวัดผลประเมิน. ก. กระทรวงศึกษาธิการ. กรุงเทพมหานคร.

กรมศิลปากร (๒๕๓๗). เพลงชุดทำขวัญ.

กรมศิลปากร (๒๕๕๑). ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม ๓. กรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร, อมรินทร์พริ้นติ้ง.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (๒๕๔๕). การคิดเชิงสร้างสรรค์, กรุงเทพมหานคร: ซักเซสมีเดีย.

ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๔๖). อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คำผาย นุปิง (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (๒๕๕๐). สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ภูมิปัญญาชาวบ้าน. กรุงเทพมหานคร. ๑๙: ๒๕๒-๒๕๔.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (๒๕๕๐). ภูมิปัญญาชาวบ้าน. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ๑๙: ๒๕๒ - ๒๕๔.

งามพิศ สัตย์สงวน (๒๕๓๘). หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร, โรงพิมพ์ธรรมสภา.

จรินทร์ ไชยวงศ์ (๒๙ เมษายน ๒๕๕๕).

จิต จิตกาวิน (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

จิตชื่น พหลโยธิน (๑๕ สิงหาคม ๒๕๕๕).

เจ้าญาณ สองเมืองแก่น (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

เจ้าญาณ สองเมืองแก่น (๔ สิงหาคม ๒๕๕๔).

เจ้าญาณ สองเมืองแก่น (๒๘ เมษยน ๒๕๕๕).

เจ้าญาณ สองเมืองแก่น (๒๙ สิงหาคม ๒๕๕๕).

เจ้าสร้อยไข่มุก ณ น่าน (๒๙ เมษายน ๒๕๕๕).

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (๒๕๓๐). สังคีตนิยมว่าด้วยการดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร, โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ชมนาด กิจขันธ์ (๒๕๔๓). เพลงไทย๑. โ. ค. สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา: ๑.

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ (๒๕๔๓). พัฒนาคุณภาพด้วยความคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์แสงดาว.

ฐาปนี (๒๕๔๙). พิธีกรรมและความเชื่อท้องถิ่น. กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์แสงดาว.

ณัฐชยา ไชยศักดา (๒๕๔๓). การบรรเลงเพลงเร็วในวงเครื่องสายไทย: กรณีศึกษาเรื่องแขกมัดตีนหมู, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ถาวร ศรีผ่อง (๒๕๔๐). วิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเพลงยาว ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทองทวี ยศพิมสาร (๒๕๕๓). ฮีตคนเมืองฉบับสัปป๊ะเรื่องเมืองล้านนา. ลำพูน, ณัฐพลการพิมพ์.

ธนะรัชต์ อนุกูล (๒๕๔๓). กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธำนุ คงอิ่ม (๒๕๓๙). วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธีรยุทธ ยวงศรี (๒๕๔๐). การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา. เชียงใหม่, สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

บุญช่วย แสงอนันต์ (๑๖ กันยายน ๒๕๕๔).

บุญธรรม ตราโมท (๒๔๘๑). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย, กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.).

บุญนัก กองศรี (๔ สิงหาคม ๒๕๕๔).

บุญนัก กองศรี (๘ สิงหาคม ๒๕๕๔).

บุญมี แท่นแก้ว (๒๕๔๗). ประเพณีพิธีกรรมพระพุทธศาสนา. กรุงเทพมหานคร, ไทยวัฒนาพานิช.

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๔๖). บทประพันธ์เพลงมิตรภาพไทย-นอร์เวย์. โ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๔๙). ความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคเหนือ. ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช. กรุงเทพมหานคร, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: ๑๐๑.

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๕๑). ดนตรีบำบัด. กรุงเทพมหานคร, สำนักการแพทย์ทางเลือก.

ประสิทธิ์ ถาวร (๒๕๔๖). หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ถาวร(ศิลปินแห่งชาติ) สาขาดนตรีไทย ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฏกษัตริยาราม วันอาทิตย์ที่ ๙ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๔๖.

ปรานี วงษ์เทศ (๒๕๓๖). ลุ่มน้ำแม่กลอง: พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปัญญา รุ่งเรือง (๒๕๔๖). ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร, ไทยวัฒนาพานิช.

พระครูไพบูลนันทวิทย์ (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระครูศิริธรรมภาณี (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระครูสิริธรรมภาณี สิทธิปุญโญ (๔ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระใบฎีกาสังเวียน อาภากโร (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระมงคล สิริมงฺคโล (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระยาอนุมานราชธน (๒๕๓๓). รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง. กรุงเทพมหานคร, โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

พระอธิการประสิทธิ์ สิทธิปุญโญ (๔ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระอธิการสมจิตร ติกขะปัญโญ (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พระอธิการสราวุธ สุขวัฑฒโน (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

พิชิต ชัยเสรี (๖ มกราคม ๒๕๕๖).

พิชิต ชัยเสรี (๒๕๔๐). เอกสารประกอบการเรียน วิชาพุทธรรมในดนตรีไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัททิยา ยิมเรวัต (๒๕๔๐). "การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมด้านความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณี." ภาษาและวัฒนธรรม ปีที่ ๑๖: ๙-๑๒.

มณี พยอม (๒๕๒๙). พิธีกรรมล้านนาไทย, ม.ป.พ.

มนตรี ตราโมท (๒๔๙๗). ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ชวา, หนังสือที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายชั้น ดุริยประณีต ณ เมรุวัดสังเวชวิศยาราม วันที่ ๑๑ มีนาคม ๒๔๙๗.

มนตรี ตราโมท (๒๕๓๑). ศัพท์สังคีต. ก. กรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร, โรงพิมพ์การศาสนา.

มนตรี ตราโมท (๒๕๓๘). ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร, ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน) สนับสนุนการจัดพิมพ์.

มนตรี ตราโมท (๒๕๔๐). ดุริยางคศาสตร์ไทย: ภาควิชาการ. กรุงเทพมหานคร, มติชน.

มนัส ขาวปลื้ม (๒๕๔๑). แม่ไม้เพลงกลอง. กรุงเทพมหานคร, บริษัทพิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ยงยุทธ ธีรศิลป และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง (๒๕๓๕). ดนตรีพื้นบ้านล้านนา. กระทรวงศึกษาธิการ. เชียงใหม่, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่: ๑.

รณชิต แม้นมาลัย (๒๕๓๖). กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตและชาติพันธุ์. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๓๖). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา. กรุงเทพมหานคร.

ราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๔๐). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร, จุฬาลงกรณ์มหาราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๔๒). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒. กรุงเทพมหานคร, บริษัทนานมีบุ๊ค พับบลิเคชั่น จำกัด.

ราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๔๕). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร, สหมิตรพริ้นติ้ง.

ราษี ณ ลำปาง (๒๕๔๘). ลำปางในพงศาวดารถิ่นเหนือ. ลำปาง, จิตวัฒนาการพิมพ์.

วชิราภรณ์ วรรณดี (๒๕๔๑). "ดนตรีไทยในพิธีกรรม: ทำไมใช้วงปี่พาทย์." ภาษาและวัฒนธรรม ปีที่ ๑๗: ๓๙-๔๘.

วรวุฒิ สุภาพ (๒๕๔๖). กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมกลองปูจา: กรณีศึกษาจังหวัดลำปาง. ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วาสนา หนองเพียร (๒๕๔๗). สังคมและพิธีกรรม. กรุงเทพมหานคร, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สงบศึก ธรรมวิหาร (๒๕๔๐). ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๙). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร, โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สถาบันไทยศึกษา (๒๕๓๕). เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ เนื่องในวโรหาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชมมายุครบ ๓๖ พรรษา เรื่องภูมิปัญญาไทย. ฝ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร.

สมบูรณ์ สิทธิ (๓ สิงหาคม ๒๕๕๔).

สำนักงานจังหวัดน่าน กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร ศาลากลางจังหวัดน่าน. (๒๕๕๕). Retrieved ๒๗ ตุลาคม ๒๕๕๕, from www.nan.go.th

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๕). วัฒนธรรมพื้นบ้าน: แนวปฏิบัติในภาคใต้, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สุรพล สุวรรณ (๒๕๔๙). ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิญญา เฟื่องฟู (๒๕๕๑). มานุษยวิทยาศาสนา แนวคิดพื้นฐานและข้อถกเถียงทางทฤษฎี. ภ. คณะสังคมศาสตร์. เชียงใหม่, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ, สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ and ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (๒๕๔๖). ดุริยางคศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร, สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อำไพ หมื่นสิทธิ์ (๒๕๕๓). มนุษย์กับสังคม. กรุงเทพมหานคร, ทริปเพิ้ล เอ็ดดูเคชั่น.

