ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

ขจรศิษฎ์ ชุมพร

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE IMPORTHANCE AND ROLE OF THE *TAPHON* AND THE *KLONG THAT* IN THE *PIPHAT* ENSEMBLE

KAJONSIT CHUMPORN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN THAI MUSIC

GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

YEAR 2023

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

โดย ขจรศิษฎ์ ชุมพร

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 25 พฤษภาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ))

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา)

.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

The Importance and Role of the *taphon* and the *klong that* in the *pihphat* ensemble

By Kajonsit Chumporn

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Music at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

May 25, 2023

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)

(Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokrajt)

.....Committee

(Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo)

.....Committee

(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

..... Committee (Thesis Advisor)

(Dr. Bamrung Phattayakul)

..... Committee (Thesis Co-advisor)

(Assoc. Prof. Sahawat Pluempreecha)

.....

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์
4006602015 นายขจรศิษฎ์ ชุมพร
ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์ไทย
พ.ศ. 2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ 2) เพื่อศึกษาบทบาทของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลทั้งจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมโดยการปฏิบัติการตีตะโพน และกลองทัดกับผู้ทรงคุณวุฒิ

ผลการวิจัยพบว่า 1) ตะโพนและกลองทัดมีความสำคัญกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบันที่ใช้ในการบรรเลงทั้งงานพระราชพิธีของหลวงและงานพิธีกรรมของประชาชนทั่วไป ในเรื่องของหน้าทับนั้น หน้าทับของตะโพนเป็นแม่แบบของหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ที่มีการพัฒนานำไปใช้กับเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับอื่น ๆ เช่น ทับหรือโทน และกลองแขก เป็นต้น ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหลักโดยมีกลองทัดตีคู่กับตะโพน ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ตะโพนต้องตีบากท่า หรือ ท้าให้กลองทัดตีสอดแทรกอยู่ในไม้กลอง เพื่อให้สัญญาณกับผู้แสดง 2) บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ พบว่า ในด้านความเชื่อ นักดนตรีไทยเชื่อว่าตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่เคารพสักการะแก่บรรดานักดนตรี เพราะถือว่าตะโพนเป็นตัวแทนของพระปรคนธรรพ ในด้านการบรรเลงมีบทบาทหน้าที่ตีกำกับควบคุมจังหวะของเพลงและเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ทั้งยังสามารถตรวจสอบความถูกต้องของเพลงได้อีกด้วย ส่วนกลองทัดมีบทบาทหน้าที่บรรเลงหน้าทับประกอบบทเพลง บางเพลงใช้กลองทัดตีหน้าทับเพียงอย่างเดียว บางเพลงใช้บรรเลงควบคู่กับตะโพน ในการแสดงโขน ละคร กลองทัดยังทำหน้าที่ตีประกอบให้สัญญาณท่ารำกับผู้แสดงอีกด้วย ดังนั้นตะโพนและกลองทัดจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญและมีบทบาทหน้าที่ต่อการบรรเลงในวงปี่พาทย์

คำสำคัญ: บทบาท, ตะโพน, กลองทัด, การบรรเลงในวงปี่พาทย์
115 หน้า

Thesis Title The Importance and Role of the *taphon* and the *klong that* In the *pihphat* ensemble

4006602015 Mr. Kajonsit Chumporn

Degree Master of Fine Arts **Program in** Thai Music

Year 2023

Advisor Dr. Bamrung Phattayakul

Co-advisor Assoc. Prof. Sahawat Pluempreecha

ABSTRACT

The objectives of this research were as follows: 1) studying the importance of the *taphon* (double - headed drum) and the *klong* that (a pair of large barrel - shaped drums) and 2) studying the role of the *taphon* and the *klong* in the *piphat* ensemble. Qualitative research methods were used in this research to collect data from related literature, interview, and participant observation by practising the *taphon* and the *klong that* with the masters.

The research result has been found that 1) the *taphon* and the *klong that* have been playing a key role in Thai classical music performances in both local and royal music performances. The rhythmic pattern of the *taphon* played a key role as an initial rhythmic pattern later adapted to the rhythmic patterns, including *prop kai* and *song mai* which are used for the *thap* or *thon*, and the *klong khaek*; the *taphon* has been always using along with the *klong that* to accompany the *khon* and the *lakhon*—basically, the rhythmic pattern of the *taphon* and the *klong that* will be synchronised; whereas the *taphon* will perform the musical techniques called "*ti bak tha*" as a challenge musical sentence to the *klong that*, the *klong that* will play their pattern to harmonise the *taphon* in the *mai klong* to give a signal to the dancer—2) the role of the *taphon* and the *klong that* in the *piphat* ensemble in Thai classical music community, the *taphon* has been worshiped by Thai musicians as a representation of the God Parakhonthap (the god of the drum) and it is the rhythmic instrument that constitute the structure of the Thai classical songs and also can be used to correct the unit of the particular songs as well; all the functions and usages have made the *taphon* and the *klong that* significant to the *piphat* ensemble.

Keywords: role, the *taphon*, the *klong that*, the *piphat* ensemble performance
115 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างดีจาก รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ คณบดี รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประธานกรรมการ อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ กรรมการ

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ในการให้ข้อมูลจนทำให้งานวิจัยในครั้งนี้สำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ ครูชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ ที่ช่วยทำให้ข้อมูลในบทที่ 4 มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

การทำวิทยานิพนธ์และการเรียนปริญญาโทจนสำเร็จในครั้งนี้ สอนให้ผู้วิจัยรู้ว่า “กำลังใจ” เป็นสิ่งสำคัญมาก ทำให้งานวิจัยเล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อสุรชาติ ชุมพร คุณแม่นันทพร ชุมพร นางสาวพนิดา บุญเส็ง นายธนายุทธ กาญจนานุช นายณัฐนนท์ ยาคำ และนายจิรายุทธ ประสมสี ผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จที่ได้ให้ความช่วยเหลือสนับสนุน ให้กำลังใจ และทุนการศึกษาแก่ผู้วิจัยเสมอมา

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบบูชาพระคุณบิดา มารดา และบูรพาจารย์ทุกท่าน ที่ให้ความรู้ ความคิด อบรมสั่งสอนให้มีปัญญาและคุณธรรม ซึ่งเป็นเครื่องชี้นำไปสู่ความสำเร็จในการดำเนินชีวิต

ขจรศิษฎ์ ชุมพร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)

กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)

สารบัญ ..... (ฉ)

สารบัญภาพ ..... (ฌ)

สารบัญตาราง ..... (ฎ)

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย 1

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

3. คำถามในการวิจัย 2

4. ขอบเขตการวิจัย 3

5. ข้อตกลงเบื้องต้น 3

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

7. นิยามศัพท์เฉพาะ 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย 8

1.1 แนวคิดของมนตรี ตราโมทเกี่ยวกับเพลง 8

1.2 แนวคิดบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย 9

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 11

2.1 ตะโพน 11

2.2 กลองทัด 23

2.3 หน้าทับ 28

2.4 ความหมายของไม้กลอง 38

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 41

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย..... 45

บทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัย..... 46

1. ระเบียบวิธีวิจัย..... 46

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 47

3. การจัดระเบียบข้อมูล..... 49

4. การตรวจสอบข้อมูลก่อนวิเคราะห์..... 50

5. การวิเคราะห์ข้อมูล..... 51

6. การนำเสนอผลงานวิจัย..... 51

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผลการวิเคราะห์ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์..... 52

1.1 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ที่มีต่อความเชื่อและพิธีกรรม..... 52

1.2 ความเชื่อของคนเครื่องหนัง..... 52

1.3 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนัง (กลอง)..... 54

1.4 ความสำคัญของตะโพนในวงปี่พาทย์และกลองทัดในสมัยกรุงสุโขทัย พ.ศ. 1792..... 54

1.5 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1892. 60

1.6 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงธนบุรี พ.ศ. 2310..... 61

1.7 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325..... 64

2. ผลการวิเคราะห์บทบาทของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์..... 63

2.1 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่เกี่ยวกับเพลงเกร็ด..... 64

2.2 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่เกี่ยวกับเพลงเรื่อง..... 64

2.3 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์..... 67

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 73

1. สรุปผลการวิจัย 73

2. อภิปรายผล 74

3. ข้อเสนอแนะ 78

บรรณานุกรม 79

บุคลานุกรม 81

ภาคผนวก 82

ภาคผนวก ก โน้ตหน้าทับ 83

ภาคผนวก ข ประวัติครู 109

ประวัติผู้วิจัย 115

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 ส่วนประกอบของตะโพน..... 13
2 การนั่งตีตะโพนและการวางมือ..... 14
3 การวางมือตีตะโพนหน้ามัด..... 15
4 การวางมือตีตะโพนหน้าเท่ง..... 15
5 การวางมือตีตะโพนเสียงติง..... 15
6 การวางมือตีตะโพนเสียงตุ๊บ..... 15
7 การวางมือตีตะโพนเสียงตึด..... 16
8 การวางมือตีตะโพนเสียงเท่ง..... 16
9 การวางมือตีตะโพนเสียงถะ..... 16
10 การวางมือตีตะโพนเสียงป๊ะ..... 17
11 การวางมือตีตะโพนเสียงเทิด..... 17
12 การวางมือตีตะโพนเสียงพลึน..... 17
13 การวางมือตีตะโพนเสียงเพลิ่ง..... 18
14 การวางมือตีตะโพนเสียงเพลิด..... 18
15 การวางมือตีตะโพนเสียงพลึด..... 19
16 การวางมือตีตะโพนเสียงพลึน..... 19
17 การวางมือตีตะโพนเสียงปัง..... 20
18 ส่วนประกอบของกลองทัด..... 24
19 การนั่งตีกลองทัด..... 25
20 การจับไม้ตีกลองทัด..... 25
21 เสียงกลองทัด เสียงตุ๊ม (ลูกขวามือเสียงสูง)..... 25
22 เสียงกลองทัด เสียงต้อม (ลูกซ้ายมือเสียงต่ำ)..... 25
23 กรอบแนวคิดในการวิจัย..... 45
24 โครงสร้างหน้าทับเกร็ด..... 64

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

25 โครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่องเพลงช้า..... 64
26 โครงสร้างหน้าทับของเพลงเรื่องกระบองกัน..... 65
27 โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ตระ อัตราหน้าทับสามชั้น (ตระโหมโรง)..... 67
28 โครงสร้างหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ อัตราหน้าทับชั้นเดียว (เพลงลา)..... 68
29 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้รัว” 68
30 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้เดิน” ทั้ง 3 แบบ 69
31 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้ประดน” 70
32 รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (ประวัติ)..... 110
33 นายยงยุทธ ปลื้มปรีชา (ประวัติ)..... 112
34 นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ (ประวัติ) 113
35 นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ (ประวัติ)..... 114

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 การบรรเลงตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรม (เพลงหน้าพาทย์).....71

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ดนตรีไทยมีความสัมพันธ์กับชีวิตคนไทยมาตั้งแต่เกิดจนตาย ด้วยเหตุนี้ดนตรีไทยจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่า ควรแก่การศึกษาและสืบทอดต่อไป วัฒนธรรม หมายถึง ลักษณะที่แสดงออกซึ่งความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบ ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ ตลอดจนศีลธรรมอันดีของประชาชน จากความหมายและขอบข่ายของวัฒนธรรม ดนตรีจึงเป็นวัฒนธรรมสาขาศิลปะและเป็นศิลปกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะชีวิตไทยอย่างชัดเจน คือ การรักความเป็นอิสระยึดกฎเกณฑ์อย่างหลวม ๆ ดนตรีไทยนั้น มีลักษณะโครงสร้างตรงข้ามกับดนตรีตะวันตก คือ ไม่มีการวางแผนไว้ก่อนไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว และไม่สามารถกำหนดล่วงหน้าได้ ดนตรีไทยไม่อาจเปรียบได้กับสถาปัตยกรรมที่มีความมั่นคงมีลักษณะเป็นแท่งหินได้ แต่อาจเปรียบได้กับสภาพทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมในสังคมไทยที่เต็มไปด้วยแม่น้ำลำคลอง การบรรเลงดนตรีไทยมีบทบาทต่อสังคม ดนตรีไทยเป็นดนตรีรับใช้สังคมได้หลายแบบหลายอย่าง การบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพของไทยภาคกลางนั้น มีอยู่มากมายหลายอย่าง เช่น โขน ละคร ลิเก หรือหุ่น เป็นต้น ย่อมต้องใช้วงดนตรีมาบรรเลงประกอบทั้งสิ้น รวมไปถึงการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม และพระราชพิธี ประเพณีของไทยที่ต้องบรรเลงดนตรีนั้นมีมากมาย ไม่ว่าจะเป็นงานพระราชพิธีอย่างหนึ่งกับพิธีของประชาชนอีกอย่างหนึ่งซึ่งมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่เสมอ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2528, น. 1 - 3)

วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่ง ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ ขลุ่ย และเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ตะโพน กลองทัด เป็นต้น วงปี่พาทย์สามารถบรรเลงขับร้องในกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในส่วนของงานพระราชพิธี งานพิธีกรรมของประชาชนทั่วไป ประกอบการแสดง โขน หนังใหญ่ ละคร หุ่นกระบอก ลิเก และเป็นดนตรีเพื่อการฟัง วงปี่พาทย์แบ่งออกได้เป็น 6 ประเภท ดังนี้ 1) วงปี่พาทย์ไม้แข็ง 2) วงปี่พาทย์เสภา 3) วงปี่พาทย์ไม้นวม 4) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ 5) วงปี่พาทย์นางหงส์ 7) วงปี่พาทย์มอญ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ม.ป.ป., ออนไลน์)

ในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น นอกจากมีเครื่องตีที่มีหน้าที่ดำเนินทำนองของบทเพลงแล้ว ยังมีเครื่องตีอีกกลุ่มหนึ่ง ที่มีหน้าที่ควบคุมโครงสร้างของเพลง ความสั้นยาวของวรรคตอน เครื่องดนตรีกลุ่มนั้นเรียกว่า “เครื่องหนัง” เครื่องหนัง เป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่ง ตามความหมายของราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลอง ขึงตึงด้วยหนังบนหุ่นกลอง ซึ่งทำด้วยไม้ขุดหรือดินเผาใช้ตีกำกับจังหวะหน้าทับตามแบบแผน เครื่องหนังหรือกลองนั้นมีทั้งประเภทขึ้นหนังหน้าเดียว เช่น โทน รำมะนา และขึงด้วยหนังสองหน้า เช่น ตะโพน กลองแขก กลองทัด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 40)

ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดของวงดนตรีไทย โดยเฉพาะในวงปี่พาทย์ นักดนตรีไทยให้ความเคารพบูชากราบไหว้ เพราะเชื่อว่าเป็นตัวแทนของเทพเจ้าผู้สูงศักดิ์ คือ “พระประคนธรรพ” จะเห็นได้ว่า ในการบูชาครูบาอาจารย์นั้น นักดนตรีไทยมักจะนำดอกไม้ ธูปเทียนมาบูชาที่ตะโพน ทั้งยังมีผ้าขาวห่อหุ้มตัวตะโพน ซึ่งหมายถึงการใช้ผ้าขาวบริสุทธิ์เป็นเครื่องนุ่งห่มสำหรับพระประคนธรรพ (แม่ไม้เพลงกลอง, 2541, น. 39) ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญอยู่ในวงปี่พาทย์มาเป็นเวลาช้านาน ทั้งในวงปี่พาทย์พิธีกรรมและวงปี่พาทย์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจและเล็งเห็นความสำคัญของตะโพนที่โบราณได้สร้างไว้อย่างเป็นแบบแผน ในการวิจัยครั้งนี้จึงกำหนดหัวข้อในการวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยคาดหวังว่าในการทำวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อนักดนตรีไทยและผู้ที่ศึกษาทางด้านดนตรีไทยต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

2.2 เพื่อศึกษาบทบาทของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

3. คำถามในการวิจัย

ตะโพน กลองทัด มีความสำคัญและบทบาทกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์อย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยเรื่อง ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ไว้ดังนี้

4.1 ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่นำมาวิจัย กำหนดการศึกษาวิจัยจากกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีกรรม จำนวน 7 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงสาธุการ 2) เพลงตระสันนิบาต 3) เพลงพราหมณ์เข้า 4) เพลงเข้าม่าน 5) เพลงรัวสามลา 6) เพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม

4.2 ความรู้เรื่องหน้าทับและไม้กลองต่าง ๆ ของตะโพนและกลองทัด ที่นำมาศึกษาวิจัย ผู้วิจัยกำหนดการศึกษาหน้าทับ และองค์ความรู้เรื่องไม้กลองจากรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เป็นหลัก

4.3 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย และมีประสบการณ์ในการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาแล้วไม่น้อยกว่า 20 ปี จำนวน 5 - 7 คน

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระบบการบันทึกโน้ตแบบอักษรไทย ทั้งทำนองเพลงและทำนองหน้าทับ โดยผู้วิจัยได้กำหนดเสียงของเครื่องดำเนินทำนอง (ฆ้องวงใหญ่) เป็นทำนองหลักและเสียงของเครื่องกำกับหน้าทับ (ตะโพน กลองทัด) โดยใช้สัญลักษณ์ดังนี้

5.1 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่ ในการดำเนินการวิเคราะห์ทำนองเพลง ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์โน้ตตัวอักษรไทยแทนเสียงของฆ้องวงใหญ่ ที่มีทั้งหมด 16 ลูก เรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุดที่อยู่ทางลูกทวน (ทางซ้ายมือ) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดที่อยู่ทางลูกยอด (ทางขวามือ) โดยกำหนดให้โน้ตที่จุดบนตัวอักษรเป็นโน้ตเสียงสูงและโน้ตที่จุดใต้ตัวอักษรเป็นโน้ตเสียงต่ำ ดังนี้

ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 16 (ขวา)	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	มฺ
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 15 (กลางแหบ)	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	รฺ
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 14 (นอก/กรวด)	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ดฺ
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 13 (เพียงออบน)	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	ท

ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 12 (กลาง)	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 11 (ใน)	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (เพียงออล่าง)	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 9	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 8	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	ร
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 7	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ด
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 6	เสีย	ที	ใช้สัญลักษณ์	ท̣
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 5	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล̣
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 4	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ̣
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 3	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ̣
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 2	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	ม̣
ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 1	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	ร̣

5.2 สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน และกลองทัด ในการดำเนินการวิเคราะห์หน้าทับ ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรแทนเสียงของตะโพนและกลองทัด โดยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียง ดังนี้

5.3 สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน

สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน (หน้ามัด หรือ หน้าเล็ก)

เสียงตุ๊บ	ใช้สัญลักษณ์	ตฺ
เสียงติง	ใช้สัญลักษณ์	ตำ
เสียงตึด	ใช้สัญลักษณ์	<u>ต</u>

สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน (หน้ารุ่ย หรือ หน้าเท่ง)

เสียงเท่ง	ใช้สัญลักษณ์	ท
เสียงถะ	ใช้สัญลักษณ์	ถ
เสียงป๊ะ	ใช้สัญลักษณ์	ป
เสียงเทิด	ใช้สัญลักษณ์	<u>ท</u>

สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน ตีเสียง 2 มือพร้อมกัน

เสียงเพลิ่ง	ใช้สัญลักษณ์	พ
เสียงพลึง	ใช้สัญลักษณ์	พฺ
เสียงเพลิด	ใช้สัญลักษณ์	พำ
เสียงพลึด	ใช้สัญลักษณ์	<u>พ</u>

สัญลักษณ์แทนเสียงตะโพน ตีเสียง 2 มือพร้อมกัน (เสียงพิเศษ)

เสียงพลึน ใช้สัญลักษณ์ พ̲

เสียงปึ้ง ใช้สัญลักษณ์ ป̲

5.4 สัญลักษณ์แทนเสียงกลองทัด

สัญลักษณ์แทนเสียงกลองทัด (ตัวผู้ เสียงสูง)

เสียงตุ๊ม ใช้สัญลักษณ์ ต

สัญลักษณ์แทนเสียงกลองทัด (ตัวเมีย เสียงต่ำ)

เสียงต้อม ใช้สัญลักษณ์ ต

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ผลการวิจัยความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ สามารถนำไปเป็นองค์ความรู้ ให้แก่ผู้ศึกษา ศิลปินและผู้สนใจทางด้านเครื่องหนังได้

6.2 ได้บันทึกไว้เป็นเอกสารทางวิชาการ เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

ความสำคัญ หมายถึง เป็นสิ่งที่พิเศษกว่าธรรมดา มีจุดมุ่งเน้นในเรื่องนั้น ๆ

บทบาท หมายถึง บทบาทหรือหน้าที่ที่บางคนหรือบางสิ่งบางอย่างแสดงถึง หรือดำเนินการตามความต้องการของตนเอง หรือโดยการบังคับ

การบรรเลงในวงปี่พาทย์ หมายถึง การปฏิบัติการบรรเลงบทเพลงในวงปี่พาทย์

แม่บทของเพลง หมายถึง บทเพลงที่เป็นแบบแผน หรือเป็นต้นแบบของเพลงอื่น ๆ เช่น เพลงในชุดโหมโรงเย็น เพลงชำนาญ เป็นแม่บทของเพลงที่ใช้หน้าทับเดียวกัน คือเพลงกระบองกัน เป็นต้น

หน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ สิ่งของ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาสมมติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็นหน้าพาทย์

รัว หมายถึง ชื่อเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่งที่ใช้หน้าทับพิเศษแบบรัวไม้กลอง ในการควบคุมจังหวะหน้าทับ

เสมอ หมายถึง ชื่อเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้ในการเดินทางระยะใกล้

ปฐม หมายถึง ชื่อเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ใช้ในการเดินทางระยะไกล

หน้าทับ หมายถึง วิธีการตีทับให้เข้ากับจังหวะและกลมกลืนถูกต้องกับทำนองของเพลงที่ร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี

หน้าทับพื้นฐาน หมายถึง หน้าทับที่ประดิษฐ์ขึ้นมาจากพื้นฐานของเพลงพื้นบ้านโบราณ ดังนี้

1) เพลงปรบไก่ ที่มีคำร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะฉ่า ไฮ้” นำมาแปลงเป็นหน้าทับของตะโพนชื่อ “หน้าทับปรบไก่” โดยมีลักษณะการตีหน้าทับดังนี้ “พลึง ป๊ะ ตุ๊บ พลึง พลึง ตุ๊บ พลึง” โดยหน้าทับปรบไก่เป็นหน้าทับที่บังคับอัตราจังหวะหน้าทับ

2) เพลงด้นสองไม้ ของโบราณนำมาแปลงเป็นหน้าทับของตะโพน ชื่อ “หน้าทับสองไม้” โดยมีลักษณะการตีหน้าทับดังนี้ “ตุ๊บ พลึง พลึง พลึง” โดยหน้าทับสองไม้เป็นหน้าทับที่ไม่บังคับอัตราจังหวะหน้าทับ

หน้าทับพิเศษ หมายถึง หน้าทับที่คิดประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากหน้าทับพื้นฐานทั้งแบบบังคับอัตราจังหวะหน้าทับ และไม่บังคับอัตราจังหวะหน้าทับ หน้าทับพิเศษนี้ใช้กับเพลงอื่น ๆ ได้ ไม่เฉพาะกับเพลงใดเพลงหนึ่ง

หน้าทับเฉพาะ หมายถึง หน้าทับที่คิดประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากหน้าทับพื้นฐานทั้งแบบบังคับอัตราจังหวะหน้าทับ และไม่บังคับอัตราจังหวะหน้าทับ หน้าทับเฉพาะนี้ใช้ประกอบกับเพลงใดเพลงหนึ่งเพียงเพลงเดียวไม่สามารถนำไปใช้กับเพลงอื่นได้

ไม้ หมายถึง การกำหนดนับจำนวนการตีกลองทัด ที่เรียกว่า “ไม้เดิน” การตีไม้เดินหนึ่งครั้งเรียกว่า 1 ไม้ ตี 2 ครั้งเรียกว่า 2 ไม้

ไม้กลอง หมายถึง การตีกลองทัดด้วยไม้กลอง ตามแบบแผนที่บัญญัติไว้ ให้ถูกต้องตามหน้าที่กับทำนองเพลง แต่โดยเหตุที่กลองเป็นเครื่องหนังกำกับจังหวะหน้าทับ ที่ไม่ได้เลียนเสียงมาจาก ทับ จึงไม่เรียกว่า หน้าทับ แต่เรียกใหม่ว่า “ไม้กลอง”

ไม้เดิน หมายถึง เป็นการตีกลองทัด ที่ดำเนินเรื่อย ๆ ไปตามจังหวะโดยมิได้มีการตีสอดแทรกให้กระชั้นเข้าไป คือตีดำเนินไปตามอัตราจังหวะอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งจะถี่หรือห่างเท่าใดนั้น แล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลงในอัตราต่าง ๆ

ไม้ประดน หมายถึง การตีไม้กลองกลุ่มย่อยชนิดหนึ่งซึ่งอยู่ในกลุ่มไม้กลองหลักของหน้าทับพิเศษโดยครูดนตรีไทยได้คิดประดิษฐ์ไม้กลองขึ้นมาเพื่อนำไปใช้เพิ่มเติมส่วนที่ขาดให้ครบหน้าทับที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ตามหลักเกณฑ์ดนตรีไทย

ไม้ลา หมายถึง การตีกลองทัด ซึ่งใช้ลีลาการตีไม้กลอง สอดแทรกจังหวะให้กระชั้นเป็นเครื่องหมายว่าจะจบตอนหรือจบเพลงแล้ว ไม้กลองดังกล่าว เรียกว่า “ไม้ลา” ไม้ลาที่ตีกระชั้นนี้ไม่ใช่เป็นการ “เล่นไม้” หรือเล่นพลิกแพลงแต่เป็นการตีตามแบบฉบับที่ผู้แต่งในสมัยโบราณกำหนดขึ้นมาตามหลักเกณฑ์

ไม้รัว หมายถึง การตีกลองทัดที่ดำเนินไม้กลองแบบกระชั้นจังหวะของไม้กลอง ตั้งแต่จังหวะไม้กลองช้าไปหาเร็วสอดแทรกกับจังหวะ ในลักษณะที่เรียกว่า รัวไม้กลอง การรัวไม้กลองนี้ ไม่ใช่เป็นการเล่นไม้ แต่สามารถพลิกแพลงได้บ้างตามโอกาส เพื่อความเหมาะสมกับทำนองเพลงที่ผู้แต่งในสมัยโบราณกำหนดขึ้นตามหลักเกณฑ์

มือสอดไม้ลัก หมายถึง วิธีการตีของตะโพนที่ตีสอดสลับกับกลองทัด โดยให้ทำนองของตะโพนนั้นตีลงจังหวะของการตีลักจังหวะของกลองทัด ซึ่งการตีแบบนี้จะใช้ตีอยู่ในไม้ลา

เล่นไม้ หมายถึง การตีกลองพลิกแพลงสอดแทรกให้ผิดไปจากแบบแผนไม้กลองเดิม แต่จะต้องยึดถือไม้กลองอันเป็นเนื้อแท้ของเดิมไว้เป็นหลัก เพื่อให้เหมาะสมกับท่ารำของตัว โขน ละครที่บรรเลงประกอบ ซึ่งมีความประสงค์เช่นเดียวกับสายของเครื่องหนังจำพวกตีหน้าทับ

บากไม้กลอง (เดิน) หมายถึง การตีไม้กลองบอกสัญญาณการหมดท่อนเพลง หรือหมดประโยคเพลงโดยตีไม้กลองบากเน้นจังหวะก่อนที่จะจบท่อนเพลง หรือหมดเพลงกระชั้นถี่เป็น 1 เท่าตัวของไม้กลองปกติจากกลองเสียงสูงลงมาเสียงต่ำอย่างละ 2 ไม้ ในระยะจังหวะเท่ากัน เช่น บากไม้กลองเพลงเชิด เชิดฉาน รุกล้นฯ

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

งานวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดหัวข้อในการวิจัยครั้งนี้

1. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
    1.1 แนวคิดของมนตรี ตราโมท เกี่ยวกับ “เพลง”
    1.2 แนวคิดบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
    2.1 ตะโพน
    2.2 กลองทัด
    2.3 หน้าทับ
    2.4 ความหมายของไม้กลอง
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

1.1 แนวคิดของมนตรี ตราโมท เกี่ยวกับ “เพลง”

