แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

โดย

ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

นายวิทยา ศรีผ่อง

นายบุญเสก บรรจงจัด

โครงการวิจัย สร้างสรรค์และการจัดการความรู้

ประจำปีงบประมาณ 2556

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

THE CONCEPT AND FORMULATING OF THE VARIATION OF MUSICAL INSTRUMENTS IN PIPAT ENSEMBLE FOR KHON PERFORMANCE.

Acting Sup Lt. Nittaya Rusamai

Mr.Wittaya Sripong

Mr.Boonsek Banjongjud

A Research Project of Education, Creativity

and Knowledge Management

Year 2013

Copyright of Bunditpatanasilpa institute

The Ministry of Culture

ชื่องานวิจัย แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

ชื่อผู้วิจัย ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย (หัวหน้าโครงการ)
นายวิทยา ศรีผ่อง (ผู้วิจัยร่วม)
นายบุญเสก บรรจงจัด (ผู้วิจัยร่วม)

คำสำคัญ วิธีการสร้างทางบรรเลง วงปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดงโขน
ปีงบประมาณ 2556

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดที่ใช้ในการสร้างทางบรรเลง และเพื่อสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน การวิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน อันประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และเครื่องหนัง โดยการนำแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงที่ได้จากการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งต่างๆ และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยจำนวน 6 ท่าน มาศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปเป็นองค์ความรู้ และได้นำองค์ความรู้ดังกล่าว มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างทางบรรเลง เพื่อเป็นต้นแบบลักษณะทางที่ใช้สำหรับการแสดงโขน ผลการวิจัยพบว่า วิธีการคิดและสร้างทางบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ 1.เตรียมตัวก่อนบรรเลงประกอบการแสดง โดยสิ่งที่ผู้บรรเลงควรพึงปฏิบัติก่อนบรรเลงทุกครั้ง คือ ต้องศึกษาบทโขนเพื่อทำความเข้าใจกับองค์ประกอบต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น เนื้อเรื่องที่จะแสดง ลีลาท่ารำของตัวโขน เพลงที่จะใช้ในการแสดง และ2.ขณะบรรเลงประกอบการแสดง ผู้บรรเลงต้องเข้าใจในเอกลักษณ์ บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ตนกำลังบรรเลงอยู่ ซึ่งในแต่ละเครื่องมือจะมีแนวทางและวิธีการที่แตกต่างกันไป โดยในการสร้างทางบรรเลงต้องคำนึงถึงประเภทเพลง ความหมายเพลง และการสื่ออารมณ์เพลง ให้สอดคล้องกับการแสดงเป็นสำคัญ และลักษณะของเพลงที่ใช้ในการแสดงแบ่งเป็น 6 ประเภท ดังนี้ 1)เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ 2)เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับปรบไก่ 3)เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับสองไม้(ตะโพน) 4)เพลงประเภทบังคับทางจังหวะพิเศษ 5)เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทางหน้าทับสองไม้(ตะโพน) และ6)เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง(เพลงหน้าพาทย์)

TITLE THE CONCEPT AND METHOD OF FORMULATING INSTRUMENTAL REALISATION IN PIPAT ENSEMBLE FOR ACCOMPANYING KHON PERFORMANCE.

RESEARCHERS Acting Sup Lt. Nittaya Rusamai (Project Leader)
MR.Wittaya Sripong (Co-researcher)
MR.Boonsek Banjongjud (Co-researcher)

WORDS FORMULATING INSTRUMENTAL REALISATION, PIPAT ENSEMBLE, KHON MUSICAL ACCOMPANIMENT

Year 2013

This research is to study the concept of formulating instrumental realisation of musical instruments in *Pipat* ensemble used to accompany *Khon* performance. The musical instruments studied in this research included *Pi Nai, Ranad Ek, Ranad Thum, Khong wong yai, Khong wong lek,* and *Khrueang nang.* This research has employed various methods: documentary research as well as interviewing the six Thai music masters in order to integrate all knowledge gained to create the guideline for formulating instrumental realisation. There have been found that the concepts of formulating instrumental realisation can be divided into two processes: (1)the preparation before performing the musical performance in which the musicians should comprehend the story of *Khon* dramatic text being performed to apply related elements such as the lyrics, dance movement, and song types to their musical performances (2)an ongoing musical performance with in *Khon* play in which musicians should clearly understand their own musical roles and its unique musical characteristics different to other instruments to formulate their own instrumental realisation. Moreover, in terms of creating different instrumental realisation for *Khon* musical accompaniment, the musicians should concern about the meaning of the song, the feeling expression of the song related to the theatre as well as the categories of the song. Importantly, there have been found that there are six types of the song used in *Khon* performance: 1)*Pleng pra pet damnernklon changwa piset,* 2)*Pleng pra pet damnernklon nathap prob kai,* 3)*Pleng pra pet damnernklon nathap song mai tapone,* 4)*Pleng pra pet bangkab thang changwa piset,* 5)*Pleng pra pet kueng damnern thamnong kueng bangkhab thang nathap songmai tapone,* and 6)*Pleng pra pet kueng damnern thamnong kueng bangkhab thang: Pleng napat.*

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความเอื้อเฟื้อและความเมตตาจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ครูเผชิญ กองโชค ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูอุทัย ปานประยูร และครูปิ๊บ คงลายทอง ที่กรุณาให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ยิ่งสำหรับการทำงานวิจัยนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ที่สนับสนุนให้บุคลากรในคณะวิชาฯ ทำงานวิจัย และครูนพคุณ สุดประเสริฐ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ที่ให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทาง และให้ความช่วยเหลือที่ดีเยี่ยมตลอดระยะเวลาที่ทำงานวิจัย

ทั้งนี้ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้การสนับสนุนงบประมาณการทำโครงการวิจัยในครั้งนี้

หากงานวิจัยฉบับนี้เกิดประโยชน์อันใดแก่ผู้อ่าน ผู้วิจัยขออุทิศแด่บูรพาจารย์ทางดุริยางค์ไทย ที่ได้สืบสานและถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมทางดนตรี ซึ่งเป็นมรดกของชาติให้ศิลปินรุ่นหลังได้ยึดถือปฏิบัติ และใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาให้วิชาการด้านดุริยางค์ไทยเจริญก้าวหน้าต่อไป

สารบัญ

		หน้า
บทที่ 1	บทนำ	1
	1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย	4
	3. ขอบเขตการวิจัย	4
	4. นิยามศัพท์	4
	5. ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	6. ผลที่ได้จากการวิจัย	6
	7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
บทที่ 2	วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
	ความเป็นมาของการแสดงโขน	7
	พัฒนาการของบทโขนกับการบรรจุเพลงประกอบการแสดงโขน	9
	ประเภทของโขนกับวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง	11
	เพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดงโขน	13
	บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์	14
	การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน	18
	แนวคิดและวิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขนของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย	19
บทที่ 3	วิธีดำเนินการวิจัย	28
	1. ขั้นเตรียมการและวางแผนการวิจัย	28
	2. เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัย	28
	3. ขั้นรวบรวมข้อมูล	28
	4. ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล	30
	5. ขั้นนำเสนอข้อมูล	30

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	บทวิเคราะห์	32
	1. แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงประกอบการแสดงโขน	32
	ปี่ใน	32
	ระนาดเอก	35
	ระนาดทุ้ม	50
	ฆ้องวงใหญ่	54
	ฆ้องวงเล็ก	56
	เครื่องหนัง	58
	2. ทางการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน	63
	ตัวอย่างที่ 1 เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ	63
	ตัวอย่างที่ 2 เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ	65
	ตัวอย่างที่ 3 เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับปรบไก่	66
	ตัวอย่างที่ 4 เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับสองไม้ (ตะโพน)	68
	ตัวอย่างที่ 5 เพลงประเภทบังคับทางจังหวะพิเศษ	72
	ตัวอย่างที่ 6 เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทางหน้าทับสองไม้ (ตะโพน)	74
	ตัวอย่างที่ 7 เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง(เพลงหน้าพาทย์)	77
บทที่ 5	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	87
	สรุปผลการวิจัย	87
	อภิปรายผล	89
	ข้อเสนอแนะ	90
บรรณานุกรม		92

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ภาคผนวก	94
ภาคผนวก ก หนังสือขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ	95
ภาคผนวก ข หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจความสมบูรณ์ของแบบสัมภาษณ์	103
ประวัติผู้วิจัย	107

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

ปัจจุบันวงปี่พาทย์ถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญมาก เหตุด้วยเพราะมีหน้าที่ที่ต้องรับใช้สังคมในหลายๆ บทบาท ทั้งการนำเอาไปประกอบในพระราชพิธี พิธีกรรมทางศาสนา การบรรเลงเพื่อขับกล่อม และการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งในแต่ละบทบาทจะมีเป้าหมายและหน้าที่แตกต่างกันไป โดยอิทธิพลของกระแสค่านิยมของสังคมนั้นๆ จะเป็นผู้กำหนด นั่นหมายรวมไปถึงกระแสค่านิยมต่างๆ เหล่านี้จะมีผลกระทบต่อการรับรู้ด้านสุนทรียะของคนสังคมนั้นๆ ด้วย โดยธรรมชาติแล้ว ผู้ฟังดนตรี ฟังแล้วจะเกิดความเพลิดเพลิน ไพเราะ หรือมีจินตนาการร่วมไปกับเสียงเพลงมากน้อยเพียงใดนั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่ที่ความรู้พื้นฐานด้านดนตรีของผู้ฟังด้วย แต่ถึงอย่างไร ดนตรีก็มิได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์ ความถูกผิดตายตัวแต่อย่างใด หากแต่ต้องเลือกบรรเลงให้เหมาะสมกับกาลเทศะ บุษยา ชิตท้วม ได้กล่าวถึงแนวคิดเชิงความงามตามขนบว่า "แบบแผนของการบรรเลงแต่ละประเภทแต่ละชนิด จะส่งผลให้เกิดการสนับสนุนในเชิงสุนทรียรสที่มีความสมบูรณ์ได้ตามแต่กรณี จนมีคำกล่าวไว้โดยทั่วไปในวงวิชาการว่า *"ระบบการบรรเลงดนตรีไทยนั้นสามารถปรับตัวเองให้สอดคล้องกับกาลเทศะได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด(บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2539)"* (บุญช่วย โสวัตร และคณะ, 2539: 15)

สำหรับบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น หน้าที่ที่สำคัญที่สุดคือการช่วยส่งเสริมให้การแสดงนั้นสามารถถ่ายทอดเรื่องราว สื่ออารมณ์ของผู้แสดงไปสู่ผู้ชม ให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงความงามของศิลปะการแสดงและเข้าถึงสุนทรียะ อรรถรส ความบันเทิงต่างๆ ได้ หรือกระทั่งสามารถสร้างจินตนาการคล้อยตามร่วมไปกับการแสดงนั้นๆ ด้วย โดยใช้เสียงเพลงเป็นสิ่งสรรค์สร้างบรรยากาศ ความสมจริง ดังนั้นดนตรีจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากสำหรับการแสดง ประทีป เล้ารัตนอารีย์ กล่าวว่า "ในความเป็นจริงแล้ว ดนตรีเป็นส่วนสำคัญยิ่งของการแสดง ในการแสดงแต่ละเรื่องนั้นองค์ประกอบที่สำคัญคือ 1) การวางเค้าโครงเรื่อง 2) การแต่งเพลงหรือเลือกบรรจุเพลง ให้เข้ากับเค้าโครงเรื่องนั้นๆ 3) การคิดประดิษฐ์ท่ารำหรือท่าเต้น ให้เข้ากับเรื่องราวและดนตรีที่ได้ประดิษฐ์ขึ้น"

(มศว., 2548: 60) การแสดงโขนในอดีตนั้น เดิมมีการดำเนินเรื่องด้วยวิธีการพากย์ เจรจา บรรยายถึงลักษณะของตัวโขน อารมณ์ ความรู้สึก ตลอดจนเรื่องราวและสถานการณ์ต่างๆ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบก็จะเป็นเพลงประเภทหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยา เช่น การเดินทาง การแปลงกาย การยกทัพ การต่อสู้ เป็นต้น เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนในช่วงนี้จึงยังไม่ค่อยซับซ้อน หากแต่ควรคำนึงในเรื่องของการจดจำท่ารำของตัวโขน เพื่อจะได้ตั้งเพลง เปลี่ยนเพลง หรือบากหน้าทับตะโพน กลองทัด ให้เข้ากับลีลาท่ารำได้อย่างเหมาะสมลงตัว และการเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์ให้เหมาะสมกับอารมณ์และฐานะของตัวโขน สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงการบรรเลงในการแสดงโขนว่า "...เพลงที่บรรเลงประกอบก็ต้องเหมาะกับตัวโขน เช่น เวลายกทัพของพระราม พระลักษณ์ หรือลิง ก็ต้องใช้เพลงกราวนอก ถ้าหากว่าเป็นการยกทัพของฝ่ายลงกา ไม่ว่าจะเป็นยักษ์ตนใดก็ต้องใช้เพลงกราวใน อย่างนี้เป็นต้น (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 121) ครั้นต่อมาเมื่อมีการวิวัฒนาการนำการแสดงละครในมาผสมกับการแสดงโขน กลายเป็นการแสดงโขนอีกรูปแบบหนึ่งเรียกว่า "โขนโรงใน" ดนตรีจึงต้องวิวัฒนาการตามไปด้วย โดยการเพิ่มบทร้องตามแบบอย่างละครใน มาขับร้องบรรยายถึงลักษณะตัวโขน อารมณ์ ความรู้สึก หรือตลอดจนการดำเนินเรื่องราวต่างๆ และนำเพลงที่มีการขับร้องในลักษณะต่างๆ เข้ามาบรรจุในการแสดงโขน อาทิเช่น ช้าปี่ ร่าย รื้อร่าย โอ้ชาตรี โอ้ปี่ ชมตลาด ฉุยฉาย หรือเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นต้น สลับไปกับการพากย์ เจรจา ตามแบบแผนเดิม ส่วนผู้ขับร้องนั้นจะใช้ผู้หญิงร้องตามแบบอย่างของละครใน ทำให้เพลงที่ใช้ในการแสดงโขนโรงในนั้นเกิดขึ้นมากมาย การบรรเลงประกอบการแสดงโขนจึงมีความซับซ้อนเพิ่มขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง แต่ศิลปะนั้นมิได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ หากมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามกระแสค่านิยม และการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในปัจจุบันนี้ได้นำเอานักร้องชายมาร่วมขับร้องในการแสดงโขนด้วย โดยแบ่งบทร้องตามเพศของตัวโขน เช่น พระราม พระลักษณ์ หรือทศกัณฐ์ จะให้นักร้องชายเป็นผู้ขับร้อง ถ้าตัวโขนเป็น สีดา เบญกาย หรือสำมะนักขา ก็จะให้นักร้องหญิงเป็นผู้ขับร้อง แต่อาจมีบางเพลงที่ไม่ว่าตัวแสดงจะเป็นเพศใดก็ตาม ต้องให้นักร้องหญิงเป็นผู้ขับร้อง เช่น ร่าย รื้อร่าย เป็นต้น ดังนั้นการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในปัจจุบันจึงมีความซับซ้อนมากขึ้นกว่าในอดีตอีกเป็นเท่าตัว เพราะนอกจากต้องจดจำท่ารำและการเลือกใช้เพลงแล้ว ยังต้องมีความรู้เรื่องเพลงขับร้องที่นำมาบรรจุใช้ในการแสดง ซึ่งมีจำนวนมากมายหลายเพลง อีกทั้งผู้บรรเลงยังต้องศึกษาทำความเข้าใจเกี่ยวกับระดับเสียงในการสวมร้อง ส่งร้องด้วย เพราะธรรมชาติช่วงเสียงของผู้ชายกับผู้หญิงจะอยู่คนละระดับเสียงกัน

องค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ ได้พัฒนาการขึ้นเป็นระเบียบ แบบแผน ที่ต้องยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติกันจนถึงปัจจุบัน ด้วยมีจุดมุ่งหมายสูงสุดคือการสร้างสรรค์การบรรเลงเพื่อส่งเสริมการแสดงให้เกิดเป็นสุนทรียะ และถ่ายทอดสู่ผู้ชมให้ได้รับความประทับใจในศิลปะการแสดง

องค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์การบรรเลงให้มีความสมบูรณ์คือ “บทเพลงกับผู้บรรเลง” ทั้ง 2 องค์ประกอบนี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกัน บทเพลงที่บรมครูได้นำมาบรรจุลงในบทโขนนั้น เป็นสิ่งที่ท่านคิดไตร่ตรองตามที่เห็นสมควรแล้ว ส่วนการที่จะบรรเลงให้ได้อรรถรสมากน้อยเพียงใดนั้น เป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงที่ต้องคิดหาวิธีทำให้เกิดขึ้น การที่จะบรรเลงให้ได้อรรถรสนั้นส่วนหนึ่งเกิดจากทางการบรรเลง ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีจะมีลักษณะการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละเครื่องอยู่แล้ว แต่ต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดงโขน ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงที่ต้องคิดหาทางบรรเลงและควรเลือกใช้สำนวนกลอนอย่างไรจึงจะเหมาะสม นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงวิธีปฏิบัติต่างๆ เช่น วิธีประดิษฐ์เสียงเพื่อให้เข้าถึงอารมณ์เพลง วิธีสวมร้อง ส่งร้อง การขึ้นเพลง การเปลี่ยนเพลง การบากหน้าทับตะโพน เพื่อให้สัมพันธ์กับลีลาท่ารำของตัวโขน มนตรี ตราโมท กล่าวถึงการบรรเลงประกอบการแสดงโขน โดยสรุปว่า “วิธีบรรเลงต้องดำเนินให้เป็นแบบแผนจริงๆ ทำนองและเม็ดพรายที่ใช้ ต้องเรียบร้อยภูมิฐาน จะหลุกหลิกลุกลนไม่ได้ แนว(กำลังจังหวะ) ก็ต้องค่อนข้างช้า ดูให้พอเหมาะที่ตัวโขนจะร่ายรำทำท่าได้สะดวกและสวยงาม ผู้บรรเลงประกอบการแสดงโขนจะต้องมีความรู้ในเพลงจำพวกหน้าพาทย์เพียงพอ แม่นยำ จำท่ารำได้ จึงจะบรรเลงได้เรียบร้อย...”(มนตรี ตราโมท, 2538: 58) ด้วยองค์ประกอบต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมานั้น เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงดนตรีจะต้องยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติ เพื่อความถูกต้องเหมาะสม ตามแบบแผนที่โบราณจารย์ท่านได้วางรากฐานไว้

ดังนั้นผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีโดยนำข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสืบค้น ประกอบกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ มาสร้างเป็นองค์ความรู้และสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีขึ้น สำหรับเป็นตัวอย่างในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่มีความสนใจ นำไปใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน หรือนำไปพัฒนาสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีสำหรับเพลงประเภทอื่นๆ ต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

2.2 เพื่อสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

3. ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน อันประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

3.1 ปี่ใน

3.2 ระนาดเอก

3.3 ระนาดทุ้ม

3.4 ฆ้องวงใหญ่

3.5 ฆ้องวงเล็ก

3.6 เครื่องหนัง

4. นิยามศัพท์

ทางบรรเลง หมายถึง 1. วิธีดำเนินทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง เช่น ทางปี่ใน ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางฆ้องวงใหญ่ ฯลฯ
2. ระดับเสียงในการบรรเลง เช่น ทางนอก ทางใน เป็นต้น

ทำนองหลัก หมายถึง ทำนองเพลงที่เป็นเนื้อแท้โดยมิได้มีการตกแต่งหรือเปลี่ยนแปลงทำนองใดๆ โดยสามารถยึดเสียงลูกตกไปใช้แปลทำนองเป็นทางของเครื่องดนตรีอื่นๆ

บาก หมายถึง การปฏิบัติทำนองเพลงหรือทำนองหน้าทับให้มีความแตกต่างจากทำนองปกติเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการส่งสัญญานบอกให้ผู้บรรเลงในวงหรือผู้แสดงทราบว่าจะมีการเปลี่ยนเพลง หรือลงจบ หรืออาจเป็นอย่างอื่นแล้วแต่กรณี

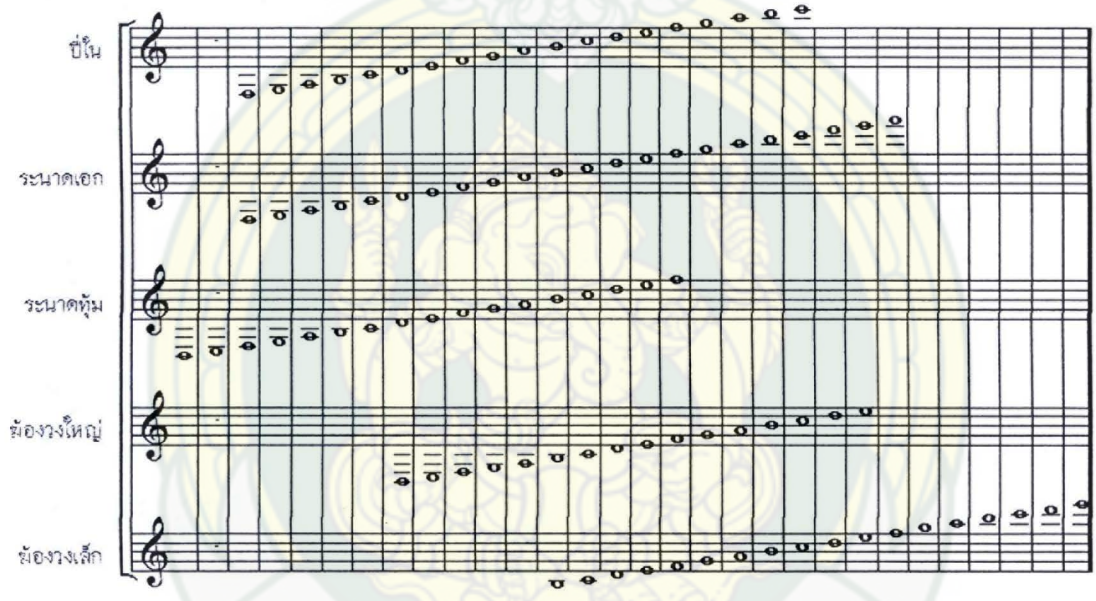
มือส่าย หมายถึง การตีหน้าทับพลิกแพลงสอดแทรกให้แตกต่างจาก

การตีปกติ แต่ต้องยึดหน้าทับอันเป็นเนื้อแท้ของเดิมไว้เป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับท่ารำของตัวโขน

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

5.1 ผู้วิจัยจะบันทึกโน้ตสากลโดยไม่ใช้ระบบครึ่งเสียงและเครื่องหมายแปลงเสียงตามระบบของสากล แต่จะใช้ระบบ 1 เสียงเต็มตามระบบเสียงของดนตรีไทย

5.2 ในการบันทึกโน้ตทางบรรเลงของเครื่องดนตรี ใช้ช่วงเสียงตามขอบเขตเสียงและระดับเสียง ดังนี้



(กรมศิลปากร: 2493)

5.3 สัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงในการบันทึกโน้ต ดังนี้

-	หมายถึง	การตีเสียง “ฉิ่งหรือจังหวะฉิ่ง” อธิบายคือ จังหวะฉิ่งเป็นจังหวะเบาหรือตามทฤษฎีดนตรีไทย หมายถึงจังหวะยก
+	หมายถึง	การตีเสียง “ฉับหรือจังหวะฉับ” อธิบายคือ จังหวะฉับเป็นจังหวะหนักหรือตามทฤษฎีดนตรีไทย หมายถึงจังหวะตก

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “ติง”

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “ตุ๊บ”

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “พรึง”

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “เพลิ่ง”

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “ถะ”

หมายถึง การตีตะโพนให้เป็นเสียง “เท่ง”

หมายถึง การตีกลองทัดตัวผู้ให้เป็นเสียง “ตุ้ม”

หมายถึง การตีกลองทัดตัวเมียให้เป็นเสียง “ต่อม”

หมายถึง การตีกลองแขกตัวผู้ให้เป็นเสียง “ติง”

หมายถึง การตีกลองแขกตัวผู้ให้เป็นเสียง “โจ๊ะ”

หมายถึง การตีกลองแขกตัวเมียให้เป็นเสียง “ทั่ง”

หมายถึง การตีกลองแขกตัวเมียให้เป็นเสียง “จ๊ะ”

6. ผลที่ได้จากการวิจัย

6.1 ได้องค์ความรู้ด้านแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสืบค้น

6.2 ได้ทางการบรรเลงสำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนที่ผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์โดยนำองค์ความรู้ที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสืบค้นมาเป็นแนวทาง

7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสืบค้นนั้น ทำให้ได้องค์ความรู้ที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างทางบรรเลงสำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน โดยการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในทุกเครื่องมือนั้น ผู้วิจัยนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อสร้างทางบรรเลงสำหรับเป็นตัวอย่างลักษณะทางที่ใช้สำหรับการแสดงโขนเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น และยังเป็นฐานข้อมูลสำหรับผู้ที่สนใจที่จะพัฒนาสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในโอกาสอื่นๆ ต่อไป

บทที่ 2

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เช่น เอกสารวิชาการ งานวิจัย หนังสือ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ฯลฯ เพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆ มาใช้เป็นข้อมูลประกอบการทำงานวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยนำมาเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยจะกล่าวเป็นลำดับดังต่อไปนี้

ความเป็นมาของการแสดงโขน

การแสดงโขนมีหลักฐานปรากฏว่า มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและยังคงสืบทอดเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โดย**กรมศิลปากร**ได้กล่าวไว้ในหนังสือ โขน : อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย สรุปดังนี้

โขนสมัยกรุงศรีอยุธยา

ปรากฏหลักฐานไม่มากนัก ในพระราชพงศาวดารซึ่งกล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีต่างๆ ก็ไม่ระบุชัดเจนว่ามีวิธีการแสดงอย่างไร ข้อมูลเกี่ยวกับโขนจะปรากฏให้เห็นในบันทึกของชาวต่างชาติและวรรณคดีต่างๆ เท่านั้น อาทิ ในลิลิตพระลอ ในจดหมายเหตุลาลูแบร์และในบุณโณวาทคำฉันท์

โขนสมัยกรุงธนบุรี

...การแสดงโขนในสมัยกรุงธนบุรีคงเหมือนกับกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือ มีทั้งโขนกลางแปลง และโขนแสดงบนโรง ทั้งยังมีหลักฐานปรากฏว่า มีการแสดงโขนบนแพล่องไปตามลำน้ำ ดังความในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีกล่าวถึงกระบวนแห่อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมายังกรุงธนบุรีเมื่อเดือน 5 ขึ้น 5 ค่ำ จุลศักราช 1142 ว่า "เรือประพาสดอกสร้อยสักวา มโหรี พิณพาทย์ ละคร โขน ลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารค" โขนสมัยกรุงธนบุรีนี้ นอกจากโขนหลวงแล้วยังมีโขนของขุนนาง ที่ปรากฏหลักฐาน เช่น โขนของหลวงอินทรเทพ เป็นต้น

โขนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช หลังจากได้ทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเมื่อพุทธศักราช 2325 แล้วโปรดฯ ให้ฟื้นฟูวิทยาการต่างๆ ไว้สำหรับพระนคร ในส่วนของโขนนั้นนอกจากโขนหลวงแล้วยังมี โขนของสมเด็จพระอนุชาธิราชกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท อีกโรงหนึ่ง ...ในรัชกาลที่ 1 โขนเป็นมหรสพในพระราชนิยม ...จึงมีโขนหลวงทั้งกลางแปลงและโขนโรงนอก ซึ่งปรับปรุงเป็นโขนชักรอก

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์รามเกียรติ์ตอนพรหมมาสตร์ นาคบาศ นางลอย และเอราวัณขึ้น บทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวใช้สำหรับพากย์โขนและหนัง รัชสมัยนี้นอกจากโขนหลวงซึ่งสังกัดอยู่ในกรมโขนแล้ว ยังมีโขนของพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระราชโอรสองค์ใหญ่

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เสด็จขึ้นเถลิงถวัลราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3 แล้วมีพระราชหฤทัยใฝ่ในการบำรุงพระพุทธศาสนา โปรดฯ ให้เลิกโขนละครของหลวง ...แม้ว่าจะมีรับสั่งให้เลิกโขนหลวงแต่ก็ยังมีขุนนางผู้ใหญ่หัดโขนขึ้นในสังกัดหลายโรงที่สำคัญ เช่น โขนของเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) เป็นต้น

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้ฟื้นฟูละครและโขนหลวงขึ้นเมื่อกรมพระพิทักษ์เทเวศรสิ้นพระชนม์ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงฤทธิ์ได้ควบคุมคณะโขนละครเป็นสมบัติของราชสกุล “กุญชร” สืบมา

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงฤทธิ์สิ้นพระชนม์ คณะโขนละครของราชสกุลกุญชรอยู่ในความควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศวงษวิวัฒน (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งได้กำกับราชการกรมมหรสพ กรมหุ่น กรมโขน กรมรำโคมและกรมปี่พาทย์ ...ในตอนปลายรัชกาลที่ 5 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามกุฎราชกุมาร เสด็จประทับอยู่ที่วังสราญรมย์ โปรดฯ ให้ฝึกมหาดเล็กในพระองค์เล่นโขนตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณ ...ให้เรียกโขนมหาดเล็กในพระองค์คณะนี้ว่า “โขนสมัครเล่น” สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชทรงควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อาจกล่าวได้ว่านาฏศิลป์โขนเจริญรุ่งเรืองสูงสุด เมื่อเสด็จเถลิงถวัลราชสมบัติแล้ว โปรดฯ ให้โอนกรมต่างๆ ที่เกี่ยวกับมหรสพมาขึ้นกับ “กรมมหรสพ” ที่ทรงตั้งขึ้นใหม่ ...ตลอดรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงทำนุบำรุงโขน ละครและดนตรีปี่พาทย์

...เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตในพุทธศักราช 2468 ศิลปะโขนละครก็เข้าสู่ภาวะตกต่ำ ในปีนั้นเองที่ประชุมเสนาบดีมีมติให้ยุบกรมมหรสพ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำริที่จะธำรงรักษาศิลปะการมหรสพแขนงต่างๆ จึงโปรดฯ ให้กรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 กลับมามีฐานะเป็นกองมหรสพ สังกัดกระทรวงวัง ...พระยานัฏกานุรักษ์(ทองดี สุวรรณภารต) ครูโขนละครคนสำคัญซึ่งถูกให้ออกจากราชการ ก็ได้กลับเข้ารับราชการเป็นผู้กำกับ ปี่พาทย์และโขนหลวงในสังกัดกระทรวงวัง

โขนกรมศิลปากร ถึงพุทธศักราช 2478 มีการปรับปรุงระบบบริหารราชการกระทรวงวังครั้งใหญ่ ให้โอนงานช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ...ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พุทธศักราช 2478 โขนของกรมมหรสพ กระทรวงวังจึงเป็น “โขนกรมศิลปากร” มาแต่ครั้งนั้น (กรมศิลปากร, 2553: 19-43)

จากหลักฐานต่างๆ สันนิษฐานได้ว่า โขนเป็นมหรสพที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ดังนั้นการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนก็ต้องมีพัฒนาการควบคู่มาพร้อมๆ กับการแสดงโขนด้วยเช่นกัน แต่จะมีระเบียบแบบแผนมากน้อยเพียงใดไม่สามารถระบุได้แน่ชัด ด้วยหลักฐานที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีนั้นมีน้อยมาก อาจด้วยเพราะในสมัยนั้นยังมิได้มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรหรือหลักฐานต่างๆ อาจโดนเผาทำลายตั้งแต่ครั้งสมัยเสียกรุงศรีอยุธยาก็เป็นได้ แต่หลังจากที่เข้าสู่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์แล้วนั้นได้ปรากฏหลักฐานเพิ่มขึ้น สามารถแสดงเห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองในบางยุคและเข้าสู่สภาวะตกต่ำในบางช่วง ซึ่งสิ่งสำคัญที่ทำให้โขนได้รับความนิยมหรือตกต่ำนั้นขึ้นอยู่กับพระมหากษัตริย์เป็นปัจจัยสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม โขนก็ได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้

พัฒนาการของบทโขนกับการบรรจุเพลงประกอบการแสดงโขน

การแสดงโขนในอดีตจนถึงปัจจุบัน มีการเปลี่ยนแปลงไปตามความนิยมของสภาพสังคมตลอดเวลา มีผู้กล่าวถึงวิธีการแสดงโขนไว้หลายท่านสรุปความว่า “โขนสมัยโบราณหรือโขนดั้งเดิม (เมื่อยังไม่ได้ผสมละครใน) ใช้คำพากย์กับคำเจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด ตัวโขนในสมัยโบราณต้องสวมหน้า (หัวโขน) ทุกตัว (นอกจากตัวตลก) ไม่สามารถพูดหรือร้องอย่างไรได้ เพราะฉะนั้นจึงต้องมีผู้ทำหน้าที่พากย์และเจรจาแทน คนพากย์และเจรจาเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน ต้องเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจเรื่องราวและวิธีแสดงในตอน

นั้นๆ ทั้งต้องจดจำคำพากย์ซึ่งเป็นบทกวีนิพนธ์ที่ได้แต่งไว้โดยเฉพาะ และจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบเชิงกวีของตนในการเจรจาให้ถูกต้องตามเรื่องราว ผู้พากย์ต้องทำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้สอดคล้องกับอารมณ์ในเรื่อง"(มนตรี ตราโมท, 2530: 147, กรมศิลปากร, 2553: 68, วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 209)

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา อธิบายความเป็นมาของบทโขนโดยพิจารณาจากบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน สามารถแบ่งได้ 4 ยุค สรุปดังนี้

ยุคบทโขนดั้งเดิม

บทโขนยุคนี้ คือ บทโขนที่ยังเขียนแยกบทพากย์ คำเจรจาและวิธีการจัดโรงเป็นเอกเทศกัน หรือมีปะปนบ้างเพียงเล็กน้อย แต่ไม่มีบทร้องแทรกอยู่เลย บทโขนยุคนี้เป็นของผู้ประกอบสร้างนิรนาม ต่างสำนวนกัน และจดจารลงไว้ในสมุดไทย

ยุคละครกล้ำโขน

บทโขนยุคนี้ คือ บทโขนที่ประกอบสร้างขึ้นช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อเนื่องจนสิ้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเริ่มมีการนำกลอนบทละคร และกรอกเพลงร้องไว้ในบทโขน ได้แก่ บทโขนซึ่งประกอบสร้างโดยพระยาศรีภูริปรีชา ร่วมกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและบทโขนพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา

ยุคละครกลืนโขน

เป็นยุคที่ประกอบสร้างบทโขนขึ้น โดยใช้กลอนบทละครเป็นหลักและแทรกใส่บทพากย์และคำเจรจาเข้าไป เพื่อให้เป็นบทโขน ได้แก่ บทโขนของ กรมศิลปากรสมัยโรงละครศิลปากร

ยุคโขนกล่อมเรื่อง

บทโขนยุคนี้คือบทโขนสมัยโรงละครแห่งชาติที่เสรี หวังในธรรม เป็นผู้ประกอบสร้างหรือควบคุมการประกอบสร้างบทโขน ที่เน้นการตัดต่อเนื้อเรื่องเพื่อให้สามารถเล่นโขนได้ต่อเนื่องตลอดชุด

ความเปลี่ยนแปลงของวิธีการประกอบสร้างบทโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ มีความสัมพันธ์โดยตรงกับความเปลี่ยนแปลงของการเล่นโขนทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นการพากย์ เจรจา การรำเต้น การแต่งกาย การบรรเลงปี่พาทย์ และวิธีการจัดโรง ตลอดจนใช้กลวิธีการเล่าเรื่องให้แปลกใหม่ (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2554: 186-187)

จากข้อมูลเบื้องต้นนั้นแสดงว่า เดิมทีการแสดงโขนมิได้มีการแสดงที่ซับซ้อนมากนัก ไม่มีการเขียนบทเพื่อใช้ในการแสดงอย่างเป็นระบบระเบียบ อาจจดบันทึกตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล ผู้แสดง ผู้พากย์เจรจา และผู้บรรเลงดนตรีล้วนแต่อาศัยการทำความเข้าใจกับเนื้อเรื่องและใช้ไหวพริบปฏิภาณทั้งสิ้น ต่อมาเมื่อมีการนำเอาลักษณะของการแสดงละครในเข้ามาผสม การแสดงโขนจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงมีความซับซ้อนเพิ่มขึ้น นอกจากการพากย์เจรจาแล้วยังต้องมีบทร้องเพิ่มเข้ามาด้วย ดังนั้นดนตรีที่ประกอบการแสดงโขนก็ต้องพัฒนาควบคู่ไปกับการแสดงโขนด้วย จึงอาจเป็นผลให้ต้องจดบันทึกเป็นบทโขนขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงโขนและบรรเลงดนตรี ดังที่ปรากฏเป็นหลักฐานจากบทโขนของพระยาศรีภูริปรีชา ร่วมกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในช่วงต้นและพัฒนาการเรื่อยมาจนมาถึงปัจจุบันในยุคของกรมศิลปากร

ประเภทของโขนกับวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

โขนเป็นมหรสพที่มีการสืบทอดมาหลายยุคสมัย มีการเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับตามกระแสความนิยมของสังคม ทำให้โขนมีพัฒนาการเกิดเป็นโขนประเภทต่างๆ ขึ้นหลายประเภท กรมศิลปากรและวิมลศรี อุปรมัยกล่าวถึงการแบ่งประเภทโขนไว้ สรุปได้ดังนี้

โขนเป็นมหรสพที่เก่าแก่มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ทั้งสถานที่สำหรับแสดงและสิ่งที่ใช้ประกอบการแสดง สามารถจำแนกออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

1. โขนกลางแปลง

เป็นการแสดงโขนบนพื้นสนามไม่มีเวที เหมาะกับการแสดงที่ใช้บริเวณกว้างๆ คนดูสามารถดูได้รอบสนาม ตกแต่งภูมิทัศน์โดยรอบเป็นฉาก การแสดงโขนกลางแปลงนี้เนื้อเรื่องน่าจะเน้นไปในทางรบทัพจับศึก บรรยายเรื่องด้วยการพากย์เจรจา ไม่มีการขับร้อง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนสมัยกรุงศรีอยุธยาใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย 1) ปี่กลาง 2)ระนาด 3) ฆ้องวงใหญ่ 4) ตะโพน และ5) กลองทัด (ไม่นับฉิ่งซึ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ) โดยวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนกลางแปลงต้องมี 2 วงเป็นอย่างน้อย ปลูกร้านยกพื้นใกล้กับฝ่ายพลับพลาวงหนึ่ง ใกล้กับฝ่ายลงกาวงหนึ่ง แบ่งภาระหน้าที่กันบรรเลง

2. โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก

เป็นการแสดงโขนบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับนั่ง แต่จะทำราวไม้ไผ่พาดตามยาวของโรงสำหรับเป็นที่ตัวโขนนั่งตรงหน้าฉาก มีช่องว่างให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว เมื่อตัวโขนแสดง

บทบาทของตนแล้วก็กลับไปนั่งประจำที่บนราว มีแต่การพากย์เจรจา ไม่มีบทร้อง วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนโรงนอก มี 2 วง เช่นเดียวกับโขนกลางแปลง ปลูกเป็นร้านยกพื้นขนาดย่อม สูงกว่าที่แสดง อยู่ทางด้านขวาและด้านซ้ายของโรง ตัวโขนแสดงอยู่หน้าวงปี่พาทย์ทั้ง 2 วง ซึ่งจะผลัดกันทำเพลงเสมือนเป็นการประชันวงกันอยู่ในที

3. โขนโรงใน

เป็นการประสมประสานโขนและละครในเข้าด้วยกัน มีการพากย์การเจรจาอย่างโขน และมีคนร้องต้นเสียงและลูกคู่อย่างละครใน แสดงบนโรงและมีฉากหลังเป็นม่านอย่างละครใน โขนโรงในสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีการแสดงต่อมาทั้งในสมัยกรุงธนบุรี และได้รับความนิยมเรื่อยมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 4 วงปี่พาทย์สำหรับการแสดงโขนได้รับการพัฒนาการเพิ่มขึ้นจากวงปี่พาทย์เครื่องห้าเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

4. โขนหน้าจอ

“จอ” ในที่นี้คือจอผ้าขาว มีระบายรอบ ทำด้วยผ้าดิบ ใช้สำหรับเล่นหนัง ต่อมามีการเจาะผ้าทั้ง 2 ข้างเป็นช่องประตูออก แล้วทำซุ้มทั้ง 2 ด้าน ด้านซ้ายเป็นภาพกรุงลงกา ด้านขวาเป็นฝ่ายพลับพลา เกิดขึ้นราวสมัยรัชกาลที่ 4 – 5 โขนหน้าจอเป็นวิวัฒนาการอย่างหนึ่งของนาฏศิลป์โขนที่แสดงถึงการประสมประสานกลมกลืนกับการเล่นหนัง มีเพียงบทพากย์และเจรจา ไม่มีบทร้อง วงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอ ใช้วงปี่พาทย์เพียงวงเดียว ตั้งอยู่ด้านข้างหน้าโรงหันหน้าไปทางผู้แสดง เพื่อสะดวกในการบอกหน้าพาทย์หรือบอกปี่พาทย์ให้บรรเลงรับอย่างหนังใหญ่ ปัจจุบันได้มีการปรับปรุงวงปี่พาทย์ไว้หลังจอเพื่อให้คนดูเห็นความงดงามในการรำ

5. โขนฉาก

เป็นการแสดงบนโรงหรือเวที มีการจัดฉากให้เปลี่ยนไปตามเนื้อเรื่องที่แสดง แต่วิธีแสดงเป็นแบบโขนโรงใน เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการเล่นโขนกลางแปลง โขนนั่งราวและโขนหน้าจอแต่โบราณนั้นมีแต่เพลงหน้าพาทย์ (คือเพลงสำหรับประกอบกิริยาอาการ เช่น วา เสมอ เชิด ตระ รัว คุกพาทย์ บาทสกุณี ฯลฯ) ส่วนโขนโรงในและโขนฉากเพิ่มเพลงรับร้องแบบละครใน เช่น โอ้ชาตรี ช้าปี่ใน เพลงอัตรา 2 ชั้นต่างๆ เป็นต้น

วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการเล่นโขนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาลงมาคือวงปี่พาทย์เครื่องห้า ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการเพิ่มเครื่องดนตรีบางอย่างเข้าไป เช่น ในสมัย

รัชกาลที่ 1 เพิ่มกลองทัดเป็น 2 ลูก (เดิมมี 1 ลูก) สมัยรัชกาลที่ 3 เพิ่มเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ คือเพิ่มฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้ม สมัยรัชกาลที่ 4 พัฒนาการเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก (กรมศิลปากร, 2553: 79-84, วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 187-109)

วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นจะมีวิวัฒนาการไปในแนวทางใดขึ้นอยู่กับการแสดงเป็นตัวกำหนด โดยจะปรับปรุงหรือเพิ่มเติมเป็นอย่างไรนั้นต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของการแสดง การจะเพิ่มหรือตัดทอนเครื่องดนตรีชิ้นใดเข้าไปในวงหรือเพิ่มจำนวนวงปี่พาทย์ในการแสดงแต่ละครั้ง ต้องดูสถานที่เล่นและประเภทของการแสดงเป็นสำคัญ แต่ถึงอย่างไรก็ยังคงยึดรูปแบบและอัตลักษณ์ของวงปี่พาทย์ไว้เป็นที่ตั้ง

เพลงที่นำมาใช้ประกอบการแสดงโขน

หลังจากที่มีการนำการแสดงละครในมาประสมประสานกับแสดงโขนและเกิดการวิวัฒนาการมาตามลำดับนั้น ทำให้การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนมีองค์ประกอบเพิ่มขึ้น เช่น มีการบรรจุเพลงสำหรับประกอบอิริยาบถของตัวโขน มีบทร้องเพื่อใช้ดำเนินเรื่องหรือบรรยายสิ่งต่างๆ ตามเนื้อเรื่อง เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขนนั้นมีผู้เขียนในหนังสือไว้หลายท่าน สรุปดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเดินทางของตัวโขน เช่น

พญาเดิน	โคมเวียน	เหาะ	ชุบ
พราหมณ์เข้า	พราหมณ์ออก	รุกร้น	กลม
โล้	แผละ	ปฐม	กลองโยน
เข้าม่าน	เชิด	เสมอ	เสมอเข้าที่
เสมอมาร	เสมอสามลา	เสมอเถร	เสมอข้ามสมุทร
เสมอผี	เสมอตีนนก(บาทสกุณี)	ฯลฯ	

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการตรวจพล ยกทัพ เช่น

กราวนอก	กราวใน	เชิด	ฯลฯ

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ ร่ายเวทมนต์ อัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น

ตระนิมิต	ตระบองกัน	ตระสันนิบาต	ตระเชิญ

ตระนอน	รัว	รัวสามลา	คุกพาทย์
สาธุการ	ศรทนง	ฯลฯ	

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการประกอบอิริยาบถ อารมณ์ ความรู้สึกต่างๆ เช่น

ตระนอน	ตระบรรทมไพร	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	
นั่งกิน	เช่นเหล้า	ลงสรง	โลม
โอด	โอด 2 ชั้น	กราวรำ	ฯลฯ

(ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2521: 176-184, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 97-116, วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี, 2550: 42-45, วิมลศรี อุปรมัย, 2555: 57-59)

นอกจากเพลงหน้าพาทย์แล้ว ยังมีเพลงอัตรา 2 ชั้นและเพลงจังหวะพิเศษอีกมากมาย หลายเพลงที่ผู้แต่งบทได้นำมาบรรจุไว้ในบทโขนสำหรับขับร้องบรรยายสิ่งต่างๆ ตามเนื้อเรื่อง โดยจะยกตัวอย่างเพลงจากบทโขนที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงของศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป ดังนี้ "ช้าปี่ สี่บท บรเทศ แขกลพบุรี ฝรั่งควง คลื่นกระทบฝั่ง แปดบท จำปาทองเทศ โอ้ชาตรี เทวาประสิทธิ์ พัดชา ลีลากระทุ่ม เชิดฉิ่ง เห่เชิดฉิ่ง โอ้โลมใน แมลงวันทอง ลิงโลด สมิงทองมอญ เหมราช นกขมิ้น ธรณีร้องไห้ ต่อยหม้อ ลิงลาน นาคราช สาลิกาเขมร ต้นเพลงฉิ่งชั้นเดียว โยนดาบ เขมรปากท่อ กระบอก กล่อมพระยา สารถี พญาสี่เสา ทะเลบ้า ร้องร่าย ร่ายรุด มอญรำดาบ ยานี มอญแปลง ฯลฯ" (กรมศิลปากร, 2494: 1-17, 2496: 1-23)

การเลือกเพลงต่างๆ มาบรรจุลงในบทโขนนั้น ผู้ประพันธ์บทท่านได้พินิจพิจารณาเห็นสมควรตามหลักวิธีคิดของท่านแล้ว ว่าควรนำเพลงอะไรมาบรรจุ ต่อจากนั้นก็เป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดบทเพลงให้ได้อารมณ์ ตรงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์บท เพื่อสื่อความหมายให้ผู้ชมได้รับความบันเทิง จนมีอารมณ์คล้อยตาม ร่วมไปกับการแสดงด้วย

บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวเกี่ยวกับรสในดนตรีไทย สรุปความว่า "...คำว่า "รส" แยกกล่าวได้ 2 ลักษณะดังนี้ ความหมายแรก รส หมายถึง ภาวะที่รับรู้ด้วยลิ้น ...ความหมายที่สอง รส หมายถึง สภาคารมณ์ เช่น ความอิ่มเอิบ ความซึมซาบ ความซาบซ่าน หรือความประทับใจ ในกรณีของดนตรีอันเป็นเรื่องของเสียง ซึ่งอาจจะเกิดจากเสียงดนตรีเอง หรือแม้แต่เสียงขับร้อง เสียงเหล่านี้จะทำให้ผู้ได้ยินได้ฟังซึ่งมีฉันทจิตอยู่แล้ว เกิดความชื่นชอบ อาจหาญ ร่าเริง

ปีติโสมนัส หรืออาจจะเศร้าโศก ซึ่งขึ้นอยู่กับคุณลักษณะแห่งเสียง ...เราอาจสรุปได้ว่า รสที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้นเป็นรสอันเกิดจากเสียง ส่วนอารมณ์และความรู้สึกที่ได้รับจะมีลักษณะใดนั้นขึ้นอยู่กับคุณภาพของเสียง ...และขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ฟังแต่ละคนเป็นตัวแปรประกอบ" (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 146-147)

นอกจากนี้ สงบศึก ธรรมวิหาร ยังกล่าวเกี่ยวกับอารมณ์เพลงโดยอ้างถึง อรวรรณ บรรจงศิลป์ และโกวิทย์ ขันธศิริ สรุปดังนี้ "...ดนตรีไทยสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ที่อ่อนหวาน ร่าเริง สนุกสนาน โศกเศร้า หรือแม้แต่สง่างาม น่าเกรงขาม น่ากลัวและเร้าใจได้ องค์ประกอบที่สำคัญได้แก่ ทำนองเพลง หน้าทับและเทคนิคของผู้บรรเลงซึ่งเน้นเสียงหนัก-เบา โดยอาศัยความเข้าใจอารมณ์เพลง และพยายามแสดงออกให้เป็นไปตามอารมณ์นั้นๆ ให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้" (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 73 อ้างถึงในอรวรรณ บรรจงศิลป์ และโกวิทย์ ขันธศิริ, 2526: 73)

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงหมู่ สรุปดังนี้ "...สิ่งที่ผู้บรรเลงเพลงไทยแต่ละคนพึงพยายามหมั่นกระทำให้มีอยู่ในตนจนติดเป็นนิสัย ขณะที่ทำการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใดก็ให้ระลึกได้ถึงหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดนั้นทันทีและปฏิบัติไปตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดนั้นโดยเคร่งครัด แต่การเคร่งครัดในหน้าที่โดยไม่ก้าวก่ายไปทำหน้าที่ของผู้อื่นนี้ อาจมีกรณีที่ยกเว้นเป็นพิเศษได้บางเวลา ...ไม่ว่ากิจการใดๆ เมื่อได้ชื่อว่าเป็นการกระทำที่เรียกว่า "หมู่" แล้ว กิจการนั้นจะต้องยึดมั่นในความพร้อมเพรียงต่างคนต่างตั้งใจปฏิบัติหน้าที่ และคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน มีสามัคคีธรรมอย่างมั่นคง จึงจะบรรลุผลสมความมุ่งหมายโดยสมบูรณ์ หลักทั่วไปในการบรรเลงเพลงหมู่ของดนตรีไทยดังกล่าวมานี้ ถ้าจะให้การบรรเลงนั้นมีความไพเราะเพราะพริ้งถึงขั้นศิลปะที่แท้จริงแล้ว ยังจะต้องอาศัยสิ่งประกอบอีกหลายอย่าง ถึงแม้ความรู้จักหน้าที่และความพร้อมเพรียงมีอยู่อย่างมั่นคงแล้ว แต่ถ้าบุคคลที่บรรเลงในวงนั้น มีฝีมือหรือความสามารถไม่สม่ำเสมอกัน ไม่รู้ทีท่าหรือวิธีดำเนินทำนองของซึ่งกันและกัน การบรรเลงนั้นก็จะไพเราะไปไม่ได้ถึงที่ควรจะเป็น" (มนตรี ตราโมท, 2538: 55)

และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึง รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี ซึ่งมีเนื้อหาสาระที่สอดคล้องกับมนตรี ตราโมท ดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้น สรุป ดังนี้ "...หน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องก็เป็นปัจจัยสำคัญในการเพิ่มรสแห่งความไพเราะในดนตรีไทย ...ถ้าพิจารณาถึงหน้าที่และสิทธิตามนัยโดยทั่วไปแล้ว หน้าที่คือสิ่งที่ต้องทำ สิทธิคือสิ่งที่พึงกระทำในขอบเขต สำหรับสิทธิในการบรรเลงของเครื่องดนตรี ได้แก่ สิทธิที่เครื่องดนตรี

แต่ละชนิดพึงบรรเลงในขอบเขตที่เหมาะสมกับตัวเอง ไม่ก้าวก่ายเครื่องดนตรีอื่นๆ ลักษณะแบบนี้เรียกกันว่า “ทาง” เช่น ทางสำหรับระนาดเอก ทางฆ้องวงเล็ก เป็นต้น ถ้าหากนักดนตรีผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่างไม่เคารพในสิทธิของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เช่น ฆ้องวงเล็กบรรเลงทางระนาดเอก หรือระนาดทุ้มบรรเลงทางฆ้องวงใหญ่ ในลักษณะเช่นจะทำให้ขาดรสชาติของความไพเราะไปอย่างน่าเสียดาย” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 152-153)

ดังนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่นักดนตรีไทยควรทราบและทำความเข้าใจถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นอย่างถ่องแท้ มีผู้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไว้หลายท่าน โดยจะกล่าวสรุปดังนี้

ปี่ เป็นเสมือนตัวประสานเอาเสียงของเครื่องต่างๆ เข้ามาร่วมกันให้มีความรู้สึกเป็นเอกภาพ จะเป่าเก็บถี่อย่างระนาดบ้าง โหยหวนบ้างเคล้าไปตามทำนองเพลง จะใช้การระบายลมผ่อนลมให้หมุนเวียนไปมาโดยไม่ให้ขาดห้วง มีหน้าที่ช่วยนำวงบ้างบางขณะ และสอดแทรกให้เพิ่มความไพเราะขึ้นแก่วงอย่างองอาจ

ระนาดเอก เปรียบเสมือนพระเอกของวง บรรเลงในท่วงทำนองที่เก็บถี่ๆ อาจตีกรอบ้าง รัวเสียงเดียวบ้าง และรัวเป็นทำนองบ้าง หน้าที่ของระนาดเอกที่สำคัญก็คือเป็นผู้นำวง จะออกเพลงอะไรต่อไป จะหยุดหรือจะทอด เหล่านี้ ระนาดเอกเป็นผู้นำทั้งสิ้น รสชาติของความไพเราะที่พบในลีลาของระนาดเอก คือ การดำเนินกลอน หรือทางกลอนที่สัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน การที่คนตีระนาดเอกสามารถนำกลอนไปประยุกต์กับทำนองฆ้องได้เหมาะสมนั้นนับเป็นการสร้างรสชาติของความงามที่สำคัญที่สุดประการหนึ่ง

ระนาดทุ้ม เปรียบเสมือนตัวตลกประจำวง บรรเลงด้วยไม้นวมเท่านั้น ตีพร้อมกันทั้ง 2 มือบ้าง ตีเสียงเดียวบ้าง บางโอกาสตีจังหวะคล้ายกับฆ้อง ขัดจังหวะ หยอกล้อไปกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ความงามที่จะพบในลีลาของการบรรเลงระนาดทุ้มก็คือ ลีลาที่เกิดจากการบรรเลงประคบมือ ซึ่งเรียกกันว่า “ดูด โดยมีหลักอยู่ว่า ขวาเปิด ซ้ายปิด” ระนาดทุ้มมีหน้าที่สร้างความสนุกสนานครื้นเครงให้กับวง บางครั้งเป็นผู้ช่วยเหลือชักนำระนาดเอกบ้าง หรือไม่ก็คอยเป็นผู้ติดตามประกบหน้าประกบหลังอย่างใกล้ชิดติดพันตามหน้าที่ของผู้ช่วยที่ดี

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหลักของวง บรรเลงด้วยการตีถี่บ้างห่างบ้าง เสียงเดียวบ้าง หรืออาจตีเป็นคู่แล้วแต่กรณี ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักเพลง ให้ผู้อื่นยึดถือเป็นหลักได้ทั่วทั้งวง แม้จะพลิกแพลงบ้างก็ไม่ออกไปไกลเนื้อทำนองหลักมากนัก ความไพเราะของ

เสียงฆ้องวงใหญ่อยู่ที่ลีลาการบรรเลงที่เรียกว่า "ประคบมือ" ให้มีเสียงหนืด หนับ หนอด โหน่ง ตืด ตึง เป็นต้น

ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง เล็กแหลม เวลาบรรเลงจะใช้วิธีตีเก็บถี่ๆ ใกล้เคียงกับระนาดเอกแต่จะละเอียดกว่า มีซอย มีเก็บ มีสะบัด มีลีลาที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียว และเทคนิคที่สำคัญที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงฆ้องวงเล็ก คือ การตีกรอด กรุบ ร่อน ปริบ โปรย ฆ้องวงเล็กมีหน้าที่สร้างความคึกคัก กระปรี้กระเปร่า เร้าใจ จะบรรเลงสอดแทรกหลบหลีกไปในทางเสียงสูง

ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีปะเภทเครื่องหนังตีด้วยฝ่ามือและปลายนิ้วทั้ง 2 หน้า มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับควบคู่ไปกับกลองทัด ในบางโอกาสใช้บรรเลงหน้าทับแต่ผู้เดียว ถ้าบรรเลงประกอบโขน ละคร ตะโพนยังจะต้องทำหน้าที่ตีตามท่าทางของตัวแสดงอีกด้วย

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังตีด้วยไม้ ใช้บรรเลงคู่กับตะโพนในเฉพาะบางเพลงที่บัญญัติไว้ตามแบบแผนประจำเพลงนั้นๆ ซึ่งมักจะพบเห็นทั่วไปในการแสดงประเภทโขน ละคร ลิเก ตลอดทั้งในพิธีกรรมต่างๆ หน้าที่ของกลองทัดก็คือการสร้างความฮึกเหิมกึกก้องกับช่วยเรียกร้องความสนใจแก่ผู้อยู่ห่างไกลด้วย

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วยทองเหลือง ทำได้ 2 เสียงคือ "ฉิ่ง" กับ "ฉับ" คว่ำและหงายเข้าตีกัน ฉิ่งเป็นเสียงกังวานเกิดจากการตีแล้วเปิดมือ ฉับเกิดจากการตีแล้วปิดมือ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาให้ดำเนินไปโดยสม่ำเสมอ เพื่อเครื่องบรรเลงทั้งหลายจะได้ยึดเป็นหลักให้เกิดความพร้อมเพรียงกัน

(ประสิทธ์ ถาวร, 2531: 52-57, มนตรี ตราโมท, 2538: 30-32, สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 96-97, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 42-63, 153-156, ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 9, 45-46, 72, 93-94, 133-137)

เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นวงดนตรีประเภทต่างๆ ขึ้นตามลักษณะของการผสมวง แต่สิ่งสำคัญที่จะทำให้การบรรเลงดนตรีในแต่ละครั้งนั้นได้ผลสัมฤทธิ์ตรงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลง คือ ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจในบทบาทหน้าที่และเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่ตนกำลังบรรเลงอยู่อย่างถ่องแท้ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีความไพเราะ มีอรรถรสและความพิเศษเฉพาะเครื่องอยู่แล้ว เมื่อนำมาบรรเลงประสมไปพร้อมๆ กัน จะทำให้เกิดเสียงประสานที่มีความผสมกลมกลืนกันอย่างลงตัว

การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน

เมื่อทราบถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแล้ว องค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ ผู้บรรเลงจะต้องรู้วิธีการบรรเลงที่เหมาะสมกับการแสดง มีผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยอธิบายถึงความเหมาะสมในการบรรเลงประกอบการแสดงไว้หลายท่าน ซึ่งแต่ละท่านจะมีคำอธิบายเปรียบเทียบที่เป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไป สรุปดังนี้

มนตรี ตราโมท ได้เขียนบทความเรื่อง วิธีพากย์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน ไว้ในหนังสือคีตวรรณกรรม และมีสาระสำคัญที่เกี่ยวกับการบรรเลงประกอบการแสดงโขนไว้หลายประเด็น สรุปดังนี้

"...โขน (เมื่อยังไม่ได้ผสมกับละครใน) ใช้คำพากย์กับคำเจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด... คำพากย์เป็นบทกวีประเภทกาพย์ มีกาพย์ยานี กับ กาพย์ฉบัง ไม่ว่าพากย์ใดๆ เมื่อพากย์จบไปบทหนึ่งๆ ตะโพนจะต้องตีรับ ท้าให้กลองทัดตีตาม แล้วพวกคนแสดงภายในโรงก็ร้องรับด้วยคำว่า "เพ้ย" พร้อมๆ กันทุกบท... นอกจากพากย์โอ้ ซึ่งตะโพน กลองทัด และร้องเพ้ย จะต้องรอจนกว่าปี่พาทย์จะรับเพลงโอ้ปี่ ถึงตอนท้ายเพลงตะโพนจึงจะเริ่มท้าและต่อไปกลองทัด ตลอดจนร้องเพ้ยคำนวณให้ลงจบให้พอดีกับทำนองเพลงปี่พาทย์... การแสดงโขนที่มีร้องประกอบ ก็เพิ่งมีขึ้นเมื่อตอนโขนได้ผสมกับละครในเป็นประเภทโขนโรงในเป็นต้นมา คนร้องโขนจึงคงใช้ผู้หญิงเช่นเดียวกับละครใน... นักร้องแบ่งออกเป็น 2 พวก คือ ต้นเสียง และลูกคู่... การร้องเพลงของต้นเสียงในการแสดงโขนนี้ นอกจากร้องเพลงได้ถูกต้องแม่นยำแล้ว ยังจะต้องรู้ทีท่าของตัวโขนว่าควรจะร้องจังหวะช้าหรือเร็วเพียงใด ต้องถอดเสียงหรือบรรจุคำร้องอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับท่ารำของโขนตัวนั้น ต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรี" (มนตรี ตราโมท, 2530: 147–155)

และยังได้กล่าวเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ในดุริยสาส์น ดังนี้

"บรรเลงประกอบการแสดงโขนใช้วงปี่พาทย์จะเป็นเครื่องใหญ่ เครื่องคู่ หรือเครื่องห้าก็แล้วแต่ฐานะ ระนาดเอกตีด้วยไม้แข็ง วิธีบรรเลงต้องบรรเลงให้เป็นแบบแผนจริงๆ ทำนองและเม็ดพรายที่ใช้ต้องเรียบร้อยภูมิฐาน จะหลุกหลิกลุกลนไม่ได้ แนว(กำลังจังหวะ)ก็ต้องให้ค่อนข้างช้า ดูให้พอเหมาะกับที่ตัวโขนจะร่ายรำทำท่าได้สะดวกและสวยงาม ผู้บรรเลงที่สำคัญของการประกอบโขนก็คือ คนตีระนาดเอก คนตีตะโพน และคนตีกลองทัด ทั้ง 3 คนนี้จะต้องรู้ท่าทีของตัวโขน คนระนาดต้องแม่นยำในการรับร้อง ตั้งเพลงหน้าพาทย์และชักออกเพลงอื่นเมื่อเวลาตัวโขนบากท่าว่าจะเปลี่ยน ตลอดจนการขึ้นลงให้เรียบร้อย คนตะโพนและกลองทัดนั้น

ต้องดีประกอบกับท่าโยนเมื่อเวลารัวเล่นไม้และเล่นตะโพนให้พอดีกับตัวโขนทุกระยะ แต่เมื่อรวมทั้งวงแล้ว ผู้บรรเลงประกอบการแสดงโขนจะต้องมีความรู้เพลงจำพวกหน้าพาทย์เพียงพอแม่นยำ จำท่ารำได้จึงจะบรรเลงได้เรียบร้อยดี เพราะการแสดงโขนเต็มไปด้วยวิชาการที่เป็นหลัก เป็นแบบแผน เป็นศิลปะชั้นสูงของไทยอย่างหนึ่ง" (มนตรี ตราโมท, 2538: 58)

สงบศึก ธรรมวิหาร อธิบายถึงการบรรเลงในการแสดงโขน ดังนี้

"ถ้าเป็นการแสดงโขนก็ต้องรู้ว่าเป็นโขนแบบไหน ถ้าเป็น "โขนกลางแปลง" ซึ่งแสดงในสนามหรือลานกว้างอย่างหนึ่ง กับ "โขนนั่งราว" ซึ่งแสดงบนโรง แต่ตัวโขนนั้นนั่งบนราวไม้ไผ่ การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนกลางแปลงหรือโขนนั่งราวนี้จะบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวโขนเท่านั้น เพราะโขนทั้งสองแบบนี้ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจา ไม่มีร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่จะบรรเลงประกอบก็ต้องเหมาะสมกับตัวโขน เช่น เวลายกทัพของพระราม พระลักษณ์ หรือลิง ก็ต้องใช้เพลงกราวนอก ถ้าหากเป็นการยกทัพของฝ่ายลงกา ไม่ว่าจะเป็นยักษ์ตนใดก็ต้องใช้เพลงกราวใน อย่างนี้เป็นต้น ถ้าหากว่าเป็นโขนโรงในหรือโขนหน้าจอ ซึ่งมีบทร้องแบบละครในเข้ามาผสมด้วย ก็จะต้องมีคนร้องตามเนื้อเรื่อง การบรรเลงปี่พาทย์ก็จะต้องมีทั้งบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ และรับร้องตามที่คนร้องได้ร้องส่ง

การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนี้ นักดนตรีนอกจากจะได้เพลงต่างๆ โดยพร้อมมูลแล้ว ยังจะต้องรู้จักท่าทางการรำของตัวโขนด้วยเพราะว่า การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนนั้น บางเพลงจะต้องเข้าผสมกันอย่างสนิทสนม เช่น เวลารัวกลองหรือเล่นตะโพนในเพลงกราวนอกและเพลงกราวใน เป็นต้น" (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 121)

แนวคิดและวิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขนของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ให้คำสัมภาษณ์ถึง วิธีการ ตลอดจนกระบวนการต่างๆ ที่เกี่ยวกับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน สรุปดังนี้

การบรรเลงโขนต้องมีองค์ความรู้ 3 ส่วน คือ ทำนองเพลง จังหวะ และการขับร้อง องค์ประกอบเหล่านี้เป็นกระบวนการที่ต้องนำมาเกี่ยวข้องในการบรรเลงดนตรีกับการแสดงโขน ในการบรรเลงนั้น นักดนตรีและนักร้องทุกคนต้องมีความเข้าใจในเนื้อเรื่อง อุปนิสัยของตัวละคร ตลอดจนความละเมียดละไมของผู้แสดง

หลักการบรรเลงดนตรีกับการแสดงโขนนั้นนักดนตรีทุกคนต้องมีความชัดเจนในเรื่องของเพลงที่ใช้ในการแสดง ซึ่งแต่ละเพลงจะมีอารมณ์ที่แตกต่างกัน ส่วนในวิธีการบรรเลงนั้นบางครั้งต้องเอาวิธีการของวงเสภาเข้ามาบูรณาการด้วย เพราะการแสดงมีทั้งฉากรบ ดุดัน โศกเศร้า ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องมีความเฉลียวฉลาด ฉับไว มีไหวพริบปฏิภาณ เพราะในการแสดงอาจเกิดเหตุการณ์เฉพาะหน้าได้ตลอดเวลา และการประดิษฐ์เสียงก็ต้องให้สอดคล้องกับการแสดง ยกตัวอย่างเพลง “ตระนิมิต” ถ้าใช้ในพิธีกรรมจะเป็นเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ แต่ถ้าใช้ในการแสดงจะเป็นเรื่องของการแปลงกาย ซึ่งมีนัยยะที่ต่างกัน จึงใช้สำนวนกลอนและวิธีการประดิษฐ์เสียงที่ต่างกัน แต่ละเครื่องมือก็ทำหน้าที่ตามบทบาทของตนโดยมีเป้าหมายเดียวกัน ในเชิงพื้นฐานโดยทั่วๆ ไป ปริมาณเสียง คุณภาพเสียงของเครื่องก็ดีจะเป็นสิ่งเกื้อหนุนที่จะทำให้ผลสัมฤทธิ์มีประสิทธิภาพมากขึ้น ดังนั้นนักดนตรีจะต้องประณีตบรรจง กระทั่งเครื่องดนตรี ไม้ตีและทางจิตอารมณ์ที่เป็นศิลปินด้วย ฉะนั้นนักดนตรีต้องมีฐานความเข้าใจในการประดิษฐ์เสียงเพื่อให้สอดคล้องกับการแสดงเป็นเบื้องต้น เพื่อสนับสนุนให้การแสดงโขนประสบผลสำเร็จ (นัฐพงศ์ โสวัตร, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2556)

บุญช่วย แสงอนันต์ ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการตีเครื่องหนังเกี่ยวกับการแสดงโขน สรุปดังนี้

การตีเครื่องหนังประกอบการแสดงโขน สิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงต้องรู้และมีความเข้าใจ คือ หน้าทับเพลงและท่ารำ เพราะตะโพนนอกจากจะทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับในวงแล้วยังต้องทำหน้าที่ในการบากจังหวะหน้าทับเพื่อส่งสัญญาณให้กลองทัดหรือผู้แสดงทราบว่าต่อจากนี้จะมีการเปลี่ยนเพลงหรือเปลี่ยนท่าหรืออาจเป็นอย่างอื่นแล้วแต่กรณี ผู้บรรเลงต้องมีความรู้เรื่องหน้าทับและการเลือกใช้ชนิดกลองให้ถูกต้องกับประเภทของเพลง เช่น ถ้าเป็นเพลง 2 ชั้น หน้าทับปรบไก่ก็ต้องใช้กลองแขก ถ้าเพลงสองไม้ก็ต้องใช้ตะโพน ซึ่งความรู้เหล่านี้ส่วนใหญ่จะเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์

ในด้านของการประดิษฐ์เสียงนั้นต้องตีให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลงและอารมณ์ผู้แสดง เช่น ถ้าอารมณ์โกรธพลังเสียงก็ค่อนข้างเข้มแข็งจะใช้การตีกระแทกเสียง ถ้าอารมณ์สนุกสนานจะตีแตะเสียง ส่วนการตีเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงต้องตีให้แม่นยำ ตีไปตามแนวเพลง ใส่ลูกเล่นได้บ้างเล็กน้อย เพื่อเป็นการเอื้อให้กับผู้แสดงในการจับจังหวะเพลง ผู้บรรเลงต้องมีไหวพริบ ปฏิภาณ เช่น ในกรณีเพลงรัว ถ้าระนาดขึ้นเพลงแล้ว กลองสามารถตีได้เลยโดยไม่

ต้องรอตะโพน เพื่อให้ทันกับเหตุการณ์กระชับถึงอารมณ์ของตัวโขนตัวละครตามเนื้อเรื่องของการแสดง

ในกรณีมือพากย์เป็นหน้าที่ของตะโพนกับกลองทัด ในการตีต้องดูท่ารำของผู้แสดงเป็นหลัก สามารถใส่ลูกเล่นได้แต่ต้องตีให้หมดพอดีกับท่ารำ ส่วนการพากย์ชมดงต้องตีไปตามทำนองเพลงแต่พอจบทำนองแล้วก็ต่อด้วยพากย์เหมือนเดิม ต่างกันตรงทำนองชมดงเท่านั้น ยกเว้นพากย์โอ้ที่จะต้องมีเครื่องดนตรีรับก่อนจึงจะร้องรับคำว่า "เพ้ย" ในการตีพากย์โอ้ที่ถูกต้องแล้วตะโพนจะต้องตีตั้งแต่ท้ายเพลงโอ้ซึ่งหน้าทับตะโพนและกลองทัดจะหมดพร้อมกันกับทำนองเพลงพอดี (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2556)

เผชิญ กองโชค ให้คำสัมภาษณ์เรื่องวิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขน สรุปดังนี้

ทางในการบรรเลงระหว่างการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกับการบรรเลงวงปี่พาทย์เสภานั้นมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง เช่น กลวิธีการตีสะบัดหรือตีขยี้ในระนาดเอก สมัยก่อนไม่ค่อยนิยมใช้ แต่ในปัจจุบันการตีสะบัดหรือตีขยี้ระนาดเอกนั้นอาจขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมเพื่อให้สอดคล้องกับการแสดงด้วย ในบางครั้งต้องดูผู้แสดงเป็นหลักและต้องบรรเลงเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวแสดง เช่น เพลงรัว เพลงทยอย เพลงโอด เป็นต้น

ในส่วนของการบรรเลงกลอนระนาดระหว่างการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภา ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนนิยมยึดตามแบบแผนเรียบร้อย แนวการบรรเลงต้องให้พอดีและเหมาะสมกับการแสดง ไม่เน้นเรื่องอวดฝีมือหรือกลวิธีต่างๆ ซึ่งต่างกับวงปี่พาทย์เสภาที่นิยมแนวการบรรเลงแบบเร็วเน้นเรื่องของการอวดฝีมือต่างๆ และที่สำคัญคือเน้นการสร้างความสนุกสนาน

ส่วนของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นควรยึดถือตามแบบแผนไว้ เช่น ถ้าเป็นตัวยักษ์เพลงที่ออกต่อจากเพลงกราวในต้องออกเพลงสำเนียงเพลงมอญ หรือถ้าเป็นตัวลิงเพลงที่ใช้ออกท่า "ป๊ะเท่งป๊ะ" ต้องออกเพลงค้างคาวกินกล้วย เป็นต้น

ข้อแตกต่างระหว่างการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกับการบรรเลงประกอบการแสดงละครคือ การแสดงโขนนิยมเล่นไปตามบทการแสดง มีการเรียกเพลงหน้าพาทย์และบางครั้งอาจมีการดัดแปลงบทการแสดงให้เหมาะสมกับรูปแบบงานหรือเพื่อกระชับเวลาในการแสดง ส่วนการแสดงละครนั้นมีการเล่นมุขตลกสอดแทรกเข้าไปในการแสดงเพื่อให้เกิดความสนุกสนานตามเนื้อเรื่องสามารถดัดแปลงหรือปรับปรุงบทการแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับงานและกระชับเวลาในการแสดงเช่นกัน

ส่วนเรื่องของการเลือกใช้เพลงเร็วและเพลงฉิ่งนั้นต้องดูที่ประเภทของตัวแสดงและเลือกใช้ให้เหมาะสม เช่น เพลงฉิ่งตรัง เป็นเพลงสำเนียงแขก เหมาะกับการนำมาใช้ในเรื่อง

อิเหนา การเลือกใช้เพลงต้องให้เหมาะสมกับประเภทของตัวแสดง และที่สำคัญต้องเลือกเพลงให้มีระดับเสียงสอดคล้องกับเพลงที่บรรเลงมาก่อนหน้านั้น เพื่อให้การบรรเลงได้แนวระดับเสียงมีความกลมกลืนไปในทิศทางเดียวกัน

การบรรเลงกับการแสดงนั้น ต้องยึดผู้แสดงเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น เพลงเร็ว นักดนตรีก็บรรเลงไปตามเนื้อเพลง ผู้แสดงก็ตีบทท่ารำไปตามลำดับ เมื่อผู้แสดงรำจนจบกระบวนท่ารำแล้ว ก็จะให้สัญญาณแก่นักดนตรีทราบว่าท่ารำหมดแล้ว นักดนตรีก็จะตัดเพลงลงเพื่อลงจบในเพลงเร็ว ในการตัดเพลง นักดนตรีต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตัดเพลงให้เหมาะสมกับท่วงทีลีลาของนักแสดงและต้องคำนึงถึงจังหวะหน้าทับด้วย

เรื่องของแนวการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกับการบรรเลงในรูปแบบอื่นนั้น ระหว่างการบรรเลงละครในกับการบรรเลงโขน แนวการบรรเลงประกอบการแสดงของทั้ง 2 ประเภทนี้ไม่เหมือนกัน การแสดงละครในจะเน้นเรื่องความเป็นแบบแผน ความถูกต้องตามจารีตเป็นอย่างมาก แนวการบรรเลงจะไปในแนวช้า เน้นความเรียบร้อย ไพเราะ นุ่มนวล ไม่เน้นอวดฝีมือหรือลีลา แนวการบรรเลงจะช้ากว่าการแสดงโขน ในการแสดงโขนนั้นจะนิยมบรรเลงแบบกระชับ อาจจะมีบ้างในเรื่องของการเน้นอวดฝีมือหรือลีลา แต่ต้องให้สอดคล้องกับการสื่ออารมณ์ของนักแสดงด้วย

สิ่งสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน จะต้องมีความรู้ความเข้าใจและรู้ถึงหลักในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ต้องเตรียมความพร้อมในเรื่องของเพลงและบทที่ใช้ในการแสดง รวมถึงการฝึกซ้อม เพื่อทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงโขนออกมาอย่างสมบูรณ์ (เผชิญ กองโชค, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2556)

อุทัย ปานประยูร ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องของการบรรเลงประกอบการแสดงโขนไว้หลายประเด็น สรุปดังนี้

การบรรเลงส่งร้องในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ในอดีตนักร้องจะมีความแม่นยำในเรื่องของเสียงเป็นอย่างมาก นักร้องจึงนิยมขึ้นร้องเองเป็นส่วนใหญ่ แต่ถ้าหากจะให้ดนตรีส่งร้อง ระนาดจะเป็นผู้ขึ้นเพลง แล้วจากนั้นเครื่องดนตรีอื่นในวงก็บรรเลงรับในทำนองต่อไปเพื่อเป็นการส่งร้องให้กับผู้ขับร้อง และในการบรรเลงรับหรือส่งในท่อนต่อไป อาจไม่ต้องส่งทั้งวงก็ได้ หรือขึ้นอยู่กับการปรับวงในการบรรเลง ในบางครั้งหากนักร้องเกิดความผิดพลาดร้องไม่ตรงกับระดับเสียง ผู้บรรเลงต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้าโดยการตีรับตามเสียงร้องไปก่อนแล้วจึงใช้วิธีการผันเสียงเข้าหาระดับเสียงเสียงที่ถูกต้อง เพื่อความกลมกลืน และอีกนัยหนึ่งสามารถปกปิดความผิดพลาดของนักร้องได้ด้วย

ในส่วนของเครื่องดนตรี กลองทัดในสมัยก่อนพบว่ามีการติดข้าวเพื่อถ่วงเสียงไว้หน้าที่อยู่ข้างล่าง เพื่อให้ได้เสียงตามต้องการ และเรื่องของการเพิ่มลูกเปิงมางเข้ามาตีสอดแทรกกับจังหวะหน้าทับตะโพนนั้น นำมาใช้บรรเลงในจำพวกเพลงกราว เพลงหางเครื่อง และเพลงหน้าทับสองไม้ในเพลงเรื่อง พบการนำเปิงมางมาใช้ในระยะหลังจนถึงปัจจุบัน และยังมีเครื่องประกอบจังหวะที่นำมาใช้ตีในเพลงกราวและเชิด เฉพาะในตอนยกทัพอย่างเดียว คือ โกร่ง พบว่ามีมาตั้งแต่สมัยโบราณ กรมศิลปากรได้นำเครื่องดนตรีชนิดนี้มาปรับปรุงแก้ไขให้มีรูปแบบมาตรฐานในการบรรเลง

วิธีการตีเครื่องหนังในการรับร้อง เมื่อนักร้องร้องขึ้นต้นมาแล้ว เครื่องหนังสามารถตีรับด้วยท้ายประดนหรือรับตามหน้าทับของเพลง โดยต้องดูประเภทของเพลงด้วยว่าเป็นเพลงประเภทไหน ใช้หน้าทับอะไร ซึ่งต้องให้ตรงกับจังหวะหน้าทับของเพลงหรือดูตามความเหมาะสมของเพลงหรือการแสดงนั้นๆ ด้วย นอกจากนี้ยังต้องใช้เทคนิคในการตีเพื่อการสื่ออารมณ์และเพิ่มอรรถรสในการบรรเลงด้วย ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้อย่างชัดเจน ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องรู้ถึงประเภทของเพลงและประเภทของจังหวะหน้าทับด้วยว่าเพลงประเภทนี้ใช้หน้าทับอะไรหรือใช้เครื่องหนังประเภทใดเป็นต้น

ในเรื่องของวิธีการบรรเลงเครื่องหนัง ผู้บรรเลงแต่ละคนนั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากครูบาอาจารย์ที่แตกต่างกัน ทำให้มีวิธีคิดประดิษฐ์การดำเนินทำนองเครื่องหนังไม่เหมือนกัน ทำให้การบรรเลงของแต่ละคนแตกต่างกันออกไป แต่ถึงอย่างไรก็ยังต้องอาศัยความถูกต้องในอัตราจังหวะของเพลงนั้นๆ และไม่ควรคิดประดิษฐ์ทำนองให้ผิดเพี้ยนหรือใส่ลูกเล่นเยอะจนเกินไป ฉะนั้นผู้บรรเลงจึงต้องศึกษาวิธีการบรรเลงว่าเพลงไหนควรตีอย่างไร ช่วงไหนที่น่าจะเพิ่มลูกเล่นในการตี ดูท่วงทีหรือความหนักเบาในการบรรเลงเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง

การตีเพลงหน้าพาทย์ในการบรรเลงทั่วไปกับการตีประกอบการแสดงนั้นมีความแตกต่างกัน คือ ในการบรรเลงทั่วไปอาจใส่ลูกเล่นหรือใส่กลวิธีลีลาต่างๆ ได้บ้างตามสมควร แต่ในการแสดงโขนจะบรรเลงแบบทางเรียบร้อย เรียบง่ายและกระชับ ไม่นิยมใส่ลูกเล่นมากเกินไป รวมไปถึงความเหมาะสมของแนวเพลงด้วย ครูบาอาจารย์ในสมัยก่อนมักมีความรู้เรื่องเพลงมากมาย รวมถึงคนเครื่องหนังก็จะต้องต่อทำนองหลักด้วย เพื่อจะได้เข้าใจถึงโครงสร้างเพลงนั้นๆ

บทบาทหน้าที่ของเครื่องหนังนั้น ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญอีกอย่างหนึ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสีสันให้กับวง และในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้น ควรเตรียมความพร้อมและทำความเข้าใจกับบทโขนและเพลงที่จะใช้ในการแสดง ว่ามีเพลงอะไรบ้างและใช้หน้าทับ

อะไร หลังจากนั้นก็ฝึกซ้อมให้แม่นยำเพื่อให้การบรรเลงประกอบการแสดงออกมาอย่างถูกต้องสมบูรณ์แบบ (อุทัย ปานประยูร, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2556)

ไชยยะ ทางมีศรี ได้ให้คำสัมภาษณ์วิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขนไว้หลายประเด็น สรุปดังนี้

ในการบรรเลงประกอบการแสดงสิ่งที่ต้องพิจารณาจากบทโขนอย่างแรกคือเนื้อเรื่อง โดยต้องทำความเข้าใจกับเนื้อเรื่องและตัวแสดงว่า ใครกำลังทำอะไร ที่ไหน อย่างไร และมีเพลงอะไรบ้าง โดยต้องศึกษาบทโขนให้เข้าใจอย่างละเอียดถึงองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ ระดับเสียงที่ควรใช้ในการบรรเลง การเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมสัมพันธ์บทบาทการแสดงและความเชื่อมโยงกับเพลงอื่นๆ แนวการบรรเลงที่เหมาะสม ตัวอย่างเช่น เพลงฉุยฉายใช้ปี่ในเป่าล้อเลียนเสียงร้อง การบรรเลงต้องใช้ทางใน ส่วนการออกเพลงเร็วนั้น จะใช้เพลงอะไรก็ได้ ปัจจัยที่ทำให้เกิดอารมณ์เพลงนั้นขึ้นอยู่ที่แนวการบรรเลง ซึ่งแนวการบรรเลงนั้น แต่ละคนก็มีแนวการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง จะตีสำนวนกลอนแบบเก็บไปตลอดหรือตีแบบเก็บกึ่งกรอก็ได้ แต่สิ่งที่สำคัญคือบรรเลงอย่างไรให้เหมาะสม ในการเลือกออกเพลงเร็วนั้น ต้องดูระดับเสียงให้มีความสัมพันธ์กันด้วย เพลงเร็วที่จบด้วยเสียงซอลกับเสียงเร จะเป็นเสียงที่ดีที่สุด เพราะสามารถเชื่อมต่อกับเพลงลาได้อย่างกลมกลืน ส่วนเรื่องการตัดลงกลางเพลงนั้นเป็นวิจารณญาณของคนระนาด โดยคนระนาดต้องมีประสบการณ์ ไหวพริบและความชำนาญ คนระนาดนั้นจะสามารถส่งสัญญานบอกให้ผู้บรรเลงเครื่องมืออื่นรู้ว่าจะตัดลงกลางเพลงได้ 3 วิธี คือ 1)บอกด้วยสำนวนกลอน 2)บอกด้วยแนวเพลง และ 3)บอกด้วยเสียง

องค์ประกอบที่ทำให้เกิดอารมณ์ของเพลงมีองค์ประกอบ 3 ส่วน คือ 1)ดนตรี คือ วงดนตรีที่บรรเลง 2)คำร้อง คือ คำร้องที่บรรยายถึงตัวแสดง รัก โกรธ เศร้า คนร้องจะขับร้องทำให้ตัวละครดูมีอารมณ์ และ 3)ทำนองเพลง ประกอบกับการใช้เทคนิคต่างๆ ฉะนั้นคนที่มีประสบการณ์ในการทำการแสดงจะได้เปรียบคนที่ไม่เคยผ่านการทำการแสดงมาเลย

หน้าที่ของคนระนาดเป็นผู้นำขึ้นเพลง ลงเพลง สวมส่งเพลง โดยมีระนาดทุ้มเป็นผู้ช่วย เวลาที่ระนาดเอกเกิดความผิดพลาด ในด้านของการเลือกใช้สำนวนกลอนในเพลงหน้าพาทย์นั้น ระนาดเอกสามารถตีเก็บได้บ้าง อาจจะตีสับบ้าง ผสมกลอนบ้าง แต่ต้องใกล้เนื้อเพลง สามารถมองออกได้ถึงเนื้อแท้ของเพลง เน้นการขึ้นเพลงลงเพลงให้ชัดเจน ส่วนเรื่องของการวางแนวเพลงนั้น หากตีบรรเลงทั่วไปสามารถวางแนวได้อย่างอิสระ แต่หากบรรเลงเข้ากับตัวแสดงเราต้องยึดตัวแสดงเป็นหลัก วางแนวให้เหมาะสมกับที่ตัวแสดงสามารถรำได้อย่าง

สวยงาม ส่วนเครื่องดำเนินทำนองเครื่องอื่นๆ สามารถตีกลอนได้บ้าง แต่ต้องไม่มากไปจนเกินความพอดี

บทสรุปที่สำคัญที่ผู้บรรเลงควรพึงปฏิบัติก่อนบรรเลงประกอบการแสดงนั้น มีขั้นตอนหลักๆ อยู่ 3 ขั้นตอน คือ

1) ศึกษาบท ศึกษาเพลง แล้วเติมเต็มความรู้ด้านทำนองเพลงให้ได้ครบถ้วนทุกเพลงตามบทการแสดง พร้อมทั้งศึกษาระดับเสียงควบคู่ไปด้วย

2) ฝึกซ้อมรวมวงเข้ากับการขับร้อง หาระดับเสียงที่เหมาะสมสำหรับสวมส่งให้กับผู้ร้อง

3) ฝึกซ้อมเข้ากับการแสดง ทำความเข้าใจกับลีลาท่ารำและลำดับการแสดง เพื่อให้การแสดงราบรื่น ไม่เกิดปัญหาต่างๆ ในระหว่างทำการแสดงจริง (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 22 เมษายน 2556)

ปี๊บ คงลายทอง ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับองค์ความรู้เรื่องการเป่าปี่ในการประกอบการแสดงโขน สรุปดังนี้

การเป่าปี่ในการแสดงโขนกับการบรรเลงทั่วไปมีลักษณะกลอนปี่หรือเทคนิคที่ใช้ใกล้เคียงกัน แต่ควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับงาน วิธีบรรเลงรวมวงไม่ควรก้าวก่ายกลอนเดี่ยวจนเกินไป ต้องเลือกวิธีการดำเนินกลอนที่มันเหมาะสมกับช่วงนั้น การเป่ากับวงบรรเลงโดยทั่วๆ ไป ควรดูให้เหมาะให้ควรกับกิจกรรม มันขึ้นอยู่กับมารยาทของนักดนตรีด้วย การบรรเลงกับการแสดงโขนละครก็ควรบรรเลงให้อยู่ในระเบียบและควรให้ความสำคัญกับการแสดงมาเป็นอันดับหนึ่ง วงดนตรีเป็นส่วนประกอบ ปี่ก็เช่นกัน เมื่ออยู่ในวงร่วมกับคนอื่นก็ต้องปฏิบัติให้อยู่ในกรอบ ในระเบียบ กฎเกณฑ์ตามจารีตที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา

ในการแสดงโขนนั้น เพลงสำคัญที่ใช้ในการแสดงฝีมือของปี่คือ ฉุยฉาย เชิดนอก ซึ่งนักดนตรีจะต้องซ้อมให้ได้มาตรฐาน มีความพร้อมจึงจะเข้าไปซ้อมกับการแสดง เพลงฉุยฉายนั้นต้องเป่าเลียนเสียงการขับร้องของคนร้อง สามารถสอดแทรกเสียงให้มันเชื่อมโยงหรืออาจเป่าย้อยลงหลังจังหวะเล็กน้อยก็ได้ แต่ต้องดูให้เกิดความสละสลวย หรือถ้าบรรเลงรวมวง ก็อาจเป่าทิ้งหางเสียงบ้างก็จะทำให้ดูเป็นความงดงาม เป็นศิลป์ ไม่แข็งกร้าวจนเกินไป นอกจากจะยึดหลักของความถูกต้องและความเหมาะสมแล้ว ในขณะเดียวกัน ก็ต้องใส่ความเป็นจิตวิญญาณของเพลง ของผู้เป่าเข้าไปด้วย อย่างเช่น เพลงทยอยที่มีความโศกเศร้า ก็ควรเป่า

ให้สอดคล้องกับบทบาทการแสดง ด้วยการใช้สำนวนกลอนและการตบแต่งทำนองให้เหมาะสม เพื่อส่งผลให้การแสดงดูมีเสน่ห์ขึ้น

ส่วนการเป่าปี่เพลงหน้าพาทย์นั้นถ้าเปรียบเทียบกันระหว่างเป่าในวงพิธีกรรมกับเป่าในวงการแสดงจะมีวิธีเป่าไม่แตกต่างกันมากนัก ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้เป่าด้วยว่าควรจะทำอย่างไรให้เหมาะควร ยกตัวอย่างเช่น เพลงพราหมณ์เข้า ทุกเครื่องมือจะบรรเลงลงเสียงต่ำ บางครั้งผู้เป่าปี่ก็มีอุปสรรคในการเป่าเพลงนี้ เพราะไม่สามารถเป่าให้ต่ำถึงเสียงได้ จึงต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้าโดยการหลบไปเป่าในทางเสียงสูง ซึ่งโดยภาพรวมแล้วทำให้ไม่ไปในทางทิศเดียวกัน สาเหตุที่ทำให้เกิดอุปสรรคต่างๆ เหล่านี้ อาจเนื่องด้วยลิ้นปี่ไม่สมบูรณ์ เพราะใบตาลที่นำมาตัดลิ้นปี่ไม่ได้คุณภาพ จึงทำให้ลิ้นปี่รั่ว ทำให้ไม่สามารถควบคุมแรงลมในการเป่าได้ จึงต้องแก้ไขในขณะเป่าโดยหลบไปเป่าเสียงสูงแทน หรือยกตัวอย่างเพลงคุกพาทย์ เครื่องมือชิ้นอื่นๆ จะบรรเลงอยู่ในแนวกลุ่มเสียงพื้นธรรมดาใกล้เคียงกัน ปี่อาจเป่าขึ้นไปในกลุ่มเสียงที่สูง คอยกลบเกลื่อนเสียงต่างๆ ที่มันขาด ซึ่งปี่ก็มีสิทธิ์ในการที่จะทำได้ แต่ก็ไม่ใช่เป่าเสียงสูงเด่นอย่างเดียวจนจบเพลง ต้องดูความเหมาะสมด้วย การเป่าด้วยลักษณะเช่นนี้จะทำให้การบรรเลงดูมีชีวิตชีวามากขึ้น

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขนนั้น จะมีเครื่องดนตรีที่ตบแต่งทำนองหรือดำเนินทำนอง ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ส่วนฆ้องวงใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก และการเป่าปี่ดำเนินทำนองนั้นต้องเลือกใช้สำนวนกลอนให้สละสลวยเหมาะสม ถ้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเสมอ บาทสกุณี จะมีอิสระในการเป่าได้บ้าง แต่ก็ต้องดูให้เหมาะควรกับการบรรเลงหมู่ ส่วนวิธีคิดประดิษฐ์กลอน ต้องยึดตัวเนื้อทำนองหลักแล้วก็ตบแต่งเป็นทำนองปี่ในให้เหมาะสมกับเพลง

ในเรื่องของการประพฤติปฏิบัติตนนั้น สิ่งที่ผู้เป่าปี่ควรให้ความสำคัญ คือ 1) เรื่องสุขภาพร่างกายต้องมีความสมบูรณ์พร้อม 2) ขณะบรรเลงไม่ควรดื่มเหล้าหรือสูบบุหรี่ ถ้าหากเราสามารถปฏิบัติให้อยู่ในกรอบในระเบียบได้ จะเป็นการช่วยยกระดับความมีเกียรติของนักดนตรีให้สมกับความเป็นศิลปิน ความเป็นนักดนตรี ความเป็นครู และเป็นตัวอย่างที่ดีต่อไป (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 22 เมษายน, 2556)

พัฒนาการของโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยมีค่านิยมของคนในแต่ละยุคสมัยเป็นตัวแปรสำคัญ เหตุด้วยเพราะโขนเป็นมหรสพที่สร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่ผู้สร้างสรรค์การแสดงโขนต้องปรับการแสดงให้

เหมาะสมกับความต้องการของสังคม โดยจากการศึกษาเอกสาร บทความ สิ่งพิมพ์ต่างๆ และจากการสัมภาษณ์นั้นสรุปได้ว่าโขนมีพัฒนาการ4 ประเด็นคือ 1.บทที่ใช้ในการแสดง ประกอบด้วย คำพากย์ เจรจา เพลงหน้าพาทย์ เพลงที่ใช้ในการขับร้อง เป็นต้น 2.การเกิดโขนประเภทต่างๆ 5 ประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก 3.วิธีการแสดงและสถานที่จัดแสดง และ4.วงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดง โดยพัฒนาการต่างๆ มีจุดประสงค์เพื่อให้การแสดงโขนได้รับความนิยมตามที่กระแสสังคมในยุคสมัยนั้นๆ ต้องการ

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบในการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการรวบรวมข้อมูลจาก หนังสือ งานวิจัย เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย เพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆ โดยผู้วิจัยได้วางแนวทางการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นเตรียมการและวางแผนการวิจัย

1.1 ประชุมกลุ่มคณะทำงานวิจัยเพื่อกำหนดวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย แล้วยื่นเสนอโครงการวิจัยกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 ติดต่อประสานงานเบื้องต้นกับผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ แล้วจัดส่งหนังสือขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์ โดยแนบรายละเอียดโครงการวิจัย ได้แก่ ชื่อโครงการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัย และแนวคำถามการสัมภาษณ์

2. เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัย

2.1แนวคำถามการสัมภาษณ์งานวิจัยที่ผ่านการตรวจสอบความสมบูรณ์โดยผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน

2.2 อุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการเก็บบันทึกรวบรวมข้อมูล เช่น สมุดจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ กล้องวีดีโอ เครื่องคอมพิวเตอร์ ฯลฯ

2.3 เครื่องดนตรีไทย ได้แก่ ปี่ใน, ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, กลองแขกและฉิ่งสำหรับให้ผู้เชี่ยวชาญใช้สาธิตประกอบการให้คำสัมภาษณ์

3. ขั้นรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้แยกข้อมูลออกเป็น 2 ส่วนดังนี้

3.1 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่

ครูนัฐพงศ์ โสวัตร	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ครูบุญช่วย แสงอนันต์	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต

	กรมศิลปากร
ครูเผชิญ กองโชค	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ครูไชยยะ ทางมีศรี	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ครูอุทัย ปานประยูร	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ครูปิ๊บ คงลายทอง	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2 ค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล เช่น ศูนย์รักศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการสังคีต กรมศิลปากร ฯลฯ

ข้อมูลจากเอกสาร เช่น

- กรมศิลปากร (2545) คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย
- กรมศิลปากร (2553) โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542) สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย
- ราชบัณฑิตยสถาน (2540) สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์
- มนตรี ตราโมท (2530) วิธีพากษ์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน. ในคีตวรรณกรรม
- มนตรี ตราโมท (2538) ดุริยสาส์น
- พูนพิศ อมาตยกุล (2552) เพลงดนตรีและนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ
- พูนพิศ อมาตยกุล (2552) เพลงดนตรี จาก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน
- สงบศึก ธรรมวิหาร (2540) ดุริยางค์ไทย
- วิมลศรี อุปรมัย (2555) นาฏกรรมและการละคร
- ชิ้น ศิลปบรรเลง และ ลิขิต จินดาวัฒน์ (2521) ดนตรีไทยศึกษา
- ประสิทธิ์ ถาวร (2532) ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิต ของ ศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์

ฯลฯ

4. ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพ โดยวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทุกท่านมาศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปเป็นองค์ความรู้ของแต่ละเครื่องดนตรี ทั้งหมด 6 เครื่องมือ ได้แก่ 1.ปี่ใน 2.ระนาดเอก 3.ระนาดทุ้ม 4.ฆ้องวงใหญ่ 5.ฆ้องวงเล็ก และ6.เครื่องหนัง โดยนำองค์ความรู้เฉพาะของแต่เครื่องมือไปเป็นแนวทางในการคิดสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำองค์ความรู้ที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในการคิดวิเคราะห์แล้วสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งหมด 6 เครื่องมือ ได้แก่ 1.ปี่ใน 2.ระนาดเอก 3.ระนาดทุ้ม 4.ฆ้องวงใหญ่ 5.ฆ้องวงเล็ก และ6.เครื่องหนัง โดยการสร้างทางบรรเลงของแต่ละเครื่องมือนั้นใช้ประเภทของเพลงเป็นตัวกำหนด ซึ่งแบ่งเป็น 6 ประเภท ดังนี้ 1.เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ 2.เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับปรบไก่ 3.เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับสองไม้(ตะโพน) 4.เพลงประเภทบังคับทางจังหวะพิเศษ 5.เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทางหน้าทับสองไม้(ตะโพน) และ6.เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง(เพลงหน้าพาทย์) แล้วนำทางบรรเลงที่ได้จากการคิดวิเคราะห์มาบันทึกโน้ตสากลเพื่อแสดงเป็นตัวอย่างให้เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

5. ขั้นนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูลผลการศึกษาวิเคราะห์จะเสนอในบทวิเคราะห์ (บทที่ 4) โดยการอธิบายรายละเอียดผลการศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เขียนบรรยายเชิงพรรณนาพร้อมทั้งยกตัวอย่างเพลงโดยการบันทึกโน้ตสากลอธิบายประกอบการเขียนบรรยาย แบ่งหัวข้อตามรายเครื่องมือ ดังนี้ 1.ปี่ใน 2.ระนาดเอก 3.ระนาดทุ้ม 4.ฆ้องวงใหญ่ 5.ฆ้องวงเล็ก และ6.เครื่องหนัง ซึ่งแต่ละเครื่องมืออาจมีสาระสำคัญที่แตกต่างกันไป

วัตถุประสงค์ที่ 2 นำเสนอทางบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งหมด 6 เครื่องมือได้แก่ 1.ปี่ใน 2.ระนาดเอก 3.ระนาดทุ้ม 4.ฆ้องวงใหญ่ 5.ฆ้องวงเล็ก และ6.เครื่องหนัง โดยการบันทึกโน้ตสากลในเพลงที่ยกตัวอย่าง ซึ่งแบ่งเพลงเป็น 6ประเภทดังนี้ 1.เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ 2.เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับปรบไก่ 3.เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับสองไม้

(ตะโพน) 4.เพลงประเภทบังคับทางจังหวะพิเศษ 5.เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง หน้าทับสองไม้(ตะโพน) และ6.เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง(เพลงหน้าพาทย์)

บทที่ 4

บทวิเคราะห์

การศึกษาวิจัยนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากศึกษาค้นคว้ามาวิเคราะห์เชิงคุณภาพตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ 2 ข้อ คือ

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

2. เพื่อสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

โดยการนำเสนอผลการศึกษาวิเคราะห์ผู้วิจัยจะอธิบายเป็นลำดับตามวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงประกอบการแสดงโขน

การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นสิ่งที่สำคัญคือ บรรเลงให้สอดคล้องกับการแสดงและสร้างสุนทรียะให้เกิดแก่ผู้ฟังและผู้ชม ดังนั้นการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงที่มีประสิทธิภาพจึงต้องมีหลักและแนวคิดในการสร้างทางบรรเลงที่ถูกต้อง โดยเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือจะต้องรู้บทบาทหน้าที่ของตนอย่างถ่องแท้ พร้อมทั้งต้องรู้ถึงวิธีปฏิบัติเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงอย่างถูกต้องเหมาะสมอีกด้วย โดยในแต่ละเครื่องมือจะมีสาระสำคัญที่แตกต่างกันไปโดยจะอธิบายเป็นรายเครื่องมือตามลำดับดังต่อไปนี้

1.1 ปี่ใน

“การบรรเลงกับการแสดงโขนละครเราก็ควรให้ความสำคัญกับการแสดงมาเป็นอันดับหนึ่ง วงดนตรีเราเป็นส่วนประกอบเขา ปี่ก็เช่นกัน เราอยู่ในวงร่วมกับคนอื่นเขา เราก็ต้องบรรเลงอยู่ในกรอบ อยู่ในเกณฑ์ อยู่ในระเบียบจารีตที่เขาทำอยู่ ไม่ใช่ไปทำให้เขาหนวกหูอย่างนี้มันก็ไม่ถูกเรื่อง

ที่พอจะส่งร้องได้นั้นก็ตามกิริยาเล็กๆ น้อยๆ เท่านั้น ไม่ใช่ไปส่งให้เขาซะจนหมดท่อนจะโชว์การเป่าปี่อะไรกันขนาดนั้น นอกจากจะแสดงฝีมือปี่จริงๆ เช่นรำฉุยฉาย เพลงกับการแสดง

โขน ละครที่สำคัญๆ ของคนปี่ก็จะมีฉุยฉาย มีเชิดนอก นี่สำหรับปี่ในนะ" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 22 เมษายน, 2556)

แนวคิดการในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน สำหรับเครื่องมือปี่ในนั้นจากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้แนวคิด 4 ข้อดังนี้

1.1.1 แนวคิดในการแปลทำนองประเภทเพลงบังคับทางและดำเนินกลอนการแปลทำนองของเครื่องมือปี่ใน สามารถปฏิบัติได้ตามแนวคิดดังนี้

1) **กลุ่มเพลงที่บังคับทาง** ได้แก่ ประเภท เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น เพลงพราหมณ์เข้า เพลงบาทสกุณี เพลงดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น ซึ่งเพลงประเภทนี้จะเน้นที่ช่วงเสียงต่ำเพื่อ "*ช่วยเสริมคุณภาพของเสียงในเชิงความศักดิ์สิทธิ์*" งานวิจัยความถี่ของเสียงดนตรีไทย (บุญช่วย โสวัตร, 2543: 77) ดังนั้นการบรรเลงดนตรีจึงต้องยึดถือทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ซึ่งผู้บรรเลงสามารถคิด หรือตกแต่งทำนองเป็นสำนวนกลอนเฉพาะปี่โดยอาจใช้ร่วมกับกลวิธีต่างๆ เช่น การใช้เสียงควง การตีนิ้ว ครั่นเสียง พรมนิ้ว ในการดำเนินกลอนซึ่งสามารถกระทำได้ตามความเหมาะสม

2) **กลุ่มเพลงที่ดำเนินกลอน** ได้แก่ เพลงวา เพลงเหาะ เพลงโล้ เพลงเร็ว เพลงลา เป็นต้น ซึ่งกลุ่มเพลงประเภทนี้ผู้บรรเลงสามารถแปลทำนองได้ แต่ต้องไม่โลดโผนจนถึงขั้นสำนวนกลอนเพลงเดี่ยว อาจมีสำนวนกลอนเดี่ยวได้บ้างแต่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น

1.1.2 แนวคิดในการเข้าใจอารมณ์เพลงและบทบาทของผู้แสดง

เหตุมาจากกรณีที่ว่า ผู้บรรเลงก็บรรเลงไป นักแสดงก็แสดงไป ไม่ได้ดูหรือฟังกัน ซึ่งทำให้ดูแล้วฟังแล้วเสมือนรำไปทางดนตรีไปทาง สิ่งที่จะทำให้การแสดงโขนนั้นมีความน่าสนใจและประทับตราตรึงใจผู้ชมนั้น ทั้งผู้บรรเลงและผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจในบทเพลงและกระบวนท่ารำ "*จะลงจะหยุดหรือสิ้นสุดตรงไหน*" เมื่อมีความเข้าใจก็จะสามารถทำให้การแสดงนั้นๆ ออกมาได้ดีได้สวยงาม กลุ่มเพลงที่ต้องเข้าใจอารมณ์เพลงและบทบาทของผู้แสดงผู้วิจัยได้แยกไว้ดังนี้

1) เพลงที่เป็นหน้าที่เฉพาะของคนปี่โดยตรง ได้แก่ เพลงฉุยฉาย เพลงเดี่ยว เชิดนอก ซึ่งในเพลงทั้งสองลักษณะที่กล่าวมานี้ ผู้ที่เป็นคนปี่จะต้องผ่านการเรียนและจดจำทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ จึงจะสามารถเป่าปี่เข้ากับการแสดงได้ แต่เพียงแค่ "ได้" นั้นยังไม่สมบูรณ์เพียงพอ อย่างการแสดงที่มีการรำเพลงฉุยฉาย เพราะถ้าจะให้การแสดงออกมาดีผู้เป่าปี่จะต้องเรียนรู้ที่จะฟังเอื้อนเป็นและขับร้องได้ด้วย ทั้งในเรื่องของจังหวะ การแบ่งคำ ต้อง

ให้เหมือนกับผู้ขับร้องมากที่สุด อีกทั้งยังต้องชำเรืองดูผู้แสดงด้วยเพื่อให้สนิทสนมพร้อมเพรียงกับคำที่เป่าปี่และท่ารำของผู้แสดง ซึ่งต้องอาศัยทักษะในการฝึกฝน ความแม่นยำในการจำทำนองเอื้อนทำนองขับร้อง ความแม่นยำในการใช้นิ้ว ใช้ลมในการเป่าปี่ ให้ออกมาเป็นทำนองในการขับร้อง นับเป็นเพลงหนึ่งที่ต้องอาศัยประสบการณ์และความชำนาญ ซึ่งต่างจากเพลงเชิดนอก ผู้เป่าจะต้องดูท่ารำประกอบกับทำนองปี่ที่ดำเนินไปจะต้องสอดคล้องกับกระบวนท่ารำที่ตัวผู้แสดงกำลังแสดงอยู่ด้วย ซึ่งการแสดงในแต่ละครั้งแต่ละโอกาสก็ใช้ระยะเวลาไม่เท่ากัน บางครั้งมีเวลามากก็แสดงเต็มกระบวนท่ารำ บางครั้งเวลามีน้อยก็ตัดกระบวนท่ารำออกให้ทันกับเวลา ดังนั้นผู้เป่าปี่จึงต้องเรียนรู้ท่ารำเพื่อให้การดำเนินทำนองของปี่มีความสอดคล้องถูกต้องกับการแสดง จึงจะส่งผลให้บทบาทในการแสดงนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ทั้งอรรถรสทางตาในการชม และอรรถรสในทางเสียงที่ได้ยินได้ฟังไปพร้อมๆ กัน

2) เพลงที่ต้องใช้ความเข้าใจในการสร้างอารมณ์เพลง ได้แก่

ก. กลุ่มเพลงในอารมณ์โศกเศร้า เช่น เพลงทยอย เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงโอด เป็นต้น ผู้เป่าปี่จะต้องรู้จักการสร้างเสียงเชื่อมโยงเพื่อให้เกิดความโหยหวนโศกเศร้าเพราะเสียงปี่สามารถใช้ลมยาวเรียกว่า “การระบายลม” ให้เสมือนหนึ่งคนคร่ำครวญ โดยเสียงปี่ที่เป่าทอดยาวโรยเสียงปริบโปรยอยู่นั้น จะต้องอยู่บนโครงสร้างของทำนองเพลง ผู้บรรเลงต้องศึกษาและเรียงร้อยสำนวนให้เชื่อมโยงกัน โดยอาจยึดถือโครงสร้างทำนองของเสียงที่ตกหลักๆ ก็ได้ นอกจากนี้ยังต้องเรียนรู้ด้วยว่าตัวละครที่บรรเลงอยู่นั้น มีความโศกเศร้าอยู่ในระดับใด

ข. กลุ่มเพลงในอารมณ์ปลอบประโลม เช่น เพลงกระบี่ลีลา เพลงกล่อมนารี ผู้เป่าปี่จะต้องมีความแม่นยำในเนื้อทำนองหลักแล้วดำเนินทำนองเป็นสำนวนกลอนปี่ที่แสดงถึงอารมณ์อ่อนหวานปลอบประโลมตามบทบาทของผู้แสดง

ค. กลุ่มเพลงที่ต้องการความฮึกเหิม เช่น เพลง เชิด กราวใน กราวนอก เป็นต้น ผู้เป่าปี่จะต้องสร้างสำนวนกลอนในการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกับทำนองเพลง

1.1.3 แนวคิดในการสวมส่งเข้ากับการขับร้อง

สำหรับเครื่องมือปี่นั้นสามารถกระทำได้เพียงเล็กน้อยพองามอย่างเหมาะสมเท่านั้น เพราะไม่เช่นนั้นแล้วจะกลายเป็นว่าไปข่มทำให้เสียงเซ็งแซ่จนฟังคำร้องไม่รู้เรื่องได้

1.1.4 แนวคิดในการเตรียมเครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ให้พร้อม

ผู้เป่าปี่ควรเตรียมวัสดุอุปกรณ์สำรองไว้ให้พร้อม เช่น ลิ้นปี่ ควรเตรียมไว้สำรองเผื่อฉุกเฉินชำรุดเสียหายจะได้แก้ไขได้ทันท่วงที ลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์ที่สำคัญของคนปี่เพราะถ้าหากลิ้นปี่ไม่สมบูรณ์ จะทำให้ส่งผลกระทบในการแปลทำนอง ซึ่งทำให้เสียงหรือสำนวนที่ผู้เป่าปี่ต้องการก็จะสร้างขึ้นไม่สามารถกระทำได้

ฉะนั้นแนวคิดในการสร้างทางเพื่อประกอบการแสดงโขน ของเครื่องมือปี่ในนั้น จะต้องดำเนินทำนองสำนวนกลอนปี่ในให้กลมกลืนสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยสังเกตคุณลักษณะของบทเพลง ว่าเป็นเพลงบังคับทาง หรือดำเนินกลอน หรือ ท่อนไหน ช่วงไหนในบทเพลงที่สามารถดำเนินกลอนได้ อีกทั้งผู้บรรเลงปี่ที่ดีต้องสังเกตบทบาทกิริยาของผู้แสดง เพื่อสร้างสำนวนกลอนให้กลมกลืนสอดคล้องกับการแสดงก็จะทำให้เสียงที่บรรเลงประกอบการแสดงมีความสนิทสนมไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

1.2 ระนาดเอก

ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมาก ได้รับบทบาทให้เป็นผู้นำวง มีหน้าที่รับผิดชอบ เช่น การขึ้นเพลง การตัดลงจบเพลง การเปลี่ยนเพลงให้ถูกต้องตามลักษณะท่ารำ การควบคุมแนวการบรรเลง ฯลฯ วิธีการปฏิบัติต่างๆ มีจุดประสงค์และแนวทางในการปฏิบัติที่แตกต่างกัน ดังจะอธิบายในลำดับต่อไป

1.2.1 แนวคิดและวิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนมาสร้างเป็นทางบรรเลงในกลุ่มเพลงประเภทต่างๆ

1) เพลงหน้าพาทย์

ก. ความหมายของเพลง : ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงนั้นมี 2 นัยยะ คือ เพื่อแสดงความเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อใช้ประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวโขน เพลงหน้าพาทย์แบ่งได้ 3 ระดับ คือ หน้าพาทย์ชั้นต้น หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับประเภทและชนชั้นของตัวโขน เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เพื่อแสดงความเคารพบูชาสิ่งศักดิ์ เช่น เพลงสาธุการ ตระสันนิบาต เป็นต้น เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวโขน เช่น ชุบ เชิด เสมอ ตระนิมิต ตระบองกัน บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เป็นต้น

ข. การเลือกใช้ลักษณะกลอน : การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน มีความหมายเพลงดังนัยยะที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การใช้สำนวนกลอนจึงควรเลือกใช้กลอนที่ใกล้เคียงกับทำนองหลัก สามารถดำเนินกลอนได้ในช่วงที่ทำนองหลักมีลักษณะเป็นทางพื้น แต่กลอนที่ใช้ต้องไม่ซับซ้อนมากเกินไปจนทำให้ปกปิดเนื้อแท้ของทำนองหลัก การใช้สำนวนกลอนที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักนั้น ก็เพื่อเป็นการแสดงถึงการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความนอบน้อม ไม่ออกนอกลู่นอกทาง อยู่ในกรอบที่ดีงาม และในส่วนของการบรรเลงเพื่อประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวโขนนั้น สำนวนกลอนที่ใช้ก็ควรใกล้เคียงกับเนื้อทำนองหลักเช่นกัน เพราะการบรรเลงด้วยลักษณะกลอนเช่นนี้ เป็นสิ่งที่ควรพึงปฏิบัติสำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามที่โบราณจารย์ท่านได้ปฏิบัติไว้เป็นแบบอย่างที่ดีแล้ว และอีกประการหนึ่ง เพื่อเป็นการเอื้อให้ผู้แสดงสามารถฟังเพลงและจับจังหวะเพลงในการรำได้ง่ายอีกด้วย โดยจะยกตัวอย่างสำนวนกลอนที่ต้องบรรเลงให้ใกล้เคียงกับเนื้อทำนองหลักและสำนวนกลอนที่สามารถดำเนินกลอนได้ในช่วงที่ทำนองหลักมีลักษณะเป็นทางพื้น

เพลงเสมอมาร

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงนั้นมีทั้งบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีและบรรเลงลำลองควบคู่ไปกับการขับร้อง ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้นั้นคล้ายคลึงกัน จะต่างไปในเฉพาะส่วนที่ต้องปรับทำนองเพลงให้เข้ากับทำนองของการขับร้อง แต่ความยาวของเพลงคงเดิมไม่เปลี่ยนแปลง และปริมาณเสียงที่ใช้ต้องเบากว่าการตีแบบปกติ หรือต้องเบาจนตัวผู้บรรเลงสามารถได้ยินเสียงขับร้องในขณะที่กำลังบรรเลงอยู่ ยกตัวอย่างสำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ลำลองควบคู่ไปกับการขับร้อง เช่น เพลงเหาะ

เพลงเหาะ (ท่อนที่ 1 จังหวะหน้าทับสุดท้าย)

ค. แนวความช้า-เร็วของเพลง : การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กับการแสดงโขน ต้องมีแนวเพลงที่ปานกลางไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องตั้งแนวเพลงและควบคุมแนวเพลงให้เหมาะสมกับที่ผู้แสดงสามารถร่ายรำได้อย่างสง่างาม แต่ทั้งนี้ก็ต้องดูจากองค์ประกอบต่างๆ ด้วย ตัวอย่างเช่น เพลงเชิด ถ้าใช้สำหรับการรำอวดลีลาท่าทาง ก็ต้องใช้เชิดฉิ่ง และบรรเลงในแนวปานกลางด้วยน้ำเสียงที่ราบเรียบ นุ่มนวล เพื่อให้ผู้แสดงสามารถรำได้อย่างสวยงาม แต่ถ้าเป็นในกรณีการสู้รบ ก็ต้องใช้เชิดกลองและบรรเลงในแนวที่ค่อนข้างเร็วด้วยน้ำเสียงที่แข็งกร้าว ดุดัน เพื่อเป็นการสื่อความหมายให้ตรงกับอารมณ์และเนื้อเรื่องในการแสดง

ง. กลวิธีที่นำมาใช้ : กลวิธีที่สามารถนำมาใช้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ สะบัด สะเดาะ ขยี้ ซึ่งนิยมในช่วงการขึ้นต้นเพลงหรือลงจบเพลง เช่น เพลงเชิดหรือในเพลงรัว เป็นต้น หากแต่ควรพิจารณาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับสภาพการณ์ในขณะนั้นๆ ด้วย

2) เพลงที่ใช้สำหรับการบรรยายเรื่องราวหรือพรรณนาถึงสิ่งต่างๆ

ก. ความหมายของเพลง : เป็นเพลงที่ไม่มีอารมณ์ใดๆ เข้ามาเป็นตัวแปร ส่วนใหญ่จะใช้สำหรับพรรณนาถึงสิ่งต่างๆ การบรรยายเรื่องราว การแนะนำตัวของตัวโขน การบรรยายคุณลักษณะของตัวโขน หรือการกล่าวถึงเหตุการณ์ต่างๆ ว่าใครทำอะไรที่ไหน อย่างไร ตัวอย่างเช่น เพลงแขกมอญ เพลงสิงโตเล่นหาง เพลงนกจาก เพลงหรุ่ม เป็นต้น

ข. การเลือกใช้ลักษณะกลอน : สิ่งแรกที่ต้องพิจารณา คือ ดูที่ทำนองหลักว่าเป็นลักษณะใด ถ้าเป็นเพลงทางพื้น สามารถตีดำเนินกลอนไปโดยตลอดได้ แต่ต้องใกล้เคียงกับทำนองหลัก ไม่ควรเลือกใช้สำนวนกลอนที่มีความซับซ้อนหรือโลดโผน ส่วนในกรณีการขึ้นต้นเพลงและลงจบเพลง ควรใช้สำนวนกลอนกึ่งบังคับทางโดยให้คล้ายคลึงกับทำนองหลักมากที่สุด ทั้งนี้เพื่อเป็นการเอื้อให้กับผู้แสดงในการจับจังหวะได้ง่ายขึ้น แต่หากทำนองหลักของเพลงเป็นลักษณะบังคับทาง หรือ มีทั้งบังคับทางสลับกับทางพื้น หรือที่เรียกว่า “กึ่งบังคับทาง” ให้พิจารณาดูว่า ถ้าวรรคใดเป็นทำนองบังคับทาง ให้ใช้กลอนที่คล้ายคลึงกับทำนองหลัก แต่หากวรรคใดเป็นลักษณะทางพื้น ให้ปฏิบัติดังที่ได้อธิบายแล้วข้างต้น

ค. แนวความช้า-เร็วของเพลง : ด้วยอารมณ์ของเพลงเป็นสิ่งที่บ่งบอกอยู่แล้วว่าอารมณ์กลางๆ ดังนั้นแนวการบรรเลงก็ควรอยู่ในระดับปานกลางด้วยเช่นกัน

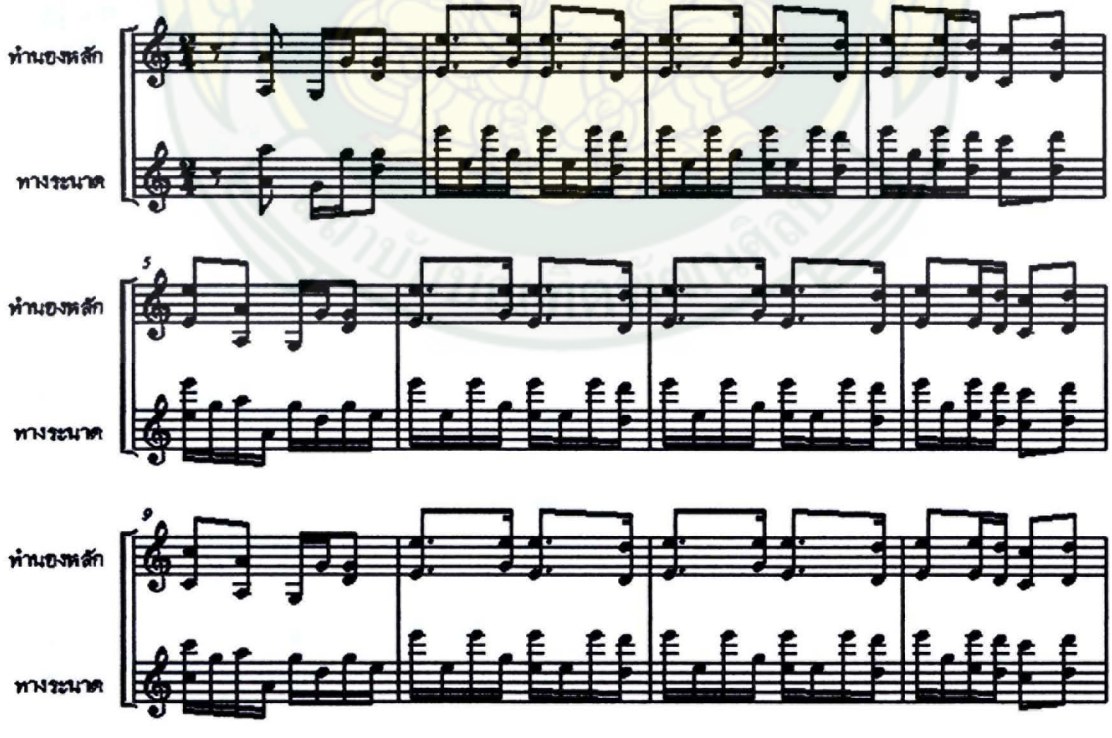
ง. กลวิธีที่นำมาใช้ : ด้วยอารมณ์ของเพลงมีลักษณะไปในทางกลางๆ มีความเรียบเฉย การบรรเลงก็ควรยึดลักษณะอารมณ์ของเพลงมาเป็นแนวปฏิบัติ โดยบรรเลงให้มีเสียงที่เรียบเนียน ไม่สะดุด ใช้ปริมาณเสียงที่ดังพอดี ต้องใช้วิธีการประดิษฐ์เสียงที่เรียกว่า "เสียงกลม" หรือถ้าเป็นการตีกรอ ก็ต้องกรอให้มีความละเอียดมากที่สุด โดยต้องไม่เกิดการสะดุดของเสียง เช่นนี้เป็นต้น

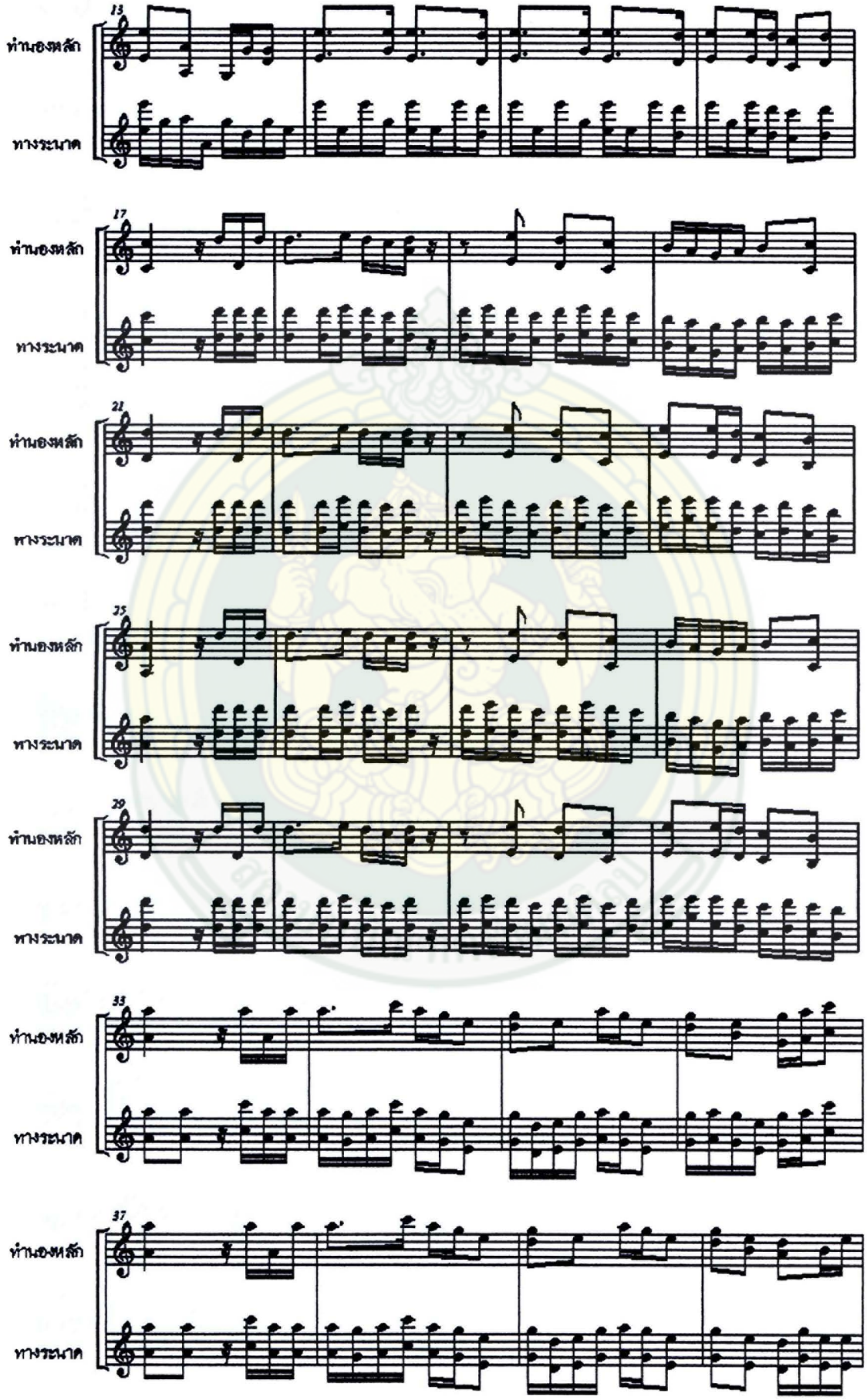
3) เพลงในอารมณ์สนุกสนาน

ก. ความหมายของเพลง : คือเพลงที่สื่ออารมณ์ไปในทางสนุกสนานดีใจ ตื่นเต้น กระฉับกระเฉง เช่น เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงกราวรำ เพลงโอดเอม เป็นต้น

ข. ลักษณะกลอน : ต้องยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการเลือกใช้สำนวนกลอน หากทำนองหลักเป็นทางพื้น สำนวนกลอนระนาดเอกสามารถตีเก็บได้โดยตลอด แต่ต้องไม่ห่างจากทำนองหลักมากนัก แต่ถ้าทำนองหลักเป็นลักษณะบังคับทาง ระนาดเอกต้องบรรเลงแบบดำเนินกลอนสลับกับการตีบังคับทาง ยกตัวอย่างดังนี้

เพลงค้างคาวกินกล้วย




13
ทำนองหลัก
ทางระนาด
17
ทำนองหลัก
ทางระนาด
21
ทำนองหลัก
ทางระนาด
25
ทำนองหลัก
ทางระนาด
29
ทำนองหลัก
ทางระนาด
33
ทำนองหลัก
ทางระนาด
37
ทำนองหลัก
ทางระนาด

ค. แนวความช้า-เร็วของเพลง : ด้วยลักษณะอารมณ์เพลงนั้นให้ความหมายไปในทางสนุกสนาน ครื้นเครง ดังนั้นแนวเพลงจึงควรอยู่ในแนวกระชับ คือ ค่อนไปในแนวเร็ว แต่ต้องไม่เร็วจนเกินไป ให้อยู่ในระดับพอดีกับที่นักแสดงสามารถร่ายรำและถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างครบถ้วนและสวยงาม

ง. กลวิธีที่นำมาใช้ : วิธีการตีที่ช่วยให้แนวเพลงมีความกระชับ เช่น การตีเสียงกรุบ กริก หรือการกรอเสียงสั้น การตีเปิดตีปิดหัวไม้ เป็นต้น การเลือกนำไปใช้นั้นควรพิจารณาให้เหมาะสมกับทำนองหลักเพลงและการแสดงทีท่าของผู้แสดงเป็นสำคัญ

4) เพลงในอารมณ์โศกเศร้า

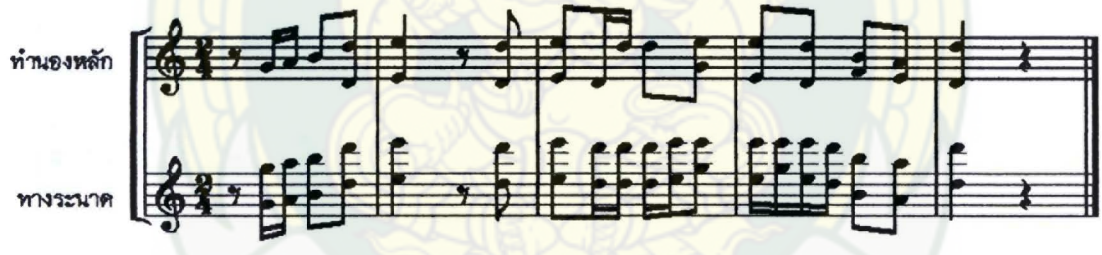
ก. ความหมายของเพลง : เป็นเพลงที่สื่ออารมณ์ไปในทางเศร้าโศกเสียใจ อาลัยอาวรณ์ ส่วนใหญ่เพลงกลุ่มนี้จะเป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ เช่น เพลงทยอยต่างๆ เพลงแขกลพบุรี เพลงกบเต้น เพลงโอ้ลาว เพลงเขมรราชบุรี ฯลฯ เพลงประเภทหน้าทับสองไม้นี้ หากไม่ได้บรรเลงประกอบการแสดง จะบรรเลงแบบสนุกสนาน กระฉับกระเฉง

คล่องแคล่ว ว่องไว ตามลักษณะและอารมณ์ของเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด แต่ถ้าหากนำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขน ความหมายเพลงจะเปลี่ยนเป็นเพลงในอารมณ์โศกเศร้าทันที ตามที่ได้กล่าวแล้วข้างต้น

ข. ลักษณะสำนวนกลอน : การดำเนินกลอนในเพลงอารมณ์โศกเศร้านั้น ควรยึดให้ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด เพลงในอารมณ์นี้จะไม่เน้นการดำเนินกลอน หากจะตกแต่งทำนอง ก็ควรใส่ในเฉพาะบางช่วงบางตอนเท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมกับอารมณ์และบทบาทของการแสดง ยกตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 2



ค. แนวความช้า-เร็วของเพลง : แนวเพลงในอารมณ์โศกเศร้า ต้องอยู่ในแนวช้าตลอดทั้งเพลง ส่วนแนวในช่วงท้ายเพลงนั้นจะทอดจังหวะให้ช้าลงเพื่อลงจบหรือจะต้องเร่งแนวขึ้นเพื่อให้สอดรับกับเพลงต่อไปนั้น ต้องดูที่บทการแสดงว่าเพลงต่อไปเป็นเพลงอะไร อารมณ์ประมาณไหน ทั้งนี้เพื่อความราบรื่น เรียบเนียนทั้งการบรรเลงดนตรีและการแสดง

ง. กลวิธีที่นำมาใช้ : กลวิธีที่สำคัญในการบรรเลงเพลงอารมณ์โศกเศร้า คือ การตีกรอ จะใช้ทั้งการกรอแบบละเอียดและการกรอแบบหยาบ การนำไปใช้ควรเลือกใช้ให้เหมาะสมกับทำนองหลักเพลงและอารมณ์ของผู้แสดง

5) เพลงในอารมณ์โกรธ

ก. ความหมายของเพลง : เป็นการสื่ออารมณ์โกรธ ดุดัน การพูดจาเสียดสี หรือการสู้รบของตัวโขน เช่น เพลงลิงโลด เพลงสองไม้ เพลงนาคราช เพลงแขกอาหวังชั้นเดียว หรือเพลงในลักษณะที่มีจังหวะค่อนข้างกระชับ หากเป็นการสู้รบ เช่น เพลงเชิดเป็นต้น

ข. ลักษณะสำนวนกลอน : ต้องพิจารณาจากทำนองหลักเป็นเกณฑ์ หากทำนองหลักเป็นลักษณะทางพื้น กลอนระนาดเอกสามารถตีเก็บได้โดยตลอด แต่หากทำนองหลักเป็นลักษณะบังคับทาง ก็ต้องตีดำเนินกลอนสลับกับการตีบังคับทาง ยกตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 แบบทางพื้น

ตัวอย่างที่ 2 แบบบังคับทาง

ค. แนวความช้า-เร็วของเพลง : เนื่องจากเป็นเพลงในอารมณ์โกรธ แนวการบรรเลงจึงต้องกระชับฉับไว เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของผู้แสดงและเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นตามเนื้อเรื่อง แต่ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องควบคุมแนวการบรรเลงของวงอยู่ในกรอบของความเร็วที่เหมาะสมกับการแสดงโขนด้วย

ง. กลวิธีที่นำมาใช้ : ตามธรรมชาติของอารมณ์โกรธนั้น จะต้องมีลักษณะท่าทางที่ดุดัน เกรี้ยวกราด ดังนั้นการบรรเลงระนาดเอกจึงต้องใช้กลวิธีการตีเสียงโตตีกระแทกเสียง หรือตีตวาด เพื่อให้ได้เสียงที่แข็งกร้าวตรงตามอารมณ์เพลงและบทบาทของการแสดง

1.2.2 เทคนิคการบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดงโขน

การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ผู้บรรเลงต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณอย่างมาก ต้องมีความรอบรู้ด้านเพลง ด้านการสวม-ส่งร้อง ด้านเนื้อเรื่องที่แสดง อันรวมไปถึงการจดจำและเข้าใจกับบทบาท ลีลาท่ารำของผู้แสดงด้วย ดังนั้นสิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกควรศึกษาให้มีความรู้ความเข้าใจเป็นเบื้องต้นก่อนที่จะบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ได้แก่ การขึ้นเพลง การลงจบเพลง การตัดเพลง โดยจะอธิบายดังต่อไปนี้

1) การขึ้นเพลง

ในการขึ้นต้นเพลงนั้น ควรขึ้นให้ชัดเจน แม่นลูกแม่นเสียง มีแนวเพลงที่เหมาะสมกับลักษณะเพลงและอารมณ์ในบทบาทการแสดง โดยควรเลือกใช้สำนวนกลอนที่คล้ายคลึงกับทำนองหลัก เพื่อเอื้อให้ผู้บรรเลงคนอื่นๆ สามารถฟังทำนองเพลงและจับจังหวะเพลงได้ง่าย เพื่อจะได้เกิดความพร้อมเพรียงกัน และเมื่อขึ้นจบวรรคเพลงแล้ว หลังจากนั้นจึงแปลทางไปตามทำนองเพลง โดยควรใช้สำนวนกลอนที่เหมาะสม ตามที่ได้อธิบายไปในวิธีการเลือกใช้สำนวนในเพลงประเภทต่างๆ แล้ว ยกตัวอย่างวิธีการขึ้นเพลง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 การขึ้นต้นแบบลูกเท่า

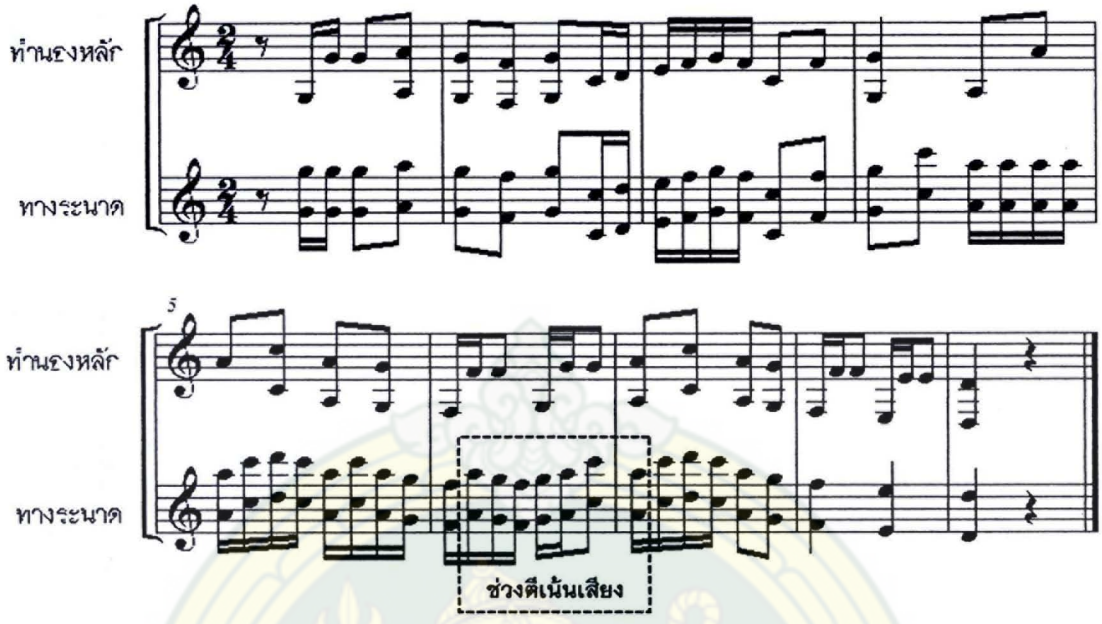
ตัวอย่างที่ 2 การขึ้นต้นแบบดำเนินกลอน

2) การลงจบเพลง

ในการลงจบเพลง ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องเป็นผู้นำในการลงจบ โดยสามารถส่งสัญญานบอกเป็นเชิงสัญลักษณ์ให้กับผู้บรรเลงคนอื่นๆ รู้ว่าจะลงจบเพลงได้ 2 วิธี คือ การบอกด้วยลักษณะของเสียง และ การบอกด้วยลักษณะของสำนวนกลอน ซึ่งมีวิธีการปฏิบัติ ดังนี้

ก. การบอกด้วยลักษณะของเสียง : คือการตีเน้นเสียงให้ดังกว่าการบรรเลงปกติ ในช่วงที่ต้องการส่งสัญญานบอกผู้บรรเลงคนอื่นๆ ว่าจะลงจบเพลง โดยต้องเน้นในช่วงก่อนที่จะลงจบเพลง 1 วรรค

ตัวอย่างการบอกด้วยลักษณะของเสียง



ข. การบอกด้วยลักษณะของสำนวนกลอน : คือการเลือกใช้สำนวนกลอนที่เป็นที่หมายรู้ตรงกันว่าจะลงจบเพลง ซึ่งจะมีสำนวนกลอนที่แตกต่างไปจากการบรรเลงปกติ ยกตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างสำนวนที่ 1

ตัวอย่างสำนวนที่ 2

3) การตัดเพลง

การตัดเพลง หมายถึง การตัดเพลงเพื่อให้ลงจบตรงกลางเพลง อธิบายคือ การตัดเพลงให้ลงจบในขณะที่ทำนองเพลงยังไม่จบท่อนหรือจบเพลง สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงนี้ การตัดเพลงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมีความรู้ความเข้าใจ เพราะในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้น ต้องให้ความสำคัญกับการดำเนินเรื่องและท่ารำของผู้แสดงเป็นหลัก ซึ่งบางครั้งการดำเนินเรื่องและลีลาท่ารำอาจจบไม่พอดีกับเพลง ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกจึงต้องตัดเพลงให้ลงจบพอดีกับท่ารำของผู้แสดง อาทิ การตัดเพลงเชิด หรือเพลงเร็ว เป็นต้น ซึ่งวิธีการตัดเพลงผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถส่งสัญญาณบอกเป็นเชิงสัญลักษณ์ให้กับผู้บรรเลงคนอื่นๆ รู้ว่าจะตัดเพลงเพื่อลงจบเพลงได้ 2 วิธี คือ การบอกด้วยลักษณะของเสียง และ การบอกด้วยลักษณะของสำนวนกลอน โดยมีวิธีปฏิบัติเช่นเดียวกับการลงจบเพลงที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น แต่จะอธิบายเพิ่มเติมในส่วนของวิธีการตัดเพลงเชิดในกรณีต่างๆ ซึ่งเพลงเชิดเป็นเพลงพื้นฐานที่ผู้บรรเลงประกอบการแสดงควรรู้และเข้าใจ เพราะเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนเกือบทุกตอน โดยจะอธิบายดังนี้

ก. การตัดเพลงเชิด

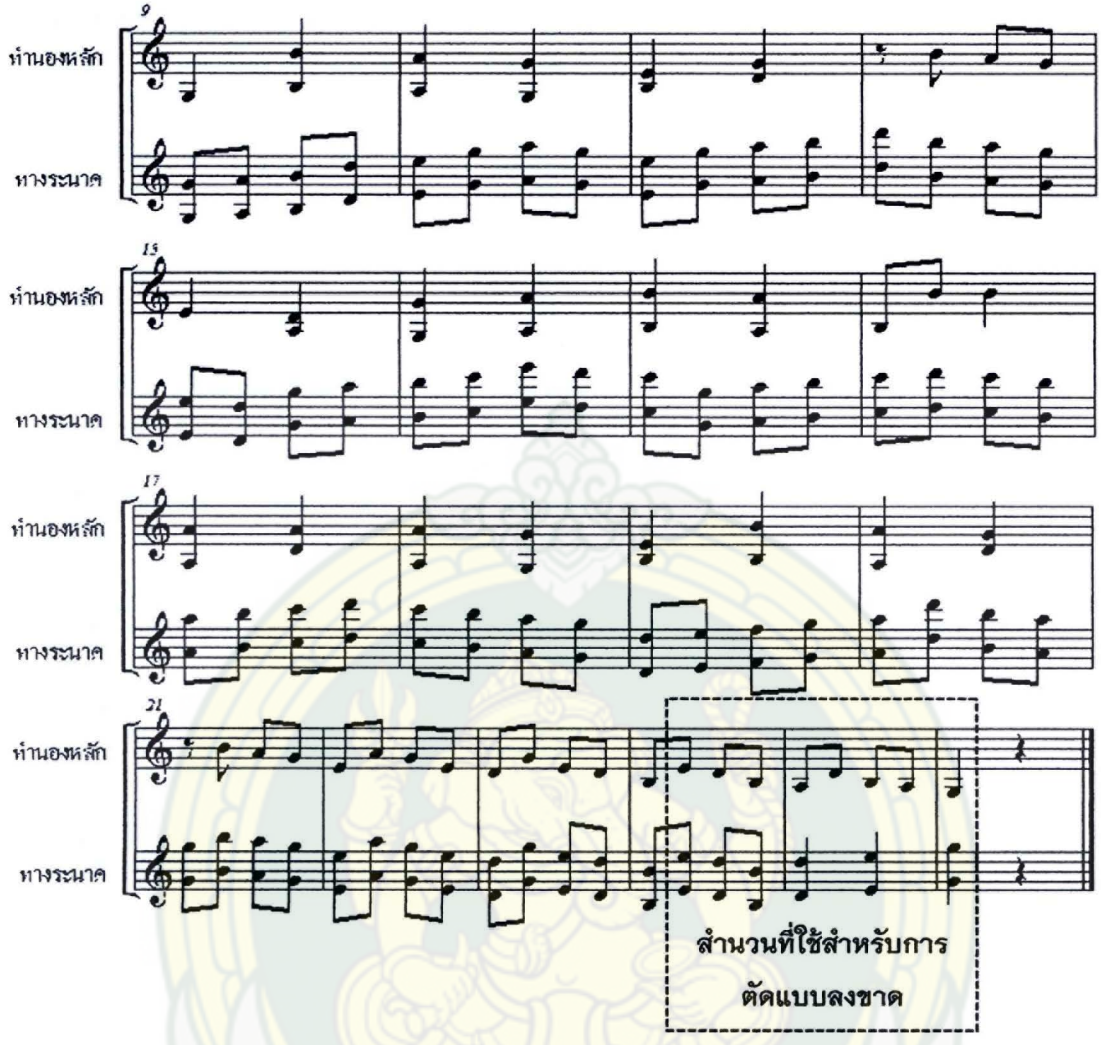
จะกล่าวใน 2 กรณี คือ การตัดทอนจากเชิด 2 ชั้นเป็นเชิดชั้นเดียว และตัดแบบลงขาดในช่วงกลางเพลงเชิดชั้นเดียว ดังนี้

<u>กรณีที่ 1</u> ตัดทอนจากเชิด 2 ชั้นเป็นเชิดชั้นเดียว ยกตัวอย่างเชิดตัวที่ 1

โน้ตห้องที่ 1-19 เป็นเชิด 2 ชั้น ซึ่งในช่วงโน้ตห้องที่ 17-20 เป็นลักษณะของสำนวนกลอนที่ใช้สำหรับการตัดทอนจาก 2 ชั้นเป็นชั้นเดียว และโน้ตจากห้องที่ 20-35 เป็นเชิดชั้นเดียว

<u>กรณีที่ 2</u> ตัดแบบลงขาดในช่วงกลางเพลงเชิดชั้นเดียว

การตัดแบบลงขาดสามารถตัดได้ทุกช่วงของวรรคเพลง โดยสำนวนกลอนที่ใช้ต้องยึดเสียงลูกตกให้ตรงตามทำนองหลักเพลง ซึ่งการตัดแบบลงขาดนี้ ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถส่งสัญญาณบอกผู้บรรเลงคนอื่นๆ ได้ด้วยการตีเน้นเสียง และการบอกด้วยลักษณะสำนวนกลอน ตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้นแล้ว ยกตัวอย่างเพลงเชิดชั้นเดียวตัวที่ 2 ดังนี้



แนวคิดและวิธีการต่างๆ ที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงระนาดเอกควรพึงปฏิบัติในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน นอกจากนี้ ยังต้องมีการเตรียมตัวให้พร้อมก่อนที่จะทำการบรรเลง เช่น ทำความเข้าใจกับเนื้อเรื่อง บทเพลง ลีลาท่ารำ บทบาทการแสดงอื่นๆ ด้วย และควรฝึกซ้อมเข้ากับการแสดงให้เกิดความเข้าใจและเกิดความชำนาญ เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ราบรื่นมากยิ่งขึ้น

1.3 ระนาดทุ้ม

วิธีการบรรเลงของระนาดทุ้ม ในเรื่องของทางที่ใช้กับการแสดงโขน แบ่งเป็นประเด็นพิจารณาได้ต่อไปนี้

1.3.1 พิจารณาแง่มุมของการบรรเลงรับร้อง ระนาดทุ้มมีหน้าที่รับไปพร้อมกันกับระนาดเอก หรือพร้อมกับวงทุกเครื่องดนตรี ซึ่งบางส่วนก็พร้อมกันบางส่วนระนาดรับไปก่อน

หรือบางส่วนระนาดเอกขึ้นนำ เช่น เพลงเชิด เป็นต้น เพลงบางเพลงระนาดเอกมีทำนองนำระนาดทุ้มเป็นกลุ่มเครื่องตาม จะแยกได้ว่าระนาดเอกนำไปก่อนแล้วระนาดทุ้มตามไปในส่วนของการขึ้นต้นเพลง ส่วนการรับส่งก็ใช้ลักษณะเช่นเดียวกันคือ ให้ระนาดเอกรับส่งไปแต่เพียงผู้เดียวและอีกแง่มุมหนึ่งก็ส่งให้กับร้องพร้อมๆ กัน การสวมก็เหมือนกันเพลงบางเพลงดังที่กล่าวตอนต้นระนาดเอกนำขึ้นก่อน บางเพลงรับสวมจากร้องพร้อมๆ กันไปทั้งวงขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงเป็นสำคัญ

1.3.2 พิจารณาส่วนกลวิธีสำคัญเรื่องของความหนักเบาของเสียง การรับส่งร้องเสียงจะต้องไม่ไปรบกวนนักร้องเพราะเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องตีมีหลายชิ้นและนักร้องเสียงจะดังน้อยกว่า ดังนั้นเครื่องดนตรีทุกชิ้นรวมถึงระนาดทุ้มด้วยก็จะต้องเบาเสียงให้ผู้ฟังและผู้บรรเลงในวงสามารถได้ยินเสียงนักร้องได้ชัดเจน

1.3.3 พิจารณาขณะบรรเลงเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ การใช้กลอนสำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ระนาดทุ้มสามารถใช้ทางบรรเลงได้แต่ไม่เข้มข้น ทางที่ใช้ต้องไม่ละเอียดจนเกินไป ทั้งนี้ระนาดทุ้มยังคงรักษาวิธีการตีของตนไว้ได้ กล่าวคือระนาดทุ้มก็ต้องตีดูด การใช้ทางจะไม่แปลทางตลอดทั้งเพลง ซึ่งบรรเลงทำนองหลักบ้าง แปลทางบ้าง เมื่อพิจารณาถึงเพลงหน้าพาทย์ที่มีขับร้องเข้าร่วม บางประโยคของเพลงอาจจะไม่แปลทางเลยก็ได้ ในเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงอื่นๆ ใช้ทางได้บ้าง สอดแทรกได้เล็กน้อยและต้องเบาเสียงลงไปด้วย ส่วนเพลงอื่นๆ เช่น เพลงเชิดสามารถที่จะบรรเลงแปลทางและสามารถเลือกกลอนได้ตามปกติ หากผู้บรรเลงที่มีปฏิภาณไหวพริบดี เป็นผู้มีความรู้ความสามารถมากในเรื่องของกลอนและการแปลทางในการบรรเลงของระนาดทุ้ม สามารถที่จะบรรเลงไม่ให้ซ้ำกันเลยทั้งตัวที่หนึ่ง ตัวที่สอง ตัวที่สามหรือทุกๆ ตัวเชิด ทางต้องบรรเลงให้มีความหลากหลายโดยกลอนต้องไม่ซ้ำกัน

1.3.4 พิจารณาในแง่มุมของวิธีการตีสะบัดในเครื่องดนตรีระนาดทุ้มจะใช้การสะบัดได้บ้างแต่จะใช้เพียงเล็กน้อย เพราะเรื่องของการตีสะบัดขยี้เป็นการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้มสะบัดตกแต่งทำนองของตนเองได้แต่ต้องน้อยกว่าฆ้องวงเล็ก

1.3.5 พิจารณาในเรื่องของเพลงทยอย เครื่องดนตรีพวกเครื่องปี่พาทย์ในเพลงทยอยจะดำเนินทำนองเพลงไปเหมือนๆ กันกับโครงสร้างเนื้อทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ เนื่องจากเพลงทยอยเป็นเพลงที่ให้อารมณ์เศร้าจึงต้องการแสดงอารมณ์เศร้าโศก เครื่องทุกเครื่องจะเน้นไปที่อารมณ์โดยบรรเลงให้เสียงเบาลง อาจกล่าวว่าใช้วิธีการบรรเลงแบบบังคับทาง แนวค่อนข้างเนิบช้าแนวไม่กระฉับกระเฉงแบบพวกเพลงกราวต่างๆ แต่หากต้องการอารมณ์ที่

สนุกสนาน เช่น เพลงกราวซึ่งใช้สำหรับพลสิงอันเป็นพลทหารสิงของพระรามก็จะใช้เพลงที่สนุกสนานบรรเลงประกอบ โดยสามารถที่จะบรรเลงทางกลอนให้คึกคักร่วมไปได้ทั้งหมดทุกเครื่องดนตรี หรือแม้กระทั่งฝ่ายยักษ์จะมีเพลงกราวที่ใช้สำหรับฝ่ายยักษ์ โดยสามารถบรรเลงทางได้อิสระทุกเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับอารมณ์และบทบาทของตัวละคร

1.3.6 พิจารณาเพลงบางประเภทที่ใช้ลักษณะกลอนของระนาดทุ้มบ้าง หมายถึงผสมกันไประหว่างเนื้อทำนองหลักกับทางของเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม เช่น เพลงแขกมัดตีนหมูที่พบว่าลักษณะของทำนองหลักใช้มือแยกกันเป็นส่วนใหญ่ เมื่อทำนองหลักใช้มือในการบรรเลงแยกกันทางของระนาดทุ้มจะไม่ใช้ทางสำหรับบรรเลงในส่วนนี้ จะใช้วิธีการบรรเลงที่เหมือนกันกับฆ้องวงใหญ่ แต่ในช่วงลักษณะของเพลงที่มีลูกโยนเข้าแทรกอย่างเช่นเพลงแขกมัดตีนหมูนี้ในช่วงลูกโยนระนาดทุ้มสามารถที่จะแปลทำนองเป็นทางของตัวเองได้ ดังจะแสดงทางระนาดทุ้มเพลงแขกมัดตีนหมูต่อไปนี้

การบรรเลงระนาดทุ้มในเพลงเชิดฉิ่งในส่วนของการเริ่มต้นของตัวเชิด ระนาดทุ้มจะไม่แปลทาง เนื่องด้วยจะให้ระนาดเอกเป็นผู้นำ จากนั้นจะบรรเลงรับไปพร้อมกันกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น เมื่อบรรเลงไปประมาณ 2 – 3 ประโยค จึงจะบรรเลงทางของระนาดทุ้มได้ ทางที่ใช้ไม่นิยมนำการสะบัดและขยี้ซึ่งใช้ในเพลงเดี่ยวเอามาเข้าร่วม อีกประการหนึ่งลักษณะของการสะบัดและการขยี้เป็นลักษณะการใช้ทางของเครื่องดนตรีฆ้องวงเล็ก เพราะฉะนั้นถ้าระนาดทุ้มสะบัดหรือขยี้ก็เป็นการไปก้าวก่ายทางของฆ้องวงเล็ก ดังจะแสดงโน้ตทางระนาดทุ้มเพลงเชิดฉิ่งต่อไปนี้

ตัวอย่างเพลงเชิดฉิ่ง

ลักษณะการใช้ทางระนาดทุ้มในเพลงเชิดกลองจะคล้ายกันกับเพลงเชิดฉิ่งทั้งการเริ่มต้นการบรรเลงในต้นตัวเชิดที่ต้องให้ระนาดเอกหรือปี่ในขึ้นนำก่อน การใช้ทางระนาดทุ้มที่ดีจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กับเนื้อทำนองหลักด้วย ดังนั้นเมื่อมือฆ้องวงใหญ่บรรเลงในลักษณะแยกมือ ระนาดทุ้มก็จะไม่ใช้ทางของระนาดทุ้มแต่จะบรรเลงให้เหมือนกันกับเนื้อฆ้องวงใหญ่เพื่อความเรียบร้อยของวง และเช่นเดียวกันจะไม่ใช้การสะบัดและขยี้ ซึ่งเป็นของฆ้องวงเล็กดังที่กล่าวไว้ในการบรรเลงทางระนาดทุ้มเพลงเชิดฉิ่ง ดังจะแสดงโน้ตทางระนาดทุ้มเพลงเชิดกลองตัวที่ 12 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างเชิดชั้นเดียวตัวที่ 12

1.4 ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มตาม มีหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของเพลง เพื่อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้ใช้ยึดเป็นแนวทางการบรรเลง การบรรเลงทำนองหลักนั้น เมื่อบรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักจึงต้องกลายเป็นทางฆ้องวงใหญ่ โดยจะใช้วิธีการบรรเลงด้วยลักษณะของการตีแบ่งมือตามเอกลักษณ์เฉพาะของการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ จึงมีบางทำนองที่มีการตกแต่งเพื่อให้เหมาะสมกับวิธีการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่ ดังนั้นแนวคิดในการสร้างทางบรรเลงของฆ้องวงใหญ่นั้นจึงควรอยู่ภายใต้เงื่อนไขสำคัญคือ ผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ต้องบรรเลงทำนองฆ้องให้ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด เพื่อเป็นการยึดความถูกต้องของเพลงและความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนั้นๆ เอาไว้ นอกจากนี้การตกแต่งทำนองหลักนั้นยังมีวัตถุประสงค์อื่นๆ อีกหลายประการ เช่น เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะประเภทของเพลง เพื่อความกลมกลืนในการบรรเลงรวมวง เป็นต้น การตกแต่งทำนองฆ้องนั้นสามารถทำได้หลายวิธี โดยการกระทำในแต่ละวิธีนั้นจะมีจุดประสงค์และวิธีการแตกต่างกันไป ดังนี้

1.4.1 การตกแต่งทำนองด้วยการเปลี่ยนทำนอง

ในกรณีนี้จะกระทำเมื่อทำนองเพลงมีระดับเสียงที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำหรือสูงเกินขอบเขตเสียงของฆ้องวงใหญ่ เพราะในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้น ระดับเสียงที่ใช้บรรเลงในแต่ละเพลง ต้องพิจารณาจากบทโขนว่าเป็นบทของผู้ชายหรือผู้หญิง ซึ่งมีบางเพลงที่ต้องเลือกบรรเลงให้เหมาะสมกับธรรมชาติของเสียงผู้ขับร้อง ดังนั้นจึงต้องมีการเปลี่ยนทำนองเพื่อให้สามารถบรรเลงในทำนองเพลงนั้นๆ ได้ หากแต่ต้องมีลักษณะทำนองที่ไม่ผิดเพี้ยนไปจากทำนองหลักมากนัก ยกตัวอย่างดังนี้

เพลงแขกบรเทศ ท่อนที่ 1

1.4.2 ตกแต่งทำนองเพื่อให้มีความกลมกลืนกับการบรรเลงรวมวง

โอกาสการตกแต่งทำนองในกรณีนี้จะบรรเลงตามผู้ปรับวง โดยผู้ปรับจะพิจารณาความเหมาะสมจากองค์ประกอบต่างๆ เช่น ลักษณะทางของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ลักษณะของอารมณ์เพลง รวมถึงลักษณะท่าทางหรืออารมณ์ของผู้แสดงด้วย แล้วจึงเห็นควรให้ปรับทำนองเพื่อให้มีความกลมกลืนทั้งทางการบรรเลงและการแสดง ยกตัวอย่างดังนี้

เพลงแป๊ะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2

การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ประกอบการแสดงโขนนั้นไม่สามารถตกแต่งทำนองหรือใช้กลวิธีพิเศษใดๆ ได้มากนัก ที่สามารถใช้ได้ เช่น การตีสะบัด ตีกรอ ตีประคบมือให้มีเสียงหนีบหนับ หนอด โหน่ง เป็นต้น ผู้ที่บรรเลงฆ้องวงใหญ่สำหรับประกอบการแสดงนั้นนอกจากจะต้องมีความรอบรู้ด้านทำนองเพลงแล้ว ยังต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการเป็นผู้ตามที่ดีอีกด้วย เพราะการบรรเลงประกอบการแสดงต้องให้ความสำคัญกับการแสดงเป็นหลัก เมื่อผู้บรรเลงระนาดเอกชักนำการบรรเลงไปอย่างไร ฆ้องวงใหญ่ก็ต้องปรับเปลี่ยนเพลงหรือวิธีเปลี่ยนการบรรเลงให้เท่าทันกับระนาดเอก เสมือนหนึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยระนาดเอกในการรักษาทำนองหลักหรือประคับประคองระนาดเอกเมื่ออาจเกิดการผิดพลาดบ้างในบางโอกาส

1.5 ฆ้องวงเล็ก

วิธีการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก ในเรื่องของทางที่ใช้กับการแสดงโขน แบ่งเป็นประเด็นพิจารณาได้ต่อไปนี้

1.5.1 พิจารณาแง่มุมของการบรรเลงรับร้อง ฆ้องวงเล็กมีหน้าที่รับไปพร้อมกันกับระนาดเอกหรือพร้อมกับวงทุกเครื่องดนตรี ซึ่งบางส่วนก็พร้อมกันบางส่วนระนาดรับไปก่อนหรือบางส่วนระนาดเอกขึ้นนำ เช่น เพลงเชิด เป็นต้น เพลงบางเพลงระนาดเอกมีทำนองนำฆ้องวงเล็ก เป็นกลุ่มเครื่องตาม จะแยกได้ว่าระนาดเอกนำไปก่อนแล้วฆ้องวงเล็ก ตามไปในส่วนของการขึ้นต้นเพลง ส่วนการรับส่ง ก็ใช้ลักษณะเช่นเดียวกันคือ ให้ระนาดเอกรับส่งไปแต่เพียงผู้เดียว และอีกแง่มุมหนึ่งก็ส่งให้กับร้องพร้อมๆ กัน การสวมก็เหมือนกันเพลงบางเพลง ดังที่กล่าวตอนต้นระนาดเอกนำขึ้นก่อน บางเพลงรับสวมจากร้องพร้อมๆ กันไปทั้งวงขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงเป็นสำคัญ

1.5.2 พิจารณาส่วนกลวิธีสำคัญเรื่องของความหนักเบาของเสียง การรับส่งร้องเสียงจะต้องไม่ไปรบกวนนักร้อง เพราะเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องตีมีหลายชิ้นและนักร้องเสียงจะดังน้อยกว่า ดังนั้นเครื่องดนตรีทุกชิ้นรวมถึงฆ้องวงเล็กก็จะต้องเบาเสียงให้ผู้ฟังและผู้บรรเลงในวงสามารถได้ยินเสียงนักร้องได้ชัดเจน

1.5.3 พิจารณาขณะบรรเลงเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ การใช้กลอนสำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ฆ้องวงเล็กสามารถใช้ทางบรรเลงได้แต่ไม่เข้มข้น ทางที่ใช้ต้องไม่ละเอียดจนเกินไป ทั้งนี้ฆ้องวงเล็กยังคงรักษาวิธีการตีของตนไว้ได้ กล่าวคือฆ้องวงเล็กก็ต้องตีกรอดการใช้ทางจะไม่แปลทางตลอดทั้งเพลง ซึ่งบรรเลงทำนองหลักบ้างแปลทางบ้าง เมื่อพิจารณาถึงเพลงหน้าพาทย์ที่มีขับร้องเข้าร่วม บางประโยคของเพลงอาจจะไม่แปลทางเลยก็ได้ ในเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงอื่นๆ ใช้ทางได้บ้างสอดแทรกได้เล็กน้อยและต้องเบาเสียงลงไปด้วย ส่วนเพลงอื่นๆ เช่น เพลงเชิดสามารถที่จะบรรเลงแปลทางและสามารถเลือกกลอนได้ตามปรกติ หากผู้บรรเลงที่มีปฏิภาณไหวพริบดี เป็นผู้มีความรู้ความสามารถมากในเรื่องของกลอนและการแปลทางในการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก สามารถที่จะบรรเลงไม่ให้ซ้ำกันเลยทั้งตัวที่หนึ่ง ตัวที่สอง ตัวที่สาม ตัวที่สี่หรือทุกๆ ตัวเชิดทางต้องบรรเลงให้มีความหลากหลายโดยกลอนต้องไม่ซ้ำกัน

1.5.4 พิจารณาในแง่มุมของวิธีการตีสะบัดและขยี้ในเครื่องดนตรีฆ้องวงเล็ก จะใช้การสะบัดและขยี้ได้เป็นปกติ เพราะเรื่องของการตีสะบัดและขยี้เป็นการบรรเลงของฆ้องวงเล็ก ซึ่ง

มีกลวิธีการบรรเลงเป็นแบบฉบับของตนเอง แต่ไม่ใช้ทุกประโยคของเพลง การใช้จะสอดแทรกไปบ้างบางทำนองเท่านั้น

1.5.5 พิจารณาในเรื่องของเพลงทยอย เครื่องดนตรีพวกเครื่องปี่พาทย์ในเพลงทยอยจะดำเนินทำนองเพลงไปเหมือนๆ กันกับโครงสร้างเนื้อทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ เนื่องจากเพลงทยอยเป็นเพลงที่ให้อารมณ์เศร้าจึงต้องการแสดงอารมณ์เศร้าโศก เครื่องทุกเครื่องจะเน้นไปที่อารมณ์โดยบรรเลงให้เสียงเบาลง อาจกล่าวว่าใช้วิธีการบรรเลงแบบบังคับทาง แนวค่อนข้างเนิบช้าแนวไม่กระฉับกระเฉงแบบพวกเพลงกราวต่างๆ แต่หากต้องการอารมณ์ที่สนุกสนาน เช่น เพลงกราวซึ่งใช้สำหรับพลสิงอันเป็นพลทหารสิงของพระรามก็จะใช้เพลงที่สนุกสนานบรรเลงประกอบ โดยสามารถที่จะบรรเลงทางกลอนให้คึกคักร่วมไปได้ทั้งหมดทุกเครื่องดนตรีหรือแม้กระทั่งฝ่ายยักษ์จะมีเพลงกราวที่ใช้สำหรับฝ่ายยักษ์ โดยสามารถบรรเลงทางได้อิสระทุกเครื่องดนตรี เพื่อให้เข้ากับอารมณ์และบทบาทของตัวละคร

อาจกล่าวสรุปได้ดังนี้ว่า ในกรณีทางฆ้องวงเล็กที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนจะไม่ใช้สำนวนกลอนที่ซับซ้อนเหมือนกับทางในเพลงเดี่ยว แต่ใช้การสะบัดและขยี้ได้บ้าง เมื่อกรณีที่ฆ้องวงใหญ่ใช้มือการบรรเลงแยกกัน การบรรเลงทางฆ้องวงเล็กก็จะปรับเข้าไปหามือฆ้องวงใหญ่ โดยใช้มือแบบเดียวกันกับฆ้องวงใหญ่ เพื่อแสดงถึงโครงสร้างของเพลงดังจะแสดงตัวอย่างทางของฆ้องวงเล็กในเพลงเชิดฉิ่งต่อไปนี้

ตัวอย่างเพลงเชิดฉิ่ง

เพื่อความเรียบร้อยของวง ในต้นของตัวเชิดการบรรเลงทางฆ้องวงเล็กจะยังไม่แปลทาง ลักษณะการใช้ทางของฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเพลงเชิดกลองสามารถใช้สำนวนกลอนที่ผูกขึ้นทั้งหมดภายในหนึ่งประโยคหรือสองประโยคหรือใช้กลอนผูกลง

ตัวอย่างเพลงเชิดชั้นเดียวตัวที่ 12

1.6 เครื่องหนัง

แนวคิดการในการบรรเลงเครื่องหนังประกอบการแสดง จากการสัมภาษณ์และการสืบค้นข้อมูลผู้วิจัยได้แนวคิด 4 ข้อดังนี้

1.6.1 แนวคิดในการบรรเลงเครื่องหนังให้เข้ากับกระบวนท่ารำของผู้แสดง ผู้บรรเลงนอกจากจะต้องแม่นหน้าทับหลักๆ แล้ว การบรรเลงให้กับตัวผู้แสดงนั้นผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องดูกระบวนท่ารำเป็นว่าผู้แสดงเขากำลังจะทำอะไร จะไป จะมา จะหยุด หรือจะเปลี่ยนกระบวนท่ารำ แล้วจะทำการสิ่งใดในลำดับต่อไป เครื่องหนังเป็นสิ่งสำคัญมากในการให้สัญญาณกับตัวผู้แสดง

1.6.2 แนวคิดในการบรรเลงเครื่องหนังในลักษณะอารมณ์ที่แตกต่างกัน เช่น อารมณ์โศกเศร้า อารมณ์โกรธ อารมณ์สนุกสนาน เป็นต้น

"ผู้บรรเลงจึงต้องศึกษาและดูวิธีการบรรเลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมของการบรรเลงว่าเพลงไหนควรจะบรรเลงเครื่องหนังอย่างไร ช่วงไหนที่น่าจะเพิ่มลูกเล่นในการตีเครื่องหนัง

ดูท่วงทีหรือความหนักเบาในการบรรเลงให้เหมาะกับการบรรเลงและการแสดงหรืออาจจะต้องดูตัวละครด้วยว่าเขากำลังสื่อถึงอารมณ์ไหนควรจะบรรเลงเครื่องหนังแนวประมาณไหน" (อุทัย ปานประยูร, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2556)

ในการบรรเลงเครื่องหนังในลักษณะอารมณ์ที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักอารมณ์ของเพลงด้วย แล้วบรรเลงจังหวะหน้าทับให้สอดคล้องกับอารมณ์และบทบาทของผู้แสดงในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องเข้าใจว่า ระดับความช้าเร็วของทำนองเพลงในอารมณ์ต่างๆ อยู่ระดับใด

1.6.3 แนวคิดในการบรรเลงเครื่องหนังร่วมกับการขับร้อง การบรรเลงร่วมกับการขับร้องนั้น ผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องลดปริมาณ "ลูกเล่น" ลง เพราะการตีลูกเล่นที่ แพรวพราว อวดความสามารถของผู้บรรเลงนั้น จะทำให้ผู้ขับร้องเสียสมาธิ และยังส่งผลให้ฟังคำร้องไม่รู้เรื่อง ฉะนั้นผู้บรรเลงเครื่องหนังจึงควรลดปริมาณลูกเล่นลงให้คงไว้ในหน้าทับหลักแล้วตบแต่งทำนองได้บ้างพอสมควรเพื่อเพิ่มความน่าฟังและความไพเราะให้กับการขับร้องและการแสดง

1.6.4 แนวคิดในการใส่ "ลูกเล่น" หรือที่เรียกว่า "มือส่าย"

"ในการบรรเลงทั่วไปนั้นอาจจะมีลูกเล่นหรือมีกลวิธีลีลาต่างๆ ในการบรรเลง แต่ในการแสดงโขนจะบรรเลงแบบทางเรียบร้อย เรียบง่ายและกระชับ ไม่นิยมบรรเลงแบบโชว์ลูกเล่นหรือมีกลวิธีลีลามากเกินไป รวมไปถึงระดับแนวช้าเร็วในการบรรเลงก็มีส่วนเกี่ยวข้องอีกด้วย" (อุทัย ปานประยูร, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2556)

ผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักของหน้าทับก่อน และมีพื้นฐานในการเรียน "มือส่าย" มาพอสมควร เพราะมือส่ายเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงเครื่องหนัง รวมถึงฝีมือในการประดิษฐ์เสียงต่างๆ ของการบรรเลงเครื่องหนังให้มีความชัดเจน หนักเบาได้ถูกจุดถูกส่วนด้วยจึงจะสามารถทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะ ผู้บรรเลงจะต้องมีประสบการณ์และนำมือส่ายมาใช้ได้อย่างเหมาะสม ใช้ได้ถูกที่ตามบทบาทหน้าที่ทั้งบรรเลงต่อผู้แสดง บรรเลงในประกอบการสร้างอารมณ์ต่างๆ และบรรเลงร่วมกับการขับร้อง การนำมือส่ายมาใช้ถือเป็นสิ่งที่ดี แต่ต้องใช้ให้ถูกที่ถูกทาง และเหมาะสมพองาม

1.6.5 แนวคิดในการใช้จังหวะหน้าทับพิเศษ ผู้บรรเลงเครื่องหนังต้องรู้จักเพลงและมีความแม่นยำในทำนองหน้าทับ รู้ว่าควรขึ้นจังหวะหน้าทับตรงไหนของเพลง ต้องศึกษาเรียนรู้จากบทโขนที่จะบรรเลงว่ามีเพลงใดบ้าง และเพลงใดที่เป็นเพลงหน้าทับพิเศษ *"โดยเฉพาะการบรรเลงประกอบโขนละคร เช่น การออกโรงของตัวละครสำคัญๆ การแปลงกาย การโลดไล่รบ*

กัน จังหวะในการบรรเลงที่พิเศษเฉพาะ เช่น เพลงช้าปี่ใน เพลงยานี เพลงชมตลาด เพลงโอ้ต่างๆ เช่นโอ้ชาตรี โอ้ปี่ใน เพลงเย้ย เป็นต้น" (สมาน น้อยนิตย์, 2553: 15)

สำหรับการบรรเลงเครื่องหนังประกอบการแสดงนั้นผู้ที่บรรเลงเครื่องหนังนอกจากจะต้องเข้าใจทำนองเพลงแล้ว ยังต้องมีความเข้าใจถึงบทบาทกิริยาท่าทางต่างๆ ของผู้แสดงด้วย เพราะผู้แสดงนั้นต้องฟังจังหวะหน้าทับเพื่อเป็นสัญญาณหรือการนับจังหวะของกระบวนท่ารำ ฉะนั้นเครื่องหนังจึงมีความสำคัญกับผู้แสดงเป็นอย่างยิ่ง ผู้ที่บรรเลงเครื่องหนังประกอบการแสดงที่ดีนั้นต้องศึกษาบทโขนหรือละครที่จะแสดง ศึกษาดูว่าใช้เพลงอะไรบ้าง แล้วใช้หน้าทับอะไรบ้าง ใช้หน้าทับกับเครื่องหนังชิ้นไหน ตะโพนหรือกลองแขก 2 ชั้นหรือชั้นเดียว เป็นต้น นอกจากนี้ในการบรรเลงเครื่องหนังประกอบการแสดงนั้น ผู้บรรเลงจะต้องรู้ว่าบรรเลงกับการแสดงประเภทอะไร เช่น โขน ละครใน หรือละครนอก ฯลฯ เพราะการบรรเลงประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นใช้วิธีการบรรเลงที่ไม่เหมือนกันเสียทีเดียว การแสดงแต่ละประเภทก็มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ดังนั้นการบรรเลงเครื่องหนังก็ต้องให้มีความเหมาะสมกับการแสดงแต่ละประเภทนั้นๆ ด้วย เช่น การบรรเลงประกอบการแสดงละครใน ที่เน้นกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อยงดงาม การบรรเลงเครื่องหนังก็ต้องประคับประคองเสียงที่บรรเลงออกไปให้มีความนุ่มนวลเหมาะสมกับบทบาทท่ารำของผู้แสดง ไม่ควรใส่ลูกเล่นเสียจนรบกวนสมาธิทั้งผู้ชมและผู้แสดง เพราะนอกจากจะทำให้รกหูแล้วยังทำให้อรรถรสในการแสดงลดลงด้วย ลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนังอย่างเพลงสองไม้ ซึ่งสามารถตีได้ 3 ลักษณะ เช่น การตีตะโพนหน้าทับสองไม้ในประเภทเพลงทยอย

ลักษณะที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 บรรเลงหน้าทับสองไม้กับประเภทเพลงทยอย

- - - ล	- - - ท	- ม - ร	- ท - ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล
- - -ตุ๊บ	--- พรึง	--- พรึง	---พรึง	- - -ตุ๊บ	---พรึง	---พรึง	---พรึง

จะเห็นได้ว่าเมื่อเป็นเพลงที่มีอารมณ์โศกเศร้า การบรรเลงเครื่องหนังก็จะต้องบรรเลงให้เข้ากับอารมณ์เพลงโดยไม่ได้ใส่ลูกเล่นให้เสียอรรถรส จึงนิยมบรรเลงตามเนื้อทำนองหน้าทับหลักของตะโพน

ตัวอย่างที่ 2

ครันถึง	ที่	ประจัน	บาน	ประจัน	บาน	ราญ	รอน
			---พรึง	- - -ตุ๊บ	---พรึง	---พรึง	---พรึง

เห็นวา	นร	นับ	แสน		แน่น	หนา	
-ตุ๊บ-ถะ	- ตุ๊บ-พรึง	- - - พรึง	- --พรึง				

หรืออีกเพลงกระบอกทองที่มีลักษณะอารมณ์ของเพลงที่คล้ายกันและใช้วิธีการบรรเลงเครื่องหนังที่สามารถใส่ลูกเล่นได้เช่นกัน

- - -ล	- - - ร	- - - ล	- - - ฟ	- ล -ร	- - ม ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล
	- - - พรึง	---พรึง	- - - พรึง	--ตุ๊บถะ	-ตุ๊บ-พรึง	---พรึง	---พรึง
-ร ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ล -ท	ล - ฟ	ฟ ฟ- ม	ม ม - ร
-ตุ๊บ-ติง	-ตุ๊บติงเท่ง	-ติง-ถะตุบ	-ติงปะตุ๊บเพลิ่ง	เพลิ่งตุ๊บ	ติงปะตุ๊บเพลิ่ง	ตุ๊บ-เพลิ่ง	---พรึง

จะเห็นได้ว่าถึงจะเป็นการบรรเลงหน้าทับสองไม้ที่เหมือนกัน แต่สามารถใส่ลูกเล่นหรือที่เรียกว่า “มือส่าย” ได้นานัปการ ซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลงและการได้รับการถ่ายทอดและลักษณะอารมณ์ของทำนองเพลงสื่อถึงการเผชิญหน้ากันในการสู้รบ ดังนั้นทำนองเพลงจึงต้องกระชับขึ้น แสดงถึงเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้น การบรรเลงเครื่องหนังก็จะต้องรู้จักทำนองเพลงทีท่าของเนื้อเรื่อง เข้าใจถึงอารมณ์และการบรรเลงทำนองให้มีความกระชับเพื่อสร้างอารมณ์ในการบรรเลงให้มีความเร่งเร้าขึ้น ให้สอดคล้องกับคำร้องและเนื้อเรื่อง

ลักษณะที่ 2 คือ การบรรเลงหน้าทับสองไม้ในเพลงสีนวล

- - -ร	---ล	-ท-ล	รททท	-ซ-ล	-ท-ร	-ม-ร	-ท-ล
ตุ๊บ-ถะ	--ตุ๊บติง	ตุ๊บติง-ปะ	ตุ๊บ-พรึง	ตุ๊บ-ถะ	--ตุ๊บติง	ตุ๊บติง-ปะ	ตุ๊บ-เพลิ่ง
-ร - ซ	- ล -ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ท - ร	- ท -ล	- ซ - ม	- ร - ซ
ตุ๊บ-ถะ	--ตุ๊บติง	ตุ๊บติง-ปะ	ตุ๊บ-พรึง	ตุ๊บ-ถะ	--ตุ๊บติง	ตุ๊บติง-ปะ	ตุ๊บ-เพลิ่ง

ลักษณะที่ 3 คือ การบรรเลงหน้าทับสองไม้ในเพลงประเภทเพลงเรื่อง

				- - - ฟ	- ฟ- ฟ	ฟ-ฟฟ	-ซ-ล
							---พรึง
- - ทล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล	- - ทล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล
- - - ติง	---ถะตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- เท่ง - -	- ถะ-ตุ๊บ	- - -พรึง	- - - พรึง

สิ่งสำคัญเหล่านี้ คนเครื่องหนังจะต้องจดจำและเรียนรู้ด้วยว่า หน้าทับสองไม้อย่างไหนใช้กับเพลงอะไร ต้องจดจำในสิ่งที่ครูได้สั่งสอนไว้ หรือได้ถ่ายทอดและได้สืบปฏิบัติกันมา อีกประการหนึ่งก็ขึ้นอยู่ที่ประสบการณ์ด้วย

สิ่งที่สืบทอดและปฏิบัติต่อๆ กันมาบางสิ่งก็อธิบายได้แต่บางสิ่งก็อธิบายไม่ได้(อุทัย ปานประยูร, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2556) ได้อธิบายว่า "เช่น เพลงเขมรปากท่อในการบรรเลงทั่วไปจะใช้หน้าทับปรบไก่ แต่ถ้าเป็นการแสดงละครจะใช้หน้าทับตะเข็ง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดและสืบทอดมาแบบนี้

- - - -	- - - ล	- ซ - ด	- ล ล ล	ซ ฟ - ร	- ฟ - ร	- ด ด ด	ร ด - ล
						ตุ๊บเพลิ่ง	ตุ๊บเพลิ่ง
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ร
- - - -	- - - ปึะ	- - - ปึะ	- - -ตุ๊บ	- - - ปึะ	-ตุ๊บ- -	ตุ๊บเพลิ่ง	ตุ๊บเพลิ่ง

ถ้าชั้นเดียวเพลงเขมรปากท่อ ก็กลับมาใช้หน้าทับปรบไก่ชั้นเดียว"

วิธีการบรรเลง "มือส่าย" ผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องเรียนรู้และศึกษา ลักษณะการบรรเลง "มือส่าย" ในการบรรเลงทำอย่างไรได้บ้าง และสามารถคิดมือส่ายได้อย่างไรบ้าง ซึ่งครูผู้ถ่ายทอดอาจจะกำหนดมือส่ายให้เป็นแบบอย่าง สัก 2 - 3 แบบ เพื่อแนวทางในการคิด ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับความสามรถในการคิดและการสังเกตจดจำ ความขยันหมั่นเรียนรู้เพิ่มเติมของผู้ที่เรียนเครื่องหนัง

ทำนองหน้าทับหลัก

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

ตัวอย่างหน้าทับ "มือส่าย"

ตะโพน	ตุ๊บเพลิ่ง - -	ติงปะตุ๊บพรึง	ถะ ตุ๊บ - -	ติงปะตุบพรึง

ตะโพน	ตุ๊บติง - -	ตุ๊บติงเท่ง -	ติง - ถะตุ๊บ	ติงปะตุ๊บ -พรึง

ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับสติปัญญาของผู้บรรเลง แต่ถึงจะสามารถคิดมือส่ายขึ้นได้ ก็จะต้องเรียนรู้เรื่องการนำมือส่ายไปใช้ให้เกิดความเหมาะสมกับการบรรเลงในเพลง หรืออารมณ์นั้นๆ ด้วย การเล่นมือส่ายก็ควรรู้ด้วยว่า ช่วงไหนควรใช้มือส่ายและควรส่ายให้มีความเหมาะสมด้วย ถ้ามีตัวแสดงผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องดูท่ารำ จะเป็นที่เท้า หรือมือผู้แสดง ซึ่งผู้บรรเลงเครื่องหนังต้องคอยสังเกตและใช้การบรรเลงมือส่ายให้เข้ากับกระบวนท่ารำและทำนองเพลงด้วย

2. ทางการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์นั้นสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างทางบรรเลงของเครื่องมือต่างๆ ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ

เพลงช้าปี่

11
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
16
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก

ตัวอย่างที่ 2 เพลงประเภทดำเนินกลอนจังหวะพิเศษ

เพลงโอ้ชาตรี

ตัวอย่างที่ 3 เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับปรบไก่

เพลงนกจาก

7
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
กลองแขกตัวผู้
กลองแขกตัวเมีย

13
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
กลองแขกตัวผู้
กลองแขกตัวเมีย

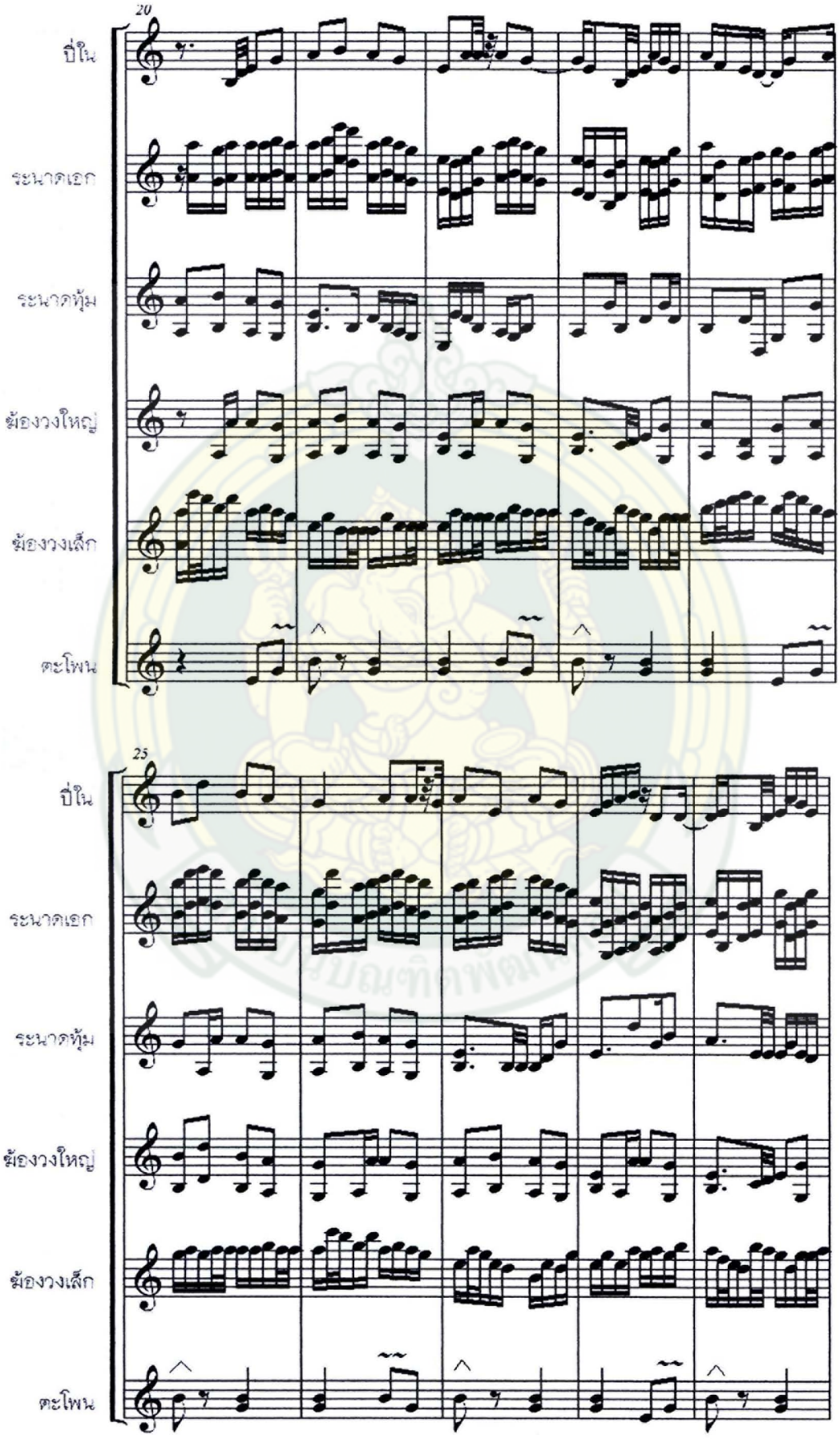
ตัวอย่างที่ 4 เพลงประเภทดำเนินกลอนหน้าทับสองไม้ (ตะโพน)

เพลงสองไม้

ท่อน 1

11
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
16
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน

ท่อน 2


20
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
25
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน

30
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
35
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน

ตัวอย่างที่ 5 เพลงประเภทบังคับทางจังหวะพิเศษ

เพลงชมตลาด

11
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
16
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก

ตัวอย่างที่ 6 เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทางหน้าทับสองไม้ (ตะโพน)

เพลงทยอย

11
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพนไทย
16
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพนไทย

21
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพนไทย
26
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพนไทย

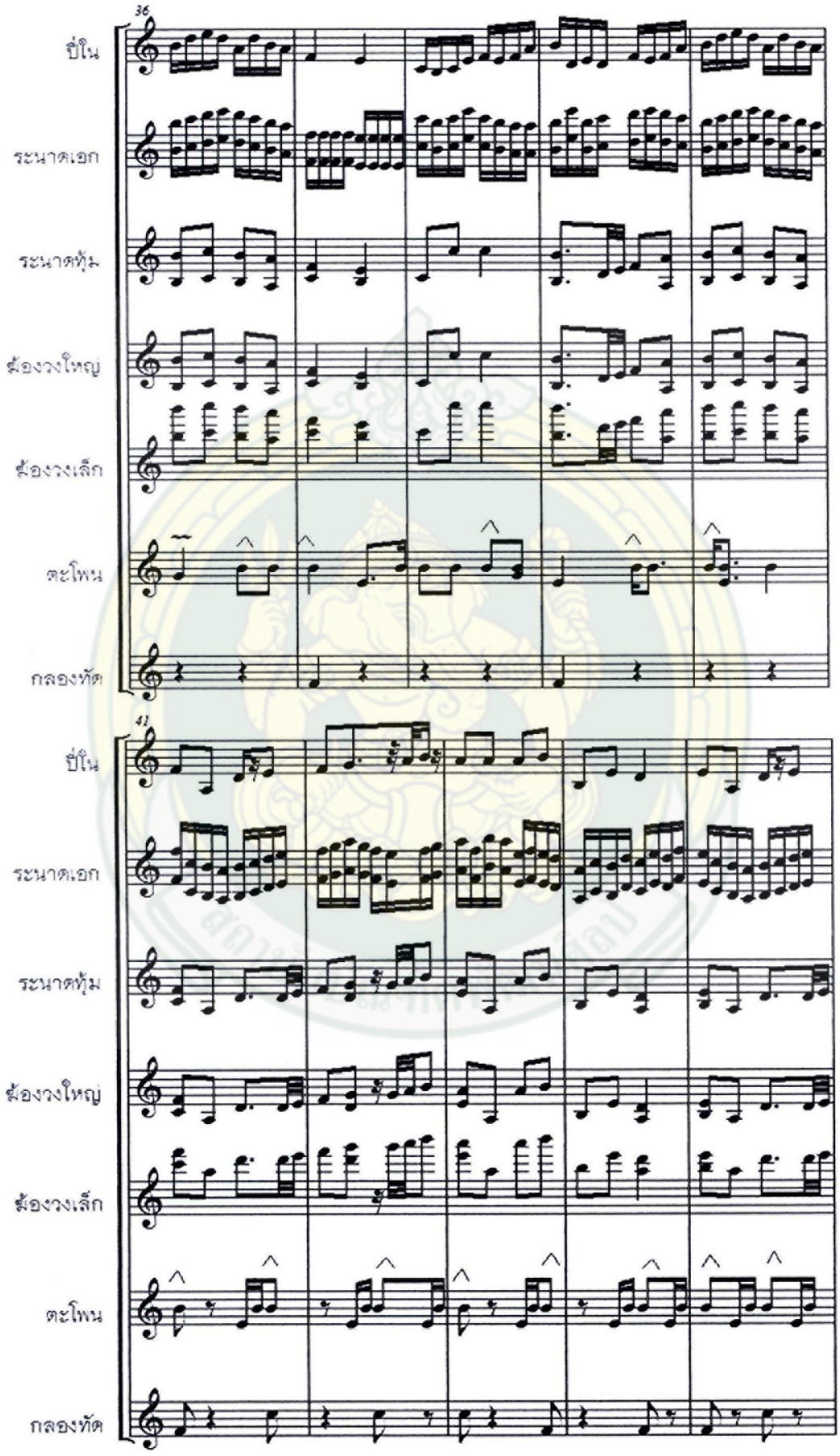
ตัวอย่างที่ 7 เพลงประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง (เพลงหน้าพาทย์)

เพลงพราหมณ์เข้า

6
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
11
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

16
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
21
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

26
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
31
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด


36
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
41
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

(รัวท้ายเพลงพราหมณ์เข้า)
46
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
51
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

56
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
61
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

66
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
71
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

76
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด
81
ปี่ใน
ระนาดเอก
ระนาดทุ้ม
ฆ้องวงใหญ่
ฆ้องวงเล็ก
ตะโพน
กลองทัด

ตัวอย่างทางการบรรเลงเพลงประเภทต่างๆ ที่ได้แสดงมานั้น ผู้วิจัยนำองค์ความรู้ต่างๆ ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะของสำนวนกลอนที่ชัดเจนมากขึ้น โดยความเป็นจริงแล้วยังมีสำนวนกลอนอีกมากมายที่สามารถนำมาใช้ได้ แต่ที่สำคัญต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่างๆ ด้วย เช่น ลักษณะของเพลง อารมณ์เพลง ประเภทของเพลง ฯลฯ และที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งคือควรเลือกใช้สำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเดียวกัน โดยสำนวนกลอนประโยคแรกเป็นอย่างไรประโยคหลังก็ควรจะเป็นอย่างนั้น

ส่วนการใช้กลวิธีพิเศษเช่น การสะบัด ขยี้ หรือการใส่ลูกเล่นต่างๆ สามารใส่ได้พอประมาณเพื่อเพิ่มอรรถรสเท่านั้น การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นต้องพึงระวังเสมอว่าต้องบรรเลงเพื่อส่งเสริมให้กับการแสดง มิใช่การบรรเลงเพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง ฉะนั้นควรเลือกใช้กลวิธีพิเศษให้เหมาะสมกับหน้าที่ที่กำลังปฏิบัติอยู่ในขณะนั้นด้วย ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงและการบรรเลงสามารถถ่ายทอดสู่ผู้ชมและผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพและสมบูรณ์แบบมากที่สุด

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 แนวคิดในการสร้างทางบรรเลง

การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนที่ได้จากการสืบค้นข้อมูลและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยนั้น สามารถสรุปแนวคิดในการนำมาสร้างทางบรรเลงได้โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

1.1.1 ช่วงเตรียมตัวก่อนการบรรเลง คือช่วงที่ผู้บรรเลงต้องเตรียมความพร้อมในด้านต่างๆ ก่อนที่จะบรรเลงประกอบการแสดงโดยต้องศึกษาบทโขนที่จะแสดงในตอนนั้นๆ ให้มีความเข้าใจอย่างชัดเจนว่ามีเนื้อเรื่องเป็นอย่างไร ตลอดจนต้องศึกษาอุปนิสัยของตัวโขนและลีลาท่ารำของผู้แสดงด้วย นอกจากนั้นสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือต้องศึกษาบทโขนในตอนนั้นๆ ว่ามีเพลงอะไรบ้าง เป็นเพลงประเภทใด สื่ออารมณ์ด้านใด โดยผู้บรรเลงทุกคนควรต้องมีความรู้ด้านเพลงให้ครบถ้วนทุกเพลงตามที่ผู้ประพันธ์บทได้บรรจุเพลงเอาไว้ และในขณะที่ทำความเข้าใจกับบทอยู่นั้น ผู้บรรเลงระนาดเอกควรคิดจินตนาการตามไปด้วยว่าควรมีการเชื่อมโยงเพลงอย่างไรให้มีความราบรื่นเหมาะสมกับบทบาทการแสดง

1.1.2 ช่วงขณะกำลังบรรเลง ผู้บรรเลงต้องเข้าใจในเอกลักษณ์ บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ตนกำลังบรรเลงอยู่ ซึ่งในแต่ละเครื่องมือจะมีแนวทางและวิธีการที่แตกต่างกันไป โดยในการสร้างทางบรรเลงต้องคำนึงถึงประเภทเพลง ความหมายเพลง และการสื่ออารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับการแสดง ต้องทำความเข้าใจและจดจำกระบวนท่ารำ บทบาทต่างๆ ของนักแสดง เพื่อให้การบรรเลงและการแสดงมีความสัมพันธ์กัน ตัวอย่างเช่น การเป่าปี่ในการแสดงชุดฉุยฉาย ผู้เป่าปี่จะต้องเรียนรู้ทั้งวิธีการเป่าและการขับร้อง ทั้งในเรื่องของจังหวะการแบ่งคำ ต้องให้เหมือนกับการขับร้องมากที่สุด อีกทั้งยังต้องดูลีลาท่ารำของผู้แสดงควบคู่ไปด้วยเพื่อให้เสียงปี่กับท่ารำมีความสัมพันธ์กันมากที่สุด หรือตัวอย่างในกรณีการบรรเลงระนาดเอกในการรำเพลงเร็ว ผู้บรรเลงระนาดเอกก็ต้องเข้าใจและจำให้ได้ว่าโดยส่วนใหญ่แล้ว “ท่ารำส่าย” จะเป็นท่าสุดท้ายที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกว่าต้องตัดเพลงลงเพื่อเปลี่ยนจากเพลงเร็วเป็นเพลงลา เช่นนี้เป็นต้น

1.2 วิธีการสร้างทางบรรเลง

การสร้างกลอนหรือทางบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการบรรเลงโขนควรเลือกใช้สำนวนกลอนให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลง โดยจากการศึกษาวิเคราะห์สามารถแบ่งเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท คือ ประเภทบังคับทาง ประเภทดำเนินกลอน และประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง โดยแต่ละประเภทมีวิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนให้เหมาะสม ดังนี้

1.2.1 ประเภทบังคับทาง เช่น เพลงชมตลาด เพลงโอ้โลมเพลงฉิ่ง เพลงโอ้โลมสิงโต เพลงกล่อมช้าง เป็นต้น เพลงประเภทนี้ต้องบรรเลงให้ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด เน้นการประดิษฐ์เสียงให้ไพเราะมากว่าการตกแต่งทำนอง หากต้องการตกแต่งทำนองก็สามารถทำได้เพียงเล็กน้อยเพื่อให้เกิดอรรถรสเท่านั้น

1.2.2 ประเภทดำเนินกลอน เช่น เพลงสองไม้ เพลงแขกมอญ เพลงหรุ่ม เพลงเชิด เพลงโอด เป็นต้น เพลงประเภทนี้สามารถดำเนินกลอนได้ตลอดทั้งเพลง แต่ต้องใช้สำนวนกลอนที่ใกล้เคียงกับทำนองหลัก ไม่ซับซ้อน ไม่โลดโผน สามารถฟังและมองเห็นถึงเนื้อแท้ของทำนองหลักได้

1.2.3 ประเภทกึ่งดำเนินกลอนกึ่งบังคับทาง เช่น เพลงช้าปี่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงยานี เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงบาทสกุณี เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น เพลงประเภทนี้จะมีทั้งส่วนที่ต้องดำเนินกลอนและส่วนที่บังคับทาง โดยหลักการเลือกใช้สำนวนกลอนนั้นให้ใช้หลักการเดียวกับประเภทบังคับทางและประเภทดำเนินกลอนดังที่ได้กล่าวแล้วข้างต้น

ส่วนในประเด็นของการนำกลวิธีพิเศษมาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นสามารถนำมาใช้ได้บ้างเพื่อเป็นการสร้างอรรถรสให้กับการบรรเลง แต่ต้องไม่มากเกินไป และควรเลือกนำมาใช้ให้ถูกที่ ถูกกาลเทศะ โดยสามารถพิจารณาจากบริบทต่างๆ เช่น ประเภทของเพลง อารมณ์เพลง อารมณ์ตัวแสดง และสถานการณ์การดำเนินเรื่องที่ทำการแสดงในขณะนั้น ยกตัวอย่างกลวิธีของปี่ เช่น การตีนิ้ว การครั่นเสียง การพรมนิ้ว หรือกลวิธีของระนาดเอก เช่น การสะบัด สะเดาะ ขยี้ หรือกลวิธีของเครื่องหนัง เช่น การตีมือส่าย การตีกระแทกเสียง การตีแตะเสียง เป็นต้น

องค์ความรู้และแนวคิดต่างๆ ที่ได้กล่าวมานั้น เป็นพื้นฐานสำคัญที่ผู้บรรเลงสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการคิดสร้างทางบรรเลงสำหรับประกอบการแสดงโขน เพื่อให้การ

บรรเลงนั้นมีประสิทธิภาพและอยู่ในกรอบที่เหมาะสมตรงตามบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดง อีกทั้งยังเป็นการช่วยส่งเสริมให้การแสดงโขนนั้นมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นอีกด้วย

2. อภิปรายผล

2.1 ด้านแนวทางและวิธีการคิดสร้างทางบรรเลง

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงจากแหล่งข้อมูลต่างๆ พบว่าหลักและวิธีการคิดมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก โดยให้ความสำคัญกับการแสดงเป็นประเด็นแรก ในการบรรเลงนั้นต้องเอื้อให้ผู้แสดงสามารถฟังเพลงออกและจับจังหวะเพลงได้ง่าย เพื่อสามารถถ่ายทอดลีลาท่ารำได้อย่างสวยงามและสื่อถึงบทบาทการแสดงได้มากที่สุด

แนวทางและวิธีการคิดของผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยในปัจจุบันนั้นมีวิธีการที่คล้ายคลึงกับครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยในอดีต เช่น ครูมนตรี ตราโมท ครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งหลักและวิธีการเหล่านี้น่าจะเป็นการถ่ายทอดในลักษณะของครูสู่ศิษย์ ซึ่งองค์ความรู้ด้านการแสดงโขนนั้นส่วนใหญ่จะได้รับการถ่ายทอดหรือศึกษาเล่าเรียนกันในวิทยาลัยนาฏศิลป ดังนั้นองค์ความรู้เหล่านี้จึงได้รับการถ่ายทอดกันรุ่นต่อรุ่นจากครูสู่ศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน และในปัจจุบันดนตรีตะวันตกมีอิทธิพลต่อดนตรีไทยมากพอสมควร ฉะนั้นอาจเป็นเหตุหนึ่งที่มีการนำเอาทฤษฎีสากลด้านความหนักเบาของเสียง การบรรเลงประสานเสียงมาใช้ผสมผสานกับการบรรเลงโขนเพื่อให้เกิดความไพเราะมากขึ้นอีกด้วย

2.2 หลักและวิธีการสร้างทางบรรเลง

การสร้างกลอนหรือทางบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการบรรเลงโขน ผู้บรรเลงสามารถสร้างทางขึ้นด้วยตนเองโดยทางการบรรเลงของแต่ละเครื่องนั้นต้องมีความสัมพันธ์และใกล้เคียงกับทำนองหลัก เมื่อพิจารณาทางของเครื่องดนตรีระนาดเอกซึ่งเป็นผู้นำวง พบว่าสำนวนกลอนที่นำมาใช้สร้างทางการบรรเลงจะไม่ซับซ้อนเหมือนกับกลอนของเพลงประเภทเสภาหรือเพลงเดี่ยว อย่างไรก็ดีแม้ช่วงทำนองการบรรเลงที่ต้องอาศัยความยาวมากๆ เช่น เพลงเชิด การผูกกลอนของทั้งระนาดเอกและเครื่องอื่นๆ ก็จะไม่ซับซ้อนเช่นกัน เนื่องด้วยต้องการเอื้อให้ผู้แสดงสามารถฟังทำนองเพลงและสามารถจับจังหวะเพลงได้สะดวกเพื่อเป็นการส่งเสริมให้การบรรเลงและการแสดงมีความสอดสัมพันธ์กันอีกประการหนึ่งด้วย

ส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขนคือ เรื่องของการบรรเลงเพื่อความชัดเจนด้านอารมณ์ของผู้แสดง ซึ่งนอกจากการใช้แนวความช้าเร็วและการใช้แนวเสียงดังเบาแล้ว ยังต้องปรับทำนองของทุกๆ เครื่องมือให้บรรเลงเหมือนๆ กัน โดยนอกจากจะสร้างความพร้อมเพรียงของวงประการหนึ่งแล้ว ยังเป็นส่วนสร้างอารมณ์ให้เห็นเด่นชัดเป็นที่สุด เช่น การบรรเลงด้วยเพลงทยอย เป็นต้น เมื่อพิจารณาเพลงนี้พบว่า มีลักษณะของการโยนของทำนองเพลงแทรกอยู่หลายช่วงทำนองเพลง ซึ่งโดยปกติในช่วงของการโยนนี้ทุกๆ เครื่องสามารถแปลทำนองได้ แต่ด้วยเหตุผลข้างต้นที่แสดงไว้แล้ว จึงอาจมีการปรับทางบรรเลงให้แต่ละเครื่องบรรเลงเหมือนๆ กัน เพื่อความพร้อมเพรียงและเพื่อสร้างอรรถรสอารมณ์เพลงให้เหมาะสมกับบทบาทของนักแสดงอีกด้วย อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ตรงตามความหมายของเรื่องราวการแสดงโขนตอนนั้นๆ หากบรรเลงด้วยทำนองที่เหมือนกันทั้งหมด จะให้ความรู้สึกได้ถึงความโศกเศร้าเสียใจของนักแสดงที่กำลังแสดงอยู่ และเมื่อพิจารณาให้ลึกด้วยมิติของผู้ชมจะรู้ได้ถึงความราบเรียบสอดสัมพันธ์กันในทำนองที่เหมือนกันของแต่ละเครื่องดนตรี เนื่องด้วยการบรรเลงเพลงทยอยที่นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน มุ่งเน้นสร้างอารมณ์เศร้าโศกของผู้แสดงเป็นสำคัญ ดังนั้นเพื่อให้เหมาะสมในทุกๆ ส่วนของการแสดง การปรับทำนองดนตรีให้บรรเลงเหมือนกันจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ละเว้นมิได้เนื่องด้วยเหตุผลที่ได้อภิปรายไว้ข้างต้นแล้วทุกประการ

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

แนวคิดและวิธีการต่างๆ ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์นั้นเป็นองค์ความรู้พื้นฐานในเชิงทฤษฎีที่ผู้บรรเลงควรต้องเรียนรู้เพื่อใช้เป็นหลักในการคิดออกแบบการบรรเลง แต่การที่จะทำให้เกิดความชำนาญนั้นขึ้นอยู่กับการฝึกฝนและต้องหมั่นศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมด้านลีลาท่ารำของผู้แสดง โดยเพลงที่ใช้ในการแสดงบางช่วงบางตอนนั้นอาจเหมือนหรือซ้ำกัน แต่อารมณ์เนื้อเรื่อง ประเภทตัวโขน หรือชนชั้นวรรณะต่างกันก็ทำให้วิธีการบรรเลงเพลงนั้นแตกต่างกันได้

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับผู้ที่จะสร้างทางเพื่อบรรเลงประกอบการแสดงโขนควรระวังเรื่องของการใช้สำนวนกลอน ซึ่งควรเลือกใช้สำนวนกลอนและทางบรรเลงที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อทำนองหลักโดยไม่นำกลอนของทางเดี่ยวเข้ามาใช้ เช่น การขยี้หรือรัวคาบลูกคาบดอกของระนาดเอก เนื่องจากเป็นการใช้กลอนผิดประเภท ประกอบกับการใช้กลอน

เพื่อบรรเลงประกอบการแสดงโขนต้องไม่ซับซ้อนหรือโลดโผนเท่ากับกลอนของเพลงเสภาอีกประการหนึ่งด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ควรศึกษาเรื่องของกลอนที่สอดสัมพันธ์กันเพิ่มขึ้น เนื่องจากในปัจจุบันกลอนที่ใช้มีลักษณะเป็นกลอนผสมซึ่งไม่ค่อยจองกันเท่าใดนัก โดยลักษณะของการเลือกใช้กลอนที่ดีนั้นต้องพิจารณาจากกลอนในวรรคแรกว่ามีลักษณะกลอนเป็นเช่นไรวรรคหลังก็ควรเป็นเช่นนั้น กล่าวคือต้องให้สำนวนกลอนทั้ง 2 วรรคมีแนวทางเดียวกันทั้งประโยคจึงจะทำให้ลักษณะของกลอนที่ใช้ถูกต้องคล้องจองกันอย่างเหมาะสม ข้อคิดที่สำคัญอย่างหนึ่งเกี่ยวกับการสร้างทางบรรเลงคือ การสร้างทางบรรเลงนั้นไม่สามารถที่จะระบุได้อย่างแน่ชัดว่าแบบไหนดีหรือแบบไหนไม่ดี เพราะความคิดและความชอบของแต่ละบุคคลแตกต่างกัน เราสามารถพิจารณาได้เพียงภาพรวมเท่านั้นว่าเหมาะสมหรือไม่

3.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป

การทำวิจัยครั้งนี้ศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นที่เป็นการบรรเลงประกอบการแสดงโขนเป็นประเด็นหลัก ซึ่งเป็นการบรรเลงเพียงบทบาทหน้าที่หนึ่งเท่านั้น วงปี่พาทย์ยังมีบทบาทหน้าที่อีกหลายด้าน เช่น วงปี่พาทย์พระราชพิธี วงปี่พาทย์พิธีกรรม วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์ไม้นวม ฯลฯ ซึ่งในแต่ละประเภทจะมีองค์ความรู้ สาระสำคัญ และวิธีการบรรเลงที่ต่างกัน ซึ่งล้วนแต่มีความน่าสนใจและสำคัญมากที่นักวิชาชีพดนตรีไทยควรต้องศึกษาให้มีความรู้อย่างถ่องแท้ อันองค์ความรู้ต่างๆ เหล่านี้มีความสำคัญต่อการพัฒนาวิชาชีพดนตรีไทยให้มีความก้าวหน้าต่อไปในอนาคต และด้วยปัจจุบันเทคโนโลยีมีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว อีกทั้งประเทศไทยมีนโยบายเข้าร่วมเป็นสมาชิกประชาคมอาเซียนในปี พ.ศ.2558 จึงทำให้เกิดการถ่ายโอนวัฒนธรรมของประเทศต่างๆ เข้ามาสู่ประเทศไทยอย่างมากมาย ดังนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นักวิชาชีพดนตรีไทยควรต้องศึกษาถึงองค์ความรู้ด้านต่างๆ ของดนตรีไทยให้มีความรู้ความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพื่อเป็นการเตรียมพร้อมรองรับกับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นกับดนตรีไทย อันองค์ความรู้ต่างๆ เหล่านี้จะเป็นความรู้พื้นฐานที่ช่วยส่งเสริมในการสร้างสรรค์งานทางด้านดนตรีให้มีประสิทธิภาพและเกิดการพัฒนาที่ดีต่อไปในอนาคตอีกด้วย

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. **บทโขน ชุด ปราบกากนาสูร**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, 2494.

-----. **บทโขน ชุด สีดาลุยไป และ ปราบบรรลัยกัลป์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, 2496.

-----. **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2545.

-----. **โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2553.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิคส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์**. ขอนแก่น: หจก.ขอนแก่นการพิมพ์, 2554.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์, 2542.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. **ดนตรีไทยศึกษา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2521.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 22 เมษายน 2556.

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น และไพเราะ แสงเปล่ง. เพลงหน้าพาทย์. ใน **หนังสือที่ระลึก การสาธยายท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ**, 5: 37-45. ม.ป.ท., 2550.

นัฐพงศ์ โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2556.

บุญช่วย แสงอนันต์. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2556.

บุญช่วย โสวัตร และคณะ. **การปรับวงดนตรีไทยชั้นสูง**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2539.

-----. **งานวิจัยค้นคว้าความถี่เสียงดนตรีไทย**. ม.ป.ท.,2543

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป. ใน **ดุริยางคศาสตร์**, 7: 58-61. กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, 2548.

ประสิทธิ์ ถาวร. ดนตรีจะมีค่าถ้าเข้าถึงภาษาดนตรี. ใน **ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิต**

ของ ศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร, 7: 45-48. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์, 2532.

-----. กลอนระนาด. ใน **ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิต ของ ศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร**, 8: 49-51. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์, 2532.

-----. เครื่องดนตรีไทยในรัชกาลที่ 3. ใน **ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิต ของ ศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร**, 9: 52-60. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์, 2532.

ปี๊บ คงลายทอง. หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 22 เมษายน 2556.

เผชิญ กองโชค. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2556.

พูนพิศ อมาตยกุล. **เพลงดนตรีและนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ.** นครปฐม: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2552.

-----. **เพลงดนตรี จาก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน.** นครปฐม: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2552.

มนตรี ตราโมท. วิธีพากย์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน. ใน **คีตวรรณกรรม**, 10: 147-156. กรุงเทพมหานคร: 2530.

-----. **ดุริยสาส์น**. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน), 2538.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545.

วิมลศรี อุปรมัย. **นาฏกรรมและการละคร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัทแอคทีฟพริ้น จำกัด, 2555.

สงบศึก ธรรมวิหาร. **ดุริยางค์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สมาน น้อยนิตย์. **รู้จังหวะไทย รู้หัวใจดนตรี.** กรุงเทพมหานคร: อินฟินิตี้ มีเดีย, 2553

อาคม สายาคม. **รวมงานนิพนธ์ ของ อาคม สายาคม**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

อุทัย ปานประยูร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2556.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

หนังสือขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายนัฐพงศ์ โสวัตร

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖
ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ วันที่ ๑ เมษายน ๒๕๕๖
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายบุญช่วย แสงอนันต์

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรม-เนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)
หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ – ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายเผชิญ กองโชค

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรม-เนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ – ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายไชยยะ ทางมีศรี

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรม-เนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ – ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายอุทัย ปานประยูร

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรม-เนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ – ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์โครงการวิจัย

เรียน นายปี๊บ คงลายทอง

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านดนตรี ศึกษา วิเคราะห์ สืบทอดแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันจะเป็นต้นแบบ แนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน(เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

โครงการวิจัยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อโครงการ แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

ผู้ให้ทุนวิจัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดการสร้างทางบรรเลงสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

2. เพื่อสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน

คณะผู้วิจัยสังกัดคณะศิลปนาฏดุริยางค์

หัวหน้าโครงการ ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา		รู้สมัย	โทรศัพท์ 084-0441715
ผู้วิจัยร่วม	นายวิทยา	ศรีผ่อง	โทรศัพท์ 089-9254275
ผู้วิจัยร่วม	นายบุญเสก	บรรจงจัด	โทรศัพท์ 085-2378526

****หมายเหตุ****

คณะวิจัยจะติดต่อประสานงานเพื่อขอนัดวันและเวลาที่ท่านสะดวกให้สัมภาษณ์อีกครั้ง

ภาคผนวก ข

หนังสือขอความอนุเคราะห์ตรวจความสมบูรณ์ของแบบสัมภาษณ์

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ วันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของแบบสัมภาษณ์

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อสรุปเป็นองค์ความรู้ด้านวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันสามารถใช้เป็นฐานความรู้ เป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติ ในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่า ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ มีวิสัยทัศน์ สามารถให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวมรวบข้อมูลงานวิจัยได้เป็นอย่างดียิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของเนื้อหาที่ใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ พร้อมทั้งขอคำชี้แนะแนวทางในการปรับปรุงแบบสัมภาษณ์ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น (เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ **วันที่** ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของแบบสัมภาษณ์

เรียน นายอนันต์ สบฤกษ์

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อสรุปเป็นองค์ความรู้ด้านวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันสามารถใช้เป็นฐานความรู้ เป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติ ในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่า ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ มีวิสัยทัศน์ สามารถให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวมรวบข้อมูลงานวิจัยได้เป็นอย่างดียิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของเนื้อหาที่ใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ พร้อมทั้งขอคำชี้แนะแนวทางในการปรับปรุงแบบสัมภาษณ์ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น (เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๐๔๗๐๔ ต่อ ๖๐๖

ที่ วธ ๐๘๐๓/พิเศษ วันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของแบบสัมภาษณ์

เรียน ดร.บำรุง พาทยกุล

ด้วยคณะวิจัยได้รับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณทุนดำเนินโครงการวิจัยเรื่อง แนวคิดและวิธีการสร้างทางบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อสรุปเป็นองค์ความรู้ด้านวิธีการสร้างทางบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงโขน อันสามารถใช้เป็นฐานความรู้ เป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้สำหรับเยาวชนรุ่นหลังได้รักษา สืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติ ในการบรรเลงที่ดีงามต่อไป

ในการนี้ คณะวิจัยได้พิจารณาแล้วเห็นว่า ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ มีวิสัยทัศน์ สามารถให้คำปรึกษาเกี่ยวกับเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวมรวบข้อมูลงานวิจัยได้เป็นอย่างดียิ่ง จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ตรวจสอบความสมบูรณ์ของเนื้อหาที่ใช้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ พร้อมทั้งขอคำชี้แนะแนวทางในการปรับปรุงแบบสัมภาษณ์ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น (เอกสารดังแนบ)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

(ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย
วัน/เดือน/ปีเกิด	30 สิงหาคม พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	อ.สวรรคโลก จ.สุโขทัย
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี ศิลปบัณฑิต(ดนตรีไทย) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	ปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
ประสบการณ์ทำงาน	ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบัน	ข้าราชการ (อาจารย์)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายวิทยา ศรีผ่อง
วัน/เดือน/ปีเกิด	5 พฤษภาคม 2512
สถานที่เกิด	อำเภอบางบาล จังหวัดอยุธยา
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย ปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
ประสบการณ์ทำงาน	ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบัน	พนักงานราชการ อาจารย์ (ดุริยางค์ไทย –ฆ้องวงเล็ก)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายบุญเสก บรรจงจัด
วัน/เดือน/ปีเกิด	25 ธันวาคม พ.ศ. 2523
สถานที่เกิด	อ.เมือง จ.พิจิตร
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี ศิลปบัณฑิต(ดนตรีไทย) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปริญญาโท ศิลปมหาบัณฑิต (ดนตรีไทย) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประสบการณ์ทำงาน	ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบัน	พนักงานราชการ ครู (ดุริยางค์ไทย –ปี่)