อุดม เชยกีวงศ์ (๒๕๔๖). ตามรอยพญานาค: จากสมัยพุทธกาลสู่ยุคปัจจุบัน ประสบการณ์ของพระอริยสงฆ์. กรุงเทพมหานคร, ประพันธ์สาส์น.

อุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๓๔). พจนานุกรมล้านนา-ไทย. ฉบับแม่ฟ้าหลวง. กรุงเทพมหานคร, มูลนิธิแม่ฟ้าหลวง: ๑๘.

เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๖). ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้. กรุงเทพมหานคร, อมรินทร์.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติครูญาณ สองเมืองแก่น

ภาพที่ ๑๐๒ เจ้าญาณ สองเมืองแก่น

เจ้าญาณ สองเมืองแก่น ฉายาในการเป็นศิลปิน คือ เจ้าป้อมหรือสล่าป้อม อายุ ๔๖ ปี อยู่บ้านเลขที่ ๑๘๔ หมู่ ๔ ตำบลกลางเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน เกิดเมื่อวันที่ ๒๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๘ ณ บ้านเลขที่ ๕๑ หมู่บ้านมหาพรหม ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน เป็นบุตรของนายยุทธและนางสุภาพ สอง-เมืองแก่น บิดาเป็นศิลปิน ปัจจุบันสมรสกับนางสุธีรัตน์ สองเมืองแก่น มีบุตรชาย ๑ คน

ภาพที่ ๑๐๓ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นสาธิตท่าการฟ้อนหางนกยูง
ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครูญาณ สองเมืองแก่น มีความเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีกลองพื้นเมือง นอกจากนี้ยังมีความเชี่ยวชาญในการฟ้อนหางนกยูงซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากเจ้าน้อยบุญยก สองเมืองแก่น ผู้ฟ้อนหางนกยูงประจำราชสำนักน่าน อีกทั้งยังมีความสามารถงานด้านการแกะสลักไม้ งานแกะสลักหัวเรือแข่งศิลปะพื้นบ้าน ตลอดจนภูมิปัญญาพื้นบ้านต่างๆ เพราะมีใจรักในงานศิลปะพื้นบ้านจึงขอศึกษาวิชาความรู้จากพระภิกษุ (ไม่ทราบนาม) ขณะนั้นอายุ ๙ ปี และพักอยู่ที่หมู่บ้านมหาพรหม อำเภอเมืองน่าน พระอาจารย์ถ่ายทอดทำนองซึ๊กตุ๊ปี้ซึ๊ก เป็นบทเรียนแรก นอกจากนี้ยังศึกษาความรู้เพิ่มด้วยรูปแบบครูพักลักจำ ศิลปินซึ่งเป็นต้นแบบในดวงใจ คือ พระสนั่น ปัญญาใหญ่ โดยรู้สึกประทับใจการสร้างไม้ค้อนที่ใช้ในการตีกลองของท่าน เนื่องจากผลิตออกมาชิ้นใหญ่ทำให้ไม่รู้สึกเจ็บมือเวลาตีกลอง

ภาพที่ ๑๐๔ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นได้รับเชิญให้บรรยายเรื่องกลองปูจา ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานการแสดงครั้งสำคัญของครูญาณ สองเมืองแก่น ได้รับเชิญให้บรรยายและสาธิตการฟ้อนหางนกยูงประกอบต๊อบซ้องและการบรรยายเรื่องกลองปูจา ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๑๘ สิงหาคม ๒๕๕๕ อีกทั้งได้รับเชิญให้ฟ้อนหางนกยูงรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีในการเสด็จพระราชดำเนินจังหวัดน่าน เมื่อวันที่ ๒๗ ตุลาคม ๒๕๕๕ นอกจากนี้ยังได้ร่วมแสดงในงานมหกรรมสงกรานต์ภาคเหนือ ณ ท้องสนามหลวง กรุงเทพฯ สำหรับผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้ คือ การสร้างกลองถวายวัดต่างๆ ในจังหวัดน่านและการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นจำนวน ๖๒๕ เรื่อง นอกจากนี้ยังได้ร่วมบันทึกวีซีดี ภูมิปัญญาด้านการตีกลองกับทาง

จังหวัดน่านนับได้ว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่สร้างความประทับใจ อีกทั้งยังเป็นผู้ทรงคุณวุฒิท้องถิ่นในการจัดทำต้นฉบับหนังสือวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จัดพิมพ์โดยคณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒ นอกจากนี้ท่านยังได้บันทึกเสียงร่วมกับองค์กรอิสระและบันทึกเสียงด้วยตนเอง ปัจจุบันลูกศิษย์คนสำคัญที่ถ่ายทอดความรู้ให้ คือ นายคมสันต์ ขันทะสอนและนายยุทธพร นาคสุข

ภาพที่ ๑๐๕ เจ้าญาณ สองเมืองแก่นกำลังสร้างกลองปูจา ณ วัดสวนหอม

ทำนองเพลงที่บรรเลงเป็นประจำ คือ ทำนองซิกตุ๊ปี้ซิก ทำนองเสือขบช้าง ทำนองสาวน้อยเก็บผัก ทำนองล่องน่าน โดยเฉพาะทำนองซิกตุ๊ปี้ซิกกับทำนองล่องน่านนับเป็นสุดยอดของศิลปะแขนงนี้ การแสดงแต่ละครั้งมีระเบียบวิธีการบรรเลงเริ่มต้นด้วยพุทธบูชา จากนั้นตีทำนองกลองปูจาในทำนองซิกตุ๊ปี้ซิก ทำนองเสือขบช้าง ทำนองสาวน้อยเก็บผัก และทำนองล่องน่าน แต่ละครั้งจะตี ๓ ทำนองเท่านั้น เรื่องราวที่ใช้สำหรับดำเนินการแสดง คือ พุทธเสนากะ หรือนางสิบสอง ครูญาณ สองเมืองแก่น กล่าวถึงเอกลักษณ์ของทำนองเพลงที่โดดเด่นว่าจะต้องประกอบด้วย กลอง ฆ้อง ฉาบ อย่างสมบูรณ์ พร้อมกับการบรรเลงถูกจังหวะและองค์ประกอบความตึงของเสียง กระบวนการทั้งหมดส่งผลให้เกิดความไพเราะในการประสานเสียง ดังนั้นผู้ที่จะร่วมตีต้องเข้าใจและรู้มือรู้ทำนองกัน

ครูญาณ สองเมืองแก่นแสดงทัศนะว่า ตัวอาคารหรือหอกลองในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนไปเฉกเช่นเสียงของกลองที่ถูกบทบังด้วยคลื่นเสียงต่างๆ นอกจากศิลปินยังขาดความรู้เรื่องทำนองกลองที่แท้จริงแล้วยังได้นำท่วงทำนองอื่นๆ เข้ามาผสมผสาน จึงต้องการให้องค์กรภาครัฐที่มีส่วนกำกับดูแลพระภิกษุตลอดจนองค์กรที่เกี่ยวข้องกับเยาวชนเข้ามาสนับสนุนและจัดการฝึกอบรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้เพื่อช่วยกันสืบสานให้ศิลปะพื้นบ้านดำรงอยู่ต่อไป ครูญาณ สองเมืองแก่น ยังได้ฝากความหวังกับทางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเข้ามาทำการศึกษาวิจัยเรื่องกลองปูจารวมถึงกลองชนิดอื่นๆ ในจังหวัดน่านให้ได้รับมูลไปอย่างถ่องแท้และสามารถนำความรู้ที่ได้เหล่านี้ออกเผยแพร่จัดเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนให้คงอยู่ในรูปแบบของศิลปะแห่งเมืองน่าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปบทสัมภาษณ์ครูญาณ สองเมืองแก่น

ความสัมพันธ์ของกลองปูจากับพระพุทธศาสนา

ในดินแดนของเหนือตอนบนนั้นปฏิสัมพันธ์ความเชื่อเกี่ยวกับกลอง เรื่องของพระรถเสน หรือนางสิบสองที่ท้าวความในพุทธชาดกเรื่องพุทธเสนากะ ว่ายักษ์ออกมากินคนในวันพระหรือวันธรรมสวนะ ซึ่งเป็นกลอุบายอย่างหนึ่งด้วยเหตุผลและผลที่ให้คนมาเข้าวัดฟังธรรมและร่วมกันทำบุญ ก็ยังกลองปูจาไว้ตามวัดวาอารามเพื่อเป็นสัญญาณ ในสมัยก่อนที่ต่างๆ ไม่มีไมโครโฟน ลำโพง หรือกระแสไฟฟ้า ต้องใช้เสียง ก็มาจากเสียงกลองจึงมีความจำเป็นที่บ่งบอกแบ่งแยกชนิดของ ประเภทการตี ให้เกิดสัญญาณ เช่นการตีแบบบอกเหตุว่าตีแบบไหน ตีเมื่อไร เกิดอะไรขึ้น จึงมีชื่อเรียกว่าตีกลองหน้าเดียว ก็หมายถึงเหตุอันไม่ประสงค์ เช่น เจ้าอาวาสถึงแก่มรณภาพ อันดับที่สองคือตีแบบถวายเป็นพุทธบูชา ก็เพื่อเตือนสติในเวล่าคำคืนก็จะนำฆ้องนำฉาบเข้าประสมวง หรือพับพางหรือระฆัง ก็จะมีท่วงทำนองระบำต่างๆ เช่น ระบำซิกตุ๊กปี้ซิก หรือสาวน้อยเก็บผัก หรือระบำเสือขบช้าง หรือระบำต๊ะติ้งย่าง เป็นระบำๆไป ก็เป็นการเตือนสติบอกว่าวันพรุ่งนี้จะเป็นวันพระหรือวันธรรมสาวนะ หรือ ๑๕ ค่ำ ชาวบ้านก็จะได้ไม่ลืมที่จะเตรียมอาหารไปทำบุญที่วัดในตอนเช้า ยกตัวอย่างง่ายๆ ก็คนพื้นบ้านทางนี้จะทานข้าวเหนียวเป็นส่วนใหญ่ ข้าวเหนียวก่อนทีจะนำไปนึ่งจะต้องการทำการแช่น้ำอย่างน้อย ๗-๘ ชั่วโมง หรือประมาณ ๑ คืน ก็แต่หัวค่ำ ตีสีตีห้าก็ลุกขึ้นนึ่งข้าวเหนียว แล้วก็ตีอีกอย่างหนึ่งก็ตีเพื่อเฉลิมฉลอง คือการตีแบบพระแบบสบัดไชย ก็ใช้คนสองคน เคาะให้จังหวะ ๑ คน แล้วตีเพลงระบำอีก ๑ คน เรียกว่า ระบำตุ๊บต้าง หรือกลองสบัดไชย ซึ่งก็มีทำนองต่างไปอีก เช่น ม้าเหยียบไป หรือม้าย่ำไฟ มีวิธีการตีอยู่ซึ่งเป็นแบบแผน ซึ่งท่วงทำนองจังหวะทำนองจะไม่เหมือนกันแล้วแต่ความถนัด แล้วก็มีลูกเล่นมีลีลาในการสะบัดมือหรือแกว่งมือ เรียกว่าการแกว่งหอย หรือนวดหน้ากลอง เพื่อชะลอความเหน็ดเหนื่อยของการร่างกายคือกำลังแขนทั้งสองแขน โดยปกติกลองใหญ่จะอยู่ขวามือของผู้ตีเป็นหลัก อีกสามใบเล็กๆ เรียกว่าลูกตุบ ก็อยู่ทางซ้ายมือ ก็จะอยู่บนหอกลอง ซึ่งมีลักษณะเหมือนกุฏิหลังเล็กๆ ไม่มีฝาโล่งทั้งสี่ด้าน มีบันไดขึ้นไป กลองก็จะแขวนหรือวางอยู่บนฐานวางกลอง ก็จะเกิดความดังเป็นตัวบ่งบอกสัญญาณในการประโคมหรือการตี ให้เกิดจังหวะจะโคนให้ชาวบ้านในท้องถิ่นได้ยินว่า ตีแบบไหนแบบอกเหตุหรือแบบบูชา หรือแบบสบัดไชย

ที่นี้ก็จะขอวกมาเรื่องการตีกลองแบบสบัดไชย ตีในโอกาสไหนตีในวาระใด ก็ตีเพื่อเฉลิมฉลอง ตีตอนที่แห่เข้าวัด ผ้าป่า กฐิน ฟังเทศน์ก่อนจะฟังธรรมเรียกประชุมนัดหมายชาวบ้านมางานวัด ยกช่อฟ้า ย้ายพระพุทธรูป ตีได้หมด ตีแบบสบัดไชยหรือตีแบบกลองแซะ อันนี้ก็เป็นเรื่องของการตี

กลองแบบสบัดไชย ส่วนกลองปูจาจะตีตอนไหน คือตีวันโกน คืนวันขึ้นหรือแรม ๗ ค่ำ หรือขึ้นหรือแรม ๓ ค่ำ ตีเป็นวันเดือนดับในวัน ๑๔ ค่ำ หรือแรม ๑๔ ค่ำ ที่จะเป็นวันข้างขึ้นข้างแรมของ ๑๕ ค่ำก็จะตี หรือว่า ๘ ค่ำ หรือ ๑๕ ค่ำ ตอนกลองคืนก็จะตีอีกตีรับ คือวันโกนพอวันพระก็จะตีกลองส่ง

ตามความเชื่อบอกว่า การตีกลองปูจานี้ก็จะได้ยินไปถึงเทวดาอารักษ์ รักษาบ้านเมือง วัดวาอาราม ให้มาปกป้องรักษาเหมือนกับที่ได้ผูกเรื่องราวของเมืองพุทธเสนากะ หรือเมืองยักษ์ ถ้าหากเทวดาได้ยินเสียงฆ้องเสียงกลองก็จะกลิ้งหินก้อนใหญ่ปิดปากถ้ำ ยักษ์ก็จะออกมากินคนไม่ได้ ซึ่งเป็นความเชื่อแบบพื้นบ้านที่ผูกเค้าโครงเรื่องเป็นนิยายชาดกปรัมปรามาแต่เนิ่นนาน จึงทำให้เมืองน่านหรือเมืองอื่นๆ ในล้านนาทั้งหมด โดยเฉพาะที่เมืองน่านมีกลองปูจาอยู่ทุกวัด

การเรียนกลองปูจา

ลำดับเรื่องการเรียนการตีกลองปูจาตอนเมื่ออายุประมาณ ๗-๘ ขอบ ก็ได้เห็นพระที่วัดตีก็เลยขอตีกับท่าน ท่านก็สอนธรรมดาก่อน ช่วยท่านตีฆ้องตีกลองจากนั้นก็จับฉาบมาตี พอเดิมความตามถนัดในการตีฆ้องรับ เวลาท่านลงกลองใหญ่ ที่นี่ก็เริ่มไปหาไม้มาทำเป็นข้อนตีกลอง ซึ่งท่านจะทำใหญ่ข้างหนึ่ง ในข้างขวาทีท่านถือ ข้างซ้ายก็จะเล็กๆ ท่านก็บอกว่าตีแบบนี้นะ บอกซิกตุ๊ปี้ซิก ก็หัดตี ตีครั้งแรกก็หนึ่งกำลังแขนก็ไม่มีจะมีพกช้ำคอปวด หลังจากนั้นก็เกิดความอยากจะตีเป็น พอถึงวันโกนก็จะไปจ่ออยู่หอกลอง เวลาประมาณทุ่มถึงทุ่มครึ่งจะไปช่วยตี บางครั้งก็นำฆ้องลงจากที่แขวนบ้าง ก็เกิดเสียงดังโครมคราม ก็โดนด่า หลังจากนั้นก็ฝึกฝนเอง วันไหนที่ท่านไม่ว่างก็จะให้เราตี แต่ก็ไม่ค่อยจะสนุกถูกต้องเท่าไหร่นัก ก็เรากำลังหัดใหม่ ก็เติบโตขึ้นมา อยากเรียนก็เป็นจากปีก็เป็นสองปี สามปี ก็เริ่มฝึกฝนแล้วก็ตะเวนไปตามวัดต่างๆ ไปโดยนัดหมายในย่านวัดบอกว่า วัดตรงนี้นี้ตีเวลาทุ่มครึ่งได้ไหม อีกวัดหนึ่งสองทุ่ม อีกวัดหนึ่งสองทุ่มครึ่ง อีกวัดสามทุ่ม อกวัดหนึ่งสามครึ่ง โดยผมจะมาช่วยตีให้ทุกวัด ประมาณ๔-๕วัด จะมีวัดพันต้น วัดโนนเทียน วัดช้างค้ำ ก็รับข้อเสนอผม ผมก็เริ่มเรียนตี ไปน้องกับน้องบ้างไปกับเพื่อนด้วยกันบ้าง สองสามคน มอเตอร์ไซต์บ้าง รถจักรยานบ้าง ไปฝึกหัดตี ก็สามารถจดจำขึ้นมาเป็นระบำต่างๆ แล้วก็ถามว่ามันมีประวัติความเป็นมาอย่างไร

ซึ่งที่นี้ผมก็ขออธิบายเรื่องกลองปูจาแต่ละระบำท่วงทำนองของแต่ละอำเภอ แต่ล่ะท้องถิ่นจะไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับขนาดของกลอง ความกว้างความสั้นความยาว ซึ่งจะมีเสียงที่แตกต่างกันไป ซึ่งจะมีการตีไวๆ ช้าๆ กลางๆ ซึ่งสรุปแล้วก็คือทำนองคล้ายคลึงกันแต่เสียงอาจจะผิดเพี้ยนกันไป อยู่ที่องค์ประกอบจากฆ้อง ฉาบ อุปกรณ์สมบูรณ์ดีมากน้อยขนาดไหน อย่างบางวัด หน้ากลองเล็กนิดเดียวแต่ขึงด้วยหนังอย่างหนาก็ตีไม่สนุกหน้ากลองกว้าง ๓๐ นิ้ว ๓๐ นิ้ว ขึงด้วยหนังที่บางๆ ตึงจนเกินไปเสียงก็ไม่เพราะ มันไปเข้าด้วยทำนอง เสียงของกลองปูจาที่ดังดี มันจะดัง ตึ้ง ต้าง ตึ้ง ต้าง ดังทุ้มและ

ก็กังวาน ไม่ใช้ดังแบบเหมือนกับเราตีถังที่ตักน้ำ หรือตีถังน้ำมัน ๒๐๐ ลิตร คนโบราณจึงมีกุศโลบายในการตีกลองได้ดีมาก ก็ค่อย.....เรื่องเอาราวเป็นบทความ เป็นคำที่ท่องขึ้นใจ ยกตัวอย่างเช่น มีอยู่วรรคหนึ่ง เป็นวรรคที่พระเป็นพระทำเกี่ยวกับสมุนไพร ยาสมุนไพรจะต้องทุกอย่างก็เปลี่ยนจากคำว่า “ซิก ตุ๊บ ปี้ ซิก” เป็น “ตุ๋ม ตุ๊บ ปี้ ตุ๋ม ตุ๋ม ตุ๊บ ปี้ ตุ๋ม” หมายถึงเจ้าอาวาสตำยาโกยาให้จนละเอียดแล้วก็ตำต่อไปจนเสี้ยน เช่น ยกตัวอย่างเช่นวัดมิ่งเมือง เวลาตีกลองจะต้องเป็นจังหวะ “มิ่ง เมือง ก๊น กึง” หรือ วัดอภัย ก็บอก “อภัย ขี่ ห่วย” ต้องจำแบบนี้อย่างเดียว ถึงจะตีได้สำเร็จ ถ้าผมเอาระบำของเวียงสามาตีที่เมืองน่านก็จะไม่ไพเราะเท่านี้ ถ้าเอาระบำของน่านไปตีที่อำเภอเชียงกาน ไม่ไพเราะเท่านี้ ต้องของวัดไหนวัดนั้น ความถนัดของใครของมัน แต่สรุปแล้วก็คือ มีที่มาที่ไปเกี่ยวกับความเชื่อของการตีกลองเพื่อเป็นพุทธบูชา

ความเชื่อและข้อห้ามของกลองปูจา

ตามความเชื่อของคนพื้นบ้านว่าในการที่จะทำกลองปูจาขึ้นมาเป็นของสูงประจำวัดย่อมจะมีความเชื่อถือเกี่ยวกับการสร้าง ตั้งแต่การตัดไม้ เมื่อไปเลือกไปหาไม้ที่จะทำเป็นกลองปูจาได้ก็จะการตัดส่วนที่โคลนต้นทิ้ง เอาส่วนที่สองเสร็จแล้วก็จะมีการโฉลกหน้ากลองด้วย วัดตามกำมือของผู้ที่จะเป็นเจ้าอาวาสของวัด ตามเส้นผ่าศูนย์กลาง ดังต่อไปนี้ครับ

๑. นันทไพรี
๒. สะหลีเมืองชื่น
๓. หมื่นเมืองพรหม
๔. สนมอยู่สร้าง
๕. ม้างสังโฆ
๖. โพธิสัตว์
๗. วัดพระเจ้า

ซึ่งความหมายแต่ละอย่าง อย่างนันทไพรี ก็หมายถึงว่าเป็นกลองที่ดี สะหลีเมืองชื่น ก็เป็นศรีเป็นศักดิ์หมื่นเมืองพรหมก็ดี เป็นหมื่นเป็นเฒ่า เป็นแก่หมื่นเมือง สนมอยู่สร้างก็ดี ม้างสังโฆ อันนี้ไม่ดี จะมีผู้หญิงมาเกาะแกะหรือติดพันเจ้าอาวาส โพธิสัตว์ดี วัดพระเจ้า ไม่ดี ไม่มีเจ้าอาวาสอยู่เป็นหลักเป็นฐานมั่นคง มีแต่พระพุทธรูปอยู่ อันนี้เป็นความเชื่อนะครับ

ส่วนลักษณะว่าด้วยความยาวขนาดของหน้ากลองมีด้วยกันอยู่ ๔ ส่วนยาว ๒ ส่วน เรียกว่า สุขาวหา ถ้าขาวสองส่วนครึ่ง ของหน้ากว่าทั้งหมดเรียกว่าไชยาเทวี ถ้ายาวสองส่วนของหน้า

กว้างเรียกว่า นันทไพรีถ้ายาวส่วนครึ่งเรียกว่ารัตนเทวี แล้วถ้าหากว่ามีความยาวครึ่งหนึ่งของหน้ากว้างคล้ายสบัดไชยแบบเชียงใหม่ชื่อว่าเทวีเฉยๆ นะครับ

ส่วนรูที่ตรึงหมุด ก็จะมีโฉลก วัดจากขอบปากมาถึงตรงที่รูเขาก็จะมีพวกสัญญาณก็คือขนาดมือผู้สร้างแบบนี้ความยาวของตัวนี้ จากปากกลองมาที่ตรงแนวหมุด จะเจาะรูรอบของปากนกแก้ว ของขอบปากเรียก “ปูตั้ง” ก็จะประมาณ ๗-๘นิ้ว ๙ นิ้ว แล้วแต่ความยาวของมือผู้สร้าง ก็เป็นส่วนที่ตรึงหนังไว้ดีเรียบร้อย ก็จะมีการโฉลก ไปอีก คือ

๑. ตี ต้า ตี๋
๒. ตี กิน เหล้า
๓. ตีเย้า อยู่ นาง
๔. ตี มา เมืองใหม่
๕. ตี ไป่ ถึง คม
๖. ตี สนม อยู่ สร้าง
๗. ตี อ้าง ว้าง เดียว ดาย
๘. ตี ตาย ตลอด
๙. ตี ยอด ถึง นิพพาน

มีอยู่ ๙ อย่าง แต่บางอาจารย์ก็จะโฉลกไม่เหมือนกัน ก็เหมือนคล้ายกับโฉลกดาบอะไรนี้น่ะอะ อันนี้คือ รายละเอียดของคติความเชื่อของการสร้างกลองปูจา แล้วก็ยังมีกฎข้อห้ามอีกว่ากลองปูจานั้น ฐานะที่เป็นของสูงของวัด ข้องในจะบรรจุด้วยเวทมนตร์คาถาที่เป็นหัวใจให้คนหลงใหลเชื่อฟัง จึงห้ามไม่ให้ผู้หญิงไปตีกลองปูจา กับเด็กแล้วก็ห้ามเอากลองปูจาย้ายข้ามกุฏิของเจ้าอาวาสที่อยู่ หรือห้ามขนย้ายกลองปูจานั้น ผ่านหน้าองค์พระประทานของวัดเป็นอันขาด แล้วก็ยังห้ามอีกว่าห้ามหันหน้ากลองหรือก้นกลองไปทางทิศตะวันออกและทิศตะวันตกเป็นอันขาด

ข้อห้ามทำการสร้างกลองโดยที่หนังไม่ขาด น่ะครับ คือว่ากลองที่มันยานไปมันไปตรึง เจ้าอาวาสมีเงินเยอะ อยากให้ขึงกลองตึง ก็มีดคว้านหรืออะไรไปทำการแทงหรือปาดหน้าทิ้งแล้วหุ้มใหม่ก็ไม่ดี จะต้องให้กลองนั้นขาดเอง หรือเจ้าอาวาสถึงแก่มรณภาพ มรณภาพก็จะทำการแทงหน้ากลองทิ้งไปเลย ซึ่งเหมือนกับการวัดฝีมือเจ้าอาวาสองค์ใหม่ว่า จะมีความสามารถในการหุ้มกลองได้หรือเปล่า ดังนั้นเป็นความเชื่อของพื้นบ้านเมือง

ประวัติวัดมิ่งเมือง

ภาพที่ ๑๐๖ ภาพวัดมิ่งเมือง

วัดมิ่งเมือง ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ เดิมเป็นวัดไทยใหญ่ มีอายุเท่ากับเมืองเชียงราย คือประมาณ ๘๐๐ ปี เนื่องด้วยในสมัยก่อนมีชุมชนไทยใหญ่อาศัยอยู่รอบบริเวณวัด ประกอบกับมีศิลปะ ศาสนสถานและศาสนวัตถุแบบพม่า จึงถูกเรียกขานว่าเป็น วัดเงี้ยว แต่ชื่อที่ชาวเชียงรายรู้จักกันแพร่หลายคือ วัดจ๊างมูบ เป็นภาษาเหนือ แปลว่า วัดช้างหมอบ

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์และคำบอกเล่าของคนโบราณ วัดนี้มีความสำคัญเกี่ยวกับช้างคู่บารมีของพ่อขุนเม็งรายมหาราช แห่งราชอาณาจักรล้านนา องค์มหาราชลำดับที่ ๒ ของประวัติศาสตร์ไทย กล่าวคือ ในพิธีการเคลื่อนขบวนแห่พระแก้วมรกตออกทักษิณาวรรต รอบเมืองเชียงรายทางสถลมารค ในวันสำคัญทางประเพณี เช่น วันสงกรานต์ หรือ ปีใหม่เมือง จะมีการจัดเตรียมสถานที่ให้พญาช้างคู่บารมีของพ่อขุนเม็งรายมหาราชมาหมอบรอเทียบที่วัด เทินบุษบกเพื่อรับพระแก้วมรกต ที่แห่มาด้วยขบวนเสลี่ยง จากวัดพระแก้ว ซึ่งอยู่ห่างจากวัดไปทางทิศเหนือ ๒๐๐ เมตร

ปัจจุบันได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์พระเจดีย์โบราณศิลปะไทยใหญ่ พระอุโบสถและพระวิหารไม้ลายคำศิลปะล้าน ของวัดมิ่งเมืองอย่างถูกต้องตามหลักพุทธศิลป์ล้านนาและทัศนศิลป์เชิงโบราณคดี ระหว่างการบูรณะได้ขุดค้นพบลายอักษรโบราณจารึกบนแผ่นเงินเป็นภาษาพม่า กล่าวถึงประวัติผู้สร้างเจดีย์ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ เมื่อสืบค้นจากพงศาวดาร จึงทำให้ทราบว่า ผู้สร้าง

วัดมิ่งเมือง คือ เจ้านางตะละแม่ศรี เป็นมเหสีของพ่อขุนเม็งรายมหาราชซึ่งพระนางมีเชื้อสายกษัตริย์จากเมืองหงสาวดี

ในวัดมิ่งเมืองยังคงมีโบราณสถานและโบราณวัตถุปรากฏอยู่หลายอย่าง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นศิลปะผสมระหว่างพม่าและล้านนา และมีปูชนียวัตถุสำคัญคือ พระบรมสารีริกธาตุ ประดิษฐาน ณ พระเจดีย์โบราณ ที่ได้รับการประธานจาก สมเด็จพระญาณสังวรณ สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก

วัดมิ่งเมืองอยู่ติดสถานที่สำคัญทางโบราณคดีของจังหวัดเชียงราย เป็นประตูเมืองเก่าของเมืองเชียงราย คือ ประตูไก่ดำ หรือประตูขัวดำ หรือประตูเจ้าพ่อสันป่าแดง ซึ่งคนเชียงรายเรียกยังคงเรียกบริเวณ สี่แยกที่ถนนบรรพปราการตัดกับถนนไตรรัตน์ว่า สี่แยกขัวดำ ที่บริเวณประตูวัดด้านทิศตะวันออก มีบ่อน้ำโบราณ ชื่อ น้ำบ่อจ๊างมูบ ศิลปะแบบไทยใหญ่ มีซุ้มครอบไว้เป็นประติมากรรมปูนปั้นรูปช้างหมอบ เชื่อกันว่าบ่อน้ำนี้เป็นบ่อน้ำโบราณที่ศักดิ์สิทธิ์ เป็นแหล่งน้ำที่ใช้อุปโภคบริโภคของผู้คนโบราณที่สัญจรเข้าออกเมือง ได้มาพักกายบริเวณประตูเมืองเพื่อดื่มน้ำและล้างหน้าให้เกิดสิริมงคลก่อนจะเริ่มเดินทางออกหรือเข้าสู่เมืองเชียงราย

ที่มา: วัดมิ่งเมือง ออนไลน์
http://th.wikipedia.org/wiki/วัดมิ่งเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดพญาวัด

ภาพที่ ๑๐๗ ภาพวัดพญาวัด

วัดพญาวัดเป็นที่ตั้งของเจดีย์จามเทวี หรือพระธาตุวัดพญาวัด ปูชนียสถานที่เก่าแก่ และสำคัญแห่งหนึ่ง ของจังหวัดน่าน ด้วยช่าง ได้นำรูปแบบ มาจาก จังหวัดลำพูน ในยุคที่ล้านนากำลังรุ่งเรืองถึงขีดสุด ทั้งทางศาสนาจักรและอาณาจักร และเมืองน่าน ก็ตกอยู่ภายใต้อิทธิพล ของล้านนาอย่างเต็มที่ วัดนี้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปเก่าแก่ ชื่อว่าพระเจ้าสายฝน ซึ่งชาวบ้านเคารพนับถือและมาขอฝน เมื่อเกิดความแห้งแล้ง ฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล แต่พิธีขอฝนนี้ทำครั้งสุดท้ายเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๓ จากนั้นก็ไม่เคยมีการทำอีกเลย เนื่องจากเกรงว่าองค์พระจะชำรุด เพรามีความเก่าแก่มาแล้ว

นอกจากนี้ ภายในวัดยังมี ธรรมมาสน์ฝีมือช่างเมืองน่านที่เก่าที่สุดเท่าที่พบมา ลักษณะคล้ายบุษบก ฐานเป็นปูนก่อติดกันพื้น ตัวธรรมมาสน์เป็นไม้แกะสลัก มีทรงลุ้ง คือ ด้านบนผายด้านล่างสอบเข้าเป็นแบบฝาตัด ลงรักเขียนลายรดน้ำปิดทอง ใช้ใส่พระธรรมคัมภีร์ พร้อมทั้ง เครื่องสูงจำลอง หรือเครื่องราชกุธภัณฑ์ เป็นเครื่องสักการพระพุทธเจ้า ทำจากไม้เขียนหลายรดน้ำ

ที่มา: สำนักงานจังหวัดน่าน กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร ศาลากลางจังหวัดน่าน, ออนไลน์
วัดพญาวัด อำเภอเมืองน่าน
http://www.nan.go.th/

ประวัติวัดพระธาตุเขาน้อย

ภาพที่ ๑๐๘ ภาพวัดพระธาตุเขาน้อย

วัดพระธาตุเขาน้อย ตั้งอยู่บนตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน เป็นวัดราษฎร์ องค์พระธาตุตั้งอยู่บนยอดดอยเขาน้อย ซึ่งอยู่ด้านตะวันตกของตัวเมืองน่าน สร้างในสมัยเจ้าปู่แข็ง เมื่อปี พ.ศ. ๒๐๓๐ องค์พระธาตุเป็นเจดีย์ก่ออิฐถือปูนทั้งองค์ เป็นศิลปะพม่าผสมล้านนา ภายในบรรจุพระเกศาธาตุขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในสมัยพระเจ้าสุริยพงศ์ผริตเดชฯ ระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๔๙-๒๔๕๔ โดยช่างชาวพม่า และวิหารสร้างในสมัยนี้เช่นกัน

จากวัดพระธาตุเขาน้อย สามารถมองเห็นทิวทัศน์โดยรอบของตัวเมืองน่าน ปัจจุบันบริเวณลานชมทิวทัศน์ ประดิษฐานพระพุทธมหาอุดมมงคลนันทบุรีศรีน่าน ซึ่งเป็นพระพุทธรูปปางประทานพร บนฐานดอกบัวสูง ๙ เมตร บนยอดพระเกศาทำจากทองคำหนัก ๒๗ บาท สร้างขึ้นเนื่องในมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ฯ ทรงเจริญพระชนมพรรษา ๖ รอบ เมื่อวันที่ ๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๒

ที่มา: วัดพระธาตุเขาน้อย, ออนไลน์
http://th.wikipedia.org/wiki/พระธาตุเขาน้อย

ประวัติวัดมหาโพธิ์

ภาพที่ ๑๐๙ ภาพวัดมหาโพธิ์

วัดมหาโพธิ์เป็นวัดซึ่งเป็นที่ประดิษฐานของพระพุทธรูปไม้แกะสลักปางเปิดโลก สูง ๒.๘๓ เซนติเมตร ซึ่งตามประวัติศาสตร์นั้น ค้นพบเนื่องจากเกิดไฟไหม้ที่คุ้มวัดพระแก้ว เมื่อไฟมอดจึงพบองค์พระนี้ และนำไปฝากไว้ที่วัดเชียงแข็ง ต่อมาก็ได้ย้ายมาประดิษฐานที่วัดมหาโพธิ์แห่งนี้เป็นการถาวร ซึ่งหลักการสร้างพระพุทธรูปไม้ทรงเครื่อง ตามหลักของชาวล้านนานั้นต้องใช้ไม้มงคลถึง ๘ ชนิดด้วยกัน ถือว่าเป็นพระพุทธรูปไม้ที่หาชมได้ยากในปัจจุบัน

วัดมหาโพธิ์ ตั้งอยู่ในตำบลเวียงเหนือเขต ๒ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน ประวัติสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ครั้งที่พญาสุมนเทวราช เจ้าเมืองน่านได้ย้ายเมืองมาสร้างใหม่เนื่องจากเมืองเก่าน้ำท่วม เมืองใหม่ซึ่งมีคุ้มวัดพระแก้วด้วยนั้น ได้ชื่อว่า เวียงเหนือ (อยู่ในช่วงปี พ.ศ. ๒๓๖๒-๒๓๙๗ ปัจจุบันอยู่ในเขตบ้านสถารศ-มหาโพธิ์) ต่อมาไฟไหม้วิหารในคุ้มวัดพระแก้วจนหมดเหลือเพียงพระพุทธรูปไม้แกะสลักทรงเครื่องลงรักปิดทองปางเปิดโลกสูง ๒.๘๓ เมตร ล้มอยู่หน้าฐานพระ จึงนำมาทำความสะอาดและนำไปฝากไว้ที่วัดเชียงแข็ง แต่วัดเชียงแข็งเกรงจะถูกโจรกรรมจึงนำกลับคืนมาที่วัดมหาโพธิ์

ปัจจุบันประดิษฐานเป็นพระประธานในอุโบสถวัดมหาโพธ พระพุทธรูปยืนไม้แกะสลักลงรักปิดทองที่เหลืออยู่ในกองเถ้าถ่านองค์นี้เป็นที่นับถือของชาวน่านว่า ศักดิ์สิทธิ์ เป็นสิ่งอัศจรรย์ ไม่ไหม้ไฟ และถือว่าเป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัดมหาโพธและเป็นสมบัติของชาวเมืองน่าน มีเรื่องเล่ากันว่าพระพุทธรูปองค์นี้ชาวต่างชาติจะขอซื้อโดยจะหล่อพระพุทธรูปโลหะให้แทน แต่ปรากฏว่า โลหะที่ใช้หล่อนั้นให้มีอันเป็นไปใช้ไม่ได้เสียทุกทีจนต้องล้มเลิกไปและหลังจากนั้นก็ไม่เคยมีการกระทำดังกล่าวข้างต้นอีกเลย

ที่มา: วัดมหาโพธิ์ วัดเก่าแก่จังหวัดน่าน ออนไลน์
http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=promotion&month=06-2012&date=01&group=10&gblog=460

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดมณเฑียร

ภาพที่ ๑๑๐ ภาพวัดมณเฑียร

วัดมณเฑียร สร้างขึ้นเมือปี พ.ศ. ๒๓๐๐ ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาวันที่ ๙ มกราคม ๒๔๕๒ เขตวิสุงคามสีมากว้าง ๑๖ เมตร ยาว ๒๐ เมตร ตั้งอยู่เลขที่ ๓๓ บ้านมณเฑียร ตำบลในเวียง อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน สังกัดคณะสงฆ์มหานิกาย ที่ดินตั้งวัดเนื้อที่ ๓ ไร่ ๑ งาน ๑๕ ตารางวา อาณาเขต ทิศเหนือประมาณ ๔ วา ๑ ศอก จดที่ดินเอกชน ทิศใต้ประมาณ ๑๐วา ๑ ศอก จดที่ดินเอกชน ทิศตะวันออกประมาณ ๒๐ วา ๒ ศอก จดที่ดินเอกชน ทิศตะวันตกประมาณ ๒ วา ๑ ศอก จดที่ดินเอกชน อาคารเสนาสนะประกอบด้วยอุโบสถ ศาลาการเปรียญ กุฏิสงฆ์ ปูชนียวัตถุ มี พระประธาน พระพุทธรูป

ที่มา ข้อมูลออนไลน์ศูนย์ข้อมูลกลางทางวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม
http://www.m-culture.in.th/album/view/136636/

ประวัติวัดช้างค้ำ

ภาพที่ ๑๑๑ ภาพวัดช้างค้ำ

วัดช้างค้ำตั้งอยู่ตรงข้ามพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติน่าน เดิมชื่อวัดหลวงกลางเวียง เจ้าผู้ครองนครน่าน พญาภูเข่ง เป็นผู้สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ.๑๙๔๙ พระวิหารหลวงวัดพระธาตุช้างค้ำวรวิหาร เป็นวิหารขนาดใหญ่ รูปทรง สร้างตามสถาปัตยกรรม ทางภาคเหนือ ลักษณะภายในโอ่โถง ด้านหน้ามีสิงห์คู่ ยืนตรงเชิงบันได ด้านละตัว มีทางเข้า ๓ ทาง ประตูกลางทำเป็นประตูใหญ่ และประตูเล็กอยู่ด้านซ้ายและด้านขวา มีทางขึ้นเป็นประตูเล็ก ๆ ตรงข้ามพระประธาน ด้านทิศตะวันออกและตะวันตกอีก ๒ ข้าง ทำหลังคาซ้อนกัน ๒ ชั้น มุขลดด้านหน้าและด้านหลัง หน้าบันตีด้วยแผ่นกระดานเรียงต่อกัน แล้วประดับที่ขอบเสา ด้านหน้าทุกต้น ตามลักษณะ สถาปัตยกรรมล้านนาไทย ภายในพระวิหารกว้างขวาง มีเสาปูนกลมขนาดใหญ่ ขนาด ๒ คนโอบรอบ จำหลัก ลวดลายปูนปั้นนูนสูงไว้ เหนือจากระดับพื้นพระวิหาร ๑.๕๐ เมตร เป็นลวดลาย กนกระย้าย้อย เหมือนลวดลาย ที่เสาในวิหารวัดภูมินทร์

ภายในวัดประดิษฐาน เจดีย์ช้างค้ำ ซึ่งเป็นศิลปสมัยสุโขทัย อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๐ รอบเจดีย์ มีรูปปั้นช้างปูนปั้น เพียงครึ่งตัวประดับอยู่โดยรอบ นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปทองคำปางลีลา คือ พระพุทธนันทบุรีศรีศากยมุนี ซึ่งเป็นทองคำ ๖๕ % สูง ๑๔๕ เซนติเมตร ยอดพระโมฬีทำเสริมเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๒หนัก๖๙ บาท เจ้างั่วหารผาสุม เจ้าผู้ครองนครน่าน องค์ที่ ๑๔ แห่งราชวงค์ภูคา เป็นผู้สร้าง เมื่อวันพุธ เดือน ๖ เหนือ พ.ศ. ๑๙๖๙ เป็นศิลปะสุโขทัย ประดิษฐานอยู่ที่หอพระไตรปิฎกใหญ่ที่สุดในประเทศ

พระธาตุเจดีย์ช้างค้ำวรวิหาร เป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีลิกธาตุไว้ภายใน นับเป็น ปูชนียสถาน สำคัญ เป็นเจดีย์ ที่ได้รับอิทธิพลทางด้านศิลปะสุโขทัย จากเจดีย์ทรงลังกา คือเจดีย์วัดช้างล้อมนั่นเอง พระธาตุเจดีย์ สร้างด้วยอิฐถือปูน มีสัณฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซ้อนกัน ๓ ชั้น กว้างด้านละ ๙ วา ฐานจากชั้นแรกสูงถึงชั้นสอง มีรูปช้างค้ำอยู่ในลักษณะ เหมือนฐานรองรับไว้ด้านละ ๖ เชือก รวมทั้งหมด ๒๔ เชือก ช้างแต่ละตัว โผล่ส่วนหัว ลอยออกมาครึ่งตัว ขาหน้าทั้งคู่ ยื่นพ้นออกมาจากเหลี่ยมฐาน เหนือขึ้นไปเป็นฐานปัทม์ (ฐานบัว) ซ้อนกัน ๓ ชั้น และเป็นองค์ระฆังแบบลังกา ต่อจากองค์ระฆัง ทำเป็นฐานเขียง รองรับมาลัยลูกแก้ว ลดหลั่นกันไป เป็นส่วนยอด ปัจจุบันพระธาตุเจดีย์ช้างค้ำ ได้รับการบูรณะซ่อมแซม และหุ้นด้วยแผ่นทองเหลืองทั้งองค์ มีความสวยงามมาก

หอไตรวัดช้างค้ำวรวิหาร สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดชฯ ดังปรากฏในพระประวัติ ของพระองค์ว่า "ร.ศ. ๑๒๗ พ.ศ. ๒๔๕๓ ก่อสร้างหอพระไตรปิฎก ในบริเวณวัดช้างค้ำ ๑ หลัง ๘ ห้อง ยาว ๑๖วา ๑ ศอก กว้าง ๕ วา ๒ ศอก สูงตั้งแต่ดินถึงอกไก่ ๑๓ วา หลังคาทำเป็นชั้น ๆ ก่ออิฐทาสี เครื่องบนไม้สัก มุงกระเบื้องไม้สัก ทำอย่างแน่นหนา มีเพดานจั่ว ๒ ข้าง และเพดาน ทำด้วยลวดลายต่าง ๆ พระสมุห์อิน เจ้าอาวาสวัดหัวข่วง กับจีนอิ๋วจีนซาง เป็นสล่าสิ้นเงิน ๑๒,๕๕๘ บาท

ลักษณะ โครงสร้างสถาปัตยกรรมมีลักษณะอย่างเดียวกับวิหารและโบสถ์ ตั้งอยู่ด้านหน้าคู่กับพระวิหารหลวง อาคารก่ออิฐโบกปูน ยกพื้นสูงมีสิงห์ยืนอยู่ด้านหน้า ตรงเชิงบันไดด้านละ ๑ ตัว ตั้งเสาราย รับหลังคาเชิงชายแทนผนัง และก่อผนังปิด ทำเป็นห้องไว้พระธรรม และพระไตรปิฎก ตรงแนวเสาที่รับคาน มีทางเข้าด้านหน้าเป็นประตูทางเดียว บานประตูสลักเป็นรูปเทวดา ๒ องค์ และมีลายปูนปั้น เป็นรูปยอดปราสาท ทำเป็นชั้นติดหน้าต่างด้านละ ๓ บาน ผนังด้านหลังปิดทึบ ด้านนอกสองข้างทาง ระหว่างเสารายและผนัง เป็นทางเดินถึงกันได้ตลอดโดยรอบ อาคารสูงหลังคาซ้อน ๓ ชั้น ไม่มีมุขลด ที่หน้าบัน ใช้แผ่นไม้เรียงต่อกัน เป็นแผ่นๆ ประดับลายปูนปั้น เป็นรูปกนกล้อพระยาครุฑ ระหว่างช่วงเสาประดับด้วยแผ่นไม้จำหลัก ลายกนก เป็นรูปสามเหลี่ยม สลับลายพุ่มข้าวบิณฑ์คว่ำ และรูปพระยาครุฑห้อยลงมาตามแบบสถาปัตยกรรมของล้านนา ภายในมีลักษณะส่วนกว้างแคบ ส่วนยาวลึก เข้าไปภายใน และส่วนสูงชะลูดขึ้นไปมาก ใช้เป็นที่เก็บ พระไตรปิฎก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นใบลาน จารอักษรตัวธรรมมีอยู่เป็นจำนวนมาก ปัจจุบันได้ปรับปรุงเป็นวิหาร ใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธนันทบุรีศรีศากยมนี

ที่มา ข้อมูลออนไลน์จังหวัดน่าน
http://123.242.178.83/webjo/index.php?option=com_content&view=article&id=19:2009-07-02-14-19-23&catid=7:2009-07-01-03-16-09&Itemid=6

ประวัติวัดไผ่เหลือง

ภาพที่ ๑๑๒ ภาพพระธาตุวัดไผ่เหลือง

ประวัติพระธาตุวัดไผ่เหลือง (พระเกศาธาตุ) วัดไผ่เหลืองเป็นที่ประดิษฐานพระธาตุวัดไผ่เหลือง (พระเกศาธาตุ) ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน พระธาตุคู่คำ “กู้คำ” ตามตำนานเล่าว่า หลังจากเสด็จจากเขาน้อยแล้ว พระองค์ก็เสด็จไปถึงริมน้ำห้วยไคร้ (แม่น้ำน่าน) ทอดพระเนตรเห็นน้ำใสสะอาด จึงปรารภเพื่อจะสรงน้ำนั้น ในกาลนั้น เจ้าเมืองนันทบุรีก็ได้เสด็จมาสรงน้ำพร้อมกับพระราชเทวี ทอดพระเนตรเห็นพระพุทธเจ้าก็ตกพระทัยกลัวมาก คิดว่าชะรอยจะเป็นพระอินทร์หรือพระพรหมเป็นแน่จึงเสด็จเข้าไป ไหว้แล้วทูลถามว่า ท่านมีชื่อว่าอะไรถึงได้มาที่นี้ องค์สมเด็จพระผู้มีพระภาคเจ้าจึงตรัสว่า “เราได้ชื่อว่าตถาคต คือเป็น พระพุทธเจ้า เป็นครูแก่โลกทั้งสาม...”พระบาทท้าวเธอเมื่อทรงทราบว่าเป็นพระพุทธเจ้า ก็มีความปีติเบิกบานยินดีมากนักจึงเอาผ้าขาวถวายพระพุทธเจ้าแล้ว พระพุทธองค์จึงรับเอาผ้าผืนนั้นด้วยพระมหากรุณาเมื่อทรงสรงน้ำห้วยไคร้แล้ว ก็เปลี่ยนผ้าอาบผืนนั้นให้พระอานนท์ เพื่อเอาผ้าไปบิดตากบนก้อนหินลูกหนึ่ง ในเวลานั้น พระพุทธเจ้าเสด็จประทับยืนอยู่ใต้ต้นมะเดื่อ พระอานนท์จึงเอาอาสนะปูให้พระพุทธองค์ประทับนั่งที่ใกล้ต้นมะเดื่อนั้นส่วนพระยามลราชเจ้าเมืองนันทบุรี ทรงรับสั่งพระนางสัณฐมิตราชเทวีกับคนใช้ไปนำเอาอาสนะที่วังหลวงมาปูถวายให้พระพุทธเจ้า นางผู้นั้นไปเอาอาสนะนานเหลือเกิน จนเจ้าเมืองทรงพิโรธเสด็จไปเอาอาสนะมาปูถวายพระพุทธเจ้าเอง พร้อมกับนำ ผลสมอแห้ง ๗ ลูก แช่เอาไว้ ฝ่ายองค์สมเด็จพระบรมศาสดาได้ตรัสกับพระอานนท์ว่า พระองค์จะเสด็จต่อไปข้างหน้า พระเถระ จึงไปเก็บผ้าอาบน้ำฝนนั้นซึ่งแห้งดีแล้ว

ในขณะที่ไปเก็บผ้าอาบนั้น ผ้าก็กลับกลายเป็นแผ่นทองคำ มีวรรณะเหมือนสุพรรณอันเหลืองเข้มอันรัศมีผ้าแผ่นทองคำนี้ ได้ส่องไปทั่วทั้งป่าไผ่ มองแล้วเหลืองงามไปทั่วบริเวณนั้น พระอานนท์เห็นอัศจรรย์ดังนั้น จึงทูลขอให้ไว้พระศาสนาที่นี้ เพื่อโปรดมนุษย์และเทวดาต่อไปภายหน้า พระองค์จึงประทานพระเกศา ๑ เส้น บรรจุไว้ที่นั้นโดยพระอินทร์ได้ทรงเนรมิตอุโมงค์ได้ลูกหินนั้นลึกได้ ๗ วา แล้วอาราธนาพระเกศาธาตุและผ้าอาบน้ำทั้งสำเภาทองคำลงไว้เอา หินทับถมขึ้นมาแล้ว เอาก้อนหินใหญ่ที่ตากผ้านั้นขึ้นทับไว้ข้างบนให้เป็นปกติธรรมดาตามเดิม แล้วพระองค์ได้ตรัสพยากรณ์ว่า “สถานที่พระตถาคตสรงน้ำที่ห้วยไคร้ที่พระอานนท์เอาผ้าไปตากแล้วกู้กลายเป็นแผ่นทองคำไปนั้น ต่อไปภายหน้าจะมีพระยาตนหนึ่งชื่อ มงคลวรยศ จะมายกยอสร้างพระเจดีย์ให้สูงใหญ่ขึ้น จักได้ชื่อว่าพระธาตุกู่คำ ตามนิมิตกู้ผ้าแผ่นทองคำนั้น และในป่าไผ่ที่รัศมีผ้าแผ่นทองคำส่องไปนั้น ต่อไปคนทั้งหลายจะมาสร้างขึ้นเป็นที่วัด จักได้ชื่อว่า “วัดไผ่เหลือง”

ที่มา ข้อมูลออนไลน์
http://www.danpranipparn.com/web/pratttas/pratta25mini16.html

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดศรีกลางเวียง

ภาพที่ ๑๑๓ ภาพวัดศรีกลางเวียง

วัดศรีกลางเวียง เป็นวัดเก่าแก่ของจังหวัดน่าน มีตำนานเล่าว่า เจ้าฟ้าอัตถวรปัญโญ ได้กำหนดหลักเมืองป้อไว้ที่วัดนี้นับเป็นสิริมงคลของบ้านเมืองเวียงป้อ ครั้นเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๘ เจ้าฟ้าอัตถวรปัญโญ ก็ได้สร้างปราสาทหอธรรมและพระพุทธรูป ๑ องค์ไว้ที่วัดศรีกลางเวียง ส่วนหลักเมืองนั้นสันนิษฐานว่าคงจะเป็นองค์พระเจดีย์ที่อยู่ลานทิศตะวันออกเฉียงเหนือของวิหารวัดศรีกลางเวียง ปัจจุบันได้ย้ายไปอยู่หลังโบสถ์ ในสมัยพระเจ้าอัตถวรปัญโญเจ้าผู้ครองนครน่านสมัยนั้นตรงกับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชครองกรุงรัตนโกสินทร์นับเป็นเจ้าเมืองน่านที่มีพระมหากรุณาธิคุณต่อคนเมืองป้อเป็นอย่างยิ่งโดยได้บูรณะเมืองป้อดังนี้

๑. สร้างฝายน้ำสาขึ้นที่บ้านวังแข หมู่ที่ 3 ตำบลปงสนุก สร้างด้วยไม้ เรียกว่า ฝายไม้หัวล่อง

๒. ท่านทรงเดินทางไปเมืองเชียงแสน รับเอาผู้คนชาวเมืองน่านที่ถูกพม่ากวาดต้อนไปกลับมาสู่เมืองน่าน

๓. สร้างเวียงป้อขึ้นมาใหม่ หลังจากถูกทิ้งร้างไม่มีผู้คนอาศัยเป็นเวลาหลายสิบปี นับว่าท่านเจ้าฟ้าอัตถวรปัญโญเป็นผู้มีพระคุณอันใหญ่หลวงแก่ชาวเมืองป้อเป็นอันมาก

๔. การสร้างเมืองในสมัยนั้น ใช้ไม้แก่นฝังเป็นหลักสี่มุมเมือง ซึ่งเจ้าอัตถวรปัญโญได้กำหนดเมืองมีขนาดกว้างพันวาสี่แจ่ง (สี่มุม) โดยยึดเอาวัดศรีกลางเวียงเป็นศูนย์กลางดังนี้

ทิศตะวันออก ถือเอาวัดพระบาท ถึงวัดศรีกลางเวียง ๕๐๐ วา

ทิศตะวันตก ถือเอาวัดมิ่งเมือง ถึงวัดศรีกลางเวียง ๕๐๐ วา

ทิศเหนือ ถือเอาวัดกลางเวียงไปเป็นระยะ ๕๐๐ วา สร้างอะมอก (ป้อมปืนใหญ่) เหนือ

ทิศใต้ นับจากวัดศรีกลางเวียงไปเป็นระยะ ๕๐๐ วา สร้างอะมอกได้

๕. ทำเลที่ตั้ง ทิศเหนือ อาศัยลำน้ำสาเป็นคูเมืองไปในตัว ทิศตะวันตกตลอดแนวถึงทิศใต้ขุดลำเหมือง (คลองส่งน้ำ) เป็นคูเมือง (ปัจจุบันนี้ยังมีปรากฏอยู่) ส่วนทางทิศตะวันออกอาศัยแม่น้ำน่านเป็นคูเมืองไปในตัวกำแพงเมือง ปรากฏมีซากบริเวณทุ่งนาศรีนวล

ที่มา ข้อมูลออนไลน์

http://www.lannatouring.com/Nan/Interesting-article/WiangSa-History-Nan.htm

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดพุ่มมาลา

ภาพที่ ๑๑๔ ภาพวัดพุ่มมาลา

วัดพุ่มมาลาเป็นวัดเก่าแก่ของจังหวัดน่านวัดหนึ่ง ตั้งอยู่หมู่ ๖ ตำบลศรีภูมิ อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

ที่มา ข้อมูลออนไลน์

travel.edtguide.com/96084

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดภูมินทร์

ภาพที่ ๑๑๕ ภาพวัดภูมินทร์

วัดภูมินทร์ตั้งอยู่ที่บ้านภูมินทร์ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน ใกล้กับพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติน่าน เดิมชื่อ "วัดพรหมมินทร์" เป็นวัดที่แปลกกว่าวัดอื่น ๆ คือ โบสถ์และวิหารสร้างเป็นอาคารหลังเดียวกันประตูไม้ทั้งสี่ทิศแกะสลักลวดลาย โดยช่างฝีมือล้านนาสวยงามมาก นอกจากนี้ฝาผนังแสดงถึงชีวิตและวัฒนธรรมของยุคสมัยที่ ผ่านมาตาม พงศาวดารของเมืองน่าน วัดภูมินทร์สร้างขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๑๓๙โดยพระเจ้าเจตบุตรพรหมมินทร์ เจ้าผู้ครอง เมืองน่านได้สร้างขึ้นหลังจากที่ครองนครน่านได้ ๖ ปี มีปรากฏในคัมภีร์เมืองเหนือว่าเดิมชื่อ "วัดพรหมมินทร์" ซึ่งเป็นชื่อของเจ้าเจตบุตรพรหมมินทร์ผู้สร้างวัด แต่ตอนหลังชื่อวัดได้เพี้ยนไปจากเดิมเป็นวัดภูมินทร์ดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่มา ข้อมูลออนไลน์

http://www.google.co.th

ประวัติวัดอภัย

ภาพที่ ๑๑๖ ภาพวัดอภัย

วัดอภัย เป็นวัดเก่าแก่ของจังหวัดน่านวัดหนึ่ง ตั้งอยู่ที่หมู่ ๓ ตำบลปล้อง อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน โทรศัพท์ติดต่อ ๐๕๔ – ๗๕๑๔๙๗

ที่มา ข้อมูลออนไลน์

http://zensai.exteen.com/20090523/entry

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติวัดศรีพันต้น

ภาพที่ ๑๑๗ ภาพวัดศรีพันต้น

วัดศรีพันต้น มีเรื่องราวที่น่าสนใจคือเรื่อง เรือ วัดนี้มีฝีพายไม้ท่อนเดียวที่ใหญ่มาก ชื่อ เรือเลิศเกียรติศักดิ์ (พญาฆึ) ซึ่งเป็นเรือที่ใหญ่ที่สุดในจังหวัดน่าน (และเป็นเรือแข่งที่ใหญ่ที่สุดของประเทศไทย) เพราะเรือสามารถบรรจุฝีพายได้ ๑๐๐ คน (แต่ตอนแข่งขันสามารถ ลงได้แค่ ๗๘ คน) เป็นเรือที่มีลักษณะต่อทั้งลำ โดยเป็นการนำของ ท่านพระครูวิสุทนันทกิจ เจ้าอาวาสวัดศรีพันต้น ที่ได้ซื้อไม้มาจากป่าสุสานบ้านศรีนาป่าน ตำบลเรือง และได้ต่อเรือเมื่อปี พ.ศ.๒๕๔๖ เพราะในแต่ละปี เรือเลิศเกียรติศักดิ์ (พญาฆึ) จะอันเชิญ ถ้วยพระราชทานของการแข่งเรือในประเภทต่างๆ

ที่มา ข้อมูลออนไลน์

http://www.google.co.th/search

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อนายภัทระ คมขำ เกิดวันที่ ๒๓ เมษายน ๒๕๒๐ เกิดที่กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๔๔๖ หมู่ ๖ ซอยราษฎร์บูรณะ ๓๗ เขตราษฎร์บูรณะ กรุงเทพมหานคร ๑๐๑๔๐

ปีการศึกษา ๒๕๔๑ สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา ๒๕๔๖ สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่ง A-5 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University