มนตรี ตราโมท (2545, น. 1) กล่าวถึง “เพลง” ไว้ว่า การบรรเลงถ้าผู้บรรเลงไม่รู้จักจังหวะหน้าทับ (ซึ่งเป็นหลักวิชา) ว่าเป็นอย่างไรแล้วลองนึกดูว่า การบรรเลงนั้นจะรุงรังรกหูเพียงไร ความพร้อมเพรียงอันเป็นสิ่งสำคัญก็จะไม่มี การบรรเลงดนตรีต้องมีความกล้าหาญเป็นที่ตั้งเหมือนกัน และเวลาบรรเลงก็ต้องมีระเบียบในการนั่ง (หรือยืนตามโอกาส) โดยเรียบร้อย ถูกต้องตามวิธีนั่งของการบรรเลงนั้น ๆ องอาจ ผึ่งผาย ไม่ซอมซ่อซ่อนหน้าคนฟัง ไม่หน้าเป็นจนน่าชัง แต่ก็ไม่ใช่หน้าตายจนน่าเกลียด จับเครื่องดนตรีและบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่ และเดี่ยวรับร้องให้สนิทสนม ประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้ถูกระเบียบทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทางสละสลวย ไม่หลบขึ้นหลบลงวูบวาบ รักษาจังหวะและหน้าทับถูกต้อง

สม่ำเสมอ แนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลงถูกต้องไม่ขาดเกินมีฝีมือความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้คล่องแคล่วชำนิชำนาญ ทำเสียงได้ชัดเจนไม่เพี้ยน

สิ่งที่ประกอบเข้ากันเป็น “เพลง” เพลงหนึ่งนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงมีน้อยอย่างตามลักษณะ และความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของเพลงที่นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีต้องคำนึงถึงตลอดเวลาก็คือ **“ทำนองกับจังหวะ”** โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะหน้าทับ

จากแนวคิดของมนตรี ตราโมท ผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญของเพลงไทยในทุกรูปแบบว่าเพลงในแต่ละรูปแบบนั้น สิ่งที่จะต้องคิดถึงตลอดเวลาเปรียบเสมือนเป็นหลักการและหลักเกณฑ์ของเพลง คือ “ทำนอง” ซึ่งมาจากเครื่องดำเนินทำนองต่าง ๆ เช่น ฆ้อง ระนาด ทุ้ม ซอด้วงหรือซออู้ และ “หน้าทับ” ซึ่งมีหน้าทับกำกับ ตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงนั้น ๆ ได้แก่ อัตราหน้าทับ ตะโพน กลองทัด โทน รำมะนา กลองแขก ฯลฯ ผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวคิดของมนตรี ตราโมท เรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” มาใช้ในการทำงานวิจัยในครั้งนี้

1.2 แนวคิดบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย

ปัญญา รุ่งเรือง (2546, น. 13) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทยไว้ ดังนี้ ในปัจจุบันสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยีความเจริญด้านการสื่อสารโทรคมนาคมทำให้ข่าวสารข้อมูลต่าง ๆ สามารถส่งผ่านถึงกันได้อย่างรวดเร็ว กิจกรรมและปัญหาทางสังคม เหตุการณ์บ้านเมือง ตลอดจนแนวคิดและการกระทำใด ๆ ก็ตาม ไม่ว่าจะมาจากที่ใดทั้งที่ดีและไม่ดีสามารถถ่ายทอดถึงประเทศไทยได้อย่างรวดเร็ว ผนวกกับความเจริญทางวัตถุ เช่น การก่อสร้างอาคารบ้านเรือน ตึกสูง ศูนย์การค้าที่มีทุกสิ่งอย่างทั้งสิ่งที่มีคุณค่า และไร้คุณค่าส่งเสริมคุณค่าความเป็นมนุษย์ และทำลายความเป็นมนุษย์ ส่งผลให้ประชาชนไทย ทั้งเยาวชนและผู้ใหญ่มีค่านิยมทางวัตถุมากกว่าค่านิยมทางจิตใจ ลัทธิวัตถุนิยมที่ถูกปลูกฝังแก่เยาวชนได้หยั่งรากลึกลงในสังคมไทยมากขึ้นทุกวัน ซึ่งส่งผลกระทบถึงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไทยทุกคน รวมทั้งดนตรีที่ทำหน้าที่ขับกล่อมผู้คนและหล่อหลอมสังคมให้กลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันก็ถูกทอดทิ้งด้วย มีผู้คนเป็นจำนวนน้อยที่ยังนิยมและชื่นชมในคุณค่าของดนตรีไทย ในขณะที่ประชากรส่วนใหญ่หันไปนิยมดนตรีสมัยนิยมแบบตะวันตกเพราะถูกชักนำจากสื่อมวลชนและจากผลของการโฆษณาขายสินค้า ดังจะเห็นได้ว่าแทบไม่มีรายการดนตรีและนาฏศิลป์ไทยให้ดูเลย เท่าที่พอมีอยู่ก็เป็นไปอย่างเสียมิได้เพราะขาด

ผู้สนับสนุนที่แท้จริง อย่าว่าแต่ดนตรีซึ่งเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจผู้คนเลย แม้แต่ภาษาไทยก็ยังใช้กันผิด ๆ พูดไทยไม่ชัด พูดไทยเขียนไทยสำนวนฝรั่ง ทั้งในหมู่ประชาชนทั่วไป และในสถาบันการศึกษาทุกระดับ

จากการศึกษาแนวคิดบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย ซึ่งสังคมไทยนั้นประกอบไปด้วยสังคมชนบท และสังคมเมือง ซึ่งสังคมไทยนั้นมีความหลากหลายทางชนชั้น ทั้งปัจจัยในด้านเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา ซึ่งบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย โดยมากเกิดจากการริเริ่มของบุคคลชั้นสูงในสังคม ดนตรีมีความสัมพันธ์ต่อสังคม เมื่อมีการจัดงานมงคลและงานอวมงคล ก็จะมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องในพิธีกรรมต่าง ๆ

ในด้านความคิดสร้างสรรค์ของครูดนตรีไทย ต่างคนต่างก็มีความคิดที่จะสร้างสรรค์ศิลปะในทางดนตรีของตน และไม่ค่อยยอมรับความคิดเห็นของคนอื่นถือเอาความคิดของตนเป็นใหญ่ ปกปิดเทคนิคกลเม็ด หรือกรรมวิธีทางดนตรีที่คิดว่าดีและสำคัญไว้อย่างเป็นความลับ มิให้อีกฝ่ายหนึ่งล่วงรู้ได้ นอกจากบุคคลในกลุ่มหรือคณะของตน จนกลายเป็นว่า “นักดนตรีไทยหวงวิชา” หากมองจากบุคคลภายนอก ส่วนผลที่ได้จากที่นักดนตรีถือเอาความคิดของตนเป็นใหญ่นั้น ก็ออกมาในรูปของการประชันกันที่มักจะเกิดขึ้นกับวงปี่พาทย์อยู่เสมอ

จากทัศนคติต่าง ๆ ที่ดนตรีไทยมีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมไทยนั้นเราต้องถือเอาอดีตและปัจจุบันเป็นหลักแต่สำหรับอนาคตยังไม่แน่นอน หากเราสังเกตสภาพแนวโน้มของสังคมไทยเริ่มมีการจัดระเบียบที่รัดกุมขึ้น มีการวางกฎเกณฑ์ที่แน่นอนเพราะความจำเป็นของสังคมจะต้องเป็นอย่างนั้น จะถือเอาความคิดของตนเป็นใหญ่เป็นอิสระอยู่ไม่ได้ มิเช่นนั้นสังคมของเราก็จะไปไม่รอด เมื่อนั้นลักษณะของคนไทยก็อาจจะเปลี่ยนแปลงไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งก็ได้ และกำลังมีทีท่าเป็นอย่างนั้น ทั้งนี้เพราะในสังคมไทยกำลังประสบปัญหาในการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคมอย่างรวดเร็ว การรับอารยธรรมตะวันตกเข้ามาทำให้วัฒนธรรมไทยบางอย่างต้องเปลี่ยนแปลงไป ดังที่กำลังประสบอยู่ในปัจจุบัน

จากแนวคิดความสัมพันธ์ของดนตรีไทยกับสังคมไทยดังกล่าว ผู้วิจัยพอสรุปได้ว่า ดนตรีไทยเป็นมรดกทางภูมิปัญญาด้านศิลปวัฒนธรรมสาขาหนึ่ง มีจุดมุ่งหมายที่ต้องการใช้ประโยชน์จากเสียงดนตรีสร้างความรู้สึกกระตุ้นเตือนให้บังเกิดเป็นสัญญาณนัดหมายในกิจกรรมทางสังคมรวมไปถึงเพื่อใช้ขับกล่อมให้เกิดความเพลิดเพลิน และสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมไทย ค่านิยม พฤติกรรมและจารีตประเพณีของสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของดนตรีไทยกับสังคมไทย นำไปสู่การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพนในวงปี่พาทย์

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร และสิ่งตีพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้

2.1 ตะโพน

2.1.1 ประวัติที่มาของตะโพน

ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยได้รับแบบแผนมาจากอินเดีย โดยเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ ทางศาสนาที่ใช้ประโคมในพิธีกรรม อินเดียจะเรียกตามคัมภีร์บาลีว่า “ปัญจังคิกะตุริยะ” ส่วนในหนังสือไตรภูมิ ใช้ว่า “ปัญจดุริยางค์” แล้วจึงแผลงเป็นแบบไทยว่า “เบญจดุริยางค์” แปลว่า “ดุริยะที่ประกอบด้วยองค์ 5” ได้แก่

- อาตตะ เครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังหน้าเดียว เช่น โทน กลองยาว
- วิตตะ เครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังสองหน้า เช่น กลองทัด บัณเฑาะว์ กลองมลายู
- อาตตะวิตตะ เครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังทั้งใบ เช่น ตะโพน
- ฆนะ เครื่องดนตรีที่เป็นแท่งเป็นแผ่น เช่น ฉิ่ง โหม่ง
- สุสิระ เครื่องดนตรีที่เป็นรูเป็นโพรง เช่น ปี่ ขลุ่ย สังข์

วงดนตรีประเภทนี้มีหน้าที่บรรเลงเป็นสัญญาณอัญเชิญเทพเจ้าและเพื่อเป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ให้เกิดสิริมงคลแก่พิธีกรรมนั้น ๆ หลักฐานจากหลักศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 พบที่วัดพระยืน จังหวัดลำพูน โดยเฉพาะบรรทัดที่ 24 - 27 กล่าวถึงพระเจ้ากือนา กษัตริย์ล้านนาเสด็จพระราชดำเนินมาอัญเชิญพระสุมนเถระ ซึ่งมาจากสุโขทัยเพื่อนำพระบรมสารีริกธาตุและพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์มาประดิษฐานที่นครหริภุญชัย ในขบวนแห่มีเครื่องดนตรีประโคมดังต่อไปนี้

> “...ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย
> ทะเทียด กาหล แตรสังข์ กังสดาล มรทงค์
> ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดา
> สะท้านทั้งนครหริภุญชัย...”
>
> (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 47)

ซึ่งข้อความนี้แสดงว่ามีเครื่องดนตรีหลายชนิดเกิดขึ้นแล้วในสมัยสุโขทัย คือ ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน มรทงค์ พิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน มรทงค์ พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ กังสดาล ดงเดือด ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

ตีพาทย์ คือ บรรเลงพาทย์ หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเป่าประกอบกัน ได้แก่ ปี่ ฆ้อง กลอง ตะโพน ฉิ่ง (ซึ่งท่านผู้รู้เชื่อกันว่า ระนาด สมัยนั้นไม่มี)

ดังพิณ คือ ดีดพิณให้มีเสียงดัง ซึ่งในสมัยนั้นคือ พิณน้ำเต้า หรือ พิณเพี้ย หรือ กระจับปี่ ซึ่งผู้เขียนสันนิษฐานว่าเป็น กระจับปี่ มากกว่า เพราะสามารถทำลำนำได้ดีกว่า พิณเพี้ย และพิณน้ำเต้า

กลอง ที่ใช้ในสมัยนั้นมีหลายประเภทตั้งแต่ ทับ (ตะโพน ในปัจจุบัน) บัณเฑาะว์ ไปจนถึง กลองประเภท กลองทัด เล็กลงมาเป็น กลองตุ๊ก หรือ กลองแอว์ (ใช้ในพิธีต่าง ๆ ในภาคเหนือ)

ปี่สรไน คือ ปี่ไฉน

พิสเนญชัย คือ ปี่เสนง หรือ เขนง ซึ่งเป็นภาษาเขมร แปลว่า เขา พิสเนญชัย คือ ปี่ที่ทำจากเขาสัตว์

ทะเทียด แปลว่า กลองที่ขึ้นด้วยหนังทั้งสองด้านใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่งและส่วนอีกข้างหนึ่งใช้มือตี ได้แก่ กลองมลายู ที่ใช้ในกระบวนพยุหยาตรามาแต่โบราณ

กาหล คือ แตรงอน เป็นแตรที่ทำด้วยโลหะรูปร่างคล้ายเขาสัตว์ เช่นเดียวกับ พิสเนญชัย

แตรสังข์ คือ เครื่องเป่าชนิดหนึ่งทำด้วยเขาสัตว์ ใช้เป่าอย่างแตร

มรทงค์ คือ กลองที่มีสองหน้า มีสายเร่งเสียงทำด้วยหนังหุ้มทั้งใบคือ ตะโพน (ภาษาสันสกฤตเรียก “มฤทงค” ส่วนภาษาบาลี เรียก “มุทิงค์”)

ดงเดือด คือ เครื่องดนตรีที่มีเสียงดังสนั่นดง คงเป็น กลองทัด ในวงปี่พาทย์เครื่องหนักในสมัยนั้น

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าในสมัยสุโขทัย ตะโพน มีชื่อเรียกว่า “มรทงค์” ส่วน กลองทัด นั้น ในสมัยสุโขทัยมีชื่อเรียกว่า “ดงเดือด” ต่อมาในสมัยอยุธยา พ.ศ. 2230 ตรงกับสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ของฝรั่งเศสได้ส่งเอกอัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็ม คือ “มองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์” เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560, น. 47 - 48)

2.1.2 ความสำคัญของตะโพน

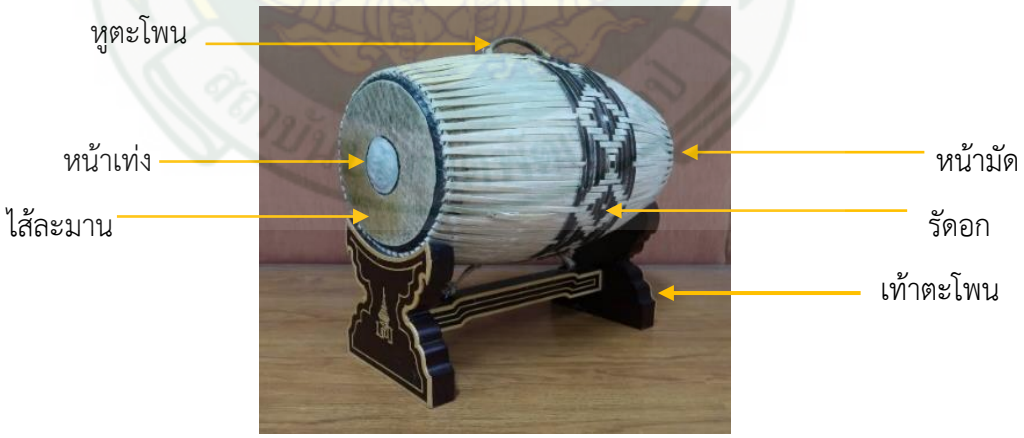
ตะโพน ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุด ที่เหล่านักดนตรีไทยต้องเคารพบูชากราบไหว้ เพราะมีความเชื่อว่าตะโพนเป็นเครื่องดนตรีซึ่งเป็นตัวแทนของเทพเจ้าที่ชื่อว่า “พระปรคนธรรพ” (พระปรคนธรรพ มีพระนามเดิมว่า พระนารทมุนี) เป็นมหาฤาษี เกิดจากพระนลาฏ (หน้าผาก) ของพระพรหม เป็นเทพเจ้า และเป็นที่เคารพรักของเหล่าเทพเจ้าทั้งหลายตลอดจนกระทั่งคนธรรพ มีความชำนาญในการขับร้องและเล่นดนตรี มีหน้าที่จดบันทึกเรื่องราวบนสวรรค์ บรรเลงดนตรีให้ความสำราญ และขับกล่อมเทพเจ้า ในวงดนตรีไทยมีเครื่องดนตรีที่ได้รับการยกย่องให้เป็นตัวแทนของพระปรคนธรรพ คือ “ตะโพน”

สาเหตุที่ยกย่องให้พระปรคนธรรพให้เป็นตัวแทนของตะโพนนั้น เพราะว่าพระองค์ทรงเป็นครูใหญ่ทางการดนตรี และควบคุมการบรรเลงโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะหน้าทับ (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 49)

2.1.3 ลักษณะและส่วนประกอบของตะโพน

ตะโพนไทย มีรูปร่างเป็นทรงกระบอกป้องกลางเป็น "กระพุ้ง" ยาวประมาณ 19 นิ้ว ตัวหุ่นทำด้วยไม้ขนุนไม้กุ่ม หน้าเท่งหรือหน้ารุ่ยมีความกว้างประมาณ 0.5 นิ้ว หน้ามัดมีความกว้างประมาณ 8.5 นิ้ว ส่วนกระพุ้งตรงกลางของหุ่นตะโพนวัดโดยรอบหุ่นกลองยาวประมาณ 40 นิ้ว หน้ารุ่ยและหน้ามัดขึงด้วยหนังเสือหรือหนังวัวโดยอาศัยหนังเลียดสอดไส้ในไส้ละมานเพื่อเร่งรั้งขันให้ตึงเสมอกันโดยรอบ ตรงกลางของหน้ารุ่ยและหน้ามัดทา "รัก" ไว้เป็นวงกลมเพื่อใช้ติดข้าวสุกบดผสมขี้เถ้า เพื่อถ่วงหน้าตะโพนให้เสียงต่ำลง และให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ มีแท่นหรือเท้ารองรับตั้งตะโพนไว้โดยให้ "หน้ารุ่ย" (หน้าใหญ่) อยู่ทางด้านขวามือของผู้ตี และให้ "หน้ามัด" (หน้าเล็ก) อยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้ตี

การใช้วัสดุในการถ่วงเสียงของตะโพนนั้นมีความสำคัญมาก ถ้าเราใช้วัสดุอื่นถ่วงเสียงของตะโพนบางครั้งทำให้เสียงของตะโพนไม่ได้คุณภาพเสียงดีเท่ากับการใช้ข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าติดบนหนังหน้ารุ่ยเพื่อถ่วงเสียง ดังนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เรียนตะโพนจะต้องเรียนรู้วิธีในการผสมข้าวสุกกับขี้เถ้าเสียก่อน ในปัจจุบันได้มีการพัฒนาหันมาใช้วัสดุทางวิทยาศาสตร์ที่ทำจากยางพาราที่เรียกว่า “ยู้ฮู” มาติดถ่วงเสียงแทน (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 49 - 50)



ภาพที่ 1 ส่วนประกอบของตะโพน

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.4 ลักษณะการนั่งตีตะโพน

ผู้ที่จะเรียนการตีตะโพนนั้น ในลำดับแรกจะต้องสำรวจความพร้อมของเครื่องคนตรีก่อนการบรรเลง อันประกอบไปด้วยตัวหุ่นตะโพนและเท้าตะโพนอยู่ในตำแหน่งพร้อมที่จะตีหรือไม่ สำรวจความตึงของหนังหน้าตะโพนทั้งสองหน้า และติดวัสดุถ่วงเสียงที่หน้าจะโพนด้วยข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าหรือกาวยู้ฮู แล้วทดลองตีให้ได้เสียง "เท่ง" ดังชัดเจน มีคุณภาพเสียงตามที่ต้องการ ท่านั่งในการตีตะโพน ผู้เรียนจะนั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบก็ได้ โดยให้ลำตัวตรงไม่ก้มหรือเงยหน้า นั่งอยู่ระหว่างกึ่งกลางและหันหน้าหรือกาวเข้าหาตะโพน โดยให้หน้าอกของผู้ตีห่างจากตัวตะโพนประมาณ 1 คืบ ให้ด้านหน้ารุ่ย (หน้าใหญ่) อยู่ทางด้านขวามือของผู้ตี และให้หน้ามัด (หน้าเล็ก) อยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้ตี การตีหน้ารุ่ยจะต้องตีด้วยมือขวา โดยให้นิ้วทั้งสี่ (ชี้ กลาง นาง ก้อย) เรียงชิดติดกัน แล้วตีลงไปบนหน้าหนัง ให้กลางอุ้งมืออยู่บริเวณขอบของตะโพน หรือตรงไส้ละมานด้านชิดตัวผู้ตี และให้ปลายนิ้วที่เรียงชิดติดกันอยู่บริเวณใต้ข้าวสุกหรือกาวยู้ฮูเล็กน้อย แขนท่อนบนให้ปล่อยห้อยลงตามธรรมชาติ ไม่กางหรือหนีบแขนจนเกินไป (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 50)

ภาพที่ 2 การนั่งตีตะโพนและการวางมือ

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.5 เสียงของตะโพนและลักษณะการวางมือตีตะโพน

การตีตะโพนให้เกิดเสียงต่าง ๆ ตามต้องการ ต้องวางมือและนิ้วรวมถึงตำแหน่งของหน้าตะโพนที่สัมผัสนิ้วมือให้ถูกต้อง ดังนี้

หน้ามัด ให้ใช้นิ้วมือซ้ายทั้ง 4 นิ้ว ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย เหยียดตรงไปข้างหน้า โดยทุกนิ้วเรียงชิดติดกัน ไม่เกร็ง โคนนิ้วกลางอยู่ที่ขอบตะโพนด้านติดกับผู้บรรเลง

หน้าเท่ง ให้ใช้นิ้วมือขวาทั้ง 5 นิ้ว เหยียดตรงไปข้างหน้า นิ้วทั้ง 4 เรียงชิดติดกัน ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือให้กางออกทำมุม 70 - 90 องศากับนิ้วชี้ ตำแหน่งการตีต้องให้ฝ่ามือและนิ้วทั้งหมดกระทบหน้าตะโพนในขณะที่ตี โดยให้ข้าวสุกติดหน้าตะโพนอยู่ระหว่างนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือ

ภาพที่ 3 การวางมือตีตะโพนหน้ามัด
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4 การวางมือตีตะโพนหน้าเท่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มเสียงหน้ามัด

เสียงที่ 1 เสียงติง สัญลักษณ์แทนเสียง **ตำ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงติง ดังนี้ ใช้มือซ้ายตีลงบนหน้ามัดด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือซ้ายตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้ามัดให้เปิดนิ้วทั้งหมดออกทันทีจะได้เสียงก้องกังวานเป็นเสียง **“ติง”**

เสียงที่ 2 เสียงตุ๊บ สัญลักษณ์แทนเสียง **ตฺ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงตุ๊บ ดังนี้ ใช้มือซ้ายตีลงบนหน้ามัดด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือซ้ายตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้ามัดให้กดนิ้วทั้งหมดแนบกับหน้าตะโพนเป็นการห้ามเสียงไม่ให้กังวานจะได้เสียงสั้น ๆ เป็นเสียง **“ตุ๊บ”**

ภาพที่ 5 การวางมือตีตะโพนเสียง “ติง”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 6 การวางมือตีตะโพนเสียง “ตุ๊บ”
ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 3 เสียงตีด สัญลักษณ์แทนเสียง **ต**

มีวิธีการวางมือตีเสียงตีด ดังนี้ ใช้มือซ้ายตีลงบนหน้ามัดด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือซ้ายตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้ามัด ให้ตีเปิดมือแล้วกดนิ้วมือทั้งหมดแนบกับหน้าตะโพนเป็นการห้ามเสียงไม่ให้กังวานจะได้เป็นเสียง **“ตีด”**

ภาพที่ 7 การวางมือตีตะโพนเสียง “ตีด”

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มเสียงหน้าเท่ง

เสียงที่ 1 เสียงเท่ง สัญลักษณ์แทนเสียง **ท**

มีวิธีการวางมือตีเสียงเท่ง ดังนี้ ใช้มือขวาตีลงบนหน้าเท่งด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือขวาตั้งแต่ฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้าเท่ง ให้เปิดนิ้วทั้งหมดออกทันที จะได้เสียงก้องกังวานเป็นเสียง **“เท่ง”**

เสียงที่ 2 เสียงถะ สัญลักษณ์แทนเสียง **ถ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงถะ ดังนี้ ใช้มือขวาตีลงบนหน้ามัดด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือขวาตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้าเท่ง ให้กดนิ้วทั้งหมดแนบกับหน้าตะโพนเป็นการห้ามเสียงไม่ให้กังวานจะได้เสียงสั้น ๆ เป็นเสียง **“ถะ”**

ภาพที่ 8 การวางมือตีตะโพนเสียง “เท่ง”

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 9 การวางมือตีตะโพนเสียง “ถะ”

ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 3 เสียงป๊ะ สัญลักษณ์แทนเสียง **ป**

มีวิธีการวางมือตีเสียงป๊ะ ดังนี้ ใช้มือขวาตีลงบนหน้าเท่งด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือขวาตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้าเท่ง โดยใช้ปลายนิ้วทั้ง 4 กดนิ้วทั้งหมดแนบกับหน้าตะโพนเป็นการห้ามเสียงไม่ให้กังวานจะได้เสียงสั้น ๆ เป็นเสียง “**ป๊ะ**”

เสียงที่ 4 เสียงเทิด สัญลักษณ์แทนเสียง **ท**

มีวิธีการวางมือตีเสียงเทิด ดังนี้ ใช้มือขวาตีลงบนหน้าเท่งด้วยน้ำหนักพอประมาณ ลักษณะการวางมือ ใช้มือขวาตั้งแต่กลางฝ่ามือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว (ไม่ใช้นิ้วหัวแม่มือ) ตีลงที่หน้าเท่ง ให้ตีเปิดมือแล้วกดมือแนบกับหน้าตะโพนทันทีเป็นการห้ามเสียงไม่ให้กังวานจะได้เป็นเสียง “**เทิด**”

ภาพที่ 10 การวางมือตีตะโพนเสียง “ป๊ะ”

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 11 การวางมือตีตะโพนเสียง “เทิด”

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มเสียงหน้ามัดและหน้าเท่งตีพร้อมกัน 2 มือ

เสียงที่ 1 เสียงพลึง สัญลักษณ์แทนเสียง **พ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงพลึง ดังนี้ ใช้มือซ้ายให้ตีเสียงติง และใช้มือขวาให้ตีเสียงเท่งเบา ๆ แบบกระทบก็จะได้เสียง “**พลึง**”

ภาพที่ 12 การวางมือตีตะโพนเสียง “พลึง”

ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 2 เสียงเพลิ่ง สัญลักษณ์แทนเสียง **พ๎**

มีวิธีการวางมือตีเสียงเพลิ่ง ดังนี้ ใช้มือซ้ายให้ตีเสียงติงและใช้มือขวาให้ตีเสียงเท่ง โดยเสียงทั้ง 2 เสียงนั้น ดังเท่ากัน จะได้เสียง “**เพลิ่ง**”

ภาพที่ 13 การวางมือตีตะโพนเสียง “เพลิ่ง”

ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 3 เสียงเพลิด สัญลักษณ์แทนเสียง **พฺ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงเพลิด ดังนี้ ใช้มือขวาให้ตีเสียงตึด ส่วนมือซ้ายให้ตีเสียงเทิด โดยใช้มือทั้งสองข้างตีประคบมือเสียงดังเล็กน้อย จะได้เสียง “**เพลิด**”

ภาพที่ 14 การวางมือตีตะโพนเสียง “เพลิด”

ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 4 เสียงพลึด สัญลักษณ์แทนเสียง **พ**

มีวิธีการวางมือตีเสียงพลึด ดังนี้ ใช้มือขวาให้ตีเสียงตึด ส่วนมือซ้ายให้ตีเสียงเทิด โดยใช้มือทั้งสองข้างตีกดมืออย่างเร็วจะได้เสียง “**พลึด**”

ภาพที่ 15 การวางมือตีตะโพนเสียง “พลึด”

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มเสียงพิเศษ

เสียงที่ 5 เสียงผลึน สัญลักษณ์แทนเสียง **ผ̊** เป็นเสียงพิเศษ ใช้กับพากย์โขน

มีวิธีการวางมือตีเสียงผลึน ดังนี้ ใช้มือขวาให้ตีเสียงถะ ส่วนมือซ้ายให้ตีเสียงติง โดยใช้มือขวาตีกดเสียง ส่วนมือซ้ายตีเปิดเสียง จะได้เสียง “**ผลึน**”

ภาพที่ 16 การวางมือตีตะโพนเสียง “ผลึน”

ที่มา: ผู้วิจัย

เสียงที่ 6 เสียงปั้ง สัญลักษณ์แทนเสียง **ปั** เป็นเสียงพิเศษ ใช้กับพากย์โขน

มีวิธีการวางมือตีเสียงปั้ง ดังนี้ ใช้มือขวาให้ตีเสียงติง ส่วนมือซ้ายให้ตีเสียงป๊ะ โดยใช้มือขวาตีเปิดเสียง ส่วนมือซ้ายตีปิดเสียง จะได้เสียง “**ปั๊ง**”

ภาพที่ 17 การวางมือตีตะโพนเสียง “ปั๊ง”

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.6 วิธีการฝึกปฏิบัติในการตีตะโพน

ผู้วิจัยได้สรุปการฝึกหัดเบื้องต้นของการเรียนเครื่องหนัง (ตะโพน) จากหนังสือเครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 “การฝึกไล่มือ” เพื่อสร้างกล้ามเนื้อของแขน มือ จนถึงปลายนิ้ว

ขั้นตอนที่ 2 “การฝึกไล่เสียง” เพื่อตีเสียงของตะโพนได้ถูกต้องและชัดเจน

ขั้นตอนที่ 1 การฝึกไล่มือ เพื่อสร้างกล้ามเนื้อ มีวิธีการปฏิบัติโดยการตีสลับมือซ้ายและมือขวาทั้งแขนลงบนอุปกรณ์เช่นยางรถยนต์ที่ไม่ใช้แล้ว ตีสลับมือกันในแนวดิ่งและแนวขนานกับพื้น เพื่อให้กล้ามเนื้อได้ทนต่อการฝึกปฏิบัติได้ โดยจะได้กำลังที่หัวไหล่จนถึงข้อมือทั้งสองข้างและส่วนวิธีการไล่มืออีกลักษณะหนึ่งคือวิธีการฝึกไล่ปลายมือ โดยการใช้ข้อมือจนถึงปลายนิ้วทั้ง 4 นิ้ว ตีลงบนอุปกรณ์ เช่น ยางรถยนต์ที่ไม่ใช้แล้ว โดยการตีมือละ 2 ครั้ง สลับมือซ้ายและมือขวาโดยตีตั้งแต่ช้าไปหาเร็วในจังหวะที่เร็วขึ้นนั้น จะฝึกการเกร็งปลายข้อมือจนถึงปลายนิ้วโดยตีทั้งมือซ้ายและมือขวาให้สม่ำเสมอกัน เพื่อให้กล้ามเนื้อตรงบริเวณส่วนที่เป็นข้อมือและปลายนิ้วให้ทนต่อการฝึกปฏิบัติได้

ขั้นตอนที่ 2 การฝึกตีเสียงของตะโพนจากแบบฝึกหัดดังต่อไปนี้

แบบฝึกที่ 1 การตีเสียงสลับมือ (เสียง ตุ๊บ / พลึง / เท่ง)

ตะโพน	- - - ตฺ	- พ๎ - ท	- - - ตฺ	- พ๎ - ท	- - - ตฺ	- พ๎ - ท	- - - ตฺ	- พ๎ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 2 การสอดมือสอดจังหวะ (เสียง ตุ๊บ / พลึง / เท่ง)

ตะโพน	- - - ตฺ	- พ๎ - ท	- ตฺ - พ๎	ท - - ตฺ	- พ๎ - ท	- ตฺ - พ๎	ท - - ตฺ	- พ๎ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 3 การตีกล่อมมือยกจังหวะ (เสียง เท่ง / ตึด)

ตะโพน	ท ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - -	ท ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 4 การตีบากมือ (เสียง ป๊ะ / เท่ง / ตุ๊บ / ติง / พลึด)

ตะโพน	- ป - ตฺ	- ป - ตำ	- ท - ตฺ	- พ - ป	- - - ตฺ	- พ - ป	- ท - ตฺ	- พ - ป
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 5 การตีบากมือ (เสียง ป๊ะ / พลึด / ป๊ะ)

ตะโพน	ตฺ - ตำ ป	- พ - ป	ตฺ - ตำ ป	- พ - ป	ตฺ - ตำ ป	- พ - ป	ตฺ - ตำ ป	- พ - ป
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 6 การตีเน้นจังหวะ (เสียง ตุ๊บ / ติง / ป๊ะ / พลึด)

ตะโพน	- ปตฺ -	ตำ ป - พ	- ปตฺ -	ตำ ป - พ	- ปตฺ -	ตำ ป - พ	ปตฺ ตำ ป	- พ - พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 7 การตีเสียงลักจังหวะสลับมือ (เสียง ตุ๊บ / ติง / พลึง / เท่ง) กราว

ตะโพน	- ตฺ - -	-ตำ -ตฺ	-พ -ท	-ตำ --	- ตฺ - -	-ตำ -ตฺ	- พ -ท	-ตำ --
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 8 การตีบากมือ (เสียง ตุ๊บ / ติง / ป๊ะ / เท่ง / ถะ / พลึด)

ตะโพน	- - - -	-ตฺ -พ	- -ท ถ	ตำ ปตฺ ตำ	-ป -ตฺ	-ป -ตำ	ท พ -พ	-ตฺ -พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 9 การตีถอนมือ (เสียง ตุ๊บ / ติง / เท่ง / พลึด)

ตะโพน	- -ตฺ พ	-ตำ -พ	- -ตฺ พ	-ตำ -พ	-ตฺ ตำ ท	ตฺ ตำ ท-	ท ตำ -ตฺ	ตำ ท -พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 10 การตีเน้นจังหวะ (เสียง ตุ๊บ / ติง / ป๊ะ / พลึด)

ตะโพน	-ปตฺ -	ตำ ป -พ	-ปตฺ -	ตำ ป -พ	-ปตฺ -	ตำ ป -พ	ปตฺ ตำ ป	-พ -พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 11 การตีมือสอดจังหวะ (เสียงตุ๊บ / ติง / ป๊ะ / เท่ง / ถะ)

ตะโพน	- ตำ -ตำ	-ถ -ตฺ	-ตำ -ตฺ	ท ถ ตฺ ท	ตำ ตฺ -ตำ	- -ตฺ พฺ	-ถ -ตฺ	-ตำ -ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 12 การตีมือสอดจังหวะ (เสียง ตุ๊บ / ติง / ป๊ะ / เท่ง / ถะ)

ตะโพน	ตำ ตำ -ตำ	- ตำ ถ ตฺ	ป ตำ ปตฺ	ท ถ ตฺ ท	ตำ ตฺ -ตำ	- -ตฺ พฺ	-ถ -ตฺ	-ตำ -ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ	- - - ฉ	- - - ฉฺ

ที่มา: สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 55 – 57

2.2 กลองทัด

2.2.1 ประวัติที่มาของกลองทัด

สมัยกรุงสุโขทัยได้เกิดกลองทัดขึ้น 1 ลูก ต่อมาในรัชกาลที่ 1 ก็มีการเพิ่มกลองทัดขึ้นอีก 1 ลูก ในวงปี่พาทย์ ซึ่งแต่เดิมมามีแค่ 1 ลูก รวมมีกลองทัด 2 ลูก มีเสียงสูง (ตัวผู้) ลูกหนึ่ง และเสียงต่ำ (ตัวเมีย) ลูกหนึ่ง และการใช้กลองทัด 2 ลูก ในวงปี่พาทย์นี้มีความสำคัญคู่กับตะโพนมาเป็นเวลานาน

2.2.2 ความสำคัญของกลองทัด

กลองทัด ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญคู่กับตะโพนที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยกลองทัดนั้นอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องหนัก และยังถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่บอกอาณัติสัญญาณที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะหน้าทับ

2.2.3 หน้าที่ของกลองทัด

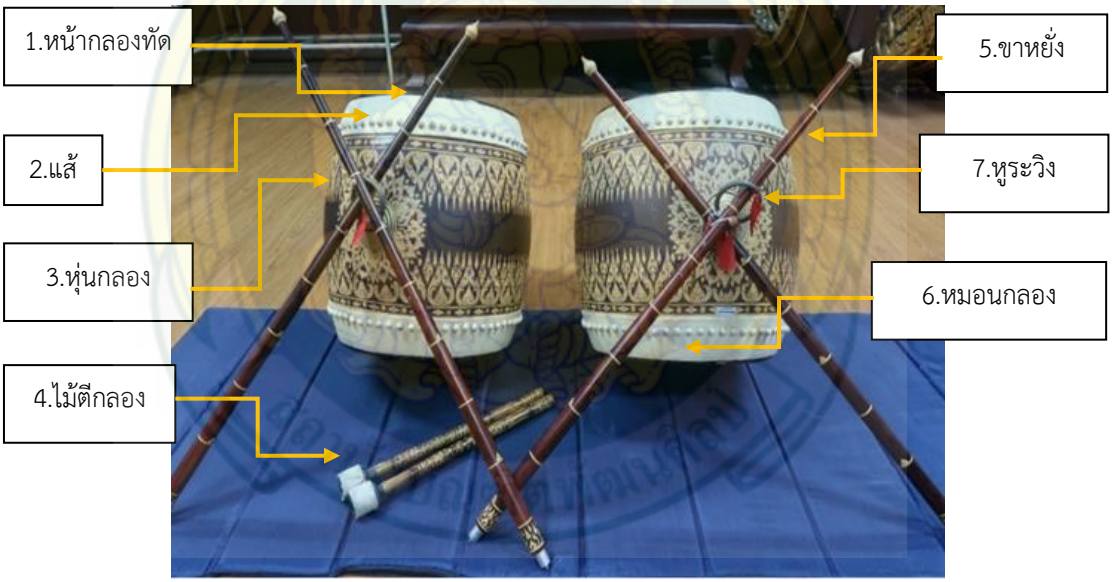
กลองทัด มีหน้าที่หลักคือบรรเลงหน้าทับประกอบบทเพลง เพลงบางเพลงใช้กลองทัดตีหน้าทับอย่างเดียว บางเพลงใช้กลองทัดควบคู่กับตะโพน ซึ่งหน้าทับบางหน้าทับยังเป็นเครื่องบอกสัดส่วน วรรคตอน และความสั้นยาวของบทเพลงอีกด้วย นอกจากนี้กลองทัดยังทำหน้าที่ประกอบท่ารำบางตอนของการแสดง โขน - ละคร อีกด้วย

2.2.4 ลักษณะและส่วนประกอบของกลองทัด

กลองทัดนั้นมีโครงสร้างทางกายภาพ ดังนี้

หุ่นกลอง ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะม่วงป่า ไม้สะเดา ไม้พะยูง ไม้ชิงชัน ไม้ขนุน มีความยาวประมาณ 51 เซนติเมตร ลักษณะป่องกลางคล้ายรูปถัง มีขนาดหน้ากว้างแต่ละหน้าวัดเส้นผ่าศูนย์กลางได้ประมาณ 46 เซนติเมตร เจาะทะลุถึงกันโดยให้เหลือความหนาประมาณ 2 - 3 เซนติเมตร หน้ากลองทัด ทำจากหนังลูกวัว หรือหนังแพะแต่ที่นิยมในปัจจุบันเป็นหนังลูกวัวหน้าแต่ละหน้าจะมีเสียงที่แตกต่างกัน คือ หน้าหนึ่งจะมีเสียงสูงและอีกหน้าหนึ่งจะมีเสียงต่ำ ตรงใจกลางของหนังหน้ากลองทัดทำด้วย “รัก” เป็นเครื่องหมายกลางหน้ากลองทัด และเป็นที่ติดวัสดุถ่วงเสียงที่เรียกว่า “ข้าวติดกลอง” ทำจากข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าบดผสมกัน เพื่อสำหรับติดถ่วงเสียงของกลองทัด บริเวณใจกลางหน้ากลอง แส้ หรือ หมุด ทำจากกระดูกสัตว์ เช่น งาช้าง กระดูกช้าง กระดูกวัวและควาย หรือทำจากโลหะ เช่น ทองเหลือง ทองแดง อะลูมิเนียม หรือทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้แดง ซึ่งแส้นั้นใช้เป็นตัวตรึงเสียงให้อยู่ในระดับเสียงที่ต้องการมีหน้าที่คล้ายกับสายโยงเร่งเสียง หูระวิงทำจากโลหะ เช่น ทองเหลือง เหล็ก มีลักษณะเป็นห่วงกลมคล้องอยู่กับขาโลหะเช่นเดียวกัน โดย

ขานั้นฝังอยู่ในหุ่นของกลองเพื่อยึดติดให้หูระวิงใช้เป็นที่สอดใส่กับขาหยั่งกลองในการตั้งกลองให้อยู่กับที่ ขาหยั่งกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะม่วงป่า ไม้สะเดา ไม้พยุง ไม้ชิงชัน มีความยาวประมาณ 1 เมตร ลักษณะกลมวัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 - 3 เซนติเมตร ส่วนหัวจะกลึงให้เกิดความสวยงาม ส่วนท้ายจะนำเหล็กแหลมฝังเอาไว้ โดยจะมีไม้ขานี้ 2 อัน เพื่อยึดติดกับพื้นโดยกลึงกลางของขาทั้ง 2 อันนั้นจะเจาะทะลุทั้ง 2 ขาไว้เพื่อร้อยเชือกหรือหนังไว้ด้วยกัน ในการรับน้ำหนักของกลองทัดเวลาตั้งกลอง หมอนกลอง ปัจจุบันใช้ห่วงยางที่เป็นวงกลมมาทำเป็นหมอนกลองเพื่อรองเวลาตีกลองทัด ไม้กลองใช้ไม้เนื้อแข็งมาทำแล้วพันหัวไม้แบบเดียวกับไม้ทุ่ม เพื่อให้เกิดความนุ่มนวลเวลาที่ตี ข้าวติดกลองทำจากข้าวสุกบดละเอียดผสมกับขี้เถ้าที่เผาจากตะโหงกมะพร้าวหรือกิ่งและใบตาล ในปัจจุบันหายากจึงหันมาใช้วัสดุทางวิทยาศาสตร์ที่ทำจากยางพาราที่เรียกว่า “ยูฮู” มาติดถ่วงเสียงแทน (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 57)



ภาพที่ 18 ส่วนประกอบของกลองทัด

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.5 ลักษณะการนั่งตีกลองทัด

การนั่งตีกลองทัดนิยมนั่งขัดสมาธิเป็นหลัก ผู้บรรเลงต้องนั่งตัวตรงในมือจับไม้กลองไว้ทั้ง 2 มือ ตั้งไม้กลองให้ขนานกับลำตัวในท่าพร้อมที่จะตีกลอง การตีกลองทัดให้เกิดเสียงต่าง ๆ ตามต้องการต้องจับไม้กลอง รวมถึงตำแหน่งของการตีไม้กลองลงบนหน้ากลองทัด บริเวณข้างขอบที่ทารักตรงใจกลางของกลองทัด

ภาพที่ 19 การนั่งตีกลองทัด

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 20 การจับไม้ตีกลองทัด

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.6 เสียงของกลองทัดและลักษณะการวางไม้กลองตีกลองทัด

กลองทัดเสียงสูง (ตัวผู้) สัญลักษณ์แทนเสียง ตุ๊ม = **ตๆ** (จะตั้งกลองอยู่ทางขวามือ) วิธีการตีใช้มือขวาจับไม้กลองตีลงบนหน้ากลองทัดบริเวณขอบวงกลมสีดำที่ทาด้วยรัก แต่จะไม่ตีตรงใจกลางของวงกลมสีดำเพราะจะทำให้เสียงเกิดความกระด้างและไม่ดัง ตีด้วยน้ำหนักพอประมาณจะได้เสียงก้องกังวาน

กลองทัดเสียงต่ำ (ตัวเมีย) สัญลักษณ์แทนเสียง ต้อม = **ตฺ** (จะตั้งกลองอยู่ทางซ้ายมือ) วิธีการตีใช้มือซ้ายจับไม้กลองตีลงบนหน้ากลองทัดบริเวณขอบวงกลมสีดำที่ทาด้วยรัก แต่จะไม่ตีตรงใจกลางของวงกลมสีดำเพราะจะทำให้เสียงเกิดความกระด้างและไม่ดัง ตีด้วยน้ำหนักพอประมาณจะได้เสียงก้องกังวาน

ภาพที่ 21 เสียงกลองทัด “ตุ๊ม” (ลูกขวามือเสียงสูง) **ภาพที่ 22** เสียงกลองทัด “ต้อม” (ลูกซ้ายมือเสียงต่ำ)

ที่มา: ผู้วิจัย **ที่มา:** ผู้วิจัย

หมายเหตุ กลองทัดนั้น มีเสียงพิเศษที่ต้องตีกลองทัดด้วยไม้กลองทั้ง 2 มือลงบนหน้ากลองพร้อมกัน ตรงข้างขอบที่ทารักใจกลางกลอง เรียกว่า เสียง “คลึม” (สัญลักษณ์แทนเสียง = **ค**) ในน้ำหนักมือพอประมาณ ส่วนมากจะใช้กับเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงกราวรำ เพลงเตียว เป็นต้น หรือใช้กลองทัดในเพลงเรื่องนางหงส์

2.2.7 วิธีการฝึกปฏิบัติในการตีกลองทัด

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจาก รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา การฝึกหัดตีกลองทัดเบื้องต้นของการเรียนเครื่องหนังนั้น มีพื้นฐานเดียวกันกับการเรียนตะโพนคือ ต้องเริ่มฝึกแบบเดียวกับการฝึกตะโพนทุกอย่าง เพราะถ้าเป็นคนเครื่องหนังแล้วต้องตีเครื่องหนังในวงดนตรีไทยได้ทุกประเภท แล้วจึงมาฝึกตีกลองทัดให้ได้เสียงที่ถูกต้องและไพเราะ โดยเฉพาะเวลาตีกลองทัดนั้นต้องวางไม้กลองให้ได้ตรงจุดของเสียงที่เกิดความไพเราะบริเวณหน้ากลอง ดังนั้นผู้ตีกลองทัดต้องลองตีกลองทัดเพื่อหาจุดนั้นให้ได้ก่อนเวลาบรรเลง ต่อจากนั้นจึงเข้าวิธีการฝึกกลองทัดตามแบบฝึกดังต่อไปนี้

การฝึกตีเสียงของกลองทัด

แบบฝึกที่ 1 การตีไม้เดิน

ตัวผู้	- - -ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - -ตๆ
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - -ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - -ฉๆ	- - -ฉฺ

ตัวผู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - -ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - -ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	---ฉๆ	---ฉฺ

แบบฝึกที่ 2 การตีไม้เดิน ในจังหวะกราวใน

ตัวผู้	- - - -	-ตๆ - ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	-ตๆ - ตๆ	- - -ตๆ	- - -ตๆ
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - -ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - -ฉๆ	- - -ฉฺ

ตัวผู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- ตฺ - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - -	- ตฺ - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 3 การตีไม้เดิน ในจังหวะกราวนอก

ตัวผู้	- - - -	- - - ตๆ	- - ตๆ -	- ตๆ - ตๆ	- - - -	- - - ตๆ	- - ตๆ -	- ตๆ - ตๆ
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

ตัวผู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ -	- ตฺ - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ -	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 4 การตีไม้ลัก (ลักจังหวะ)

ตัวผู้	- - - -	- ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ตฺ - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

ตัวผู้	- - - -	- ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ตฺ - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 5 การตีเล่นไม้กลอง

ตัวผู้	- - - -	-ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	-ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - ตๆ
ตัวเมีย	- - ตฺ ตฺ	ตฺ - - -	ตฺ ตฺ ตฺ -	-ตฺ - -	- - ตฺ ตฺ	ตฺ - - -	ตฺ ตฺ ตฺ -	-ตฺ - -
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

ตัวผู้	- - - -	-ตๆ - -	- - ตๆ -	- - - ตๆ	-ตๆ - ตๆ	-ตๆ -ตๆ	----	----
ตัวเมีย	- - ตฺ -	- - - ตฺ	- - - -	-ตฺ - -	----	----	-ตฺ - ตฺ	- - ตฺ ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ	- - - ฉ่	- - - ฉฺ

แบบฝึกที่ 6 การตีไม้ลา

ตัวผู้	- - - -	-ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ตฺ - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - -ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - -ฉๆ	- - -ฉฺ

ตัวผู้	- - -ตๆ	- - - ตๆ	- - - ตๆ	- - - -	- ตๆ - -	- - - ตๆ	- - - -	- - - -
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - -ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - - ฉๆ	- - - ฉฺ	- - -ฉๆ	- - -ฉฺ

ที่มา: สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 59 - 60

2.3 หน้าทับ

หน้าทับ หมายถึง วิธีการตีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง (กลอง) ที่มีรูปแบบและแบบแผนตามหลักการและหลักเกณฑ์ซึ่งบรมครูทางดนตรีไทยได้วางรากฐานไว้อย่างครบถ้วนถูกต้อง โดยแต่เดิมนั้นได้แบ่งหน้าทับออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 เป็นประเภท บังคับอัตราหน้าทับที่เรียกว่า “หน้าทับปรบไก่” และประเภทที่ 2 เป็นประเภท ไม่บังคับอัตราหน้าทับ ที่เรียกว่า “หน้าทับสองไม้” แต่ต่อมามีการพัฒนาในเรื่องหน้าทับที่ใช้กำกับเพลง ให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์ในตัวของหน้าทับ ดังนั้นหน้าทับจึงถูกแบ่งประเภทของหน้าทับออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้ 1) หน้าทับพื้นฐาน (หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้) 2) หน้าทับพิเศษ 3) หน้าทับเฉพาะ

2.3.1 หน้าทับพื้นฐาน

หน้าทับพื้นฐาน หมายถึง หน้าทับที่ประดิษฐ์ขึ้นมาจากพื้นฐานของเพลงพื้นบ้านโบราณ เพลงปรบไก่ ที่มีคำร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะฉ่า ไฮ้” นำมาแปลงเป็นหน้าทับของตะโพน ชื่อ “หน้าทับปรบไก่” โดยมีลักษณะการตีหน้าทับดังนี้ “พลึง ป๊ะ ตุ๊บ พลึง พลึง ตุ๊บ พลึง” โดยเป็นหน้าทับที่ “บังคับอัตราหน้าทับ” และเพลงพื้นบ้านอีกแบบหนึ่งที่มีการด้นคำที่เรียกว่า “ด้นสองไม้” ของโบราณ นำมาแปลงเป็นหน้าทับของตะโพน ชื่อ “หน้าทับสองไม้” โดยมีลักษณะการตีหน้าทับดังนี้ “ตุ๊บ พลึง พลึง พลึง” เป็นหน้าทับที่ “ไม่บังคับอัตราหน้าทับ” ซึ่งทั้ง 2 หน้าทับนี้ ถือได้ว่าเป็นพื้นฐานของหน้าทับของไทย จึงสมควรเรียกหน้าทับทั้ง 2 หน้าทับนี้ว่า “หน้าทับพื้นฐาน” โดยแต่เดิมมีแต่อัตราหน้าทับสองชั้น และชั้นเดียวเท่านั้น

หน้าทับพื้นฐาน (แบบบังคับอัตราหน้าทับ)

หน้าทับปรบไก่ (ตะโพน)

หน้าทับปรบไก่สองชั้น ของตะโพน (เนื้อเดิม)

หน้าทับ	----	---พลึง	---ป๊ะ	---ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---ตุ๊บ	---พลึง
หน้าทับ	----	---พ	---ป	---ตฺ	---พ	---พ	---ตฺ	---พ

หน้าทับปรบไก่สองชั้น ของตะโพน (เนื้อแปลง)

หน้าทับ	---ตุ๊บ	---พลึง	-พลึง-ตุ๊บ	ติงถะ-ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---ตุ๊บ	---พลึง
หน้าทับ	---ตฺ	---พ	-พ-ตฺ	ตำ ถ-ตฺ	---พ	---พ	---ตฺ	---พ

หน้าทับปรบไก่ ชั้นเดียวของตะโพน (เนื้อเดิม)

หน้าทับ	---พลึง	-ป๊ะ--	-พลึง-ป๊ะ	-ตุ๊บ-พลึง	----	----	----	----
หน้าทับ	---พ	-ป--	-พ-ป	-ตฺ-พ	----	----	----	----

หน้าทับปรบไก่ที่ตีโดยตะโพนนั้น ไม่มีหน้าทับสามชั้น มาตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต่อมาในรัชกาลที่ 3 เกิดเพลงอัตราจังหวะสามชั้นขึ้นมา และได้พัฒนาต่อมาเป็นเพลงเถา ตะโพนมิได้ถูกนำมาตีกำกับจังหวะหน้าทับในเพลงสามชั้น และเพลงเถา แต่จะใช้ “กลองสองหน้าและกลองแขก” ตีหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้แทน โดยบรมครูทางด้านดนตรีไทยได้ประดิษฐ์หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้ ที่ใช้กับกลองสองหน้า และกลองแขกขึ้นมาใหม่เพื่อใช้แทนตะโพน

หน้าทับพื้นฐาน (แบบไม่บังคับอัตราหน้าทับ)

หน้าทับสองไม้ (ตะโพน)

หน้าทับสองไม้สองชั้น ของตะโพน (เนื้อเดิม)

หน้าทับ	---ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---พลึง	----	----	----	----
หน้าทับ	---ตฺ	---พ	---พ	---พ	----	----	----	----

หน้าทับสองไม้ ชั้นเดียว ของตะโพน ที่ใช้กับเพลงเร็ว ในเพลงเรื่องฯ

หน้าทับ	- - - ตุ๊บ	-พลึง-พลึง	----	----	----	----	----	----
หน้าทับ	- - - ต	- พ - พ	----	----	----	----	----	----

หน้าทับสองไม้สองชั้น ของตะโพน ที่ใช้กำกับเพลงต่าง ๆ สามารถแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1

หน้าทับสองไม้ ที่ใช้กำกับเพลงในโขน-ละคร

หน้าทับ	---ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---พลึง	----	----	----	----
หน้าทับ	---ตฺ	---พ	---พ	---พ	----	----	----	----

กลุ่มที่ 2

หน้าทับสองไม้ ที่ใช้กำกับเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เช่น เพลงระบำ

หน้าทับ	-ติง-ถะ	--ตุ๊บติง	-ตุ๊บติงถะ	-ตุ๊บ-พลึง	----	----	----	----
หน้าทับ	-ตำ-ถ	--ตฺ ตำ	-ตฺ ตำ ถ	-ตฺ-พ	----	----	----	----

กลุ่มที่ 3

หน้าทับสองไม้ ที่ใช้กำกับในเพลงเรื่อง

หน้าทับ	-ติง--	-ถะ-ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	-เท่ง--	-ถะ-ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง
หน้าทับ	-ตำ--	- ถ -ตฺ	---พ	---พ	-ท--	-ถ-ตฺ	---พ	---พ

หน้าทับสองไม้ ที่ใช้กำกับในเพลงเรื่อง ห้องแรกสามารถตีเสียงสลับได้ เป็นเสียง เท่ง สลับกับ ติง

2.3.2 หน้าทับพิเศษ

หน้าทับพิเศษ หมายถึง หน้าทับที่คิดประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากหน้าทับพื้นฐาน ทั้งแบบบังคับอัตราหน้าทับ (หน้าทับปรบไก่) และไม่บังคับอัตราหน้าทับ (หน้าทับสองไม้) หน้าทับพิเศษนี้ใช้กับเพลงอื่น ๆ ได้ ไม่ใช้เฉพาะกับเพลงใดเพลงหนึ่ง แต่เมื่อไม่ใช่หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้แล้ว หน้าทับอื่น ๆ ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษทั้งหมดจะยากต่อการจดจำ ดังนั้นบรมครูทางด้านดนตรีไทย จึงได้ให้เรียกชื่อหน้าทับพิเศษนั้นตามชื่อของเพลง เช่น เพลงตะเข็ง หน้าทับที่ใช้กำกับคือหน้าทับพิเศษ (ที่มีโครงสร้างหน้าทับมาจากหน้าทับปรบไก่) เพื่อสะดวกในการจดจำชื่อของหน้าทับพิเศษ จึงให้เรียกชื่อหน้าทับนี้ว่า “หน้าทับตะเข็ง” โดยหน้าทับนี้สามารถใช้กับเพลงอื่น ๆ อีก ดังตัวอย่างหน้าทับพิเศษต่อไปนี้

1) **หน้าทับพิเศษ** ที่มีบรรทัดฐานมาจากหน้าทับปรบไก่สองชั้น (แบบบังคับอัตราหน้าทับ)

มีดังนี้

เพลงตะเขิ่ง

<u>หน้าทับตะเขิ่ง</u> (หน้าทับพิเศษ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับพิเศษ (ตะเขิ่ง)

หน้าทับ	- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ป	- ตฺ - -	- ตฺ - พ̣	- ตฺ - พ̣

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 1 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น) เพลงตะเขิ่ง หน้าทับที่ใช้กำกับคือหน้าทับพิเศษ เพื่อให้จำได้ง่ายให้เรียกตามชื่อหน้าทับพิเศษตามชื่อเพลง จึงเป็น “หน้าทับตะเขิ่ง”

เพลงสมิงทอง

<u>หน้าทับสมิงทอง</u> (หน้าทับพิเศษ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับพิเศษ (เพลงสมิงทอง)

หน้าทับ	- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - ตฺ	- พ̣ - -	- ตฺ - พ̣	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- ท - ตำ	- ตฺ - ป

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 2 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงเรื่องเวียนเทียน

<u>หน้าทับเวียนเทียน</u> (หน้าทับพิเศษ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับพิเศษ (เวียนเทียน)

หน้าทับ	- - - พ	- - - ป	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ
	- - - -	- ตฺ - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ท	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - พ

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 2 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงเรื่องลงสรง

<u>หน้าทับลงสรง</u> (หน้าทับพิเศษ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับพิเศษ (ลงสรง)

หน้าทับ	- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - ตฺ	- พำ - -	- ตฺ - พำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ
	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พำ	- ท - ตำ	- ตฺ - ป

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 4 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงตระนิมิต

<u>หน้าทับตระนิมิต</u> (หน้าทับพิเศษ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับพิเศษ (หน้าทับตระนิมิต)

ไม้เดิน 4 ไม้

ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ตฺ**

ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ตฺ**

ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พ ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ตฺ**

ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ตฺ**

ไม้ลา

ตะโพน	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตำ พ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

ตะโพน	- ตำ - ท	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

ตะโพน	- - - ตำ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- ตำ - ท	- ถ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

ตะโพน	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 8 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

2) หน้าทับพิเศษ ที่มีบรรทัดฐานมาจากหน้าทับสองไม้สองชั้น (แบบไม่บังคับอัตราหน้าทับ) ในส่วนของตะโพนนั้น จากการศึกษาค้นคว้าไม่พบหน้าทับในกลุ่มนี้ เพราะเนื่องจากหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงที่มีมาตั้งแต่โบราณนั้น หน้าทับสองไม้เป็นหน้าทับที่มีลักษณะสั้นและกระชับเหมาะกับการนำไปใช้กำกับเพลงต่าง ๆ ได้เหมาะสม แต่ในส่วนของหน้าทับปรบไก่ที่นำมาประดิษฐ์เป็นหน้าทับพิเศษนั้น ด้วยความที่เป็นหน้าทับแบบบังคับอัตราหน้าทับและค่อนข้างยาวกว่าหน้าทับสองไม้ถึง 1 เท่าตัวนั้น จึงสามารถนำมาประดิษฐ์หน้าทับพิเศษแบบอื่น ๆ ได้มากกว่า

2.3.3 หน้าทับเฉพาะ

หน้าทับเฉพาะ หมายถึง หน้าทับที่คิดประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากหน้าทับพื้นฐาน ทั้งแบบบังคับอัตราหน้าทับ (หน้าทับปรบไก่) และไม่บังคับอัตราหน้าทับ (หน้าทับสองไม้) หน้าทับเฉพาะนี้ จะใช้เฉพาะกับเพลงเพียงเพลงเดียวเท่านั้น ไม่นำไปใช้กับเพลงอื่น ๆ โดยมีวิธีการเรียกชื่อหน้าทับตามชื่อของเพลงเหมือนกับหน้าทับพิเศษเพื่อสะดวกในการจดจำชื่อของหน้าทับ

1) **หน้าทับเฉพาะ** ที่มีบรรทัดฐานมาจากหน้าทับปรบไก่สองชั้น (แบบบังคับอัตราหน้าทับ) มีดังนี้

เพลงจำปาทองเทศ

หน้าทับจำปาทองเทศ (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับเฉพาะ (เพลงจำปาทองเทศ)

หน้าทับ	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - พ
	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - ตฺ	- พ - -	- ตฺ - พ	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พำ	- ท - ตำ	- ตฺ - ป

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 4 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงเรื่องกะระนะ

หน้าทับกะระนะ (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับเฉพาะ (เรื่องกะระนะ)

หน้าทับ	- - - -	- - - ป	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ
	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- พ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พำ	- ท - ตำ	- ตฺ - ป

หน้าทับเฉพาะ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 2 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงเรื่องเขมรใหญ่

หน้าทับเขมรใหญ่ (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับเฉพาะ (เรื่องเขมรใหญ่)

หน้าทับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ พำ	- - - ตำ	- ตฺ - ป
	- - - -	- - - ป	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ
	- - - -	- - - ป	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- - - ตำ
	- - - -	- - - ป	- - - ตฺ	- พ – ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พำ	- ท - ตำ	- ตฺ - ป

หน้าทับพิเศษ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 4 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงเรื่องพญาโศก

หน้าทับพญาโศก (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับเฉพาะ (เรื่องพญาโศก)

หน้าทับ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ป	- - - -	- - - ตฺ
	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - ตฺ พ๎	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - พ

<u>หมายเหตุ</u> หน้าทับเฉพาะ1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 2 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

เพลงสาธุการ

หน้าทับสาธุการ (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ	- - - -	- - - พ	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - ตฺ	- - - พ

หน้าทับเฉพาะ (หน้าทับสาธุการ)

ตะโพนขึ้น

- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ

ประโยคขึ้น (Intro)โดยนำท้ายเพลงมาขึ้น

ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- ตฺ - ตำ

เริ่มหน้าทับสาธุการ

ตะโพน*	----	----	----	----	----	----	----	---ตำ
ตะโพน	----	----	----	---ตำ	----	---ตำ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ
ตะโพน	----	----	----	---ถ	----	---ตฺ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ
ตะโพน	- - - -	---ตฺ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ	---ถ	**---**ตฺ
ตะโพน	----	----	----	----	----	----	----	**---**ตฺ
ตะโพน	----	----	----	---ตฺ	- - - -	---ตฺ	--ตฺ ถ	-ตฺ -ตำ

ตะโพน	----	----	----	----	----	----	----	---ตำ
ตะโพน	----	----	----	---ตำ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ	---ถ	---ตฺ
ตะโพน	---ตำ	---ตำ	---ตฺ	-พำ-ท	----	----	-ถ--	-ตฺ-ตำ
ตะโพน	---ตฺ	-พำ-ท	---ถ	-ตฺ–ตำ	---ท	--ตำ ตำ	-ตำ-ตฺ	-พำ-ท
ตะโพน	----	----	-ถ--	-ตฺ–ตำ	---ตฺ	-พำ-ท	---ถ	-ตฺ-ตำ
ตะโพน	---ตฺ	-พำ-ท	---ถ	-ตฺ–ตำ	---ท	--ตำ ตำ	-ตำ-ตฺ	-พำ-ท
ตะโพน	----	----	----	-ท–ตำ	--ท ตำ	ท ตำ ท ตฺ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ
ตะโพน	----	---ตฺ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ	--ตฺ ตำ	--ตฺ พ	---ถ	---ตฺ
ตะโพน	---ตำ	---ตำ	---ตฺ	-พำ-ท	---ตฺ	-พ--	----	----
ตะโพน	-ตฺ-พ	-ตำ-พ	-ตฺ-พ	-ตำ-พ	--ตฺ ตำ	--ตำ พ	---ถ	-ตฺ-ตำ

หมายเหตุ หน้าทับเฉพาะ 1 หน้าทับ = หน้าทับปรบไก่ 16 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

2) หน้าทับเฉพาะ ที่มีบรรทัดฐานมาจากหน้าทับสองไม้สองชั้น (แบบไม่บังคับอัตราหน้าทับ) ในส่วนของตะโพนนั้น จากการศึกษาค้นคว้าไม่พบหน้าทับเฉพาะในกลุ่มนี้ เพราะเนื่องจากหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงที่มีมาแต่เดิมนั้น หน้าทับสองไม้เป็นหน้าทับที่มีลักษณะสั้นและกระชับเหมาะกับการนำไปใช้กำกับเพลงต่าง ๆ ได้เหมาะสม ดังนั้นการที่จะนำหน้าทับสองไม้ของตะโพนและกลองทัด มาสร้างเป็นหน้าทับเฉพาะนั้นจึงมีน้อยมาก ซึ่งส่วนมากจะพบในหน้าทับที่กำกับเพลงหน้าพาทย์

เพลงพญาเดิน

หน้าทับพญาเดิน (หน้าทับเฉพาะ) อัตราหน้าทับสองชั้น

หน้าทับสองไม้

หน้าทับ	- - - ตฺ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หน้าทับเฉพาะ (พญาเดิน)

กลองทัดผู้	- - - -	- ตำ - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - --
กลองทัดเมีย	- - ตฺ ตฺ	ตฺ - - -	ตฺ ตฺ ตฺ -	- ตฺ - -	- - - -	- - - -	- - --	- - - -

หมายเหตุ หน้าทับเฉพาะ 1 หน้าทับ = หน้าทับสองไม้ 1 หน้าทับ (อัตราหน้าทับสองชั้น)

ที่มา: สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 61)

2.4 ความหมายของไม้กลอง

มนตรี ตราโมท (2545, น. 49) ความหมายของคำว่า “ไม้กลอง” เพื่อให้เกิดความเข้าใจในคำว่า “ไม้กลอง” นั้นผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับคำว่า “ไม้กลอง” ไว้ดังนี้

ไม้ หมายถึง การกำหนดนับจำนวนการตีกลองทัดที่เรียกว่า “ไม้เดิน” การตีไม้เดินหนึ่งครั้งจะเรียกว่า 1 ไม้ 2 ครั้งจะเรียกว่า 2 ไม้ ดังนั้น “ไม้กลอง” จึงหมายถึงการตีกลองทัดด้วยไม้กลองตามแบบแผนที่บัญญัติไว้ให้ถูกต้องตามหน้าที่กับทำนองเพลง แต่โดยเหตุที่กลองเป็นเครื่องหนังที่ใช้กำกับหน้าทับที่ไม่ได้เลียนเสียงมาจาก “ทับ” จึงไม่เรียกว่า “หน้าทับ” แต่เรียกว่า “ไม้กลอง”

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2558, น. 41) กล่าวถึงเรื่องของ “ไม้กลอง” ไว้ว่า ไม้กลอง คือหน้าทับอีกรูปแบบหนึ่ง แต่เนื่องจากไม้กลองนั้นเป็นเรื่องของกลองทัดที่ตีด้วยไม้กลอง จึงไม่สามารถเรียกว่าหน้าทับได้ ดังนั้น จึงเรียกว่า “ไม้กลอง” โดยไม้กลองแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ดังต่อไปนี้

2.4.1 ไม้เดิน

ไม้เดิน หมายถึง การตีกลองทัดที่ดำเนินเรื่อย ๆ ไปตามจังหวะ โดยมิได้มีการตีสอดแทรกให้กระชั้นเข้าไป คือตีดำเนินไปตามอัตราจังหวะอย่างสม่ำเสมอซึ่งจะถี่หรือห่างเท่าใดนั้น แล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลงในอัตราต่าง ๆ “**ไม้เดิน**” สามารถแบ่งส่วนย่อยออกได้ 5 แบบ ตามอัตราหน้าทับดังนี้

2.4.1.1 ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะเพลง แบ่งออกเป็น 2 อย่าง

1) ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ปฐมชั้นเดียว

2) ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับสองชั้น เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์เข้าม่าน

2.4.1.2 ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะเพลงมีบากไม้กลอง แบ่งออกเป็น 2 อย่าง

1) ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงเชิด

2) ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับสองชั้น เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงเชิดฉาน

2.4.1.3 ไม้เดิน แบบเป็นทำนองของไม้กลอง ในอัตราหน้าทับสองชั้น แบ่งออกเป็น 3 อย่าง

1) ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับต่อกลอง 1 ใบ) เช่น เพลงกราวใน

2) ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับต่อกลอง 2 ใบ) เช่น เพลงเหาะ

3) ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับตีกลอง 2 ใบพร้อมกัน) เช่น เพลงกราวรำ

2.4.1.4 ไม้เดิน แบบที่ใช้เฉพาะกับเพลงลา/เสมอ ฯลฯ ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว ซึ่งจะเป็นการเดินไม้กลองโดยมีมือตะโพนเดินนำไม้กลองจำนวน 4 ไม้ หรือมากกว่า 4 ไม้ แล้วจะต่อด้วยไม้ลาในอัตราหน้าทับชั้นเดียว เช่น เพลงลา เพลงเสมอ เพลงเสมอเถร เพลงเสมอสามลา เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงพราหมณ์เข้า ฯลฯ

2.4.1.5 ไม้เดิน แบบที่ใช้เฉพาะกับเพลง “ตระ” ในอัตราหน้าทับสองชั้น และสามชั้น ซึ่งจะเป็นการเดินไม้กลองโดยมีมือตะโพนเดินนำไม้กลองจำนวน 4 ไม้ แล้วจะต่อด้วยไม้ลาในอัตราหน้าทับสองชั้น เช่น เพลงตระสันนิบาต ฯลฯ หรืออัตราหน้าทับสามชั้น เช่น เพลงตระโหมโรง ฯลฯ

2.4.2 ไม้ลา

ไม้ลา หมายถึง การตีกลองทัด ซึ่งใช้ลีลาการตีไม้กลอง สอดแทรกจังหวะให้กระชั้นเป็นเครื่องหมายว่าจะจบตอนหรือจบเพลง แล้วไม้กลองดังกล่าว เรียกว่า “ไม้ลา” ไม้ลาที่ตีกระชั้นนี้ไม่ใช่เป็นการ “เล่นไม้” หรือเล่นพลิกแพลง แต่เป็นการตีตามแบบแผนที่ผู้แต่งในสมัยโบราณกำหนดขึ้นมาตามหลักเกณฑ์ ดังนั้น “**ไม้ลา**” สามารถแบ่งส่วนย่อยออกได้ตามอัตราหน้าทับดังนี้

2.4.2.1 ไม้ลา ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว เช่น ไม้ลาที่ใช้ในเพลงลา เพลงเสมอ

2.4.2.2 ไม้ลา ในอัตราหน้าทับสองชั้น เช่น ไม้ลาที่ใช้ในเพลงตระนิมิต และเพลงตระต่าง ๆ

2.4.2.3 ไม้ลา ในอัตราหน้าทับสามชั้น เช่น ไม้ลาที่ใช้ในเพลงตระโหมโรง (มีเพียงเพลงเดียว แต่มีหลายตัว)

2.4.3 ไม้รัว

ไม้รัว หรือ ไม้รัวกลอง หมายถึง การตีกลองทัดที่ดำเนินไม้กลองแบบกระชั้นจังหวะของไม้กลองตั้งแต่จังหวะไม้กลองช้าไปหาเร็ว สอดแทรกกับจังหวะ ในลักษณะที่เรียกว่า รัวไม้กลอง การรัวไม้กลองนี้ไม่ใช่เป็นการเล่นไม้ แต่สามารถพลิกแพลงได้บ้างตามโอกาส เพื่อความเหมาะสมกับทำนองเพลง ที่ผู้แต่งในสมัยโบราณกำหนดขึ้นตามหลักเกณฑ์ โดย “**ไม้รัว**” สามารถแบ่งส่วนย่อยออกเป็น 2 อย่าง (อัตราจังหวะอิสระ)

2.4.3.1 ไม้รัว แบบไม่มีบากตะโพน เช่น เพลงรัวลาเดียว รัวเฉพาะ

2.4.3.2 ไม้รัว แบบมีบากตะโพน เช่น เพลงรัว 3 ลา เพลงคุกพาทย์ ฯ

2.4.4 ไม้ประดน

ไม้ประดน หมายถึง การตีไม้กลองกลุ่มย่อยชนิดหนึ่ง ซึ่งอยู่ในกลุ่มไม้กลองหลักของหน้าทับพิเศษ โดยบรมครูดนตรีไทยได้คิดประดิษฐ์ไม้กลองนี้ขึ้นมา เพื่อใช้ **เพิ่ม เติม ทำให้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบ และทดแทนส่วนที่ขาด** เพื่อทำให้หน้าทับที่ขาดนั้นครบตามเพลง ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ดนตรีไทย ซึ่ง “**ไม้ประดน**” เป็นไม้กลองพิเศษที่เพิ่มเติมเข้ามาเพื่อทำให้หน้าทับนั้นครบถ้วน ทดแทนส่วนที่ขาดไป เพื่อทำให้หน้าทับนั้นครบถ้วนตามเพลงถูกต้องตามหลักเกณฑ์ดนตรีไทยโดยไม้ประดนนี้ จะใช้กำกับอยู่ในเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น มิใช่กำกับเพลงในประเภทอื่น ๆ และเพลงที่ใช้ไม้ประดนกำกับนั้น มีเพลงหน้าพาทย์ชำนาญ กระบองกัน โปรยข้าวตอก ประสิทธิ ย้อมเสี้ยน ย้อนหนาม ฯลฯ

หมายเหตุ ไม้กลองทั้งหมดที่กล่าวมานี้ จะตีสอดสลับไปกับการตีของตะโพน ซึ่งเมื่อตีรวมกันแล้ว จะเรียกการตีทั้งตะโพนและกลองทัดว่า “หน้าทับ” ซึ่งหน้าทับและไม้กลองนี้จะอยู่ในเพลงหน้าพาทย์ชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น ซึ่งถือว่าเป็นเพลงแม่บทของเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ (จะเรียกว่าหน้าทับได้ก็ต่อเมื่อกลองทัดและตะโพนตีสอดสลับกันเท่านั้น)

นอกจากนี้ “ไม้กลอง” ทั้ง 4 ประเภท ที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมี “กลวิธีพิเศษ” ในการตีไม้กลองอีกหลายอย่างด้วยกัน โดยจะอธิบายได้ดังต่อไปนี้

1) มือสอดไม้ลัก หมายถึง วิธีการตีของตะโพนที่ตีสอดสลับกับกลองทัด โดยให้ทำนองของตะโพนนั้นตีสอดลงจังหวะของการตีไม้ลักจังหวะของกลองทัด ซึ่งการตีแบบนี้จะใช้ตีอยู่ในไม้ลาในเพลงลา ฯลฯ

2) ไม้ลัก หมายถึง การตีกลองทัดพลิกแพลงในลักษณะการลักจังหวะของไม้กลอง เพื่อให้เกิดอรรถรสทั้งที่ผู้คิดประดิษฐ์ไม้กลองจงใจสร้างทำนองไม้ลัก หรือผู้ตีกลองทัดตั้งใจจะตี

3) เล่นไม้ หมายถึง การตีกลองพลิกแพลงสอดแทรกให้ผิดไปจากแบบแผนไม้กลองเดิม แต่ต้องยึดถือไม้กลองอันเป็นเนื้อแท้ของเดิมไว้เป็นหลัก

4) บากไม้กลอง หมายถึง การตีไม้กลองบอกสัญญาณการหมดท่อนเพลง หรือหมดประโยคเพลง โดยตีไม้กลองบากเน้นจังหวะก่อนที่จะจบท่อนเพลง หรือหมดเพลงกระชั้นถี่เป็น 1 เท่าตัวของไม้กลองปกติจากกลองเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ อย่างละ 2 ไม้ ในระยะจังหวะเท่ากัน เช่น บากไม้กลองเพลงเชิด เพลงเชิดฉาน เพลงรุกร้น เพลงนางเดิน เป็นต้น

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (พ.ศ. 2534) ทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ โดยดำเนินการศึกษาข้อมูลทำนองทางฆ้องวงใหญ่ซึ่งบรรเลงด้วยเพลงสาธุการจำนวน 10 ทาง จากนักดนตรีอาวุโสผู้มีประสบการณ์ด้านดนตรี ได้ทำหน้าที่บรรเลงและสอนมาแล้วไม่น้อยกว่า 35 ปี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการทราบบทบาทความสำคัญของเพลงสาธุการต้องการทราบรูปแบบทำนองทางฆ้อง และเพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบการดำเนินทำนองของทางเพลงสาธุการ ผลการศึกษาพบว่า เพลงสาธุการ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มีความหมายของเพลงเพื่อแสดงการน้อมไหว้และเคารพบูชา เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ มีบทบาทสำคัญทั้งในงานพระราชพิธีและพิธีของประชาชนทั่วไป ในวัฒนธรรมการดนตรีของไทยใช้เพลงสาธุการเป็นเพลงแรกฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ก่อนที่จะเรียนเพลงอื่น ๆ โดยผู้เรียนจะต้องผ่านการครอบหรือยกครู ทำนองทางฆ้องเพลงสาธุการ เป็นลูกฆ้องอิสระที่เอื้ออำนวยให้นักดนตรีแสดงภูมิปัญญาสร้างสรรค์พัฒนาทำนองและการใช้มือฆ้องทำให้เพลงนี้มีทางเพลงมากมาย ในปัจจุบันในด้านรูปแบบและทำนองทางฆ้องถูกกำหนดไว้อย่างมีกฎเกณฑ์ คือ ส่วนที่เป็นประโยคนำ 1 ประโยคส่วนที่เป็นเนื้อทำนอง 54 ประโยค เนื้อทำนองแบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลังมีลักษณะรูปแบบ ABAC ทำนองเที่ยวแรกเริ่มจากรูปแบบ A ถึง B เที่ยวหลังย้อนซ้ำทำนองที่รูปแบบ A แล้วแยกทำนองไปยังรูปแบบ C ซึ่งมีชื่อเรียกเฉพาะว่าสาธุการเที่ยวน้อยหรือพระเจ้าเปิดโลก ส่วนระดับเสียงลูกตกมี 6 เสียง คือ เสียง เร มี ฟา ซอล ลาและที การกำกับจังหวะเพลงสาธุการจะกำกับด้วยหน้าทับสาธุการซึ่งเป็นหน้าทับเฉพาะกำหนดชุดของทำนองออกเป็นท่า ท่าหนึ่งแบ่งเป็น 4 ตอน แต่ละตอนจะมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ หรือ 4 ประโยคเพลง การกำกับหน้าทับเริ่มด้วยเสียงตะโพนนำ จากนั้นจึงเป็นทำนองดนตรีใช้หน้าทับกำกับทำนอง 3 ท่าแล้วออกตอนที่ 1 ลงจบด้วยสองจังหวะท้ายของตอนที่ 4 สำหรับทำนองทางฆ้องเพลงสาธุการ ในตำแหน่งเดียวกันและในตำแหน่งอื่น ซึ่งมีระดับเสียงลูกตกเดียวกันมีความหลากหลายในการดำเนินทำนองและการใช้มือฆ้อง

ถาวร หัสดี (พ.ศ. 2543) ทำการวิจัยเรื่องหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพน โครงสร้างและระบบเสียงของตะโพน รวมทั้งศึกษากระสวนจังหวะของมือตะโพนกับไม้กลอง ที่โบราณาจารย์ทางด้านดนตรีไทยได้บัญญัติไว้เป็นรูปแบบเฉพาะของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์สำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ผลการศึกษาพบว่า ความสำคัญของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ตะโพนและกลองทัดเป็นผู้บรรเลงกำกับ

จังหวะ และเป็นผู้เชื่อมโยงความรู้สึกทั้งของผู้แสดง ผู้ชม รวมทั้งนักดนตรีให้เกิดจินตนาการร่วมกัน ในการวิเคราะห์หน้าทับพบว่าได้มีการใช้ส่วนย่อยของจังหวะแบบต่าง ๆ นำมาผูกร้อยเรียงให้เกิดเป็นกระสวนจังหวะของแต่ละหน้าทับอย่างมีกฎเกณฑ์อันเป็นแบบแผนโดยเฉพาะ

ธำนุ คงอิ่ม (พ.ศ. 2539) ทำการวิจัยเรื่องหน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบของกระสวนจังหวะหน้าทับของตะโพนและกลองทัด ที่ใช้บรรเลงประกอบอยู่ในชุดโหมโรงเย็นที่กรมศิลปากรได้บันทึกไว้โน้ตสากลฉบับรวมเครื่อง (Score) ปี พ.ศ. 2473 ซึ่งประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ 19 เพลง เนื่องจากตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีแบบแผนในการบรรเลงอย่างมีระบบสืบทอดกันมาเป็นเวลานับ 100 ปีเพื่อใช้บรรเลงประกอบในงานพิธีกรรมและประกอบการแสดงมหรสพ ผลการศึกษาพบว่า สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ 1) รูปแบบหน้าทับจังหวะเฉพาะแบบวน 2) รูปแบบจังหวะหน้าทับเฉพาะแบบไม่วน จังหวะหน้าทับทั้งสองประเภทจะไม่นิยมนำไปตีประกอบและกำกับบทเพลงอื่น ๆ จะให้ตีประกอบเฉพาะเพลงทั้ง 19 เพลงนี้เท่านั้น โดยเพลงที่ใช้กระสวนจังหวะหน้าทับแบบวนมี 6 เพลง คือ เพลงเข้าม่าน ปฐม เชิดสองชั้น เชิดชั้นเดียว กลม กราวใน การบรรเลงหน้าทับกำกับดังกล่าวจะใช้ตะโพนและกลองทัดตีสอดแทรกกันและกันทุกเพลงหน้าทับที่วนหรือซ้ำอยู่บ่อย ๆ ในบทเพลงมักจะมีการสร้างทำนองหรือแปรทำนอง เพื่อให้การดำเนินทำนองมีความงามความไพเราะมากขึ้นในทุก ๆ เพลง และแสดงออกถึงความสามารถในเชิงความคิด ซึ่งสามารถแสดงออกในเชิงฝีมือความสามารถและความชำนาญของนักดนตรี สิ่งนี้เป็นคุณลักษณะของดนตรีไทย และในส่วนเพลงที่ใช้กระสวนจังหวะหน้าทับเฉพาะแบบไม่วนมี 10 เพลง คือ เพลงสาธุการ เพลงตระโหมโรง (ตระหญ้าปากคอก/ตระปลายพระลักษณ์/ตระมารละม่อม) รัวสามลา ต้นชุบ ลา เสมอ รัวลาเดียว และเพลงชำนาญในจำนวนนี้เพลงสาธุการจะใช้ตะโพนเพียงอย่างเดียวนอกเหนือจากนี้ จะใช้ตะโพนกับกลองทัดตีสอดแทรกกัน กระสวนจังหวะที่ไม่วนจะต้องบรรเลงกำกับควบคู่ไปกับทำนองเพลงตลอดทั้งเพลง ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ยังเป็นแบบแผนในการที่จะสร้างหรือกำหนดจังหวะหน้าทับในลักษณะที่เป็นการใช้เฉพาะเพื่อนำไปใช้ประกอบกับทำนองเพลงให้เกิดความสอดคล้องระหว่างทำนองกับหน้าทับได้เป็นอย่างดี ซึ่งจากการวิเคราะห์ตะโพนและหน้าทับในชุดโหมโรงเย็นเชิงดนตรีวิทยาหรือในระบบความเชื่อที่เสนอให้เห็นในเชิงมานุษยวิทยาการดนตรีแล้ว สมควรที่จะได้ศึกษาวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดเพลงชุดโหมโรงเย็นในบทบาทหน้าที่และความสอดคล้องในด้านการประกอบการแสดงโขนละครหรือด้านอื่น ๆ ต่อไป

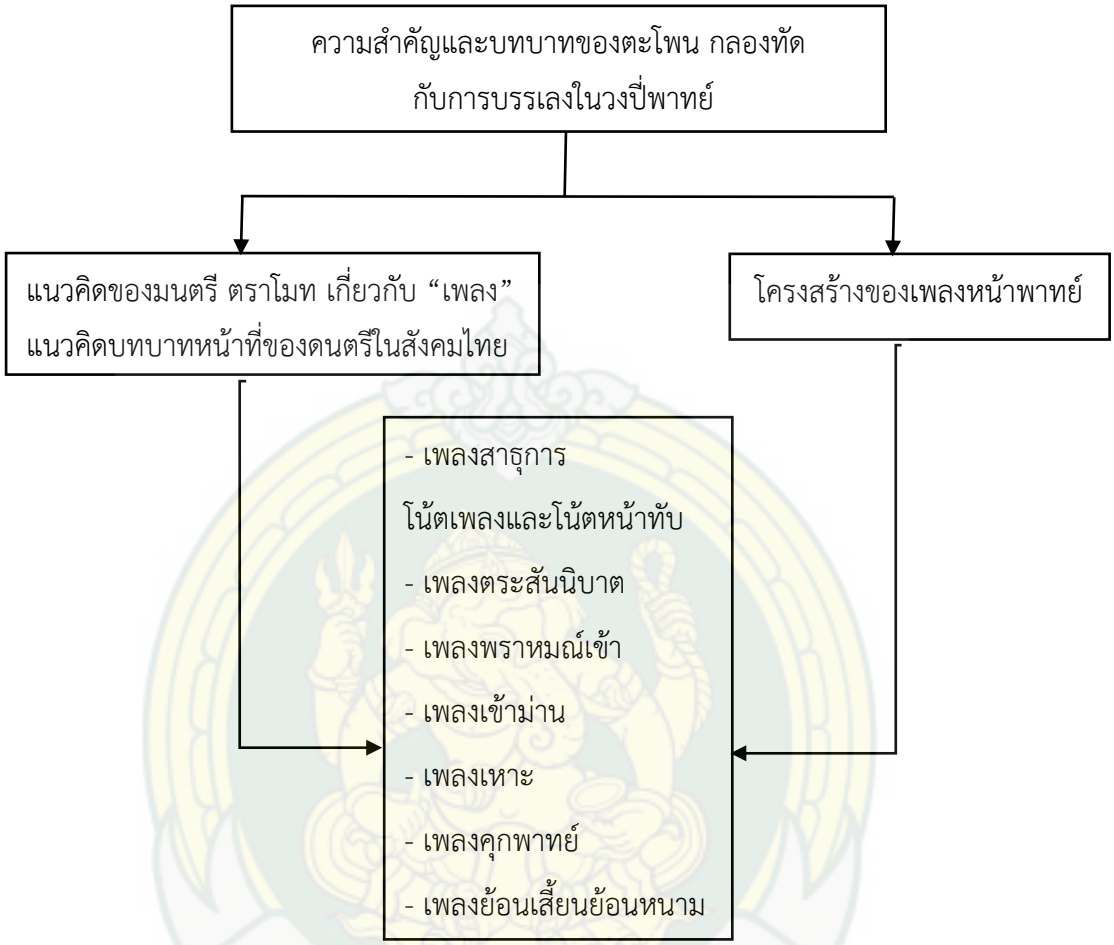
นัฐพงศ์ โสวัตร (พ.ศ. 2538) ทำการวิจัยเรื่องบทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้เน้นศึกษาเรื่องของ เพลงตระไหว้ครูในพิธีดนตรีไทย ซึ่งเก็บข้อมูลจากการปฏิบัติจริงของครูดนตรีไทยผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นที่ยอมรับทางด้านดนตรีไทยและเป็นที่เคารพนับถือ รวม 7 ท่าน เก็บข้อมูลระหว่างปี พ.ศ. 2534 จนถึง พ.ศ. 2536 โดยการบันทึกเป็นแถบบันทึกภาพอย่างละเอียดตั้งแต่เริ่มพิธีจนเสร็จพิธีพร้อมกับการสัมภาษณ์ประธานผู้ประกอบพิธีทุกท่าน ท่านละหลายครั้ง รวมทั้งศึกษาเพิ่มจากเอกสารทางวิชาการแล้วนำมาวิเคราะห์เรียบเรียง โดยถอดเพลงจากแถบบันทึกภาพออกมาเขียนเป็นโน้ตสากลเฉพาะเครื่องดนตรีหลักที่บรรเลงในวงปี่พาทย์ 4 เครื่อง คือ ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ผลการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ของเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย มี 6 ประการ เรียงลำดับความเด่นชัดจากมากไปหาน้อย ได้แก่ วิธีบรรเลงรัวคู่ 2 จังหวะหน้าทับตระ (ไม้เดิน + ไม้ลา) ทำนองหลักที่มีลักษณะเฉพาะเป็นสำนวนตระอย่างชัดเจนระดับเสียงที่อยู่ช่วงกลางของฆ้องวงใหญ่ (ลูกที่ 5 - 13) กลุ่มเสียงกระชั้นถี่ 3 ลักษณะและประโยคเพลงตระ

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (พ.ศ.2557) ทำการวิจัยเรื่องหน้าทับไม้ประดน: กรณีศึกษาการใช้หน้าทับกับกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ หน้าทับไม้ประดนเป็นการใช้หน้าทับกับกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลทำนองและหน้าทับที่ใช้กับเพลงชำนาญ เพลงกระบองกัน เพลงโปรยข้าวตอก เพลงประสิทธิและเพลงบาทสกุณีจาก ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาของไม้ประดนและการใช้หน้าทับนี้กับเพลงหน้าพาทย์ วิธีดำเนินการวิจัยจำแนกเป็น 2 ตอน คือ ศึกษาเอกสารข้อมูล การสัมภาษณ์การเข้าไปมีส่วนร่วมสังเกตการณ์และดำเนินการวิเคราะห์รูปแบบทำนองเพลงและหน้าทับ โดยมุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับจังหวะหน้าทับพิเศษที่ใช้กับเพลงหน้าพาทย์ชำนาญ เพลงกระบองกัน เพลงโปรยข้าวตอก เพลงประสิทธิและเพลงบาทสกุณี ผลการศึกษาพบว่าที่มาของไม้ประดนเป็นไม้กลองที่ถูกเพิ่มเติมเข้ามา เพื่อทำให้หน้าทับพิเศษที่ใช้กับเพลงหน้าพาทย์นั้นครบถ้วนไม่ขาด ซึ่งหน้าทับพิเศษนี้ แต่เดิมมีโครงสร้างหลักของหน้าทับประกอบด้วย กลุ่มหน้าทับที่เป็นทำนองของตะโพนอย่างเดียวและกลุ่มไม้กลองที่เรียกว่า “ไม้ลา” ดังนั้นจากสิ่งที่ขาดหายไปนี้ บรมครูทางด้านดนตรีไทยจึงได้คิดประดิษฐ์ไม้กลองเพิ่มเติมเข้ามาเพื่อให้ครบถ้วน และใช้รากศัพท์ของคำว่า “ประดน” ที่หมายถึง เพิ่ม เติม ทดแทนส่วนที่ขาดหายไป ทำให้ครบถ้วนและเรียกชื่อไม้กลองนี้ว่า “ไม้ประดน” ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้หน้าทับพิเศษที่มีไม้ประดนนี้ มีเพลงชำนาญ เพลงกระบองกัน เพลงโปรยข้าวตอก เพลงประสิทธิและเพลงบาทสกุณี

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (พ.ศ. 2558) ทำการวิจัยเรื่อง ความหมายและนัยสำคัญของเพลงองค์พระพิราพ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาความหมายและนัยสำคัญของเพลงองค์พระพิราพ โครงสร้างเพลงและหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงและวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชื่อมโยงของเพลง ผลการศึกษาพบว่า เพลงองค์พระพิราพ เป็นเพลงที่มีความหมายและนัยสำคัญ 2 นัย คือ 1) นัยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) หมายถึง ปางหนึ่งของ “พระอิศวร” ที่ชื่อว่า “พระไภราวะ” เป็นปางหนึ่งที่ดุร้ายเป็นมหาเทพแห่งการทำลายล้าง ความตาย ชีวิต และขจัดความชั่วร้าย 2) นัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ “พระพิราพ” หมายถึงอสูรเทพบุตรที่มีฤทธิ์มาก มีหน้าที่ดูแลรักษาสวนที่ปลูกต้นชมพู่พวาทอง แต่ต้องมาตายด้วยศรของพระราม ซึ่งทั้ง 2 นัยสำคัญนี้มีความแตกต่างกัน ส่วนนัยสำคัญที่สองเกี่ยวกับเพลงองค์พระพิราพนั้น ยังแบ่งนัยสำคัญออกเป็น 2 นัย คือ 1) นัยสำคัญของเพลงที่ใช้ในเรื่องของพิธีไหว้ครูหรือพิธีกรรมต่าง ๆ 2) นัยสำคัญของเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยนัยสำคัญของเพลงองค์พระพิราพที่ประกอบพิธีกรรมและที่ประกอบการแสดงโขนนั้น เป็นเพลงเดียวกัน เมื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงและหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงองค์พระพิราพ แล้วพบว่าเพลงองค์พระพิราพนั้นเป็นเพลงที่มีการนำเพลงหลายเพลงมาเรียงร้อยต่อกัน ทั้งที่เป็นทำนองเพลงเดิมและทำนองที่คิดประพันธ์ใหม่ โดยให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันในเพลงแต่ละเพลงอย่างลงตัว ซึ่งสามารถแบ่งเพลงองค์พระพิราพออกเป็นส่วน ๆ ได้ 5 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 หัวเพลงองค์พระพิราพ ส่วนที่ 2 ตัวองค์พระพิราพ ส่วนที่ 3 ท้ายองค์พระพิราพ ส่วนที่ 4 เพลงปฐมและเพลงลาเป็นเพลงที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์ของเพลงกับเรื่องราวของพระพิราพและส่วนที่ 5 เพลงรัวลาเดียวเป็นเพลงที่ถือว่าเป็นจารีตทางวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยเฉพาะในส่วนที่ 5 นี้ จะบรรเลงเฉพาะประกอบในพิธีกรรมเท่านั้น แต่ถ้าบรรเลงกับการแสดงโขน ละคร จะไม่มีการบรรเลงเพลงรัวลาเดียวต่อท้าย โดยทั้ง 5 ส่วนนี้ มีนัยสำคัญในเพลงต่าง ๆ ที่นำมาเรียงร้อยเชื่อมโยงให้เห็นความสัมพันธ์ของเพลง

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปกรอบแนวคิดในการวิจัย ตามขั้นตอนกระบวนการของระเบียบวิธีวิจัยได้ดังนี้



ภาพที่ 23 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาทางด้านมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษา “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” โดยมีขั้นตอนและรายละเอียดในการวิจัยดังต่อไปนี้

1. ระเบียบวิธีวิจัย
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
3. การจัดระเบียบข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูลก่อนวิเคราะห์
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอผลงานวิจัย

1. ระเบียบวิธีวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ดำเนินการวิจัยเชิงลึกตามรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ มีเป้าหมายที่ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์เป็นหลัก โดยเฉพาะกับเพลงหน้าพาทย์ เพื่อศึกษา “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคล ซึ่งเป็นผู้มีความรู้และเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ รวมทั้งใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วมที่ได้ปฏิบัติจริงกับวงดนตรีที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูและประกอบการแสดง เพราะการวิจัยครั้งนี้ต้องใช้การสังเกตและการสัมภาษณ์เป็นหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่นำมาใช้ประกอบในการศึกษาวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยได้กำหนดข้อมูลจากการศึกษาไว้ ดังนี้

2.1 ข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ ข้อมูลที่มีการบันทึกในรูปแบบเอกสาร ภาพถ่ายที่มีการบันทึกไว้และภาพถ่ายช่วงปฏิบัติงานวิจัย ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากเอกสารที่ได้ตีพิมพ์เกี่ยวกับเรื่องราวทางด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์และหน้าทับซึ่งเอกสารที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลได้จากแหล่งข้อมูลดังนี้

1) หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี

2) หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ

3) หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

4) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

2.2 ข้อมูลด้านดนตรี เช่น โน้ตเพลง เทปบันทึกเสียงเพลง สื่อบันทึกรูปแบบอื่น ๆ ภาพถ่ายประเภทภาพเคลื่อนไหว เช่น วีดิทัศน์ ซีดี ดีวีดี เป็นต้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

เอกสารที่ได้ตีพิมพ์เกี่ยวกับเรื่องราวทางด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์และหน้าทับที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลได้จากแหล่งข้อมูลดังนี้

1) หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี

2) หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ

3) หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

4) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของดนตรีไทย โดยเฉพาะเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ และหน้าทับพิเศษที่ใช้กับเพลงองค์พระพิราพ มีดังนี้

1) เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2) เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดด้านทำนองและหน้าทับ มนตรี ตราโมท

3) เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมไทย ปัญญา รุ่งเรือง

4) หนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย กรมศิลปากร

5) หนังสือเพลงพระพิราพเต็มองค์

6) หนังสือเครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย

เอกสารทางวิชาการที่เป็นวิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ และพระพิราพในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งเรื่องของวงดนตรี เครื่องดนตรี เพลงดนตรี นักดนตรี มีดังต่อไปนี้

1) บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีดนตรีไทย

2) วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงโหมโรงเย็น

3) หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน

4) ความหมายและนัยสำคัญของเพลงองค์พระพิราพ

5) หน้าทับไม้ประดน: กรณีศึกษาการใช้หน้าทับกับกลุ่มเพลงหน้าพาทย์

และนำข้อมูลการศึกษามาวิเคราะห์เพื่อหาเหตุผลในการสนับสนุนงานวิจัยในครั้งนี้

2.3 ข้อมูลจากการปฏิบัติงานภาคสนามและสถานที่อื่น ๆ ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน

2.3.1 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครูอาวุโส ศิลปินแห่งชาติในสาขาดนตรีไทย

การวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เป็นส่วนใหญ่ กับบุคคลที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรี โดยมุ่งเน้นถึงหลักการวิเคราะห์ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ โดยผู้วิจัยได้สร้างแบบสัมภาษณ์ เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ในหัวข้อต่อไปนี้

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนัง ดังนี้

1) รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

2) นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์

ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย คือ นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์

2.3.2 ข้อมูลจากการสังเกตและการมีส่วนร่วม

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ในครั้งนี้นอกจากจะใช้วิธีการสัมภาษณ์แล้ว ผู้วิจัยยังได้ข้อมูลจากการสังเกตและร่วมปฏิบัติจริงในหน้าที่นักดนตรีไทยที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ในวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ นำมาจดบันทึกและใช้เป็นข้อมูลประกอบการศึกษาวิจัย

2.4 ข้อมูลจากภาพถ่าย เทปบันทึกเสียงและเทปบันทึกภาพ

ข้อมูลจากภาพถ่าย เทปบันทึกเสียง และเทปบันทึกภาพ เป็นแหล่งข้อมูลอีกอย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้ศึกษาเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” โดยผู้วิจัย ได้บันทึกภาพและบันทึกเสียงในการเก็บข้อมูลทุกครั้ง เพื่อใช้เป็นหลักฐานยืนยันความถูกต้องของข้อมูล และใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ ซึ่งข้อมูลเหล่านี้นับว่ามีประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างยิ่ง

2.5 เครื่องมืออุปกรณ์การวิจัย

เครื่องมืออุปกรณ์การวิจัยนั้น ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 2 เครื่องมือ ดังนี้

2.5.1 เครื่องมือวิจัยที่เป็นแนวสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ดำเนินตามขอบเขตของการวิจัย

2.5.2 เครื่องมือที่เอื้อต่อการปฏิบัติการวิจัย เช่น

1) เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2) เครื่องบันทึกเสียง

3) กล้องบันทึกภาพ

3. การจัดระเบียบข้อมูล

การจัดระเบียบข้อมูลนั้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้มาจากการศึกษา นำมาจัดระเบียบข้อมูล โดยนำมาจัดแบ่งเป็นกลุ่มของข้อมูลให้เป็นส่วนย่อย จากนั้นจึงจัดระเบียบด้วยการจำแนกตามประเด็น ตามคำถามวิจัย ประกอบด้วยกรอบข้อมูลที่เกี่ยวกับ

3.1 ความหมายของคำว่า “ความสำคัญ” และ “บทบาท

3.2 ตะโพน

1) ประวัติที่มาของตะโพน

2) ความสำคัญและบทบาทของตะโพน

3) ลักษณะและส่วนประกอบของตะโพน

4) ลักษณะการนั่งตีตะโพน

5) เสียงของตะโพนและลักษณะการวางมือตีตะโพน

6) วิธีการฝึกปฏิบัติในการตีต

3.3 กลองทัด

1) ประวัติที่มาของกลองทัด

2) ความสำคัญของกลองทัด

3) หน้าที่ของกลองทัด

4) ลักษณะและส่วนประกอบของกลองทัด

5) ลักษณะการนั่งตีกลองทัด

6) เสียงของกลองทัดและลักษณะการวางไม้กลองตีกลองทัด

7) วิธีการฝึกปฏิบัติในการตีกลองทัด

3.4 หน้าทับ

1) หน้าทับพื้นฐาน (หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้)

2) หน้าทับพิเศษ

3) หน้าทับเฉพาะ

3.5 ความหมายของไม้กลอง

1) ไม้เดิน

2) ไม้ลา

3) ไม้รัว

4) ไม้ประดน

4. การตรวจสอบข้อมูลก่อนวิเคราะห์

การตรวจสอบข้อมูลก่อนวิเคราะห์นั้น เป็นสิ่งที่พึงกระทำทุกครั้งในการทำวิจัย กรอบข้อมูลเกี่ยวกับเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยได้จัดระเบียบข้อมูลแล้ว เป็นข้อมูลการศึกษาเบื้องต้นที่ผู้วิจัยเชื่อมโยง ให้ข้อมูลปรากฏอยู่ในกรอบข้อมูล

จากนั้นผู้วิจัยตรวจสอบพิจารณาส่วนย่อย เมื่อตรวจพบว่าบางประเด็นของข้อมูลที่ศึกษามีข้อบกพร่อง ผู้วิจัยได้เสริมความถูกต้องให้ครบถ้วน ต่อจากนั้นจึงนำส่วนของข้อมูลที่ต้องทำการวิเคราะห์ ส่งมอบให้นายบำรุง พาทยกุล เพื่อตรวจสอบก่อนการวิเคราะห์เนื้อหาต่อไป

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ข้อมูลที่สมบูรณ์แล้ว ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลทั้งหมดนั้น มาแยกส่วนวิเคราะห์ตามประเด็นศึกษาให้เห็นภาพส่วนย่อย จากนั้นจึงวิเคราะห์รวบประเด็นให้เห็นภาพรวมด้วยวิธีวิเคราะห์ความเหมือน ความแตกต่าง ความเกี่ยวข้อง ความสัมพันธ์ เป็นต้น วิธีการนี้หากพบข้อมูลที่ยังขาดความสมบูรณ์ ก็จะย้อนกลับไปที่กระบวนการตรวจสอบข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง จากนั้นจึงทำการสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของแต่ละกรอบข้อมูล ตีความที่ได้จากการศึกษา พร้อมทั้งอธิบายผลด้วยความเรียงเชิงพรรณนา และจัดระเบียบองค์ความรู้ เพื่อตอบทุกคำถามวิจัยที่กำหนดไว้ โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการดำเนินการดังนี้

5.1 การจำแนกข้อมูล เพื่อจัดกลุ่มของข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้า

5.2 การวิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

5.3 นำเสนอรายงานผลการวิจัยด้วยการเขียนวิเคราะห์

6. การนำเสนอผลงานวิจัย

ผู้วิจัยเสนอผลการวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัด กับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ในรูปแบบของเอกสารที่เป็นรูปเล่มสมบูรณ์ โดยแบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจาก หนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สิ่งตีพิมพ์ และการสัมภาษณ์บุคคลสำคัญทางด้านดนตรีไทยเพื่อนำข้อมูลที่ได้มานั้น มาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยนำเสนอผลการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. ผลการวิเคราะห์ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

การศึกษาค้นคว้าเรื่องของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ จากเอกสาร และงานวิจัยต่าง ๆ ตลอดจนกระทั่งสิ่งตีพิมพ์ ผู้วิจัยสามารถแบ่งความสำคัญของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ได้ดังต่อไปนี้

1.1 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ที่มีต่อความเชื่อและพิธีกรรม

เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญและบทบาทต่อพิธีกรรมความเชื่อ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่เรียกว่า “กลอง” และเครื่องดนตรีประเภทโลหะ เช่น ฆ้อง ซึ่ง สุจิตต์ วงษ์เทศ(2537, น. 170) ได้กล่าวว่า มีความสอดคล้องกับดนตรีของไทยในสมัยโบราณ ที่มีเครื่องดนตรีประเภทกลองและฆ้องเช่นเดียวกัน ด้วยเสียงที่มีอำนาจของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ จึงถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของชาวจ้วงในมณฑลกวางสีตอนใต้ของประเทศจีนในพิธีกรรมฝังศพกบ หลังพิธีฝังศพกบจะมีงานเฉลิมฉลองโดยมีการแสดงระบำกบ ผู้แสดงแต่งกายเป็นชาวบ้านแบกเครื่องมือทำมาหากินออกมาพร้อมสัตว์เลี้ยง พวกปีศาจก็เข้ามารังแกชาวบ้านและสัตว์เลี้ยงเหล่านั้น กบจึงออกมาขับไล่ปีศาจเหล่านั้นไป การละเล่นนี้ประกอบด้วย การประโคมกลองรูปร่างเหมือนกลองทัด ที่ผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิงเป็นผู้ประโคม

1.2 ความเชื่อของคนเครื่องหนัง

ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลินและครูเทียบ คงลายทอง ได้เคยเล่าขานให้ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ฟังสรุปความได้ดังนี้

1.2.1 งานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ วงปี่พาทย์ (เพลงหน้าพาทย์) ห้ามไม่ให้นักดนตรีที่ยังไม่ได้ผ่านพิธีการครอบครู บรรเลงเพลงหน้าพาทย์และห้ามการต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพในเคหะสถานบ้านเรือนแต่ให้ในพระอุโบสถเท่านั้น

1.2.2 ข้อห้ามในเรื่องความเชื่อของช่างทำกลอง สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้สรุปความได้ว่า

1) ห้ามข้ามกลองและเครื่องมือทำกลอง ถือว่าเป็นการลบหลู่ ไม่เป็นมงคลกับตัวเอง

2) ห้ามนำไม้จากศาลเจ้าในหมู่บ้านมาทำกลอง

3) ห้ามนำไม้ตกน้ำมัน เช่น ไม้ตะเคียนมาทำกลอง โดยเชื่อว่ามีวิญญาณสิงสถิตอยู่ในไม้เหล่านั้น

4) ห้ามนำไม้ที่มีลักษณะต้องห้ามที่ช่างทำกลองเรียกกันว่า "ไม้โพรงบาตรหลวม" คือ ไม้ที่มีรูโพรงขนาดใหญ่อยู่ด้านในจนบาตรพระสามารถใส่ลงไปได้ ไม้ชนิดนี้ห้ามนำมาทำกลองเพราะจะทำให้กลองนั้นเป็นอัปมงคล

5) ช่างกลองมีความเชื่อว่า กลองที่เคยบรรเลงมาแล้วจะถือว่ามีครูสิงสถิตอยู่ ดังนั้นหากจะนำมาซ่อมจะต้องทำพิธีขอขมาโดยช่างกลองจะนำน้ำมนต์มาประพรมที่กลองก่อนการซ่อมแซม

6) มีพิธีกรรม ที่เรียกว่า “ประจุกลอง” คือการเอาของที่เชื่อว่าเป็นมงคล เช่น กระดูกครู เส้นผม หรือฟันของครูบาอาจารย์ ใส่ลงไปในตัวตะโพนบางลูกเท่านั้น เพื่อให้เกิดสิริมงคลป้องกันเสนียดจัญไรได้ ตะโพน - กลองทัด ก็เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อดังกล่าวเช่นเดียวกัน (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2564, 9 สิงหาคม, สัมภาษณ์)

"ตะโพน" ได้เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปีพาทย์พิธีกรรม โดยมี "กลองทัด" ซึ่งเป็นกลองดั้งเดิมนำมาบรรเลงคู่กัน “ตะโพน” เป็นตัวแทนของพระประคนธรรพ เพื่อยืนยันความศักดิ์สิทธิ์โดยโบราณาจารย์ทางด้านดนตรี ได้ยกให้ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่เคารพสักการะแก่บรรดานักดนตรี และถือว่าตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น ความเชื่อและพิธีกรรมดั้งเดิมถูกนำมาผสมกับความเชื่อทางศาสนาพุทธ ได้รับการพัฒนาการเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญต่อสถาบัน เรียก “พิธีกรรมหลวง” (Great Tradition) ส่วนพิธีกรรมดั้งเดิมเป็นพิธีกรรมของชาวบ้านไม่สลับซับซ้อน เรียก “พิธีกรรมราษฎร์” (Little Tradition) ซึ่งในพิธีกรรมเหล่านี้เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนัง มีดังนี้

1.3 พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเครื่องหนัง (กลอง)

1.3.1 พิธียกครูกลอง เป็นพิธีของผู้ที่จะศึกษาเรียนรู้เรื่องการสร้างกลอง เพื่อจะเป็นช่างทำกลอง โดยมีครูดนตรีผู้ที่ได้รับมอบให้อ่านโองการบทสวดท่องจำได้แม่นยำเป็นที่นับถือของนักดนตรีและคนทั่วไปเป็นคนทำพิธีให้เพื่อเป็นสิริมงคลของผู้ที่จะเตรียมตัวเป็นช่างทำกลอง โดยมีเครื่องสังเวยดังนี้ หัวหมู เป็ด ไก่ มะพร้าว กล้วย อ้อย ข้าวตอก ไข่ เหล้า หมากพลู บุหรี่ ขนมหวานและดอกไม้ โดยจะทำพิธีกันในวันพฤหัสบดี เดือนเก้าข้างแรม ขึ้นอยู่กับความสะดวก

1.3.2 พิธีไหว้ครูกลอง ผู้ที่มีอาชีพเป็นช่างทำกลองจะต้องทำพิธีไหว้ครูกลอง ปีละ 1 ครั้ง เพื่อความเป็นสิริมงคล โดยจะทำกันในวันพฤหัสบดี ซึ่งจะมีเครื่องสังเวยที่ใช้ในพิธีกรรมเช่นเดียวกับพิธียกครูกลอง โดยจะทำพิธีที่บ้าน หรือร่วมกันทำที่บ้านใดบ้านหนึ่ง

1.3.3 พิธีไหว้ครูดนตรีไทย เป็นพิธีกรรมที่สำคัญของบรรดาคนดนตรีทุกแขนง ซึ่งจะจัดเป็นพิธีใหญ่ โดยมีการจัดให้ไหว้ครูพระปรคนธรรพ ครูกลองแขกปี่ชวา ครูกลองรำมะนาและครูลิเก โดยสังเกตจากการจัดเครื่องสังเวย เช่น พระปรคนธรรพ จะตั้งหน้าพระปรคนธรรพ หรือตะโพนที่ห่มผ้าขาว ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีแทนพระปรคนธรรพ และที่หน้ารูปของท่านจะจัดตั้งเครื่องกระยาบวช (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540 น. 183)

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า ความสำคัญของตะโพนในวงปี่พาทย์ที่มีต่อความเชื่อและพิธีกรรมเกิดมาตั้งแต่โบราณ โดยพิธีกรรมและความเชื่อต่าง ๆ เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของมนุษย์ มีทั้งพิธีกรรมหลวงและพิธีกรรมราษฎร์ ซึ่งพิธีกรรมหลวง เป็นวงดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์เท่านั้น พิธีกรรมราษฎร์จะใช้วงดนตรีประกอบพิธีกรรม เช่น วงปี่พาทย์

1.4 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงสุโขทัย พ.ศ. 1792

ในสมัยกรุงสุโขทัยนั้น จากหลักฐานต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์ ได้แก่

หลักฐานที่ 1

หลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (1826) ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 17 - 20 แสดงให้เห็นว่าในงานเทศกาลประกอบไปด้วยขบวนแห่รื่นเริงของชาวเมืองนอกเขตพระนครเข้ามาในเมืองมีดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ กลอง พิณ พาทย์ พร้อมกับการขับร้องเป็นทำนอง

> “...เมื่อจักเข้ามาเวียง เรียงกันแต่อไรญิกพู้นเท้าหัวลาน ดมบงคมกลอง
> ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพีณ เสียงเลื้อนเสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น
> ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน...”

หลักฐานที่ 2

ศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. 1913) บรรทัดที่ 24 - 27 พบที่วัดพระยืน อำเภอเมืองจังหวัดลำพูน กล่าวถึง พระเจ้ากือนา กษัตริย์ล้านนาเสด็จพระราชดำเนินมาอัญเชิญพระสุมนเถระ ซึ่งมาจากสุโขทัย เพื่อนำพระบรมมาสารีริกธาตุและพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์มาประดิษฐานที่นครหริภุญไชย ในขบวนแห่มีเครื่องดนตรีประโคมได้แก่ ฆ้อง พิณ กลอง ปีสรไน (ปี่ไฉน) พิสเนญชัย (สันนิษฐานว่าเป็นปี่เสนงหรือเขนงที่ทำด้วยด้วยเขาควาย) ทะเทียด หรือ สะเทียด เป็นกลองที่มีสองหน้า ตีด้วยไม้ข้างหนึ่งมือข้างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นกลองชนะในปัจจุบัน กาหล แตรงอน สังข์ กังสดาลและมรทงค์ (ตะโพนหรือเปิงในปัจจุบัน) ดังนี้

> “...ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มานกังสดาล มรทงค์ ดงงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดาสะท้านทั้งนครหริภุญไชย...”

หลักฐานที่ 3

ศิลาจารึกวัดพระล้อม (พ.ศ. 1927) พบที่เมืองเก่าสุโขทัย ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 25 - 30 กล่าวถึงการสร้างเครื่องดนตรีเป็นถาวรวัตถุเพื่อถวายให้พระพุทธศาสนาในการสร้างหอพระปิฎกธรรม ในจำนวนเครื่องดนตรีดังกล่าวมี “กลอง” อยู่ด้วย ดังนี้

> “...พาทย์คู่หนึ่ง ให้ข้าสองเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า ฆ้องสองอัน กลองสามอัน แตรสังข์ เขาควาย แต่งให้ไว้ถวายแก่พระเจ้า...”

เป็นที่น่าสังเกตคำว่า “พาทย์” ในจารึกวัดช้างล้อมนี้มีความหมายแตกต่างกับจารึกอื่นที่ผ่านมาเพราะพาทย์ในที่นี้หมายถึง เครื่องดนตรี มิได้หมายถึง การบรรเลงหรือการประโคมดังที่ปรากฏในจารึกอื่นก่อนหน้านี้ (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560 น. 12 – 13)

จากศิลาจารึกเหล่านี้ แสดงให้เห็นว่าดนตรีเข้าไปมีส่วนร่วมกับศาสนา โดยเป็นทั้งเครื่องประโคมประกอบในพิธีกรรม และเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นถาวรวัตถุถวายวัด ซึ่งมีฆ้องและกลองอันเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์แต่เดิมปรากฏอยู่เสมอ

หลักฐานเอกสาร

นอกจากหลักฐานที่เป็นศิลาจารึกแล้วยังมีหลักฐาน “เอกสาร” อื่น ๆ ที่กล่าวถึง “กลอง” คือ “กฎหมายลักษณะเบ็ดเสร็จ” ตราขึ้นระหว่าง พ.ศ. 1766 - 1778 ในตอนท้าย มีสาระการพิจารณาคดีความเรื่อง ฉมบ/ชมบ จะกละ กระสือ กระหาง ในหัวเมืองต่าง ๆ ที่ห่างกรุงออกไป ความตอนหนึ่ง กล่าวถึงพิธีกรรมบัดพลีบ้านเรือน เรือกสวน ไร่นา ทั้งหลายว่า

> “...ต้องนิมนต์พระสงฆ์มาเจริญพระปริตร แล้วต้องมีปี่พาทย์ฆ้องวงประโคม ในพิธีด้วยจึงจะได้ผลในการปัดเสนียดจัญไร...”
>
> (จิตร ภูมิศักดิ์, 2526 น. 112)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ในสมัยสุโขทัย “กลอง” นอกจากจะมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์แล้ว ยังมีการใช้กลองในหลากหลายรูปแบบ เช่น เป็นเครื่องประโคมบรรเลงประกอบพิธีสงฆ์ถวายวัดประกอบการร่ายรำในศิลปะการป้องกันตัว เป็นต้น

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยว่า ในสมัยสุโขทัยนั้นมีวงดนตรีเกิดขึ้นแล้วถึง 5 วง ดังนี้

1) วงบรรเลงพิณ (พิณน้ำเต้า)

2) วงขับไม้ (ซอพุงตอ บัณเฑาะว์ คนขับตีกรับพวง)

3) วงประโคม (ในพระราชพิธี)

- 3.1) วงแตรสังข์ บัณเฑาะว์ ฆ้องชัย
- 3.2) วงมโหระทึก
- 3.3) วงแตร

4) วงปี่พาทย์เครื่องหนัก (วงปี่พาทย์เครื่องห้า) ประกอบไปด้วย

- 4.1) ปี่
- 4.2) ฆ้อง
- 4.3) ตะโพน
- 4.4) กลองทัด (ลูกเดียว)
- 4.5) ฉิ่ง

5) ปี่พาทย์เครื่องเบา (วงปี่พาทย์โนราห์) ประกอบไปด้วย

5.1) ปี่

5.2) ฆ้อง

5.3) ทับ (โทน)

5.4) กลองตุ๊ก

5.5) ฉิ่ง

จากวงดนตรีทั้ง 5 วงที่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัยนั้น

- วงที่ 1 วงบรรเลงพิณ จะไม่มีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

- วงที่ 2 วงขับไม้ จะเห็นว่ามีบัณเฑาะว์เป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ แต่เป็นหน้าทับที่ให้จังหวะแบบไกวตามจังหวะเท่านั้น

- วงที่ 3 วงประโคม มีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับหลายชนิด เช่น กลองชนะ กลองมลายู (ส่วนกลองแขกนั้นเข้ามาตอนอยุธยาตอนปลาย พ.ศ. 2275)

- วงที่ 4 ปี่พาทย์เครื่องหนัก จะมีตะโพนและกลองทัด เป็นเครื่องดนตรีที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ

- วงที่ 5 วงปี่พาทย์เครื่องเบา (วงโนราห์) จะมีทับและกลองตุ๊ก เป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

จากวงดนตรีที่ได้กล่าวมานี้เห็นได้ว่า วงปี่พาทย์เครื่องหนัก เป็นวงดนตรีที่มีตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับที่ใช้กับเพลงโดยตรงในสมัยนั้น เช่น เพลงเกร็ดต่าง ๆ ในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ส่วนวงประโคมนั้นจะใช้เฉพาะในงานพระราชพิธีเท่านั้น และใช้เฉพาะเจาะจงมิได้นำมาใช้กับวงปี่พาทย์ในสมัยนั้น ส่วนทับและกลองตุ๊ก ซึ่งอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องเบา (วงโนราห์) ก็มิได้นำมาใช้กับวงอื่น ๆ เช่นกัน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะหน้าทับเพียงกลุ่มเดียวที่มีหน้าทับใช้กำกับกับเพลงที่มีมาในสมัยสุโขทัย ซึ่งหน้าทับที่ตะโพนใช้ คือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ทั้งสองหน้าทับนี้มีที่มาจากเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเกี่ยวกับวิถีชีวิตของมนุษย์ในการทำมาหากิน ซึ่งเรื่องนี้มีมาตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย

ดังนั้นตะโพนจึงมีความสำคัญต่อวงปี่พาทย์ในสมัยสุโขทัย โดยเฉพาะตะโพนเป็นแม่แบบของหน้าทับปรบไก่และสองไม้ ที่มีพัฒนาการไปใช้กับเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับอื่น ๆ เช่น ทับ (โทน) ซึ่งทับนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับหน้าทับในวงปี่พาทย์เครื่องเบาหรือวงปี่พาทย์ชาตรี (วงโนราห์)

ทับ (โทน) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับหน้าทับในวงปี่พาทย์เครื่องเบา แต่ต่อมาในปลายสมัยสุโขทัยเข้าสู่ต้นกรุงศรีอยุธยานั้น มีวงดนตรี 2 วง ในสมัยสุโขทัย ได้มีการพัฒนารวมกันระหว่าง “วงบรรเลงพิณ” กับ “วงขับไม้” เกิดเป็น “วงมโหรีเครื่อง 4” ซึ่งประกอบด้วย

1) ซอพุงตอ (ซอสามสาย)

2) กระจับปี่ (เครื่องดนตรีชนิดนี้มาแทน พิณน้ำเต้า)

3) ทับ (โทน) เครื่องดนตรีชนิดนี้มาแทน บัณเฑาะว์

4) คนขับลำนำ ตีกรับพวง

จะเห็นได้ว่า ได้มีการนำ ทับ (โทน) มาใช้ตีกำกับหน้าทับในวงมโหรีเครื่อง 4 นี้แทนบัณเฑาะว์ แต่ที่น่าสังเกตคือ ทับ นั้นตีหน้าทับอะไร เมื่อบัณเฑาะว์ไม่ได้ตีเป็นหน้าทับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2564, 9 สิงหาคม, สัมภาษณ์) ได้เล่าให้ฟังว่า ครูพริ้ง ดนตรีรส และครูพริ้ง กาญจนผลิน ท่านได้อธิบายเรื่องหน้าทับของตะโพนไว้ว่า หน้าทับของตะโพน จะเป็นแม่บทของหน้าทับกลองชนิดอื่น ๆ โดยเฉพาะหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ทั้งสองชั้นและชั้นเดียว ซึ่งต่อหน้าทับปรบไก่ของตะโพนให้ตีกับทับ (โทน) ในวงมโหรีเครื่อง 4 ไว้ดังนี้

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

ตะโพน	----	---พริ๊ง	---ป๊ะ	---ตุ๊บ	---พริ๊ง	---พริ๊ง	---ตุ๊บ	---พริ๊ง
ทับ	----	---ทั่ง	---โจ๊ะ	---โจ๊ะ	---ทั่ง	---ทั่ง	---โจ๊ะ	---ทั่ง

หน้าทับปรบไก่ ชั้นเดียว

ตะโพน	---พริ๊ง	-ป๊ะ--	-พริ๊ง-ป๊ะ	-ตุ๊บ-พริ๊ง	---พริ๊ง	-ป๊ะ--	-พริ๊ง-ป๊ะ	-ตุ๊บ-พริ๊ง
ทับ	---ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	---ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ที่มา: รศ.สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ซึ่งได้ต่อมากับครูพริ้ง ดนตรีรส และครูพริ้ง กาญจนผลิน

หน้าทับตะโพนที่เป็นแม่แบบของกลอง ได้พัฒนาเข้าไปถึงในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1892 เป็นวงมโหรีเครื่อง 4 วงมโหรีเครื่อง 6 โดยการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามาอีก 2 ชิ้น คือ รำมะนา และขลุ่ย ดังนั้นหน้าทับปรบไก่ ที่ตีโดยทับอย่างเดียวนั้น ได้มีการปรับปรุงหน้าทับตามโดยให้รำมะนานั้นตีสอดสลับกับทับ (โทน) มีแม่แบบมาจากตะโพน ดังนี้

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

ตะโพน	- - - -	- - -พรึง	- - -ป๊ะ	- - -ตุ๊บ	- - -พรึง	- - -พรึง	- - - ตุ๊บ	- - -พรึง
ทับ(โทน)	- - - -	- - -ทั่ง	- - -โจ๊ะ	- - -โจ๊ะ	- - -ทั่ง	- - -ทั่ง	- - -โจ๊ะ	- - -ทั่ง
รำมะนา	- - - ตึง	- - -ทั่ง	- - - ติง	- - - ติง	- - -ทั่ง	- - -ทั่ง	- - - ติง	- - -ทั่ง

หน้าทับปรบไก่ ชั้นเดียว

ตะโพน	- - -พรึง	- ป๊ะ - -	- พรึง-ป๊ะ	- ตุ๊บ-พรึง	- - -พรึง	- ป๊ะ - -	- พรึง-ป๊ะ	- ตุ๊บ-พรึง
ทับ(โทน)	- - - ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	- - - ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่นโท่น
รำมะนาโทน	--ติงทั่ง	-ติง--	ติงทั่ง-ติง	ทั่งติงทั่ง	--ติงทั่ง	-ติง--	ติงทั่ง-ติง	ทั่งติงทั่ง

ที่มา: รศ.สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ซึ่งได้ต่อมากับครูพริ้ง ดนตรีรสและครูพริ้ง กาญจนผลิน

ซึ่งมโหรีเครื่องสี่นี้ได้นำทับ (โทน) มาแทนบัณเฑาะว์ จากการสัมภาษณ์ นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ (2564, 13 สิงหาคม, สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่า หน้าทับของทับ (โทน) นั้นได้มาจากหน้าทับของตะโพน ทั้งหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ซึ่งมีวิธีการตีที่ถอดแบบมาจากตะโพนทั้งสิ้น ทั้งหน้าทับสองชั้นและชั้นเดียว ดังวิธีตีดังนี้

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

ตะโพน	----	---พลึง	---ป๊ะ	---ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---ตุ๊บ	---พลึง
ทับ(โทน)	----	---ทั่ง	---โจ๊ะ	---โจ๊ะ	---ทั่ง	---ทั่ง	---โจ๊ะ	---ทั่ง

หน้าทับปรบไก่ ชั้นเดียว

ตะโพน	---พลึง	- ป๊ะ - -	-พลึง-ป๊ะ	-ตุ๊บ-พลึง	----	----	----	----
ทับ(โทน)	---ทั่ง	-โจ๊ะ--	-ทั่ง-โจ๊ะ	-ทั่ง-ทั่ง	----	----	----	----

หน้าทับสองไม้ สองชั้น

ตะโพน	---ตุ๊บ	---พลึง	---พลึง	---พลึง	----	----	----	----
ทับ(โทน)	---โจ๊ะ	---ทั่ง	---ทั่ง	---ทั่ง	----	----	----	----

หน้าทับสองไม้ ชั้นเดียว

ตะโพน	---ตุ๊บ	-พลึง-พลึง	----	----	----	----	----	----
ทับ(โทน)	---โจ๊ะ	-ทั่ง-ทั่ง	----	----	----	----	----	----

จากการศึกษาพบว่า หน้าทับที่ทับ (โทน) ใช้นั้น เป็นหน้าทับที่มาจากหน้าทับตะโพน ทั้งหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ซึ่งหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้นั้นเป็นหน้าทับพื้นฐานของการนำไปสร้างหน้าทับอื่น ๆ

1.5 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1892

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในวงมโหรีเครื่องหกและวงเครื่องสาย ประกอบไปด้วยเครื่องกำกับหน้าทับ คือ โทน – รำมะนา ซึ่งต่อมาได้พัฒนามาเป็นตะโพน ซึ่งตะโพนมีความสำคัญต่อวงปี่พาทย์ในการเป็นตัวแม่แบบของเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ สมัยกรุงศรีอยุธยามีหลักฐานปรากฏอย่างชัดเจนถึงที่มาของวงดนตรีได้แก่ “วงปัญจดุริยางค์” ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ 1) สุสิรं (ปี่) 2) อาตตं (ทับ หรือ โทน) 3) วิตตं (กลองทัด) 4) อาตตวิตตं (ตะโพน) 5) ฆนं (ฉิ่ง)

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า หลักฐานที่ปรากฏในวรรณคดีนั้นแสดงให้เห็นถึง “ตะโพน” และ “กลอง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อวงปี่พาทย์ และบรรเลงประกอบอยู่ในวงปี่พาทย์ทั้งสิ้น

1.6 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงธนบุรี พ.ศ. 2310

ในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310 - 2325) เป็นช่วงสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นช่วงเวลาของการกู้อิสรภาพของแผ่นดินโดยกรุงศรีอยุธยาเสียกรุงตั้งแต่ พ.ศ. 2310 แต่สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชกู้อิสรภาพคืนมาได้ หลังจากนั้นจึงมาตั้งกรุงธนบุรีเป็นเมืองหลวง และพยายามที่จะนำเอาเมืองขึ้นต่าง ๆ กลับคืนมา ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้อัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมาจากเวียงจันทน์ โดยอัญเชิญมาพักที่กรุงศรีอยุธยาและได้อัญเชิญกลับเข้าเมืองหลวง โดยกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค นำมาประดิษฐานไว้ที่วัดอรุณราชวราราม โดยในกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคนั้น ประกอบไปด้วยดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ ดังนี้

1) วงปี่ไฉนกลองชนะ

2) วงปี่ชวากลองแขก

3) กลองมโหระทึก

4) วงแตรสังข์กังสดาล

สมัยกรุงธนบุรี มีบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงนิพนธ์บทรามเกียรติ์ไว้เป็นตอน ๆ มีทั้งหมด 4 ตอน ดังนี้

1) พระมงกุฎประลองศร

2) หนุมานเกี้ยวนางวานริน

3) ท้าวมาลีวราชว่าความ

4) ทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด ทำพิธีปลุกเสกหอกกบิลพัท

จากข้อมูลที่ได้ศึกษานั้น วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งประกอบไปด้วย 1) ปี่ 2) ระนาด 3) ฆ้อง 4) กลอง 5) ตะโพน การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น ผู้บรรเลงตะโพนและกลองทัด นอกจากจะตีหน้าทับประจำเพลงตามบทโขนยังต้องศึกษาและจดจำท่ารำของตัวแสดงโขนแต่ละตัวให้ได้ เพื่อเวลาเปลี่ยนท่าในตอนสำคัญต่าง ๆ ตะโพนต้องทำหน้าที่ “บากท่า” หรือ “ท้า” ให้กลองทัดตีสอดแทรกอยู่ในไม้กลอง เพื่อให้สัญญาณแก่ผู้แสดง

1.7 ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325

วงปี่พาทย์แต่เดิมนั้นประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปี่ 2) ฆ้อง 3) ตะโพน 4) กลองทัด (ลูกเดียว) 5) ฉิ่ง ต่อมามีการเพิ่มกลองทัดในวงปี่พาทย์อีกหนึ่งใบ โดยมีเสียงแตกต่างจากกลองทัดเดิม โดยเรียกกลองใบที่มีเสียงสูงเป็นตัวผู้ และกลองที่มีเสียงต่ำเป็นตัวเมีย ใช้กับวงปี่พาทย์เครื่องห้าเท่านั้น ซึ่งในช่วงเวลาต่อมาได้มีการนำวงปี่พาทย์บรรเลงเพื่อประกอบการขับเสภา โดยแต่เดิมในสมัยอยุธยานั้น การขับเสภาไม่มีปี่พาทย์รับ รัชกาลที่ 2 จึงให้มีวงปี่พาทย์รับการขับเสภา แต่ทรงเห็นว่าตะโพนและกลองทัดไม่จำเป็นในวงปี่พาทย์นี้ (เพราะเสียงดังเกินไปแต่ตะโพนและกลองทัดยังคงมีบทบาทสำคัญต่อวงปี่พาทย์ชนิดอื่น ๆ จึงทรงคิดเครื่องดนตรีที่จะมาใช้แทนตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์แต่จะต้องยังคงรูปลักษณ์ เสียงและหน้าทับไว้อย่างเดิม ดังนั้น “กลองสองหน้า” จึงได้ถูกคิดสร้างขึ้นมาใช้ตีแทนตะโพน และเรียกชื่อวงปี่พาทย์นี้ว่า "วงปี่พาทย์เสภา" โดยเป็นวงปี่พาทย์เสภาเครื่องห้า เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงสองชั้น และชั้นเดียว ส่วนเพลงได้เกิดเพลงสามชั้น โดยการขยายในอัตราสองชั้นให้เป็นสามชั้น หน้าทับที่ใช้กำกับเพลงจึงต้องมีการประดิษฐ์ขยายหน้าทับตามเพลง แต่เป็นการขยายเฉพาะหน้าทับของกลองสองหน้า ต่อมาได้เกิดวงดนตรีไทยขึ้นอีก 2 วง ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และวงกลองแขกเครื่องใหญ่ โดยวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ได้มีการพัฒนาต่อจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ใช้บรรเลงในงานทั่วไปตามโอกาสต่าง ๆ

เช่น งานบุญ งานพระราชพิธีและประกอบการแสดง โขน ละคร ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้ 1) ระนาดเอก 2) ระนาดทุ้ม 3) ระนาดเอกเหล็ก 4) ระนาดทุ้มเหล็ก 5) ฆ้องวงใหญ่ 6) ฆ้องวงเล็ก 7) ตะโพน 8) กลองทัด 9) ฉิ่ง 10) ฉาบเล็ก 11) ฉาบใหญ่ 12) กรับ 13) โหม่ง 14) ปี่ใน 15) ปี่นอก ส่วนอีกวงหนึ่ง คือ วงกลองแขกเครื่องใหญ่ โดยนำวงปี่ชวากลองแขกเข้ามารวมกับวงเครื่องสาย ซึ่งต่อมาเรียกวงนี้ว่า “วงเครื่องสายปี่ชวา” โดยเอาเครื่องมโหรีเดิมมารวมกับโทน รำมะนา ขลุ่ย แทนกลองแขกและปี่อ้อ ในบางครั้งมีระนาดและฆ้องเพิ่มอีกด้วย จึงเรียกกันว่า “มโหรีเครื่องสาย” ส่วนเรื่องของเพลงได้มีการพัฒนาตัดทอนลงมาเป็นชั้นเดียว จึงครบเพลงเถา คือมีอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ในส่วนของหน้าทับที่ใช้ ครูทางด้านดนตรีไทยได้คิดประดิษฐ์หน้าทับสามชั้นขึ้นมา โดยการขยายจากหน้าทับสองชั้น จึงครบเป็นหน้าทับสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว นอกจากนี้ครูทางดนตรีไทยได้สร้างหน้าทับปรบไก่สองไม้ของกลองแขกขึ้นมาจากโครงสร้างเดิมของหน้าทับที่ใช้ตะโพนและกลองสองหน้าตีกำกับจึงเกิดเป็นหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ของกลองแขกขึ้น ต่อมาจึงนำกลองแขกไปใช้ในวงปี่พาทย์ด้วย

ในสมัยรัชกาลที่ 5 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงนำวงปี่พาทย์ไม้นวมมาทำเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ดังปรากฏความว่า

“...ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ใช้เครื่องผสมที่มีสำเนียงอ่อนนุ่มนวลน่าฟัง เครื่องใช้สำหรับปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คือ ระนาดเอกใช้บรรเลงด้วยไม้นวม ฆ้องวงใหญ่บรรเลงด้วยไม้นวมทุ้มไม้บรรเลงด้วยไม้นวม ทุ้มเหล็กบรรเลงด้วยไม้นวม กลองทัดใช้ตะโพน 1 คู่ แทนกลองทัด เรียกว่า กลองตะโพน ตะโพน กลองแขก ขลุ่ย ซออู้ ฉิ่ง โหม่ง ฆ้องหุ่ย...” (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และ พูนพิศ อมาตยกุล, 2552 น. 43)

จากหนังสือ (เพลงดนตรี : จากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ถึง พระยาอนุมานราชธนกล่าวถึง เพลงเรื่องบัวลอยประโคมศพ ดังนี้

“...ครั้งโบราณการประโคมศพตามปรกติใช้กลองมลายู 1 คู่ ปี่ 1 และฆ้องเหม่ง 1 เรียกกันเป็นสามัญว่า กลองสี่ปีหนึ่งประโคมเป็นเพลงบัวลอย เป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง เดี๋ยวนี้เล่นเพียง 2 ยาม ไปประโคมอีกครั้งเมื่อย่ำรุ่ง ระหว่างประโคม ถ้ามีผู้อยากฟังเพลงอื่น ๆ ก็เล่นให้ได้

ในเวลานี้การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพ ใช้กลองมลาคู่ 1 ปี่ 1 และฆ้องเหม่ง 1 เพลงที่ใช้เล่นเป็นพื้นมีชื่อโดยลำดับคือ บัวลอย นางหน่าย กระดี้รี นางหงส์ หกคะเมน ไต่ลวด (หกเขมรตีลังกาข้าพระพุทธเจ้าเคยค้นหาเหตุไม่พบดูเป็นหกของเขมรและตีของลังกา) เพลงเหล่านี้ใช้เป็นประโคมทั่วไป จะแทรกเพลงอื่นในระหว่างเมื่อเวลาพระสวดจบเป็นคราว ๆ ไปก็ได้...” (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และ พูนพิศ อมาตยกุล, 2552 น. 130)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดวงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อไว้ใช้กับการแสดงละครเวที และละครพูด มีการนำดนตรีสากลมาบรรเลงร่วมกับดนตรีไทย เช่น วงเครื่องสายผสมออร์แกน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์บริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระสวรรค์ศรพินิต ทรงนำเพลงไทยทั้งที่ทรงพระราชนิพนธ์เอง และดัดแปลงจากเดิมนำมาบรรเลงในวงโยวาทิต มีเพลงเขมรพวงสามชั้น (เดี่ยวด้วยปี่คลาริเน็ตคลอด้วยแตรวง) สะบัดสะบิ้งสามชั้น ทยอยนอกสามชั้น ทยอยเขมรเถา ทยอยในเถา พวงร้อยเถา แขกมัสรีเถา ครอบจักรวาลเถา บุหลันชกมวยสามชั้น เขมรใหญ่เถา พม่าเถา บาทสกุณี ขับไม้สองชั้น เขมรโพธิสัตว์เถา ในการบรรเลงของวงโยธวาทิต กลองแขกตีกำกับหน้าทับ ในปี พ.ศ. 2493 กรมศิลปากร จัดพิมพ์โน้ตสากล “เพลงชุดโหมโรงเย็น” ครบทุกแนวและในปี พ.ศ. 2498 โดยกรมศิลปากรได้ว่าจ้างโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชย์ จัดพิมพ์โน้ตสากล “เพลงเรื่องทำขวัญ” โดยหนังสือทั้งสองเล่มมีคำอธิบายประกอบภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยพระเจนดุริยางค์ ซึ่งในการจัดพิมพ์โน้ตในครั้งนี้ ได้รวมเอาโน้ตตะโพนกลองทัดเข้าไว้ด้วย โดยในโน้ตตะโพนและกลองทัดนี้จะบันทึกด้วยบรรทัด 3 เส้น และได้มีหมายเหตุไว้ที่หน้าที่ 18 ว่า ผู้ที่สนใจในเรื่องตะโพนโปรดดูตำราตะโพนของ ขุนสำเนียงเชิงชั้น (มล โกมลรัตน์) แสดงให้เห็นว่าได้มีตำราเครื่องหนังเกิดขึ้นในช่วงนี้แล้ว

จากการศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์นั้น ผู้วิจัยพบว่าตะโพนและกลองทัดมีความสำคัญต่อวงปี่พาทย์ต่าง ๆ โดยตะโพนและกลองทัด ทำหน้าที่กำกับควบคุม ตรวจสอบความถูกต้องของเพลง วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้น มีตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บอกท่ารำของตัวโขน เช่น ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง

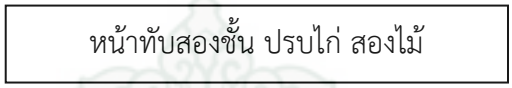
2. ผลการวิเคราะห์บทบาทของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

จากการศึกษาค้นคว้าเรื่องของบทบาทหน้าที่ของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์นั้น ผู้วิจัยสามารถแยกประเด็นของบทบาทหน้าที่ของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ได้ดังนี้

2.1 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงเกร็ด

บทบาทหน้าที่ของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงเกร็ดนั้น ตะโพนจะเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ โดยจะมีหน้าที่ควบคุมกำกับจังหวะของเพลง และเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ตามโครงสร้างของหน้าทับเพลงเกร็ด โดยผู้วิจัยขออธิบายโครงสร้างหน้าทับเพลงเกร็ด ดังนี้

2.1.1 โครงสร้างหน้าทับเพลงเกร็ด



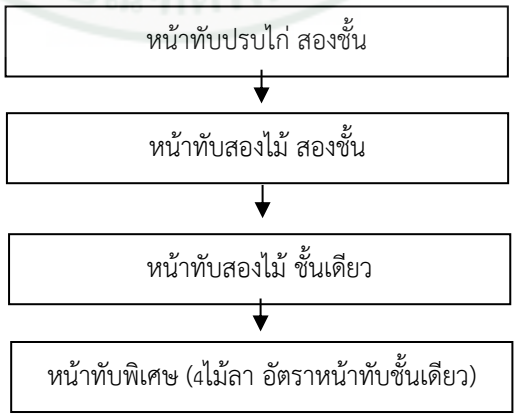
ภาพที่ 24 โครงสร้างหน้าทับเพลงเกร็ด

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงเรื่อง

บทบาทหน้าที่ของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงเรื่องนั้น ตะโพนจะเป็นผู้ที่ตีหน้าทับกำกับเพลงเรื่อง โดยจะมีหน้าที่กำกับ ควบคุม ตรวจสอบ ความถูกต้องของเพลงและเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ของเพลงเรื่องนั้นๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ตามโครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่อง โดยผู้วิจัยขออธิบายโครงสร้างเพลงเรื่อง ดังนี้

2.2.1 โครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่องเพลงช้า



ภาพที่ 25 โครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่องเพลงช้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างเพลงเรื่องเพลงช้า “พระรามเดินดง”

ทำนอง	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ท - ร	- ม - ซ	- ซ ล ท	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -พ̣

ทำนอง	- - - ท	- ท - ท	- ม - ร	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ตะโพน	- - - พ̣	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ	- - - พ̣	- - - พ̣	- - - ตฺ	- - - พ̣

สองไม้

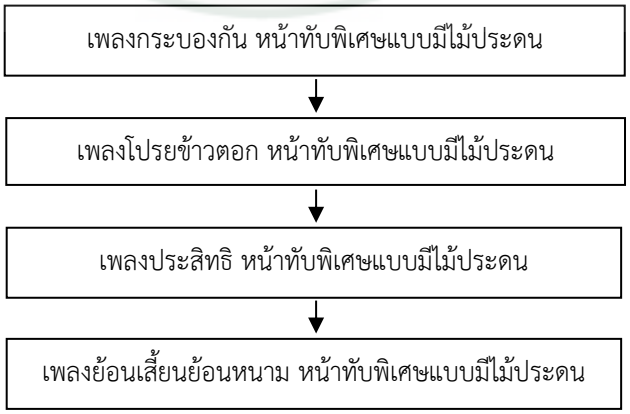
ทำนอง	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ - ล	- - ท ล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ตะโพน	- - - ตำ	- ถ - ตฺ	- - - พ̣	- - - พ̣	- - ตฺ พ̣	- ถ - ตฺ	- - - พ̣	- - - พ̣

เพลงลา

ทำนอง	- ลฺ - ล	- ท - ทำ	- ม - ร	- - - ม	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - - ท	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2.2.2 โครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่องหน้าพาทย์ (เพลงเรื่องกระบองกัน)

- เพลงเรื่องกระบองกัน เป็นหน้าทับพิเศษที่ใช้ไม้ประดนอยู่ในทุกเพลง



ภาพที่ 26 โครงสร้างหน้าทับของเพลงเรื่องกระบองกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม เป็นเพลงหนึ่งที่อยู่ในเพลงเรื่องกระบองกัน โดยผู้วิจัยได้นำมายกตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างเพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม

ท่อน 1

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รֺ	- มֺ - รֺ	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - ตฺ	- พ - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- พ - ตฺ	- พ - ตฺ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รֺ	- มֺ - รֺ	- ท - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รֺ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - ตฺ	- พ - ตฺ	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เที่ยวกลับ

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รֺ	- มֺ - รֺ	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ถ	- ตฺ - ตֺ	- - - -	- - - ตֺ	- - ตฺ ตֺ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รֺ	- มֺ - รֺ	- ท - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รֺ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
ตะโพน	- - - ท	- - ตֺ ตֺ	- ตֺ - ตฺ	- พֺ - ท	- - ตฺ ตֺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตֺ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ท่อน 2

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ฑ - ล	- - - ฑ	- - - ซ	- - - ล	- ฑ - ล	- ซ - ฑ	- ด - -	- ซ - ล
ตะโพน	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	ท - ตำ ตฺ	ท - ตำ ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

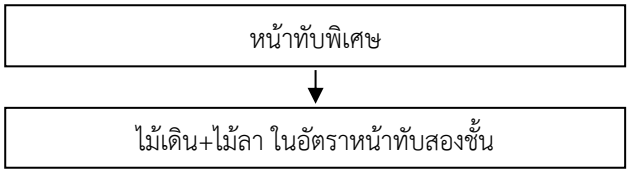
มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ฑ - ล	- - - ฑ	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ซ	- - - ฑ	- ร - ฑ	- ล - ซ
ตะโพน	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	ท - ตำ ตฺ	- - - -	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

2.3 บทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์

บทบาทหน้าที่ของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์นั้น ตะโพนจะเป็นผู้ที่ตีหน้าทับกำกับเพลงหน้าพาทย์ โดยจะมีหน้าที่กำกับ ควบคุม ตรวจสอบ ความถูกต้องของเพลง และเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ในลักษณะต่าง ๆ ของเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ตามโครงสร้างหน้าทับเพลงหน้าพาทย์เพลงตระ โดยผู้วิจัยขออธิบายโครงสร้างเพลงหน้าพาทย์

2.3.1 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์เพลงตระ

โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ตระ อัตราหน้าทับสองชั้น (ตระสันนิบาต)



ภาพที่ 27 โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ตระ อัตราหน้าทับสามชั้น (ตระโหมโรง)

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 โครงสร้างหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ อัตราหน้าทับชั้นเดียว (เพลงลา)

ที่มา: ผู้วิจัย

2.3.2 โครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้รัว”

- ไม้รัว แบบไม่มีไม้บากกลอง (เพลงหน้าพาทย์รัวลาเดียว)

- ไม้รัว แบบมีไม้บากกลอง (เพลงหน้าพาทย์รัว 3 ลา)

ภาพที่ 29 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้รัว”

ที่มา: ผู้วิจัย

2.3.3 โครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้เดิน” ทั้ง 3 แบบ

- แบบที่ 1 ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะ อัตราหน้าทับชั้นเดียว (เพลงปฐม)

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน

- ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะ อัตราหน้าทับสองชั้น (เพลงเข้าม่าน)

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน

- แบบที่ 2 ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะมีไม้บากกลอง อัตราหน้าทับชั้นเดียว (เพลงเชิด)

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดินมีบากไม้กลอง

- ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะมีไม้บากกลอง อัตราหน้าทับสองชั้น (เพลงเชิดฉาน)

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดินมีบากไม้กลอง

- แบบที่ 3 ไม้เดิน แบบเดินเป็นทำนองหน้าทับ อัตราหน้าทับสองชั้น (เพลงกราวใน) ตีกลองใบเดียว

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดินเป็นทำนอง

- ไม้เดิน แบบเดินเป็นทำนองหน้าทับ อัตราหน้าทับสองชั้น (เพลงเหาะ) ตีกลอง 2 ใบ

หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดินเป็นทำนอง

- ไม้เดิน แบบเดินเป็นทำนองหน้าทับ อัตราหน้าทับสองชั้น (เพลงกราวรำ) ตีพร้อมกัน 2 ใบ

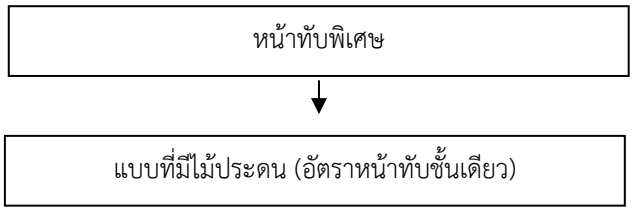
แบบไม้เดินเป็นทำนอง

ภาพที่ 30 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้เดิน” ทั้ง 3 แบบ

ที่มา: ผู้วิจัย

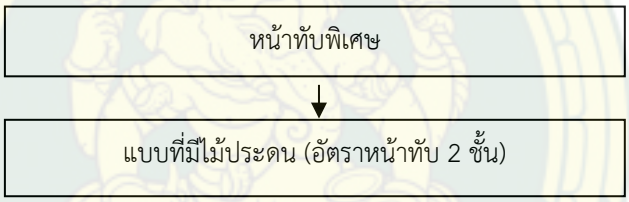
2.3.4 โครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้ประดน”

- ไม้ประดน ที่ใช้กำกับเพลงชำนาญ



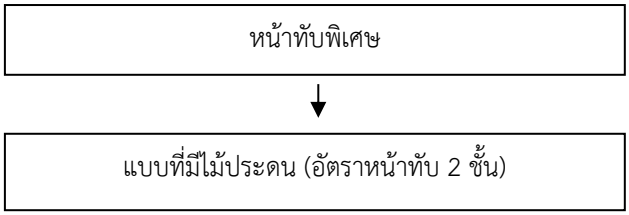
- ไม้ประดน ที่ใช้กำกับเพลงกระบองกัน

- ไม้ประดน ที่ใช้กำกับเพลงโปรยข้าวตอก



- ไม้ประดน ที่ใช้กำกับเพลงประสิทธิ

- ไม้ประดน ที่ใช้กำกับเพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม



ภาพที่ 31 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้ประดน”

ที่มา: ผู้วิจัย

ในการบรรเลงตะโพนในวงปี่พาทย์พิธีกรรมนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การบรรเลงตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์พิธีกรรม (เพลงหน้าพาทย์) โดยนำหน้าทับพิเศษที่ใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์มาเป็นตัวกำหนดเพลงหน้าพาทย์ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 การบรรเลงตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรม (เพลงหน้าพาทย์)

ลำดับที่	ชื่อหน้าทับ	เพลง	หมายเหตุ
1	หน้าทับเฉพาะ	เพลงสาธุการ	-
2	หน้าทับพิเศษ ไม้เดิน + ไม้ลาในอัตราหน้าทับ สองชั้น	เพลงตระสันนิบาต เพลงตระพระพิฆเนศ เพลงตระนวมินทร์ เพลงตระนาฏราช	4 ไม้ลา 8 ไม้ลา 9 ไม้ลา 12 ไม้ลา
3	หน้าทับพิเศษ ไม้เดิน + ไม้ลาในอัตราหน้าทับชั้น เดียว	เพลงลา เพลงเสมอ เพลงเสมอเถร เพลงเสมอสามลา เพลงเสมอตีนนก เพลงพราหมณ์เข้า	4 ไม้ลา 5 ไม้ลา 9 ไม้ลา 15 ไม้ลา 16 ไม้ลา 20 ไม้ลา
4	หน้าทับพิเศษ ไม้เดินตามจังหวะเพลง ในอัตราหน้าทับสองชั้น	เพลงเข้าม่าน	-
5	หน้าทับพิเศษ ไม้เดินตามจังหวะเพลง ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว	เพลงปฐม	-
6	หน้าทับพิเศษ ไม้เดินแบบมีไม้บากกลอง ในอัตราหน้าทับสองชั้น	เพลงเชิดฉาน	สองชั้น บากไม้กลอง 2 ไม้
7	หน้าทับพิเศษ ไม้เดินแบบมีไม้บากกลอง ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว	เพลงเชิด	ชั้นเดียว บากไม้กลอง 1 ไม้

ตารางที่ 1 การบรรเลงตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรม (เพลงหน้าพาทย์)(ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อหน้าทับ	เพลง	หมายเหตุ
8	หน้าทับพิเศษ ไม้เดินเป็นทำนองของหน้าทับ ในอัตราหน้าทับสองชั้น	เพลงกราวใน เพลงกลม เพลงเหาะ	-
9	หน้าทับพิเศษ ไม้รัวแบบไม่มีบากตะโพน	เพลงรัวลาเดียว	จังหวะอิสระ
10	หน้าทับพิเศษ ไม้รัวแบบมีบากตะโพน	เพลงรัวสามลา เพลงคุกพาทย์	จังหวะอิสระ
11	หน้าทับพิเศษแบบไม้ประดน อัตราหน้าทับชั้นเดียว	เพลงชำนาญ เพลงโปรยข้าวตอก เพลงประสิทธิ เพลงย้อนเสี้ยนย้อนหนาม	นับไม้กลองแบบหน้าทับ ไม้เดิน + ไม้ลา (8 ไม้ + ไม้ประดน + ไม้ลา) ในอัตราหน้าทับ ชั้นเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ดำเนินการวิจัยเชิงลึกตามรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา เพื่อศึกษาความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยต่าง ๆ และการสัมภาษณ์บุคคลซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย รวมทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วมที่ได้ปฏิบัติหน้าทับกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ โดยได้ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ สรุปได้ว่า

1. สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” สามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

จากการศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดตั้งแต่สมัยสุโขทัย ตะโพนมีความสำคัญต่อวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยเฉพาะตะโพนเป็นแม่แบบของหน้าทับปรบไก่และสองไม้ที่มีพัฒนาการไปใช้กับเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับอื่น ๆ เช่น ทับ (โทน) ตะโพนได้เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์พิธีกรรม โดยมี “กลองทัด” ซึ่งเป็นกลองดั้งเดิมนำมาบรรเลงคู่กับ “ตะโพน” ตะโพนเป็นตัวแทนของพระประคนธรรพ โดยโบราณจารย์ทางด้านดนตรีได้ยกให้ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่เคารพสักการะ และถือว่าตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น ถูกนำมาผสมกับความเชื่อทางศาสนาพุทธ ได้รับการพัฒนาการเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญต่อสถาบันเรียก “พระราชพิธีของหลวง” ส่วนพิธีกรรมดั้งเดิมเป็นพิธีกรรมของประชาชนทั่วไปเรียก “พิธีกรรมราษฎร์” ต่อมาได้มีการนำทับ (โทน) มาใช้ตีกำกับหน้าทับในวงมโหรีเครื่อง 4 นี้แทนบัณเฑาะว์แต่ที่น่าสังเกต คือทับนั้น ตีหน้าทับอะไร เมื่อบัณเฑาะว์ไม่ได้ตีเป็นหน้าทับ

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา กล่าวว่า ครูพริ้ง ดนตรีรส และครูพริ้ง กาญจนผลิน ท่านได้อธิบายเรื่องหน้าทับของตะโพนไว้ว่า หน้าทับของตะโพน จะเป็นแม่บทของหน้าทับกลองชนิดอื่น ๆ โดยเฉพาะหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ทั้งสองชั้น และชั้นเดียว ซึ่งท่านได้ต่อหน้าทับปรบไก่ของตะโพน ให้ตีกับทับ (โทน) ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงธนบุรี ในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310 - 2325) สมัยกรุงธนบุรีมีบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงนิพนธ์บทรามเกียรติ์ไว้เป็นตอนวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งประกอบไปด้วย 1) ปี่ 2) ระนาด 3) ฆ้อง 4) กลอง 5) ตะโพน การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นผู้บรรเลงตะโพนและกลองทัด นอกจากจะตีหน้าทับประจำเพลงตามบทโขนแล้ว ในบางตอนยังต้องทำการบรรเลงให้สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับท่ารำของตัวแสดงอีกด้วย ความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ วงปี่พาทย์แต่เดิมนั้นประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ 1) ปี่ 2) ฆ้อง 3) ตะโพน 4) กลองทัด (ลูกเดียว) 5) ฉิ่ง ต่อมามีการเพิ่มกลองทัดในวงปี่พาทย์อีก 1 ใบโดยมีเสียงแตกต่างจากกลองทัดเดิม โดยเรียกกลองใบที่มีเสียงสูงเป็นตัวผู้และกลองที่มีเสียงต่ำเป็นตัวเมีย ใช้กับวงปี่พาทย์เครื่องห้าเท่านั้น

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์นั้น ผู้วิจัยแยกประเด็นและกำหนดโครงสร้างของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่เกี่ยวกับเพลงต่าง ๆ โดยตะโพนมีบทบาทหน้าที่ตีหน้าทับกำกับทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงประเภทอื่น โดยมีหน้าที่กำกับควบคุมตรวจสอบความถูกต้องของเพลง และเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยโดยผู้วิจัยสรุปโครงสร้างหน้าทับของเพลงต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ 1) โครงสร้างเพลงเกร็ด 2) โครงสร้างเพลงเรื่องเพลงช้า 3) โครงสร้างเพลงเรื่องหน้าพาทย์ (ย้อนเสี้ยนย้อนหนาม) 4) โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ตระ อัตราหน้าทับสามชั้น (ตระโหมโรง) 5) โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ “ไม้รัว”

2. อภิปรายผล

จากการศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์นั้น ผู้วิจัยขอนำมาอภิปรายผล ดังนี้

2.1 เพื่อศึกษาความสำคัญของตะโพนละกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

จากการศึกษาความสำคัญของตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์ พบว่า ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่ไทยได้รับแบบแผนมาจากอินเดีย โดยเป็นเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ ทางศาสนาที่ใช้ประโคมในพิธีกรรม อินเดียจะเรียกตามคัมภีร์บาลีว่า “ปัญจังคิกะตุริยะ” ส่วนในหนังสือไตรภูมิใช้ว่า “ปัญจดุริยางค์” แล้วจึงแผลงเป็นแบบไทยว่า “เบญจดุริยางค์” แปลว่า “ดุริยะที่ประกอบด้วยองค์ 5” สอดคล้องกับข้อความในหนังสือจดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ที่ปรากฏเป็นหลักฐาน สรุปความได้ดังนี้

- อาตตะ เครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังหน้าเดียว เช่น โทน กลองยาว
- วิตตะ เครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังสองหน้า เช่น กลองทัด บัณเฑาะว์ กลองมลายู
- อาตตะวิตตะ เครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังทั้งใบ เช่น ตะโพน
- ฆนะ เครื่องดนตรีที่เป็นแท่งเป็นแผ่น เช่น ฉิ่ง โหม่ง
- สุสิระ เครื่องดนตรีที่เป็นรูเป็นโพรง เช่น ปี่ ขลุ่ย สังข์

วงดนตรีประเภทนี้มีหน้าที่บรรเลงเป็นสัญญาณอัญเชิญเทพเจ้าและเพื่อเป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ให้เกิดสิริมงคลแก่พิธีกรรมนั้น ๆ สอดคล้องหลักฐานจากหลักศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 พบที่วัดพระยืน จังหวัดลำพูน โดยเฉพาะบรรทัดที่ 24 - 27 กล่าวถึงพระเจ้ากือนากษัตริย์ล้านนา เสด็จพระราชดำเนินมาอัญเชิญพระสุมนเถระ ซึ่งมาจากสุโขทัย เพื่อนำพระบรมสารีริกธาตุและพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ มาประดิษฐานที่นครหริภุญไชยและสอดคล้องกับแนวคิดของมนตรี ตราโมท เกี่ยวกับ “เพลงและจังหวะหน้าทับ” จากหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร ได้กล่าวไว้ว่า การบรรเลงถ้าผู้บรรเลงไม่รู้จักจังหวะหน้าทับ (ซึ่งเป็นหลักวิชา) ว่าเป็นอย่างไรแล้วลองนึกดูว่า การบรรเลงนั้นจะรุงรังรกหูเพียงไร ความพร้อมเพรียงอันเป็นสิ่งสำคัญก็จะไม่มีการบรรเลงดนตรีต้องมีความกล้าหาญเป็นที่ตั้งเหมือนกัน และเวลาบรรเลงก็ต้องมีระเบียบในการนั่ง (หรือยืนตามโอกาส) โดยเรียบร้อยถูกต้องตามวิธีนั่งของการบรรเลงนั้น ๆ องอาจผึ่งผายไม่ซอมซ่อซ่อนหน้าคนฟัง ไม่หน้าเป็นจนน่าชังแต่ก็ไม่ใช่หน้าตายจนน่าเกลียดจับเครื่องดนตรีและบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่ และเดี่ยวรับร้องให้สนิทสนม ประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้ถูกระเบียบทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทางสละสลวย ไม่หลบขึ้นหลบลงวูบวาบ รักษาจังหวะและหน้าทับ

ถูกต้องสม่ำเสมอ แนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลงถูกต้องไม่ขาดเกินมีฝีมือความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้คล่องแคล่วชำนิชำนาญทำเสียงได้ชัดเจนไม่เพี้ยน

สิ่งที่ประกอบเข้ากันเป็น “เพลง” หนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลากหลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีน้อยอย่างตามลักษณะ และความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ แต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงที่นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีต้องคำนึงถึงตลอดเวลาก็คือ **“ทำนองกับจังหวะ”** โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะหน้าทับ

2.2 เพื่อศึกษาบทบาทของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์นั้น ผู้วิจัยแยกประเด็นและกำหนดโครงสร้างของตะโพนกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ที่เกี่ยวกับเพลงต่าง ๆ โดยตะโพนมีบทบาทหน้าที่ตีหน้าทับกำกับทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงประเภทอื่น โดยมีหน้าที่กำกับควบคุมตรวจสอบความถูกต้องของเพลง และเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ของเพลงนั้น ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

2.2.1 บทบาทของตะโพนและกลองทัดในด้านประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งประกอบไปด้วย 1) ปี่ 2) ระนาด 3) ฆ้อง 4) กลอง 5) ตะโพน การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั้นผู้บรรเลงตะโพนและกลองทัด นอกจากจะตีหน้าทับประจำเพลงตามบทโขนแล้วยังต้องศึกษาและจดจำท่ารำของตัวแสดงโขนแต่ละตัวให้ได้เพื่อเวลาเปลี่ยนท่าในตอนสำคัญต่าง ๆ ตะโพนต้องทำหน้าที่ “บากท่า” หรือ “ท้า” ให้กลองทัดรัวกลองสอดแทรกอยู่ในไม้กลองเพื่อให้สัมพันธ์กับท่ารำ สอดคล้องกับ วิทยา มาลาทอง งานวิจัยเรื่อง วิธีการตีตะโพน - กลองทัดประกอบกระบวนท่าเต้นของโขน ดังนี้ รูปแบบต่าง ๆ ของกระสวนจังหวะที่ใช้ในแต่ละเพลง เป็นตัวกำหนดให้ผู้แสดงต้องเต้นต้องรำไปตามจังหวะนั้น ๆ โดยเครื่องดนตรีที่เป็นตัวกำหนดจังหวะที่สำคัญของการบรรเลงประกอบการแสดง คือ ตะโพนและกลอง

2.2.2 บทบาทของตะโพนและกลองทัดในด้านความเชื่อ

ตะโพน ได้เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์พิธีกรรม โดยมีกลองทัดบรรเลงคู่กับตะโพน ตะโพนเป็นตัวแทนของพระประคนธรรพเพื่อยืนยันความศักดิ์สิทธิ์โดยโบราณาจารย์ทางด้านดนตรีได้ยกให้ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่เคารพสักการะแก่บรรดานักดนตรี และถือว่าตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น ความเชื่อและพิธีกรรมดั้งเดิมถูกนำมาผสมกับความเชื่อทางศาสนาพุทธ ได้รับการพัฒนาการเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญต่อสถาบันเรียก “พิธีกรรมหลวง”

ส่วนพิธีกรรมดั้งเดิมเป็นพิธีกรรมของชาวบ้านไม่สลับซับซ้อน เรียก “พิธีกรรมราษฎร์” สอดคล้องกับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา หนังสือเครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย เกี่ยวกับความเชื่อของคนเครื่องหนัง ดังนี้

2.2.2.1 งานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ วงปี่พาทย์ (เพลงหน้าพาทย์) ห้ามไม่ให้นักดนตรีที่ยังไม่ได้ผ่านพิธีการครอบครู บรรเลงเพลงหน้าพาทย์และห้ามการต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพในเคหะสถานบ้านเรือน แต่ให้ต่อในพระอุโบสถเท่านั้น

2.2.2.2 ข้อห้ามในเรื่องความเชื่อของช่างทำกลอง

1) ห้ามข้ามกลองและเครื่องมือทำกลอง ถือว่าเป็นการลบหลู่ ไม่เป็นมงคลกับตัวเอง

2) ห้ามนำไม้จากศาลเจ้าในหมู่บ้านมาทำกลอง

3) ห้ามนำไม้ตกน้ำมัน เช่น ไม้ตะเคียนมาทำกลอง โดยเชื่อว่ามีวิญญาณสิงสถิตอยู่ในไม้เหล่านั้น

4) ห้ามนำไม้ที่มีลักษณะต้องห้ามที่ช่างทำกลองเรียกกันว่า "ไม้โพรงบาตรหลวม" คือ ไม้ที่มีรูโพรงขนาดใหญ่อยู่ด้านใน จนบาตรพระสามารถใส่ลงไปได้ ไม้ชนิดนี้ห้ามนำมาทำกลอง เพราะจะทำให้กลองนั้นเป็นอัปมงคล

5) ช่างกลองมีความเชื่อว่า กลองที่เคยบรรเลงมาแล้วจะถือว่ามีครูสิงสถิตอยู่ ดังนั้นหากจะนำมาซ่อมจะต้องทำพิธีขอขมา โดยช่างกลองจะนำน้ำมนต์มาประพรมที่กลองก่อนการซ่อมแซม

6) มีพิธีกรรม ที่เรียกว่า “ประจุกลอง” คือการเอาของที่เชื่อว่าเป็นมงคล เช่น กระดูกครู เส้นผม หรือฟันของครูบาอาจารย์ใส่ลงไปในตัวตะโพนบางลูกเท่านั้น เพื่อให้เกิดสิริมงคล ป้องกันเสนียดจัญไรได้ ตะโพน - กลองทัด ก็เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อดังกล่าวเช่นเดียวกัน

2.2.3 บทบาทของตะโพนและกลองทัดในด้านการกำหนดโครงสร้างของเพลง

ตะโพนและกลองทัดมีหน้าที่กำกับ ควบคุม ตรวจสอบ ความถูกต้องของเพลงและเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงในลักษณะต่าง ๆ ของเพลงเรื่องนั้น ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องตามหลักการและกฎเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ตามโครงสร้างหน้าทับเพลง โดยแยกโครงสร้างของหน้าทับ ดังนี้

2.2.3.1 โครงสร้างหน้าทับเพลงเกร็ด

2.2.3.2 โครงสร้างหน้าทับเพลงเรื่องเพลงช้า

2.2.3.3 โครงสร้างหน้าทับของเพลงเรื่องกระบองกัน

2.2.3.4 โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ตระ

2.2.3.5 โครงสร้างหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์

สอดคล้องกับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา หนังสือเครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย เกี่ยวกับ “การกำหนดโครงสร้างของเพลง” ประกอบด้วย โครงสร้างของเพลงเกร็ด โครงสร้างของเพลงเรื่อง และโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งในการบรรเลงตะโพนในวงปี่พาทย์พิธีกรรมนั้น การบรรเลงตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์พิธีกรรม (เพลงหน้าพาทย์) มีการนำหน้าทับพิเศษมาใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์และเป็นตัวกำหนดเพลงหน้าพาทย์

3. ข้อเสนอแนะ

จากการทำวิจัยเรื่อง “ความสำคัญและบทบาทของตะโพน กลองทัดกับการบรรเลงในวงปี่พาทย์” ผู้วิจัยเห็นว่ายังสามารถที่จะทำงานวิชาการหรืองานวิจัยอื่น ๆ ในประเด็นของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังจังหวะหน้าทับเพลงประเภทต่าง ๆ ได้อีกต่อไป

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (ม.ป.ป.). **ปี่พาทย์.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2564 จาก https://ich-thailand.org/heritage/detail/6291e5b7978f238e61f77c16

จิตร ภูมิศักดิ์. (2526). **สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา.** ม.ป.ท.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2528). **ลักษณะดนตรีไทย.** สงขลา: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูสงขลา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2534). **วิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ถาวร หัสดี. (2543). **หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ธำนุ คงอิ่ม. (2539). **วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538). **บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

แม่ไม้เพลงกลอง. (2541). กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์. (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายมนัส ขาวปลื้ม ท.ช., ท.ม. ณ เมรุวัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร กรุงเทพมหานคร วันพุธที่ 10 มิถุนายน 2541).

มนตรี ตราโมท. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์.** กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). **ดุริยางค์ไทย.** กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2558). **ความหมายและนัยสำคัญของเพลงองค์พระพิราพ.** โครงการวิจัยทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2560). **หนังสือเครื่องหนัง: หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: มีน เซอร์วิซ ซัพพลาย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2537). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพฯ: มติชน.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และ พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณาธิการ). (2552). **เพลงดนตรี: จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน.** นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุคลานุกรม

ชมาพล ชุ่มชูศาสตร์. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

ขจรศิษฎ์ ชุมพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 13 สิงหาคม 2564.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. รองศาสตราจารย์. อาจารย์พิเศษจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

ขจรศิษฎ์ ชุมพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 9 สิงหาคม 2564.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
โน้ตหน้าทับ

เพลงสาธุการ

เพลงสาธุการ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มีความหมายของเพลงเพื่อแสดงการน้อมไหว้และเคารพบูชา เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ มีบทบาทสำคัญทั้งในงานพระราชพิธี และพิธีของระชาชนทั่วไป

ตะโพนขึ้น

- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ

ทำนอง	- - - ร	- - - ม	- - - ม	- ซ - ล	- รำ - มำ -	- รำ - ลำ	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ท	- ล - ร	ร ร - ม	ม ม - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ร - ร	- ท ท ท	- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ร - ท	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ต ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด			- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท ล รำ	- ล ล ล	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ร - ร	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ท - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - รำ	รำ รำ - ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ซ - ฟ	ม - ร ท
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- ตฺ - -	- พำ - ท	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - ตฺ ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - - ถ	- - - -	- ตฺ - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ท	- ด ร ม	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ตำ	- - ท ตำ	ท ตำ ท ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ล	- ล ล ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท ท ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ตฺ	- พ - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ล	- ท - ซ	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- ม ม ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- ฺ - พ	- ต̣ - พ	- ฺ - พ	- ต̣ - พ	- - ฺ ต̣	- - ฺ พ	- ถ - -	- ฺ - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ล ซ ด̣	- ซ - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ม	- ร- ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ร - ฟ	ม ร - ท̣	- ท - ล̣	ล̣ ล̣ - ท̣	ท̣ ท̣ - ร	ร ร - ม
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - ต̣	- - ฺ ต̣	- - ฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ซ ซ ซ	- ล - ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ล ล ล	- ท - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ต̣	- - ฺ ต̣	- - ฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ซ ล ท	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - ต̣	- - ฺ ต̣	- - ฺ พ	- - ฺ ต̣	- - ฺ พ	- - - ถ	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ซ - ซ	ล ท̣ - ร	- ม- ร	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่	- - - ฉิ่

ทำนอง	- ล̣ - ร	- ร ม ฟ	- ล - ฟ	- ฟ ม ร	- ด ท̣ ล	- ท̣ - ร	- ท̣ - ด	ร ม - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- - - ร	- ด ท̣ ล̣	- - - ท̣	- -ท̣ ท̣
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท̣ - ล̣	ล̣ ล̣ - ท̣	ท̣ ท̣ - ร	ร ร - ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ร - ฟ	ม ร - ท
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - -	- - - ถ	- - - -	- ตฺ -ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ด ท̣ ล̣	- ฟ ม ร	- ล - ร	- ร ม ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	-ตำ - ตฺ	- พำ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ล	- ท - ซ	- ล - ท	- ด - ร	- ด ท̣ ล̣	- ฟ ม ร	- ล - ร	- ร ม ฟ
ตะโพน	- - - -	- - - ถ	- - - -	- ตฺ - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ๋ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตั๋	- - - ท	- - ตั๋ ตั๋	-ตั๋ - ตฺ	- พ๋ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - ลฺ	ลฺ ลฺ - ทฺ	ทฺ ทฺ - ร	ร ร - ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ร - ฟ	ม ร - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ตั๋	- - ท ตั๋	ท ตั๋ ท ตฺ	- - ตฺ ตั๋	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รั๋ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตั๋	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตั๋	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ซ	- ล - ท	- รั๋ - ท	- ล - ซ	- ซ ล ท	- รั๋ - มั๋	- รั๋ - ดั๋	- ท - ล
ตะโพน	- - - ตั๋	- - - ตั๋	- - - ตฺ	- พ๋ - ท	- - - ตฺ	- พ - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- รั๋ - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- ตฺ - พ	- ตั๋ - พ	- ตฺ - พ	- ตั๋ - พ	- - ตฺ ตั๋	- - ตฺ พ	- - - ถ	- ตฺ - ตั๋
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ท	- ล - ร	ร ร - ม	ม ม - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ตั๋
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ร - ร	- ท ท ท	- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ร - ท	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ต ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด			- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
ทำนอง	- ท ล รำ	- ล ล ล	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ ม ร	- ม - ร	- ร - ร	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ท - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - รำ	รำ รำ - ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ซ - ฟ	ม - ร ท
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- ตฺ - -	- พำ - ท	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - ตฺ ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - - ถ	- - - -	- ตฺ - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ท	- ด ร ม	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ตำ	- - ท ตำ	ท ตำ ท ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ล	- ล ล ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท ท ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ตฺ	- พ - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ล	- ท - ซ	- ล - ท	- ดำ - รำ	- ม ม ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- ตฺ - พ	- ตำ - พ	- ตฺ - พ	- ตำ - พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - -	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
ทำนอง	- ล ซ ดำ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ม	- ร- ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ร - ฟ	ม ร - ทฺ	- ท - ลฺ	ลฺ ลฺ - ทฺ	ทฺ ทฺ - ร	ร ร - ม
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ท - ท	ท ท - รำ	- ม - รำ	- ท - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- พำ - ท	- - - ตฺ	- พ - -		
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- รำ - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
ตะโพน	- ตฺ - พ	- ตำ - พ	- ตฺ - พ	- ตำ - พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - -	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

เพลง ตระสันนิบาต

เพลงตระสันนิบาต เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ความหมายของเพลงเป็นการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรสันนิบาต ประสิทธิ์ประสาทพรมงคลแก่งานหรือพิธีที่จัดขึ้น

ไม้เดินที่ 1

มือขวา	- - - -	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - -	- ล - ล	- - ซ ซ	- ท - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ล̥	- - - -	- ซ̣ - -	- ท̣ - ล̥	- ซ̣ - ท̣
ตะโพน	- - - -	- - - ต̊	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ต̥	- - - ต̊	- - - ต̥
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̥
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ไม้เดินที่ 2

มือขวา	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
มือซ้าย	- - - -	- ล̥ - -	ท̣ ล̥ - ท̣	- ด - -	- - - ล̥	- - - ฟ	- - - -	- - - ล̥
ตะโพน	- - - -	- - - ต̥	- - ต̥ ต̊	- - ต̥ พ	- - ต̥ ต̊	- - ต̥ พ	- - - ต̊	- - - ต̥
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̥
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ไม้เดินที่ 3

มือขวา	- - - ล	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - -	- ล - ล	- - ซ ซ	- ท - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ล̥	- - - -	- ซ̣ - -	- ท̣ - ล̥	- ซ̣ - ท̣
ตะโพน	- - - ต̥	- พ -ท	- - - ถ	- ต̥ - ต̊	- - - ท	- ต̊ - ต̊	- ต̊ - ต̥	- พ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̥
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ไม้เดินที่ 4

มือขวา	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
มือซ้าย	- - - -	- ล̥ - -	ท̣ ล̥ - ท̣	- ด - -	- - - ล̥	- - - ฟ	- - - -	- - - ล̥
ตะโพน	- - - -	- - - ต̥	- - ต̥ ต̊	- - ต̥ พ	- - ต̥ ต̊	- - ต̥ พ	- - - ถ	- - - ต̥
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̥
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ไม้ลา

มือขวา	- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- ล - ล	- ล - -	ซ ซ - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ล฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- ล฻ - ซ฻	- - - ล฻
ตะโพน	- - ต฻ ตำ	- - ต฻ พ	- - - ถ	- - - ต฻	- ตำ - ตำ	- - ต฻ พ	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต฻	- - - -	- - - -	- - - ต฻
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
มือซ้าย	- - - -	- ล฻ - -	ท฻ ล฻ - ท฻	- ด - -	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท฻ - ล฻
ตะโพน	- ตำ - ท	- ถ - ต฻	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต฻	- - - -	- - - ต฻
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - ท	- ล - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- ล - ล	- ล - -	ซ ซ - ดำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - ล฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- ล฻ - ซ฻	- - - ด
ตะโพน	- - - ตำ	- ถ - ต฻	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻	- ตำ - ท	- ถ - ต฻
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ต฻	- - - -	- - - -	- - - ต฻	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
มือขวา	- - ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- รำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ฟ - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล฻	- ร - ร	- - - ด	- - - ล฻	- - - ซ฻
ตะโพน	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻	- - ต฻ พ	- ตำ - ต฻
กลองทัด	- - - ต฻	- - - -	- - - -	- - - ต฻	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ต฻	- - - ต฻
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เพลง พราหมณ์เข้า

เพลงพราหมณ์เข้า เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ช่วงที่ครูผู้ประกอบพิธีรำเข้าสู่พิธี โดยมีความหมายว่าเป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีลเข้ามาประกอบพิธี

มือขวา	- - - -	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - - ลฺ
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - -
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ต พ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - ซฺซฺ-	- ทฺ - ลฺ	- ลฺ - -
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- - - -	- ซฺ - รฺ
ตะโพน	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ทฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- - - -	- ด - ร	- - - ม	- ร - ร	- - - -	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - -	- ลฺ - ทฺ	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - -
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ต พ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - ล	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - -	- - - รฺ	- - - -	- - - -	- - - ฟฺ	- - - -	- - - มฺ
ตะโพน	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - -	- ล̣ - ล̣	- - - -	- - - ม̣	- - - ล̣	- ท̣ - -	- - - ล̣	- ล̣ ล̣-
มือซ้าย	- - - ม̣	- - - -	- - - ร̣	- - - -	- - - ม̣	- - ล̣ ซ̣	- - - ม̣	- - - ล̣
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣	- - ต พ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - -	- ด - -	- - - ท̣	- - ท̣ท̣-	- - - ร	- - -	- - ร ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - -	- - ท̣ ล̣	- - - ฟ̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - ท̣	- ด - -	- - - ล̣
ตะโพน	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ต̣	- พ̣ - ท	- - ต̣ ตำ	- - ต̣ พ	- - - ตำ	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - ม	- ร - ร	- - - -	- - - ร	- ด - -	- ท̣ - ร	- - - ร	- - ม ฟ
มือซ้าย	- - - -	- - - ซ̣	- - - ร̣	- - - -	- - ท̣ ล̣	- - - -	- ล̣ - -	- ร - -
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣	- - ต พ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
มือขวา	- - - ฟ	- - - -	- - ฟม-	- ม - ฟ	- - - ท	- - - -	- - ทล-	- ล - ท
มือซ้าย	- - - ฟ̣	- - - ม̣	- - - ท̣	- - - ฟ̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ม	- - - ท̣
ตะโพน	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ต̣	- พ̣ - ท	- - ต̣ ตำ	- - ต̣ พ	- - - ตำ	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - ท	- - - -	- ดำ - ดำ	- - - ท	- - ม ฟ	- ล - ท	- ดำ - ท	- ล - ฟ
มือซ้าย	- - - ฟ	- - - ด	- - - -	- - - ท̣	- ร - -	- ล̣ - ท̣	- ด - ท̣	- ล̣ - ด
ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣	- - ต พ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣

ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
มือขวา	- - - ม	- - - -	- ดำ - ดำ	- - - ท	- - ม ฟ	- ล - ท	- ดำ - ท	- ล - ฟ
มือซ้าย	- - - ทฺ	- - - ด	- - - -	- - - ทฺ	- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ด - ทฺ	- ลฺ - ด
ตะโพน	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - ร	- - ม ฟ	- ซ - -	ซ ล - ซ	- - - ล	- ท - -	- ม - ร	- - - ม
มือซ้าย	- ลฺ - -	- ร - -	- ร - ฟ	- - - ร	- ลฺ - -	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ
ตะโพน	- ท - ท	ตำ ตฺ - -	ท - ตำ ตฺ	ท - ตำ ตฺ	- ท - ท	ตำ ตฺ - -	ท - ตำ ตฺ	ท - ตำ ตฺ
กลองทัด	- - - -	- ตำ - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- ตฺ - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- - - ร	- - ม ฟ	- - - ฟ	- ล - -	- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - -
มือซ้าย	- ลฺ - -	- ร - -	- ม - -	- - - ม	- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทฺ
ตะโพน	- ท ตำ ตฺ	- ท ตำ ตฺ	- ท ตำ ตฺ	- - - -	- - ตำ ตฺ	- - ตฺ พ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เพลง เข้าม่าน

เพลงเข้าม่าน เป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงประกอบกิริยาของเทพเจ้าผู้ใหญ่เสด็จเข้าพระวิสูตรของเทพเจ้าผู้ใหญ่ เพื่อเตรียมองค์เสด็จสู่มณฑลพิธีตามที่ได้รับเชิญไปสู่มณฑลพิธีตามคำกราบทูลอัญเชิญ เป็นเพลงอันดับที่ ๔ ของเพลงชุดโหมโรงเย็น

ต้นเข้าม่าน (ไม้เดิน 5 ไม้บาก)

มือขวา	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม
มือซ้าย	- ล̣ - ท̣	- ด - -	- ล̣ - ซ̣	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣
ตะโพน	- - ต̣ ตำ	- - ต̣ พ	- - - ตำ	- - - ต̣	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

มือขวา	- ร - ซ	- - ล ท	- ล - -	ท ท - ล	- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- - - ล̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣	- พ - ท̣
ตะโพน	- - ต̣ พ	- - - ถ	- - - ต̣	- ตำ - ต̣	- - - ท	- ตำ - ตำ	- ตำ - ต̣	- พ - ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

มือขวา	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ล̣ - -	ท̣ ล̣ - ท̣	- ด - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣
ตะโพน	- - ต̣ ตำ	- - ต̣ พ	- - - ตำ	- - - ต̣	- ตำ - ท	- ตำ - ท	- - - ตำ	- - - ต̣
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต̣	- - - ต̣	- - - ต̣	- - - ต̣	- - - ต̣
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ไม้เดิน

มือขวา	- ซ - ม	ร ร - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ท ดำ	- รำ - -	ดำ ท - -
มือซ้าย	- ด - -	- ด - ซฺ	- ด - -	ร ม - -	- ฟ - -	ซ ล - -	ท - ดำ ท	- - ล ซ
ตะโพน	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
	ไม้เดิน		ไม้เดิน		ไม้เดิน		ไม้เดิน	

ทำนองลูกโยน

ตัวอย่าง เข้าม่านวรรค 1

มือขวา	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - -	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ
ตะโพน	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
	ไม้เดิน		ไม้เดิน		ไม้เดิน		ไม้เดิน	

เพลง เหาะ

เพลงเหาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่งใช้ประกอบกิริยาการไปมาของกิริยาไปมาทางอากาศ ใช้กับตัวละครทั่วไป เป็นเพลงหนึ่งในเพลงชุดโหมโรงเช้า

ท่อนนำ

มือขวา	- - - ร	- ร - ซ
มือซ้าย	- - - รฺ	- ลฺ - ซฺ

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ม	- ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ	- ล ซ ซ	- - - ซ
มือซ้าย	- - - -	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ม ร ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ด	- ซฺ - -
ตะโพน	- - ตฺ พ	- ตำ - ตฺ	-ท ตำ ตฺ	- ท ตฺ ท	ตำ ตฺ - ตำ	- - ต พ	- ถ - -	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ท่อน 1 ไม้เดิน (เริ่มต้นเพลงและหน้าทับ)

มือขวา	- - - -	- ท - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
มือซ้าย	- - - ทฺ	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
	ครึ่งหน้าทับแรก							

มือขวา	- - ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ
ตะโพน	- ตำ - ตำ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	ท ถ ตฺ ถ	ตำ ตฺ - ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - -	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
	ครึ่งหน้าทับหลัง							

ไม้เดิน

มือขวา	- - - -	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - -	- ทฺ - ร	- - - -	ร ม - ซ
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - -	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- - ทฺ ลฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - ด	- - - ซฺ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
	ครึ่งหน้าทับแรก							

มือขวา	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
ตะโพน	- ตำ - ตำ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	ท ถ ตฺ ถ	ตำ ตฺ - ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - -	- ตฺ - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
	ครึ่งหน้าทับหลัง							

หมายเหตุ เพลงเหาะ เป็นเพลงที่ต้องนำท้ายเพลงและหน้าทับส่วนหลังมาขึ้นเป็นประโยคแรก

เพลง รัวสามลา

เพลงรัวสามลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มีลีลาจังหวะของการรัว 3 ครั้ง มีความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ พบในการบรรจุไว้ในเพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงประจำกัณฑ์จุลพน ของเทศน์มหาชาติ และประกอบการแสดงในบทตัวละครสูงศักดิ์แสดงอิทธิปาฏิหาริย์

ทำนอง	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- ฟ ม ร	- ม ม ม	- ร - ด
ตะโพน	- - - -	- - - -	- ฺ พ ฺ ท	- ฺ พ ฺ ท	- ฺ พ ฺ ท	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- ฺ ฺ ฺ	- - - -	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ ฺ ฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	ท ล ฺ - ท	- ด ร ม	- ร - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ ฺ ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ล ล ซ	- ฟ ม ร	- ม - ฟ	ซ ล - ซ	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- ร ฺ - ม ฺ	- ร ฺ - ท	- ล - ท	- ล ซ ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ	- ฺ - ฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- ท - ท
ตะโพน	- - - -	**(- - ตฺ พ**	**- - - ป**	**- - ตฺ พ**	**- - - ถ**	**- - ตฺ พ**	**- - - ป)**	- ตฺ พ ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ท	- ล ซ ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ
ตะโพน	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- ฟ ม ร	- ม ม ม	- ร - ด
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - ตำ	- ตฺ - ตำ	- ตฺ - ตำ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ร - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ร	- ร - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ท	- ล ซ ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ
ตะโพน	- - - -	**(- - ตฺ พ**	**- - - -**	**- - - ป**	**- - ตฺ พ**	**- - - ถ**	**- - ตฺ พ**	**- - - ป**
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ซ ฟ	- ล - ซ	- - ซ ฟ	- ล - ซ
ตะโพน	**- - ตฺ พ**	**- - - ถ**	**- - ตฺ พ**	**- - - ป)**	- - ตำ ตำ	- ท - ตำ	- - ตำ ตำ	- ท - ตำ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ร	- ร - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺ พ	- ท - ถ	- ตฺ พำ ท	- ตฺ พำ ท	- ตฺ พำ ท	- ตฺ พำ ท	- ตฺ พำ ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- - - -	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
ทำนอง	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- ล - ล	- ซ - ฟ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	ม ร - ม	- ฟ ซ ล	- ซ - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ท	- ล ซ ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ
ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลองทัด	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตำ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

ทำนอง	- - - ม	- ม - ม	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ
ตะโพน	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- ตฺ พ ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

เพลง ย้อนเสี้ยนย้อนหนาม

เพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ถูกบรรจุอยู่ในเพลงชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายในการประสิทธิประสาทพรมงคล ลบล้างสิ่งที่ไม่ดี

ท่อน 1

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - -	- ตฺ - พ	- - - ตฺ	- - - ตฺ	- พ - -	- ตฺ - พ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
ตะโพน	- - - ตฺ	- พ - -	- ตฺ - พ	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ถ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เที่ยวกลับ ท่อน 1

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ถ	- ตฺ - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ซ - -	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
ตะโพน	- - - ท	- ตำ - ตำ	- ตำ - ตฺ	- พำ - ท	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ท่อน 2

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ท	- ด - -	- ซ - ล
ตะโพน	- - ต พ	- - ตำ ต	- - ต พ	- - ตำ ต	- - ต พ	- - ตำ ต	- ท ตำ ต	- ท ตำ ต
กลองทัด	- - - -	- - - ต	- - - -	- - - ต	- - - -	- - - ต	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ
ตะโพน	- - ต พ	- - ตำ ต	- ท ตำ ต	- - - -	- - ต ตำ	- - ต พ	- ถ - ต	- ตำ - ต
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เที่ยวกลับ ท่อน 2

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
มือซ้าย	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ท	- ด - -	- ซ - ล
ตะโพน	- - ต พ	- - ตำ ต	- - ต พ	- - ตำ ต	- - ต พ	- - ตำ ต	- ท ตำ ต	- ท ตำ ต
กลองทัด	- - - -	- - - ต	- - - -	- - - ต	- - - -	- - - ต	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ
ตะโพน	- - ต พ	- - ตำ ต	- ท ตำ ต	- - - -	- - ต ตำ	- - ต พ	- ถ - ต	- ตำ - ต
กลองทัด	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - -	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ต	- - - ต
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ภาคผนวก ข

ประวัติครู

ประวัติและผลงาน รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

ภาพที่ 32 รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

ที่มา: ผู้วิจัย

รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เกิดเมื่อ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2502 ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่ 12/118 หมู่บ้านธนทรัพย์ หมู่ 6 ซอยบางแวก 70 ตำบลบางเชือกหนัง เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เริ่มเรียนดนตรีไทยกับ นายโม ปลื้มปรีชา ซึ่งเป็นบิดาของท่านเองที่บ้านศาลาต้นจันทร์ ซึ่งเป็นบ้านของคุณพระประณีตรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) นอกจากนี้ยังได้รับคำชี้แนะจาก ครูยงยุทธ ปลื้มปรีชา ครูกมล ปลื้มปรีชา ครูสมศักดิ์ ปลื้มปรีชา ซึ่งเป็นพี่ชายของรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา จวบจนได้เข้ารับการศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้ครอบครูเพลงหน้าพาทย์และจับมือฆ้องวงใหญ่กับครูมนตรี ตราโมท และได้จับวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร มือตะโพนและเครื่องหนังกับครูปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ซึ่งถือว่าครูปฐมรัตน์เป็นครูคนแรกในด้านตะโพนและเครื่องหนัง ได้จับมือกลองสองหน้ากับครูพริ้ง ดนตรีรส ซึ่งได้มอบหมายให้ ครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ เป็นผู้สอนด้านเนื้อหาและเทคนิคต่าง ๆ ของกลองสองหน้า ต่อมาได้ศึกษาด้านวงกลองแขก วงปี่กลองพระราชพิธีกับ ครูเทียบ คงลายทอง และครูพริ้ง กาญจนผลิน รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ยังได้ฝึกหัดเป่าปี่ในกับครูเทียบ คงลายทอง และครูสอน วงฆ้อง ได้ถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีประเภทเพลงเรื่องต่าง ๆ ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้สอนวิธีการปรับวงดนตรีไทยและเทคนิคการปรับวงดนตรีไทย ศึกษาวิธีฟังทางร้องเพลงไทยที่ใช้หน้าทับพิเศษ และวิธีการขึ้นหน้าทับกับทางร้องให้ถูกต้องจาก ครูท้วม ประสิทธิกุล นอกจากนี้ยังได้รับการถ่ายทอดด้านการบันทึกโน้ตเพลงไทยและโน้ตสากล ตลอดจนวิธีการประพันธ์เพลงจากครูศิลปี ตราโมท ได้รับการถ่ายทอดทางด้านกลองแขก กลองมลายู ปี่พาทย์นางหงส์จาก ครูยงยุทธ ปลื้มปรีชา ครูมนัส ขาวปลื้ม ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ครูสมาน น้อยนิตย์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงในด้านกลองแขกและกลองมลายูทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังได้รับความรู้ด้านการตีเครื่องหนังเพื่อประกอบการแสดงโขน ละคร

ประเภทต่าง ๆ จากครูกรี วรศะริน ครูลมูล ยมะคุปต์ ครูอุดม อังศุธร ศึกษาการตีโทนรำมะนากับ ครูหลวงไพเราะ เสียงซอ นอกจากนี้ยังได้ศึกษาการตีเครื่องหนังประเภทพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ ศึกษาการตีรำมะนาประกอบการแสดงลำตัดกับครูหวังเต๊ะ (ศิลปินแห่งชาติ) ศึกษากลองทางภาคเหนือโดยเฉพาะกลองสะบัดชัยกับ ครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ) ศึกษากลองภาคอีสานโดยเฉพาะกลองเส็ง กลองอีสานกับ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี (ศิลปินแห่งชาติ) และศึกษากลองภาคใต้โดยเฉพาะกลองโนรา (ทับ) และกลองโพน กลองบานอร์ กับ ครูเคลื่อน แก้วถาวร จึงเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคและกลวิธีการบรรเลงในด้านเครื่องหนังจากครูที่มีความรู้ความสามารถโดยตรง และศึกษาอย่างจริงจังส่งผลให้ชีวิตของการเป็นนักดนตรีไทยของ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้มีความรู้ความสามารถในด้านเครื่องหนังประเภทต่าง ๆ จนทำให้ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เป็นที่ยอมรับของนักดนตรีไทยทั้งรุ่นพี่ รุ่นน้อง เพื่อน ๆ และครู อาจารย์ ที่ให้ความไว้วางใจให้บรรเลงในดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ นอกจากการเป็นนักดนตรีไทยผู้ที่มีความสามารถแล้ว ยังเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับลูกศิษย์อย่างไม่ปิดบังอำพราง จึงทำให้รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา มีลูกศิษย์ที่มีฝีมือ มีความรู้และความสามารถมากมายประกอบอาชีพอยู่ในหน่วยราชการต่าง ๆ

ผลงานและประวัติการทำงาน

- งานวิจัย “การศึกษาเพื่อพัฒนารูปแบบของวงมหาดุริยางค์ไทย”
- งานวิจัย “วงกลองแขก: วงปี่กลองพระราชพิธีไทย “หนังสือ “ย่ำฆ้อง”
- งานวิจัย “เพลงหน้าพาทย์ชำนาญ: กรณีศึกษาจังหวะหน้าทับไม้ประดน”
- เอกสารประกอบการเรียนการสอนเครื่องหนังไทย (กลองต่าง ๆ)
- รับราชการวิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2524
- ช่วยราชการคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปฏิบัติหน้าที่รองหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา ปี พ.ศ. 2544
- โอนย้ายเข้าคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปี พ.ศ. 2550
- หัวหน้างานอาคารสถานที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปี พ.ศ. 2550
- รองคณบดีฝ่ายแผนพัฒนา และฝ่ายศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา ปี พ.ศ. 2550 - 2554
- รักษาการคณบดี คณะศิลปศึกษา
- ดำรงตำแหน่งรองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปี พ.ศ. 2561 - 2564 (เกษียณอายุราชการ ปีพ.ศ. 2562)

ประวัติและผลงาน นายยงยุทธ ปลื้มปรีชา

ภาพที่ 33 นายยงยุทธ ปลื้มปรีชา

ที่มา: ผู้วิจัย

นายยงยุทธ ปลื้มปรีชา เกิดเมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2488 กรุงเทพฯ เป็นบุตรของนายโมและนางประสิทธิ์ ปลื้มปรีชา เป็นหลานของคุณพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน)

ประวัติการศึกษาดนตรีไทย ในสมัยเยาว์วัยได้รับการฝึกฝนด้านดนตรีไทยจากบิดาและคุณตา พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) จนสามารถเล่นดนตรีไทยในวงปีพาทย์ได้ทุกชนิด โดยเฉพาะเครื่องหนัง จะมีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษ ต่อมาในปี พ.ศ. 2500 ได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาชั้นสูง ปีที่ 2 (สูงสุดของโรงเรียนสมัยนั้น) ปี พ.ศ. 2512 ช่วงที่ศึกษาโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้เรียนทั้งเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองและเครื่องกำกับหน้าทับ (กลองชนิดต่าง ๆ) จากคุณครูหลายท่าน เช่น ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูบาง หลวงสุนทร ครูถีร ปี่เพราะ ครูหลวงบำรุง จิตรเจริญ ครูสอน วงฆ้อง ครูเทียบ คงลายทอง ครูประสิทธิ์ ถาวร และในช่วงเวลาตอนเย็นของทุกวันต้องกลับมาเรียนดนตรีไทยกับคุณตา คุณพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) และคุณพ่อโม ปลื้มปรีชา จนมีความสามารถในเชิงดนตรีเป็นอย่างดี จนได้รับคัดเลือกให้ไปเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทยที่สหรัฐอเมริกา

ประวัติการทำงาน

- รับราชการที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ประมาณ 2 ปี ขอลาออกจากข้าราชการไปทำงานที่ธนาคารไทยพาณิชย์ จนเกษียณอายุ
- เป็นวิทยากรบรรยายเกี่ยวกับความรู้ทางด้านดนตรีไทยตามโรงเรียน และมหาวิทยาลัยต่าง ๆ
- เป็นหัวหน้าวง “ปลื้มปรีชา” นำวงดนตรีขึ้นประชันงานปี่พาทย์ของสมาคมสหายศิลปิน ณ วัดพระพิเรนท์ ได้รับรางวัลชนะเลิศวง “ปี่พาทย์ประชันวง” ในปี พ.ศ. 2518
- ปัจจุบัน นายยงยุทธ ปลื้มปรีชา เปิดโรงเรียน “ปลื้มปรีชาสังคีตศิลป์” เพื่อสอนดนตรีไทยให้แก่ผู้มีใจรักในดนตรีไทยเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดดนตรีไทยต่อไป

ประวัติและผลงาน นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์

ภาพที่ 34 นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์

ที่มา: ผู้วิจัย

นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ. 2501 เกิดที่บ้านเลขที่ 59 หมู่ 3 ตำบลเจ้าเจ็ด อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีพี่น้อง 12 คน เป็นบุตรคนที่ 11 ของ นายพิน เพียรพงษ์ และนางสุด เพียรพงษ์ พ.ศ. 2546 ได้สมรสกับ นางศิริมา เพียรพงษ์ และมีบุตรด้วยกัน 1 คน คือ นายธีรธรรม เพียรพงษ์ ปัจจุบัน พักอาศัยอยู่ที่ บ้านเลขที่ 24/35 ถนนลาดปลาเค้า ซอยเสนา แขวงพหลโยธิน เขตจตุจักร กรุงเทพฯ

นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ เริ่มเรียนดนตรีไทยจากบิดาและพี่ชาย ภายหลังย้ายมาที่วงคุณอาผาด การคุณี ที่วัดมะกอก ได้เรียนดนตรีจาก ครูประมวล อรรถชีพ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ครูสุพจน์ โตสง่า ครูพริ้ง ดนตรีรส จากนั้น พ.ศ. 2518 ย้ายมาอยู่ที่บ้านนายจงกล เพียรพงษ์ (พี่ชาย) ย่านอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ ได้เรียนดนตรีกับ ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญ ครูสมาน น้อยนิตย์ เมื่อรับราชการตำรวจได้เรียนดนตรีกับ ครูกาหลง พึ่งทองคำ และครูสุนทร มาประสพ และ พ.ศ. 2534 เข้าเป็นสมาชิกวงฟองน้ำจึงได้เรียนทักษะการประพันธ์เพลงไทยและการทำดนตรีร่วมสมัยกับ ครูบุญยงค์ เกตุคง และอาจารย์บรูซ แกสตัน

ประวัติการทำงาน

- รับราชการแผนกดุริยางค์ไทย สำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- ครูพิเศษโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพฯ โรงเรียนหลักสูตรการดนตรี กองการสังคีต กรุงเทพฯ และสาขาวิชาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ประวัติและผลงาน นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์

ภาพที่ 35 นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์

ที่มา: ผู้วิจัย

นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ เกิดวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2515 บิดาชื่อจ่าสิบเอกปรีชา ชุ่มชูศาสตร์ มารดาชื่อสุภาพร ชุ่มชูศาสตร์ มีพี่น้องทั้งหมด 1 คน ได้แก่ นางอนงค์นาฏ ชุ่มชูศาสตร์ ได้สมรสกับ นางภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล อาชีพค้าขาย มีบุตร 1 คน ได้แก่ นายวิร์วัสณกร บัวคลี่ตระกูล ปัจจุบันดำรงตำแหน่งข้าราชการครูชำนาญการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง

นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ ได้ศึกษาดนตรีกับ ครูลำยอง โสวัตร ครูสงุ่น ลือวิชา ครูสมาน น้อยนิตย์ ครูธีระพล น้อยนิตย์ ครูปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ครูสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ครูไกรฤทธิ์ จันเรือง และจ่าสิบเอกปรีชา ชุ่มชูศาสตร์ นายชมาพล ชุ่มชูศาสตร์ เป็นครูเครื่องหนังท่านหนึ่งที่มีองค์ความรู้ความสามารถทางเครื่องหนัง ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านปฏิบัติและทางด้านทฤษฎี อีกทั้งท่านยังเป็นครูเครื่องหนังในวงการดนตรีไทย เป็นที่ยอมรับในเรื่องวิชาความรู้ความสามารถทางด้านเครื่องหนังและด้วยเหตุที่ท่านนั้นได้เกิดอยู่ในครอบครัว ชุ่มชูศาสตร์ ที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีไทย ท่านได้รับเข็มพระราชทานเกรียติบัตร ในงานบรรเลงหน้าพระที่นั่ง ณ ที่ศูนย์วัฒนธรรมงานวิศิษฏ์ศิลปิน ได้รับเข็มเกียรติบัตรหนึ่งแสนครูดี และได้บรรเลงวงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่พาทย์มอญประโคมในงานพระเมรุมาศของในหลวงรัชกาลที่ 9

ประวัติการทำงาน

รับราชการครูวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล นายขจรศิษฎ์ ชุมพร

วันเดือนปีเกิด 7 ตุลาคม 2525

สถานที่เกิด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่อยู่ปัจจุบัน 39/13 หมู่บ้านทรงพล ซอย 1 ตำบลคูคต อำเภอลำลูกกา
จังหวัดปทุมธานี 12130

สถานที่ทำงาน โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร

ตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2545 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

พ.ศ. 2548 ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ. 2566 ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม