บทที่ 2

เพลงมโหรี

2.1 มูลศัพท์ "มโหรี"

คำว่า "มโหรี" สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473 : 1) ทรงอธิบายว่า

> "คำที่เรียกว่า "มโหรี" จะมาแต่ภาษาใด และมูลศัพท์
> จะหมายความว่ากระไร ได้มีผู้ค้นหากันมาแต่ก่อน
> ยังหาได้ความไม่"

สันนิษฐานว่า คำว่า "มโหรี" ได้กำหนดขึ้นใช้ เรียกการบรรเลงดนตรีรูปแบบหนึ่งมีลักษณะเฉพาะ หรือกำหนดขึ้นใช้เรียกวงดนตรีชนิดหนึ่ง ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉัยว่า เป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงเบา บรรเลงในห้องหรือขับกล่อมในบริเวณที่ไม่กว้างขวางเกินจะได้ยิน ดังพระหัตถเลขาที่ทรงกราบทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2505 : 96)ลงวันที่ 30 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2484 จากบ้านซินนามอน ณ ปีนัง ประเทศมาเลเซีย ว่า

> "มโหรีเปนเครื่องเสียงเบาสำหรับบรรเลงในห้องเรือน"
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ,
> สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์,
> 2505 เล่ม 4 : 96)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ก็ทรงวินิจฉัยด้านมูลศัพท์ว่า

> "ศัพท์มโหรีนั้น จะแปลว่ากระไร อันธาตุมโหร นึกที่เราได้ใช้อยู่ ๓ คำ คือ มโหรทึก มหรสพ กับมโหรี มีคนคิดกันอยู่นานแล้วว่าจะได้แก่ภาษามคธสำสกฤตคำไหน ในคำมโหรสพ มีคนคิดเห็นว่าได้แก่ มหุสฺสวในภาษามคธ แล้วได้ยินเอะอะกันว่า พระสารประเสริฐ* พบคำมโหรศพ เข้าในภาษาสำสกฤต แต่จะว่ากระไรผู้ที่เอะอะก็ไม่ได้พูด ได้ตรวจดูปทานุกรมกระทรวงธรรมการ ฉบับตีพิมพ์ พ.ศ. ๒๔๗๐ พบคำ มโหรสพ ซัดให้ดูคำ มหรสพ เมื่อไปดูมหรสพ จำหน่าย ไว้ว่า ภาษามคธ มหุสฺสว ภาษาสำสกฤต เป็น มโหตสว แต่คำ มโหรทึก มโหรี นั้นไม่พบ" (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

---

* สารประเสริฐ, พระ. (ครี นาคะประทีป)

เจ้าฟ้ากรมพระยา นริศรานุวัดติวงศ์, 2506 : 296)

พระยาอนุมานราชธนก็ได้วินิจฉัยว่า เมื่อคำว่า มโหรศพแปลงมาจาก มหุสฺสว แปลว่า เสียงสูงใหญ่ มีการแปลง อุเป็น ร เช่น อุชุ แปลงเป็นอรชร มหุสฺสว แปลงเป็น มโหรศพ ดังนั้น มโหรทึกอาจแปลงมาจากภาษาสันสกฤตจากคำว่า มโหรเช่นเดียวกับ มโหรี ส่วนพยางค์หลังนั้น สันนิษฐานว่ามาจากศัพท์พื้นเมืองที่เทียบเสียงกลอง จึงเรียกเป็นอึกทึก ซึ่งทึกอาจหมายถึงเสียง กลอง และรี อาจหมายถึงเสียง ซอ จึงสันนิษฐานว่าเป็นศัพท์สันสกฤตประสมกับศัพท์พื้นเมือง

เมื่อมโหร + เสียง ซอ ซึ่งอาจหมายถึง เสียง “รี” หรือ “ลี” จึงเทียบแนวเดียวกับ “มโหรทึก” ได้ว่า แปลงมาเป็น “มโหรี” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 81 - 82) โดยพระยาอนุมานราชธนได้ศึกษาพบอีกว่า

> “เป็นอย่างเดียวกับ วสันต์ เหมันต์ ลาก คิมหานเป็น คิมหันต์ เตโชธาตุ อาโปธาตุ ลากเอาวายธาตุเป็น วาโยธาตุ เกตุ ลากเอา สังเกตุ เป็นสังเกตุ บาตร ลากเอา บิณฑบาต เป็น บิณฑบาตร เข้าแนวเทียบเดียวกันในภาษาอังกฤษ พหูพจน์ของ COW เดิมเป็น Kine แต่โดยเหตุที่พหูพจน์ โดยมากใช้เติม S โดยไม่แปลงรูปเดิมก็เลยลาก Kine เข้าแนวเทียบเป็น COWS ไปคิดด้วยเกล้าฯ ว่า มโหรี มโหรทึก อาจเป็นเพราะเหตุที่ได้อีก ทางหนึ่ง แต่ก็เป็นเรื่องเดาตามหลักที่อาจเป็นได้เท่านั้น” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 82)

จากการค้นหาข้อมูลด้านมูลศัพท์ “มโหรี” ตามที่มีการสันนิษฐานดังข้างต้นนี้ ยังมิได้เป็นข้อยุติด้านมูลศัพท์ด้านใดด้านหนึ่ง ทว่า นายธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 82) อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ทำการศึกษาด้านมูลศัพท์ของคำว่า “มโหรี” เพิ่มเติมโดยสันนิษฐานว่า การได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีจากอินเดียมีผลให้คำศัพท์ของไทยเป็นคำผสมจากภาษาพื้นเมืองของอินเดีย คือ ภาษาฮินดี ซึ่งมีแนวเทียบกับคำว่า “มโหรี” กับงานนักขัตฤกษ์ประจำปีของอินเดียที่มีชื่อภาษาฮินดีว่า “โหลี” หรือ “โหรี” อันเป็นงานที่จัดเพื่อฉลองชัยชนะของพระศิวะที่ทรงปราบพรกามเทพ (เทพเจ้าแห่งความรัก) ชาวอินเดียจะจัดงานนักขัตฤกษ์ ดังกล่าวอย่างเอิกเกริกทุกปี โดยการจัดหากระบอกฉีดน้ำที่ทำจากปล้องไม้ไผ่ หรือทองเหลือง โลหะ ขวด หรือภาชนะบรรจุน้ำผสมสีแดง พบใครต่อใครก็ฉีดน้ำสีแดงใส่ หรือสาดรด แม้เสื้อผ้าของผู้ที่ถูกฉีด หรือสาดรดจะเปื้อนสีแดง เสียหายก็ไม่ถือเป็นเจตนาร้าย

งานนักขัตฤกษ์ที่เรียกว่า "โหลี" หรือ "โหรี" นี้ เริ่มจัดหลังวันปุณณมี คือ วันเพ็ญในเดือนผาลคุณ หรือภาษาบาลี เรียกว่า "ผัคคุณมาส" หมายถึงเดือน 4 โดยงานจะจัดตั้งแต่แรม 1 ค่ำ เดือน 4 เป็นต้นไป บางท้องที่เล่นถึง 3 คืน บางท้องถิ่น 7 วัน 7 คืน หรือ 10 วัน 10 คืน งานนักขัตฤกษ์นี้เรียกในภาษาสันสกฤตได้ว่า "โหลิกา" หรือ "โหลากา" หมายถึงพิธีสาดสีสวันหรือฝุ่นสีแดง นายธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า

> "มีเพลงขับร้องประเภทหนึ่ง ขับร้องบรรยายถึงงานนักขัตฤกษ์ "โหลี (ล.ลิง)" แต่เรียกชื่อเพลงประเภทนั้นว่า "โหรี (ร.เรือ)" เพลงประเภท โหรีดังกล่าวที่ขับร้องโดยพวกนักร้อง ทำนองธรุปัท"
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500: 83)

นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้สรุปในตอนท้ายของคำอธิบายว่า เมื่อท่านเจ้าคุณพระยาอนุมานราชธนได้แนะแนวทางว่า อาจเป็นศัพท์ผสมกับภาษาพื้นเมือง ดังนั้น อาจเป็นแนวเทียบจากคำว่า "หรทึก" ซึ่งเป็นคำเดิมภายหลังจึงมี "ม" เติมเข้าด้านหน้า จึงเรียก "มโหรทึก" โดยอาศัยข้อมูลจากแนวเทียบทำนองเดียวกันนี้ จากคำศัพท์อื่น ๆ ที่มีอยู่มากมาย เช่น โกหก - โกไหว้ ทแกล้ว - ทหาร พยศ - พเกียรติ สะกิด - สะเกา เป็นต้น และ "โหรี" เป็นชื่อของเพลงขับร้องบรรยายเรื่องและงานนักขัตฤกษ์ ซึ่งมีความเกี่ยวพันกับชื่อวงมโหรีของไทย จึงมีความเป็นไปได้ที่ไทยเรานำคำดังกล่าวมาใช้แต่โบราณจนลืมที่มาของคำดังกล่าว แต่ในที่สุดนายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวว่าการศึกษามูลศัพท์คำว่า "มโหรี" อาจมาจากแหล่งอื่นก็เป็นไปได้ สุดแต่จะพบที่มาจากหลักฐานที่ชัดเจนกว่าเดิม งานวิจัยนี้ผู้วิจัยจึงถือว่า มูลศัพท์ของคำว่า "มโหรี" มาจากคำว่า "โหรี" ตามคำอธิบายของนายธนิต อยู่โพธิ์ (2500)

2.2 ความหมายของ "เพลงมโหรี"

เพลงมโหรี เป็นเพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นตามขนบทางดุริยางคศิลป์ไทยประเภทหนึ่ง เดิมเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะปานกลางหรือเรียกตามศัพท์สังคีต (บุญธรรม ตราโมท, 2481: 31) ว่าอัตราจังหวะสองชั้น ที่ใช้สำหรับขับร้อง และบรรเลงด้วยวงมโหรี มาแต่สมัยกรุงศรี-อยุธยา จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (ยมโดย เพ็งพงศา : 105)

ยมโดย เพ็งพงศา อธิบายรายละเอียดเพิ่มเติมว่า **มโหรี** เป็นการเล่นมหรสพอย่างหนึ่งของไทย ประกอบด้วย วงดนตรี ลำนำ และขับร้อง มีจุดมุ่งหมายของการเล่นมหรสพชนิดนี้ว่า ใช้เพื่อขับกล่อม ไม่นิยมบรรเลงประกอบในการแสดงใด ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 124) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2471) ทรงศึกษาและทรงอธิบายว่าการละเล่นมโหรีนั้น กำเนิดจากขอมมาก่อน ต่อมาไทยจึงนำแบบอย่างมาปรับปรุงแก้ไข จัดเครื่องดนตรีไทยผสมเข้าไป ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง จนในที่สุดจึงเป็นแบบแผนของสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ * (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529 : 5) จึงเรียกบทเพลงที่บรรเลงด้วยวงมโหรีนี้ **"เพลงมโหรี"** หรือ **"ประเภทเพลงมโหรี"** (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 31)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และมนตรี ตราโมท พบว่าเพลงมโหรีมีอยู่ 2 จำพวก คือ **เพลงตับ** และ**เพลงเกร็ด** มีคำอธิบายที่สอดคล้องกันคือ **เพลงตับ** หมายถึง เพลงหลาย ๆ เพลงที่โบราณาจารย์ได้เรียงลำดับสำหรับบรรเลง ติดต่อกันเป็นพืดไป (ยมโดย เพ็งพงศา : 108)

ยมโดย เพ็งพงศา ได้อธิบายว่า **เพลงตับ**อาจเรียกว่า **เพลงใหญ่**ด้วยเช่นกัน เมื่อนำมาบรรเลงติดต่อเป็นพืดไปนั้น ต้องเลือกสรรเพลงที่มีอัตราจังหวะเดียวกัน มีสำเนียงทำนองสอดคล้องกัน แล้วตั้งชื่อเรื่องตามเพลงที่ขึ้นต้น หรือเพลงสำคัญอันควรเป็นประธาน อาจเรียกว่า "เรื่อง" ด้วยเหมือนกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 31 - 32) โดย ยมโดย เพ็งพงศา ได้อธิบายผลการศึกษาว่า พบเงื่อนไขทางลักษณะ**เพลงตับ** หรือ **เรื่องของมโหรี** มีอยู่ 2 ประการ คือ

ประการแรก ลักษณะของเพลงตับ หรือ**เรื่อง** ที่ใช้ชื่อเพลงที่เป็นประธาน (มักใช้ชื่อเพลงแรก) เป็นชื่อของตับเรื่องนั้น ๆ จะเรียกเพลงตับเรื่องดังกล่าวว่า **"ตับเพลง"** เช่นตับเรื่องพระนคร เป็นต้น (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 31)

ประการที่สอง ลักษณะของเพลงตับเรื่องที่ใช้เรื่องของบทร้องเป็นเรื่องนั้น ๆ จะเรียกเพลงตับเรื่องดังกล่าวว่า "ตับเรื่อง" เช่น ตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์) ตับเรื่องเงาะป่า เป็นต้น โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายเพิ่มเติมในลักษณะ "ตับเรื่อง" อีกว่า

> "เป็นบทเรื่องสำหรับให้ขับร้องเป็นเรื่องติดต่อกันไป (ทำนองอย่างเล่นละคร) เลือกเพลงต่าง ๆ มาร้องให้เข้ากับบท คือ เอาบทเปนหลักของเพลง"(พระโสภณอักษรกิจ, บรรณาธิการ, 2473 : 3)

---

* ดูเพิ่มเติมในหัวข้อ 2.3 ความเป็นมาและพัฒนาการของวงมโหรีและเพลงมโหรี

เพลงมโหรีอีกจำพวกที่กล่าวข้างต้นว่า **เพลงเกร็ดนั้น** ยมโดย เพ็งพงศาได้อธิบายจากผลการศึกษาว่า **เพลงเกร็ด** เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า **"เพลงพลัด"** หรือ **"เพลงเกร็ดนอกเรื่อง"** หมายถึง เพลงต่าง ๆ ซึ่งแยกเอามาขับร้องและบรรเลงโดด ๆ มิได้นำมาเข้าตับเพลง กล่าวคือ จะบรรเลงหรือขับร้องเพื่อฟัง แต่เฉพาะเพลงหรือเฉพาะบทร้อง หรือมีวิธีการเล่นคือ

> "สำหรับทำเวลาสั้น คือทำเมื่อจะฟังแต่ฉะเพาะเพลง
> ฤาฉะเพาะบทร้อง ...เพลงต่าง ๆ ที่อยู่ในตับ จะถอน
> เอาไปร้องเป็นเพลงเกร็ด ก็ได้ไม่ขัดข้องอันใด"
> (พระโสภณอักษรกิจ, 2473 : 3)

มนตรี ตราโมท (2481) ได้ศึกษาพบว่า เมื่อเพลง 3 ชั้น (เพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น) เกิดมากขึ้น ก็มีการนำเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีมารับการร้องเสภา จึงเกิดเพลงที่เรียกว่า **"ประเภทเพลงเสภา"** และการนิยมประพันธ์เพลงในอัตราจังหวะสามชั้นได้แพร่หลายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ราวรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา เป็นผลทำให้วงดนตรีปี่พาทย์นำมาใช้ขับร้องในวงปี่พาทย์ ประกอบการขับเสภา เพลงต่าง ๆ ในอัตราจังหวะสองชั้นใช้ประกอบเสภาน้อยลง

เมื่อมีการนิยมประพันธ์เพลงอัตราจังหวะสามชั้นมากขึ้นนั้น **เพลงเกร็ดนอกเรื่อง** หรือ **เพลงพลัด** หรือแม้กระทั่งบางเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะสองชั้นแต่เดิมที่อยู่ในตับต่าง ๆ ก็ถูกคัดเลือกมาประพันธ์ขยายอัตราจังหวะจากสองชั้นเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้นมากมาย ประกอบกับเมื่อมีการนำเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มาร่วมบรรเลงกับวงมโหรีอยู่เป็นแนวเดิมอยู่ก่อนแล้ว ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทำให้มีการนำเพลงเกร็ดที่มีอัตราจังหวะสามชั้นมาเล่นในวงมโหรีที่ปรับปรุงนี้ด้วย จึงนับได้ว่า เพลงในอัตราจังหวะสามชั้นที่เป็นเพลงอันอยู่ในตับมโหรี หรืออยู่ในเพลงเกร็ดมโหรีมาก่อน เป็นเพลงนับเนื่องอยู่ในเพลงมโหรีด้วยเช่นกัน แต่ทั้งนี้เมื่อนำมาใช้บรรเลงด้วยวงมโหรี ต้องคำนึงถึงหลักการของเพลงมโหรีที่ว่าเป็นการบรรเลงเพื่อขับกล่อมเพื่อความบันเทิง มิได้มีจุดมุ่งหมายอื่นในการบรรเลง เช่น ประกอบการแสดงอื่นใด เป็นต้น (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์ 24 เมษายน 2542)

ยมโดย เพ็งพงศา ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า บทบาทของเพลงมโหรีทั้ง 2 จำพวกนี้มีไว้สำหรับขับกล่อมในราชสำนักและบ้านของผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งมีสตรีเป็นบริวาร ในบทขับร้องเพลงมโหรีจึงมักมีคำบรรยายที่สะท้อนลักษณะเฉพาะของเพลงมโหรีไว้ตรงกันว่าใช้ **ขับกล่อม** (ยมโดย เพ็งพงศา : 112)

2.3 ความเป็นมา และพัฒนาการของวงมโหรีและเพลงมโหรี

2.3.1 สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

2.3.1.1. วงมโหรีสมัยกรุงสุโขทัย

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวงมโหรี โดยมิได้ทรงระบุยุคที่กำเนิดครั้งแรก ว่า

> "มโหรีเปนดนตรีประสมวง ซึ่งผู้หญิงเล่นมาแต่โบราณ
> ทราบว่าเดิมมโหรีวงหนึ่งมีแต่คนเสียงสำหรับขับร้องลำนำ
> แลตีกรับพวงให้จังหวะ คน ๑ คนสีซอสามสายคน ๑ คน
> ดีดกระจับปี่คน ๑ แลคนตีโทนคน ๑ รวมเปน ๔ คนด้วยกัน"
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ,
> 2471 : 1)

นายธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ได้ศึกษาพบว่า วงมโหรีคงมีมาแต่โบราณอย่างน้อยก็ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น และจากการจารึกคัมภีร์ เตภูมิกถา สมัยกรุงสุโขทัยว่า

"บรรลือดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 79)

สันนิษฐานว่าในสมัยกรุงสุโขทัยมีการบรรเลงดนตรีครบทุกจำพวกมาทั้ง 4 จำพวก และนายธนิต อยู่โพธิ์ได้ให้คำอธิบายเพิ่มเติมว่าจากการศึกษาศิลาจารึกหลักที่ 1 หลักที่ 8 ได้กล่าวถึง "พิณ" "การเลื้อน การขับ" ซึ่งหมายถึงการดีด การขับร้อง และ "ดุริยะ" หมายถึง เครื่องตีและเครื่องเป่า ทำให้สอดคล้องกับหลักการสร้างวงมโหรีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2471) ทรงอธิบายว่า มโหรีเกิดจากการประสมวงดนตรี 2 กระบวนการเล่น คือ

"บรรเลงพิณ" อย่าง๑ "ขับไม้" อย่าง๑"
(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2471 : 4)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2471) ทรงอธิบายว่า การบรรเลงพิณนั้นใช้แต่เพียงพิณน้ำเต้าสิ่งเดียว และผู้ดีดก็จะขับร้องไปด้วย โดยดีดเพลงให้เข้ากับลำนำที่ผู้ดีดร้อง ต่อมาจึงเปลี่ยนเป็นซอแทน ส่วนการขับไม้นั้น มีผู้เล่น 3 คน คือ คนขับร้องลำนำ คนสีซอสามสายประสานเสียง คนไกวบัณเฑาะว์ให้จังหวะ ซึ่งต่อมาใช้สำหรับเล่นในงานสมโภช ซึ่งเป็นงานพระราชพิธีที่สำคัญ การบรรเลงพิณและขับไม้ดังกล่าวนี้ เดิมเป็นของผู้ชายเล่นทั้ง 2 อย่าง ทรงอธิบายในด้านประวัติว่า เครื่องดีดสีที่นำมาสร้างเป็นวงมโหรีนี้ เดิมขอมเป็นชาติที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาก่อน ไทยจึงนำมาเป็นแบบอย่างและแก้ไข จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ทำ

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ให้เห็นชัดว่าสมัยกรุงสุโขทัยได้มีการเริ่มต้นของวงมโหรีมาก่อนในด้านวิวัฒนาการขั้นแรก คือ การขับร้อง การดีดพิณ และการสีซอ การกำหนดจังหวะ หากแต่ยังมิได้มีการยืนยันอย่างชัดเจนว่าได้กำเนิดวงมโหรีขึ้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ นายธนิต อยู่โพธิ์ และยมโดย เพ็งพงศา ศึกษาพบว่าการรวมวงมโหรีเกิดมีขึ้นชัดเจนจนเรียกว่า **"การเล่นมโหรี"** ในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ได้ระบุถึงช่วงเวลาที่กำเนิดวงมโหรีกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เนื่องจากพบว่า ซอสามสายนั้น แต่เดิมจะเรียกว่า "ซอ" และมีการสร้างเพื่อบรรเลงมาแล้วแต่ครั้งสมัยกรุงสุโขทัย นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ยังศึกษาพบว่า พิณน้ำเต้า กระจับปี่ ซ้องปี่ไฉน ฯลฯ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมบรรเลงโดยทั่วไปแล้วในสมัยกรุงสุโขทัย ทั้งยังนิยมการขับร้องและบรรเลงดนตรีมาก่อนที่จะสถาปนากรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการศึกษาในด้านประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของวงมโหรีในสมัยกรุงสุโขทัย จากข้อมูลข้างต้นว่า วงบรรเลงพิณ และวงขับไม้เป็นวงที่มีการบรรเลงโดยทั่วไปในสมัยกรุงสุโขทัย ซึ่งวงดนตรีทั้ง 2 ได้รับการพัฒนาปรับปรุงเป็นวงมโหรีต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นอย่างมีรูปแบบที่ชัดเจน ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงยืนยันรูปแบบวงมโหรีชั้นเดิมที่พบว่ามีในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีผู้บรรเลง 4 คน ดังจะกล่าวต่อไปในการศึกษาพัฒนาการของวงมโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยา

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542) ได้พบว่า ประเพณีขับไม้ เป็นแบบแผนดั้งเดิมในการขับกล่อมของคนในสังคมทั่วไปในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะชนในตระกูลไทยและลาว ส่วนประเพณีบรรเลงพิณเป็นแบบแผนจากอินเดีย มีแบบแผนมาตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงสุโขทัย และมีพัฒนาการจนเป็นของไทยโดยเฉพาะ แต่จะเล่นกันในหมู่สังคมชั้นกษัตริย์หรือผู้มีบรรดาศักดิ์ และจากการสันนิษฐานของมนตรี ตราโมท (2481) ว่า เพลงร้องสมัยโบราณจะเป็นทำนองไปในตัวไม่มีเอื้อน จึงสามารถสันนิษฐานได้ว่า สมัยกรุงสุโขทัยนั้น มีวงบรรเลงพิณ และขับไม้มาก่อนแล้วต่อมาจึงมีการคลอหรือบรรเลงพร้อมกัน จนกระทั่งปลายสมัยกรุงสุโขทัย จะมีการสอดรับด้วยวงบรรเลงพิณ หรือขับไม้บ้างเพียงเล็กน้อยเท่านั้น (มนตรี ตราโมท, 2481 : 14)

2.3.1.2 เพลงมโหรีสมัยกรุงสุโขทัย

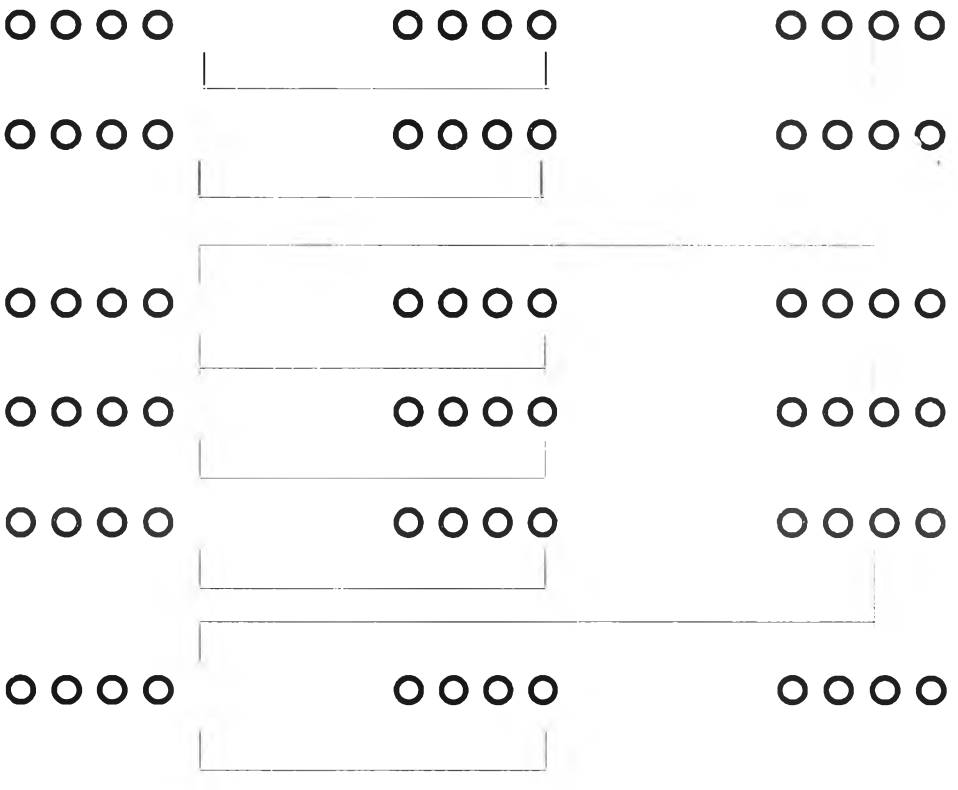
มนตรี ตราโมท (2497) ได้ศึกษาพบว่า เพลงรุ่นเก่าที่สุดของไทย จะเป็นเพลงที่มีประโยคเพลงที่สั้น และสัมผัสเกี่ยวพันกันไปเรื่อย เหมือนร่ายของบทกวี ซึ่งเรียกในสมัยปัจจุบันว่าเพลงที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่ในยุคโบราณมิได้กำหนดเป็นอัตราจังหวะเป็นชั้นแต่อย่างใด เนื่องจากมีเพลงอยู่ชนิดเดียวเท่านั้น จากหลักฐานต่าง ๆ ที่เคยมีผู้ค้นคว้าศึกษามาก่อนพบว่า เพลงมโหรีที่มีชื่อบันทึกไว้ชัดเจน ปรากฏขึ้นเมื่อถึงยุคกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีแล้ว อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าก่อนสมัยสุโขทัยเป็นราชธานี ชาวไทยได้ติดต่อ และเล่าเรียนสืบทอดประเพณีและวิชาการต่าง ๆ จากชาวมคธ และหนึ่งในวิชาการทั้งปวงนั้นคือ วิชาการแต่งคำประพันธ์

ประเภทกาพย์ ฉันท์ต่าง ๆ (ฉันท์ ขำวิไล, 2474 : ค) อันเป็นประโยชน์สำคัญของข้อมูลทางเพลงดนตรีในยุคโบราณในราวกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี กล่าวคือ ฉันท์ ขำวิไล (2474) ศึกษาพบว่าสังคมไทยโบราณเรียนการแต่งกาพย์ ฉันท์ เพื่อนำมาแต่งเป็นบทขับร้องลำนำ คำขับไม้ คำละครโขนหนัง ตั้งแต่ยุคสมัยทวารวดี จะเห็นได้ว่าทุกวันนี้บทละครโนรา ยังคงเป็นกาพย์และคำว่า "กาพย์" นี้ ภาษาชวาใช้เรียกว่า "กาวี" จนบัดนี้

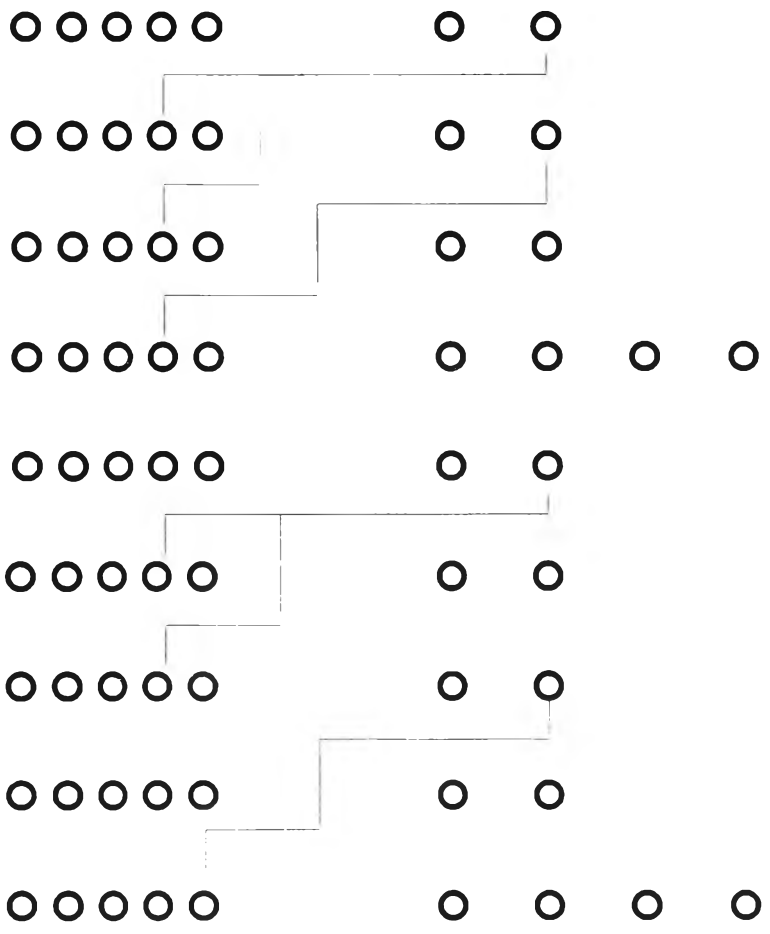
และจากข้อมูลของฉันท์ ขำวิไล ในด้านการแต่งกาพย์ขับไม้ ซึ่งนำมาใช้กับการ ขับไม้มโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยายุคต่อมา อันมีจุดประสงค์เพื่อใช้สำหรับขับประสานกับเพลงขับไม้ ลักษณะคล้ายกาพย์สุรางคนางค์ ซึ่งปรกติเวลาอ่าน เป็นทำนอง มีเสียงสูงต่ำ สัมผัสกันไพเราะ เป็นลำนำวนเวียนอยู่ ทำนองเดียว เมื่อเป็นกาพย์ขับไม้ จะมีลักษณะฉันทลักษณ์ ดังนี้

กาพย์ขับไม้

เรียงคำเข้าคณะสัมผัส กำหนดบทหนึ่ง ๘ วรรค



โคลงกำกับกาพย์ขับไม้



"โคลงกำกับขับไม้ กำหนดแต่ไม้โท ไม้เอกนั้นมิได้กำหนด ไม้โทคำที่ ๕ บาท ต้นถอยไปได้คำหนึ่ง คือให้ตั้งอยู่ในคำที่ ๔ ในคำที่ ๕ รับสัมผัสกับคำซึ่งเป็นที่สุดกาพย์ ให้กลอนรับกันดุจบังคับไว้นี้" (ฉันท์ ขำวิไล, 2474 : 111)

ลักษณะที่เห็นชัดจากคำประพันธ์ของโคลงกลอนต่าง ๆ ที่เป็นแบบแผนทางฉันท-ลักษณ์ คือ การสัมผัสเสียงหรือคำที่จะพ้องเสียง หรือพ้องวรรณยุกต์ทำให้การอ่านหรือเล่าเป็นทำนอง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2474) ทรงอธิบายว่า บทกลอนจะแต่งเป็นฉันท์ กาพย์กลอนอย่างไรก็ตาม เมื่ออ่านหรือขับร้องเป็นทำนองเป็นลำนำ จึงจะฟังไพเราะ

จากการศึกษาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2474) ทรงอธิบายเพิ่มเติมอีกว่า บทกลอนที่แต่งขึ้นเพื่อนำไปใช้ขับร้อง เช่น บทเห่ บทดอกสร้อย สักรวา เป็นต้น ควรเรียกว่า "บทลำนำ" และแม้ว่าจะมีนิทานคำกลอน นำมาขับเสภา หรือร้องละครก็ไม่เรียกว่าเป็นบทลำนำที่แท้ หรือจะเป็นกลอนสำหรับอ่าน กลอนสำหรับสวด โคลงฉันท์ ก็มิได้นับเป็นบทลำนำ เนื่องจากมิได้แต่งสำหรับขับร้อง

จะเห็นได้ว่าการศึกษาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และฉันท์ ขำวิไล แสดงให้เห็นว่ากลอนเป็นมูลเหตุให้เกิดทำนอง แบบลำนำ จนกระทั่งมีการแต่งบทลำนำโดยเฉพาะสำหรับขับร้อง เช่น บทเห่ บทดอกสร้อยสักรวา เพื่อนำมาขับร้อง ทำให้เกิดทำนองไพเราะขึ้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายเพิ่มเติมว่ามูลเหตุที่เกิดลำนำ เนื่องจากประเพณีในชุมชนต่าง ๆ เช่น การเห่กล่อมเลี้ยงบุตร การร้องรำทำเพลงสนุกสนาน ทำให้เกิดการร้องรำที่เป็นระบบขึ้น จนกระทั่งการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มกับสาว ทำให้เกิดบทร้องแลเแอ่ว หรือถ้าเป็นคนมีฐานะก็จะเกิดบทดอกสร้อย บทสักรวา บทมโหรี ดังจะเห็นว่าบทลำนำของเก่าแก่ที่นำมาขับร้องมาจากบทที่ใช้กันในพื้นเมืองที่ใช้ขับร้องมาแต่เดิม

มนตรี ตราโมท (2481) มีผลการศึกษาที่สอดคล้องกับผลการศึกษาข้างต้น กล่าวคือ มนตรี ตราโมท อธิบายว่า คำพูดทำให้เกิดเสียงสูงต่ำ เมื่อนำมาแต่งเรียบเรียงสามารถเป็นบทร้อง บทลำนำได้ก่อนกำเนิดเครื่องดนตรี โดยการทำบทลำนำขึ้นมาเป็นบทร้อง คือการแต่งโคลง กลอน กาพย์ ฉันท์ เพื่อนำมาร้อง ซึ่งแต่เดิมเพลงร้องของไทย ชั้นแรกใช้เนื้อร้องเป็นทำนองในตัว โดยไม่มีเอื้อน ต่อมาจึงเกิดแบบแผนการร้องให้มีความไพเราะ มีการเอื้อน มีการตบแต่งขึ้นจนกระทั่งมีการรับร้อง คลอร้อง และสอดด้วยเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลง (มนตรี ตราโมท. 2481: 14)

สรุปได้ว่า ผลการศึกษาเพลงมโหรีในสมัยสุโขทัย พบว่า รากกำเนิดของเพลงมโหรีเกิดจากการขับร้องลำนำมาก่อน และได้มีการแต่งเพลงจำพวกที่มีประโยคสั้น มีสัมผัสเสียงเหมือนคำกลอน โดยสัมผัสเสียงเกี่ยวพันจนจบเพลง (มนตรี ตราโมท, 2497 : 37) และยังไม่พบเพลงมโหรีกำเนิดในยุคกรุงสุโขทัย เนื่องจากรูปแบบของเพลงมโหรีเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 80)

2.3.2 **สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี และสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานี**

2.3.2.1 **วงมโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยาและสมัยกรุงธนบุรี**

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ศึกษาพบว่า วงมโหรีเกิดขึ้นชัดเจนในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยได้ศึกษาหลักการของวงมโหรีว่า

"วงมโหรีแม้จะมีวิวัฒนาการทางศิลปะ โดยปรับปรุงทั้งเครื่องดนตรีและวิธีบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงประสานกลมกลืนไพเราะ มาโดยลำดับ เช่นนิยมเล่นกันในปัจจุบัน แต่เครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของวงมโหรีที่ยังถือเป็นหลักอยู่ตลอดมาก็คือ ซอสามสายและทับกับหลักการสำคัญอันเป็นหัวใจของวงมโหรีอีกประการหนึ่งก็เห็นจะได้แก่การขับร้อง...

...โดยลักษณะมโหรีเป็นวงดนตรีประเภทบรรเลงขับกล่อมสำหรับฟัง เพื่อความบันเทิงเริงรมย์ มิใช่วงบรรเลงประกอบในงานพิธี เช่น ขับไม้ ดังที่เรามี "บทขับร้อง" และ "ตำราเพลงมโหรี" เป็นบทร้องของโบราณเหลือเป็นพยานสืบมา..." (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 90)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2471) ทรงศึกษาพบว่าการสร้างวงมโหรีเป็นการสร้างของชนชาวขอมมาก่อน จากนั้นไทยจึงนำมาปรับปรุงสร้างเป็นแบบแผนวงขึ้น ซึ่งแต่เดิมผู้ชายเล่น จนแพร่หลายทำให้ผู้มีบรรดาศักดิ์ ซึ่งมีบริวารมาก นิยมบริวารผู้หญิงหัดเล่นมโหรี ทำให้ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีวงมโหรีที่จะบรรเลงด้วยผู้หญิงเป็นส่วนใหญ่ โดยวงมโหรีชั้นเดิมนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และธนิต อยู่โพธิ์ ได้ศึกษาพบว่า วงมโหรีสมัยอยุธยาจะประกอบด้วยนักดนตรี 4 คน ดังนี้

1) คนขับร้องลำนำ และตีกรับพวงให้จังหวะ 1 คน
2) คนสีซอสามสายประสานเสียง 1 คน
3) คนดีดกระจับปี่ทำลำนำ 1 คน
4) คนตีทับประสานจังหวะและลำนำ 1 คน

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2471 : 4)

วงมโหรีดั้งเดิมประกอบด้วย คนขับร้องลำนำและตีกรับพวงให้จังหวะ ๑ คนสีซอสามสาย ๑ คน ดีดกระจับปี่ ๑ และคนตีโทน ๑ รวมเป็น ๔ คน

รูปที่ 2.3.2.1.1

(ภาพประกอบคำอธิบายวงมโหรีชั้นแรก)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่าเมื่อเล่นวงมโหรี 4 คนนี้ เป็นที่ยอมรับแพร่หลาย ทำให้มีผู้คิดปรับปรุงวงโดยเพิ่มเติมเครื่องดนตรีและผู้บรรเลงจากเดิม 4 คน ให้เป็น 6 คน ดังนี้

1) คนขับร้องลำนำ และตีกรับพวงให้จังหวะ 1 คน
2) คนสีซอสามสายประสานเสียง 1 คน
3) คนดีดกระจับปี่ทำลำนำ 1 คน
4) คนตีทับประสานจังหวะและลำนำ 1 คน
5) คนตีรำมะนาประกอบทับ 1 คน
6) คนเป่าขลุ่ยทำลำนำ 1 คน

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2471 : 5)

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ศึกษาพบว่า เมื่อมีวงมโหรี 6 คนแล้ว ยังพบอีกว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีคนเป่าขลุ่ย 2 คน และคนบรรเลงฆ้องวงทำลำนำอีก 1 คน รวมเป็น 9 คน ซึ่งมีหลักฐานข้อมูลว่า วงมโหรี 9 คน มาจากภาพเขียนสีที่ผนังวิหารพระนอนตรงเบื้องพระเศียรพระพุทธไสยาสน์ในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม นอกจากนี้ยังพบว่ามีวงมโหรีเพิ่มเป็น 10 คน จาก "เพลงยาวไหว้ครูมโหรี" ครั้งกรุงศรีอยุธยากล่าวว่า

"ขอพระเดชเดชาภูวนาถ พระบาทปกเกล้าเกศี
ข้าจำเรียงเรื่องมโหรี ซอ กรับ กระจับปี่ รำมะนา

โทน ขลุ่ยฉิ่ง ฉาบ ระนาด ฆ้อง ประลองเพลงขับกล่อมพร้อมหน้า
จงเจริญศรีสวัสดิ์ทุกเวลา ให้ปรีชาชาญเชี่ยวในเชิงพิณ"
(ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 86)

นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมถึงผลการศึกษาว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ยังไม่มีซอด้วง ซออู้ ประสมวง มีเพียงซอสามสายเท่านั้น และพบว่าในสมัยธนบุรี มีวงมโหรีตามแบบของสมัยกรุงศรีอยุธยาเช่นเดียวกัน แต่มีผู้ชายมาเล่นรวมวงกับผู้หญิงแล้ว (2500 : 87)

สรุปผลการศึกษารูปแบบวงมโหรีในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาและสมัยกรุงธนบุรี คือ วงมโหรีเครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องหก และสันนิษฐานว่าอาจมีการประสมวงมโหรีด้วยเครื่องดนตรีไทยมากถึง 9 หรือ 10 ชิ้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 86)

ธนิต อยู่โพธิ์ ศึกษาพบว่า วงมโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยา ยังไม่มีการรวมวงของ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ในวงมโหรี

ส่วนการบรรเลงนั้นพูนพิศ อมาตยกุล (2529) ศึกษาพบว่า มีการร้องรับกับเครื่องดนตรีในจังหวะปานกลาง โดยมีนักร้องต้นเสียง อาจผลัดกันร้อง หรือร้องรวมกันเป็นหมู่ในวงก็มีเช่นกัน โดยมีเพลงที่ใช้ร้องสำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะ บรรเลงสอดกับการขับร้องเพื่อขับกล่อม (2529 : 37 - 38) นอกจากนี้พูนพิศ อมาตยกุล ยังพบว่าวงมโหรีเครื่องสี่และวงมโหรีเครื่องหกนั้นมีกฎหวงห้ามมิให้ผู้ใดครอบครองไว้เพื่อการขับกล่อม นอกจากพระเจ้าแผ่นดินเท่านั้น โดยนับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529 : 37 - 40)

มนตรี ตราโมท (2541 : 22) ได้ให้คำอธิบายลักษณะการบรรเลงของวงมโหรีเพิ่มเติมว่า วงมโหรีตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยา ถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นวงมโหรีสำหรับสตรีบรรเลง และมีหลักอยู่ 2 ประการคือ

1. มีเครื่องดนตรีที่ไม่ใช้กำลังวังชาในการบรรเลงเท่าใดนัก คือ มีซอ จะเข้ กระจับปี่ ขลุ่ย โทน รำมะนา กรับ

2. วงมโหรีเป็นวงดนตรีที่มีเสียงไพเราะเยือกเย็นไม่ดังกึกก้องเหมือนวงปี่พาทย์ เหมาะแก่การขับกล่อมเพื่อให้เกิดอารมณ์แช่มชื่น ควรแก่การบรรเลงเฉพาะแต่ภายในอาคาร เช่น ในตำหนัก เป็นต้น

2.3.2.2 **เพลงมโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยา และสมัยกรุงธนบุรี**

ยมโดย เพ็งพงศา (2539 : 107) ศึกษาเพลงมโหรีโบราณ พบหลักฐานด้านบทเพลงมโหรีชัดเจนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยลาลูแบร์และนิโคลาสแชร์แวสราชทูตฝรั่งเศสได้บันทึกเพลงร้องชาวไทย ถอดเป็นภาษาไทย ดังนี้คือ

เพลงสุดใจ

สุดใจเอย สายเจ้าจะจำพระ
ไปสู่อันนะนู อันเจ้ามาชิดตักพี่

เพลงสายสมร

สายสมรเอย ลูกประคำซ้อนเสื้อ
ขอแนบเนื้อฉอ้อน เคียงที่นอนในเอย
เพลงนี้ก็เจ้าเอยเพลงใด เพลงระบำละเจ้าเอยชาวใต้
เพลงนี้ก็ชื่อเอย เพลงซอนะเอย
พี่เอยหวังจะละเชย จะเยื้องก้าวย่าง
นางช่าง จะเลี้ยวจะเดินเอย

ยมโดย เพ็งพงศา อธิบายว่าหลักฐานดังข้างต้นสะท้อนให้เห็นฉันทลักษณ์ของกลอนเพลงและวิธีการขับร้อง เช่นการแทรกสร้อยคำว่า นะนู เจ้าเอย และคำว่า "เอย" ที่ใช้อยู่บ่อยครั้งหรือแม้กระทั่งการใช้คำเฉพาะ เช่น เพลง เพลงระบำ เพลงซอ เป็นต้น ยมโดย เพ็งพงศา กล่าวว่า เพลงสุดใจ และเพลงสายสมร จะเป็นต้นเค้าของคีตศิลป์ไทยในสมัยต่อมาได้แก่ เพลงร้องมโหรี ซึ่งการประพันธ์เพลงสุดใจ และเพลงสายสมร ทำให้มีเพลงที่เกิดขึ้นระยะเวลาเดียวกันอีกหลายเพลง พัฒนาการมาเป็นเพลงร้องมโหรี เช่น เพลงนางนกครวญ เพลงเหรา เป็นต้น

นอกจากเพลงสุดใจ และเพลงสายสมรแล้ว พูนพิศ อมาตยกุล (2529 : 8) ศึกษาพบว่าเพลงที่ใช้สำหรับวงมโหรีบรรเลงในสมัยกรุงศรีอยุธยา ปรากฏในตำราเพลงมโหรีครั้งกรุงเก่า มีด้วยกันทั้งหมด 21 ตับ และเพลงเกร็ดนอกเรื่องอีก 73 เพลง รวมทั้งหมด 197 เพลง ซึ่งตามคำอธิบายด้านความหมายของเพลงมโหรี ดังข้างต้นจากข้อ 2.2 ตามที่มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้นิยามไว้นั้น พบว่าสอดคล้องกับหลักฐานด้านบทเพลงมโหรีเดิม ซึ่งระบุว่าเพลงมโหรีมี 2 จำพวก คือ เพลงเกร็ด และเพลงตับ พูนพิศ อมาตยกุล อธิบายเพิ่มเติมว่า บางเพลงก็สูญหายไปเป็นจำนวนมาก และมีบางเพลงที่สืบทอดบรรเลงมาจนถึงปัจจุบัน โดยเพลงเหล่านั้นมีชื่อเพลงเป็น คำไทยแท้ส่วนมาก เพลงที่มีชื่อแสดงสำเนียงภาษาต่างชาติมีอยู่ไม่มาก เช่น มอญแปลง มาละกา สมิงทอง

มอญ สมิงทองแขก มะลายูหวน แขกสวด ยี่ปุ่น ฝรั่งถอนสมอ จีนเก็บดอกไม้ จีนหลวง และไม่ปรากฏว่ามีชื่อเพลงที่แสดงสำเนียงภาษาลาว เขมร ญวน พม่า แม้สักเพลงเดียว

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473 : 3) ทรงศึกษาพบว่า บทเพลงมโหรีเกิดในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นยุคแรกโดยเป็นการขับกล่อมด้วยการร้องและบรรเลงด้วยวงดนตรีเสียงเบา มีการแต่งบทร้อง บทเพลงบรรเลงเป็นชุด หรือเป็นเรื่องเรียกว่า"บทมโหรี" และ "บทเกร็ด" ซึ่งเป็นบทเพลงที่ไม่ได้อยู่ในบทมโหรี ซึ่งมีทำนองคล้ายคลึงมาเรียงร้อยเป็นชุดด้วยเรียกว่า "ตับเพลง" ส่วนบทมโหรีที่เป็นเรื่องราวเป็นตอนเป็นองค์ของวรรณคดีหรือนิทานก็มักเรียกว่า "ตับเรื่อง"

บทมโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาชั้นเก่า มักแต่งเป็นกาพย์ มาชั้นหลังราวตอนปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงได้แต่งเป็นกลอนแปดโดยมาก ส่วนการแต่งกลอนแปดเป็นบทมโหรีมีน้อยลง

นอกจากนี้ยังทรงศึกษาพบว่า การเล่นแบบมโหรีนี้ในสมัยกรุงศรีอยุธยานิยมเล่นกันเป็นอันมาก จึงมีการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใช้สำหรับบทมโหรีมากมาย ผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งมีสตรีเป็นบริวาร จึงนิยมให้สตรีเหล่านั้นขับร้องและบรรเลงบทมโหรี หรือร้องดอกสร้อยสักรวา*

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473) ทรงอธิบายเพิ่มเติมว่าได้ทรงพบรายชื่อเพลงมโหรี โดยเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ได้รวบรวมไว้ (ดูภาคผนวก ก) โดยมีรายชื่อเพลงตับมโหรีทั้ง 21 ตับ และเพลงเกร็ดนอกเรื่อง เป็นจำนวนบทเพลงมโหรีทั้งสิ้น 197 เพลง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473 : 26) ทรงระบุว่าเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยการประพันธ์เพลงตับนั้น จะใช้กาพย์ห่อโคลงอันมีเนื้อเรื่องมาก่อน อาจใช้กาพย์ขับไม้ของเดิมมาเรียบเรียงการร้องและการบรรเลงเป็นชุด ๆ ละรายการ โดยการรวบรวมชื่อเพลงหรือบทร้องที่อยู่ในสมัยดังกล่าวนี้ โดยมากคีตศิลปินโบราณจะใช้การท่องจำด้วยปากเปล่า ทรงอธิบายว่าหอพระสมุดแห่งชาติ บางครั้งต้องรวบรวมจากการสัมภาษณ์ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดบทมโหรีในระบบมุขปาฐะ เช่น นางชิน ผู้มีศักดิ์เป็นอาของเจ้าจอมมารดาของกรมหมื่นกวีสุพจน์สุปรีชา เป็นต้น รวมทั้งทรงระบุผลการศึกษา (2473 : 16) ว่า

* "สักรวา" หรือ "สักวา"

"เพลงที่ปรากฏชื่อในตำรานี้ ได้ถามพวกครูมโหรี ชี้แจงว่าทุกวันนี้สูญไปเสียมากแล้ว เพลงที่ไม่เคย ได้ยินชื่อทีเดียวก็มี เพราะตำรานี้เป็นของโบราณ เห็นจะเป็นเพลงครั้งกรุงเก่าโดยมาก" นอกจากนี้ยัง ทรงอธิบายเพิ่มเติม (2473 : 17) ว่า

"เข้าใจว่าการเล่นมโหรีมาจับเสื่อมซาลง ตั้งแต่รัชกาลที่ ๔ ด้วย พระราชทานอนุญาตให้ใคร ๆ มีละคอนผู้หญิง ได้ตามชอบใจไม่ ห้ามปรามดังแต่ก่อน ผู้ที่มีสัตรีเปนบริวารไปหัดเปนละครผู้หญิงขึ้นแทนละคอนผู้ชาย การที่ฝึกหัดผู้ชายเปนโขนละครอย่างแต่ก่อนก็เปลี่ยนไปเปนปี่พาทย์ เกิดการนิยมเล่นปี่พาทย์เครื่องใหญ่ รับเสภากันขึ้นแทนมโหรี มโหรีผู้หญิงก็เสื่อมทราม ด้วยเหตุทั้ง ๒ ประการที่กล่าวมา"

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท (2498 : 100) ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเพลงมโหรีโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยาว่า

"ถ้าจะพิจารณาไปถึงชื่อเพลงเก่า ๆ จะยิ่งแลเห็นว่า มีมากมายเหลือเกินที่เราไม่รู้ความหมาย เช่น เพลงเนียรปาตี, ลำไป, สร้อยต่าน, ทองย่อน ยู่หงิด, ตะลุ่มโปง, ตุ๊ดตู่, พัดชา, ยิกิน (หรือ ลิกิน) บ้าระบุ่น, จันดิน, เนระคันโยค, มือลม, มุล่ง ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่แปลไม่ออกทั้งสิ้น แต่เราจะเหมาเอาว่าท่านโบราณาจารย์ ผู้แต่งเพลงเหล่านั้นขึ้นจะแต่งไปโดยปราศจากความหมายกระนั้นหรือ? อาคิดว่าเป็นไปไม่ได้ ท่านผู้แต่งคงจะได้ตั้งชื่อเพลงของท่านให้มีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง...

...หากแต่คำเหล่านั้นเป็นคำที่ใช้กันในสมัยโบราณมาถึงสมัยปัจจุบันได้เลิกใช้หรือเปลี่ยนแปลงความหมายไปจากเดิมเสียแล้ว เราจึงแปลไม่ออกหรือเข้าใจความหมายไปคนละทาง..."

มนตรี ตราโมท (2498 : 87) ได้ศึกษาการประพันธ์เพลงมโหรีแต่โบราณว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้น แต่เดิมเป็นการแต่งขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่งที่มีแต่เดิม โดยคิดแต่งขึ้นด้วยสติปัญญาของบูรพาจารย์แต่อดีตไม่ได้อาศัยทำนองหรือเสียงที่มีมาจากทำนองเพลงอื่นใด และการประพันธ์เพลงในชั้นต่อมาก็มีการประพันธ์ทำนองใหม่ โดยยึดถือทำนองเดิม นำมาตบแต่งท่วงทำนองและลีลาเพลงให้เปลี่ยนรูปไปจากเดิมที่มีอัตราจังหวะปาน

กลาง อาจทำให้มีอัตราจังหวะช้าลงด้วยการขยายอัตราจังหวะ เรียกว่า ทำอัตรา 2 ชั้น เป็นอัตรา 3 ชั้น ตามวิธีการแต่งเพลงไทย หรือลดอัตราลงอีกเท่าตัว เรียกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว การผันแปรแก้ไขขยายทำนองจนห่างไกลเนื้อแท้มีอยู่บ้าง แต่ก็มิได้ทิ้งเค้าของเดิม (มนตรี ตราโมท, 2499 : 122) การแต่งเพลงโดยขยายอัตราจังหวะดังกล่าวนี้ มีเป็นครั้งแรกในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2460 : 122) ทรงศึกษาพบว่า "ครูทัด" เป็นบุคคลแรกที่ประพันธ์เพลงอัตราจังหวะสามชั้น ที่นำเพลงอัตราจังหวะสองชั้นมายืดขยายอัตราจังหวะโดยครูทัดเป็นตัวอย่างให้พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) และคนชั้นหลังประพันธ์เพลงอัตราจังหวะสามชั้นตามต่อมา โดยเพลงที่ขยายเป็นสามชั้นครั้งแรก เป็นเพลงเกร็ด ชื่อเพลง "เทพบรรทม" ซึ่งจ่าเผ่นผยองยิ่งได้แต่งทำนองร้องเป็นแบบสักรวาทั้งเนื้อร้องและทำนองร้อง ครูทัดจึงนำมาแต่งเป็นทำนองดนตรีเพื่อสอดรับ นับว่ามีลักษณะเทียบคล้ายเพลงมโหรี คือเป็นการขับกล่อมเพื่อความสำเริงอารมณ์เช่นกัน (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 16 กันยายน 2540)

2.3.3 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

2.3.3.1 วงมโหรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 87) ได้ศึกษาพบว่า ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ วงมโหรีได้รับแบบอย่างจากสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี คือ เป็นวงมโหรีเครื่องหกและมีการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเข้าไปบ้างเล็กน้อยในสมัยกรุงธนบุรี จนเป็นวงมโหรีที่อาจมีผู้เล่นถึง 9 หรือ 10 คน (เพิ่มเติมฆ้องวงและเพิ่มผู้เล่นขลุ่ยอีก 2 คน) พบว่าในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช วงมโหรีได้เพิ่มเติมระนาดไม้และระนาดแก้ว ทำให้เป็นแบบแผนที่ชัดเจนขึ้นว่า วงมโหรี มีผู้เล่นถึง 8 คน

ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้คัดระนาดแก้วออกจากวงมโหรี แล้วนำฆ้องวง ซึ่งเคยนำมาเล่นในวงมโหรีอยู่บ้างในสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ยังไม่มีแบบแผนที่จะผสมอยู่ในวงมโหรีเป็นที่ชัดเจนแพร่หลายเมื่อเพิ่มฆ้องวงอยู่ในแบบแผนของวงมโหรีชัดเจนแล้ว จึงนำจะเข้เข้ามาเพิ่มเติมด้วย การเพิ่มเติมจะเข้ในวงมโหรีนี้ ได้คัดนำกระจับปี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงมโหรีมาเป็นระยะเวลานานออกจากวงมโหรีด้วย โดยในกรณีดังกล่าวนี้ มนตรี ตราโมท (2498 : 70) ได้ให้คำอธิบายว่า จะเข้มีวิวัฒนาการมาจากพิณ ซึ่งก็มีลักษณะเดียวกับกระจับปี่เช่นกัน แต่จะเข้เป็นพิณที่นำมาวางนอนกับพื้นแล้วบรรเลง มีเสียงที่ชัดเจนกว่ากระจับปี่ มีวิธีการเล่นที่คล่องแคล่วกว่า เมื่อบรรเลงร่วมวงเดียวกันจะเข้จะดังกว่ากระจับปี่ รวมทั้งมีหน้าที่บรรเลงคล้ายคลึงกัน ในระยะแรกยังคงใช้กระจับปี่ร่วมกับจะเข้อยู่ โบราณาจารย์ได้คัดกระจับปี่ออกจากวงมโหรีในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้มีแบบแผนของวงมโหรีเพิ่มเติมผู้เล่น 9 คน ธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 87) ได้อธิบายว่า ครั้นถึง

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โบราณาจารย์ดนตรีไทยได้คิดทำระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเพื่อเพิ่มเติมแบบแผนของการบรรเลงวงปี่พาทย์ไทย จึงได้คิดนำเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้มาเพิ่มเข้าในวงมโหรีด้วยเช่นกัน รวมทั้งเพิ่มฉิ่ง แทนกรับพวงให้เสียงจังหวะดังชัดเจนขึ้น และในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โบราณาจารย์ได้คิดทำระนาดทอง และระนาดเหล็กขึ้นใช้ในวงปี่พาทย์ จึงได้นำมาเพิ่มในวงมโหรีอีกเช่นกัน ในครั้งนั้นวงมโหรีมีลักษณะเป็นวงปี่พาทย์ผสมกับวงเครื่องสาย มีผู้บรรเลงวงหนึ่งเป็น 14 คน ทำให้ผู้หญิงและผู้ชายได้บรรเลงร่วมกัน เพราะเดิมมโหรีเป็นของผู้หญิงเล่น ปี่พาทย์มักเป็นของผู้ชายเล่น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โบราณาจารย์ได้ลดกระจับปี่และฉาบ ทำให้ผู้เล่นเหลือเพียง 12 คน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 87) อธิบายว่า ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การเล่นมโหรีของผู้หญิงเสื่อมความนิยมลงอย่างมาก เนื่องจากสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้มีละคอน*ผู้หญิงได้ เอกชนจึงนิยมให้ผู้หญิงหัดละคอน ไม่นิยมเล่นมโหรี ดังเช่นอดีต

> สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2471 : 5) ทรงอธิบายว่า
> "เมื่อวงมโหรีผู้หญิงร่วงโรยลงครั้งนั้น ผู้ชายบางพวก ซึ่งหัดเล่นเครื่องสายอย่างจีนจึงคิดกันเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้กับปี่อ้อเข้าเล่นประสมกับเครื่องกลองแขก เครื่องประสมวงอย่างนี้เรียกกันว่ากลองแขกเครื่องใหญ่"

ครั้นต่อมาเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสียใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทนเรียกว่า "มโหรีเครื่องสาย" บางวงก็เติมระนาดและฆ้องเข้าด้วย จึงเกิดมีมโหรีเครื่องสายผู้ชายเล่นแทนมโหรีผู้หญิงอย่างเดิมสืบมาจนทุกวันนี้ ที่ผู้หญิงหัดเล่นก็มีแต่น้อยกว่าผู้ชายเล่น แต่การเล่นมโหรีเครื่องสายในชั้นหลังมาดูไม่มีกำหนดจำนวนเครื่องเล่น เช่น ซอด้วงและซออู้ เป็นต้น แล้วแต่มีคนสมัครจะเข้าเล่นเท่าใด ก็เข้าเล่นได้ ดูเป็นแต่ให้เสียงกึกก้อง ไม่ถือเอาการประสานเสียงเป็นสำคัญมาถึงสมัยปัจจุบันนี้ บางวงแก้ไขเอาซอด้วง ซออู้ออกเสียและใช้ขิมจีน ฮาโมเนียมฝรั่งเข้าประสมแทน ก็มีเรื่องตำนานเครื่องมโหรีมีมาดังนี้"

---

* ปัจจุบันเรียก "ละคร"

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 87) ศึกษาพบว่า วงมโหรีในยุครัตนโกสินทร์ เป็นต้นมานี้ เครื่องดนตรีมีเพิ่มเติมในวงมโหรีจำนวนมาก โดยใช้เครื่องปี่พาทย์เข้าเพิ่มเป็นพื้น และย่อขนาดเครื่องดนตรีปี่พาทย์ทุกชิ้นให้มีขนาดย่อมลง เพื่อให้เสียงเบาลง กลมกลืนกับเครื่องสาย และมีความเหมาะสมกับรูปแบบวงมโหรีด้วย นอกจากนี้ยังพบว่า วงมโหรีที่นิยมใช้บรรเลงในยุคสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ (พ.ศ. 2500) จะพบว่าได้รวมเอาเครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี และเป่าเข้าประสมวง ทั้งลดขนาดเครื่องตี จำพวกระนาด ฆ้องให้เล็กลง ปรับการบรรเลงให้กลมกลืน กำหนดวงตามจำนวนศิลปินโดยมีวง 3 ขนาด เรียกชื่อวงตามจำนวนเครื่องดนตรี โดยมีทั้งชายและหญิงรวมวงกันได้ ดังต่อไปนี้

1. วงมโหรีเครื่องเล็ก ประกอบด้วยเครื่องบรรเลง คือ
   - 1.1 ซอสามสาย 1 คัน
   - 1.2 ซอด้วง 1 คัน
   - 1.3 ซออู้ 1 คัน
   - 1.4 จะเข้ 1 ตัว
   - 1.5 ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา
   - 1.6 ระนาดเอก 1 ราง
   - 1.7 ฆ้องกลาง 1 วง
   - 1.8 โทน
   - 1.9 รำมะนา
   - 1.10 ฉิ่ง
2. วงมโหรีเครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องบรรเลง คือ
   - 2.1 ซอสามสาย 1 คัน
   - 2.2 ซอสามสายหลิบ 1 คัน
   - 2.3 ซอด้วง 2 คัน
   - 2.4 ซออู้ 2 คัน
   - 2.5 จะเข้ 2 ตัว
   - 2.6 ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา
   - 2.7 ขลุ่ยหลิบ 1 เลา
   - 2.8 ระนาดเอก 1 ราง

2.9 ระนาดทุ้ม 1 ราง

2.10 ฆ้องใหญ่ (ฆ้องกลางหรือฆ้องมโหรี) 1 วง

2.11 ฆ้องเล็ก 1 วง

2.12 โทน

2.13 รำมะนา

2.14 ฉิ่ง

2.15 ฉาบเล็ก

3. วงมโหรีเครื่องใหญ่

3.1 ซอสามสาย 1 คัน

3.2 ซอสามสายหลิบ 1 คัน

3.3 ซอด้วง 2 คัน

3.4 ซออู้ 2 ตัว

3.5 จะเข้ 2 ตัว

3.6 ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา

3.7 ขลุ่ยหลิบ 1 เลา

3.8 ระนาดเอก 1 ราง

3.9 ระนาดทุ้ม 1 ราง

3.10 ฆ้องใหญ่ 1 วง

3.11 ฆ้องเล็ก 1 วง

3.12 ระนาดเอกเหล็ก 1 ราง

3.13 ระนาดทุ้มเหล็ก 1 ราง

3.14 โทน

3.15 รำมะนา

3.16 ฉิ่ง

3.17 ฉาบเล็ก

3.18 โหม่ง

ปัจจุบันวงมโหรีเป็นวงดนตรีที่ยังคงนิยมใช้ในการขับกล่อมโดยทั่วไปของงานมงคล หรือขับกล่อมเมื่อมีความประสงค์ใช้ดังเช่นที่เคยเป็นมาจากอดีต มนตรี ตราโมท (2481) ได้ศึกษาพบหน้าที่การบรรเลงของวงมโหรีจากอดีตจนปัจจุบัน รวมใจความ ดังต่อไปนี้คือ

"ระนาดเอกบรรเลงเป็นผู้นำวง บรรเลงเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

ระนาดทองบรรเลงเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ฆ้องวงใหญ่บรรเลงเป็นหลักของพวกทำลำนำ บรรเลงเนื้อเพลง ส่วนฆ้องวงเล็ก บรรเลงเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลงแต่ละเอียดกว่าระนาด ระนาดทุ้มหลอกล้อยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ ระนาดทุ้มเหล็ก ยั่วเย้าห่าง ๆ ไปกับพวกทำลำนำซอสามสาย บรรเลงคลอเสียงคนร้องโหยหวน ไปตามลำนำ บรรเลงเก็บเป็นครั้งคราว ซอด้วง บรรเลงเป็นผู้นำวง เป็นผู้บรรเลงโดยหลัก บรรเลงเก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ จะเข้บรรเลงเก็บแทรกแซงตามลำนำ ขลุ่ยเพียงออ บรรเลงเก็บบ้าง โหยหวนบ้างตาม ลำนำ ขลุ่ยหลิบ บรรเลงเก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ บรรเลงหลอกล้อกับขลุ่ยเพียงออ และลำนำซออู้บรรเลงหยอกล้อยั่วเย้าไปกับเครื่องนำ โทนรำมะนา ควบคุมจังหวะหน้าทับ(อาจใช้กลองแขก) ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนัก และเบา ฉาบเล็ก หยอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะโหม่งบรรเลงจังหวะหนักของลำนำ" (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 37)

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500 : 90 – 91) ได้ศึกษาและสรุปหลักการของวงมโหรีจากอดีตคือสมัยกรุงสุโขทัย สมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ว่า วงมโหรีมีวิวัฒนาการทางศิลปะในขั้นสูงโดยลำดับ มีพัฒนาการทั้งเครื่องดนตรีและวิธีบรรเลง เพื่อให้วงโหรีมีเสียงที่กลมกลืนไพเราะจนมีรูปแบบวงที่ชัดเจน เป็นแบบที่ปฏิบัติในปัจจุบันนี้ ซึ่งประกอบด้วยวงมโหรีเครื่องเล็ก (เครื่องเดียว) วงโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ และแม้ว่าวงมโหรีจะปรับปรุงรูปแบบของวงจากอดีตเป็นต้นมา

ทว่า เครื่องดนตรีซึ่งจะเป็นสัญลักษณ์ของวงมโหรีที่ชัดเจนถือเป็นระเบียบการสร้างวงมโหรี คือ ซอสามสายและทับ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500 : 90)ร่วมกับหลักการสำคัญ อันถือเป็นภาพลักษณ์อีกประการหนึ่งคือ การขับร้อง วงมโหรีเป็นวงดนตรีประเภทขับกล่อม สำหรับฟังเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ มิใช่วงบรรเลงประกอบกิจกรรมอื่น ๆ เช่น นาฏศิลป์ โขน – ละคร งานพิธีต่าง ๆ ฯลฯ

2.3.3.2 **เพลงมโหรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473: 16 – 17) ทรงศึกษาเพลงมโหรีสมัยรัตนโกสินทร์ โดยทรงอธิบายว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาการเล่นมโหรีเป็นที่นิยม จึงมีผู้ประพันธ์เพลงมโหรีขึ้นใช้มากมาย ครั้นถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่

I 19265069

หัว เหล่าขุนนางและข้าราชการผู้ใหญ่ล้วนมีวงมโหรีกันโดยส่วนมาก และทรงอธิบายการเล่นมโหรีที่ข้าพเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ว่า (:17)

> "ในเพลงยาวของเก่า บท ๑ กล่าวถึงมโหรีที่บ้านเจ้าพระยาพระคลัง(หน) ว่า...เจรจาพลางทางชวนขึ้นหอนั่ง เรานิ่งฟังเสียง ทับกระจับปี่ ทั้งซอรับขับขานประสานดี เรื่องนี้นางไห้พระนคร ครั้นพระกรุณา จะใกล้หลับมักให้ขับนางกรายสายสมร แล้วไปเรื่องมลายูคู่เพื่อนนอน ถ้าจวนตื่นแล้วจึงย้อนมาทางใน มโหรีน้อยน้อยนี้พึ่งหัด แต่สันทัด เรื่องรู้เหมือนผู้ใหญ่ แล้วก็สั่งเสมียนรองทั้งสองไป บอกพระไวย ว่าจำเลยมาแล้วเอย"

จากบันทึกดังกล่าวทรงระบุว่าเป็นเพลงยาว ที่แต่งในรัชกาลที่ 1 ซึ่งหอพระสมุดฯ จัดพิมพ์เมื่อพุทธศักราช 2458 เห็นได้ชัดถึงลักษณะบทเพลงมโหรีที่ใช้ในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า การใช้บทเพลงมโหรีขับร้องและบรรเลง ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวใช้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาทั้งสิ้น และเจ้านายหรือข้าราชการผู้ใหญ่สมัยดังกล่าวนิยมการขับกล่อมด้วยวงมโหรี แม้จะเป็นวงมโหรีเครื่องสี่ ซึ่งเป็นวงมโหรีโบราณก็ยังคงเป็นที่นิยมในยุคนั้น ต่อมาศิลปินบูรพาจารย์มีความนิยมในการนำเพลงเกร็ดในยุคกรุงศรีอยุธยามาประพันธ์ขยายให้ยืดอัตราจังหวะ

มนตรี ตราโมท (2481 : 57) ได้อธิบายความเปลี่ยนแปลงของการประพันธ์เพลงไทยขึ้นใช้โดยทั่วไปรวมถึงเพลงมโหรีนั้นว่า ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา หลังจากที่มีความนิยมประพันธ์เพลงแบบยืดขยายเพลงมโหรี อัตราจังหวะสองชั้น (เพลงมโหรีเดิม) ให้เป็นเพลงสามชั้น จากการนำของครูทัดและพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 2460 : 122) ส่งผลให้มีการประพันธ์เพลงด้วยการขยายอัตราจังหวะ การลดอัตราจังหวัดโดยผันแปรในระบบขยายจังหวะเป็นเท่าตัว หรือลดจังหวะลงเป็นเท่าตัว ตามวิธีการประพันธ์เพลงไทย ทำให้เพลงหนึ่ง ๆ มีอัตราจังหวะลดหลั่นลงไปเป็นขั้น ๆ จากเดิมที่มีเพียงอัตราจังหวะปานกลาง (ภายหลังเรียกอัตราจังหวะสองชั้น) นำมาขยายอัตราจังหวะให้ช้าลงแล้ว ตบแต่งประดิษฐ์ทำนองเสริมบ้าง แก้ไขบ้าง มีความช้าลงอีกเท่าตัว เรียกว่าเพลงอัตราสามชั้น ซึ่งจะมีรายละเอียดของทำนองมากกว่าเดิม ทำนองเดียวกับการลดอัตราจังหวะทำนองจากสองชั้น (เพลงมโหรีเดิม) ให้จังหวะกระชั้นขึ้นโดยแต่งให้มีโครงสร้างทำนองเหมือนทำนองสองชั้นของเดิม แต่จะมีลักษณะการบรรเลงที่กระฉับกระเฉงขึ้นเท่าตัว เรียกว่า เพลงในอัตราชั้นเดียว เมื่อนำมาบรรเลงเป็นชุด จึงเรียกว่า "เถา" อันเป็นการบรรเลงเพลงเดียวกันในสามอัตราจังหวะ คือ สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว (มนตรี ตราโมท : 57)

ผู้วิจัยพบว่า บทเพลงมโหรีในครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาถูกนำทำนองในอัตราจังหวะเดิมมาประพันธ์ใหม่ ตามหลักวิธีการประพันธ์เพลง ดังที่มนตรี ตราโมทได้อธิบายหลักการประพันธ์เพลงแบบขยายอัตราจังหวะเป็นสามชั้นและลดอัตราจังหวะเป็นชั้นเดียว จนครบเป็นเพลงเถาอยู่หลายเพลง อาทิ เพลงทะแย

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2542 : 187) ได้อธิบายประวัติเพลงทะแยว่า เพลงทะแยเป็นเพลงอัตราจังหวะที่มีทำนองเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยามี 2 ท่อน ใช้หน้าทับปรบไก่ ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 6 จังหวะ เป็นเพลงขับร้อง ที่ต่อมานำมาประกอบการเห่เรือ บรรเลงประกอบการเดินเป็นขบวน มีอีกชื่อหนึ่งว่า "ทะแยกลองโยน" นอกจากนี้ยังเป็นเพลงประจำกัณฑ์นครกัณฑ์ในการเทศน์มหาชาติของพระภิกษุสงฆ์ ได้มีโบราณาจารย์ยุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น นำมาประพันธ์ขยายเป็นเพลงอัตราสามชั้น ประพันธ์ออกมาใช้เป็นลักษณะเพลงโหมโรง เรียกว่า "โหมโรงทะแย"

นอกจากนี้ยังมีบทเพลงมโหรีของยุคกรุงศรีอยุธยาหลายเพลงถูกคัดเลือกนำมาจากตับที่เรียบเรียงเป็นชุดนำมายืดขยายเป็นเพลงอัตราสามชั้นอีกหลายเพลงในยุครัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงยุครัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แสดงให้เห็นถึงความนิยมประพันธ์เพลงด้วยการนำเพลงเก่าอันเป็นเพลงมโหรี มาขยายหรือลดอัตราจังหวะจนบทเพลงหนึ่ง ๆ มีถึง 3 อัตราจังหวะ อาทิผลงานการประพันธ์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นำเพลงทองย่อน มาขยายเป็นสามชั้น (สมัยปลายรัชกาลที่ 5) และมีนักดนตรีไม่ทราบชื่อ ตัดลดอัตราเป็นชั้นเดียว จนครบเป็นเพลงเถา พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี คุริยางกูร) นำเพลงกระบอกทองมาขยายเป็นสามชั้นตั้งชื่อใหม่ว่าเทพรัญจวน พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นำเทพรัญจวนสามชั้นมาประพันธ์เป็นเพลงทางเปลี่ยน กล่าวคือมีลักษณะโครงสร้างของเสียงดังเดิมแต่ตัดแปลงทำนองให้มีลูกล้อ - ลูกขัด พลิกแพลงขึ้นกว่าเดิม จากนั้นหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาประพันธ์อัตราชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา พ.ศ. 2473

สมัยต้นรัชกาลที่ 5 พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นำเพลงธรณีร้องไห้ ประพันธ์เป็นเพลงเถา และต่อมามีการแต่งให้พลิกแพลงอีกหลายทาง (การดำเนินทำนอง) สมัยรัชกาลที่ 4 ครูเพ็งนำทำนองเพลงนกขมิ้นมาประพันธ์ขยายเป็นอัตราสามชั้น นอกจากประวัติเพลงข้างต้นแล้ว ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ยังพบว่ามีเพลง ม้าย่อง ซึ่งอยู่ในตับม้าย่องของมโหรี (บางตำรา เรียกว่า อรชรสี่) ครูช้อย สุนทรวาทิน นำมาทำเป็นเพลงสามชั้น จากนั้นพระเพลงไพเราะ

(โสม สุวาทิต) ก็นำมาดัดแปลงเป็นเพลงอัตราสามชั้นอีกทางหนึ่งเป็นที่นิยมใช้จนทุกวันนี้ทั้งสองทาง

ปลายรัชกาลที่ 4 ครูเพ็งได้นำเพลงยิกินแปดบท ทำนองเก่ากรุงศรีอยุธยามาขยายเป็นเพลงอัตราสามชั้น เรียกสั้น ๆ ว่า แปดบท

สมัยรัชกาลที่ 5 พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้นำเพลงโล้ในตับนางนาคมาแต่งขยายเป็นเพลง 3 ชั้น ฯลฯ นอกจากที่กล่าวมาแล้วนี้ ยังมีเพลงมโหรีอีกมากมายที่นำมาประพันธ์ขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ร่วมกับอัตราจังหวะชั้นเดียว

นอกจากจะพบว่าเพลงมโหรีได้รับพัฒนาการการประพันธ์ที่ขยายและลดอัตราจังหวะจนเป็นเพลงเถาที่ครบ 3 อัตราจังหวะ หรือเพลงสามชั้น ที่กล่าวมาข้างต้น บางเพลง ก็มิได้ถูกนำมาขยายหรือเพิ่มอัตราจังหวะแต่อย่างใด โดยยังคงใช้บรรเลงตามลักษณะเดิมในอัตราจังหวะเดิมคืออัตราจังหวะสองชั้น เช่น สร้อยต่าน มะลากาน้ำทอง อรุ่ม อรชร คู่อรชร พิไสน้ำทอง (อรชรสี่) สระบุหร่ง วิศาลโฉลก ทองสระ ทองสม ทองเก้าน้ำ ทองพราย กระทงเขียว กาเรียนทอง กาเรียนร่อน คำหวาน คู่จันดิน คู่ตุ๊ดตู่ คู่ถอนสมอ คู่นางนาค คู่เนระคันโยค คู่พระทอง คู่พัดชา คู่เพื่อนนอน คู่มลายูหวน คู่ระส่ำระสาย คู่ลีลากระทุ่ม คู่วิศาลโฉลก คู่อาถรรพ์ จันดิน จำปาเจ็ดกลีบ กรองดอกไม้ โฉลกใหญ่ โฉลกแรก ชมทะเล ดอกไม้ ดอกไม้โอด ดอกไม้พัน สุวรรณหงส์ ฯลฯ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2542)

นอกจากลักษณะพัฒนาการเพลงมโหรีที่มีการนำบทเพลงโบราณแล้วมาขยายอัตราจังหวะและการนำบทเพลงเดิมสมัยกรุงศรีอยุธยามาบรรเลงใช้อยู่เช่นเดิมดังกล่าวมาข้างต้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2473 : 22) ทรงศึกษาพบอีกว่า สมัยกรุงรัตน-โกสินทร์นี้ แม้จะมีการประพันธ์เพลงเกร็ดหรือนำเพลงมโหรีที่เป็นเพลงในอัตราจังหวะเดิมที่เรียงร้อยอยู่ในตับมโหรี มาขยายและนำขึ้นใช้บรรเลง ก็ยังมีการเรียบเรียงเพลงเป็นตับมโหรีขึ้นใช้บรรเลงด้วยวงมโหรีเช่นกัน โดยอาจใช้ตับของเดิมที่มีต้นเค้าเดิมอยู่ มาแต่งเพิ่มเติมบ้างหรือประพันธ์ขึ้นใหม่ก็มีเช่นกัน โดยมีรายชื่อบทมโหรีที่ร้อยกรองและเรียบเรียงเพลงจะเป็นบทมโหรียุคกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังต่อไปนี้

1. เพลงยาวตำรามโหรี
2. เพลงยาวไหว้ครูมโหรี
3. บทมโหรีเรื่องพระรถเสน
4. บทมโหรีเรื่องกากี
5. บทมโหรีเรื่องอิเหนา

6. บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์
7. บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาศก์
8. บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์
9. บทมโหรีนางนาค
10. บทมโหรีเรื่องเงาะป่า
11. บทมโหรีสร้อยเพลงเทพบรรทมนารายณ์เกษียรสมุทร
12. บทมโหรีพระยาโศก
13. บทเกร็ดสำหรับร้องมโหรี

ในระยะหลังนักประพันธ์เพลงไทยนิยมประพันธ์เพลงในอัตราจังหวะสามชั้นโดยมาก โดยถือการร้องรับแบบเสภาเป็นธรรมเนียม (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 29) ต่อมาการร้องรับแบบเสภา ลดความนิยมลงจนกระทั่งเลิกใช้ ทำให้เหลือแต่การร้องส่งให้ดนตรีบรรเลงรับ ซึ่งถือเป็นแบบแผนปฏิบัติ การบรรเลงของวงดนตรีไทยต่อมา ทำให้เพลงมโหรีมีลักษณะเช่นเดียวกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2481 : 29) และเป็นที่นิยมตลอดมาจนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พูนพิศ อมาตยกุล (2538) อธิบายว่า หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พุทธศักราช 2475) การเล่นมโหรีแท้เหมือนของเดิมที่เคยปฏิบัติมามีน้อยมาก อีกทั้งเครื่องดนตรีมโหรีที่เหมือนเดิมก็สร้างน้อยมาก เนื่องจาก นิยมการเล่นแบบรับร้อง แบบเพลงเถามากกว่า (2529 : 25)

สรุปว่า เพลงมโหรีได้เปลี่ยนแปลงแบบแผนการร้องและบรรเลงแบบมโหรี เป็นการร้องส่งแบบเสภา ซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับการร้องส่งเพลงเถาที่ใช้อยู่ทั่วไป อันมีลักษณะร้อง-ส่งให้วงดนตรีบรรเลงรับ

แม้ว่า เพลงมโหรีจะเสื่อมความนิยมลงในปัจจุบัน แต่ทว่าสมเด็จพระเทพรัตนราช-สุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ยังทรงมีพระราชนิพนธ์บทมโหรี พระราชทานชื่อว่า "ฉันท์ดุษฎีสังเวยสมโภชพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร" ซึ่งอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้บรรจุเพลง และเรียบเรียงเป็นตับมโหรี โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้อัญเชิญมาขับร้องและบรรเลงในพระราชพิธีสมโภชพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538 : 124) นอกจากนี้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ยังทรงพระราชนิพนธ์บทมโหรีอวยพรพระราชทานวันคล้ายวันเกิด อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ในปีพุทธศักราช 2538 โดยทรงบรรจุเพลงพัดชา เพลงนางนาค และเพลงขึ้นพลับพลา (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538 : 114)

นอกจากนี้ยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ รับสั่งให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ดำเนินการฝึกซ้อมเพื่อบันทึกเพลงมโหรี ด้วยวงมโหรีของสำนักดนตรี พาทยโกศล หรือเรียกว่า วงดนตรีบ้านวัดกัลยาณมิตตาวาส ซึ่งถือเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง โดยบันทึกเสียง ณ สถานีวิทยุสวนจิตรลดา พระบรมมหาราชวัง พุทธศักราช 2529 รวมจำนวนตับมโหรีทั้งสิ้น 7 ตับ คือ

บทมโหรีตับนางนาค ประกอบด้วยเพลง ดังนี้

นางนาค

พัดชา

กราวรำมอญ

ลีลากระทุ่ม

โล้

สี่เกลอ

บทมโหรีตับทะแย ประกอบด้วยเพลง

ทะแย

เพลงยาว

ย่องหงิด

พราหมณ์เก็บหัวแหวน

มอญร้องไห้

บทมโหรีตับแขกมอญ ประกอบด้วยเพลง

แขกมอญ

แขกมอญบางช้าง

ลมพัดชายเขา

ลมหวน

ทยอยญวน

บทมโหรีตับเขนง ประกอบด้วยเพลง

เขนง

น้ำค้าง

ราโค

พราหมณ์เข้าโบสถ์

พราหมณ์ดีดน้ำเต้า

บทมโหรีตับต้นเพลงฉิ่ง (บทมโหรีเรื่องรถเสน) ประกอบด้วยเพลง
ต้นเพลงฉิ่ง
สามเส้า
ตวงพระธาตุ
นกขมิ้น
ธรณีร้องไห้

บทมโหรีตับนกกระจอก ประกอบด้วยเพลง
นกจอกทอง
สมิงทอง
สามไม้ใน
สามไม้กลาง
สามไม้นอก
ด้นวรเชษฐ์

บทมโหรีตับมหาฤกษ์ ประกอบด้วยเพลง
มหาฤกษ์
มหาชัย
ม้าย่อง
ม้ารำ
ตุ้งติ้ง
(พูนพิศ อมาตยกุล, 23 - 40)

2.4 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เพลงเกร็ดมโหรี

ในการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เพลงเกร็ดมโหรี ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงเกร็ด คือ เพลงทะแย ซึ่งเดิมเป็นบทมโหรีที่ขับร้องและบรรเลงประกอบบทร้องเรื่อง มณีสุริยงศ์ และสุวรรณหงส์ มีลักษณะเป็นเพลงสำเนียงไทยโบราณ สันนิษฐานว่า ประพันธ์มาในยุคกรุงศรีอยุธยา ไล่เลี่ยกับบทมโหรีตับต้นเพลงฉิ่ง (บทมโหรีเรื่องรถเสน) เนื่องจากมีลักษณะการขับร้องและการบรรเลงที่โบราณ (พูนพิศ อมาตยกุล : 29) ผู้วิจัยนำโน้ตเพลงไทยของ สงัด ภูเขาทอง (2540) ศึกษาร่วมกับการบันทึกโน้ตเป็นตัวเลขจากแถบบันทึกเสียง ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราช

กุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บันทึกเสียงเผยแพร่ พุทธศักราช 2529 โดยแบ่งเป็นช่วงทำนองตามอัตราจังหวะของบทเพลงทะแย อัตราจังหวะสองชั้น ดังนี้

	ท่อนที่ 1	มีอัตราจังหวะสองชั้น (หน้าทับปรบไก่) จำนวน 4 จังหวะ
ช่วงที่ 1	ประโยคที่ 1	ทำนองเพลง จังหวะที่ 1
	ประโยคที่ 2	ทำนองเพลง จังหวะที่ 2
ช่วงที่ 2	ประโยคที่ 3	ทำนองเพลง จังหวะที่ 3
	ประโยคที่ 4	ทำนองเพลง จังหวะที่ 4
	ท่อนที่ 2	มีอัตราจังหวะสองชั้น (หน้าทับปรบไก่) จำนวน 12 จังหวะ
ช่วงที่ 1	ประโยคที่ 1	ทำนองเพลง จังหวะที่ 1
	ประโยคที่ 2	ทำนองเพลง จังหวะที่ 2
ช่วงที่ 2	ประโยคที่ 3	ทำนองเพลง จังหวะที่ 3
	ประโยคที่ 4	ทำนองเพลง จังหวะที่ 4
ช่วงที่ 3	ประโยคที่ 5	ทำนองเพลง จังหวะที่ 5
	ประโยคที่ 6	ทำนองเพลง จังหวะที่ 6
ช่วงที่ 4	ประโยคที่ 7	ทำนองเพลง จังหวะที่ 7
	ประโยคที่ 8	ทำนองเพลง จังหวะที่ 8
ช่วงที่ 5	ประโยคที่ 9	ทำนองเพลง จังหวะที่ 9
	ประโยคที่ 10	ทำนองเพลง จังหวะที่ 10
ช่วงที่ 6	ประโยคที่ 11	ทำนองเพลง จังหวะที่ 11
	ประโยคที่ 12	ทำนองเพลง จังหวะที่ 12

โน้ตเพลงทะแย อัตราจังหวะสองชั้น (หน้าทับปรบไก่)*

ท่อนที่ 1

//:------ล	---ล ล ล	--ร---ด	----ล---ซ	----------ร	---------ซ	----------ร	---------ด
--------ล	----ล ล ล	ซ ล ด ซ	---ล--- ด	---ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
---ซ---ด	---ร--- ม	----ลซ ม	---ร ---ด	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม
ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	--ท ร ล	ท ล ซ ม	------ล ซ	ม ซ-ล ://

* วันชัย .ธิ๊ะจิตรเมศ ผู้บันทึกโน้ตจากแถบบันทึกเสียงที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บันทึกเผยแพร่ (2529)

ท่อนที่ 2

---------ล	----ล ล ล	-------ร-ด	------ล-ซ	----------ร	---------ซ	---------ร	---------ด
---------ล	----ล ล ล	ซ ล ด ซ	---- ล - ด	----ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ด ร	ด ท ล ซ
//:ลซฟ ม	ร ม ฟ ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด	-- ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ล ด ร	ด ท ล ซ
ล ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	ฟ ช ล ซ	ฟ ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ล ซ ฟ
ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ช ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม
ฟ ซ ฟ ม	ร ม ฟ ซ	ล ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ	-- ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซฟมร://
ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ฟ ช ล	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	----ช---ช	---------ล	---------ด	ล ด – ร

เมื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงทะแยอัตราจังหวะสองชั้น พบข้อสรุป ซึ่งแสดงเอกลักษณ์ทางการประพันธ์เพลงมโหรีโบราณตามประเด็นต่อไปนี้

2.4.1 โครงสร้างบทเพลงที่เรียบง่าย เหมาะแก่การฟังเพื่อขับกล่อม ในรูปแบบของบทเพลงอัตราจังหวะปานกลาง (อัตราจังหวะสองชั้น ที่มีสังคีตลักษณ์เป็น กข/กด/

โครงสร้างของบทเพลงทะแยเป็นเพลงที่มีการดำเนินทำนองเป็นกลอนเพลงโบราณ มีความหลากหลายทางสำนวน (VARIETY) นอกจากนี้ยังสามารถพบความเป็นเอกภาพในทำนอง (UNITY) ซึ่งล้วนแล้วแต่บ่งชี้ว่าเป็นเพลงโบราณที่มีคุณค่าสูงเป็นเอกลักษณ์ของสำนวนทำนองเพลงไทยโบราณ สังเกตได้ว่าเพลงทะแย ได้ประพันธ์ขึ้นในช่วงที่พัฒนาการทางศิลปะดนตรีไทยอยู่ในยุคเติบโต กล่าวคือ แม้ว่าสำนวนทำนองมิได้สร้างจากโครงสร้างที่ถ่ายทอดความวิจิตรในขั้นสูง ทว่าเป็นสำนวนทำนองที่เรียบง่าย นักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีในวงมโหรีสามารถเลือกแปลทำนองในกระสวนทำนองที่เครื่องดนตรีนั้นๆ สามารถดำเนินได้โดยอยู่ในขอบเขตของกลุ่มเสียงที่กำหนด สรุปได้ว่าโครงสร้างเพลงในยุคกรุงศรีอยุธยานี้ มีลักษณะกลอนแสดงความเรียบไม่ผาดโผน ลักษณะใช้ปฏิภาณของนักดนตรีที่จะเลือกใช้บทกลอนของทำนองให้เหมาะสม และกลมกลืนกันเพื่อขับกล่อม

โครงสร้างโดยทั่วไปของทำนอง เริ่มจากสำนวนใน “ทางเพียงออบน” คือ ดรม X ซล เป็นหลักแต่มีเสียงที่เพิ่มเติมในลักษณะ “จร” หรือผ่านเข้ามาเพื่อแสดงเอกลักษณ์ที่เป็นสำนวนไทย จึงเขียนเป็นบันไดเสียง ได้เป็น ดรม (ฟ) ซล X ในท่อนที่ 1 ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1 และช่วงที่ 2 ท่อน 1 มีโครงสร้างเป็น “ทางเพียงออล่าง” คือ ซลท X รม (ฟ) มีลักษณะของทางเพียงออล่างเด่น และมีโน้ตที่จรเข้ามา คือ เสียง โด เขียนได้เป็น ซลท (ด) รม X

ในท่อนที่ 2 ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับท่อนที่ 1 กล่าวคือ มีโครงสร้างอยู่ 2 กลุ่ม บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออบน คือ ด ร ม X ซ ล X บันไดเสียงเพียงออล่าง ซลท (ด) รม และชะวา คือ ฟ ซ ล X ด ร ซึ่งมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนบันไดมาโดยลำดับ

จึงสามารถสรุปได้ว่า โครงสร้างทางบันไดเสียง เพลงทะแย มีลักษณะการประพันธ์โดยใช้ 3 บันไดเสียงคือ เพียงออล่าง ⟶ เพียงออบน⟶ และทางชะวา โดยมีโครงสร้างเป็นบันไดเสียง 6 เสียง และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง

ยกตัวอย่างโครงสร้างกลุ่มทำนองดังกล่าวได้ดังนี้

ในบทเพลงทะแย อัตราจังหวะ 2 ชั้น พบว่า มีกลุ่มทำนองที่ใช้บันไดเสียง 6 เสียง ได้ในช่วงที่ 1 ประโยคที่ 2 ของท่อน 2

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

พบในกลุ่มบันไดเสียง 6 เสียง ในท่อนที่ 1 และช่วงที่ 2 ประโยคที่ 3-4

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

ประโยคที่ 5-6 ท่อนที่ 2 ช่วงที่ 3 (บันได 6 เสียง)

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

ยกตัวอย่างบันได 7 เสียง ในท่อน 2 จังหวะที่ 3

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

2.4.2 กลุ่มเสียงของบทเพลง ใช้กลุ่มเสียง ปานกลางเป็นส่วนมาก

เพลงทะแยเป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงของเพียงออล่าง เพียงออบน และชะวา ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่อยู่ในช่วงใกล้เคียงกัน โดยมีความสัมพันธ์ดังนี้คือ

ท่อนที่ 1

เพียงออล่าง ⟶ เพียงออบน ⟶ ชะวา

ซ ล ท x ร ม (ฟ) ดรม x ซล (ท) ฟ ซ ล x ด ร (ม)

ท่อนที่ 2

เพียงออบน ⟶ เพียงออล่าง ⟶ ทางชะวา

ดรม x ซลx (ท) ซลท (ด) รม x ฟซล x ดร (ม)

สรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงทะแย มีการดำเนินทำนองอยู่ในช่วงบันไดเสียงระดับปานกลาง เคลื่อนไปกลุ่มเสียงที่ใกล้เคียงกันทำให้แสดงถึงความเคลื่อนไหวของบทเพลงเป็นลักษณะราบเรียบ กลมกลืน จึงสามารถขับกล่อมได้เป็นอย่างดี

2.4.3 ท่วงทีลีลาของบทเพลง

มีความสม่ำเสมอในการดำเนินทำนอง โดยปรากฏสำนวนกรอน้อยมาก แต่มีลักษณะเด่นในความกลมกลืนของทำนองและการคลี่คลายทำนองเพลง ทำให้ทำนองเพลงสัมพันธ์กันโดยเป็นรูปแบบกลอนเพลงโบราณ

บทเพลงทะแยอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีลักษณะที่เรียกว่าการดำเนินทำนองในลักษณะ "เก็บ" คือเป็นทำนองที่เกิดจากเสียงที่สั้น แล้วร้อยเรียงเป็นสำนวนกลอนที่มีความกลมกลืน และความราบรื่นของการคลี่คลายทำนองเสียง จึงเห็นได้ว่า เพลงไทยโบราณมีลักษณะเด่นในการใช้สำนวนเชิงปฏิภาณของคีตศิลปิน ที่สามารถเอื้ออำนวยให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แสดงความเปล่งปลั่งจำเพาะ (tonal timbre) ได้เป็นอย่างดี ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางทำนองเพลงไทยดังที่จะเห็นได้จากบทเพลงไทยทั่วไปก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน

เพลงทะแย อัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นบทเพลงโบราณ ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่อธิบายข้อสังเกตว่ามีบทเพลงหลายบทเพลง ซึ่งมีโครงสร้างของการประพันธ์ทำนองให้มี "กฎเกณฑ์กำหนดให้ระดับเสียงลูกตกของทำนองตรงกัน ณ ตำแหน่งกึ่งกลางของจังหวะหน้าทับปรบไก่" (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2532: 26)

แม้ว่าลูกตกของทำนองจะไม่ตรงกัน ณ ตำแหน่งกึ่งกลางของจังหวะหน้าทับปรบไก่ทั้งหมด แต่ถือเป็นข้อสรุปได้ว่ามีลักษณะดังกล่าว ปรากฏอยู่พอควร เช่นในท่อนที่ 1 เมื่อประโยคที่ 1 ตั้งประโยคที่ 1 ด้วยเสียงซอล แล้วประโยครับจบด้วยคู่ 5 ของเสียงซอล ซึ่งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกคือเสียงโด ซึ่งถือเป็นคู่เสียงสมบูรณ์ที่มีความสนิทและกลมกลืนที่สุด

จากนั้น ณ ตำแหน่งกึ่งกลางหน้าทับจังหวะปรบไก่ในประโยคที่ 2, 3 และ 4 ใช้ลูกตกทำนองเป็นเสียงโดทั้งสิ้นจนจบท่อนที่ 1

สามารถสรุปได้ว่า เมื่อพบปรากฏการณ์การดำเนินทำนองที่มีสำนวนกลอนเพลงของไทย ซึ่งจะมีลูกตกตรงกันในตำแหน่งเดียวกันนี้ เป็นสิ่งที่ชี้ชัดว่าสำนวนกลอนเพลงประพันธ์ให้มีลักษณะสัมผัสเสียงเช่นเดียวกับกลอนหรือโคลงในศิลปะประเภทวรรณศิลป์ทั่วไป

2.4.4 วิเคราะห์เพลงทะแย อัตราจังหวะสองชั้น

2.4.4.1 โครงสร้างเพลงทะแย (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.4.4.1.1 บทเพลง 2 ท่อน ท่อนแรกมี 4 จังหวะ ท่อนสองมี 12 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 16 จังหวะ

2.4.4.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เสียงตกปลายจังหวะ มีดังนี้

2.4.4.1.3 ก. ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะ ตามลำดับคือ

โด เร มี ลา

ข. ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะ ตามลำดับคือ

โด ซอล ซอล ฟา มี เร ซอล ฟา มี เร เร เร

2.4.4.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

1) แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยอาจบรรเลงรวมกลุ่มกับเพลงอื่น ซึ่งมักเรียกว่า "ตับมโหรี" หรือบรรเลงเพลงเดียวเรียกว่า "เพลงเกร็ด"

2) แบบแผนท่วงทำนองคือ กข/กคคง/

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 16 สิงหาคม 2542)

2.4.4.2 การใช้กลุ่มเสียง

เพลงทะแยทั้งสองท่อนนี้ใช้กลุ่มเสียงหลากหลายรวมทั้งสิ้น 3 กลุ่มเสียงสลับสับเปลี่ยนกันไปมา คือ กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงเพียงออล่าง และกลุ่มเสียงทางชะวา มีการใช้บันไดเสียงโดยมีความแตกต่างกัน ดังผังบันไดเสียงข้างล่างนี้

ท่อนแรก:	บันไดเสียง I คือ	ด ร ม x ซ ล x
	บันไดเสียง II คือ	ฟ ซ ล x ด ร x
	บันไดเสียง III คือ	ซ ล ท x ร ม x
ท่อนสอง:	บันไดเสียง I คือ	ด ร ม x ซ ล x
	บันไดเสียง II คือ	ฟ ซ ล x ด ร x
	บันไดเสียง III คือ	ซ ล ท x ร ม x

2.4.4.3 วิเคราะห์ท่วงทีลีลา และการดำเนินทำนองเพลง

ท่อนที่ 1

1) ตั้งทำนองด้วยการเกริ่นเสียง "ลา" แล้วกำหนดให้ประโยคเพลงเริ่มดำเนินอย่างมั่นคง โดยทำเสียงห่าง ๆ กัน ให้ใกล้เคียงลักษณะสารัตถะของทำนองบันไดเสียงเพียงออบน มีเสียง "โด" เป็นเสียงควบคุมทำนอง (Tonic)

2) จังหวะที่สองทำนองเริ่มกระฉับกระเฉงกว่าเดิมบ้างโดยเริ่มทำทำนองให้เข้าบันไดเสียงทางชะวา แล้วเคลื่อนเสียงควบคุมทางเป็นเสียงฟา0

3) เมื่อจบจังหวะที่สองนั้นจบด้วยเสียง "เร" (ทางชะวา) เสียง เร นั้นเป็นเสียงขั้นคู่ที่ 6 ของเสียงควบคุมบันไดเสียงทางชะวา

4) จังหวะที่ 3 ต้องการเคลื่อนไปบันไดเสียงเพียงออล่าง ฉะนั้นตั้งประโยครับให้สัมพันธ์กับที่ครึ่งจังหวะที่ 2 ที่ดำเนินทำนองให้ลูกตกเสียงเร เปรียบเหมือนบอกจุดประสงค์ถึงการประพันธ์ว่าต้องการความนุ่มนวลภายในบันไดเสียงเพียงออบน ปกติจะให้อารมณ์ที่อ่อนหวานไม่โศกเศร้า (วรยศ สุขสายชล, สัมภาษณ์ 2541: 28) จึงดำเนินทำนองจบกึ่งกลางจังหวะ (ของจังหวะที่ 3) ด้วยเสียงควบคุมบันไดเสียงเพียงออบน

5) จังหวะที่ 3 ครึ่งหลัง มุ่งสู่เสียงคู่ 3 ของบันไดเสียงเดิม โดยใช้ประโยค ทซลท/ดลทด/รทดร/มดรม/ เป็นการมุ่งไปอย่างตรงไปตรงมา

6) จังหวะที่ 4 คลี่คลาย เพื่อต้องการจบท่อนย้ำความอ่อนหวานให้คงอยู่ที่บันไดเสียงเดิม และใช้เสียงควบคุมทางเสียงเดิม อีกทั้งให้ลูกตกครึ่งประโยค เป็นเสียงเดียวกับเสียงควบคุมทางเสียงเดิม (เสียงโด) โดยสร้างทำนองที่จะจบท่อนให้มีกลุ่มเสียงสร้างอารมณ์ให้ยังคงหวนกลับหรือไม่รู้สึกจบในทีเดียวก็ได้ (หากบรรเลงไม่ทอดเสียงให้ช้าลง)

ท่อน 2

7) จังหวะแรกของท่อน 2 นำประโยคแรกของท่อน 1 มาขึ้นต้น เพื่อรักษาเอกภาพ (Unity) เสียงควบคุมบันไดเสียงเป็นเสียงโด

8) จังหวะที่สองท่อน 2 นี้ ขึ้นด้วยลูกเท่าแล้วย้ายสำนวนเสมือนย้ำก่อนที่จะสู่การดำเนินกลอนต่อไป

สังเกตได้ว่าเมื่อโบราณาจารย์ต้องการควบคุมบันไดเสียงให้คงเป็นเสียงโด เพื่อให้บทเพลงกลมกลืนกัน ลูกตกครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 1 ตกขั้นคู่ 5 ของเสียงโด ลูกตกปลายประโยคที่ 1 ตกเสียงควบคุมบันได ประโยคที่ 2 ครึ่งประโยคตกเสียงควบคุมบันไดอีกครั้ง แล้วผูกกลอนไปตกขั้นคู่ 5 ของเสียงควบคุมบันได จากจังหวะที่ 1-3 สามารถเขียนแผนผังได้เป็นดังนี้

เสียงควบคุมบันได = โด —— ——— ——— ซ(5) ——— ——— ——— ด(1)

——— ——— ——— ด(1) ——— ——— ——— ซ(5)

——— ——— ——— ด(1) ——— ——— ——— ซ(5)

พิชิต ชัยเสรี(สัมภาษณ์,25กันยายยน 2541) อธิบายว่า เสียงคู่ 5 ของเสียงควบคุมบันไดอาจนำมาใช้เป็นเสียงประสานแนวดิ่งได้ เพราะเป็นคู่เสียงที่สนิทและให้

ความรู้สึกสมบูรณ์ หรือเรียกว่า คู่เสียงกลมกลืน เมื่อบทเพลงดำเนินกลอนเพลงให้ตกเสียงสลับกันระหว่างขั้นที่ 1 และขั้นคู่เสียงที่ 5 แสดงว่าบทเพลงนั้นมีความกลมกลืน

9) ประโยคที่ 3 ถึงประโยคที่ 6 (จังหวะที่ 3 ถึง จังหวะที่ 6) บรรเลงทั้งสิ้น 2 รอบคือเมื่อบรรเลงถึงประโยคที่ 6 ก็จะย้อนบรรเลงประโยคที่ 3 อีกครั้งจนถึงประโยคที่ 6

ประโยคที่ 3 ครึ่งประโยคแรก เริ่มมีการเคลื่อนที่ไปยังเสียงที่สูงขึ้นโดยบทกลอนมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของกลอนเพลงสำเนียงไทย กล่าวคือ ทำนองเพลงไทยจะใช้กลุ่มเสียงในระบบปัญจมูล (pentacentric) เป็นโครงสร้างของกระสวนทำนองในหลายๆบทเพลง แต่จะมีการใช้เสียงจร ซึ่งเป็นเสียงที่มีอยู่นอกกลุ่มบันไดเสียงนั้นๆเพื่อสร้างความกลมกลืนในบทกลอนเพลง แสดงให้เห็นว่าดนตรีไทยมิได้ใช้เพียงกลุ่มเสียงในระบบ ปัญจโทนิค หรือบันไดเสียง 5 เสียง (พิชิต ชัยเสรี,สัมภาษณ์ 21 ตุลาคม 2542)

จังหวะที่ 4 เริ่มเคลื่อนลูกตกให้มาตกเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงโดที่เป็นเสียงควบคุมเดิม คือเสียงมี จึงทอดทำนองสู่ปลายจังหวะ ให้เป็นบันไดเสียงฟา (บันไดเสียงชะวา) แสดงให้เห็นว่าการผูกกลอนนั้นอาจผูกได้หลายแบบ หลายสำนักดนตรีอาจดำเนินกลอนไว้ต่างกันได้ ทั้งนี้เพราะเสียงดนตรีไทยมักใช้เครื่องตีเป็นหลัก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีมีระยะห่างเสียงเท่า ๆ กัน จึงสามารถผูกกลอนได้ค่อนข้างอิสระ แต่ทั้งนี้ต้องไม่เคลื่อนจากทำนองสารัตถะจนเสียรูป (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์ 24 เมษายน 2543)

จังหวะที่ 5 ทำนองค่อย ๆ หนุนให้เสียงค่อย ๆ คลี่คลายไปตกขั้นคู่ 4 (ของเสียงฟาเดิม) ซึ่งเป็นเสียงโด แล้วยักย้ายไปตกคู่ 3 ของโด (มี) จากนั้นจึงค่อย ๆ คละเสียงจากบันไดเสียงเดิมมาผสมเพื่อให้สนิทหูในการจะเคลื่อนไปตกที่บันไดเสียงชะวา (ฟา) ตกเสียงฟาที่ครึ่งจังหวะ และตกเสียงเรที่ปลายจังหวะของจังหวะที่ 6

มองดูโดยรวมจังหวะที่ 3 ถึงจังหวะที่ 6 เสียงที่ควบคุมโดยมากเป็นบันไดเสียงทางชะวาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งโดยปกติมักจะมีลักษณะเป็นบันไดเสียงที่ไพเราะนุ่มนวล

จังหวะที่ 7 8 เป็นลักษณะเดียวกันเป็นการย้ำสำนวนเดิมโดยคลี่คลายในบันไดเสียงทางชะวา (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 16 สิงหาคม 2542)

สรุปได้ว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงทะแย เป็นดังนี้

1. แบบแผนทำนองคือ กข/ กคคง/ ซึ่งเป็นลักษณะการซ้ำหัว แต่เพลงเกร็ดโดยทั่วไป มักเป็นการซ้ำท้าย ทั้งนี้เห็นได้ว่า แบบแผนท่วงทำนองนั้นมักมีการซ้ำช่วงใดช่วงหนึ่งเสมอ ซึ่งถือเป็นแบบแผนท่วงทำนองที่พบโดยปกติของเพลง 2 ท่อน

2. แบบแผนการบรรเลง

ใช้ในการบรรเลงเพื่อขับกล่อมด้วยวงมโหรีโดยรวมแล้วทำนองที่ใช้บรรเลง มีลักษณะเป็นกลอนทางพื้น มักไม่ปรากฏการลากเสียยาว ๆ มากนักโดยผูกกลอนตามลูกตกเสียงให้ได้ทำนองเรียบ ๆ ไม่ผาดโผน จึงไปพ้องกับลักษณะของฉันทลักษณ์ของการประพันธ์ร้อยกรอง ระบบวรรณศิลป์ "โดยมีความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงตามบันไดเสียงต่าง ๆ นั้นสละสลวย เหมือนดังสัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสระหว่างบทของวรรณศิลป์ร้อยกรอง" (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2532)

ลักษณะเพลงขับกล่อมของมโหรีนี้ จะเห็นว่าเป็นการประพันธ์ทำนองที่มีแรงบันดาลใจเพื่อสร้างศิลปะแห่งดุริยางคศิลป์ไทยในการขับกล่อม ไม่ปรากฏการพรรณนาธรรมชาติ หรือสำเนียงที่นำมาจากต้นแบบอื่นใด เช่น เพลงสำเนียงภาษา จึงเป็นไปได้ว่าโบราณาจารย์ประพันธ์บทเพลงมโหรีด้วยสติปัญญา ที่สามารถร้อยกรองทำนองจนมีลูกตกเสียงที่กลมกลืน สามารถใช้ขับกล่อมสร้างความสำเริงแก่ผู้ฟังได้อย่างสมบูรณ์ อีกทั้งทำนองเพลงเป็นข้อมูลที่ยืนยันว่าดนตรีไทยมิใช่เป็นเพียงกลุ่มเสียงกลุ่มเบญจโทนิค (Pantatonic mode) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ประกอบด้วยกลุ่มเสียงเพียง 5 เสียงต่อ 1 บันไดเสียง และทำนองดนตรีไทยชี้ให้เห็นว่าเป็นระบบเสียงกลุ่มปัญจมูล (Pentacentric) คือมีเสียงหลัก 5 เสียง ร่วมกับใช้เสียงที่จรเข้ามาเพื่อความกลมกลืนของท่วงทำนอง

2.5 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ตับเพลงมโหรี

ผู้วิจัยคัดเลือกเพลงตับมโหรีนางนาค ซึ่งถือเป็นเพลงตับมโหรีโบราณ ซึ่งมีสำเนียงเป็นทำนองเพลงไทยโบราณ และตับนางนาคเป็นตับมโหรีที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในการขับกล่อมด้วยวงมโหรีตลอดมา เพลงที่บรรจุในตับมักถูกคัดเลือกไปเรียบเรียงเข้าในตับมโหรีอื่น ๆ หลายตับ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเพลงตับดังกล่าวจากแถบบันทึกเสียง ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้บันทึกเพื่อเผยแพร่ ปีพุทธศักราช 2529 โดยการนำแถบบันทึกเสียงมาทำการเรียบเรียงเป็นโน้ตเพื่อศึกษาวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ทั้งรายเพลงและโดยรวม ทั้งตับนางนาค ดังต่อไปนี้

เพลงนางนาค

ท่อนที่ 1

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

ท่อนที่ 2

//:- - - ร	- ร ร ร	- ซ – ม	- ร - ท	- ม ร ท	- ล - ซ	- - ท ล	ซ ล - ท
- - - ม	- ม ม ม	- ท ร ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ม
- ซ ซ ซ	- ล - ร	- ท – ร	- ม - ซ	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท
- - - ร	- ร ร ร	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ล ซ	ม ซ – ล://

2.5.1 ผลการวิเคราะห์ เพลงที่ 1 ชื่อเพลงนางนาค

2.5.1.1 โครงสร้างเพลงนางนาค (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.1.1.1 บทเพลง 2 ท่อน เปลี่ยนกลาง ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนสอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8 จังหวะ

2.5.1.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.5.1.13 เสียงตกปลายจังหวะ มีดังนี้

1) ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะ ตามลำดับคือ

ที มี ที ลา

2) ท่อนสองเสียงตกปลายจังหวะ ตามลำดับคือ

ที มี ที ลา

2.5.1.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

1) แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุดเรียกว่า ตับมโหรีนางนาค

2) แบบแผนท่องทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนเปลี่ยนกลาง ซึ่งหัวและท้ายทั้ง 2 ท่อนคงเดิมคือ กขค/กงค/

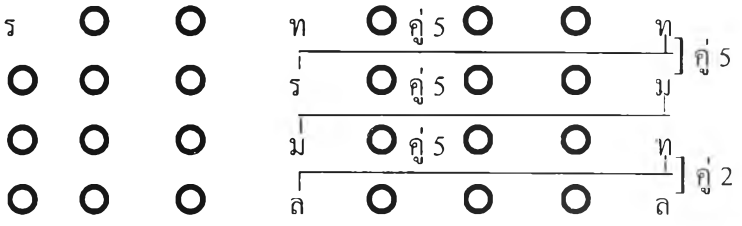
2.5.1.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงนางนาค สำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างโดยแท้ กล่าวคือ เสียงของบทกลอนส่วนใหญ่บังคับเสียงให้กลอนเพลงตกเสียงในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง โดยมีเสียงโดและฟามาเข้าร่วมบ้าง แต่ก็น้อยมาก ดังผังบันไดเสียงดังนี้

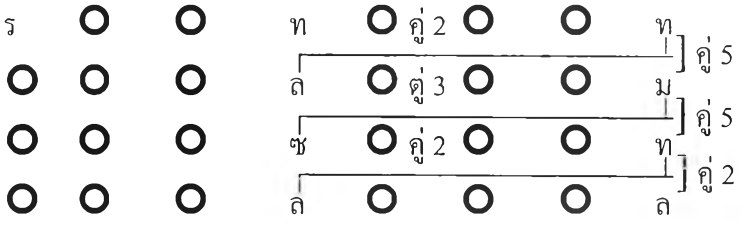
บันไดเสียงแรก คือ ซ ล ท x ร ม x

แต่มีเสียงโดจรเข้ามาในบางสำนวน เช่น ในท่อนที่ 1 สามารถเขียนได้เป็น ซ ล ท (ด) ร ม x

ท่อน 1



ท่อน 2



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์ของเพลงนางนาค มีลักษณะเด่นของความสัมพันธ์ลูกตกเสียงเป็นลักษณะดังนี้

1. มักใช้เสียงลูกตกเดียวกันในครึ่งจังหวะหรือปลายจังหวะถัดไป
2. เมื่อเพลงมีเสียงปกครองเป็นบันไดเสียงเพียงออล่าง ลูกตกเสียงต่าง ๆ ที่อยู่กึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะเป็นดังนี้

2.1 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 2 ของเสียงปกครอง

2.2 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 3 ของเสียงปกครอง

2.3 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 5 ของเสียงปกครอง

2.4 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 6 ของเสียงปกครอง

2.5 ลูกตกเป็นเสียงเดียวกับเสียงปกครอง

3. ลูกตกกึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะต่าง ๆ ซึ่งอยู่ใกล้เคียงกัน อยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างทั้งสิ้น

4. ลูกตกปลายจังหวะทั้งหมด ท่อนแรกและท่อนสองเป็นลูกตกเดียวกัน

โดยที่ลักษณะเด่นเป็นบทเพลงที่มีสำนวนกลอนเพลงเป็นลักษณะเด่น มิได้ลอกเลียนหรือพรรณนามาจากการเทียบทำนองอย่างอื่น เพลงนางนาคจึงถือเป็นเพลงที่มีสำนวนกลอนสัมผัสในขั้นงามเป็นเอกลักษณ์ของทำนองเพลงไทยเป็นภูมิปัญญาในการประพันธ์เพลงโดยขนบ

2.5.2 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 2 ชื่อเพลงพัดชา

2.5.2.1 โครงสร้างเพลงพัดชา (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.2.1.1 บทเพลงท่อนเปลี่ยนท้าย ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนที่สอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8 จังหวะ

2.5.2.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.5.2.1.3 เสียงตกปลายจังหวะมีดังนี้

ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

มี เร เร เร

ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

ลา เร เร เร

2.5.2.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

1) แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด อยู่ในเพลงลำดับที่ 2 ของตับมโหรีนางนาค

2) แบบแผนท่วงทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนซ้ำท้าย คือ กข/คข/

2.5.2.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงพัดชามีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบน หรือเรียกว่าบันไดเสียงโด โดยมีเสียงซึ่งโดยมากลูกตกเสียงจะตกเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน แต่บางครั้งมีบันไดเสียงเพียงออล่างเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย และจะมีทั้งลักษณะบันไดเสียง 5 เสียง และมีบันไดเสียง 6 เสียงเข้ามาร่วมด้วย โดยมีเสียงฟา จรเข้ามาเป็นบางสำนวน (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 16 สิงหาคม 2542)

บันไดเสียงแรก คือ ต ร ม x ซ ล x
บันไดเสียงที่สอง คือ ต ร ม (ฟ) ซ ล x (มีเสียงฟาจรเข้ามา)
บันไดเสียงที่สาม คือ ซ ล ท x ร ม x

เพลงพัดชา

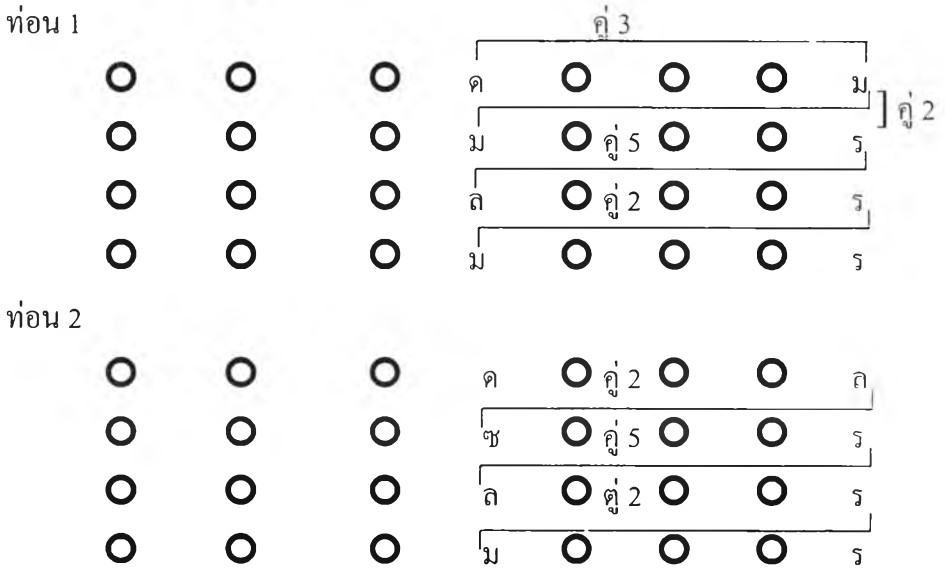
ท่อนที่ 1

//:- - - ด	- ร - ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- ม - ซ	- ล - ด	- - ม ร	ด ร - ม
- - - ม	- ม ม ม	- ด ด ด	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม – ร
- - - ร	- ร ร ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร
- - - ร	- ร ร ร	- ม - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม – ร://

ท่อนที่ 2

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

อาจแสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงพัดชามีความสัมพันธ์เสียงเป็นกลอนทำนองซึ่งเป็นเอกลักษณ์เพลงไทยโบราณซึ่งมีลักษณะเฉพาะ ที่มีเสียงลูกตกที่สัมพันธ์กันหากมิใช่เสียงปกครองเป็นลูกตกก็อาจเป็นขั้นคู่เสียงที่ 3 4 และ 5 เป็นลูกตก เป็นลักษณะดังนี้

1. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้

1.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง

1.2 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง

1.3 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง

1.4 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง

2. ลูกตกเสียงเดียวกันเกือบทุกประโยค

3. ลูกตกเสียงมีความเหมือนกันระหว่างทั้งสองท่อน หรือมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่จะเห็นได้ว่าลูกตกประโยคแรกของเพลงในท่อนที่ 1 มีความสัมพันธ์กับลูกตกเสียงสุดท้ายปลายจังหวะที่ 4 ของเพลงนางนาคซึ่งเป็นเพลงก่อนหน้าตามลำดับเวลาการบรรเลงจึงทำให้ลูกตกเสียงมี ซึ่งโดยปกติเป็นคู่ 4 (4^{th} degree) กับเสียงลา

ดังนั้นเมื่อบทเพลงที่บรรเลงต่อกันมีลูกตกเสียงที่สัมพันธ์กันไปในทางที่ไพเราะย่อมทำให้เพลงสองเพลงเป็นเอกภาพและถือเป็นความคลี่คลายอีกรูปหนึ่งของการบรรเลงมโหรีที่มีระยะเวลานานเพื่อขับกล่อม (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 16 สิงหาคม 2542)

2.5.3 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 3 ชื่อเพลงกราวรำมอญ

2.5.3.1 โครงสร้างเพลงกราวรำมอญ (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.3.1.1 บทเพลงสองท่อน ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนที่สอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8จังหวะ

2.5.3.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.5.3.1.3 เสียงตกปลายจังหวะมีดังนี้

1) ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

โด มี โด เร

2) ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

ลา เร มี เร

2.5.3.2 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด อยู่ในเพลงลำดับที่ 3 ของตับมโหรีนางนาค

ข. แบบแผนท่วงทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนคือ ก/ข/

2.5.3.3 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงกราวรำมอญมีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบนหรือเรียกว่าบันไดเสียงโด โดยมากลูกตกเสียงจะตกเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน แต่บางครั้งมีเสียงที่อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เช่น มีเสียงฟา จรเข้ามาเป็นบางสำนวน ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดว่าทำนองดนตรีไทยมักใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง เป็นหลัก แต่มีการใช้เสียงจรเข้ามาร่วมในบันไดเสียงนั้นด้วยเพื่อสร้างความกลมกลืน ความไพเราะ เรียกว่า เป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล (pentacentric) (พิชิต ชัยเสรี,สังคีตลักษณ์วิเคราะห์(ดุริยางค์ไทย : 1)

บันไดเสียงแรก คือ ด ร ม (ฟ) ซ ล x (มีเสียง ฟา จรเข้มา)

บันไดเสียงที่สาม คือ ซ ล ท x ร ม x

ท่อน1

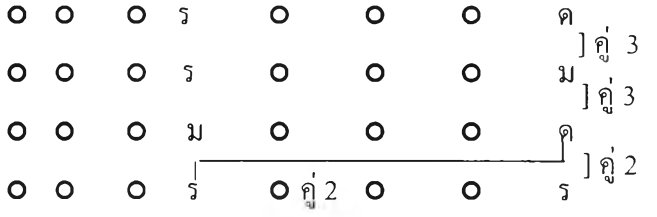
//:- - - ด	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด
ด ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ร ด ล ด	ซ ล ด ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ด	- ร – ม
- ด ร ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ล ซ ม	- ร – ด
- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ด - ร	- ม - ฟ	- ล ซ ฟ	- ม – ร://

ท่อน 2

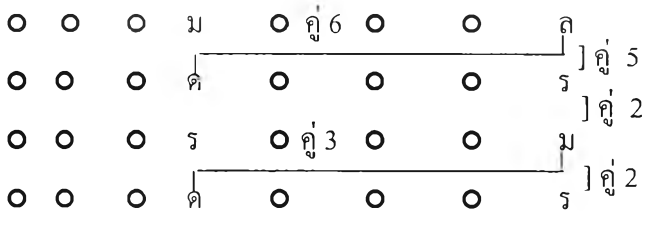
//:- - - ด	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	ซ ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล
- ด ด ด	- ร - ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ร - ม	ม ม - ร
- - - ด	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - ม	- ม ม ม	- ด ด ด	- ร - ม	- ด - ร	- ม - ฟ	- ล ซ ฟ	- ม - ร ://

อาจแสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้

ท่อน 1



ท่อน 2



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงกราวรำมอญมีความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงเป็นกลอน เพลงไทยโบราณซึ่งมี ความไพเราะเรียบ และกลมกลืนในการใช้บันไดเสียง โดยมีเสียงลูกตกเสียงที่สัมพันธ์กันหากมิใช่เสียงปกครองเป็นลูกตกก็อาจเป็นขั้นคู่เสียงที่ 2 3 4 และ 5 เป็นลูกตก เป็นลักษณะดังนี้

1. ใช้ลูกตกเสียงเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งที่อยู่ในบันไดเสียงนั้น เพื่อให้ความรู้สึกสำเร็จสมบูรณ์

2. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้

2.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง

2.2 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง

2.3 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง

2.4 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง

3. ลูกตกเสียงเดียวกันเกือบทุกประโยค

4. ลูกตกเสียงมีความเหมือนกันระหว่างทั้งสองท่อน หรือมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่เสียงที่สนิทสนมอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่นคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 ของกันและกัน

2.5.4 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 4 ชื่อเพลงลีลากระทุ่ม

2.5.4.1 โครงสร้างเพลงลีลากระทุ่ม (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.3.1.1 บทเพลงสองท่อน ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนที่สอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8 จังหวะ

2.5.4.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.5.4.1.3 เสียงตกปลายจังหวะมีดังนี้

1) ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

ลา เร ลา มี

2) ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

เร มี เร โด

2.5.4.2 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด อยู่ในเพลงลำดับที่ 4 ของตับมโหรีนางนาค

ข. แบบแผนท่วงทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนคือ ก/ข/

2.5.4.3 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงลีลากระทุ่ม มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบนหรือเรียกว่าบันไดเสียงโด โดยมีเสียงซึ่งโดยมากลูกตกเสียงจะตกเสียงในบันไดเสียงเพียงออบน แต่บางครั้งมีบันไดเสียงกลางแหบเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย และจะมีทั้งลักษณะบันไดเสียง 5 เสียง และมีเสียงจรเข้ามาร่วมด้วย

บันไดเสียงแรก คือ ด ร ม x ซ ล x (ท) (มีเสียง ที จรเข้ามา)

บันไดเสียงที่สอง คือ ท ด ร x ฟ ซ x

ท่อน 1

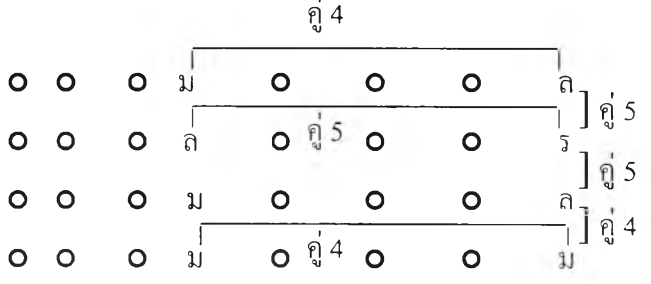
//:- - - ร	- ม ม ม	- - - ซ	- ม ม ม	- ท - ล	- ซ - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล
- ท ร ล	- ซ - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- - - ร	- - - ด	- ด ด ด	- - - ร
- ม - ร	- ด ด ด	- ซ - ม	- ม ม ม	- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด – ล
- ด ร ม	- ซ - ล	- ร ด ล	- ซ - ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- - ม ร	ด ร – ม://

ท่อน 2

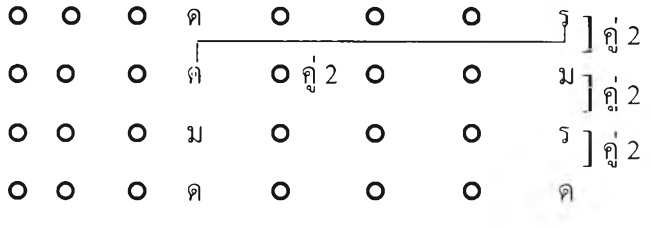
//:- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ม	- - - ร
- ซ – ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - ร	- ม ม ม	- - - ซ	- ม ม ม	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ม	- - - ร
- ซ – ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ม - ซ	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด ://

อาจแสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้

ท่อน 1



ท่อน 2



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงลีเงากระทุ่มมีความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงเป็นกลอนเพลงไทยโบราณซึ่งมี ความไพเราะเรียบ และกลมกลืนในการใช้บันไดเสียง โดยมีเสียงลูกตกเสียง

ที่สัมพันธ์กันหากมิใช่เสียงปกครองเป็นลูกตกก็อาจเป็นขั้นคู่เสียงที่ 2 3 4 และ 5 เป็นลูกตก เป็นลักษณะการใช้สำนวนเพลงไทยรวมทั้งท่วงทีก็คล้ายคลึงเพลงอื่น ๆ มีลักษณะดังนี้

1. ใช้ลูกตกเสียงเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งที่อยู่ในบันไดเสียงนั้น เพื่อให้ความรู้สึกสำเร็จสมบูรณ์
2. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้
   2.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง
   2.2 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง
   2.3 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง
   2.4 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง
3. ลูกตกเสียงเดียวกันในประโยคที่ใกล้เคียงกัน
4. ลูกตกเสียงมีความเหมือนกันระหว่างทั้งสองท่อน หรือมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่เสียงที่สนิทสนมอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่นคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 ของกันและกัน

2.5.5 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 5 ชื่อเพลงโล้

2.5.5.1 โครงสร้างเพลงโล้ (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.5.1.1 บทเพลงสองท่อน ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนที่สอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8 จังหวะ

2.5.5.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.5.5.1.3 เสียงตกปลายจังหวะมีดังนี้

1) ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

เร ลา ซอล ลา

2) ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

ลา เร ลา โด

2.5.5.2 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด อยู่ในเพลงลำดับที่ 5 ของตับมโหรีนางนาค

ข. แบบแผนท่วงทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนคือ ก/ข/

2.5.5.3 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงโล้ มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบนหรือเรียกว่าบันไดเสียงโด โดยมีเสียงซึ่งโดยมากลูกตกเสียงจะตกเสียงในบันไดเสียงเพียงออบนและบันไดเสียง

เพียงออล่าง ซึ่งจะมีทั้งลักษณะบันไดเสียง 5 เสียง และมีบันไดเสียง 6 เสียงเข้ามาร่วมด้วย เหมือนเพลงยื่นในตับนี้เช่นกัน

บันไดเสียงแรก คือ ด ร ม x ซ ล x

บันไดเสียงที่สอง คือ ซ ล ท x ร ม x

บันไดเสียงที่สาม คือ ฟ ซ ล x ด ร x

ท่อน1

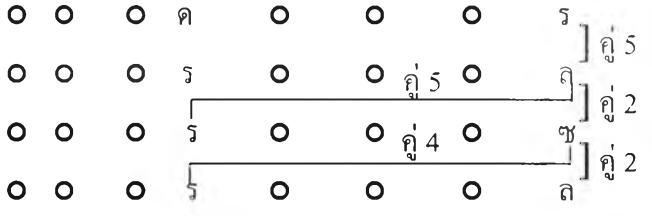
//:- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ร - ม	ม ม – ร
- - - ด	- ด ด ด	- ร - ม	- ซ - ร	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล
- - - ล	- ล ล ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล – ซ
- - - ล	- ล ล ล	- ม ซ ล	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ล://

ท่อน 2

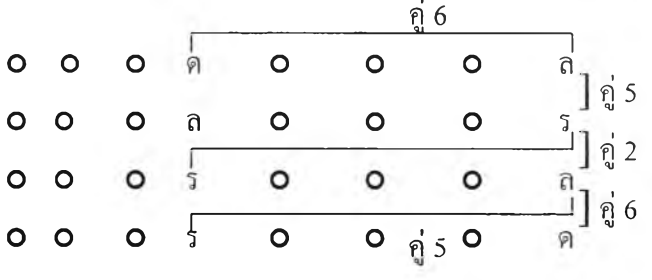
//:- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล
- ท ร ล	ท ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- - - ซ	- - - ล	- - ร ด	ล ด – ร
- - - ล	- ล ล ล	- ม ซ ล	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ล
- - - ด	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ม - ร	- ด - ล	- ด - ซ	- ล - ด ://

อาจแสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้

ท่อน 1



ท่อน 2



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงโล้ มีความสัมพันธ์กับเพลงลีลากระทุ่มคือเป็นการคลี่คลายที่นุ่มนวลของเพลงลีลากระทุ่ม ซึ่งผันผวนอย่างมากในช่วงก่อนหน้าเพลงโล้ การใช้เสียงเป็นกลอนทำนองซึ่งเป็นเอกลักษณ์เพลงไทยโบราณซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีเสียงลูกตกที่สัมพันธ์กันหากมิใช่เสียงปกครองเป็นลูกตกก็อาจเป็นขั้นคู่เสียงที่ 2 3 4 และ 5 เป็นลูกตก การผูกกลอนเป็นการใช้สำนวนไทยรวมทั้งท่วงทีก็คล้ายคลึงเพลงอื่น ๆ มีลักษณะดังนี้

1. ใช้ลูกตกเสียงเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งที่อยู่ในบันไดเสียงนั้น เพื่อให้ความรู้สึกสำเร็จสมบูรณ์
2. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้
   - 2.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง
   - 2.2 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง
   - 2.3 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง
   - 2.4 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง
   - 2.5 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 5 ของเสียงปกครอง
   - 2.6 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 6 ของเสียงปกครอง
3. ลูกตกเสียงเดียวกันในประโยคที่ใกล้เคียงกัน
4. ลูกตกเสียงมีความเหมือนกันระหว่างทั้งสองท่อน หรือมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่เสียงที่สนิทสนมอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่นคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6ของกันและกัน

2.5.6 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 6 ชื่อเพลงสี่เกลอ

2.5.6.1 โครงสร้างเพลงสี่เกลอ (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.5.6.1.1 บทเพลงสองท่อน

2.5.5.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับสองไม้

2.5.5.1.3 เสียงตกปลายจังหวะมีดังนี้

1) ท่อนแรกมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

ฟา ซอล ซอล โด ซอล ฟา ฟา เร

2) ท่อนสองมีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

มี เร โด ฟา ฟา เร

2.5.6.2 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด อยู่ในเพลงลำดับสุดท้ายของตับมโหรีนางนาค ดังที่ พูนพิศ

อมาตยกุล (2529) อธิบายว่า เพลงตับมโหรีโบราณมักจบตับด้วยเพลงที่ใช้จังหวะหน้าทับสองไม้เสมือนเป็นการบอกล่าวจบการขับกล่อม

ข. แบบแผนท่วงทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนคือ ก/ข/

2.5.6.3 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงสี่เกลอ มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงทางชะวาส่วนใหญ่หรือเรียกว่าบันไดเสียงฟา โดยมีเสียงซึ่งโดยมากลูกตกเสียงจะตกเสียงในบันไดเสียงทางชะวา และบันไดเสียงเพียงออบนบางเป็นครั้งคราว ซึ่งจะมีทั้งลักษณะบันไดเสียง 5 เสียง และมีบันไดเสียง 6 เสียงเข้ามาร่วมด้วย เหมือนเพลงอื่นในตับนี้เช่นกัน

บันไดเสียงแรก คือ ฟ ซ ล x ด ร x

บันไดเสียงที่สอง คือ ด ร ม x ซ ล x

บันไดเสียงที่สาม คือ ฟ ซ ล x ด ร (ม) (มีโน้ตมีจรเข้ามา)

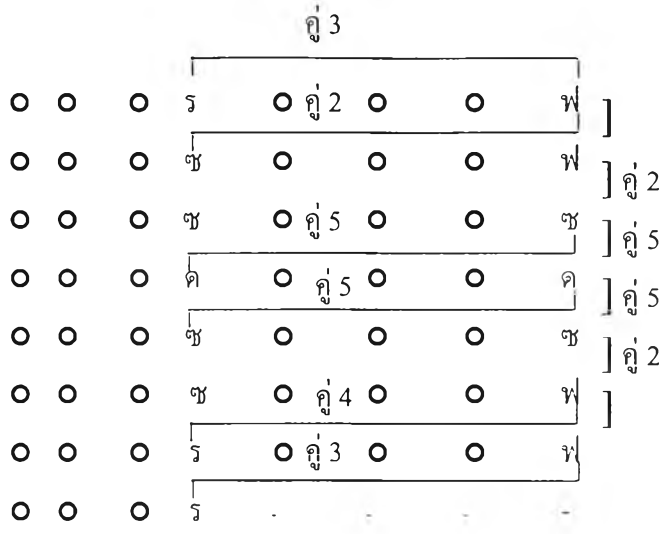
ท่อน1

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

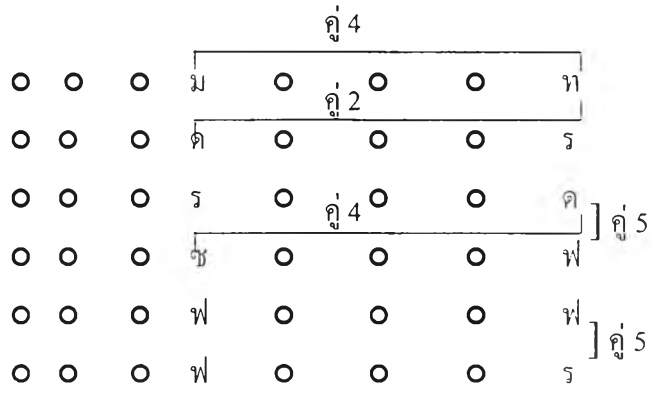
ท่อน 2

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

ท่อน 1



ท่อน 2



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงสี่เกลอ มีความสัมพันธ์ทางบันไดเสียงกับเพลงอื่น ๆ แต่เป็นลักษณะการปิดการดำเนินเรื่อง เนื่องจากเนื้อเพลงไม่เน้นทิศทาง แต่เน้นคลี่คลายให้ความรู้สึกผ่อนคลาย นอกจากนี้พบว่า

1. ใช้ลูกตกเสียงเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งที่อยู่ในบันไดเสียงนั้น เพื่อให้ความรู้สึกสำเร็จสมบูรณ์
2. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้
   - 2.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง
   - 2.2 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง
   - 2.3 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง
   - 2.4 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง
   - 2.5 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 5 ของเสียงปกครอง
   - 2.6 ลูกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 6 ของเสียงปกครอง
3. ลูกตกเสียงเดียวกันในประโยคที่ใกล้เคียงกัน

4. ลูกตกเสียงมีความเหมือนกันระหว่างทั้งสองท่อน หรือมีความสัมพันธ์กันเป็นคู่เสียงที่สนิทสนมอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่นคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 ของกันและกัน

สรุปผลการศึกษาตับเพลงมโหรี ตับนางนาค พบว่า การเรียงร้อยตับเพลงมโหรีแต่โบราณโดยขนบมีหลักการที่สำคัญดังนี้คือ

1. ประพันธ์บทเพลงหรือเลือกบทเพลงที่มีทำนอง ไพเราะเหมาะแก่การขับกล่อม ทั้งนี้อยู่ที่โครงสร้างการใช้บันไดเสียงที่สมดุลย์ ไม่มีเสียงหรือเน้นจังหวะด้วยการสร้างทำนองที่กระชั้น รวมทั้งกระสวนทำนองต้องใช้กลุ่มเสียงที่ใกล้เคียงระบบปัญจมูล คือเป็นบันได 5 เสียง หรือบันได 6 เสียง โดยพบว่า กลุ่มบันไดเสียงที่เป็นหลักในกลุ่มทำนองที่ไพเราะเหมาะแก่การขับกล่อมคือ

บันไดเสียงเพียงออบน	ประกอบด้วย	ด ร ม x ซ ล x
	หรืออาจใช้ 6 เสียง เป็น	
		ด ร ม x ซ ล (ท)
		ด ร ม ฟ ซ ล x
		(โดยมีโน้ตที่จรเข้ามา)
บันไดเสียงเพียงออล่าง	ประกอบด้วย	ซ ล ท x ร ม x
	หรือ	ซ ล ท ด ร ม x
		ซ ล ท x ร ม (ฟ)
		(มีโน้ตฟาจรเข้ามา)

2. เมื่อประพันธ์หรือเลือกทำนองพึงสังเกตการเรียงร้อยสำนวนที่มีกระสวนคล้ายคลึงกันมาก อยู่ลำดับที่ชิดกันก่อน จึงเริ่มนำเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงน้อยให้อยู่ลำดับที่ห่างไปโดยลำดับ ทั้งนี้เพื่อสร้างการดำเนินการขับกล่อมให้ต่อเนื่อง และสร้างความคลี่คลายได้กระจ่างชัด

3. การคัดเลือกบทเพลงต้องมีลูกตกส่วนมากบังคับให้ตรงกัน หรือบันไดเสียงที่ใช้เป็นหลักของตับ ทั้งนี้เพื่อคำนึงด้านเอกภาพ ความกลมกลืนและความพอเหมาะพอดี

4. จบตับด้วยเพลงหน้าทับสองไม้

2.6 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ตับเรื่องมโหรี

การศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงมโหรีประเภทเพลงตับเรื่องมโหรี ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทมโหรีตับเขนงซึ่งเป็นบทมโหรีโบราณของไทย ซึ่งบรรจุเพลงโดยดุริยางคศิลปินไทยโบราณ (ไม่แจ้งชื่อผู้บรรจุเพลง) บทมโหรีตับเขนงนี้ได้อัญเชิญบทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องอิเหนา ตอนปันหยีพบอุณากรรณในเมืองดาหลังมาเป็นบทร้องซึ่งเนื้อเรื่องกล่าวถึงปันหยีเชิญอุณากรรณไปที่ตำหนักเพื่อเล่นชนไก่และกินเลี้ยง หลังจากนั้นจึงขับลำร้องเพลงกันเล่น เมื่อดุริยางคศิลปินนำมาเรียงเรียบและบรรจุเพลง ได้ตัดตอนมาเฉพาะเนื้อเรื่องตอนที่ปันหยีอุณากรรณ และสังคามาระตา ขับร้องเพลงกันเล่น เรียกกันว่าบทมโหรีตับเขนง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 34-35) ลักษณะบทเพลงที่บรรจุอยู่ในตับเขนงนี้เป็นบทเพลงไทยที่มีสำนวนไทย ทำให้สามารถ เป็นตัวแทนการศึกษากลุ่มบทเพลงมโหรีโดยขนบของไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยศึกษาโดยการบันทึกโน้ตไทยจากแถบบันทึกเสียงซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีโปรดเกล้าให้บันทึกเสียงเพลงมโหรี เพื่อเผยแพร่ (ปี พ.ศ. 2529)

การบรรจุเพลงในเนื้อเรื่องดังนี้

บทมโหรีตับเขนง

1. เพลงเขนง
    1. เจ้าดวงยิหวาเอ๋ย ไม่ควรเลยจะร้างขนางหนี
    2. ชรอยกรรมจึงจำจรลี ป่านนี้จะเป็นประการใด
    1. จะเที่ยวมะงุมมะงาหรา จะรู้แห่งตามหาหนไหน
    2. ตั้งแต่จะโศกาอาลัย ด้วยแรมร้างห่างไกลมาเอย
2. เพลงน้ำค้าง
    1. ฤาหนึ่งจะมาตามเรา ฤาเจ้าจะคืนหลังยังเคหา
    2. จะพะว้าพะวังวิญญาณ์ จะรู้แห่งตามหาหนไหน
    1. แต่เราท่องเที่ยวมาเดียวดาย ไม่วายเศร้าสร้อยละห้อยให้
    2. เจ้าจะอยู่สำราญฤทัย พร้อมกันที่ในบ้านเอย
3. เพลงราโค
    1. เจ้าสายสุดที่รักพี่ แม้นได้เหมือนฉะนั้นนะน้องเอ๋ย
    2. จะถนอมเนื้อนวลไว้ชวนเชย เมื่อไรเลยจะร้างแรมรัก
    1. ของพี่มีแล้วก็หายไป เจ็บใจพี่เพียงอกหัก
    2. มาพบโฉมฉายละม้ายนัก รักเจ้าดังดวงตาเอย

4. เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์

1. เกิดมามิเสียที ฉลาดดีหน้าตาก็คมสัน
2. หูไวผิดเพื่อนไม่เหมือนกัน สารพัดอัศจรรย์ยิ่งกว่าคน
1. ทั้งรูปร่างจริตติดโอ่โถง เคยเล่นนอกออกโรงมาหลายหน
2. ขับรำทำได้อยู่ตามจน ดีจริงยิ่งคนที่มาเอย

5. เพลงพราหมณ์ดื่มน้ำเต้า

1. เกิดมามิเสียที อะไรเล่าเมื่อกี้ที่สอนให้
1. มิรู้ที่จะว่ากระไรได้ ช้าลืมไปเสียแล้วนะท่านเอย

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 34-35)

รายละเอียดการวิเคราะห์ทำนองเพลงที่บรรจุ

เพลงเขนง

ท่อนที่ 1

//:--------	--ซ--- ล	--ซ--- ล	- ล ล ล	--------ร	---------ด	-- ด - ด	-----ร
- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - ท	- ร - ด	- ท - ล	ซ ฟ ซ ล	- ท – ด
- ร - ด	- ท - ด	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- - - ล	- - - ท
- ฟ - ท	- ด - ร	ฟ ร ด ท	- ล - ซ	- ด - ล	- ซ - ฟ	- - ล ซ	ฟ ซ – ล://

ท่อน 2

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

2.6.1 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 1 ชื่อเพลงเขนง

2.6.1.1 โครงสร้างเพลงเขนงอัตราจังหวะสองชั้นและสังคีตลักษณ์

2.6.1.1.1 บทเพลงสองท่อนที่มีการร้อยกรองสำนวนที่คล้ายคลึงกัน ท่อนแรก 4 จังหวะ ท่อนสอง 4 จังหวะ รวมทั้งสิ้น 8 จังหวะ

2.6.1.1.2 บทเพลงเป็นสำนวนกลอนเพลงไทยโบราณ ใช้สำหรับหน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสองชั้น

2.6.1.1.3 มีเสียงตกปลายจังหวะดังนี้

1) ท่อนแรก มีเสียงตกปลายจังหวะ 4 จังหวะตามลำดับคือ เสียงเร โด เร และลา

2) ท่อนสอง มีเสียงปลายจังหวะ 4 จังหวะตามลำดับคือ เสียงซอล โด ซอล ลา

2.6.1.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุดร่วมกับการขับร้องที่เป็นเนื้อเรื่อง โดยยึดถือบทร้องที่ร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง (มนตรี ตราโมท, 2540: 71) เรียกเป็นตับเรื่องอิเหนา หรือตับเขนง

ข. แบบแผนทำนองคือ เป็นบทเพลงสองท่อนที่มีประโยคขึ้นต้นของท่อนเหมือนกัน แต่ปลายประโยคหรือปลายจังหวะแรกของทั้งสองท่อน มีเสียงตกแตกต่างกัน อาจแทนสัญลักษณ์ได้ว่า กข/กค/ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 26 กันยายน 2542)

2.6.1.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงเขนง มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงทางกลางคือ ท ด ร x ฟ ซ x และทางชะวาคือ ฟ ซ ล x ด ร x โดยมีลักษณะปรากฏของบันไดเสียงกลุ่มปัญจมูล (Pentacentric) โดยการบรรเลงของวงมโหรีที่ปรากฏในแถบเสียงนั้นเป็นการผูกกลอนสำนวนเพลงไทยโบราณเพื่อให้ทำนองเพลงภายในกลุ่มเสียงของทางกลางและทางชะวา บางครั้งมีการใช้โน้ตเพิ่มเติมเข้ามา เช่น เสียงลา ทำให้มีทำนองเพลงที่เป็นบันไดเสียง 6 เสียง โดยการใช้กลุ่มปัญจมูลเดิมเป็นหลัก เสียงที่เข้ามาเพิ่มเติมในกลอนเพลงนั้น พบว่ามักเป็นเสียงที่ชิดติดกับตัวต้นบันไดเสียงเข้ามาร่วม (วรยศ ศุขสายชล, 2541: 28)

ดังผังบันไดเสียง ดังนี้

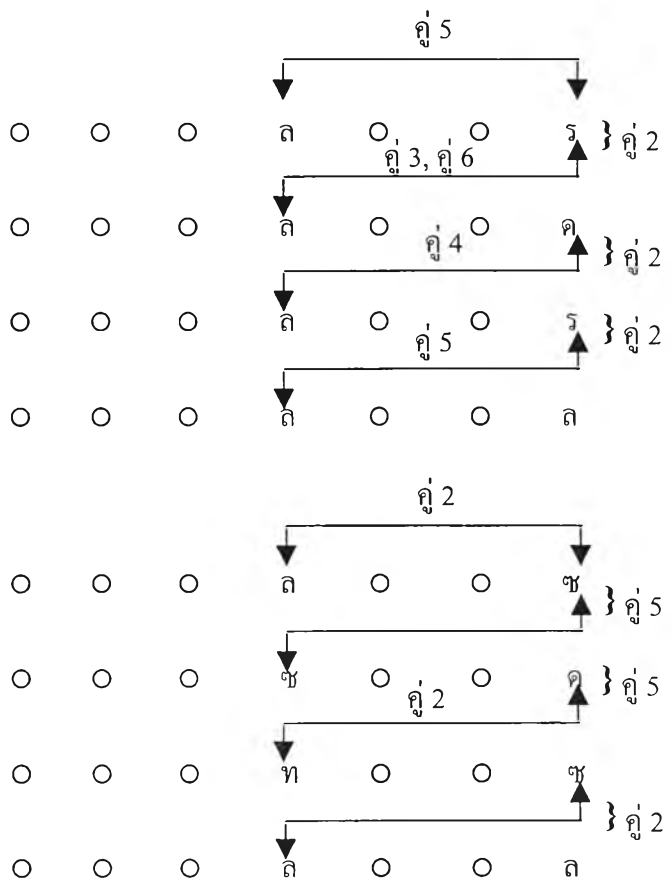
ท ด ร x ฟ ซ x

ท ด ร x ฟ ซ (ล) (มีเสียงลาจรเข้ามา)

นอกจากนี้การประพันธ์เพลงเขนงยังมีลักษณะซ้ำหัว โดยทั้งสองท่อนมีประโยคขึ้นต้นเป็นประโยคเดียวกัน และแสดงให้เห็นโครงสร้างเพลงโบราณของไทยมีลักษณะเป็นกลุ่มเสียง ปัญจมูล (Pentacentric) โดย พิชิต ชัยเสรี (เอกสารพิมพ์คอมพิวเตอร์ : 10) ได้อธิบายว่า

> "...แต่ดั้งเดิมแท้ ๆ นั้น ดนตรีไทยอาจอยู่ในระบบ 5 เสียงโดดจริง ๆ แต่ด้วยวิวัฒนาการทางดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียง เป็นต้น จึงเกิดการสร้างสรรค์เสียงเพิ่มขึ้นจนครบ 7 เสียงดังในปัจจุบัน ช่วงระยะเวลาสร้างสรรค์นี้น่าจะอยู่ในสมัยอยุธยานั่นเอง..."

ท่อน 1



สรุปได้ว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงเขนง มีลักษณะเด่นด้านการใช้สำนวนกลอนเพลงทางพื้นและทางบังคับ กล่าวคือมีทั้งการใช้สำนวนที่เป็นกลอนแบบเก็บ และการใช้ทำนองที่เป็นเสียงที่ยาวด้วยการลากเสียง ซึ่งใช้การรัวของจะเข้ การเป่าโหยหวลด้วยการลากเสยงยาวของขลุ่ย หรือการลากคันชักซอ เพื่อให้มีกระแสเสียงที่ยาวเพื่อแสดงความไพเราะนุ่มนวลให้ปรากฏ และมีลักษณะเด่นดังนี้

1. ความสัมพันธ์กับบทร้อง พบว่าเพลงเขนงเป็นทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงกลุ่มเดียวสามารถแสดงอารมณ์ได้ชัดเจนของตัวละคร ที่กำลังขับร้องโดยการแสดงความรู้สึกในความรักที่มีต่อสตรีผู้เป็นที่รักซึ่งอยู่ห่างไกล โดยไม่ทราบชะตากรรมของหญิงที่พลัดพราก แม้บทเพลงจะมิได้เน้นความเศร้าสะเทือนใจรุนแรงแต่ก็มีลักษณะที่ไพเราะนุ่มนวล เนื่องจากเป็นบทเพลงเพื่อการขับกล่อมในรูปแบบมโหรี

2. ใช้ลูกตกเสียงปลายจังหวะอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงที่เป็นหลักของเพลง

3. เพลงทั้งสองท่อนมีความสัมพันธ์กันในด้านความคล้ายคลึง โดยเป็นลักษณะคู่เสียงซึ่งกันและกัน กล่าวคือ ลูกตกปลายจังหวะท่อนแรกคือ ร ด ร ล และท่อนสองคือ ซ ด ซ ล ปลายจังหวะที่ 2 และที่ 4 เป็นลูกตกเสียงเดียวกันทั้งสองท่อน แสดงความสัมพันธ์ด้านเอกภาพของเพลงไทยโบราณที่คงลักษณะที่เป็นของสิ่งเดียวกัน เพลงเดียวกันอย่างชัดเจน เป็นภาพสะท้อน

ด้านความกระจ่างชัดของศิลปะที่มีกฎเกณฑ์ที่สม่ำเสมอ ในลูกตกปลายจังหวะที่ 1 และ 3 เป็น คู่สี่ซึ่งกันและกัน และโดยปกติคู่สี่ของเสียงใดก็ตามจะเป็นขั้นคู่เสียงที่มีความสัมพันธ์ที่สนิทสนมกัน จึงสามารถแสดงความกลมกลืนของการประพันธ์เพลงไทยโบราณ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 16 กรกฎาคม 2542)

4. บันไดเสียงที่เป็นหลักคือบันไดเสียงทางกลาง ซึ่งมีเสียงที เป็นเสียงปกครองของบทเพลง ลูกตกเสียงซึ่งประพันธ์ร้อยกรองสำนวนเพลงในกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมีความสัมพันธ์เป็นดังนี้

4.1 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 2 ของเสียงปกครอง

4.2 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 3 ของเสียงปกครอง

4.3 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 4 ของเสียงปกครอง

4.4 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 6 (Leading note) ซึ่งเป็นเสียงที่นำเข้าสู่เสียงปกครองของบทเพลง

4.5 ลูกตกเป็นเสียงเดียวกับเสียงปกครอง

เพลงน้ำค้าง (ท่อนเดียว)

//:------ท	- ด ด ด	-------- ร	- ด ด ด	- ฟ - ร	- ด - ท	- - ด ร	-ฟ - ด
- ฟ - ท	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ท	- - - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	-ท - ด
- ท - ร	- ด - ท	- - - ล	- - - ซ	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซซ–ฟ
- - - ร	- ฟ ฟ ฟ	- - - ซ	- ฟ ฟ ฟ	- - - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ
- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- ล - ด	- ร - ด	- ล – ซ
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- - -ฟ ://

2.6.2 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 2 ชื่อเพลง น้ำค้าง

2.6.2.1 โครงสร้างเพลงน้ำค้าง (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.6.2.1.1 บทเพลงท่อนเดียวมี 6 จังหวะ บรรเลงกลับต้นรวมทั้งสิ้น 12 จังหวะ

2.6.2.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าที่ทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.6.2.1.3 มีเสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

โด โด ฟา ซอล ซอล ฟา

2.6.2.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุดร่วมกับการขับร้องที่เป็นเนื้อเรื่อง โดยยึดถือบทร้องที่ร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง (มนตรี ตราโมท, 2540: 71) เป็นเพลงที่สองของตับเขนง

ข. แบบแผนทำนองคือ เป็นบทเพลงท่อนเดียว บรรเลงกลับต้นคือ ก/

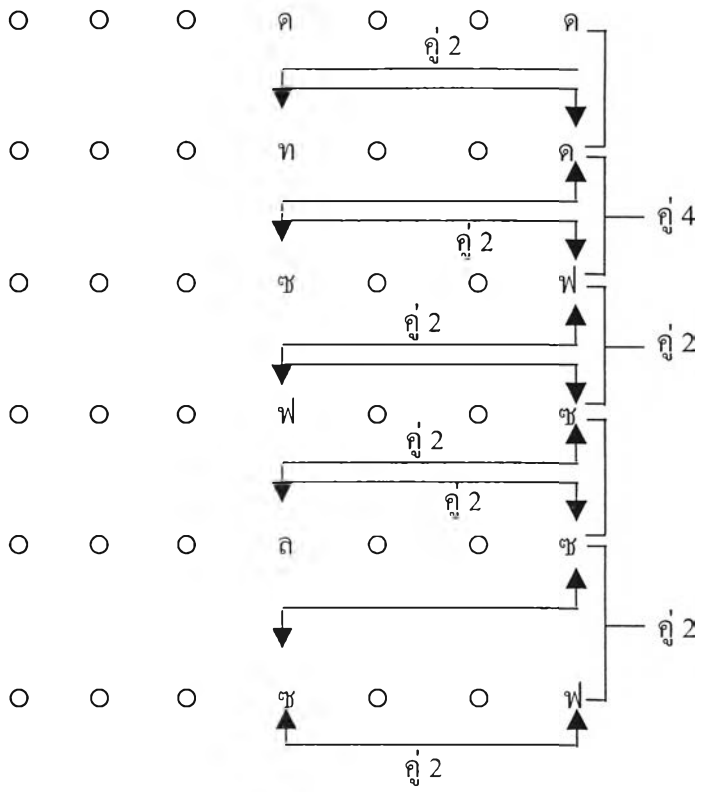
2.6.2.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงน้ำค้าง มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงทางกลางและชะวาเช่นเดียวกับเพลงเขนง พบว่า เป็นการผูกกลอนในบันไดเสียงกลุ่มปัญจมูลเช่นกันโดยใช้เสียงเข้ามาตบแต่งการผูกกลอนเพื่อให้เกิดลักษณะทำนองกลอนเพลงไทย

ดังผังบันไดเสียง ดังนี้

บันไดเสียง คือ ท ด ร (ม) ฟ ซ x (มีเสียงมีจรเข้ามา)

แสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์การประพันธ์เพลงน้ำค้าง มีความสัมพันธ์เสียงเป็นกลอนทำนองซึ่งเป็นเอกลักษณ์เพลงไทยโบราณซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีสำนวนที่สามารถบรรเลงเก็บได้เป็นส่วนมาก บางตำแหน่งมีการบรรเลงด้วยเสียงยาว ๆ และห่าง แสดงให้เห็นถึงความไพเราะนุ่มนวลขึ้นตามปกติของเพลงขับกล่อม มีลักษณะที่สำคัญดังนี้

1. ความสัมพันธ์กับเนื้อร้อง เพลงน้ำค้างจัดว่าเป็นเพลงที่มีความไพเราะสามารถแสดงความรำพันตามกลอนของบทร้องได้

2. มีการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นบันไดที่ใกล้ชิดกันแสดงถึงความเรียบง่ายในการประพันธ์กลอนทางพื้น

3. ลูกตกเสียงที่ใช้ปลายจังหวะมักเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มบันไดทางกลางและชะวา

4. จบเพลงด้วยเสียงปกครอง

5. ใช้ลูกตกเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองดังนี้

   5.1 ลูกตกที่เป็นเสียงปกครอง

   5.2 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง

   5.3 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง

   5.4 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง

6. ลูกตกเสียงเดียวกันในประโยคที่ใกล้เคียงกัน

7. มีลักษณะการบรรเลงทำนองเป็นโอด-พัน ปรากฏอยู่

เพลงราโค

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

2.6.3 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 3 ชื่อเพลงราโค

2.6.3.1 โครงสร้างเพลงราโค (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.6.3.1.1 บทเพลงท่อนเดียวมี 8 จังหวะ

2.6.3.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.6.3.1.3 เสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

โด โด เร โด ซอล โด ลา ลา

2.6.3.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด ร่วมกับการขับร้องที่เป็นเนื้อเรื่อง โดยยึดถือบทร้องที่ร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง (มนตรี ตราโมท, 2540: 71) เป็นเพลงที่สามของตับเขนง

ข. แบบแผนทำนองคือ เป็นบทเพลงท่อนเดียว บรรเลงกลับต้นคือ ก

2.6.3.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงราโค มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง เพียงออบน และทางกลาง พบว่า เป็นการผูกกลอนในบันไดเสียงกลุ่มปัญจมูลเช่นกันแต่อาจจะใช้เสียงเข้ามาตบแต่งการผูกกลอนเพื่อให้เกิดลักษณะทำนองกลอนเพลงไทย เช่นเดียวกับบทเพลงเขนง

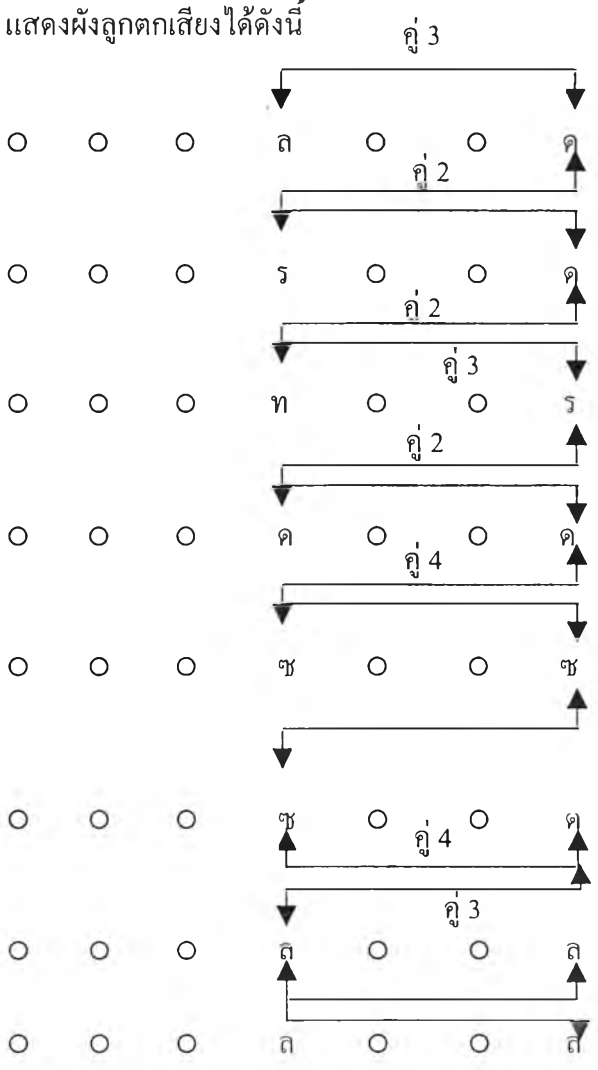
ดังผังบันไดเสียง ดังนี้

บันไดเสียงแรก (เพียงออบน) ด ร ม x ซ ล x

บันไดเสียงที่สอง (เพียงออล่าง) ซ ล ท (ด) ร ม (ฟ)
(มีเสียงโด, ฟา จรเข้ามา)

บันไดเสียงที่สาม (ทางกลาง) ท ด ร x ฟ ซ (ล)
(มีเสียงลาจรเข้ามา)

แสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์ของเพลงราโค มีลักษณะเด่นด้านการใช้สำนวนกลอนเพลงทางพื้น กล่าวคือมีทั้งการใช้สำนวนที่เป็นกลอนแบบเก็บ และการใช้ทำนองที่เป็นเสียงที่ยาวด้วยการลากเสียง ซึ่งใช้การรัวของจะเข้ การเป่าโหยหวลด้วยการลากเสียงยาวของขลุ่ย หรือการลากคันชักซอ เพื่อให้มีกระแสเสียงที่ยาวและแสดงไพเราะนุ่มนวล และมีลักษณะเด่นดังนี้

1. มีกลุ่มเสียงที่หลายหลากขึ้น พบว่า เพลงราโคเป็นทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงหลายกลุ่มเสียง โดยมีกลุ่มเสียงเพียงออล่าง และเพียงออบนเข้ามาเพิ่มเติมร่วมกับทางกลาง ซึ่งเป็นทางที่เป็นลักษณะร่วมของเพลงหลายเพลงที่วิเคราะห์ผ่านมาในตับเรื่องข้างต้น ทำให้สามารถเห็นได้ว่าบทเพลงดังกล่าวเป็นความคลี่คลายประการหนึ่งของการบรรเลงตับเรื่องมโหรีโบราณ เพลง

ราโค การประพันธ์เพลงแสดงความกลมกลืนการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยเพิ่มเติมเสียงโน้ตที่นอกเหนือจากกลุ่มปัญจมูลที่ใช้กันอยู่แต่เดิม สามารถสรุปได้ว่าบทเพลงมโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาเริ่มมีการประพันธ์เพลงที่ใช้บันไดเสียง 6 เสียง และบันไดเสียง 7 เสียง

2. ความสัมพันธ์กับบทร้อง เนื้อร้องที่นำมาจากเนื้อเรื่องในตับอิเหนา เป็นตอนที่ปันหยี อุณากรรณ และสังคามาระตากำลังร้องเพลงรำเล่นกันในงานเลี้ยงโดยบรรยายเป็นความรู้สึกออกมาในความรักที่มีต่อสตรีทั้งสิ้น แสดงให้เห็นว่า คนโบราณนำเนื้อร้องที่เกี่ยวกับเรื่องความรู้สึกของความรักมาเป็นกโลบายในการสร้างผลงานเพลง

3. ใช้ลูกตกเสียงปลายจังหวะไปตามบันไดเสียงที่นำมาใช้ในแต่ละช่วงของทำนองเพลง

4. บันไดเสียงที่เป็นหลักคือเป็นบันไดเสียงกลาง ซึ่งมีเสียงที เป็นเสียงปกครองของบทเพลง ลูกตกเสียงซึ่งประพันธ์ร้อยกรองสำนวนเพลงในกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมีความสัมพันธ์เป็นดังนี้

4.1 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 2 ของเสียงปกครอง

4.2 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 3 ของเสียงปกครอง

4.3 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 4 ของเสียงปกครอง

4.4 ลูกตกเป็นคู่เสียงขั้นที่ 6 (leading note) ซึ่งเป็นเสียงที่นำเข้าสู่เสียงปกครองของบทเพลง

4.5 ลูกตกเป็นเสียงเดียวกับเสียงปกครอง

5. พบว่ามีการประพันธ์ทำนองจากบันไดเสียงที่มี 6 เสียง หรือ 7 มากขึ้น

6. มีลักษณะการบรรเลงแบบโอดและพัน ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงของทำนองเพลงในลักษณะหนึ่งโดยคงรูปทำนองไว้ดังเดิม ใช้เรียกทำนองช่วงที่อยู่ในบันไดเสียงที่สูงกว่าว่าโอด และเรียกทำนองเดิมแต่เปลี่ยนบันไดเสียงให้ต่ำกว่าว่าพัน (พิชิต ชัยเสรี: 17-18)

7. การประพันธ์ยึดหลักความกลมกลืนของบทเพลงสม่ำเสมอ โดยพิจารณาจากลูกตกเสียง ทั้งตำแหน่งกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมักมีความสัมพันธ์เป็นคู่เสียงที่สนิทสนมกับเสียงปกครองเช่น ขั้นคู่เสียงที่ 4, 5 ของเสียงปกครองเป็นต้น

8. สำนวนเพลงมีความนุ่มนวล ไพเราะ มีความประณีตในการเรียงร้อยสำนวน โดยภาพรวมจึงเป็นลักษณะที่เชื่องช้า และแสดงถึงความประณีต รวมทั้งสำนวนมีความเป็นเอกลักษณ์ต่างจากสำนวนเพลงที่มีสำเนียงเพลงต่างชาติเข้ามาปะปน ซึ่งเกิดขึ้นมาภายหลัง เอื้ออำนวยให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถแสดงความเปล่งปลั่งของการใช้เสียงของเครื่องดนตรีของตน

ผู้บรรเลงทางที่แตกต่างกันบ้าง แสดงให้เห็นการประสานเสียงในลักษณะแนวนอน ดังนั้นจากแถบบันทึกเสียงที่ทำการศึกษาจึงพบว่า แต่ละเครื่องมือก็จะมีวิธีดำเนินการปฏิบัติของตน

เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์

เที่ยวแรก

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

2.6.4 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 4 ชื่อเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์

2.6.4.1 โครงสร้างเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.6.4.1.1 บทเพลงท่อนเดียวมี 7 จังหวะ บรรเลงกลับต้นรวมทั้งสิ้น 14 จังหวะ

2.6.4.1.2 ดำเนินสำนวนสำหรับหน้าที่ทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.6.4.1.3 เสียงตกปลายจังหวะตามลำดับคือ

เร โด ซอล ลา ซอล เร ซอล

2.6.4.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด ร่วมกับการขับร้องที่เป็นเนื้อเรื่อง โดยยึดถือบทร้องที่ร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง (มนตรี ตราโมท, 2540: 71) เป็นเพลงลำดับที่สี่ของดับเขนง

ข. แบบแผนทำนองคือ เป็นบทเพลงท่อนเดียว บรรเลงกลับต้นคือ ก/

2.6.4.2 การใช้กลุ่มเสียง

บทเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออบนทางเพียงออล่าง และทางชะวา พบว่า เป็นการผูกกลอนในบันไดเสียงกลุ่มปัญจมูลเช่นกันแต่อาจจะใช้เสียงเข้ามาตบแต่งการผูกกลอนเพื่อให้เกิดลักษณะทำนองกลอนเพลง

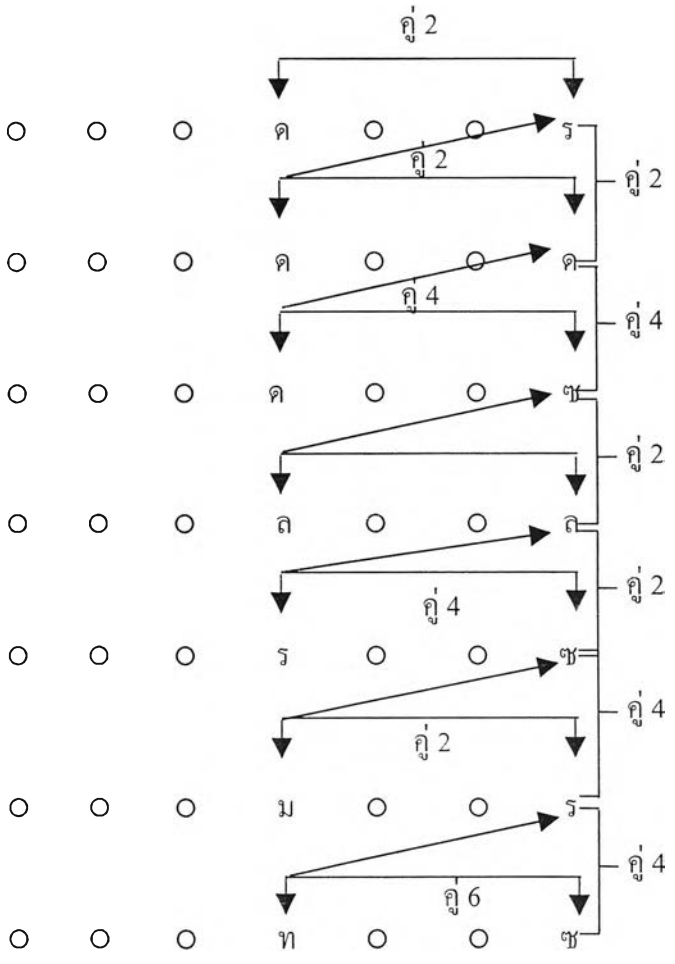
ดังผังบันไดเสียง ดังนี้

บันไดเสียงแรก (เพียงออบน) ด ร ม x ซ ล (ท) (มีเสียงทีจรเข้ามา)

บันไดเสียงที่สอง(เพียงออล่าง) ซ ล ท x ร ม x

บันไดเสียงที่สาม(ทางชะวา) ฟ ซ ล x ด ร (ม)(มีเสียงมีจรเข้ามา)

แสดงผังลูกตกเสียงได้ดังนี้



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์ของเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ มีลักษณะเด่นด้านการใช้สำนวนกลอนเพลง ทางพื้นและทางบังคับ กล่าวคือมีทั้งการใช้สำนวนที่เป็นกลอนแบบเก็บ และการใช้ทำนองที่เป็นเสียงที่ยาวด้วยการลากเสียง ซึ่งใช้การรัวของจะเข้ การเป่าโหยหวลด้วยการลากเสียงยาวของขลุ่ย หรือการลากคันชักซอ เพื่อให้มีกระแสเสียงที่ยาวและแสดงความเยือกเย็นให้ปรากฏ และมีลักษณะเด่นดังนี้

1. มีกลุ่มเสียงที่หลากหลายขึ้น พบว่า เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์เป็นทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลายกลุ่มเสียง โดยมีกลุ่มเสียงเพียงออบน เพียงออล่าง และทางชะวา เข้ามาเพิ่มเติมร่วมกับทางเพียงออล่าง ซึ่งเป็นทางที่เป็นบันไดเสียงส่วนใหญ่บทเพลงในตับที่วิเคราะห์ผ่านมา

ในตับเรื่องข้างต้น ทำให้สามารถเห็นได้ว่าบทเพลงดังกล่าวเป็นความคลี่คลายประการหนึ่งของการบรรเลงเพลงตับเรื่องมโหรีโบราณ อาจกล่าวได้ว่ามีการประพันธ์เพลงแสดงความกลมกลืนในการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยเพิ่มเติมเสียงโน้ตที่นอกเหนือจากลุ่มปัญจมูล สามารถสรุปได้ว่าบทเพลงมโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาเริ่มมีการประพันธ์เพลงที่ใช้บันไดเสียง 6 เสียง และบันไดเสียง 7 เสียง

2. ความสัมพันธ์กับบทร้อง เนื้อร้องที่นำมาจากเนื้อเรื่องในตับอิเหนานี้ เป็นตอนที่ปันหยี อุณากรรณ และสังคีตมาระตากำลังร้องเพลงรำเล่นกันในงานเลี้ยงโดยบรรยายเป็นความรู้สึกออกมาในความรักที่มีต่อสตรีทั้งสิ้น แสดงให้เห็นว่า คนโบราณนำเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับเรื่องความรู้สึกของความรักมาเป็นกโลบายในการสร้างผลงานเพลง

3. ใช้ลูกตกเสียงปลายจังหวะไปตามบันไดเสียงที่นำมาใช้ในแต่ละช่วงของทำนองเพลง

4. บันไดเสียงมีความหลากหลาย และเป็นบันไดเสียงของวงปี่พาทย์เข้ามาร่วมด้วย คือบันไดเสียงทางใน บันไดเสียงทางนอก บันไดเสียงเพียงออล่าง ลูกตกเสียงซึ่งประพันธ์ร้อยกรองสำนวนเพลงในกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมีความสัมพันธ์เป็นดังนี้

4.1 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง

4.2 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง

4.3 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง

4.4 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 6 (leading note) ซึ่งเป็นเสียงที่นำเข้าสู่เสียงปกครองของบทเพลง

4.5 ลูกตกที่เป็นเสียงเดียวกับเสียงปกครอง

5. พบว่ามีการประพันธ์ทำนองจากบันไดเสียงที่มี 6 เสียง หรือ 7 มากขึ้น

6. การประพันธ์ยึดหลักความกลมกลืนของบทเพลงสม่ำเสมอ โดยพิจารณาจากลูกตกเสียง ทั้งตำแหน่งกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมักมีความสัมพันธ์เป็นคู่เสียงที่สนิทสนมกับเสียงปกครอง เช่น ขั้นคู่เสียงที่ 4, 5 ของเสียงปกครอง เป็นต้น

7. สำนวนเพลงมีความนุ่มนวล ไพเราะ มีความประณีตในการเรียงร้อยสำนวนโดยภาพรวมจึงเป็นลักษณะทางพื้น และแสดงถึงความประณีต รวมทั้งสำนวนมีสำเนียงภาษาระคนอยู่ ซึ่งอาจเกิดขึ้นมาภายหลัง เอื้ออำนวยให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถแสดงความเปล่งปลั่งของการใช้เสียงของเครื่องดนตรีของตน ผู้บรรเลงจึงบรรเลงทางที่แตกต่างกันบ้าง แสดงให้เห็นการประสานเสียงในลักษณะแนวนอน ดังนั้นจากแถบบันทึกเสียงที่ทำการศึกษาจึงพบว่า แต่ละเครื่องมือก็จะมีวิธีดำเนินการปฏิบัติของตน

เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า

เที่ยวแรก

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

2.6.5 ผลการวิเคราะห์เพลงที่ 5 ชื่อเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า

2.6.5.1 โครงสร้างเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า (อัตราจังหวะสองชั้น) และสังคีตลักษณ์

2.6.5.1.1 บทเพลงท่อนเดียวมี 8 จังหวะ

2.6.5.1.2 บทเพลงสำนวนกลอนเพลงไทยโบราณโดยมีสำเนียงเป็นเพลงแขกบ้าง แต่ตบแต่งด้วยรูปแบบทำนองแบบไทยโบราณ ใช้สำหรับหน้าทับทยอย อัตราจังหวะสองชั้น

2.6.5.1.3 มีเสียงตกปลายจังหวะดังนี้

เร ซอล เร เร เร โด ซอล ซอล

2.6.5.1.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

ก. แบบแผนการบรรเลงมาจากการขับกล่อมในรูปของวงมโหรี โดยบรรเลงรวมกับเพลงอื่น ๆ เป็นชุด ร่วมกับการขับร้องที่เป็นเนื้อเรื่อง โดยยึดถือบทร้องที่ร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง (มนตรี ตราโมท. 2540: 71) โดยเรียกเป็นตับเรื่องอิเหนา หรือตับเขมร บรรเลงเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เป็นลำดับสุดท้าย

ข. แบบแผนท่วงทำนองคือ ก/ เป็นบทเพลงท่อนเดียวที่มีความสั้น อาจใช้เป็นเพลงลำดับสุดท้ายได้ แสดงถึงการรวบรัดตัดตอน ตามที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ชำนาญการขับร้องและบรรเลง กล่าวว่า เพลงตับมโหรีมักจบด้วยเพลง 2 ไม้เสมอ เป็นขนบการเรียบเรียงตับมโหรี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 12)

2.6.5.2 การใช้กลุ่มเสียง

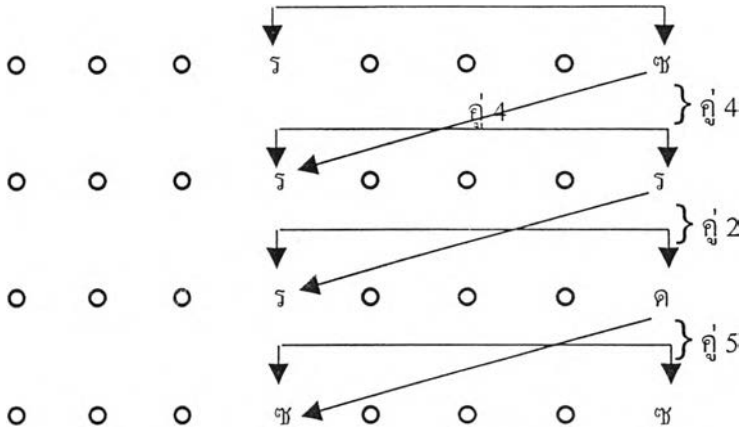
บทเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า มีสำนวนเพลงอยู่ในบันไดเสียงทางชะวาทางกลาง โดยมีหลักการใช้เสียงกลุ่มปัญจมูล (pentacentric) การบรรเลงของวงมโหรีที่ปรากฏในแถบบันทึกเสียงนั้นเป็นการผูกกลอนสำนวนเพลงไทยโบราณ และการดัดแปลงสำเนียงภาษาเข้ามาร่วมด้วย

ดังผังบันไดเสียงดังนี้

ฟ ซ ล x ด ร (ท) (มีเสียงทีจรเข้ามา)

ท ด ร x ฟ ซ (ล) (มีเสียงลาจรเข้ามา)

ท่อนเดียว



สรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์ของเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า มีลักษณะเด่นด้านการใช้สำนวนกลอนเพลง ทางพื้นใช้สำนวนที่เป็นกลอนแบบเก็บ และการใช้ทำนองที่เป็นเสียงที่ยาวด้วยการลากเสียง ซึ่งใช้การรัวของจะเข้ การเป่าโหยหวลด้วยการลากเสียงยาวของขลุ่ย หรือการลากคันชักซอ เพื่อให้มีกระแสเสียงที่ยาวและแสดงความเยือกเย็นให้ปรากฏ และมีลักษณะเด่นดังนี้

1.มีกลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง เป็นทำนองเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงสองกลุ่ม โดยมีกลุ่มเสียงทางชะวา และทางกลาง ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ทุกเพลงในตับเรื่องอิเหนาที่วิเคราะห์ผ่านมาในตับเรื่องข้างต้น บทเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้าประพันธ์เพลงแสดงความกลมกลืนการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยเพิ่มเติมเสียงโน้ตที่นอกเหนือจากลุ่มปัญจมูลที่มีอิทธิพล และใช้กันอยู่แต่เดิมแสดงสำเนียงให้ออกมาในด้านความไพเราะเป็นทำนองที่มีท่วงท่าไพเราะให้ความรู้สึกสนุกสนาน อีกทั้งมีการใช้ตัวโน้ตนอกกลุ่มปัญจมูลมาช่วยบ้าง ตามลักษณะของเพลงไทย สามารถสรุปได้ว่าบทเพลงมโหรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาเริ่มมีการประพันธ์เพลงที่ใช้กลุ่มเสียงกลุ่มปัญจมูล (pentacentric)

2. ความสัมพันธ์กับบทร้อง เนื้อร้องที่นำมาจากเนื้อเรื่องในตับ อิเหนานี้ เป็นตอนที่ปันหยี อุณากรรณ และสังคามาระตากำลังร้องเพลงรำเล่นกันในงานเลี้ยงโดยบรรยายเป็นความรู้สึกออกมาในความรักที่มีต่อสตรีทั้งสิ้น จนกระทั่งเมื่อบทร้องสามารถที่จะจบเป็นตอนได้

เนื่องจากบทร้องถึงตอนที่ปันหยี อุณากรรณ และสังคามาระตานึกถึงคำร้องพรรณนาสตรีไม่ออก จึงตัดบทว่า เกิดมามิเสียที อะไรเล่าเมื่อกี้ที่สอนให้มิรู้ที่จะว่ากระไรได้ ข้าลืมไปเสียแล้วนะท่านเอย ทำให้โบราณาจารย์ดุริยางค์ไทยได้กำหนดจบตอนในการขับกล่อมบทมโหรีเรื่องอิเหนาในตอนเนื้อเรื่องดังกล่าว และกำหนดให้ใช้เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้าเป็นเพลงสุดท้าย ซึ่งเหมาะสมกับคำร้องที่สั้น และกระชับ และแสดงสัญญาณว่าจบตอน

3. ใช้ลูกตกเสียงปลายจังหวะตามระบบเสียงปัญจมูล ของกลุ่มเสียงแสดงว่าเพลงดังกล่าวแสดงถึงความเป็นบทเพลงในกลุ่มปัญจมูลชัดเจน

4. ใช้บันไดเสียงสองลักษณะคือ บันไดเสียงเพียงออล่าง และบันไดเสียงเพียงออบน

4.1 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 2 ของเสียงปกครอง

4.2 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครอง

4.3 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 4 ของเสียงปกครอง

4.4 ลูกตกที่เป็นเสียงขั้นคู่ที่ 6 (leading note) ซึ่งเป็นเสียงที่นำเข้าสู่เสียงปกครองของบทเพลง

5. พบว่ามีการประพันธ์ทำนองจากบันไดเสียงที่มี 6 เสียง หรือ 7 มากขึ้น

6. การประพันธ์ยึดหลักความกลมกลืนของบทเพลงสม่ำเสมอ โดยพิจารณาจากลูกตกเสียง ทั้งตำแหน่งกึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะมักมีความสัมพันธ์เป็นคู่เสียงที่สนิทสนมกับเสียงปกครอง เช่น ขั้นคู่เสียงที่ 3, 4, 5 ของเสียงปกครอง เป็นต้น

7. สำนวนเพลงมีความนุ่มนวล ไพเราะ มีความประณีตในการเรียงร้อยสำนวน เมื่อใช้หน้าทับสองไม้จึงเห็นได้ว่า บทเพลงมีความกระชับขึ้นและเตือนกระตุ้นผู้ฟังให้รู้สึกถึงความเปลี่ยนแปลง เนื่องจากจังหวะและหน้าทับกลองเป็นสิ่งที่แสดงให้รู้ว่าจบตอนหรือจบช่วงเวลาในการขับกล่อม

สรุปการศึกษาวิธีการร้องกรองเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นตับมโหรีโบราณโดยขนบของไทย ว่ามีอยู่สองลักษณะ ดังที่กล่าวว่ามีตับเพลงมโหรี เป็นการนำเพลงเกร็ดที่มีลักษณะโครงสร้างทางบันไดเสียง กระสวนทำนอง สำนวนเพลง ท่วงทีลีลา ที่ใกล้เคียงกันมากมาขับร้องต่อกันเป็นชุด โดยไม่ได้กำหนดว่าเนื้อร้องต้องเปลี่ยนเป็นเรื่องเดียวกัน หรือต่อเนื่องกัน แต่ทั้งนี้อาจมีลักษณะสอดคล้องทั้งสองประการได้ อีกลักษณะคือตับเรื่องมโหรี เป็นการนำเพลงเกร็ดที่มีโครงสร้างทางบันไดเสียง กระสวนทำนองเพลง มาร้อยกรอง เรียบเรียงบรรจุในเนื้อเรื่องของวรรณคดีเป็นเรื่องราว หรือเป็นตอนที่ชัดเจน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 14-15) โดยตับมโหรีทั้งสองประเภทมิได้ทำเพื่อการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงใด ๆ หากแต่เป็นการร้อยกรองและเรียบเรียงเป็นตับมโหรีเพื่อการขับกล่อม ด้วยการขับร้องพรรณนาด้วยความไพเราะนุ่มนวลในขนบของรูปแบบวงมโหรี เพื่อให้ผู้ฟังบังเกิดความสำเริงทางอารมณ์ หรือผ่อนคลายอิริยาบถ ซึ่งมักเป็นการขับร้องและบรรเลงถวายพระเจ้าแผ่นดิน เนื่องจากถือเป็นแบบแผนทางสังคมไทยว่าวงมโหรีเป็นวงดนตรีซึ่งเป็นหญิงผู้มีบรรดาศักดิ์สูง หรือนางพระกำนัล เป็นผู้มีหน้าที่ขับกล่อมถวายพระมหากษัตริย์ไทย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 37-40) เนื่องจากเป็นการสนองเบื้องพระยุคลบาทที่ทรงตรากตรำในการประกอบพระราชกรณียกิจ

ศิลปินโบราณาจารย์ได้ชำระวรรณคดี ทั้งที่เป็นบทวรรณคดีโบราณต่าง ๆ รวมทั้งบทพระราชนิพนธ์ และบทประพันธ์ของขุนนางผู้มีบรรดาศักดิ์ และคัดเลือกเพลงเกร็ดที่จะใช้บรรเลงรับคำร้อง จึงเรียกเพลงต่าง ๆ นี้ว่า เพลงเกร็ดมโหรี เมื่อนำเพลงเกร็ดมโหรีที่มีโครงสร้างบันไดเสียงกระสวนทำนองเพลง สำนวนเพลง และท่วงทีลีลาที่คล้ายคลึงกันมาขับร้องต่อกันเป็นชุด โดยอาจไม่คำนึงถึงการต่อเนื่องของบทร้อง หรือมิได้เป็นวรรณคดีเรื่องเดียวกันมาขับร้องและบรรเลงจึงเรียกว่าตับเพลงมโหรี และเมื่อนำเพลงเกร็ดที่มีโครงสร้างทางบันไดเสียง กระสวนทำนอง สำนวนเพลงที่อาจมีคนละท่วงทีลีลา มาร้องกรอง เรียบเรียงบรรจุในเนื้อเรื่องของวรรณคดีที่เป็นเรื่องราวให้ต่อเนื่องกัน หรือเป็นตอนที่ชัดเจน แล้วขับร้องและบรรเลงทำให้ฟังเป็นเรื่องราวชัดเจนขึ้น จึงเรียกว่าเป็นตับเรื่องมโหรี

ผู้วิจัยสันนิษฐานเพิ่มเติมว่าตับเพลงมโหรีสามารถเป็นบทขับร้องและบรรเลงได้ดีในช่วงเวลาที่พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชประสงค์ให้ขับกล่อมเพื่อสำราญพระราชหฤทัยเป็นหลัก หรืออาจทรงพอพระฤทัยที่จะขับกล่อมถวายในขณะทรงพระบรรทม ซึ่งตับเรื่องมโหรีก็สามารถขับร้องและบรรเลงถวายในช่วงเวลาดังกล่าวได้ นอกจากนี้ยังใช้เพื่อขับร้องและบรรเลงเฉลิมพระเกียรติยศหรือถวายความสำราญด้วยบทพระราชนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง หรืออาจทรงต้องพระประสงค์สดับตรับฟังการขับกล่อมด้วยพระสติสัมปชัญญะ ที่สามารถทำให้ทรงทราบเรื่องราวทางวรรณคดีได้ด้วยเพื่อทรงสำราญพระหฤทัย

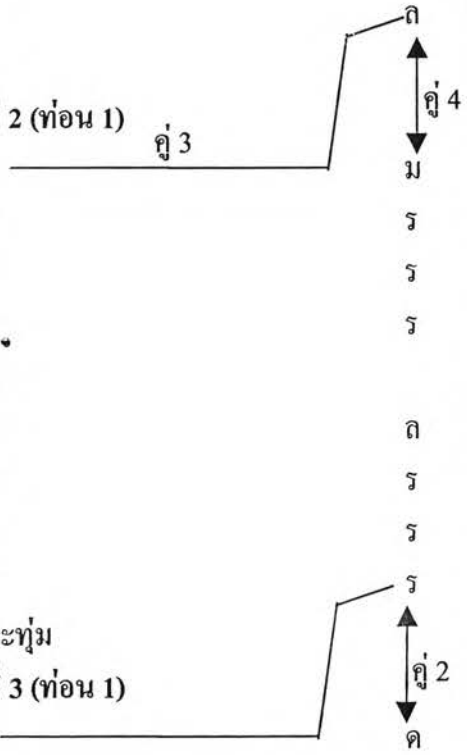
สรุปความแตกต่างจากหลักการร้อยกรองเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นตับมโหรีได้ดังนี้

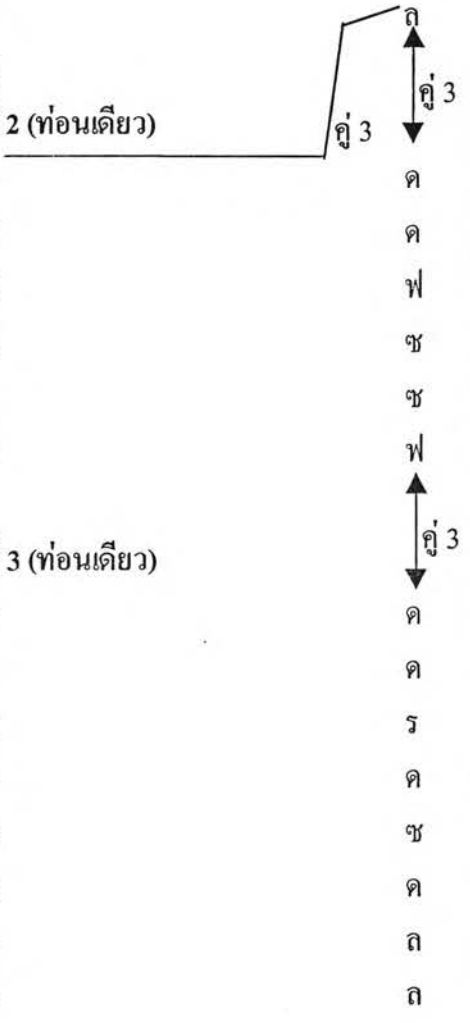
ลักษณะของตับเพลงมโหรี	ลักษณะของตับเรื่องมโหรี
1. ไม่เน้นบทร้องหรือวรรณคดีที่นำมาขับร้องให้เป็นเรื่องเดียวกันหรือต่อเนื่องกัน	1. นำบทร้องหรือวรรณคดีมาบรรจุเพลงโดยร้อยกรองเรียบเรียงเพลงให้เป็นตับเรื่องมโหรี
2. ยึดถือบทเพลงที่มีโครงสร้างบันไดเสียงเดียวกัน	2. ยึดถือบทเพลงที่มีโครงสร้างบันไดเสียงเดียวกัน
3. ยึดถือบทเพลงที่คัดเลือกมามีลูกตกเสียงที่สอดคล้องกันอย่างใดอย่างหนึ่งดังต่อไปนี้ 3.1 ลูกตกกึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะคล้ายคลึงหรือเป็นเสียงเดียวกันจำนวนมาก 3.2 ลูกตกกึ่งกลางจังหวะหรือปลายจังหวะที่มีความสัมพันธ์กับเสียงปกครองในขั้นคู่เสียงสมบูรณ์หรือเป็นขั้นคู่เสียงที่กลมกลืนกันเช่น ขั้นคู่เสียงที่ 5 ขั้นคู่เสียงที่ 4 ขั้นคู่เสียงที่ 3 เป็นต้น	3. ยึดถือบทเพลลงที่คัดเลือกมามีลูกตกเสียงที่สอดคล้องกันอย่างใดอย่างหนึ่งดังต่อไปนี้ 3.1 ลูกตกกึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะคล้ายคลึงหรือเป็นเสียงเดียวกันจำนวนมาก 3.2 ลูกตกกึ่งกลางจังหวะหรือปลายจังหวะที่ความสัมพันธ์กับเสียงปกครองในขั้นคู่เสียงสมบูรณ์หรือเป็นขั้นคู่เสียงที่กลมกลืนกันเช่นขั้นคู่เสียงที่ 5 ขั้นคู่เสียงที่ 4 ขั้นคู่เสียงที่ 3 เป็นต้น
4. จำนวนท่อนเท่ากัน โดยมากเป็นเพลง 2 ท่อนทุกเพลง	4. ไม่เน้นว่าต้องมีจำนวนท่อนเท่ากันทุกๆ เพลง
5. เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ในหน้าทับปรบไก่และเพลงสุดท้ายมักเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้ 2 ชั้น	5. เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้หน้าทับปรบไก่และเพลงสุดท้ายมักเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้ 2 ชั้น
6. บันไดเสียงที่ใช้ในการศึกษาตับเพลงมโหรี (ตับนางนาค) มีผังบันไดเสียงดังนี้	6. บันไดเสียงที่ใช้ในการศึกษา ตับเรื่องมโหรี (ตับอิเหนา) เรียกว่าตับเขนง มีผังบันไดเสียงดังนี้

ลักษณะของตับเพลงมโหรี	ลักษณะของตับเรื่องมโหรี
เพลงนางนาค 1. ซ ล ท x ร ม ซ ล ท (ด) ร ม เพลงพัดชา 2. ด ร ม x ซ ล ด ร ม (ฟ) ซ ล ซ ล ท x ร ม เพลงกราวรำมอญ 3. ด ร ม x ซ ล x ด ร ม (ฟ) ซ ล x ซ ล ท x ร ม x เพลงลีลากระทุ่ม 4. ด ร ม x ซ ล x ท ด ร x ฟ ล x ด ร ม x ซ ล (ท) เพลงโล้ 5. ด ร ม x ซ ล x ซ ล ท x ร ม x ฟ ซ ล x ด ร x เพลงสี่เกลอ 6. ฟ ซ ล x ด ร x ด ร ม x ซ ล x ฟ ซ ล x ด ร (ม)	เพลงเขนง 1. ท ด ร x ฟ ซ ท ด ร x ฟ ซ (ล) เพลงน้ำค้าง 2. ท ด ร x ฟ ซ (ล) ฟ ซ ล x ด ร เพลงราโค 3. ด ร ม x ซ ล x ซ ล ท x ด ร (ม) ท ด ร x ฟ ซ (ล) เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ 4. ด ร ม x ซ ล (ท) ซ ล ท x ร ม x ฟ ซ ล x ด ร (ม) เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า 5. ฟ ซ ล x ด ร x ท ด ร x ฟ ซ x ท ด ร x ฟ ซ (ล) ฟ ซ ล (ท) ด ร
จะเห็นได้ว่าตับมโหรีดังกล่าวนี้ มีบันไดเสียงที่ปกครอง หรือเรียกว่าเป็นบันไดเสียงร่วมกันในตับ ที่เห็นได้ชัดเจนคือบันไดเสียง ด ร ม x ซ ล x และบันไดเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยเพลงที่ร้อยกรองต่อกันมาตามลำดับนั้น จะอยู่ในบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกันเช่นย้ายจากทางเพียงออล่าง มาเพียงออบน ทำให้เห็นว่าเป็น	จะเห็นได้ว่าทั้งตับมโหรีดังกล่าวนี้จะมีบันไดเสียงที่ปกครอง หรือเรียกว่าเป็นบันไดเสียงร่วมกันในตับที่เห็นได้ชัดคือบันไดเสียง ท ด ร x ฟ ซ x หรือ ท ด ร x ฟ ซ (ล) ส่วนบันไดเสียงที่เพิ่มเข้ามาก็มักจะมีปรากฏอยู่ในเพลงที่ร้อยกรอง ลำดับถัดมาด้วย ทั้งนี้เห็นได้ชัดเจนว่า เป็นการสร้างเอกภาพ และความกลมกลืนทางศิลปะ

ลักษณะของตับเพลงมโหรี	ลักษณะของตับเรื่องมโหรี
การคลี่คลายทำนองที่ทำให้เกิดสีสัน และท่วงทีที่น่าฟังหรือแปลกหูแต่ยังกลมกลืนเนื่องจากเป็นบันไดเสียงใกล้เคียงกัน สำหรับเพลงที่ 6 เพลงสุดท้ายนั้นเป็นเพลงเดียวที่จะเป็นเพลงที่ลงจบมีบันไดเสียงร่วมกันของตับด้วยและเห็นว่าบันไดเสียงสุดท้ายของเพลงที่ 5 แปลกแตกต่างออกมาจากเพลงอื่น ๆ คือ ฟ ซ ล x ด ร x แต่ก็ยังเป็นบันไดเสียงที่กลมกลืนกับบันไดเสียงที่ปกครองตับมโหรีดังกล่าวนี้อยู่ เนื่องจากเสียงปกครองของบันไดเสียงนี้ที่เป็นเสียง ฟา เป็นขั้นคู่ที่ 3 ของเสียงปกครองของตับมโหรีนางนาคนี้ อีกทั้งภายในเพลงยังมีบันไดเสียงอีกหนึ่งลักษณะซึ่งเป็นบันไดเสียงปกครองของตับอยู่ร่วมด้วย คือบันไดเสียง ด ร ม x ซ ล ทำให้สามารถสรุปได้ว่าการร้อยกรองเรียบเรียงตับมโหรีนางนาค มีการสร้างเอกภาพและความกลมกลืนทางศิลปะ รวมทั้งการเพิ่มเติมความวิจิตรของทำนองให้มีความแปลกหูแต่กลมกลืนทำให้เกิดความน่าทึ่งซึ่งเป็นการสร้างศิลปะที่มีคุณภาพสูงประการหนึ่ง ทำให้การร้อยกรองและเรียบเรียงบทเพลงตับของไทยโบราณ เป็นไปในลักษณะของศิลปะขั้นสูง เนื่องจากความประณีต กลมกลืนและมีเอกภาพ	การร้อยกรองและเรียบเรียงบทเพลงตับของไทยโบราณ เป็นไปในลักษณะของศิลปะขั้นสูง เนื่องจากความประณีต กลมกลืนและมีเอกภาพ
7. บทเพลงที่เลือกมาร้อยกรองนี้สามารถใช้ในการบรรเลงให้มีโอดและพัน	7. บทเพลงที่เลือกมาร้อยกรองนี้สามารถใช้การบรรเลงให้มีโอด และพัน
8. ความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงตับนางนาคเป็นดังนี้	8. ความสัมพันธ์ของลูกตกเสียง ตับอิเหนา (เขนง) เป็นดังนี้

ลักษณะของตับเพลงมโหรี		ลักษณะของตับเรื่องมโหรี	
กึ่งกลางจังหวะ	ปลายจังหวะ	กึ่งกลางจังหวะ	ปลายจังหวะ
นางนาค		เขนง	
เพลงที่ 1 (ท่อน 1)		เพลงที่ 1 (ท่อน 1)	
ท	ท	ล	ร
ร	ม	ท	ด
ม	ท	ซ	ร
ล	ล	ซ	ล
ท่อน 2		ท่อน 2	
ท	ท	ล (ท่อนดียว)	ซ
ล	ม	ซ	ด
ซ	ท	ท	ซ
ล	ล	ล	ล
พัดชา		น้ำค้าง	
เพลงที่ 2 (ท่อน 1)		เพลงที่ 2 (ท่อนเดียว)	
ด	ม	ด	ด
ม	ร	ท	ด
ล	ร	ซ	ฟ
ม	ร	ฟ	ซ
ท่อน 2		ล	ซ
ด	ล	ซ	ฟ
ซ	ร	ราโค	
ล	ร	เพลงที่ 3 (ท่อนเดียว)	
ม	ร	ล	ด
ลีลากระทุ่ม		ร	ด
เพลงที่ 3 (ท่อน 1)		ท	ร
ร	ด	ด	ด
ร	ม	ซ	ซ
ม	ด	ซ	ด
ร	ร	ล	ล
ท่อน 2		ล	ล
ร	ล		
ด	ร		
ร	ม		
ด	ร		





ลักษณะของตับเพลงมโหรี	ลักษณะของตับเรื่องมโหรี
กราวรำมอญ เพลงที่ 4 (ท่อน 1) ม ล ล ร ม ล ม ม ท่อน 2 ค ร ค ม ล ร ล ด โล้ เพลงที่ 5 (ท่อน 1) ด ร ร ล ร ซ ร ล ท่อน 2 ค ล ล ร ร ล ร ด สี่เกลอ เพลงที่ 6 (ท่อน 1) ร ฟ ซ ซ ซ ซ ด ด ซ ซ ซ ฟ ร ฟ	พราหมณ์เข้าโบสถ์ เพลงที่ 4 (ท่อนเดียว) ค ร ค ค ด ซ ล ล ร ซ ม ร ท ซ (ร) พราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงที่ 5 (ท่อนเดียว) ร ซ ร ร ร ด ซ ซ

ลักษณะของตับเพลงมโหรี	ลักษณะของตับเรื่องมโหรี
ท่อน 2 ม ม ด ร ร ด ซ ฟ ฟ ฟ ฟ ร จะเห็นได้ว่า การร้อยกรองเรียบเรียงตับมโหรีซึ่งเป็นตับเพลงนั้นมีความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงที่กึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะทั้งภายในเพลงและระหว่างท่อนเพลง ซึ่งความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงในตับเพลงมโหรีต้องมีระหว่างบทเพลงที่ต้องบรรเลงต่อกันจึงทำให้บทเพลงมีความสอดคล้องกลมกลืนและไพเราะ พบว่ามีลักษณะลูกตกที่มีความสัมพันธ์ระหว่างท่อน ที่กึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะ เป็นดังนี้ 1. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นเสียงเดียวกันหรือเป็นคู่แปด 2. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 2 3. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 3 4. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 4 5. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 5 9. เพลงสุดท้ายของตับเป็นเพลงที่มีจังหวะหน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะสองชั้น	จะเห็นได้ว่า การร้อยกรองเรียบเรียงตับมโหรีซึ่งเป็นตับเพลงนั้นมีความสัมพันธ์ของลูกเสียงที่กึ่งกลางจังหวะและปลายจังหวะทั้งภายในเพลงและระหว่างท่อนเพลง ซึ่งความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงในตับเพลงมโหรีต้องมีระหว่างบทเพลงที่ต้องบรรเลงต่อกันจึงทำให้บทเพลงมีความสอดคล้องกลมกลืนและไพเราะ พบว่ามีลักษณะลูกตกที่มีความสัมพันธ์ระหว่างท่อน ที่กึ่งกลางจังหวะ และปลายจังหวะ เป็นดังนี้ 1. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นเสียงเดียวกันหรือเป็นคู่แปด 3. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 3 4. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 4 5. มีความสัมพันธ์กันคือเป็นคู่ 5 9. เพลงสุดท้ายของตับเป็นเพลงที่มีจังหวะหน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะสองชั้น

2.7 แบบแผนการบรรเลงของวงมโหรีโดยขนบ

มนตรี ตราโมท (2481: 45) ได้ศึกษาพบว่า วงมโหรีของไทยนั้นแต่เดิมใช้ประกอบการร้องส่ง เพื่อขับกล่อมให้ความสำเริงอารมณ์แก่ผู้ฟัง โดยจากการแสดงผลการศึกษาด้านพัฒนาการของวงมโหรีตามหัวข้อการวิจัยข้อที่ 2.2 ข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าวงมโหรีมีพัฒนาการทั้งด้านเพลงและด้านการบรรเลงเพื่อขับกล่อมให้ความสำเริงทางอารมณ์แก่ผู้ฟังทั้งระดับพระ-มหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ ผู้มีบรรดาศักดิ์ และผู้มีฐานะ หรือประชาชนทั่วไปจากอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร (มนตรี ตราโมท) ทั้งนี้หมายรวมถึงทุกประเภทวงมโหรีซึ่งสร้างไว้โดยดุริยางคศิลปินไทยโบราณยุคต่าง ๆ ซึ่งท่านได้กำหนดขนาดของวงให้เลือกใช้ตามกาละ และเทศะของงานที่ต้องการการขับกล่อมด้วยมโหรี ได้แก่

ก. มโหรีเครื่องสี และมโหรีเครื่องหก (มโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยา)

ข. มโหรีวงเล็ก (มโหรีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ถึงช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จ-พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)

ง. มโหรีเครื่องคู่ (มโหรีสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา)

จ. มโหรีเครื่องใหญ่ หรือมโหรีเครื่องสายวงใหญ่

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 15)

2.7.1 การบรรเลงตามแบบแผนเพลงมโหรี

เนื่องจากการสร้างวงมโหรีมีเจตนารมย์เพื่อเป็นวงบรรเลงบทเพลงจำพวกที่ทำการขับกล่อมในรูปแบบของขนบมโหรี ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา-นริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายว่า กระบวนการบรรเลงเพลงในดนตรีไทยมีเป็น 3 กลุ่มเพลงใหญ่ ได้แก่ เพลงร้อง เพลงมโหรี และเพลงปี่พาทย์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา-นริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2460 (เล่ม 2): 126) โดยมีหลักแต่เดิมว่า

> "มโหรี ร้องเปนเพลงตับ ประสานกับซอสามสาย
> แล้วเครื่องรับเป็นท่อน ๆ ..." (2460: 126)

แต่หลักการของมโหรีทรงอธิบายว่าเป็นเครื่องดนตรีเสียงเบาบรรเลงภายในอาคารเพื่อการขับกล่อมถวายแด่กษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ภายหลังจึงผสมเครื่องดนตรีที่เรียกว่ามโหรีนอก ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้มาผสม รวมวง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระ

ยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2460 (เล่ม 2): 148) โดยมีหลักการบรรเลงเพลงเกร็ด และเพลงที่ร้อยเรียงเป็นตับมโหรีทั้งตับเรื่องและตับเพลง

สอดคล้องกับผลการศึกษาของ พูนพิศ อมาตยกุล (2529) ได้อธิบายว่าเพลงมโหรีเดิมบรรเลงกันแต่เพลงเกร็ด โดยครั้งแรกเพลงมโหรีมาจากเพลงร้องที่เป็นทำนองในตัว ไม่มีการเอื้อน ต่อมาได้ใช้วงมโหรีบรรเลงสอดบ้าง รับบ้างและมีการเอื้อนเล็กน้อยไม่บังคับแบบแผนชัดเจน จนกระทั่งยุครัตนโกสินทร์จึงมีการตบแต่งบทร้องให้ไพเราะขึ้นมีแบบแผนการรับส่งแบบเสภาเป็นขนบธรรมเนียมเมื่อบรรเลงเพลงเกร็ดหรือเพลงตับวงมโหรี ดังที่พบเห็นในยุคปัจจุบันนี้เช่นกัน ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นพร้อมกับเพลงสามชั้นและเพลงเถา (มนตรี ตราโมท, 2481: 29)

ต่อมาเมื่อเพลงเกร็ดเป็นที่นิยมบรรเลงจึงนำเพลงเกร็ดที่มีกลุ่มโครงสร้างเสียงลักษณะเดียวกันใช้บันไดเสียงเดียวกัน มารวมเป็นกลุ่มแล้วสร้างบทร้องขึ้นโดยประพันธ์ใหม่หรือใช้บทวรรณคดีเป็นบทร้อง ซึ่งมักเป็นเรื่องราวบรรยายตามเนื้อเรื่อง ทำให้เกิดการบรรเลงเป็นเนื้อเรื่องเรียกว่าตับเรื่อง (ตามหัวข้อ 2.2 พัฒนาการของวงมโหรี) หรือเรียกว่าบทมโหรีเรื่องต่าง ๆ ทั้งนี้เป็นการขับร้องและบรรเลงขับกล่อมทุกยุค ทุกสมัยด้วยการร้องบรรยายตับเรื่องหรือตับเพลง การบรรเลงเพลงต้องสอดคล้องกับการประพันธ์ดังเจตนาผู้ประพันธ์ เรียกว่าการร้องบรรยายบทมโหรีประกอบวงดนตรีมโหรี มีข้อสังเกตว่าตับมโหรีจะใช้เพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นมาบรรจุ อาจมี 5 หรือ 6 เพลงเท่านั้นและเพลงสุดท้ายที่ต้องมีและต้องบรรเลงคือเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับสองไม้ทุกตับ ซึ่งถือเป็นขนบการบรรเลงมาจากอดีต (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 18)

2.7.2 การบรรเลงตามแบบแผนของวง

ก. มโหรีเครื่องสี่ และมโหรีเครื่องหก (มโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยา) ใช้บรรเลงขับกล่อมพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ เจ้านาย ขุนนาง และช้างเผือก

ข. มโหรีวงเล็ก (มโหรีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ถึงช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ใช้ในระดับสามัญชนถึงชนชั้นปกครองและเจ้านายบรรเลงงานมงคลสมรสที่มีพื้นที่ไม่กว้างขวาง หรือบรรเลงประกอบการร้องส่ง (มนตรี ตราโมท, 2481: 44)

ค. มโหรีเครื่องคู่ (มโหรีสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา) ใช้ในระดับสามัญชนถึงชนชั้นปกครองและเจ้านาย บรรเลงงานมงคลสมรสที่มีพื้นที่ไม่กว้างและไม่แคบ ได้ยินกันทั่วถึง หรือบรรเลงประกอบการร้องส่ง

ง. มโหรีเครื่องใหญ่ หรือมโหรีเครื่องสายวงใหญ่ ใช้ในระดับสามัญชนถึงชนชั้นปกครองและเจ้านาย บรรเลงงานมงคลสมรสที่มีหรือพื้นที่กว้างขวางหรือบรรเลงประกอบการร้องส่ง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 15)

สำหรับการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงมโหรี

มนตรี ตราโมท (2481: 47) อธิบายว่า การบรรเลงวงดนตรีไทยวงใดก็ตามต้องมีความกล้าหาญ เป็นระเบียบวินัย โดยการนั่งต้องสง่างาม นั่งพับเพียงตัวตรงให้ถูกกับการบรรเลงเครื่องมือนั้น ๆ โดยการรักษาจังหวะของตนเอง รักษาจังหวะหน้าทับ ใช้ทางการบรรเลงสละสลวยไม่ใช้กลอนกระโดด รักษาแนวจังหวะช้าเร็วตามเพลง และเพลงบรรเลงต้องไม่ขาดไม่เกินที่ประพันธ์ไว้ นักดนตรีสามารถกระทำเสียงเครื่องมือของตนให้ไพเราะไม่เพี้ยน

มนตรี ตราโมท (2481) ได้อธิบายแบบแผนการบรรเลงแต่ละเครื่องมือดนตรีสำหรับวงมโหรีจากอดีตจนปัจจุบันดังนี้

"ซอสามสาย คลอเสียงร้อง โหยหวลตามลำนำ บางทีบรรเลงเก็บบ้าง
ระนาด ขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์ ผู้นำวง เก็บ แทรกแซงตามเพลง
ระนาดทุ้ม หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกบรรเลงลำนำ
ระนาดเหล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง
ฆ้องวงเล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด
ขลุ่ยทั้งสาม เป่าโหยหวลตามลำนำ หลอกล้อกันระหว่างขลุ่ย
จะเข้ เก็บแทรกแซงตามลำนำ
ซออู้ หลอกล้อ ยั่วเย้ากับพวกทำลำนำ
ซอด้วง ผู้นำเป็นหลัก เก็บโหยหวลตามลำนำ
โทน-รำมะนา ควบคุมจังหวะหน้าทับ บรรเลงจังหวะหน้าทับ
ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบา
ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ"
(มนตรี ตราโมท, 2481: 34-37)

สรุปได้ว่าเพลงมโหรีเป็นบทเพลงโดยขนบของไทยที่มีมาแต่โบราณ ซึ่งเป็นเพลงขับกล่อม ซึ่งใช้ขับกล่อมสำหรับชนชั้นปกครอง พระมหากษัตริย์หรือต่อมาก็เป็นเพลงขับกล่อมขุนนางผู้มีบรรดาศักดิ์เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระบรมราชานุญาตให้มีได้โดยทั่วไป

วงมโหรีจะเลือกบทเพลงเพื่อบรรเลงขับกล่อมโดยเลือกจากเพลงมโหรีที่ประกอบไปด้วยเพลงมโหรีจำพวกเพลงเกร็ดมโหรี ซึ่งโดยมากแต่เดิมเป็นบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น จนกระทั่งเมื่อมีการประพันธ์เพลงสามชั้นขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ทำให้ศิลปินโบราณาจารย์ได้นำเพลงมโหรีอัตราจังหวะสองชั้นนี้มาขยายเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะสามชั้น เพลงมโหรีอีกจำพวกหนึ่งคือเพลงตับมโหรี ซึ่งเป็นการร้อยกรองเรียบเรียงเพลงมโหรีจำนวนหลายเพลงที่มีความสัมพันธ์ด้านโครงสร้าง และสังคีตลักษณ์ ตลอดจนท่วงทีลีลาที่คล้ายกันมีบรรจุเป็นชุดเพื่อบรรเลงติดกัน โดยเมื่อมิได้คำนึงถึงบทร้องที่ใช้ขับร้องว่าต้องติดต่อกันหรือเป็นเรื่องราวติดต่อกัน เรียกว่าตับเพลงมโหรี ซึ่งยึดถือความสัมพันธ์ระหว่างเพลงที่กลมกลืนกันเป็นหลัก แต่เมื่อคำนึงถึงให้บทร้องที่ใช้ขับร้องต้องเป็นเรื่องราวติดต่อกัน จะเรียกว่าตับเรื่องมโหรี ซึ่งก็เป็นตับเพลงมโหรีที่มีความสัมพันธ์ระหว่างเพลงที่กลมกลืนกันเช่นกัน (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์ 24 เมษายน 2543)

เพลงมโหรีจะบรรเลงด้วยวงดนตรีเฉพาะที่เรียกว่า วงมโหรี อันจะมีเครื่องดนตรีหลักที่เป็นประธานแต่เดิมคือ ซอสามสาย ขลุ่ย เครื่องดีด เครื่องประกอบจังหวะ และการขับร้อง ต่อมาเมื่อวงดนตรีอื่น ๆ มีวิวัฒนาการด้านรูปแบบวงก็ทำให้มีผู้นำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพิ่มเข้าในวงมโหรีเดิมเช่นกัน ทำให้วงมโหรีมีหลากหลายลักษณะ เช่น วงมโหรีเครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องหก วงมโหรีเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องใหญ่ เป็นต้น

บทเพลงมโหรี และการบรรเลง และขับร้องลักษณะวงมโหรีในอดีตจนปัจจุบัน เป็นการขับกล่อมด้วยการร้องลำ และบรรเลงเพื่อความสำเริงอารมณ์ผู้เล่น ผู้ฟังโดยเฉพาะ มิได้มีจุดประสงค์เพื่อประกอบการแสดง หรือการประกอบพระราชพิธี ฯลฯ ทำให้บทเพลงมโหรีเป็นบทเพลงศิลปะเพื่อพัฒนาการศิลปะประเภทมโหรีโดยเฉพาะ และถือเป็นการขับร้องและบรรเลงโดยขนบของไทยถือเป็นสมบัติด้านวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของชาติ