ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

DURIYAPHATTHAYAPHIROM : THOTSATHEP - APHIWANTHANA SUITE

เดชน์ คงอิ่ม

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

เดชน์ คงอิ่ม

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

DURIYAPHATTHAYAPHIROM : THOTSATHEP - APHIWANTHANA SUITE

DEJN GONG-IM

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS
YEAR 2023
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

Thesis

Duriyaphtthayaphirom: *Thotsathep-aphiwanthana* Suite

By Dejn Gong-im

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

May 25, 2023

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)

(Prof. Dr. Chalermsak Pikulsri)

.....Committee

(Dr. Bamrung Phattayakul)

.....Committee

(Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo)

..... Committee (Thesis Advisor)

(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

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

(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)

.....

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

วิทยานิพนธ์

ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

โดย เดชน์ คงอิ่ม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 25 พฤษภาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

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

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

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

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม)

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

ชื่อเรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา
63213101 นายเดชน์ คงอิ่ม
ปริญญา ศิลปดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์
พ.ศ. 2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ และ 2) สร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญและบูชาชื่อ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสังเกต การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทย ด้านขับร้องไทย และวรรณศิลป์ไทย ในประเด็นที่เกี่ยวกับความคิด ความเชื่อเกี่ยวกับคุณแห่งพระรัตนตรัย คุณแห่งบิดามารดา คุณแห่งครูอาจารย์ คุณแห่งมหาเทพและดุริยเทพ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ การทำวิทยานิพนธ์ และจัดการแสดงผลงานต่อสาธารณชน

ผลการวิจัยพบว่า 1) อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ มี 5 รูปแบบ คือ (1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง (2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง (3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ (4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ (5) รูปแบบมือฆ้องร่วม 2) ด้านการสร้างสรรค์เพลงในดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา แบ่งเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาวาท องก์ 2 มหาเทพ และองก์ 3 ดุริยเทพ ตระศุภมงคล ออกรัวเฉพาะ สร้างสรรค์ทำนองทางบรรเลง ทำนองทางร้อง จากสมุฏฐานเดิม คือ ทำนองเพลงสาธุการ เพลงสาธุการ ชั้นเดียวและทำนองเพลงในทศเทพ บทร้อง มีแนวคิดและแรงบันดาลใจ จากคุณแห่งพระรัตนตรัย คุณแห่งบิดา มารดา คุณแห่งครูอาจารย์ คุณแห่งเทพเจ้าทั้งสิบประพันธ์เป็นแนวเพลงใหม่ ที่มีรูปแบบเป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ประกอบด้วยทำนองทางพื้น ทางกรอ ทางเก็บและสำนวนทำนองล้อ ขัด ลัก เหลื่อม คงไว้ซึ่งจังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์ที่สื่อถึงจินตภาพและทิพยภาวะในสิ่งที่สรรเสริญบูชา ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษที่ปรากฏ ในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

คำสำคัญ: เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง, ดุริยพาทยาภิรมย์, ทศเทพ
268 หน้า

Thesis Title *Duriyaphtthayaphirom*: *Thotsathep-aphiwanthana* Suite
63213101 Mr. Dejn Gong-im
Degree Doctor of Fine Arts **Program in** Music
Year 2023
Advisor Asst. Prof. Dr. Noppakhun Sudprasert
Co-advisor Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Abstract

This thesis aimed at 1) studying the musical identity of the *mue khong* (the hand pattern used in the basic melody played the *khon wong yai*) of the *naphat* based on the belief of the ten Hindu gods and 2) creating new compositions representing the god worship titled *Duriyaphatthayaphirom*: *Thotsathep- aphiwanthana*. This research has been done by qualitative research methods, including, studying related literature, observation, and interview with masters in music, singing, and literature, as well as creative musical composition to be presented in public as a brand-new musical composition.

The results revealed that the *naphat* piece represents its playing-handed system in five different types: (1) for the initial part of composition, (2) for the ending part of the composition, 3) the specific-handed pattern, (4) pair-handed pattern, (5) generic-handed pattern; 2) the musical composition titled "*Duriyaphatthayaphirom*: *Thotsathep Aphiwanthana*" comprised three acts: (1) "*Trairatbucha Bupphaka-chariyawat*", (2) "*Mahathep"*, 3) "*Duriyathep*" and "*Tra Supphamongkhon*" ending with *Rua*. The composition consisted of a melodic part and a vocal part was created based on original compositions, including *Sathukan* and *Sathukan Chan Diao.* The composition's inspiration derived from religious merit and cultural-social gratitude values based on the purpose of listening and as "*bucha*" or "*puja*" (paying homage through music). The melody comprises many styles of Thai classical music performing practices: *thang phuen*, *thang kro*, *thang kep*, *lo*, *khat*, *lak,* and *luam* along with the specific rhythmic pattern purposely used to accompany the *naphat* piece to represent the worship which is the musical identity found in this work.

Keywords: the *naphat* pieces for listening, *Duriyaphatthayaphirom*, *Thotsathep*
268 pages

กิตติกรรมประกาศ

ปูชา จ ปูชนียานำ เอตมฺมงฺคลมุตฺตมำ การบูชาบุคคลที่ควรบูชาเป็นมงคลอันสูงสุด กราบรำลึกในพระคุณ คุณพ่อหวน คุณแม่ทองสุข คงอิ่ม ผู้ล่วงลับ เป็นผู้ให้กำเนิดชีวิต เป็นผู้สร้างชีวิต ให้เป็นคนดนตรีไทย กราบรำลึกในพระคุณครูที่ได้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ให้กับผู้วิจัย ครู พ.จ.ต.เย็น อ่องเอี่ยม ครูแสวง มะลิเถา ครูไสว ตาตะวาทิต ครูสมปอง แจ้งจรัส ครูมนัส ขาวปลื้ม ครูเชื้อ ดนตรีรส (ศิลปินแห่งชาติ) ครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) ครูเรืองเดช พุ่มไสว

ขอขอบคุณครูสุรินทร์ สงค์ทอง ครูจิรัส อาจณรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูอนันต์ สบฤกษ์ ที่ได้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ให้กับผู้วิจัยขอบคุณครอบครัว พ.อ.อ.สมเกียรติ-วาสนา เลิศรุ่ง คุณยุวรี เจริญศรี คุณสวลักษณ์ ภัคธนันณัฏฐ์ ที่เป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนในการศึกษาโดยตลอด วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ประสบความสำเร็จเรียบร้อยโดยได้รับความอนุเคราะห์ด้านความรู้ คำแนะนำ จากคณาจารย์และผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน รวมทั้งการได้รับสนับสนุนด้านต่าง ๆ จนทำให้งานวิจัยและการสร้างสรรค์นี้สำเร็จเรียบร้อยสมบูรณ์

ขอขอบคุณครูอาจารย์ทุกท่านที่เมตตาให้ความรู้ทั้งในการเรียนการสอน ให้คำปรึกษาแนะนำแนวทางในการเรียน ทั้งเป็นผู้ให้ข้อมูลความรู้ เพื่อดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์ ขอกล่าวนามถึงท่านผู้มีคุณูปการต่อผู้วิจัย และขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณครูอาจารย์ ที่เกี่ยวข้องด้านการเรียนการสอนการสอบ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นพ.พูนพิศ อมาตยกุล ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง อาจารย์วิชาภาษาอังกฤษระดับดุษฎีบัณฑิตทุกท่าน

ขอขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ อาจารย์อุทัย ปานประยูร อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์สมชาย ทับพร รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม ขอขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ อาจารย์อุทัย ปานประยูร อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์สมชาย ทับพร รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัชพล ศิริสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ขอขอบคุณผู้ที่ให้ความอนุเคราะห์ สงเคราะห์ สนับสนุนในด้านต่าง ๆ คุณศักดิ์ชัย กายคุณชนก ช่างเรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ช่วยกฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เดชา ศรีคงเมือง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู รองศาสตราจารย์ ดร.ธรรศ อมโร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล คุณเกรียงไกร อ่อนสำอางค์ คุณเวทิศ คุณากร คุณเกียรติขจร ฟักจีน คุณสิทธิโชค บุญรอด คุณธัญญวรรณ รัตนภพ คุณภัทริกา นันทวิชิต

ขอขอบคุณ คุณเตชภณ สะสมทรัพย์และคุณรักชาติ นาครัตน์ ผู้รับการถ่ายทอดเพลงสร้างสรรค์และบันทึกต้นฉบับเป็นลำดับแรก ขอขอบคุณนักร้องและนักดนตรี ผู้ร่วมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา มีรายนามต่อไปนี้

ผู้อ่านฉันท์ คุณสุพรรษา ผลพัฒนา ผู้ขับร้อง คุณสาวิตรี แจ่มใจ คุณณัฏฐวุธ นุราช คุณตะวัน คงอิ่ม นักดนตรี กระจับปี่ คุณเกียรติขจร ฟักจีน ขลุ่ย คุณฐาปนัฐ ธรรมเที่ยง ซออู้ คุณกฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ระนาดเอก คุณติณณภพ ถนอมธรรม ระนาดทุ้ม คุณภูดินันท์ ยินดี ฆ้องวงใหญ่ คุณเตชภณ สะสมทรัพย์ ฆ้องวงเล็ก คุณพิศณุ วงศ์กำภู ตะโพน คุณสมเกียรติ ลีพัฒนเมธากุล กลองตะโพน คุณภัททนิธิ เทียนประภาฉิ่ง คุณรักชาติ นาครัตน์ โหม่ง คุณเวทิศ คุณากร คุณูปการและกุศลใดอันเกิดจากวิทยานิพนธ์และเกิดขึ้นจากผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

ขอนอบน้อมถวายเพื่อเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ถวายกุศลแด่มหาเทพ ดุริยเทพ ทุกพระองค์ และอุทิศให้แก่บิดา มารดา ครูอาจารย์ทุกท่าน รวมทั้งขอบุญกุศลจงบังเกิดแก่ผู้เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์และงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ทุกประการเทอญ

เดชน์ คงอิ่ม

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)
กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)
สารบัญ ..... (ช)
สารบัญภาพ ..... (ฎ)
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย 1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย 4
3. คำถามการวิจัย 4
4. ขอบเขตของการวิจัย 4
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4
6. นิยามศัพท์เฉพาะ 5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 6
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 6
1.1 แนวคิดในคุณแห่งพระรัตนตรัย บิดา มารดา และครู อาจารย์ 6
1.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 22
1.3 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ 22
1.4 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย 23
1.5 ทฤษฎีเพลงเถา 25
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 27
2.1 องค์ความรู้เรื่องเทพเจ้าทั้งสิบ 27
2.2 องค์ความรู้เรื่องเพลงหน้าพาทย์ 37
2.3 องค์ประกอบของดนตรีไทย 39
2.4 เพลงหน้าพาทย์กับการขับร้อง 43
2.5 องค์ความรู้ด้านหลักการประพันธ์เพลงไทย 46
2.6 การผสมวงดนตรีไทย 48
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 51
3.1 งานวิจัยและเอกสารในประเทศ 51
3.2 งานวิจัยต่างประเทศ 55
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย 56
5. กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ 57

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 58
1. คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูล 58
2. สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 59
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล 59
4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล 60
5. การวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลง 60
6. การตรวจสอบงานสร้างสรรค์ 61
7. การนำเสนอข้อมูล 62

บทที่ 4 อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ 63
1. อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ 63
2. ขอบเขตในการวิเคราะห์ 64
3. วิธีดำเนินการวิเคราะห์ 65
   3.1 ข้อค้นพบในการวิจัย 65
   3.2 กำหนดช่วงเสียงฆ้องวงใหญ่ 66
   3.3 การกำหนดประโยคเพลง 66
   3.4 การบันทึกโน้ตหน้าทับและไม้กลอง 66
   3.5 หน้าทับ ไม้กลอง เพลงตระ ในทศเทพ 67
4. เพลงสาธุการ 69
   4.1 อัตลักษณ์มือฆ้อง 5 รูปแบบ ในเพลงสาธุการ 75
   4.2 แนวทางการสังเคราะห์สู่การสร้างสรรค์เพลงสาธุการ 78
5. เพลงสาธุการชั้นเดียว 79
   5.1 เพลงสาธุการ ชั้นเดียว 79
   5.2 โครงสร้างทำนองเพลง 82
   5.3 เพลงสาธุการชั้นเดียวเที่ยวแรก 82
6. เพลงตระพระอิศวร 84
   6.1 เพลงตระพระอิศวร 84
   6.2 อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระอิศวร 85
   6.3 รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระอิศวร 85
7. เพลงตระพระอุมา 88
   7.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระอุมา 89
   7.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระอุมา 89
   7.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระอุมา 89

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

7.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอุมา 89
7.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระอุมา 80
8. เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 91
8.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 92
8.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 92
8.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 92
8.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 93
8.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 93
9. เพลงตระพระลักษมี 94
9.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระลักษมี 95
9.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระลักษมี 95
9.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระลักษมี 95
9.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระลักษมี 96
9.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระลักษมี 96
10. เพลงตระพระพรหม 97
10.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระพรหม 97
10.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระพรหม 97
10.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระพรหม 97
10.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระพรหม 99
10.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระพรหม 100
11. เพลงตระพระสุรัสวดี 101
11.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระสุรัสวดี 102
11.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระสุรัสวดี 103
11.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระสุรัสวดี 103
11.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระสุรัสวดี 105
11.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระสุรัสวดี 106
12. เพลงตระพระคเณศ 107
12.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระคเณศ 108
12.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระคเณศ 108
12.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระคเณศ 109
12.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระคเณศ 109
12.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระคเณศ 110

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

13. เพลงตระพระประคนธรรพ 111
13.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระประคนธรรพ 114
13.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระประคนธรรพ 115
13.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระประคนธรรพ 115
13.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ตระพระประคนธรรพ 115
13.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระประคนธรรพ 115
14. เพลงตระพระวิษณุกรรม 117
14.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระวิษณุกรรม 118
14.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระวิษณุกรรม 118
14.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระวิษณุกรรม 118
14.5 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระวิษณุกรรม 119
14.6 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระวิษณุกรรม 119
15. เพลงตระพระปัญจสีขร 120
15.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระปัญจสีขร 121
15.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระปัญจสีขร 121
15.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระปัญจสีขร 121
15.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระปัญจสีขร 122
15.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระปัญจสีขร 122
16. สรุปผลการวิเคราะห์ 123
16.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 123
16.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 124
16.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 126
16.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 127
16.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม 127
บทที่ 5 งานสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา 128
1. แนวคิดในการสร้างสรรค์ 128
1.1 แนวคิดในการบูชาสรรเสริญพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ 128
1.1 แนวคิดในการบูชาสรรเสริญเทพเจ้า 129
2. กระบวนการสร้างสรรค์ 133
3. การสร้างสรรค์บทร้อง 134
4. การสร้างสรรค์ทางร้อง ทางเครื่อง 138

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5. การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง เพลงดุริพาทยาภิรมย์ชุด ทศเทพอภิวันทนา..... 134
5.1 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 1 ไตรรัตน์บูชาบุพกาจาริยาภิวาท..... 134
5.2 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 2 มหาเทพ..... 156
5.3 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 3 ดุริยเทพ..... 207

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 231
1. บทสรุป..... 231
2. อภิปรายผล..... 231
3. ข้อเสนอแนะ..... 233

บรรณานุกรม..... 234
บุคลานุกรม..... 238
ภาคผนวก..... 239
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย..... 240
ภาคผนวก ข ภาพการสัมภาษณ์กลุ่ม (Focus Group)..... 245
ภาคผนวก ค ภาพการนำเสนอผลงาน..... 256
ภาคผนวก ง QR Code วิดีโอการบรรเลงเพลงชุดทศเทพอภิวันทนา..... 263
ประวัติผู้วิจัย..... 268

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	พระอิศวร	27
2	พระอุมา	28
3	พระนารายณ์	29
4	พระลักษมี	30
5	พระพรหม	31
6	พระสุรัสวดี	32
7	พระคเณศ	33
8	พระวิษณุกรรม	34
9	พระปัญจสีขร	35
10	พระประคนธรรพ	36
11	กรอบแนวคิดในการวิจัย	56
12	กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์	57
13	กระบวนการสร้างสรรค์	133
14	สัมภาษณ์กลุ่ม	246
15	นักดนตรี นักร้อง วงพาทยาภิรมย์	246
16	เชี่ยวชาญสัมภาษณ์ กลุ่ม	247
17	นักร้อง	247
18	นักดนตรี วงพาทยาภิรมย์	248
19	ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	248
20	นำเสนอและรับฟังข้อเสนาแนะ	249
21	ผู้เชี่ยวชาญ	249
22	ผู้เชี่ยวชาญ	250
23	ผู้เชียวชาญและนักดนตรี	250
24	นักร้อง นักดนตรีและผู้บันทึกเสียง	251
25	อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย	251
26	อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ผู้เชียวชาญดนตรีไทย	252
27	อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชียวชาญดนตรีไทย	252
28	อาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย	253
29	สมชาย ทับพร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย	253
30	ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์	254

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
31	รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์	254
32	รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์	255
33	ภาพทศเทพ	257
34	นำเสนองานสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา	257
35	วงพาทยาภิรมย์	258
36	นำเสนอ วงพาทยาภิรมย์	258
37	นักร้อง วงพาทยาภิรมย์	259
38	นักดนตรี วงพาทยาภิรมย์	259
39	กรรมการสอบวิทยานิพนธ์	260
40	นำเสนอการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์	260
41	กรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์	261
42	กรรมการสอบ ผู้วิจัย และนักดนตรี วงพาทยาภิรมย	261
43	ป้ายนิเทศ การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์และงานสร้างสรรค์	262
44	คิวอาร์โค้ด สูจิบัตรการนำเสนองานสร้างสรรค์	262
45	วิดีโอการแสดงผลงานอ่านอาขยานทำนองสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 บรรเลง และขับร้องเพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว	264
46	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงศิวะมหาเทพ	264
47	QR Code วิดีโอการบรรเลงเพลงศิวะมหาเทพ	264
48	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระอุมาเทวี	265
49	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระวิษณุธราธร	265
50	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระลักษมีเทวี	265
51	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระพรหมธาดา	265
52	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระสุรัสวดี	266
53	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระคเณศสิทธายะ	266
54	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระประคนธรรพเทวา	266
55	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระวิษณุกรรมเทวา	267
56	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระปัญจสีขรเทวา	267
57	QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงตระศุภมงคล	267

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

บุคคลหรือสิ่งที่ควรแก่การเคารพบูชาสรรเสริญ ในวัฒนธรรมไทยจะเรียกบุคคลเหล่านั้นว่า ปูชนียบุคคล ด้วยเหตุว่าท่านเหล่านั้นเป็นผู้มีพระคุณ ได้แก่ บิดามารดาเป็นผู้ที่ให้กำเนิด อบรมสั่งสอน เลี้ยงดูให้มีคุณภาพชีวิตที่สามารถดำรงอยู่ในสังคมได้เป็นอย่างดี อีกทั้งครูอาจารย์ที่เป็นผู้อบรม สั่งสอน สรรพวิทยาการความรู้เพื่อนำไปประกอบเป็นสัมมาอาชีพ การที่ได้รับการสั่งสอนคุณธรรมความดี ขัดเกลา จากครูอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้เปรียบเหมือนเป็นพ่อแม่คนที่สองเป็นสิ่งที่ทุกคนจะต้อง สำนึกในพระคุณและแสดงความกตัญญูกตเวทิตา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ดีงามที่ได้ปฏิบัติสืบทอดมาจนถึง ปัจจุบัน การเคารพสรรเสริญบูชาผู้ที่ควรแก่การบูชาเป็นการแสดงออกถึงกตเวทิตาคุณต่อผู้มีพระคุณ ประกอบด้วย พระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ และเทพเจ้า ในลัทธิพราหมณ์ ฮินดู การบูชาสรรเสริญ ด้วยทำนองเพลงและบทร้องในรูปแบบของดนตรีไทยด้วยปี่พาทย์เป็นการแสดงออกถึงกตเวทิตาคุณด้าน หนึ่งที่ดุริยางคศิลปินดนตรีไทยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อการอัญเชิญ การบูชาสรรเสริญ เรียกเพลง ประเภทนี้ว่า เพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นเพลงสำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีโขนละคร และ ไหว้ครูศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมทั้งเป็นเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครและนาฏกรรมอื่น ๆ ในวงวิชาการดนตรีไทยได้ให้ความสำคัญต่อเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์เข้มขลัง มีขั้นตอน ในการศึกษาถ่ายทอดทางเพลงเป็นแบบแผนปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

การบูชาสรรเสริญด้วยทำนองเพลงและบทร้องในรูปแบบของดนตรีไทยด้วยวงปี่พาทย์มีการ พัฒนารูปแบบหรือสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อการฟัง การประสมดนตรีให้สมสมัย การพัฒนารูปแบบการ นำเสนอด้วยวิธีการต่าง ๆ แต่ที่สำคัญคือยังคงยึดรากฐานในความเป็นศาสตร์และศิลป์ ในความเป็น ศาสตร์ของเพลงไทยคือมีทำนองดนตรีที่เป็นลักษณะของการสืบทอดต่อกันมา มีความสัมพันธ์ เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของสังคม มีพัฒนาการตามความเจริญรุ่งเรืองของสภาพเศรษฐกิจและสังคมไทย มีนัยทางประวัติศาสตร์ตามยุคสมัย มีหลักวิชาการเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ สามารถสำแดงให้เห็นถึง ความงามความไพเราะของเพลงไทยในรูปแบบเชิงประจักษ์ ในส่วนความเป็นศิลป์ ดนตรีไทย สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เกิดคุณค่าด้านความรู้สึกทางอารมณ์ ด้วยการได้สัมผัสรับรู้ด้วยรสแห่งเสียงเพลง เป็นหนึ่ง ความงดงามที่สัมผัสได้จากการฟังอย่างอิ่มเอมใจในความเพราะพริ้งเสนาะของเสียงเพลงไทย มีการสร้างสรรค์ศิลปะงานช่างเครื่องดนตรีที่มีรูปลักษณ์ที่สวยงามและมีคุณภาพเสียงที่ดี เป็นเหตุให้ผู้ ที่ได้ฟังแล้วสามารถรับรสแห่งเสียงสู่ความซาบซึ้งและจินตนาการของเพลงไทยได้อย่างวิจิตร เพลงไทย มีความเชื่อมโยงอยู่ในสังคมไทยมาแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ผู้ที่เกี่ยวข้องกับเพลงไทยโดยตรงมีอยู่ 2 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มผู้เล่นดนตรีไทย กับ 2) กลุ่มผู้ฟังเพลงไทย กลุ่มผู้เล่นดนตรีไทยนั้น อาจรวมเป็นทั้งผู้ที่เป็น นักดนตรีไทยและผู้สร้างสรรค์งานเพลงไทยควบคู่ไปด้วยกัน คือ นักดนตรี นักแต่งเพลง และเจ้าของ วงดนตรี ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีจำนวนไม่มากในสังคมไทย ส่วนกลุ่มผู้ฟังเพลงไทยเป็นกลุ่มใหญ่ที่เป็นผู้บริโภค

ผลงานเพลงไทย เป็นกลุ่มที่มีกำลังทรัพย์ในการว่าจ้างวงดนตรีไทยมาทำเพลงดนตรีตามกิจกรรมทางศาสนา ทางความเชื่อ หรือทำเพื่อประกอบการแสดงมหรสพตามที่ตนต้องการ เพลงไทยก่อเกิดขึ้นมาเพื่อรองรับกิจกรรมต่าง ๆ สนองตอบต่อความต้องการของผู้คนในสังคมไทย มีการพัฒนาการสร้างสรรค์บทเพลงสืบทอดอย่างต่อเนื่องและสมสมัยตามเหตุแห่งโอกาสและการใช้ มีการเรียนรู้ด้านการปฏิบัติบรรเลงด้วยวิธีแบบมุขปาฐะถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งสู่อีกบุคคล ทั้งเฉพาะในครอบครัวสู่เครือญาติ ตลอดถึงบุคคลอื่น ๆ คือ ศิษย์ เกิดเป็นการเรียนรู้พัฒนาต่อยอด สามารถรองรับกิจกรรมของสังคม ยกระดับความรู้สู่มืออาชีพได้ถึงขั้นสามารถเลี้ยงตนและครอบครัวได้ ทั้งได้มีพัฒนาการเรียนรู้สืบเนื่องมาโดยตลอดจนถึงขั้นเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งในวงวิชาการระดับต่าง ๆ ในระบบการศึกษาของประเทศไทยดังเป็นอยู่ในปัจจุบัน การที่สามารถกระทำถึงในขั้นนี้ได้ เรียกว่า วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ ซึ่งมีหมายความดังที่ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 87) ได้กล่าวไว้ดังนี้

> “... วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ คืออาการของคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมสอดคล้องและส่งผลต่องานสร้างสรรค์ศิลป์ รากฐานหรือพื้นภูมิงานสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญในการคิด เกิดจินตนาการ สิ่งเหล่านี้เป็นนามธรรมดั่งยวดยานที่นำไปสู่ชิ้นงานรูปธรรม สิ่งแรกคือ วิถีชนที่รายล้อมด้วยวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อม ความเชื่อความศรัทธาต่อศาสนา การแพร่กระจายของสังคมโลกที่สื่อสารถึงกัน กลายเป็นหนึ่งหน่วยสังคมขนาดใหญ่ การสื่อสารเชื่อมโยงตามวิถีโลกาภิวัตน์ กระบวนการคิดองค์ความรู้ ที่ก่อร่างสู่ชิ้นงาน เป็นสิ่งที่เป็นประโยชนานุเคราะห์ในการเอื้อเฟื้อช่วยเหลือให้เกิดผลได้ตามความต้องการและเกิดคุณค่าตามความที่คิดไว้ ระหว่างบุคคลหนึ่งกับบุคคลหรือกลุ่มบุคคลในการถ่ายทอดให้เกิดการเรียนรู้และพัฒนาต่อยอดต่อ ๆ กันไป งานศิลป์ที่เกิดขึ้นจึงเข้าข่ายลักษณะของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) สามารถเรียนรู้เลียนแบบ พัฒนา และต่อยอด ส่วนระดับของความงามวิจิตร ความเสนาะไพเราะที่มีการประเมินคุณค่าจะปรากฏมากหรือน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับภูมิความรู้ประสบการณ์ของผู้รับหรือผู้บริโภค...”

การสร้างสรรค์งานศิลป์ที่มีคุณค่าสามารถนำเสนอต่อสาธารณะเป็นที่ยอมรับในสังคม สามารถสื่อสารให้ผู้อื่นรับรู้ในรส ในความงาม และรับซึ่งคุณค่าแห่งศิลปะนั้น ๆ ได้ นับเป็นภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันสูงค่าที่จับต้องไม่ได้ แต่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดให้เกิดงานศิลปะที่มีคุณค่างดงามได้ พิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อ ก่อเกิดจากประสบการณ์ที่มีพื้นฐานทางความเชื่อ ความศรัทธาในสังคมที่สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษและถ่ายทอดต่อมาจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง พิธีกรรมมีความเชื่อมโยงและมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบที่สอดคล้องกันเป็นที่หมายรู้กันในสังคมนั้น เสียงที่มีความเพราะพริ้งและแฝงไว้ซึ่งความศรัทธาเป็นพลังแห่งเสียงที่เข้มขลังและก่อเกิดความศักดิ์สิทธิ์เสียงของเพลงดนตรีไทยเป็นเสียงหนึ่งที่เข้าในองค์ประกอบของพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อที่บรรพชนดนตรีไทยได้สร้างสรรค์เพื่อทำประกอบในเหตุแห่งพิธีกรรมนั้น เช่น พิธีไหว้ครูโขน ละคร พิธีไหว้ครูดนตรีไทย และการแสดงมหรสพของไทย ได้แก่ โขน ละคร ซึ่งเป็นนาฏกรรมอันศักดิ์สิทธิ์จึงมีบทเพลงศักดิ์สิทธิ์ทำประกอบ บทเพลงที่สำคัญสำหรับทำประกอบคือเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบการแสดงกิริยาต่าง ๆ ของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ การเกิดขึ้น การตั้งอยู่และการสูญหาย ของวัตถุและธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่นทำในการแสดงกิริยายืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแลง เกิดขึ้น สูญหายไปของวัตถุและธรรมชาติ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540, น. 114)

เพลงหน้าพาทย์สำหรับทำประกอบพิธีกรรมไหว้ครูโขน ละคร ไหว้ครูดนตรีไทย เช่น เพลงสาธุการกลอง ตระบองกัน ตระสันนิบาต ตระเชิญ เสมอเถร เสมอเข้าที่ นั่งกิน เช่นเหล้า เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์สำหรับทำประกอบการแสดงโขน ละคร เป็นเพลงหน้าพาทย์ซึ่งไม่มีในพิธีไหว้ครูโขนละคร และไหว้ครูดนตรีไทย เป็นหน้าพาทย์เฉพาะประกอบการแสดง เช่น เพลงเชิดฉาน เพลงศรทะนง เพลงสยาเดิน เพลงสยาครวญ เพลงโอด เป็นต้น ทั้งนี้เพลงหน้าพาทย์บางเพลงมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมและการแสดงมหรสพ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับความเชื่อและความศักดิ์สิทธิ์ มีกระบวนการเรียนรู้ซึ่งมีข้อกำหนดขั้นตอนในการถ่ายทอดสำหรับผู้ศึกษาดนตรีไทยโดยเรียกพิธีกรรมในการถ่ายทอดนี้ว่า “ครอบ” หรือ “พิธีครอบ” ซึ่งเป็นพิธีที่มีความสำคัญและมีความหมายสำหรับการเป็นนักดนตรีที่จะต้องได้รับการขอกรรมสิทธิ์ในการเรียนเพลงชั้นสูงคือเพลงหน้าพาทย์ และมีการกำหนดระดับชั้นในพิธีครอบ เพื่อที่จะได้ยกระดับการเรียนเพลงหน้าพาทย์ เป็นลำดับซึ่งการครอบเพื่อศึกษาเพลงหน้าพาทย์เป็นระดับชั้น ตั้งแต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุด

วิพิธลักษณาการสร้างสรรค์และความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ผู้ที่จะสามารถสร้างสรรค์งานเพลงดนตรีไทยที่เกี่ยวเนื่องด้วยพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อ จักต้องเป็นผู้ที่สั่งสมความรู้ หลักวิชาการเพลงไทยทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ มีรากฐานพื้นความรู้ที่ทรงภูมิรู้ด้านเพลงดนตรีไทยประกอบในศาสนพิธีกรรม ประกอบด้วยความเชื่อความศรัทธาต่อศาสนา รวมทั้งผู้ที่ได้สร้างสรรค์เพลงดนตรีไทยเพื่อประกอบการแสดงต่าง ๆ ต้องศึกษาให้เกิดภูมิรู้ในงานนาฏกรรมเพื่อนำมาออกแบบเพลงดนตรีไทยสร้างสรรค์ เพลงที่ไพเราะเกิดความเหมาะสมและเข้าท่าเข้าทางซึ่งกัน ดังที่เรียกว่า “ดุริยรังสรรค์เพลงที่ไพเราะวิจิตรจากสิ่งที่มีอยู่ก่อน” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2563, น. 89) ภูมิรู้ในพื้นฐานทางวิชาการเพลงดนตรีไทยเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งของผู้ที่จินตนาการงานสร้างสรรค์เพลงดนตรีไทยขึ้นใหม่ เป็นหลักสำคัญเชิงวิชาการที่เป็นพื้นฐานความรู้ในเพลงดนตรีไทยประเภทนั้น ๆ เพลงหน้าพาทย์เพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดง บทเพลงตามลักษณะของโอกาสในการใช้ประกอบการบรรเลงมีผู้สร้างสรรค์เพื่อการนั้นอยู่สืบเนื่องมาโดยตลอด และมีบางช่วงเวลาที่ขาดความเชื่อมโยงของงานสร้างสรรค์บ้างตามเหตุปัจจัย

จากความเป็นมาและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นว่าการเรียบเรียงเพลงหน้าพาทย์เรียงร้อยเข้าลักษณะพรรณนาที่มีบทร้องในรูปแบบการสรรเสริญบูชายังไม่เคยปรากฏมีมาก่อน ผู้วิจัยจึงได้กำหนดหัวข้อการวิจัยเรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าวิจัยจากสิ่งที่มีอยู่ก่อน จากองค์ความรู้ในภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์เป็นบทเพลงเพื่อการฟังสู่การบูชาสรรเสริญเทพเจ้าและดุริยเทพในคติความเชื่อของดุริยางคศิลปินที่ศักดิ์สิทธิ์เข้มขลัง ผลจากการวิจัยสร้างสรรค์นี้ผู้วิจัยหวังว่าจะก่อเกิดประโยชน์ในวิชาการศึกษาทางดนตรีไทย ในด้านดนตรีปฏิบัติ ด้านทฤษฎี การประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อการฟัง และเพลงประเภทอื่น ๆ ต่อไป

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ

2.2 เพื่อสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

3. คำถามของการวิจัย

3.1 สาระสำคัญของอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ เป็นอย่างไร

3.2 การสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา มีกระบวนการและลักษณะสำคัญอย่างไร

4. ขอบเขตของงานวิจัย

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยดังนี้

4.1 ด้านเนื้อหา ศึกษาลักษณะทำนองเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูโขนละคร และเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ละคร ที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าทั้งสิบองค์ โดยใช้ตะโพน กลองทัด เป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

4.2 ด้านวิธีการ ศึกษาลักษณะเฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูโขนละคร และเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ที่เกี่ยวกับเทพเจ้าทั้งสิบองค์ โดยศึกษาจากเอกสารวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.3 ด้านบุคคล ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ การประพันธ์เพลง จากบุคคลที่ได้สืบทอดทางบรรเลง

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ 3 ประเด็นหลัก ดังนี้

5.1 ประโยชน์ต่อการรักษาองค์ความรู้ด้านวิทยาการเพลงหน้าพาทย์ซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชาติ องค์ความรู้ในวิทยาการเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่สำคัญประเภทหนึ่งของดนตรีไทย เป็นสมบัติของชาติที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมที่สำคัญ ทรงคุณค่า และมีความหมายต่อประเทศ หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น กระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงวัฒนธรรม มหาวิทยาลัย สถาบันการศึกษา องค์กรทั้งภาครัฐและเอกชน ที่เกี่ยวกับงานด้านทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมได้นำผลจากการวิจัยที่สังเคราะห์เป็นองค์ความรู้เป็นคำตอบเชิงวิชาการด้านวัฒนธรรมในภารกิจที่รับผิดชอบได้

5.2 ประโยชน์ต่อข้อมูลวิชาการดนตรีไทยทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ข้อมูลที่เกิดจากการวิจัย เช่น ข้อมูลเอกสารเพลงหน้าพาทย์ ข้อมูลเพลงหน้าพาทย์ โน้ตเพลงหน้าพาทย์ เป็นหลักฐานสำหรับทฤษฎีดนตรีไทย นำไปสู่ข้อมูลที่เป็นวิชาการด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย สำหรับนักศึกษาทางด้านดนตรีไทยและบุคคลทั่วไปที่ศึกษาค้นคว้าเพลงหน้าพาทย์

5.3 ประโยชน์ด้านการสร้างความเข้มแข็งมั่นคงต่อประเทศชาติ การศึกษาวิจัยนำผลจากการสังเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ส่งเสริมจริยธรรม คุณธรรมที่ดีงาม ความสำนึกรู้ให้เกิดความเคารพต่อผู้มีพระคุณ เป็นวัฒนธรรมที่ดีงามที่เป็นส่วนประกอบของความเป็นชาติ

เมื่อบุคคลได้รับการปลูกฝังและตระหนักรู้ ได้เห็นถึงความสำคัญและพัฒนาศักยภาพด้านคุณธรรมและจริยธรรมรู้รักในวัฒนธรรม ความมั่นคงของสังคมก็เกิดความเข้มแข็ง สังคมที่เข้มแข็งจากผลแห่งการตระหนักรู้ในด้านวัฒนธรรม ย่อมส่งผลในด้านความมั่นคงให้กับประเทศชาติ

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

ดุริยพาทยาภิรมย์ หมายถึง เพลงบรรเลงขับร้องที่สร้างสรรค์เพื่อสรรเสริญบูชาเทพเจ้าทั้งสิบองค์ที่มีความรู้สึกอิ่มเอมเกิดความอภิรมย์ยิ่งเมื่อได้รับฟังผลงานการสร้างสรรค์เพลงเพื่อสรรเสริญบูชาเทพเจ้าทั้งสิบองค์

ทศเทพ หมายถึง เทพเจ้าทั้งสิบองค์ ประกอบด้วย พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ พระวิษณุกรรม พระประคนธรรพ และพระปัญจสีขร

อภิวันทนา หมายถึง บทร้องที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประกอบการบรรเลงและขับร้องในการบูชาสรรเสริญพระรัตนตรัย บิดา มารดา ครูอาจารย์ และเทพเจ้า ซึ่งประกอบด้วย พระรัตนตรัย บิดา มารดา ครูอาจารย์ พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ พระประคนธรรพ พระวิษณุกรรม และพระปัญจสีขร ตามคติการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทยก่อนที่จะกระทำการมงคลใดจะบูชาพระรัตนตรัย บูชาบิดา มารดา ครูอาจารย์ก่อน แล้วจึงกระทำการบูชาเทพเจ้า ในการสร้างสรรค์เพลงและบทประพันธ์ ชุดทศเทพ จึงประกอบขึ้นด้วยเพลงและบทประพันธ์บูชาสรรเสริญพระรัตนตรัย บูชาบิดา มารดา ครูอาจารย์ เป็นลำดับแรก

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา โดยเป็นการสร้างสรรค์ทั้งทำนองทางร้องและทำนองทางเครื่อง โดยการสร้างสรรค์นี้อยู่ภายใต้หลักวิชาการทางด้านดนตรีไทย

เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่มีเนื้อร้อง มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ในที่นี้เป็นการบรรเลงและขับร้องด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม ผสมกระจับปี่และฆ้องหุ่ย เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังจะไม่บรรเลงประกอบในพิธีกรรมหรือการแสดง

ลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะของมือฆ้องในเพลงหน้าพาทย์ โดยงานวิจัยนี้แบ่งอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม

จินตภาพ หมายถึง ภาพของเทพเจ้าและหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นึกคิดขึ้นเมื่อได้รับฟังเพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ทิพยภาวะ หมายถึง พลังที่เกิดจากเสียง สื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ในเทพเจ้าจากการที่ได้สรรเสริญบูชา

วงดนตรีไทย “พาทยาภิรมย์” หมายถึงเป็นวงดนตรีที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผสมผสานเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ โดยผสมผสานด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ได้แก่ กระจับปี่ เครื่องสี ได้แก่ ซออู้ เครื่องตีดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก เครื่องตีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย การบรรเลงประกอบด้วยลักษณะทำนองเพลงทางกรอ ทางพื้น มีบทร้องทำนองร้องสอดสลับกับทำนองเพลง เพื่อให้เกิดความซาบซึ้งในคุณแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพบูชา

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารตำราทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อที่ผู้วิจัยจะได้นำมาเป็นแนวทางในการวิจัย วิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อนำมาสู่การสร้างสรรค์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   1.1 แนวคิดในคุณแห่งพระรัตนตรัย บิดา มารดา และครู อาจารย์
   1.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
   1.3 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์
   1.4 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย
   1.5 ทฤษฎีเพลงเถา
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
   2.1 องค์ความรู้เรื่องเทพเจ้าทั้งสิบ
   2.2 องค์ความรู้เรื่องเพลงหน้าพาทย์
   2.3 องค์ประกอบของดนตรีไทย
   2.4 เพลงหน้าพาทย์กับการขับร้อง
   2.5 องค์ความรู้ด้านหลักการประพันธ์เพลงไทย
   2.6 การผสมวงดนตรีไทย
3. งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง
   3.1 งานวิจัยและเอกสารในประเทศ
   3.2 งานวิจัยต่างประเทศ
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย
5. กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 แนวคิดในคุณแห่งพระรัตนตรัย บิดา มารดา และครู อาจารย์

แนวคิดด้านคติความเชื่อของสังคมไทยที่หล่อหลอมด้วยวัฒนธรรมความเชื่อมีโครงสร้างทางสังคมที่ห้อมล้อมด้วยพื้นฐานทางด้านความศรัทธาความเชื่อในพระพุทธศาสนาและแฝงไว้ด้วยความเชื่อเทพเจ้าในลัทธิพราหมณ์ ฮินดู สิ่งนี้เป็นส่วนความสำคัญและมีส่วนในการที่หลอมรวมผู้คนในสังคมให้เป็นสังคมที่มีความเป็นปึกแผ่นรู้รักสามัคคี ประการแรกคือความเชื่อดั้งเดิมที่มีอยู่คู่มนุษย์ทั่วทุกมุมโลกคือเรื่องจิตวิญญาณซึ่งเป็นความเชื่อเรื่องจักรวาล เชื่อในอำนาจที่มีอยู่เหนือธรรมชาติ เชื่อในเรื่องผีวิญญาณ สิ่งที่ไม่สามารถมองเห็น เชื่อในปรากฏการณ์ที่คิดว่าเกิดขึ้นด้วยอิทธิฤทธิ์ของผู้ที่อยู่เหนือ

ธรรมชาติ รากฐานความเชื่อนี้แม้นว่าจะพิสูจน์ให้เห็นจริงได้ไม่มากนักแต่ก็สามารถหาคำตอบได้ระดับหนึ่ง ต่อมาเมื่อศาสนาพราหมณ์ ฮินดู เข้ามามีบทบาทในดินแดนนี้ ความเชื่อเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติจึงเข้ามาแทนที่ความเชื่อเดิม คือมีความเชื่อในเทพเทวดา มีพิธีกรรมที่ผสมผสานเข้ากับความเชื่อดั้งเดิม เมื่อพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นศาสนาแห่งความรู้แจ้ง เห็นจริง เป็นศาสนาที่มีศาสดามีหลักธรรมคำสอน มีเหตุ มีผล เป็นศาสนาแห่งความจริง เผยแผ่เข้ามาในสุวรรณภูมิ ความเชื่อในเรื่องของศาสนาพุทธของผู้คนในดินแดนแห่งนี้ต่างก็น้อมรับด้วยความศรัทธา รวมทั้งตั้งมั่นในเรื่องของการประพฤติตามหลักธรรมคำสอน กอปรด้วยศรัทธาความเชื่อมั่น ทั้งในระดับชนชั้นสูงและประชาชนโดยทั่วไป แต่แม้นว่าผู้คนในกลุ่มชนนี้ได้ศรัทธาในพระพุทธศาสนาแล้วก็ตาม แต่ความเชื่อตามแนวของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู แต่เดิมก็ยังคงอยู่ต่อไป โดยมีวิธีนำมาปรับปรนให้เข้ากับวิถีของพระพุทธศาสนาและผสมผสานเข้ากันได้อย่างกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกันตามโครงสร้างหลักของสังคมไทย เป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่ปรากฏอยู่ในประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ โดยกลุ่มชนที่นับถือศาสนาและมีความเชื่อที่แตกต่าง สามารถดำรงชีวิตอยู่ด้วยวิถีของตน แม้จะเป็นโครงสร้างสังคมย่อย แต่ทุกภาคส่วนก็สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข

1.1.1 แนวคิดในคุณแห่งพระรัตนตรัย

คุณแห่งพระรัตนตรัย หรือพระไตรรัตน์ ในความหมายของ พระธรรมกิตติวงศ์ (ทองดี สุรเตโช) (2551, น. 271) หมายถึง ไตรรัตน์ แปลว่า แก้ว 3 ดวง, แก้ว 3 อย่าง เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า รัตนตรัย เรียกด้วยความเคารพว่า พระไตรรัตน์ หรือ พระรัตนตรัย ที่เรียกว่า รัตนะ เพราะว่าเป็นสิ่งที่ประเสริฐ มีค่าสูง และหาได้ยาก เทียบด้วยดวงแก้วมณี

ไตรรัตน์ คือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ซึ่งเรียกเต็มว่า พุทธรัตนะ ธรรมรัตนะ สังฆรัตนะ ซึ่งได้แก่

1) พระพุทธ คือ ท่านผู้ตรัสรู้ธรรมแล้วสอนให้ประชุมชนให้ประพฤติชอบด้วยกาย วาจาใจ ตามพระธรรมวินัย ที่เรียกว่าพระพุทธเจ้า

2) พระธรรม คือ พระธรรมวินัยอันเป็นคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า

3) พระสงฆ์ คือ หมู่ชนที่ฟังคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าแล้วปฏิบัติชอบตามพระธรรมวินัย

คุณแห่งพุทธเจ้า เป็นสัญลักษณ์ทางสติปัญญา ความรู้แจ้ง เห็นจริง เป็นผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน ทรงเป็นที่นอบน้อมบูชาของพุทธศาสนิกชน ทรงแสดงให้เห็นในบริสุทธิคุณ สะอาดปราศจากกิเลสเครื่องเศร้าหมอง เป็นผู้ทรงพระคุณอันประเสริฐ ซึ่ง สุชีพ ปุญญานุภาพ (อ้างถึงในชวนพิศ อิฐรัตน์, 2534, น. 28) ได้กล่าวถึงพระคุณอันประเสริฐที่สักกเทวราชพรรณนาไว้ ดังนี้

1) ทรงปฏิบัติเพื่อประโยชน์และความสุขแก่ชนเป็นอันมาก เพื่ออนุเคราะห์โลก เพื่อประโยชน์เกื้อกูล และความสุขแก่เทวาและมนุษย์

2) ทรงแสดงธรรมอันเห็นได้ด้วยตนเอง ไม่ประกอบด้วยกาล ควรเรียกมาดู ควรน้อมเข้ามาในงาน เป็นต้น

3) ทรงแสดงธรรมอันเป็นกุศล อกุศล มีโทษ ไม่มีโทษ ควรเสพ ไม่ควรเสพเลว ประณีต ขาว ดำ และมีส่วนเปรียบ

4) ทรงปฏิบัติด้วยดี ซึ่งข้อปฏิบัติอันจะนำไปสู่พระนิพพานแก่สาวก พระนิพพาน และข้อปฏิบัติก็เข้ากันได้เหมือนน้ำในแม่น้ำคงคากับยมนา

5) ทรงได้สหาย คือ พระเสขะ (พระอริยบุคคลชั้นต่ำกว่าพระอรหันต์ ยังต้องศึกษาเพื่อบรรลุธรรมอันสูงขึ้นไป) ปฏิบัติและพระอรหันต์ผู้อยู่จบพรหมจรรย์แล้ว แต่ก็ยังทรงปลีกพระองค์จากสหายเหล่านั้น ทรงประกอบด้วยความยินดีในการอยู่แค่พระองค์เดียว

6) ทรงมีลาภและชื่อเสียงอันเพียบพร้อม มีกษัตริย์เป็นต้นรักใคร่ แต่ก็เสวยพระกระยาหารอย่างปราศจากความเมา

7) ทรงพูดอย่างใดทำอย่างนั้น ทำอย่างใดพูดอย่างนั้น

8) ทรงข้ามความสงสัยปราศจากความเคลือบแคลง มีความดำริอันสำเร็จสมบูรณ์ (ไม่คิดอยู่เพียงขั้นใดขั้นหนึ่ง)

คุณแห่งพระธรรม ได้แก่ ธรรมะที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้ชอบด้วยพระองค์เอง ทรงประกาศพระศาสนาเป็นครั้งแรกที่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน ทรงสอนแก่ปัญจวัคคีย์ เมื่อวันเพ็ญเดือน 8 คุณแห่งพระธรรมของพระพุทธเจ้ามี 8 ประการ ดังนี้ (ชวนพิศ อิฐรัตน์, 2534, น. 30)

1) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นไปเพื่อความกำหนัดย้อมใจ

2) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นไปเพื่อความประกอบทุกข์

3) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความพอกพูนกิเลส

4) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความปรารถนาใหญ่

5) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความไม่สันโดษ (คือมีแล้วอย่างนี้ อยากได้อย่างนั้น)

6) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความคลุกคลีด้วยหมู่คณะ

7) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความเกียจคร้าน

8) ธรรมนั้น ต้องไม่เป็นเพื่อความเลี้ยงยาก

ธรรมะคำสอนของพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าทรงสั่งสอนธรรมะแก่ปวงชนไปตามลักษณะที่แตกต่างกัน โดยลักษณะอาการที่ทรงสอนมี 3 อย่าง ดังนี้ อาการที่พระพุทธเจ้าทรงสั่งสอน 3 อย่าง (ลักษณะการสอนของพระพุทธเจ้าที่ทำให้คำสอนของพระองค์ควรแก่การประพฤติปฏิบัติตาม และทำให้เหล่าสาวกเกิดความมั่นใจเคารพเลื่อมใสในพระองค์อย่างแท้จริง) (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2559, น. 111)

1) อภิญญายธัมมเทสนา หมายถึง ทรงแสดงธรรมด้วยความรู้ยิ่ง ทรงรู้ยิ่งเห็นจริงเองแล้วจึงทรงสอนผู้อื่น เพื่อให้รู้ยิ่งเห็นจริงตามในธรรมที่ควรรู้ยิ่งเห็นจริง

2) สนิทานธัมมเทสนา หมายถึง ทรงแสดงธรรมมีเหตุผล, ทรงสั่งสอนชี้แจงให้เห็นเหตุผล ไม่เลื่อนลอย

3) สัปปาฏิหาริยธัมมเทสนา หมายถึง ทรงแสดงธรรมให้เห็นจริงได้ผลเป็นอัศจรรย์, ทรงสั่งสอนให้มองเห็นชัดเจนสมจริงจนต้องยอมรับ และนำไปปฏิบัติได้ผลจริงเป็นอัศจรรย์

คุณแห่งพระสงฆ์ พระสงฆ์หมายถึงผู้ที่น้อมนำตนเข้ามาอุปสมบทเป็นศาสนทายาท เป็นผู้สืบทอดพระพุทธศาสนาให้มีความมั่นคงแข็งแรงยืนยาว มีหน้าที่ในการเผยแผ่หลักธรรมคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าสู่ปวงชน และเป็นผู้ปฏิบัติดี ปฏิบัติชอบ เป็นผู้นำจิตวิญญาณด้านความเคารพศรัทธาในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า เป็นเนื้อนาบุญในทางที่ให้เป็นผู้มีความรักเพื่อนมนุษย์ ให้เป็นผู้มีความเสียสละ นำในการปฏิบัติให้อยู่ในธรรมของฆราวาส

ในแง่วิชาการของพระพุทธศาสนานั้น อริยบุคคลได้แก่ผู้ที่ละกิเลสมากน้อยตามความสามารถ มีอยู่ 4 ระดับ ตั้งแต่ต่ำสุดจนถึงสูงสุด คือ พระโสดาบัน พระสกทาคามี พระอนาคามี และพระอรหันต์ ใน 4 ระดับนี้ เราเรียกกันในภาษาศาสนาว่า สาวกสงฆ์ หรือ อริยสงฆ์ นับเป็นสังฆรัตนะ รัตนที่สามของพระรัตนตรัย

ส่วนสงฆ์ปุถุชน ผู้ที่นุ่งเหลืองห่มเหลืองเป็นสมณะที่ยังละกิเลสไม่ได้ เราเรียกกันว่า ภิกษุสงฆ์ หรือ สมมติสงฆ์ ในแง่ข้อเท็จจริง ภิกษุสงฆ์ หรือ สมมติสงฆ์ นั้น ไม่ได้นับเข้าเป็นสังฆรัตนะในพระรัตนตรัย เพราะฉะนั้น ทุกเช้าทุกเย็น สงฆ์ปุถุชนเหล่านี้ ท่านก็ไหว้อริยสงฆ์อยู่แล้ว เวลาทำวัตรเช้าทำวัตรเย็น ท่านจะสวดว่า “สุปฏิปันโน ภควโต สาวกสังโฆ สังฆัง นมามิ ข้าพเจ้า ขอไหว้สงฆ์สาวกของพระพุทธเจ้า ผู้ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบ” (เสถียรพงษ์ วรรณปก, 2529, น. 168)

1.1.2 แนวคิดในคุณแห่งบิดา มารดา

บิดา มารดา พุทธเจ้าทรงยกย่องให้เป็นพรหมของบุตร เป็นครูคนแรก เป็นบุพการีชนที่ได้รับการกราบไว้บูชา ทรงยกย่องบิดา มารดา ไว้ดังนี้

บุตรของสกุลใดบูชาบิดามารดาในเรือนตน สกุลนั้นชื่อว่ามีพรหม บุตรของสกุลใดบูชาบิดามารดาในเรือนตน สกุลนั้นชื่อว่ามีบุรพาจารย์ บุตรของสกุลใดบูชาบิดามารดาในเรือนตน สกุลนั้นชื่อว่ามีอาหุไนยบุคคล

คำว่าพรหมนี้เป็นชื่อของบิดามารดา คำว่าบุรพาจารย์นี้เป็นชื่อของบิดามารดาคำว่า อาหุไนยบุคคลนี้เป็นชื่อของบิดามารดาข้อนั้นเพราะเหตุไร (มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539, น. 183)

1) เพราะบิดามารดามีอุปการะมาก บำรุงเลี้ยง แสดงโลกนี้แก่บุตร
2) บิดามารดาผู้อนุเคราะห์ประชา
3) ท่านเรียกว่า พรหม บุรพาจารย์
4) อาหุไนยบุคคลของบุตร
5) เพราะเหตุนั้น บัณฑิตพึงนมัสการ
6) สักการะบิดามารดานั้นด้วยข้าว น้ำ ผ้า ที่นอน
7) การอบกลิ่น การให้อาบน้ำ และการล้างเท้า
8) เพราะการปรนนิบัติบิดามารดานั้น
9) บัณฑิตจึงสรรเสริญในโลกนี้เอง
10) เขาตายไปแล้วย่อมบันเทิงในสวรรค์

คุณแห่งบิดา มารดา นอกจากเป็นผู้ให้กำเนิดแล้ว ท่านยังเป็นผู้อุปการะเลี้ยงดูให้ทั้งความสุขร่มเย็นและเป็นผู้ดับทุกข์ร้อนแก่บุตร ให้ความเกื้อหนุนจุนเจือตลอด ไม่ว่าจะยากดีมีจนก็ต้องดิ้นรนช่วยบุตรแห่งตนตลอดชนม์ชีพ ดังในโลกนิติคำโคลงได้กล่าวไว้ดังนี้

เมื่อร้อนน้ำท่านให้ เย็นใจ
เมื่อเยือกเย็นได้ไฟ อุ่นเนื้อ
เมื่อทุกข์ท่านแก้ไข ชูช่วย
เมื่อยากจนท่านเกื้อ ก่อให้ทุนทำ ฯ

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาเดชาดิศร, 2545, น. 225)

ท่านจึงยกย่องพระคุณของบิดา มารดา มีสิ่งยิ่งใหญ่เหนือสิ่งใด ๆ ในโลก แม้แผ่นดินและแผ่นฟ้าก็ยังไม่ยิ่งใหญ่เท่าคุณแห่งบิดา มารดา ดังนี้

คุณแม่หนาหนักเพี้ยง	พสุธา
คุณบิดรดุจอา-	กาศกว้าง
คุณพี่พ่างศิขรา	เมรุมาศ
คุณพระอาจารย์อ้าง	อาจสู้สาคร ฯ

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาเดชาดิศร, 2545, น. 223)

1.1.3 แนวคิดในคุณแห่งครู อาจารย์

ครูมาจากคำว่า คุรุ แปลว่า หนัก ซึ่งครูหมายถึงผู้สั่งสอน ซึ่งเป็นหน้าที่ที่จะต้องรับผิดชอบสูงกว่าอาชีพด้านอื่น

อาจารย์ มาจากคำว่า อาจาระ แปลว่า ผู้รู้หรือผู้สั่งสอนระเบียบต่าง ๆ

ครู อาจารย์ เป็นผู้อบรมสั่งสอน ให้ความรู้แก่ศิษย์ เป็นแบบอย่างในการประพฤติตนอยู่ในทำนองคลองธรรม มีหลักจรรยาบรรณแห่งวิชาชีพ และทำหน้าที่สำคัญอยู่คู่สังคมไทย ดังนั้น ครู อาจารย์ในคัมภีร์ธรรมศาสตร์ของอินเดียได้กล่าวถึงคุณธรรมของครู (วีรยุทธ เอกพันธ์, 2528, น. 19) ดังนี้

1) ไม่เบียดเบียนผู้อื่น
2) กล่าวถ้อยคำอ่อนหวานและนุ่มนวล
3) ไม่เห็นแก่ประโยชน์ของตน
4) รักศิษย์เหมือนบุตรของตน
5) เป็นผู้เอาใจใส่ศิษย์
6) สอนศิษย์โดยไม่ปิดบังธรรมะทั้งปวง

วีรยุทธ เอกพันธ์ (2528, น. 47-51) ยังได้กล่าวถึงคุณธรรม 6 ประการ ที่ศิษย์จำเป็นต้องมีตลอดระยะเวลาที่อยู่กับครู ได้แก่ ความกตัญญูกตเวที ความเมตตากรุณา ความอดทนและอดกลั้น ความซื่อสัตย์สุจริต ความขยันหมั่นเพียร และความอ่อนน้อมถ่อมตน

ครู อาจารย์ ยังต้องเป็นผู้ดำรงตนและมีความเป็นกัลยาณมิตร มีจิตใจโอบอ้อมอารี ตั้งมั่นมุ่งหวังให้ศิษย์ประสบความสำเร็จ มีความเจริญก้าวหน้าอย่างไม่มีอคติเสแสร้งใด ๆ โดยคุณสมบัติที่เด่นชัด 7 ประการของครู อาจารย์ (วิจิตร เกิดวิสิษฐ์, 2562, น. 30) มีดังนี้

1) ปิโย หมายถึง น่ารัก ในฐานะเป็นที่สบายใจและสนิทสนม ชวนให้อยากเข้าไปปรึกษาไต่ถาม

2) ครุ หมายถึง น่าเคารพ ในฐานะประพฤติสมควรแก่ฐานะ ให้เกิดความรู้สึกอบอุ่นใจ เป็นที่พึ่งได้ และปลอดภัย

3) ภาวนีโย หมายถึง น่ายกย่อง ควรเอาอย่าง ในฐานะทรงคุณ คือ ความรู้และภูมิปัญญาแท้จริง ทั้งเป็นผู้ฝึกอบรมและปรับปรุงตนอยู่เสมอ

4) วตฺตา หมายถึง รู้จักพูด รู้จักชี้แจงให้เข้าใจ รู้ว่าเมื่อไรควรจะพูดจะใช้อย่างไร คอยแนะนำว่ากล่าวตักเตือน เป็นที่ปรึกษาที่ดี

5) วจนกฺขโม หมายถึง อดทนต่อถ้อยคำ คือ พร้อมที่จะรับฟังคำปรึกษาซักถามทุกอย่างอยู่เสมอ อดทน ฟังได้ไม่เบื่อ

6) คมฺภีรญฺจ กถํ กตฺตา หมายถึง กล่าวชี้แจงแถลงเรื่องต่าง ๆ ที่ลึกซึ้งได้

7) โน จฏฺฐาเน นิโยชเย หมายถึง ไม่แนะนำในเรื่องเหลวไหลหรือชักจูงไปในทางเสื่อมเสีย

สังคมไทยให้ความเคารพนอบนบบูชาองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า และยกย่องเป็นบรมครู โดยเหตุที่ทรงสั่งสอนธรรม พระสงฆ์เป็นครูที่นำธรรมมาอบรมสั่งสอน ทั้งสอนในวัดและในสถาบันการศึกษา ในโลกแห่งการสื่อสารยุคปัจจุบัน บิดามารดา เป็นครูคนแรกของลูก และเป็นผู้ให้กำเนิดเลี้ยงดูอบรมสั่งสอน ครู อาจารย์ คือ ผู้ที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดวิชาความรู้แก่ศิษย์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทุกระดับ บุคคลใดที่ให้ความรู้แก่ผู้อื่นทั้งทางตรงและทางอ้อม จะมากหรือน้อย โดยเจตนาหรือไม่เจตนาก็ตาม ผู้นั้นได้ชื่อว่าเป็นครู เป็นผู้ที่ควรแก่การเคารพนบไหว้และระลึกถึงพระคุณทั้งสิ้น เช่น ดังที่บทพระราชนิพนธ์ได้ทรงแสดงให้เห็นถึงพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนา และเทพเจ้าในลัทธิพราหมณ์ ฮินดู พระราชนิพนธ์บทบูชาสรรเสริญในพระรัตนตรัย บทบูชาเทวดา บทบูชาคุณบิดามารดา คุณครูอาจารย์ ในแต่ละบททรงบรรจุเพลงเพื่อการขับร้องไว้ใน พระราชนิพนธ์ คำนมัสการคุณานุคุณ ของสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2468, น. 1 - 4) ดังนี้

บทนมัสการและสรรเสริญ

พระพุทธคุณ สะระภัญญะ

พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย) รจนา

“อรหำ สมฺมาสมฺพุทฺโธ ภควา”

๏ องค์ใดพระสัมพุทธ์ สุวิสุทธสันดาน
ตัดมลเกลศมาร บมิหม่นมิหมองมัว
๏ หนึ่งในพระทัยท่าน ก็เบิกบานคือดอกบัว
ราคีบพันพัว สุวคนธกำจร
๏ องค์ใดประกอบด้วย พระกรุณาดังสาคร
โปรดหมู่ประชากร มละโอฆกันดาร
๏ ชี้ทางบันเทาทุกข์ และชี้สุขเกษมสานต์
ชี้ทางพระนฤพาน อันพ้นโศกวิโยคภัย
๏ พร้อมเบญจพิธจักษุจรัสวิมลใส
เห็นเหตุที่ใกล้ไกล ก็เจนจบประจักษ์จริง
๏ กำจัดน้ำใจหยาบ สันดานบาปแห่งชายหญิง
สัตว์โลกได้พึ่งพิง มละบาปบำเพ็ญบุญ
๏ ข้าขอประณตน้อม ศิรเกล้าบังคมคุณ
สัมพุทธการุณ ญภาพนั้นนิรันดร ฯ

“พุทธำ ภควนฺตำ อภิวาเทมิ”

พระธรรมคุณ ทำนองเดิม
พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย) รจนา

“สวากฺขาโต ภควตา ธมฺโม”

๏ ธรรมะคือคุณากร ส่วนชอบสาธร
ดุจดวงประทีปชัชวาล
๏ แห่งองค์พระศาสดาจารย์ ส่องสัตว์สันดาน
สว่างกระจ่างใจมนท์
๏ ธรรมใดนับโดยมรรคผล เปนแปดพึงยล
และเก้ากับทั้งนฤพาน
๏ สมญาโลกอุดรพิสดาร อันลึกโอฬาร
พิสุทธิ์พิเศษสุกใส
๏ อีกธรรมต้นทางคระไล นามขนานขานไข
ปฏิบัติปริยัติเปนสอง
๏ คือทางดำเนินดุจคลอง ให้ล่วงลุปอง
ยังโลกอุดรโดยตรง
๏ ข้าขอโอนอ่อนอุตมงค์ นบธรรมจำนง
ด้วยจิตต์และกายวาจา ฯ

“ธมมำ นมสฺสามิ”

พระสังฆคุณ ทำนองเดิม
พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย) รจนา

“สุปฏิปนฺโน ภควโต สาวกสงฺโฆ”

๏ สงฆ์ใดสาวกศาสดา รับปฏิบัติมา
แต่องค์สมเด็จภควันต์
๏ เห็นแจ้งจัตุสัจเสร็จบรร ลุทางที่อัน
ระงับและดับทุกข์ภัย
๏ โดยเสด็จพระผู้ตรัสไตร ปัญญาผ่องใส
สอาดและปราศมัวหมอง
๏ เหินห่างทางข้าศึกปอง บมิลำพอง
ด้วยกายและวาจาใจ
๏ เปนเนื้อนาบุญอันไพ ศาลแด่โลกัย
และเกิดพิบูลย์ภูลผล
๏ สมญาเอารสทศพล มีคุณอนนต์
อเนกจะนับเหลือตรา
๏ ข้าขอนบหมู่พระศรา พกทรงคุณา
นุคุณประดุจรำพัน
๏ ด้วยเดชบุญข้าอภิวันท์ พระไตรรัตน์อัน

อุดมดิเรกนิรัติสัย

๏ จงช่วยขจัดโพยภัย อันตรายใดใด
จงดับและกลับเสื่อมสูญ ฯ

“สมฺนมามิ”

บทให้พรทั่วไป

เพลงบรเทศ

๏ พุทธานุภาพนำผล เกิดสรรพมงคลน้อยใหญ่
เทวาอารักษ์ทั่วไป ขอให้เปนสุขสวัสดี
๏ ธรรมานุภาพนำผล เกิดสรรพมงคลเฉลิมศรี
เทพช่วยรักษาปราณี ให้สุขสวัสดีทั่วกัน
๏ สังฆานุภาพนำผล เกิดสรรพมงคลแม่นมั่น
เทเวศร์คุ้มครองป้องกัน สุขสวัสดีสันต์ทั่วไป ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2468, น. 21)

บทไหว้พระเป็นเจ้า

เพลงชมตลาด

๏ อัญขยมบังคมบำบวง สิทธิสรวงศรีแกล้วนาถา
วิษณุผู้ทรงศักดา งูมาเป็นแท่นแสนดี
กลืนฟ้ากลืนดินปิ่นสามารถ เอาพญาครุฑราชมาขี่
ถือสังข์จักรคทาธรณี ปราบหมู่อสุรีแรงลาน
อีกข้าบังคมปรเมศวร์ สถิตย์ผาพิเศษไพศาล
ขี่โคเผือกผู้ดูตระการ เงือกเปนสังวาลย์เทพไทย
ยศยงทรงอินทร์ชฎา สามตาพระแพร่งแสงใส
กำจัดสารพัดโพยภัย พิฆนะจัญไรกลายดี
อีกทั้งบังคมไชยะไชย เทพไทยพรหมเมศร์เรืองศรี
ขุนห่านกาญจนาผ่องพี พระเอามาขี่แสนสบาย
สี่พักตร์แลเลงเพ่งพิศ สี่ทิศสอดส่องมองหมาย
ปกป้องปวงภัยอันตราย มิให้กล้ำกลายโลกา
ขอพระเปนเจ้าทั้งสาม ฟังความสุนทรวอนว่า
ขอจงทรงพระกรุณา คุ้มเกรงรักษาทั่วไป ฯ

บทไหว้เทวดา

เพลงตวงพระธาตุ

๏ ยอกรประนมเหนือเกศ ไหว้ไทยเทเวศร์น้อยใหญ่
ในฟ้าอากาศเกรียงไกร ทั้งในพิภพภูมิคน
องค์เพชร์ปาณีมีเดช พันเนตร์สอดส่องเวหน
ถือแก้วแววล้ำคำรน พาหนคชเอราวัณ
อีกองค์โลกบาลทั้งสี่ ผู้มีฤทธิแรงแข็งขัน
ทั้งสี่ยศยงทรงธรรม์ พร้อมกันจงคุ้มโพยภัย
ธตรฐจอมภูตพรายป่า นั่งทิศบูรพาผ่องใส
วิรุฬหกผู้จอมเทพไทย ในทิศทักษิณอารักษ์
มั่นคงตรงข้างประจิมทิศ สิงสถิตย์จอมงูวิรูปักษ์
กุเวรราชาพระยายักษ์ พิทักษ์อยู่ทิศเบื้องอุดร
อีกพระเสื้อเมืองเรืองฤทธิ์ ทรงเมืองเรืองอิทธิ์อดิศร
หลักเมืองแน่นนั่งรั้งนคร พระกาฬซาญสมรทรงศักดา
อีกพระสยามเทเวศร์ และเทพทรงเดชทั่วหล้า
จงทรงตั้งจิตต์เมตตา รับเครื่องบูชาข้าพลี
จงช่วยอวยไชยให้พร ให้พระภูธรจำเริญศรี
ทั้งพระวงศาข้าธุลี จงสุขสวัสดีสถาพร
บำรุงกรุงศรีอภิรักษ์ ให้สุขประจักษ์สโมสร
คุ้มเกรงอาณาประชากร เขตร์สยามงามงอนดำกล ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2468, น. 19 - 21)

บทบูชาคุณบิดามารดา

เพลงปี่แก้วน้อย

๏ ข้าขอน้อมเศียรอภิวาทน์ แทบบาทบิดาคุณมหันต์
อีกทั้งมารดาคุณอนันต์ เฉกฉันบุตร์ผู้ภักดี
ตั้งแต่ยังเยาว์เบาปัญญา ได้พึ่งมารดาเฉลิมศรี
บิดรวอนว่าด่าตี หวังให้บุตร์ดีสมใจ
คอยตั้งระวังอันตราย จะคิดลำบากกายนั้นหาไม่
สู้ถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงไว้ หวังให้สุขีมีหน้าตา
เมื่อยามผันแปรแชเชือน หมั่นเตือนแต้มสอนวอนว่า
ฝึกหัดดัดแปลงกิริยา เสี้ยมสอนวาจาสอนใจ
ควรจะรู้สึกกตัญญู รู้จักบุญคุณผู้ใหญ่
ทดแรนแทนคุณท่านไซร้ ให้เปนเยี่ยงกตะเวที
แม้ท่านพิโรธโกรธขึ้ง ควรคำนึงความผิดของเรานี่
แก้ไขให้กลับเปนดี ให้เปนที่ต้องใจทุกสิ่งอัน

ท่านจะว่าสิ่งใดไม่ควรเถียง ท่านบ่มีลำเอียงเปนแม่นมั่น
รักเราจึงเฝ้ารำพรรณ ชี้แจงสิ่งสรรพ์ให้เราฟัง
คุณล้นพ้นยิ่งกว่าชนปวง ยิ่งกว่าจอมสรวงสุดขลัง
ควรคิดผูกจิตต์ยืนยัง ควรจะตั้งรักไว้ไม่วายเอย ฯ

บทไหว้คุณครูอาจารย์

เพลงสะสม

๏ สิบนิ้วประนมเหนือเกศ ไหว้ครูวิเศษทั้งน้อยใหญ่
อุปัชฌาย์อาจารย์จำไว้ ที่ในจิตต์มั่นกตัญญู
ครูเลขอักษรอนุสาสน์ ครูเพลงพิณพาทย์เพราะหู
ครูโขนครูละครฟ้อนดู ครูหัดทวงทีกระบี่กระบอง
ครูหัดอาวุธยุทธยา ครูวิชาเชิงช่างทั้งผอง
ครูดีมีจิตต์คิดปอง ครูของข้าเจ้าทั้งปวง
ท่านสู้อุส่าห์อนุสาสน์ ให้เราฉลาดลุล่วง
ท่านปานประทีปเด่นดวง กรุณาปานห้วงชลาลัย
เอ็นดูสู้สั่งสอนศิษย์ จะได้คิดเหน็จเหนื่อยก็หาไม่
ศิษย์ดีมีความอิ่มใจ ศิษย์คร้านท่านไร้ความสบาย
ศิษย์ดีเรียนได้ดังประสงค์ ก็เสริมส่งสรรเสริญดังหมาย
ศิษย์ชั่วมัวคิดสดวกกาย ท่านก็คิดพลอยอายไปด้วยกัน
ท่านไซร้ให้ทรัพย์อันประเสริฐ คือวิชาดีเลิศกว่าสินสรรพ์
ไม่ควรลืมบุญคุณนั้น เคารพอภิวันทน์ทุกเมื่อไป ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2468, น. 15 - 17)

ตามคติความเชื่อของไทย เทพเจ้าในลัทธิพราหมณ์ ฮินดู ได้ผนวกผสมผสานเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนกับพระพุทธศาสนา จนไม่สามารถแยกแยะว่าอันไหนพุทธ อันไหนพราหมณ์ ฮินดู แต่เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าหลักคำสอนเป็นของพระพุทธศาสนา พิธีกรรมเป็นของพราหมณ์ ฮินดู ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดด้านการประพันธ์บทที่มีผู้ที่ให้ความเคารพในเทพเจ้าได้ประพันธ์ขึ้นในโอกาสวาระต่าง ๆ กัน พิจารณาจากบทประพันธ์ เปรียบเทพเจ้าเป็นผู้มีคุณ ให้คุณ ไม่ได้ให้โทษใด ๆ ดังเสมือนเป็นบิดามารดา ครูอาจารย์ เปรียบได้ดังคุณแห่งพระพุทธ คุณแห่งพระธรรม และคุณแห่งพระสงฆ์ ดั่งนี้ คติความเชื่อแห่งการบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ เทพเจ้าทั้งสิบ ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาคุณแห่งท่านเพื่อพิจารณาเหตุแห่งศรัทธาความเชื่อก็คือเป็นผู้ให้คุณทั้งสิ้น การร้องขอก็เพื่อให้ประสบเหตุแห่งความสำเร็จ ได้รับการบันดาลดลให้เกิดความสุข ความเจริญรุ่งเรืองในการดำรงชีวิต การประกอบมีสัมมาอาชีพไปในทางสุจริต ตามครรลองแห่งผู้ที่มีความเคารพศรัทธาในพระพุทธศาสนา

เพลงตับไหว้ครูดนตรีไทย พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้แต่งบทร้อง ลำยอง โสวัตร เป็นผู้ช่วยแนะนำบรรจุเพลงหน้าพาทย์ นิยมบรรเลงเพลงตับนี้ในงานไหว้ครู รวมทั้งงานที่ระลึกถึงพระคุณครู มีบทร้อง ดังนี้

เพลงสาธุการ บรรเลงสองเที่ยวเต็ม
ร้องนางนาค 2 ชั้น ดนตรีคลอ

ยอกร กึ่งเกล้า บังคม องค์บรม เทวา สูงสุด
พระศิวะ พระนารายณ์ ทรงครุฑ พระพรหม พิสุทธิ์ เรืองเดชา
พระปัญจะ ศีขร อาจารย์ ปราสาทการ ดุริยางค์ แก่ปวงข้า
องค์พระ ประคนธรรพ เทวา ผู้ประสาท วิทยา แห่งดนตรี
องค์พระ วิศุกรรม ล้ำเลิศ ก่อกำเนิด สร้างเครื่อง ให้ดีดสี
ทั้งเครื่องตี เครื่องเป่า บรรดามี วงปี่พาทย์ มโหรี มีครบครัน
ไหว้พระ ภรตมุนี ฤๅษีเอก สรรค์เสก ให้รู้จริง ทุกสิ่งสรรพ์
ไหว้องค์ พิฆเนศวร์ เทวัญ ศิลปะ สารพัน สำเร็จงาน
ไหว้องค์ พระพิราพ เรืองเดช ปกเกศ เมตตา ทุกสถาน
ไหว้ครู ผู้ประดิษฐ์ คิดเพลงการ สอนให้ เชี่ยวชาญ การดนตรี

ตระเชิญ
ร้องกระบองกัน ดนตรีคลอ

เชิญทุกองค์ ลงสถิต ในจิตข้า ให้รอบรู้ วิชา ทุกวิถี
ร้องบรรเลง เพลงใด ให้ได้ดี ทุกทุกที่ ให้เล่นร้อง ต้องใจคน

รัว ลงจบ

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2534, น. 73)

บทร้องตับไหว้ครูข้างเย็นสำหรับร้องในวงมโหรี เป็นฉบับของเก่า ได้กล่าวถึงการบูชาการไหว้เทพเจ้าก่อนที่จะเริ่มการแสดงหรือการขับร้อง ในตับมโหรีมีบทขับร้อง ดังนี้

ร้องเนรปาตี

วันเอยวันนี้ เป็นวันฤกษ์ดีศรีสวัสดิ์
ตั้งใจประดิพัทธ์ นมัสการพระชินสีห์
ยอกรขึ้นเหนือคิ้ว ประนมนิ้วเข้าดุษฎี
คุณพระปกเกษี ทุกค่ำทุกเช้าเพรางาย
ไหว้พระอิศวรแล้ว ข้าจะไหว้พระนารายณ์
ไหว้เทพทั้งหลาย ไหว้ทั้งบิดามารดา
ไหว้ครูอาจารย์ ท่านเป็นผู้สั่งสอนมา
เดชะคุณรักษา ให้ข้าอยู่เย็นเป็นสุขเอย ฯ

(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2553, น. 352 - 353)

คติในการสรรเสริญบูชาทางพราหมณ์ ฮินดู ก่อนที่จะบูชาเทพเจ้าใด ๆ จักต้องบูชาพระคเณศก่อนทุกครั้ง ดังนี้

บทบูชาพระคเณศ

โอม ศรีคะเนศายะ นะมะ ชะยะคะเนศะ ชะยะคะเนศะ ชะยะคะเนศะ ฯ

บทสรรเสริญพระคเณศ

โอม คะชานะนัม ภูตะคณาธิ เสวิตัม กะปิตถะ ชัมพูผะละ จารุภักษะณัม อุมาสุตัม โศกาวินาศะ การะกัม นะมามิ วิฆเนศะวะระ ปาทะปังกะชัม ฯ

บทบูชาพระลักษมี

โอม ชะยะ ศรี ลักษมี มาตา ฯ

บทสรรเสริญพระลักษมี

โอม วิษณุปรีเย นะมัสตุภะยัม นะมัสตุภะยัม ชะคัทธิเต อาระตะ หันตะริ นะมัสตุภะยัม สัมฤทธิม กุรุเม สะทา นะโมสะเต สะตุ มะหามาเย ศรี ปิเฐ สุระ ปูชิเต สังขะ จักระ คะฑา หัสเต มะหาลักษมี นะโม นมัสเต ฯ

บทบูชาพระสุรัสวดี

โอม ชะยะ ศรี สะรัสะวะตี มา ฯ

บทสรรเสริญพระสุรัสวดี

โอม สะรัสะวะตี นะมัตสัตุภะยัม วะระเทกามะรูปินี วิทยา อารัมภัม การิษะยามิ สิทธิ ภะวะตุ เม สะทา ฯ

บทบูชาพระอุมา

โอม ชะยะ ปาระวะตี นะโม นะมะ ฯ

บทสรรเสริญพระอุมา

โอม พันธูกะ วะระณามะ อะรุณัม สุคะตรัมสัมภูมะ สะมุทิษยา สะไนรูเปตัม อัมโพชะมฤตวีม อะภิลาศะ ทัตตรีม สัมภาวะเย นิระชะระ ธารุกัลปัม ฯ

บทบูชาพระศิวะ

โอม นะมะ ศิวายะ ฯ

บทสรรเสริญพระศิวะ

ยา สฤษฏิ สะรัษฏุราทะยา วะหะติ วิธิหุตัมยา หะวิระ ยา จะ โหตรียเ เทวะกาลัม วิธัตตะ วะยาปะยะ วิศะวัม ยามาหุ สะระวะ พีชะประกฤติ ริยายะยา ปะราณีนะ ปราณณะวันตะ ประตะยักษะภี ประระปันนัส ตะนุภิระวะตุ วัสตา ภิรัษษะฏาภิรีศะ ฯ

บทบูชาพระวิษณุ

โอม นะโม นารายะณายะ นะมะ ฯ

บทสรรเสริญพระวิษณุ

สะศางขะจักรัม สะกิรีฎะ กุณฑะ ลัมสะปีตะวัสตรัม สะระสิรุเห กะษะณัม สะหาระวักษะ สะถะละ เกาสะ ตุภะศะริยัม นะมามิ วิษะณุม ศิระสา จะตุระ ภุชัม ฯ

บทบูชาพระพรหม

โอม พรหมมะเทวายะ นะมะ ฯ

บทสรรเสริญพระพรหม

โอม สะระวัม กัลวิไท พรัหมมา โอม สัตยัม คะณัม อานันทัม พรัหมมา
โอม สัตยัม คะณัม อานันตัม พรัหมมา โอม สัตยัม คะณัม อาโภยัม พรัหมมา
โอม มะยามัต มะหาพรัหมมา โอม ปรัชญานัม อานันทัม พรัหมมา
โอม ตัตสัต โอม ฯ

(กิตติ วัฒนะมหาตม์, 2553, น. 53)

1.1.4 แนวคิดด้านคติความเชื่อในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นพิธีกรรมที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณ เป็นพิธีที่ผสมผสานระหว่างพิธีทางพุทธและพิธีทางพราหมณ์ ปูชนียบุคคลที่ได้กล่าวถึงนี้เป็นบุคคลที่ควรค่าแก่การเคารพและระลึกถึง ดังนั้นการจัดพิธีไหว้ครูจึงเป็นการแสดงออกถึงความเป็นผู้มีความกตัญญูกตเวที เป็นผู้ที่มีความนอบน้อมต่อพระรัตนตรัยด้วยเหตุที่พระพุทธเจ้าทรงไว้ซึ่งความบริสุทธิ์ปราศจากกิเลสเครื่องเศร้าหมอง เป็นสัญลักษณ์แห่งปัญญา เป็นผู้ทรงพระคุณอันประเสริฐ ถือได้ว่าทรงเป็นบรมครู บิดามารดาเป็นผู้อบรมสั่งสอนเลี้ยงดู ถือได้ว่าเป็นครูคนแรกของบุตร ครู อาจารย์ เป็นผู้มีหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ศิลปะวิทยาการอีกทั้งอบรมสั่งสอนกิริยามารยาท การอยู่ร่วมกันในสังคม เป็นผู้แนะนำแนวทางการดำรงชีวิตในทางที่ถูกที่ควรและประสิทธิ์ประสาทความรู้เพื่อนำไปประกอบอาชีพอย่างถูกต้องตามทำนองคลองธรรม พระมหากษัตริย์ในทุกยุคทุกสมัยเป็นผู้ทรงพระคุณอันประเสริฐ ทั้งนี้ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้นหาที่สุดมิได้ ทรงพระราชทานพระเมตตาอุปถัมภกแก่เหล่าพสกนิกรทุกหมู่เหล่า พระมหากษัตริย์ทรงเป็นบุคคลที่ควรแก่การเคารพสักการะสูงสุด ทรงมีคุณูปการแก่เหล่าพสกนิกรเป็นอเนกอนันต์ การกล่าวถึงปูชนียบุคคลดังได้กล่าวไว้ในบทไหว้ครูดนตรีไทย จึงเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที เป็นคุณธรรมอันสำคัญอย่างหนึ่งของคนไทยที่มีมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบันนี้และต่อไปอย่างไม่เสื่อมคลาย การศึกษาของไทยในสมัยโบราณนั้นใช้วัดเป็นสถานที่ศึกษาหาความรู้หรือเรียกว่าวัดเป็นแหล่งรวมความรู้สรรพวิทยาการ โดยครูผู้สอนก็คือพระสงฆ์ เป็นต้นกำเนิดของโรงเรียนและสถานศึกษาในปัจจุบัน การเข้าไปศึกษาที่วัด บิดามารดาจะนำลูกไปฝากตัวเพื่อศึกษาเล่าเรียนโดยมีเครื่องสักการะไปถวายพระ เรียกว่าถวายตัวเป็นศิษย์ เครื่องสักการะในการฝากตัวเป็นศิษย์ก็คือดอกไม้ธูปเทียน ซึ่งประกอบด้วย ดอกเข็ม หญ้าแพรก ธูป เทียน ดังกล่าวนี้เป็นพิธีไหว้ครูเบื้องต้นที่เป็นแบบแผนของพิธีไหว้ครูในรูปแบบต่าง ๆ อีกมากมาย ในแต่ละสาขาวิชาที่มีการประกอบพิธีไหว้ครูก็จะมีรายละเอียดของขั้นตอนและคติความเชื่อแตกต่างกัน นอกจากนี้วัฒนธรรมความเชื่อของไทยยังได้เชื่อมโยงผสมผสานลัทธิความเชื่อระหว่างพุทธกับพราหมณ์เข้าด้วยกัน จึงมีคติความเชื่อมาแต่โบราณว่า ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทคิดค้นทำนองเพลงเครื่องเล่นต่าง ๆ นั้น นอกจากเป็นมนุษย์แล้วยังมีเทพเจ้าต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางฝ่ายเทพหรืออสูร คนธรรพ์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งยังมีความเชื่อว่า

บทเพลงหรือการฟ้อนรำยังมีความเกี่ยวข้องอยู่กับศาสนาอีกด้วย ดังเช่นคติความเชื่อเรื่องกำเนิดเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ก็เชื่อกันว่า พระอิศวรเป็นเจ้า ได้ให้เหล่าเทพนิกรบรรเลงเพลงสาธุการ แซ่ซ้องสรรเสริญเพื่อเป็นการแสดงความอ่อนน้อมและรำลึกถึงพระรัตนตรัย จนกลายมาเป็นเพลงในการน้อมนำหรือเพลงประจำในองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าในที่สุด

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นพิธีที่แสดงออกถึงความดีงามความกตัญญูกตเวทีระหว่างศิษย์กับครู ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงคติความเชื่อในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยไว้ ดังนี้

การศิลปของไทยเราดูเหมือนจะทุก ๆ แผนก ย่อมมีการพิธีไหว้ครูประจำปีอย่างหนึ่ง เมื่อเริ่มเรียนอย่างหนึ่ง การไหว้ครูสำหรับจะเริ่มเรียนศิลปต่าง ๆ นั้น ก็เป็นการกระทำอย่างย่อ เพียงแต่การเคารพครู หรือถวายตัวเป็นสานุศิษย์แห่งเทพเจ้าผู้เป็นครูในศิลปนั้น ๆ เท่านั้น แต่ส่วนการไหว้ครูประจำปีโดยมากมักทำกันใหญ่โตอยู่หน่อย

การไหว้ครูดุริยางคดนตรีนี้ น่าจะเนื่องมาโดยชาติไทยแต่โบราณคงจะนับถือเจ้าและผีกันอยู่บ้างแล้ว เมื่อมาได้คติทางศาสนาพราหมณ์ของอินเดียพร้อม ๆ กับการเริ่มระเบียบแห่งการดนตรีขึ้นใหม่ในแดนสุวรรณภูมินี้ จึงได้ถือเป็นแบบอย่างสืบกันมาทีเดียว ไม่มีปัญหาอะไรในการที่จะกล่าวว่าพิธีไหว้ครูของเราเอาแบบอินเดียมาใช้ เพราะชื่อเทพเจ้าทุก ๆ องค์ตรงตามตำราแห่งศาสนาพราหมณ์ทั้งสิ้น แต่คงจะดำเนินตามคัมภีร์จำพวกปุราณะนิกายใดนิกายหนึ่งเป็นแน่ เพราะในโองการคำไหว้ครูตอนไหว้พระเป็นเจ้า มิได้ไหว้พระพรหม กล่าวนามแต่พระอิศวรกับพระนารายณ์และเทพยดาอื่น ๆ เท่านั้น

พิธีไหว้ครูของดนตรีนี้ ที่ทำติดเนื่องกันกับการไหว้ครูโขนละครก็มี ที่ทำโดยฉะเพาะก็มี ในที่นี้จะกล่าวแต่การไหว้ครูดนตรีโดยฉะเพาะ เพราะการที่ทำติดเนื่องกับการไหว้ครูโขนละครนั้น เป็นหลักวิชาทางนาฏศาสตร์อยู่ส่วนหนึ่งต่างหาก

ไทยเราเป็นชาติที่นับถือพระพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัด ถึงแม้เราจะทำพิธีไหว้ครูตามศาสนาพราหมณ์ก็ตาม เราก็ต้องเอาลัทธิแห่งพุทธศาสนาขึ้นหน้า

เพราะฉะนั้น การไหว้ครูของเราจึงต้องตั้งที่บูชาพระพุทธรูปพร้อมด้วยอาสน์สงฆ์ไว้ทางหนึ่ง ตั้งเครื่องดุริยางคดนตรีเอาตะโพนตั้งสูงกว่าอื่น (แทนองค์พระปรคนธรรพ) ไว้อีกทางหนึ่ง เป็นเครื่องที่ตั้งไว้สำหรับบูชา จะตั้งให้ได้รูปสะสวยอย่างไรก็ตามแต่เห็นสมควร ส่วนเครื่องสำหรับจะบรรเลงตั้งไว้ต่างหาก

สิ่งที่ประกอบการพิธีนี้มี หัวหมู เป็ด ไก่ (ดิบและสุก ดิบสำหรับพระพิราพ) บายศรี ผลไม้ ขนมต้มแดงต้มขาว เล็บมือนาง ฯลฯ สิ่งละ 2 ที่ เข้าตอกดอกไม้ หญ้าแพรก ดอกมะเขือ ดอกเข็ม ดอกบานมิรู้โรย ธูปเทียน บาตร์น้ำมนต์ กระแจะ (สำหรับเจิม) ใบเงินใบทอง ใบส้มป่อย ใบมะตูม ใบมะนาว (ใส่ในบาตร์น้ำมนต์) ขันล้างหน้า ผ้าขาว เงินบูชาครู 6 บาท สุรา ยาฝิ่น กัญชา ที่ตั้งเครื่องดุริยางคดนตรี และเครื่องกระยาบวชต่าง ๆ นี้ปูด้วยผ้าขาว

ประเพณีการไหว้ครูถือกันว่าต้องไหว้ในวันพฤหัสบดี (วันครู) ฉะนั้น จึงต้องเริ่มมีพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ในวันพุธ รุ่งขึ้นเช้าพระสงฆ์ฉันอาหารบิณฑบาตร์ แล้วจึงเริ่มพิธีไหว้ครูต่อไป (พิธีไหว้ครูถือว่าต้องกระทำก่อนเวลาเที่ยงวัน) ครูผู้ที่จะนำพิธีไหว้ต้องนุ่งขาวห่มขาว ทำน้ำมนต์เสร็จแล้ว นำศิษย์จุดธูปเทียนถวายดอกไม้กราบบูชาพระรัตนไตร แล้วจึงอัญเชิญพระเป็นเจ้าและเทพยดาไหว้เทพแห่งดุริยางคดนตรี เสร็จแล้วถวายเครื่องกระยาบวช เมื่อลาเครื่องกระยาบวช โปรยเข้าตอกดอกไม้และบรรเลงเครื่องดุริยางคดนตรีเป็นการถวายมือ แล้วก็เป็นเสร็จพิธีไหว้

ต่อไปครูประพรมน้ำมนต์และเจิมให้ศิษย์ ถ้ามีพิธีครอบครู ก็ใช้ฉิ่งครอบประสิทธิ์ประสาทอวยพรให้ศิษย์ หากมีการต่อเพลงครูต่าง ๆ ครูก็จับมือและเริ่มต่อเพลงให้ในตอนนี้เป็นเสร็จการ

การไหว้ครูดนตรีนี้ ไม่เคยเห็นทำเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีดังไหว้ครูรำ เห็นว่าถ้าจะทำประกอบบ้างก็จะทำให้เหมาะสมยิ่งขึ้น แม้แต่ในตำราโบราณก็ยังมีปรากฏอยู่ว่า “เพลงไหว้ครู 2 เพลง 1. ตระปรคนธรรพ 2. โปรยเข้าตอก” นี้ก็แสดงว่าเป็นเพลงไหว้ครูฉะเพาะดนตรีเท่านั้น โบราณน่าจะได้ทำกันมา แล้วมาเลิกกันเสียในสมัยใดสมัยหนึ่ง (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 81-83)

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยมีจุดมุ่งหมายโดยทางตรงคือการกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ เป็นการอุทิศส่วนกุศลและยกย่องเชิดชูครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาที่เป็นวิทยาทานแก่ศิษย์ ส่วนจุดมุ่งหมายทางอ้อม ซึ่งนับว่ามีคุณค่าทางวัฒนธรรมและประเพณี (มนตรี ตราโมท, 2537, น. 7) ดังนี้

1) ได้รักษาประเพณีอันเป็นวัฒนธรรมอันดีของไทยไว้ให้ยืนยงต่อไป

2) ได้แสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวที อันเป็นเครื่องหมายของคนดี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อ ๆ ไป รู้สึกกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

3) เป็นการบำรุงขวัญของผู้ที่ได้ร่วมในการพิธีไหว้ครูและครอบ เพราะว่าได้กระทำพิธีต่าง ๆ ครบถ้วนตามแบบแผนแล้ว เวลาที่จะปฏิบัติก็จะมีจิตใจมั่นคง และมีขวัญดี

4) เป็นการเสริมความสามัคคีระหว่างดุริยางคศิลปินด้วยกัน เพราะในการประกอบพิธีไหว้ครูนั้น บรรดานักดนตรีทั้งหลาย แม้จะอยู่คนละคณะก็มักจะมาร่วมในพิธีไหว้ครูด้วยกัน ได้พบปะสังสรรค์กันเป็นอันดี เป็นการเชื่อมความสามัคคีในหมู่ดุริยางคศิลปินด้วยกันให้แน่นแฟ้น

1.1.5 แนวคิดด้านการพัฒนาสร้างสรรค์ดนตรีไทย

การพัฒนาสร้างสรรค์ดนตรีไทยเพื่อรองรับและตอบสนองความต้องการในส่วนของการประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดงได้มีการพัฒนาจนถึงสูงสุด และในทางกลับกัน ความเสื่อมคลายในความนิยมย่อมต้องมีเกิดขึ้นและสลับสับเปลี่ยนเช่นนี้มาตลอดทุกยุคทุกสมัย ดังที่ มนตรี ตราโมท (2540, น. 101-103) ได้กล่าวถึงเรื่องการดนตรีไทยที่พัฒนาจนได้รับความนิยมและสาเหตุของความเสื่อมความนิยมไว้ ดังนี้

การดนตรีเวลานี้ ในทางศาสนา ผู้ที่จะทำความเสื่อมและความเจริญให้แก่พุทธศาสนา ได้แก่พุทธบริษัท และในทางดนตรีนี้ ผู้ที่จะทำความเสื่อมและความเจริญให้แก่การดนตรี ก็คือนักดนตรี (ดุริยางคศิลปิน) นั้นเอง

ถ้านักดนตรีทั้งครูและศิษย์ ปฏิบัติได้ครบถ้วนตามที่กล่าวแล้วในตอนซึ่งว่าด้วยการบำเพ็ญตนเป็นนักดนตรี ย่อมเป็นการแน่นอนที่การดนตรีของไทยเราจะต้องอยู่ในส่วนแห่งความเจริญ

แต่ถ้านักดนตรี ทั้งครูและศิษย์ ได้ขาดเสียซึ่งส่วนสำคัญของข้อที่กล่าวมาแล้วในตอนนั้น เช่น ครูปิดบังอำพรางไม่ให้ความรู้แก่ศิษย์อย่างแท้จริง ฯลฯ ศิษย์เรียนศิลปวิทยาโดยไม่มีความเคารพและไม่อุตสาหะพยายาม ฯลฯ หรือปฏิบัติอย่างตรงข้ามกับที่กล่าวมาแล้วทุกข้อ ก็ย่อมเป็นการแน่นอนว่าการดนตรีจะต้องเสื่อมทรามลงอย่างไม่มีปัญหา คำว่าเสื่อมหรือเจริญนี้ ข้าพเจ้ามิได้หมายถึงสถิติของคนภายนอกที่นิยมชมชอบดนตรีมากหรือน้อยเป็นเกณฑ์ ข้าพเจ้าหมายถึงแต่ภายในวงของการดนตรีเท่านั้น หากว่าการดนตรีสมบูรณ์ไปด้วยหลักวิชา ผู้บรรเลงก็มีฝีมือเชี่ยวชาญในศิลปนี้เป็นอย่างดี การบรรเลงก็เรียบร้อยไพเราะน่าฟังเช่นนี้ ถึงแม้ชนภายนอกจะไม่ค่อยนิยมฟังดนตรี ข้าพเจ้าก็ถือว่าการดนตรี เจริญ โดยตรงข้าม แม้ชนภายนอกจะนิยมชมชอบฟังดนตรีกันอย่างมากมาย

เพียงไรก็ตาม หากการบรรเลงของนักดนตรีโดยทั่วไปปราศจากหลักวิชาศิลปและความเรียบร้อยแล้ว ข้าพเจ้าก็ถือว่าการดนตรีกำลัง เสื่อม ที่กล่าวนี้ เพียงแต่จะแยกให้เห็นว่า ความเจริญและเสื่อมของการดนตรี มิได้ถือเอาชนภายนอกเป็นเครื่องวัดเท่านั้น แต่ความจริงคงเป็นไปไม่ได้ถึงเช่นนี้ หากการดนตรีเจริญแล้วชนไม่ชอบ หรือเวลาดนตรีเสื่อมชนกลับนิยม ก็ดูจะผิดไป อันความเสื่อมและเจริญของการดนตรี นอกจากเกิดจากการปฏิบัติของนักดนตรีแล้ว ความนิยมของประชาชน เศรษฐกิจและสันติสุขของประเทศก็เป็นอุปกรณ์ส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญเหมือนกัน

ในเวลานี้ ข้าพเจ้ากล้าพูดได้อย่างเต็มปากว่าการดนตรีกำลังเจริญ และจะเจริญขึ้นไปอีก นี่ข้าพเจ้ามิได้พูดว่าฝีมือและความรู้ของนักดนตรีสมัยนี้ดีกว่าสมัยก่อน ๆ เพราะการที่จะเปรียบเทียบเช่นนั้นเป็นของที่ทำไปไม่ได้ เพราะต่างสมัยก็ย่อมต่างความนิยมและทั้งเป็นสิ่งที่ไม่สมควร ถึงอย่างไรนักดนตรีในสมัยก่อนก็ได้เป็นบุพพาจารย์นำทางให้เราเดินก้าวหน้าไปสู่ความเจริญอันควรเคารพ

ในการที่ข้าพเจ้ากล่าวว่าการดนตรีเวลานี้เป็นเวลาเจริญ และจะเจริญต่อไปอีกนั้น โดยสักขีซึ่งเราเห็นได้หลายอย่างดังต่อไปนี้ (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 81-83)

1) ประชาชนรู้จักการดนตรีมากขึ้น

2) นักดนตรีก็มีจำนวนมากขึ้นกว่าแต่ก่อน

3) เครื่องดนตรีมีพร้อมมูล และปรับปรุงแก้ไขให้ดีขึ้น ทั้งเฉพาะเครื่อง และการประสมวง

4) การติดต่อกับต่างประเทศสะดวกโดยทั่วไป เป็นการส่งเสริมให้ได้เห็นแนวทางการดนตรีของประเทศต่าง ๆ และเผยแพร่การดนตรีของไทยให้แพร่หลาย

5) มีผู้ประดิษฐ์เพลงใหม่ ๆ ขึ้นอยู่เสมอ ๆ

6) มีวิทยุกระจายเสียง ได้เผยแพร่เพลงดนตรีและวิธีบรรเลงของวงดนตรีต่าง ๆ เป็นการสอนวิชาดนตรีไปในตัว

7) มีโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ ฝึกสอนในวิชานี้โดยตรง ทั้งหลักวิชาและปฏิบัติการ ซึ่งสมัยก่อน ๆ มิได้มีสถานที่เล่าเรียนเช่นนี้

8) มีคณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากล คณะกรรมการชุดนี้ตั้งโดยคณะรัฐมนตรี มีจุดประสงค์ที่จะวางหลักเกณฑ์ของดนตรีและค้นคว้าตรวจสอบเพลงไทยทั้งเก่าและใหม่ต่าง ๆ ให้ถูกต้อง บันทึกเป็นโน้ตสากลเก็บไว้มิให้ศูนย์ ซึ่งสมัยก่อน ๆ นั้น เพลงได้ศูนย์ไปเสียหลายร้อยเพลง โดยเหลือแต่ชื่อปรากฏอยู่ เมื่อตรวจสอบแก้ไขและบันทึกเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะได้พิมพ์จำหน่ายให้แพร่หลายต่อไป

1.1.6 แนวคิดเรื่องทฤษฎีอุตตมะ (Uttama Theory)

ทฤษฎีอุตตมะ (Uttama Theory) เป็นทฤษฎีที่อุดม อรุณรัตน์ บัญญัติไว้ในมโหรีวิจักษ์ (2549, น. 53-54) เพื่อเป็นแนวทางแสดงอิทธิพลของการวิเคราะห์ (analytical power) เพลงไทย มุ่งเน้นศึกษาที่แก่นแท้ของทำนองเพลงไทยโดยเฉพาะลูกเท่าหมายถึงทำนองพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใดหากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว ลูกเท่าจะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับโดยมีความยาวครึ่งหนึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น ประโยชน์ของลูกเท่ามีไว้เพื่อใช้แทรกในระหว่างประโยคของทำนองเพลง หรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ สำหรับทฤษฎีอุตตมะได้กำหนดว่าลูกเท่าถือเป็นรากฐานความคิดของทำนองที่ซับซ้อน โดยใช้เป็นมูลฐานเพื่อสร้างสร้างสรรค์ทำนองเพลง

1.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ความซาบซึ้ง ความงาม หรือความไพเราะรื่นรมย์ ที่เกิดจากประสบการณ์ การศึกษา อบรม และฝึกฝนของแต่ละบุคคล (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และสุรพล เนสุสินธุ์, 2556, น. 23-24) ซึ่ง สุนทรีย์ นี้ อาจหมายถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้น ณ ห้วงเวลาหนึ่งที่ได้พบเจอกับสิ่งเร้าภายนอก เช่น ธรรมชาติ ศิลปะ ภาพ แสง หรือแม้แต่เสียง ซึ่งสอดคล้องกับอารมณ์ในขณะนั้น

สุนทรียภาพตามแนวคิดปรัชญาตะวันออกที่นิยมศึกษาในปัจจุบันนี้มาจากแนวคิดของปรัชญาอินเดีย จีน และอาหรับ โดยประเทศไทยเองก็ได้รับอิทธิพลเกี่ยวกับวัฒนธรรมมาจากประเทศอินเดียเช่นกัน ดังที่คุ้นเคยกันเกี่ยวกับปรัชญาของพราหมณ์และพุทธศาสนา แนวคิดนี้เชื่อว่าปรัชญา ศาสนา สุนทรียภาพ และศิลปะ เป็นสิ่งเดียวกันในโลกทางวัฒนธรรมของวิญญาณ (Spiritual culture) เป็นสิ่งที่โปรดปรานทางใจในทางโลกิยะ อันได้แก่กิเลสที่เกิดจากความพึงพอใจในความงามของบุคคลหรือวัตถุ อีกทั้งสุนทรียภาพนี้ยังช่วยหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณในโลกุตรธรรม อย่างเช่นผลงานด้านศิลปะ รูปปั้นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จนถึงบทเพลงบูชาองค์เทพต่าง ๆ ที่เกิดจากพลังความศรัทธา เคารพบูชาผ่านความสามารถและจินตนาการในโลกอุดมคติของผู้สร้างสรรค์ สื่อสารออกมาผ่านงานศิลป์สู่โลกของความเป็นจริงของชีวิต (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2545, น. 18)

ความงามหรือคุณค่าทางสุนทรียะทางดนตรีเป็นความงามที่ว่าด้วยความไพเราะที่เกิดจากการฟัง การรับรู้จากการฟัง ซึ่งแตกต่างจากความงามทางด้านศิลปะแขนงอื่น ๆ ความงาม ความไพเราะด้านการฟัง เกิดจากกระบวนในการบรรเลงและการขับร้อง ซึ่งเป็นผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ เป็นเรื่องของความงามความไพเราะ ความเสนาะของเสียง เป็นการแสดงออกถึงคุณค่าทางด้านอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งรวมไว้ด้วยศาสตร์และศิลปะทางดุริยางคศิลป์ เสียงดนตรีเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ออกมา สามารถแสดงออกถึงจินตนาการในความเชื่อ ความศรัทธา รวมทั้งการสร้างเครื่องดนตรี เพื่อเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้กำเนิดเสียงที่มีความงามความไพเราะ และมีความแตกต่างของเสียงที่มีคุณค่า อีกทั้งเสียงขับเสียงร้องที่มีการสร้างสรรค์เป็นบทเพลงขึ้น ความงดงามความไพเราะที่ผู้คนได้แสดงออกถึงความรู้สึก อารมณ์ ความสุข รวมทั้งความศรัทธา ความเข้มขลัง ผลงานสร้างสรรค์ด้านดนตรี จึงมีพื้นฐานมาจากความเชื่อความศรัทธา ทั้งจากศาสนา จากสิ่งที่ตนเคารพนับถือของดุริยางคศิลปิน เป็นสิ่งที่นำไปสู่ความเป็นคนดีละชั่ว ตรงกับปรัชญาของพุทธศาสนา แนวคิดด้านสุนทรียศาสตร์ความงามของดนตรีในการวิจัยครั้งนี้ จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปพัฒนางานสร้างสรรค์เพลงเพื่อการบูชาเทพเจ้าที่เป็นที่เคารพของเหล่าดุริยางคศิลปิน ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความเชื่อความศรัทธา ความเคารพ และกตเวทิตาคุณในเชิงสุนทรียศาสตร์

การศึกษาทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เป็นแนวทางที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญในการวิจัยสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ต้องยึดความงามความไพเราะในสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อการฟัง เกิดความซาบซึ้งศรัทธาในสิ่งที่เคารพบูชาสรรเสริญเป็นสำคัญ

1.3 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 75) ได้อธิบายทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ ดังนี้

ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นทฤษฎีที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดและทฤษฎีสำหรับนำไปสร้างสรรค์งานศิลปะทั้งดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ โดยเริ่มนำอธิบายปรัชญาสาขาคุณวิทยาที่ว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ คุณค่าที่สื่อให้รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ ความรู้สึกต่อความงามความ

ไพเราะ การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดมีขึ้นด้วยความคิดของศิลปินซึ่งมีฐานข้อมูลและบริบทสังคมวัฒนธรรม ในขณะที่การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากกระบวนการตามระเบียบวิธีวิจัยและนำผลนั้นมาเป็นฐานข้อมูล ด้านขอบข่ายการวิจัยสร้างสรรค์ใช้กระบวนวิธีทางศิลปวิทยา ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์มีหลักคิด 2 ประการ คือ

1) หลักมิติการสร้างสรรค์ หลักนี้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ เกิดขึ้นจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยผลวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัย เกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มจนก่อเกิดเป็นสมบัติศิลป์ของชาติ เมื่อเกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วจึงสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้

2) หลักวิพิธลักษณาการสร้างสรรค์ หลักนี้อธิบายถึงลักษณะการพิจารณาคุณสมบัติผลงานการสร้างสรรค์ศิลป์ 5 ลักษณะ คือ

(1) วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์

(2) ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์

(3) ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์

(4) งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่ และพัฒนาต่อยอดได้

(5) คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของผู้รับรสศิลป์ ใช้เป็นทิศทางในการวิพากษ์และประเมินคุณค่าทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ใน ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา โดยนำวิธีวิทยาการวิจัย “วิจัยแสวงผล” (R - Research) และใช้กระบวนวิธีการทางศิลปะ (MA - Methodical) ให้ผลเกิดขึ้น จากนั้นจึงนำผลวิจัยมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์ (CA - Creative Art) เป็นจินตนาการความคิดของผู้วิจัยต่อไป

1.4 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การประดิษฐ์ทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรจากนักประพันธ์ แต่งหนังสือ ที่คิดผูกเรื่องขึ้นมาแล้วดำเนินข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ ทุก ๆ คนอาจเป็นนักเขียนได้ทั้งสิ้น เพียงแต่ว่าข้อเขียนนั้นจะงามหรือไม่ การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทย มีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง ที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ ทำนองเพลงนั้นหากนำเอาเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ วางลงแล้วใส่จังหวะลงไปก็จะกลายเป็นเพลงทันที ผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย นอกจากจะอาศัยความสามารถที่มีอยู่ในตัวเอง ประสบการณ์การฝึกฝน เพื่อให้เกิดความชำนาญ และการค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอแล้ว ยังต้องอาศัยจินตนาการที่สูงด้วย ที่เราเรียกว่า “ฝัน” ทั้งยังต้องรู้จักสังเกตในทุกรูปแบบของเสียงดนตรี ไม่ว่าเสียงดนตรีในระดับใด แม้ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดมาจากเด็กเป็นผู้กระทำและต้องยอมรับในเสียงดนตรีนั้น ในเรื่องนี้ พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ปรมาจารย์ในด้านดนตรีไทยท่านหนึ่ง ท่านได้เคยปรารภกับศิษย์ของท่านไว้ว่า

> “... เราเป็นนักดนตรี เราต้องฟังเสียงดนตรีที่เกิดจากบุคคลทุกฝ่าย อย่าคิดฟังหรือยอมรับแต่ลูกเล่นของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเพียงอย่างเดียว แม้แต่เสียงดนตรีของเด็ก บางครั้งทำให้เราเกิดความคิดที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นทำนองที่แปลก ๆ ออกไปได้ ...”
>
> (สงัด ภูเขาทอง, 2532, น. 77)

การแต่งเพลงไทยนั้นตั้งแต่โบราณมาก็มีทั้งที่แต่งถูกต้องตามหลักเกณฑ์อย่างเคร่งครัด และแต่งแยกทางออกไปจากหลักเกณฑ์ แต่สำหรับผู้ที่หัดแต่งใหม่ไม่ควรดูแบบแผนการแต่งที่แยกออกไปนอกหลักเกณฑ์ เพราะผู้ที่แต่งเพลงแบบนั้นในสมัยโบราณ ล้วนเป็นผู้ที่ทรงคุณวุฒิอันได้รับเกียรติ ถึงเป็นปาปมุตแล้ว ย่อมทำสิ่งใดให้ผิดไปจากกฎเกณฑ์ได้และบางทีสิ่งที่ว่าผิดของท่านเหล่านั้นแหละ กลับเป็นสิ่งที่สรรเสริญและอาจกลายเป็นกฎเกณฑ์ขึ้นอีกอย่างหนึ่งก็ได้ เช่นเดียวกับผู้หัดแต่งฉันท์ ก็จะต้องแต่งโดยรักษาครุลหุและจำนวนพยางค์อย่างเคร่งครัด จะละเลยอย่างใดอย่างหนึ่งเสียมิได้เป็นอันขาด แต่ถ้าเมื่อตรวจดูฉันท์ที่บุคคลผู้เป็นปาปมุตในโบราณได้แต่งไว้อย่างไพเราะ ก็จะเห็นว่าบางแห่งท่านก็ละทิ้งกฎเกณฑ์ของครุลหุเสียได้ ส่วนเราจะไปเอาอย่างท่านเหล่านั้นหาได้ไม่ เพราะเรายังไม่รู้แจ้งในการแต่งพอจนถึงแก่สร้างสิ่งอันดีงามขึ้นมานอกจากหลักเกณฑ์ออกไปได้ เพราะฉะนั้นการแต่งเพลงซึ่งมีหลักเกณฑ์อยู่ผู้เริ่มหัดแต่งจึงจำเป็นต้องพยายามรักษากฎเกณฑ์ไว้ให้เคร่งครัดไปก่อน ต่อไปจึงค่อยขยับขยายออกไปตามความรู้ความสามารถและสติปัญญา และอาจถึงขั้นที่แต่งขึ้นโดยอัตโนมัติก็ได้

การแต่งเพลงไทยตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณสำหรับที่จะรู้ไว้เป็นขั้นต้นก็มีอยู่ว่า จะแต่งทวีอัตราขึ้นหรือลดอัตราลง แต่ว่าการแต่งนั้น เขามักจะหัดแต่งทวีอัตราขึ้นเช่นทำเพลงชั้นเดียวให้เป็น 2 ชั้น หรือทำเพลง 2 ชั้นให้เป็น 3 ชั้น วิธีแต่งเพลงทั้ง 2 อย่างที่กล่าวนี้ก็ดำเนินวิธีการเช่นเดียวกัน คือเพิ่มความยาวขึ้นอีกเท่าตัวเสมือนการขยายส่วนรูปภาพหรือแบบแปลน แต่มิใช่ขยายออกไปเฉย ๆ เท่านั้น ขยายแล้วต้องตบแต่งแทรกแซงให้เหมาะสมด้วย ถ้าเพียงแต่ขยายออกไปโดยไม่ตบแต่ง ก็จะเป็นเช่นดูภาพยนตร์ Slow-motion ทำนองเพลงก็จะฟังยืดยาดกระโตงกระเตงอย่างน่ารำคาญ การขยายอย่างนี้ไม่ใช่แต่ง เพราะการแต่งจะต้องทำให้สิ่งมีอยู่แล้วนั้นดีขึ้น จึงจะเรียกว่าแต่ง คำว่าแต่งจะต้องใช้ความคิด สติปัญญาประกอบด้วยความรู้ ประดิษฐ์เรียบเรียงให้ไพเราะและถูกต้องตามหลักเกณฑ์

มนตรี ตราโมท (2538, น. 41-45) ได้กล่าวถึงสิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทยก็คือ

1) จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องการจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะ (หมายถึงจังหวะหน้าทับ)

2) เสียงสุดท้าย ที่ตกปลายจังหวะนั้น เป็นเสียงอะไรบ้าง และ

3) ทำนองเพลงตอนนั้นๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างใด ซึ่งจะขยายความให้เข้าใจเป็นข้อ ๆ ไป โดยสมมุติว่าจะแต่งเพลงในอัตรา 2 ชั้น ขึ้นเป็น 3 ชั้น

(1) การที่จะรู้ได้ว่าเพลงที่ต้องการแต่งซึ่งมีอัตรา 2 ชั้น มีกี่จังหวะ จะต้องพิจารณาว่าเพลงนั้นเป็นเพลงในประเภทปรบไก่หรือสองไม้ สมมุติว่ารู้แล้วว่าเป็นประเภทปรบไก่ ก็จงเอาหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นเข้าตีประกอบตรวจดูว่าตีหน้าทับนี้ได้กี่ครั้งทำนองเพลงนั้นจึงจะจบ ถ้าตีได้กี่ครั้งก็เป็นเท่านั้นจังหวะ

(2) เมื่อได้ตรวจดูตามข้อ 1 ทราบดีแล้วว่าเพลงนั้นมีกี่จังหวะก็จงตรวจต่อไปอีกชั้นหนึ่งว่า เสียงสุดท้าย ปลายจังหวะของแต่ละจังหวะนั้นตกเสียงอะไรบ้าง จังหวะที่ 1 ตกเสียงอะไร จังหวะ 2 ตกเสียงอะไร ฯลฯ ให้ทั่วถ้วนทุกจังหวะจะเทียบกับโน้ตสากลก็ได้

(3) พิจารณาให้รู้แน่นอนว่า ทำนองในประโยค หรือจังหวะนั้น ๆ ดำเนินอย่างเรียงเสียง, ข้ามเสียง, จากต่ำไปหาสูง, จากสูงมาหาต่ำ, ซ้ำและเลียนกันอย่างไร ใช้เสียงถี่ห่างอย่างไร และสำเนียงเพลงแสดงความหมายไปในทางใด โศก, รัก, รื่นเริง, เคารพบูชา หรือธรรมชาติอย่างไร หรือมีสำเนียงเป็นภาษาใด อีกอย่างหนึ่งก็คือชื่อของเพลงนั้น ๆ อาจช่วยให้เข้าใจถึงความหมายได้อีกทางหนึ่งเหมือนกัน

ว่าด้วยหลักการให้ชื่อเพลง การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูงต่ำ และสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้น การให้ชื่อเพลง บางทีก็ให้ไปตามใจความนั้น ๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละคร ซึ่งบางทีก็ให้ตามชื่อตัวเอกในเรื่อง เช่น เรื่อง “ราชมนู” บางทีก็ให้ตามสถานที่อันเป็นที่สำคัญของเรื่อง เช่น “ศึกถลาง” หรือ “เลือดสุพรรณ” บางทีก็ให้ตามคติของเรื่อง เช่น “กุศโลบาย” บางทีก็ให้ชื่อตามภาษิตของเรื่อง เช่น “หนามยอกเอาหนามบ่ง” ฯลฯ เป็นต้น

บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 109-111) ได้กล่าวว่าสำหรับเพลง 2 ชั้น เก่า ๆ เท่าที่สังเกตุดูก็พอจะเห็นได้บ้าง ดังนี้

1) ให้ชื่อตามสำเนียง เมื่อสำเนียงเป็นอย่างไร จีน หรือแขก มอญ ญวน เขมร ฯลฯ ก็ให้ชื่อไปตามนั้น

2) ให้ชื่อตามทำนอง ทำนองดำเนินไปอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น ลมพัดชายเขา มีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ หรือเช่นมอญร้องไห้ มีสำเนียงเป็นมอญ (ตามข้อ 1) และมีทำนองร้องโหยหวล โศกเศร้า ดังนี้เป็นต้น

3) ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้ชื่อเพลง เช่น เพลง “ทรงพระสุบิน” นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ หรือกษัตริย์องค์ใดองค์หนึ่งในสมัยอยุธยาทรงพระสุบินได้เพลงนี้มา

4) ให้ชื่อตามผล เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้บังเกิดผลอย่างไร ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลง “มหาฤกษ์” “มหาชัย”

5) ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก อะไรเป็นสิ่งที่จะทำให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ ๆ แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้แก่ใครหรือสถานที่ใด ศาสนาและประวัติศาสตร์ ฯลฯ เช่น เพลง “เขมรราชบุรี” “พระเจ้าลอยถาด” เป็นต้น

6) ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ เพลงนั้นสำหรับทำประกอบกับกิริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น “เหาะ” “ลงสรง” เป็นต้น

7) ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประจำกับผู้ใดก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น “ดำเนินพราหมณ์” “พระรามเดินดง” ฯลฯ

8) ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้ว ก็แต่งขึ้นอีก และให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น “สังข์เล็ก” “สังข์ใหญ่” และ “การะเวกตัวผู้” “การะเวกตัวเมีย” เป็นต้น

9) ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น เมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไร ต้องการจะเลียนหรือล้ออย่างไรก็ตาม ก็แต่งเพลงขึ้นบ้าง และให้ชื่อเช่นเดียวกัน เช่น “พระทอง” “นางนาค” ซึ่งเลียนชื่อเพลงของเขมร เป็นต้น

การประพันธ์เพลงไทยเปรียบเสมือนการแต่งคำประพันธ์ทางภาษาศาสตร์ มิได้แค่แต่งเป็นทำนองที่มีเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ร้อยเรียงกันแต่เพียงอย่างเดียว ต้องคำนึงถึงจังหวะเป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดท่วงทำนองที่ไพเราะ โดยผู้ประพันธ์จำเป็นต้องมีความเข้าใจเรื่องหลักวิชาการของดนตรีไทย เพื่อเป็นองค์ความรู้พื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลงที่ดี ได้แก่ ระดับเสียง ทาง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะหน้าทับ และประเภทเพลง นอกจากองค์ความรู้พื้นฐานเหล่านี้แล้ว ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญคือแรงบันดาลใจและแนวคิดจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่กำหนดกรอบในการดำเนินทำนองและอารมณ์เพลง ในการประพันธ์เพลงไทยนั้น มีทั้งการประพันธ์เพลงจากการยึดทำนองเพลงเดิมเป็นสมุฏฐาน และประพันธ์ขึ้นใหม่โดยไม่ยึดทำนองเพลงเดิมเป็นสมุฏฐาน ทั้งการขยายขึ้นหรือทอนลงอัตราจังหวะ และการแปรทำนองเพลง จะต้องยึดถือจังหวะหน้าทับ ลูกตกหลัก ลูกตกรอง เป็นสำคัญ ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัย ดุริยพาทยาภิรมย์ชุด ทศเทพอภิวันทนา

1.5 ทฤษฎีเพลงเถา

ทฤษฎีเพลงเถา ตามที่ อุดม อรุณรัตน์ (2527, น. 24-27) ได้กล่าวอธิบายถึงเพลงเถา และกล่าวถึงการบรรยายเรื่องดนตรีไทยสมัยอยุธยาของอาจารย์มนตรี ตราโมท รวมทั้งกล่าวถึงสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ได้ทรงอธิบายหลักทฤษฎีเพลงเถาขึ้นเป็นพระองค์แรก โดยได้เปรียบและอุปมากับการสร้างบ้านกับเพลงเถาไว้ ดังนี้

ในทางดุริยางค์ดนตรีและคีตะ เพลงมีความหมายถึงเพลงเดียวกันเท่านั้น จะเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมารวมกันเป็นเพลงเถาไม่ได้ จะต้องบรรเลงทุกอัตราจังหวะ ตั้งแต่ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ถ้าบรรเลงเพียงอัตราใดอัตราหนึ่งไม่เรียกว่าเพลงเถา ในแต่ละอัตราจังหวะมีความ ยาวของจังหวะลดหลั่นกันไป ซึ่งมีมาแต่โบราณ เพลงที่มีอัตราจังหวะ 3 ชั้น ทางบรรเลง ได้แก่ เพลงตระโหมโรง ทางบรรเลงร้อง รับ ได้แก่ เพลงพระทอง

เพลงที่เรียกว่า 3 ชั้นนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา ทั้งทางดนตรีและทางร้อง ทางดนตรีมีอยู่ในเพลงตระโหมโรง มีชื่อต่างกัน เช่น ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษณ์ และตระมารละม่อม มีอยู่ในการเล่นสักวา เช่น เพลงพระทอง 3 ชั้น เป็นต้น

สำหรับตระโหมโรงนั้น อาจารย์สมภพ ชำประเสริฐ ได้ให้ความเห็นว่า ตำราไหว้ครูแต่ก่อนเรียกว่า “ต้นเพลงครู” ด้วยเหตุนี้พวกปี่พาทย์ต้องหัด “ต้นเพลงครู” ก่อน พวกเครื่องสายก็ต้องเริ่มด้วย “ต้นเพลงฉิ่ง” ก่อนเช่นเดียวกัน

ในการร้องส่งสักวานั้น มีมาแล้วตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นที่นิยมกันแพร่หลายทั้งราชสำนักและราษฎร ครั้นมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ต้นรัชกาลที่ 2 เกิดความนิยมเล่นเสภา และมีปี่พาทย์เข้าไปบรรเลงประกอบการขับเสภา ใช้เพลง 2 ชั้น เป็นพื้น เมื่อถึงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 จึงได้มีผู้คิดประดิษฐ์ “ตียืด” เพลง 2 ชั้นขึ้นเป็น 3 ชั้น และ “ตีตัด” เพลง 2 ชั้นลงเป็นเพลงชั้นเดียว ทั้งทางบรรเลงและขับร้องเพื่อใช้บรรเลงประกอบในการร้องส่งเสภา

สมมุติว่าจะสร้างบ้านทรงไทยสักหลังหนึ่ง บ้านหลังที่สามารถที่จะประดับประดาให้มีทรวดทรงลวดลายสวยงามก็ต้องบ้านขนาดใหญ่ มีเนื้อที่ที่จะคิดประดิษฐ์ตกแต่งให้อลังการเหมือนเพลงอัตรา 3 ชั้น มาตราส่วนของบ้านก็จะต้องเป็น 1 : 25 สำหรับบ้านที่ใช้มาตราส่วน 1 : 50 ก็ต้องขนาดบ้านเล็กลงครึ่งหนึ่งของบ้านแบบแรก ก็พอประดับได้พองามเหมือนเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น แต่

บ้านที่ใช้มาตราส่วน 1 : 100 นั้น ก็เป็นบ้านเล็กลงกว่าบ้านแบบที่สองลงอีกครึ่งหนึ่ง ดังนั้นการประดับประดาก็เหลือเล็กน้อยเต็มที ด้วยเนื้อที่น้อยมีบริเวณจำกัด ก็เหมือนเพลงชั้นเดียวนั่นเอง

แนวคิดและทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและได้นำมาเป็นแนวทางเป็นหลักในการวิเคราะห์สังเคราะห์สู่การสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

แนวคิดและทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและได้นำมาเป็นแนวทางเป็นหลักในการวิเคราะห์สังเคราะห์สู่การสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 องค์ความรู้เรื่องเทพเจ้าทั้งสิบ

เทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้าในคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ฮินดู เป็นที่เคารพบูชาในบรรดาดุริยางคศิลปินและศิลปะแขนงอื่น ๆ ผู้วิจัยได้กำหนดเป็นหัวข้อในการวิจัยและสร้างสรรค์จะได้กล่าวถึงคุณลักษณะเฉพาะและรูปเคารพในรูปแบบที่เป็นหัวโขนของเทพเจ้า ได้แก่ พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ และดุริยเทพ ได้แก่ พระวิษณุกรรม พระปัญจสีขร และพระประคนธรรพ ดังนี้

2.1.1 พระอิศวร

ภาพที่ 1 พระอิศวร
ที่มา: ผู้วิจัย

พระอิศวร เทพเจ้าผู้สร้างโลก มีกายสีขาว มี 1 หน้า 3 ตา ตาที่ 3 ตั้งตรงอยู่กึ่งกลางหน้าผาก มิได้เหมือนดวงตาปกติ หากตาที่ 3 นี้เปิดจะทำให้เกิดไฟไหม้ทันที พระเกศาสีแดง มุ่นเป็นเกลียวอย่างฤาษี มีพระจันทร์ครึ่งซีกเป็นปิ่นอยู่บนมวยผม พระศอสีนิล คล้องด้วยประคำกะโหลกศีรษะมนุษย์ มีสังวาลเป็นงูพันรอบ นุ่งห่มด้วยหนังเสือ หนังกวาง หนังช้าง พระมเหสีของพระองค์คือพระอุมา มีโอรส 2 องค์ คือ พระขันธกุมารและพระคเณศ ชายาอื่นๆ เช่น พระคงคาและนางสนธยา มีโคนนทิเป็นพาหนะ (พลูหลวง, 2547, น. 138-145)

พระอิศวร เป็นพระเป็นเจ้าองค์ 1 ในหมู่พระเป็นเจ้าทั้ง 3 ในศาสนาพราหมณ์ถือว่าเป็นผู้ล้างฤาทำลาย แต่โดยเหตุที่ในศาสนาพราหมณ์ ถือว่าสัตว์ไม่ตายสูญเลย คงท่องเที่ยวอยู่ในวัฏสงสาร จึงไม่ถือว่าพระอิศวรเป็นผู้ผลาญอย่างเดียว ทั้งเป็นผู้สร้างขึ้นใหม่ด้วย เพราะฉะนั้นนับว่าเป็นที่เปลี่ยนแปลงของเก่าให้เป็นใหม่ดีขึ้น และโดยเหตุนี้จึงมักปน ๆ กับพระพรหมผู้สร้างอยู่บ้าง

พระอิศวรมีนามกว่าพันนาม นามว่า “อิศวร” นี้ เป็นนามที่พราหมณ์จำพวก 1 ใช้เรียก แปลว่า “พระเป็นเจ้า” เท่านั้น แต่ใช้ว่า “พระศิวะ” ฤา “พระสังกร ก็มี เดิมในคัมภีร์ไตรเพทไม่มีพระอิศวร พวกพราหมณ์ชั้นหลังที่นับถือพระอิศวรจึงอ้างว่า พระอิศวรก็คือ “รุทร” ในคัมภีร์ไตรเพทนั้นเอง

สีกายพระอิศวรเป็นสีขาว คอสีนิล เกศาสีเจือแดงมุ่นอย่างฤๅษี กรมีเป็น 2 บ้าง 4 บ้าง 8 บ้าง 10 บ้าง พักตร์มี 1 โดยมาก (นอกจากในปางที่เรียกนามว่าปัญจนะนั้นมี 5 พักตร) มีเนตร 3 เนตรกลางอยู่ที่กลางนลาต และตั้งขึ้นตรงๆ เหมือนทรงข้าวบิณฑ์ หัตถ์ถือกรีทรงหนังเสือ มีพระจันทร์เสี้ยวติดเหนือนลาต ทรงสังวาลเป็นงู 1 สาย ทรงประคำทำด้วยกระโหลกศีร์ษะมนุษย์ 1 สายธุหร่ำ 1 สาย บางทีเครื่องอาภรณ์ทั้งหลายก็ใช้เป็นงูล้วน (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น. 106-107)

พระอิศวรยังมีพระนามอื่นๆ อีกมาก ดังที่ พระยาสัจจาภิรมย์ (2511, น. 7-14) กล่าวว่านามของพระอิศวรมีนับร้อย คือเรียกตามฤทธิ์ตามเดช หรือตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือที่เป็นอยู่ของเธอ เช่น เรียกว่า พระมหาเทพ คือพระผู้เป็นเจ้าใหญ่ยิ่งสูงสุด หรือพระตรีโลจนะ (มี 3 ตา) หรือนิลกัณฐ์ (คอดำ) จันทรเศขร (เอาพระจันทร์เป็นปิ่น) ... อโมระ (น่าสพรึงกลัว), คงคาธร (ผู้ทรงซึ่งแม่พระคงคา), คีรีศะ (ผู้เป็นใหญ่แห่งขุนเขา) กาละ (เวลา) มฤตยุนชัย (ผู้ปราบความตาย) อุคระ (ดุ) วิศวนาถ (เป็นที่พึ่งแห่งโลก) ฯลฯ

2.1.2 พระอุมา

ภาพที่ 2 พระอุมา
ที่มา: ผู้วิจัย

พระอุมา มเหสีของพระอิศวร เป็นธิดาท้าวหิมวัต เทพเจ้าแห่งขุนเขาหิมาลัย และพระนางเมนกา ประทับอยู่ที่วิมานเขาไกรลาส มีโอรสกับพระอิศวร 2 องค์ พระขันธกุมารและพระคเณศ อำนาจแห่งพระอุมานั้นยิ่งใหญ่หาสิ่งใดเปรียบได้ พระองค์ทรงประทานชัยชนะและศัตรู ประทานกำลังวังชาสตรีทำลายสิ่งชั่วช้า ตลอดจนประทานบริวารและอำนาจในการปกครอง พระองค์ประทาน

พรด้านความสมบูรณ์ ความอิ่มเอม ความผาสุกในการครองเรือน ครอบครัวที่เปี่ยมสุข ตลอดจนการคุ้มครองผู้ศรัทธาให้ปลอดภัยจากภยันตรายทั้งปวง พระอุมาเทวีมีอวตารอยู่หลายปางที่สำคัญที่สุดจากพระอุมา คือ ปางพระแม่ทุรคา ปางพระแม่กาลี

นามของท้าวเธอมีจำนวนมากเท่ากับพระสวามีดังเช่น อุมา (แสงสว่าง ความงามแบบหนึ่ง) การี (สีเหลืองและสีประกาย) บรรพตี (บารพตี) (ผู้อยู่ภูเขา) เหมวดี ภาวนี กาลี สยามา (ดำ) จัณฑิและจัณฑิกา (ผู้ดุร้าย) ไภรวี (ผู้น่าสะพรึงกลัว) วินธยา วาสินี (ผู้อาศัยอยู่ยังเขาวินธัย ซึ่งมีผู้นับถือยังเทวสถานที่นั่นริมแม่น้ำคงคา ใกล้ไมรซาเปอร์ กล่าวว่าเลือดที่นำบูชายัญ ณ ที่นั้น ไม่เคยแห้งเหือด) มหามายา (คือเจ้าแห่งการหลอกลวง) (พลูหลวง, 2547, น. 148)

2.1.3 พระนารายณ์

ภาพที่ 3 พระนารายณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

พระนารายณ์ หรือพระวิษณุ พระยาสัจจาภิรมย์ (2511, น. 15-28) ได้กล่าวไว้ว่า เป็นเทพเจ้าผู้มีหน้าที่ปกปักรักษาโดยการเสด็จลงมาดับร้อนผ่อนเย็น ที่เรียกว่า อวตาร ในการลงมาเช่นนี้ย่อมทรงรูปแปลก ๆ เช่น เป็นสัตว์บ้าง เป็นมนุษย์บ้าง เชื่อกันว่าการอวตารนี้ มีทั้งหมด 10 ปาง แต่บางตำราว่ามี 24 ปาง และบางตำราว่ามีมากจนนับไม่ถ้วน

การอวตารของพระนารายณ์มีมาก แต่ที่นิยมกันว่าเป็นปางใหญ่ ๆ มีอยู่ 10 ปาง คือ (1) มัตสยาวตาร หรือมัจฉาวตาร เป็นปลาไปปราบ สังขอสูร หรือหัยครีพอสูร ซึ่งเป็นผู้ลักคัมภีร์พระเวทของพระพรหมธาดา หรือพระเวทที่ไหลออกจากโอษฐ์พระพรหมเมื่อบรรทมหลับ เพราะความริษยา (2) กูรมาวตาร หรือกัจฉปาวตาร เป็นเต่าไปปราบอสูรมัจฉา ซึ่งคิดจะทำลายแผ่นดินที่ทรงเขาพระสุเมรุให้พัง แต่ฉบับนารายณ์ 10 ปาง ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ว่า เพื่ออนุเคราะห์ในการกวนน้ำอมฤตสำหรับความไม่ตายของพวกเทวดา (3) วราหาวตาร เป็นหมูไปปราบเหรัณยักษ์ ซึ่งจะม้วนแผ่นดินทั้ง 4 ทวีปไปทิ้งบาดาล เพื่อให้โลกคงอยู่จนเวลานี้ (4) นรสิงหาวตาร เป็นนรสิงห์ไปปราบหิรัณตาสูร (หิรัณยกศิปุ-ก็เรียก) ซึ่งกำเริบตั้งตัวเทียมพระเป็นเจ้า และทำทุกข์ให้แก่ทวยเทพ (5) วามนาวตาร (บางแห่งเรียก ทวิชาวตาร เป็นพราหมณ์หนุ่ม) เป็นคนเตี้ยไปปราบท้าวตาวันตาสูร หรือท้าวพลิ ซึ่งขอที่แผ่นดินต่อพระเป็นเจ้าได้แล้ว กระทำการรังแกสัตว์มนุษย์และเทวดา (6) ปรศุรามาวตาร เป็นรามสูร (พราหมณ์-ไม่ใช่ยักษ์) ไปปราบ

กษัตริย์อรชุน (การตวิรยะ) ซึ่งรังแกพราหมณ์ (7) รามาวตาร หรือรามจันทราวตาร เป็นพระรามไปปราบท้าวราพณ์ คือ ทศกัณฑ์ ซึ่งเป็นยักษ์ที่อาธรรม์รังควานเทวดาและมนุษย์ 8) กฤษณาวตาร เป็นพระกฤษณไปปราบท้าวพาณาสูร (นัยว่าท้าวราพณ์ไปเกิด) ในเรื่องอนุรุท หรือปราบอสูรชื่อ พญากงส์ (9) พุทธาวตาร เป็นพระสมณโคดมปราบท้าววัสดีมาร หรือเพื่อประทานธรรมแก่โลก ฉบับหอพระสมุดว่าไปหลอกท้าวตรีปุรัม เอาศิวลึงค์คืน (10) กัลกิยาวตาร เป็นมหาบุรุษจะบันดาลให้โลกเป็นบรมสุข ปางนี้จะมีต่อไปในอนาคต ที่สุดแห่งกลียุคนี้ (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น. 20 - 22)

พระนารายณ์มีมเหสีทรงนามว่าพระลักษมี มีวิมานเป็นแก้วมณีที่สถิตเรียกว่าไวกูณฐ์อยู่กลางเกษียรสมุทร มีพระยาครุฑเป็นพาหนะ และมีอนันตนาคราชเป็นบัลลังก์ รูปพระนารายณ์มักเขียนเป็นบุรุษหนุ่ม กายเป็นนิลสีแก่ ทรงอาภรณ์อย่างกษัตริย์ เสื้อทรงสีเหลือง มี 4 กร ทรงตรี คฑา สังข์ จักร บางแห่งว่ามีดอกบัวและพระขรรค์ บนอุระมีขนเขียนเป็นรูปยันตร์ศรีวัตสะ

พระนารายณ์ เป็นพระเป็นเจ้าองค์ 1 ในหมู่พระเป็นเจ้าทั้ง 3 ในศาสนาพราหมณ์ มีพระนามปรากฏหลายอย่าง ที่ใช้อยู่มากคือนารายณ์ วิษณุ ฤา พิษณุ หริ ฤา หริรักษ์ มธุสูทนะ (ผู้สังหารมธุ) ไกตะราชิต (ผู้ชำนะไกตะภะ) ไวกุณฐนารถ (ไวกูณฐคือที่สถิตของพระนารายณ์) เกศวะ (ผู้มีเกศาอันงาม) มธวะ (เกิดแต่มธุ) สวยัมภู (เกิดขึ้นเอง) ปิตัมวร ฤา ปิตัมพร (ผู้ทรงเครื่องสีเหลือง) ชนรรททนะ (ผู้ทำให้ชนบูชา) วิษวัมวร (ผู้คุ้มเกรงโลก) อนันตะ (ไม่มีที่สุด) ทาโมทร (มีเชือกคาด) กกุนท (ผู้ช่วยให้รอดพ้น) บุรุษ ฤา ปุรุโษดม ยัชเนศวร (ผู้เป็นใหญ่ในพลีกรรม) ตริโลกนาถ ฤา ไตรโลกนาถ เหล่านี้เป็นต้น (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น. 100-101)

2.1.4 พระลักษมี

ภาพที่ 4 พระลักษมี
ที่มา: ผู้วิจัย

พระลักษมีกำเนิดจากฟองน้ำในคราวเทวดาและอสูรกวนเกษียรสมุทรทำน้ำอมฤต ในขณะที่ผุดขึ้นมานั้นนั่งในดอกบัวและมือถือดอกบัว แต่ในคัมภีร์วิษณุปุราณะจะกล่าวไว้ว่า พระลักษมีเป็นธิดาของพระฤาษีภฤคุกับนางขยาติ และเป็นมารดาของพระกามเทพ ถือกันว่าเป็นเทพนารีผู้อำนวยโชค มีน้ำพระทัยเมตตาปรานีอยู่เป็นนิจ เป็นตัวอย่างที่ดีงาม ตลอดทั้งรูปและกิริยามารยาท มีวาจาเปี่ยม

ด้วยเสน่ห์และไพเราะ ทั้งถือกันว่าเป็นผู้นำมาซึ่งความเจริญทุกประการ นับว่าเป็นผู้อุปถัมภ์บรรดาสตรีทุกชนชั้น ส่วนรูปมักเขียนเป็นสตรีที่งามยิ่งมี 2 กรอย่างธรรมดา บางแห่งก็ว่ามี 4 กร มีสีกายเป็นสีทอง เสื้อทรงสีเหลือง นั่งหรือยืนบนดอกบัว และมือถือดอกบัว (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น. 197-203)

นอกจากนามว่าลักษมีและศรี ยังมีที่เรียกกันอีกว่า หริปรีย (เป็นที่รักใคร่แห่งพระหริ) ปัทมา (นางบัวหลวง) ปัทมาลัย (ผู้สถิตในบัวหลวง) ชลธิชา (เกิดแต่ทะเล) โลกมาตะ (มารดาโลก) เป็นต้น (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น. 104)

2.15 พระพรหม

ภาพที่ 5 พระพรหม
ที่มา: ผู้วิจัย

พระพรหม เป็นเทพผู้สร้างสรรพสิ่งทั้งปวง มีผิวกายสีแดง สี่เศียร แปดหู ทรงเครื่องขาว หัตถ์หนึ่งถือไม้เท้า อีกหัตถ์หนึ่งถือถาดสำหรับอามิสพลี มีหงส์เป็นพาหนะ ที่สถิตเรียกว่าพรหมพฤนทามเหสีชื่อพระสรัสวดี เป็นเทวีผู้อุปถัมภ์การศึกษา

พระนามอื่น ๆ ของพระพรหม เช่น ธาดา (ผู้ทรงไว้) โลเกศ (จอมโลก) ปรเมษฐ์ (ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์) สนัต (โบราณ) อาทิกวี (กวีแรก) ทรุฑณะ (ขวาน) ปิตามหา (บิดาใหญ่)

พระพรหมนี้เกิดมาแล้วมีอายุ 100 ปีพรหมโลก ถ้าสิ้นอายุขัยของพระพรหมก็เป็นคราวมหาประลัย โลกธาตุทั้งหลาย แม้แต่องค์พระพรหมเองก็สูญสิ้นกลายสภาพเป็นธาตุทั้งหมด ส่วนโลกที่พระพรหมสร้างไว้นี้ จะมีอายุได้เพียง 1 วันของพระพรหมเท่านั้น ซึ่งเรียกว่า กัลป์ (มีเวลาเท่ากับ 12,000,000 ปีสวรรค์ และ 1 ปีสวรรค์ เท่ากับ 360 ปีมนุษย์) (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น. 29-46)

รูปเคารพของพระพรหมที่พบในปัจจุบัน มีรูปเคารพ 4 ปาง 5 พระนาม ซึ่งมีลักษณะทางศิลป์ดังนี้

1) ปางประชาบดี พระพรหม พระวรกายสีขาว สวมอาภรณ์หนังกวางสีดำพาดบ่า มี 4 พักตร์ 4 กร ถือช้อน แจกัน และการทำปางประทานพร ด้านขวาของพระพรหม มีรูปเทพธิดา

สุรัสวดี ด้านซ้ายของพระพรหม มีรูปเทพธิดาสาวิตรียืนประทับอยู่ พาหนะคือหงส์

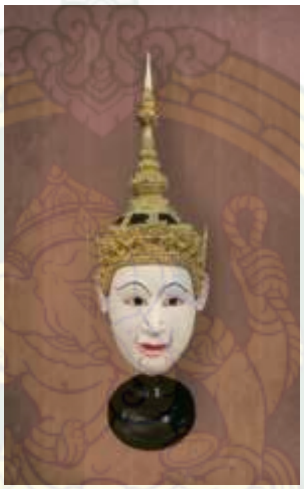
2) ปางประทานพร ด้านขวาของพระพรหม มีรูปเทพธิดาสุรัสวดี ด้านซ้ายของพระพรหม มีรูปเทพธิดาสาวิตรียืนประทับอยู่ พาหนะคือหงส์

3) ปางโลกบาล พระพรหมมี 4 พักตร์ 4 กร ถือลูกประคำ หนังสือ ดอกบัว และแจกัน ด้านข้างมีนางสาวิตรี 4 พักตร์ประทับยืนด้วย

4) ปางวิศวกรรม พระพรหมมี 4 พักตร์ 4 กร ถือช้อน หนังสือ แจกัน และลูกประคำ

5) ปางกามลักษณะ ปางปิตมหา พระพรหมมี 4 พักตร์ พระเกศามุ่นขมวด มี 4 กร ถือหนังสือ แจกัน หม้อ และช้อน ในสมัยพระพุทธศาสนาได้ถือกำเนิดแล้วได้ปรากฏภาพสลักในรูปของพระพรหมกำลังเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า พระพรหมทรงอาภรณ์ดั่งพราหมณ์ พระกรถือหม้อน้ำข้างหนึ่ง

2.1.6 พระสุรัสวดี



ภาพที่ 6 พระสุรัสวดี
ที่มา: ผู้วิจัย

พระสุรัสวดี เทพีแห่งความรู้ เทพีแห่งการประดิษฐ์ การเรียนรู้อักษรศาสตร์ และภาษาเทวนาครี ทรงคุ้มครองศิลปะวิชาการทั้งปวง เป็นชายาของพระพรหม สุรัสวดีแปลว่าเกี่ยวกับน้ำความชดช้อย พระสุรัสวดีเป็นเทวีที่มีความงดงามมาก พระฉวีวรรณผิวขาวผ่องดั่งไข่มุกหรือหิมะ อาภรณ์ผ้าไหมแก้วขาวพิสุทธิ์ประดับด้วยเพชรระยิบระยับแวววาวสุกใสไปทั้งองค์ ประทับบนหงส์และนกยูง มีเครื่องดนตรีที่ชื่อว่าวีนา (พิณ) อันศักดิ์สิทธิ์ มีน้ำใจดีเป็นยิ่งนัก พระองค์ประทับอยู่ในวิมานสวรรค์ชั้นพรหมหรือพรหมโลก เป็นมหาเทวี 1 ใน 3 เทวีสูงสุด และยังเป็นบรมครูของพระคเณศท่านถ่ายทอดวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้แก่องค์พระคเณศด้วย

ในคัมภีร์พระเวท กล่าวถึงแม่น้ำเก่าแก่ศักดิ์สิทธิ์สายหนึ่งชื่อแม่น้ำสรัสวดี ไหลมาจากภูเขาหิมาลัย ให้ความอุดมสมบูรณ์ ชำระจิตใจให้สะอาดบริสุทธิ์ เป็นเหตุให้เกิดความไพบูลย์และมั่งคั่ง พระสุรัสวดีมีพระนามเรียกขานอื่นอีก เช่น ภารตี พรหมี ปุตการี มารดา วากีสา วารี (พลูหลวง, 2547, น. 167)

ในบางตำรากล่าวว่านามของพระนางเธอยังมีอีกคือ วาณี สาวิตรี พระพรหมเป็นผู้สร้างนางขึ้นมาแล้วก็เลยได้นางเป็นชายา พระนางเคลื่อนไหวไปได้ทุกทิศด้วยฤทธิ์จึงสามารถเกิดได้ทุกทิศเพื่อให้พระพรหม 4 พักตร์ ติดตามดูแล บ้างก็ว่าพระสุรัสวดีมีวรรณะสีขาว ประทับนั่งบนดอกบัว

ขาข้างหนึ่งห้อยลงข้างล่าง ทรงถือพิณ มีพาหนะคือหงส์หรือนกยูง ในอินเดียมีทั้งพักตร์เดียวและ 4 พักตร์ ถือคัมภีร์ ดอกบัว ขลุ่ย และแจกัน กรอีกข้างหนึ่งในท่าปางวิตรรกะ บางแห่งทำเป็นรูปมี 8 กร ถืออวัตถุ 8 อย่าง คือ คันศร คทา ขลุ่ย ลูกล้อ หอยสังข์ บ่วง ไม้ ลูกบด ในเทศกาลวสันตปัญจมี ตรงกับวันที่ 5 เดือนมาฆะ (ราว ๆ ปลายเดือนมกราคม) จะมีการสมโภชบูชาพระนางกันอย่างใหญ่โต (พลูหลวง, 2547, น. 168)

พระสุรัสวดีจึงเปรียบเสมือนครูอาจารย์ เทวีแห่งความรู้วิชาการอันล้ำลึก วิทยาการอันก้าวหน้า พระองค์คือสัญลักษณ์แห่งงานศิลปะทุกแขนง ทั้งการวาดเขียน การดนตรี อักษรศาสตร์ การแต่งตำรา การเขียนหนังสือ พระองค์คือเทวีปรีชาญาณอันชัดเจนแจ่มแจ้ง การศึกษาหาความรู้ การวิจัย การวิเคราะห์ การพูดจา การเจรจาต่อรอง ทั้งยังเป็นผู้ให้กำเนิดบทสวดมนต์บทแรกของจักรวาล ชาวอินเดียชาวฮินดูนับถือพระสุรัสวดีเป็นเทวีแห่งเวทมนตร์คาถาและในการประกอบพิธีกรรม

เทพเจ้าที่กล่าวไว้ในบทไหว้ครูดนตรีไทยเป็นการบูชาและอัญเชิญพระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม ซึ่งกล่าวถึงนามของเทพเจ้าทั้ง 3 องค์ไว้ในบทไหว้ครูมีอยู่หลายบทด้วยกัน เช่น

บทไหว้ครู

> “...ศรีศรีวันนี้เป็นวันดี ขอให้เจริญศรีสุขสวัสดิ์ ตั้งใจปฏิพัทธ์ นมัสการพระชินสีห์ อนึ่งข้าจะขอไหว้พระอิศวร ไหว้พระนารายณ์ ไหว้พระพรหม ไหว้เทพเทวดาทั้งหลาย ไหว้ทั้งบิดามารดา ไหว้ครูอาจารย์ ที่ท่านได้สั่งสอนมา ขอคุณครูรักษา ให้ข้าอยู่เป็นสุขเทอญ ฯ..”

(พลูหลวง, 2547, น. 168)

จากบทบูชาครูและบทไหว้ครูที่ได้กล่าวถึงนี้จะเห็นได้ว่าบูรพาจารย์ได้ให้ความสำคัญต่อเทพเจ้าในคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ซึ่งเป็นการกล่าวคำบูชาและเพื่อเป็นขอพรให้เกิดความเป็นสิริมงคลในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย อีกทั้งยังเป็นการแสดงความเคารพสักการะต่อเทพเจ้าที่เป็นผู้สร้างศิลปะวิทยาการให้ได้ศึกษา โดยถือเสมือนเป็นบุพการีอย่างแท้จริง

2.1.7 พระคเณศ

ภาพที่ 7 พระคเณศ
ที่มา: ผู้วิจัย

พระคเณศ เป็นโอรสของพระอิศวรและพระอุมา บางตำราว่าพระอิศวรสร้างขึ้นด้วยเหงื่อไคล เดิมชื่อพระขันธกุมาร เมื่อคราวทำพิธีโสกันต์ พระขันธกุมารบังเอิญลืมเชิญพระอังคาร พระอังคารโกรธจึงตัดศีรษะพระขันธกุมารไปเสีย พระอิศวรจึงมีเทวบัญชาให้หาหัวมนุษย์ถึงที่ตายมาต่อก็หาไม่ได้ จนไปพบช้างตัวหนึ่งหันหัวไปทางตะวันตก ถือว่าเป็นสัตว์ที่ตายแล้ว จึงตัดเอาหัวช้างมาต่อ พระคเณศจึงมีเศียรเป็นช้าง ได้นามว่า คชเกศ คชมุข กรีมุข ตั้งแต่นั้น

พระคเณศ เป็นเทพเจ้าที่มีผู้ยกย่องในประการต่าง ๆ ดังนี้

1) เทพผู้ขจัดอุปสรรค ประทานความสำเร็จในด้านการเดินทางและค้าขาย

2) เทพคุ้มครองเด็ก ไม่ให้มารร้ายมารบกวน ป้องกันไม่ให้เด็กเจ็บไข้ได้ป่วย

3) เทพแห่งศิลปวิทยา เทพเจ้าแห่งความฉลาดรอบรู้ จากคัมภีร์มหาภารตะและคัมภีร์ตันตระกล่าวว่า พระคเณศทรงเขียนคัมภีร์ตามคำบอกเล่าของฤๅษีวยาสและพระศิวะ

4) บรมครูช้าง เป็นที่รู้จักในนามพระเทวกรรม เป็นผู้สร้างช้างทั้ง 8 ตระกูล อันมีสีต่าง ๆ อยู่ประจำทิศทั้ง 8 เป็นที่นับถือในการประกอบพิธีคชกรรม

5) ทวารบาล คอยป้องกันและขจัดสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในพุทธสถาน นิยมสร้างไว้หน้าประตูทางเข้าวัดในพุทธศาสนา

ลักษณะของพระคเณศ รูปกายเป็นมนุษย์อ้วนเตี้ย ท้องพลุ้ย หูยาน มีเศียรเป็นช้าง มีงาข้างเดียว สีกายแดง มี 4 กร ถือบาศและขอช้าง บางแห่งว่าถือสังข์ จักร คทา วัชระ และดอกบัว ทรงหนูเป็นพาหนะ (จิรัสสา คชาชีวะ, 2531, น. 150)

2.1.8 พระวิษณุกรรม

ภาพที่ 8 พระวิษณุกรรม
ที่มา: ผู้วิจัย

พระวิษณุกรรม มีชื่อเรียกกันต่าง ๆ เช่น พระวิศุกรรม พระวิศวกรรม พระพิษณุกรรม หรือพระเพชรฉลูกรรม มีกายสีเขียว 1 หน้า 2 มือ ศีรษะโล้น นิยมเขียนลายดอกไม้ทอง (ดนตรี ตราโมท, 2537, น. 13)

เทพเจ้าองค์นี้ ตามคติของพราหมณ์ ถือว่าเป็นนายช่างใหญ่ของเทวดา เป็นเจ้าแห่งช่างทุกประเภท ไม่ว่าเขียน ปั้น หล่อ ก่อสร้าง ในคัมภีร์นาฏศาสตร์ ตอนที่พระภรตฤษีรับเทวโองการจากพระมหาพรหม ให้เริ่มวิธีการแสดงละคร พระภรตฤษีก็ได้ขอให้พระวิศุกรรมสร้างโรงละครให้พระวิศุกรรมได้ออกแบบโรงละครเป็น 3 ขนาด ขนาดใหญ่รูป 4 เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกลางรูป 4 เหลี่ยมจัตุรัส และขนาดเล็กรูป 3 เหลี่ยม

แต่ถ้าจะกล่าวตามนิยายที่ได้เล่าสืบกันมาก็มีอยู่ว่า ในครั้งกระโน้น พวกชาวเมืองมนุษย์ทั้งเด็กและผู้ใหญ่จะร้องจะเล่นหัวอะไรกันก็ไม่เป็นระเบียบ มีถ้อยคำหยาบโลน ปราศจากจังหวะจะโคนทุกประการ เหตุอันนี้ ได้ร้อนขึ้นไปถึงพระอินทร์ ต้องมีเทวโองการสั่งให้พระวิษณุกรรมลงมาจัดการ เมื่อพระวิษณุกรรมได้รับเทวโองการแล้ว จึงแปลงกายเป็นคนชราลงมาสั่งสอนเด็ก ๆ และชาวเมือง ให้รู้จักร้อง รู้จักเล่นอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย เสร็จแล้วจึงกลับไปสู่สวรรค์ ฝ่ายข้างเมืองมนุษย์ก็ได้ถือเอาแบบแผนอันได้จากพระวิษณุกรรมนั้นเป็นหลักสืบต่อกันมา

พระวิษณุกรรมได้เป็นผู้เริ่มสอนการร้องรำทำเพลงให้เป็นระเบียบแบบแผน อันเป็นต้นทางแห่งความเจริญของดุริยางคศิลปสืบมา สมกับคำไหว้ครูที่ว่า “ท่านประสิทธิ์สาปสรรค์ เครื่องเล่นสิ่งสารพันในแหล่งหล้า”

แต่ถ้าจะพิจารณาอีกด้านหนึ่งว่า พระวิศุกรรมหรือพระวิศวกรรมเป็นนายช่างใหญ่ของเทวดา ซึ่งนับได้ว่าเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปการช่าง และก็เครื่องดุริยางค์ดนตรีต่าง ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใช้บรรเลงกันนี้ ก็ย่อมเป็นที่ประจักษ์กันอยู่อย่างชัดเจนแล้วว่าจะต้องสำเร็จขึ้นด้วยใช้วิชาการช่างเป็นสำคัญ ก็ควรที่จะถือได้ว่าการที่สร้างเครื่องบรรเลงได้ลักษณะสมตามความประสงค์ ก็เพราะอำนาจแห่งพระวิศวกรรมผู้เป็นเทพเจ้าแห่งการช่างได้ดลบันดาลให้เป็นไป จึงได้มีลักษณะถูกต้องและบังเกิดเสียงอันไพเราะขึ้นได้ ก็เข้ากันสนิทกับคำที่ว่า “ท่านประสิทธิ์สาปสรรค์” ด้วยเหตุทั้ง 2 ประการดังกล่าวแล้ว ดุริยางคศิลปินจึงได้ยกย่องพระวิศกรรมว่าเป็นดุริยเทพองค์หนึ่ง (มนตรี ตราโมท, 2533, น. 8-13)

2.1.9 พระปัญจสีขร

ภาพที่ 9 พระปัญจสีขร

ที่มา: ผู้วิจัย

พระปัญจสีขร นี้ ในบาลีเรียกว่า ปัญจสิขะ เดิมเป็นเด็กเลี้ยงโคไว้ผม 5 แหยม มีใจเลื่อมใสศรัทธาในทางกุศลอย่างยิ่ง ได้สร้างสิ่งซึ่งเป็นสาธารณประโยชน์หลายอย่าง เช่น ศาลา สระน้ำ ถนน และยานพาหนะ เป็นต้น แต่ได้ตายจากมนุษยโลกตั้งแต่ยังอยู่ในวัยหนุ่มไปบังเกิดเป็นเทพบุตรในชั้นจาตุมหาราช มีชื่อว่า “ปัญจสิขคนธัพพเทพบุตร” มีมงกุฎ 5 ยอด ร่างกายเป็นสีทอง มีกุณฑล ทรงอาภรณ์แล้วไปด้วยนิลรัตน์ ทรงภูษาสีแดง มีความสามารถในเชิงดีดพิณและขับลำเป็นอย่างเลิศ อันคุณวุฒิของปัญจสิขคนธัพพเทพบุตร หรือพระปัญจสีขร ซึ่งเลอเลิศในทางดีดพิณและปรีชาสามารถในทางขับลำดังกล่าวมาแล้ว ก็สมกับที่โองการไหว้ครูของดุริยางคศิลปินกล่าวว่า “พระปัญจสีขร พระกรเธอถือพิณดีดดังเสนาะสนั่น” อันเป็นสิ่งสมควรอย่างยิ่งที่ได้ยกย่องเป็นดุริยเทพองค์หนึ่ง

ด้วยคุณสมบัติในการดีดพิณของพระปัญจสีขร หรือปัญจสิขเทพบุตรดังกล่าวแล้ว ดุริยางคศิลปินจึงยกย่องเคารพว่าพระปัญจสีขรเป็นเทพเจ้าแห่งดนตรีองค์หนึ่ง (มนตรี ตราโมท, 2533, น. 14-20)

2.1.10 พระประคนธรรพ

ภาพที่ 10 พระประคนธรรพ
ที่มา: ชนก ช่างเรียน

พระปรคนธรรพ นามนี้เรียกโดยยกย่องเกียรติคุณซึ่งแปลว่าคนธรรพผู้ยิ่งใหญ่ หรือยอดของคนธรรพ ส่วนนามที่แท้จริงนั้นคือ พระนารท (อ่านว่า นา-รด หรือ นา-ระ-ทะ สำเนียงทางอินเดียว่า นารัท) ซึ่งไทยเรามักจะเรียกว่า พระนารอท

พวกคนธรรพหรือคนธรรพ์นั้นเป็นภูษณ (ผู้กำเนิด) จำพวกหนึ่ง ซึ่งเข้าพวกเทวดาก็ได้ เข้าพวกมนุษย์ก็ได้ เพราะมีทั้งที่อยู่สวรรค์และมนุษย์โลก หรืออีกนัยหนึ่งว่ามีโลกอันหนึ่งต่างหาก เรียกว่า “คนธรรพโลก” อยู่ระหว่างสวรรค์กับมนุษย์โลก

พวกคนธรรพ (เขียนตามรูปบาลีเป็นคนธัพพ) นี้ มีหน้าที่เป็นผู้รักษาโสม ชำนิชำนาญในการปรุงโอสถ เป็นผู้อำนวยการนักษัตร์ ทั้งเป็นหมอดูกิจการในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต อภินิหารที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของพวกคนธรรพก็คือเป็นผู้ชำนาญในการขับร้องและบรรเลงดุริยางคดนตรี เป็นพนักงานขับร้องและบรรเลงดนตรีกล่อมพระเป็นเจ้าและเทพยนิกร ผู้ที่เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้อง

และดุริยางคดนตรีของพวกคนธรรพนี้ก็คือพระนารทมุนี ซึ่งเป็นผู้คิดประดิษฐ์สร้างพิณขึ้นเป็นอันแรก เนื่องด้วยพระนารทมุนีเป็นครูเฒ่าของพวกคนธรรพ หรือเป็นครูใหญ่ในวิชาสำคัญของคนธรรพ อันนับว่าเป็นยอดของคนธรรพ หรือยอดในคนธรรพศาสตร์ จึงได้สามัญญนามว่าพระปรคนธรรพ บางทีก็เรียกว่า มหาคนธรรพ เทพคนธรรพ และคนธรรพราช

จะอย่างไรก็ตาม เมื่อได้พิจารณาเกียรติคุณของพระนารทมุนี ซึ่งเป็นผู้สร้างพิณอันแรกขึ้น เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดนตรี อันเป็นวิชาสำคัญของพวกคนธรรพ์ จนได้ชื่อว่าพระปรคนธรรพ หรือประคนธรรพ ก็สมกับที่โองการไหว้ครูได้กล่าวอย่างยกย่องว่า “พระปรคนธรรพพระครูเฒ่า” อันศิลปินได้เทิดไว้เป็นดุริยเทพองค์หนึ่ง

พระปรคนธรรพ หรือพระนารทมุนี นี้ ในสมัยต้นรัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างหน้าโขนขึ้นเพื่อใช้ในพิธีไหว้ครูของกรมมหรสพ ซึ่งมีลักษณะเป็นหน้าสีเขียวใบแค (สีเขียวหม่นอ่อน) นัยน์ตาจรเข้ ชฎาเป็นยอดฤษีสูง เป็นแบบแผนสืบต่อกันมาจนปัจจุบันนี้ (มนตรี ตราโมท, 2533, น. 21-270)

“พระประคนธรรพ เป็นยอดของเทพคนธรรพ์ ร่างกายมีขนวนเป็นทักษิณาวรรต มงกุฎชฎายอดฤาษีหรือยอดกะตาปาสีเขียวใบแค เป็นเทพเจ้าแห่งวิชาการดนตรี” (ดนตรี ตราโมท, 2537, น. 16) ตามคติของดนตรีไทยถือเอาตะโพนเป็นเครื่องหมายแทนพระประคนธรรพ เพราะตะโพนเป็นเครื่องควบคุมจังหวะที่สำคัญที่สุดในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย แม้จะมีหน้าพระประคนธรรพตั้งในพิธีแล้ว ก็ต้องตั้งตะโพนไว้บูชาอีกด้วย

2.2 องค์ความรู้เรื่องเพลงหน้าพาทย์

ราชบัณฑิตยสถาน (2540, น. 114 - 115) ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ไว้ ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุและธรรมชาติ

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงกิริยาที่เป็นปัจจุบัน มีทั้งกิริยาที่มีตัวตนและกิริยาสมมุติ การบรรเลงในการแสดงกิริยาที่มีตัวตน เช่น บรรเลงเพลงคุกพาทย์ เมื่อโขนตัวหนุมานรำทำท่าทางแผลงอิทธิฤทธิ์หาวเป็นดาวเป็นเดือน การบรรเลงในการแสดงกิริยาสมมุติ เช่น บรรเลงเพลงเสมอในการแสดงกิริยาของพระลักษมณ์ที่เสด็จออกจากที่เฝ้าเข้าสู่ห้องสรง แม้จะไม่มีตัวพระลักษมณ์ออกมารำจริง ๆ หรือในการไหว้ครูโขนละครและดนตรี ขณะที่ผู้เป็นประธานกล่าวโองการเชิญเทวดาองค์ใดองค์หนึ่ง เป็นต้นว่าพระประคนธรรพ เมื่อกล่าวจบก็บอกให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงตระพระประคนธรรพ เพลงตระพระประคนธรรพที่ปี่พาทย์บรรเลงจึงสมมุติว่าเป็นการแสดงกิริยาที่พระประคนธรรพเสด็จมาในขณะนั้น

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงกิริยาที่เป็นอดีตมีแต่กิริยาสมมุติ เช่น การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการเทศนามหาเวสสันดรชาดกหรือเทศน์มหาชาติ ตามประเพณีเมื่อพระเทศน์จบลงกัณฑ์หนึ่ง ๆ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงตามกิริยาของท้องเรื่องในกัณฑ์ที่จบลงนั้น เช่น กัณฑ์กุมาร ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง โอด (คือเพลงเชิดฉิ่งกับเพลงโอดสลับกัน) ซึ่งแสดงกิริยาของพระกุมารชาลีกับกัณหา ที่ถูกชูชกบังคับให้เดินโดยเฆี่ยนตีขู่เข็ญไปตลอดทาง พระกุมารทั้ง 2 ก็วิ่งบ้างเดินบ้าง ร้องไห้ไปบ้างตามเนื้อเรื่องที่พระได้เทศน์จบไปแล้วนั้น

นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์แสดงการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น บรรเลงเพลงโล้ ตอนดอกบัวลอยน้ำ บรรเลงเพลงรัว ตอนภูเขาระเบิด

เพลงหน้าพาทย์มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ที่เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงคือตะโพนและกลองทัด กล่าวคือ เพลงใดที่มีตะโพนและกลองทัดบรรเลงควบคู่กัน ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น

เพลงหน้าพาทย์แบ่งระดับความสำคัญออกได้เป็น 3 ระดับ คือ

1) เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ใช้กับตัวละครชั้นสามัญทั่วไปที่ไม่มีความสำคัญมากนักเช่น เพลงเสมอ

2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้กับตัวละครที่มีความสำคัญมากขึ้น เช่น เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร

3) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้กับตัวละครที่สูงศักดิ์ เช่น เพลงบาทสกุณี (เสมอตีนนก) เพลงดำเนินพราหมณ์

การเรียกเพลงประเภทนี้ว่าหน้าพาทย์ น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนละคอนเป็นผู้เรียกก่อน เพราะการร่ายรำเข้ากับเพลงประเภทนี้ ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะ ทำนองเพลง หน้าทับ และไม้กลองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรำให้มีทีท่าเข้ากันสนิทกับทำนองและจังหวะ ต้องมีความสั้นยาวพอดีกับเพลง ต้องถือว่าเพลงที่บรรเลงเป็นหลัก เป็นหัวหน้า เป็นสิ่งที่จะต้องรำตาม จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่าหน้าพาทย์ และเรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์” จริงอยู่ มีเพลงหน้าพาทย์บางเพลงอาจกำหนดความสั้นยาวไม่แน่นอน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว และเชิด เป็นต้น แต่ถึงกระนั้น เมื่อผู้รำต้องการจะหยุดหรือจะเปลี่ยนเพลง ก็จะต้องให้พอเหมาะกับประโยค หรือหน้าทับ หรือไม้กลองของเพลง จะรำป้องหน้าหรือเปลี่ยนไปตามความพอใจหาได้ไม่ (มนตรี ตราโมท, 2507, น. 49-50)

ขำคม พรประสิทธิ์ (2546, น. 1) ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์หมายถึง เพลงขั้นสูงของวิชาการด้านดนตรีไทย เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์และบรรเลงขึ้นในทำนองและจังหวะที่มีแบบแผนกำหนด และเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นยักษ์ มนุษย์ สัตว์ เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและเพลงหน้าพาทย์ปกติ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ตระนอน ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระบรรทมสินธุ์ ตระพระปรโคนธรรพ เสมอเถร เสมอมาร สาธุการ สาธุการ บาทสกุณี เป็นต้น ส่วนเพลงหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม เป็นต้น

โกเมศ จงเจริญ (2562, น. 276-277) จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะการตีตะโพนกลองทัด โดยแยกเป็นกลุ่มไม้ ดังนี้

1) กลุ่มไม้กลอง เช่น เพลงสาธุการกลอง เพลงโคมเวียน

2) กลุ่มไม้เดิน ไม้ลา แบบไม้คี่ เช่น เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร

3) กลุ่มไม้เดิน ไม้ลา แบบไม้คู่ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงตระเชิญ

4) กลุ่มไม้ปฏล เช่น เพลงตระบองกัน เพลงชำนาญ

5) กลุ่มไม้ผสม เช่น เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงบาทสกุณี

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ตะโพนไม่ใช้กลองทัด เช่น เพลงนั่งกิน เพลงเช่นเหล้า และปรากฏเพลงที่ใช้ร่วมกับเปิงมาง คือ เพลงดาบเชือดหมู เพลงหน้าพาทย์ใช้สำหรับประกอบอากัปกิริยาของตัวละครและบรรเลงประกอบพิธีกรรมในพิธีกรรมไหว้ครูโขนละครและไหว้ครูดนตรีไทยมีขนบแบบแผนในการถ่ายทอดมีขั้นตอนเพื่อเป็นการยกระดับการเรียนการสอนด้วยการเลื่อนชั้นการเรียนเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแบ่งเป็นการครอบขั้นที่ 1 การครอบขั้นที่ 2 การครอบขั้นที่ 3 และการครอบขั้นที่ 4

2.3 องค์ประกอบของดนตรีไทย

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นขององค์ประกอบของดนตรีไทยที่เกี่ยวกับงานวิจัยฉบับนี้ ดังนี้

2.3.1 เสียง

มนตรี ตราโมท (2507, น. 46) ได้อธิบายความหมายของเสียงไว้ ดังนี้

เสียง หมายถึง สิ่งที่เกิดขึ้นด้วยความสั่นสะเทือน ซึ่งจะรู้สึกได้ในทางโสตประสาท ความสั่นสะเทือนเป็นช่วงยาวหรือห่างก็เป็นเสียงต่ำ ถ้าความสั่นสะเทือนเป็นช่วงสั้นหรือถี่ก็เป็นเสียงสูง ยิ่งถี่มากเท่าใด เสียงก็สูงมากเท่านั้น มาตราเสียงเรียงลำดับของดนตรีไทยในช่วงคู่ 8 หนึ่ง (Octave) แบ่งออกเป็น 7 เสียง มีส่วนห่างเท่า ๆ กันทุก ๆ เสียง

เสียง ในความหมายของบุญช่วย โสวัตร (อ้างถึงใน บุษยา ชิดท้วม, 2563, น. 80) ด้วยเหตุที่ “เสียงดนตรีไทย” เป็นคำที่เข้าใจเป็นพื้นอยู่แล้วประการหนึ่ง กับผลที่แสดงให้ปรากฏในการใช้คำที่ผ่านมาหนึ่ง ตลอดจนเป็นคำที่ต้องใช้เป็นปัจจัยหลักในการดำเนินความเพื่อการทำความเข้าใจเรื่ององค์ประกอบเพลงไทยหนึ่ง ดังนั้น จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกำหนดความชัดเจนขึ้นเพื่อกอปรประโยชน์ต่อไปว่า “เสียงดนตรีไทย หมายถึง เสียงสำหรับใช้กับดนตรีราชสำนักของไทย”

2.3.2 ลำนำ

บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 54) ได้อธิบายความหมายของลำนำไว้ ดังนี้

ลำนำ คือ เสียงที่ดำเนินเป็นทำนองเพลง ด้วยเสียงร้องก็ดี ด้วยเครื่องสังคีตก็ดี แต่เดิมเครื่องที่ดำเนินเป็นทำนองเพลงในวงหนึ่งก็มีอยู่สิ่งเดียวเช่น ปี่ (ดุริย) ในวงปัญจวาทยะ หรือการร้องเพลง เสียงซึ่งดำเนินเป็นทำนองเพลง (ลำ) ของปี่หรือร้องนี้ ก็เป็นเครื่องนำสิ่งอื่นให้ทราบเพลง เสียงเช่นนี้จึงเรียกว่า “ลำนำ” ต่อมาจะมีเครื่องสังคีตเพิ่มขึ้นอีกเท่าใดก็ตาม เครื่องที่มีหน้าที่ทำเสียงดำเนินเป็นทำนองเพลงก็เรียกว่า “ผู้ทำลำนำ”

ลำนำ ในความหมายของบุญช่วย โสวัตร (อ้างถึงใน บุษยา ชิดท้วม, 2563, น. 82) ลำนำ หมายถึง ลักษณะของเสียงหรือกลุ่มเสียงที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น เป็นลักษณะต่าง ๆ ก่อนการนำไปเรียบเรียงดำเนินเป็นทำนอง จัดระเบียบ เรียงร้อย เคลื่อนที่ไปโดยมาตรฐานของจังหวะอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งรูปของลำนำเกิดขึ้นได้ โดยการนำเอาชนิดต่าง ๆ ของเสียง (สั้น ยาว เบา แรง หยุดเสียงหรือเสียงหยุด) มาจัดเป็นลักษณะสำคัญต่าง ๆ พยางค์เดียวบ้าง หลายพยางค์บ้าง กระชั้นบ้าง ห่างบ้าง ผสมกันบ้าง เป็นลักษณะ “ลำนำ” (ลำนำลักษณะต่าง ๆ) สำหรับนำไปเรียบเรียงร้อยเป็นทำนองตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ส่วนของลำนำนี้ไม่เกี่ยวข้องกับจังหวะ ตราบจนกว่าผู้ประพันธ์จะนำไปจัดเข้ากับจังหวะ ผลของการจัดระเบียบก็จะเกิดเป็นทำนองตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์

2.3.3 จังหวะ

บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 50-53) ได้อธิบายความหมายของจังหวะไว้ ดังนี้

จังหวะ คำนี้ต้องแยกอธิบายเป็น 3 ข้อ คือ 1) จังหวะทั่วไป 2) จังหวะฉิ่ง 3) จังหวะหน้าทับ

1) จังหวะทั่วไป คือ ส่วนย่อยของบทเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ส่วนย่อยที่แบ่งออกจากบทเพลงนี้ อาจกระจายส่วนลงไปได้ไม่มีที่สุด แต่ต้องอยู่ในบังคับว่า ส่วนที่สั้นลงไปนั้น จะต้องแบ่งด้วย 2 หารเสมอ (ฉะเพาะดุริยางค์ไทย) และเมื่อส่วนย่อยนั้นยาวขึ้นเท่าใด ก็ต้องมีจำนวนมากขึ้นเป็น 2 คูณดุจกัน

2) จังหวะฉิ่ง ก็คงเดินไปตามจังหวะทั่วไปนั้นเอง สุดแต่จะใช้จังหวะถี่ห่างอย่างไรตาม

ควรแก่ประเภทของบทเพลงนั้น ๆ ตามธรรมดาโดยมากฉิ่งใช้ตีสลับไป โดยใช้ฉิ่งทีหนึ่ง ฉับทีหนึ่ง ฉิ่งเป็นจังหวะเบา ฉับเป็นจังหวะหนัก นอกจากเพลงพิเศษ ซึ่งตีแต่ฉิ่งเฉย ๆ หรือฉิ่ง 2 ที ฉับ 1 ทีบ้าง แต่จะตีอย่างไรก็ตาม ก็คงต้องดำเนินตามจังหวะทั่วไปเสมอ

3) จังหวะหน้าทับ คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่า เมื่อหน้าทับได้ตีไปจบ 1 เที่ยว ก็นับเป็น 1 จังหวะ หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์กำหนดจังหวะนี้ โดยมากใช้แต่หน้าทับที่เป็นประเภท (เช่น ปรบไก่หรือสองไม้) และอัตราชั้น (เช่น 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว) เท่านั้น ส่วนเพลงที่มีหน้าทับยาว ๆ มิได้ถือเอาหน้าทับประจำเพลงเช่นนั้นมาเป็นเกณฑ์กำหนดนับ คงต้องกำหนดด้วยหน้าทับประเภทและชั้นที่กล่าวแล้วนี้เหมือนกันเป็นเกณฑ์นับจังหวะ

2.3.4 ทำนอง

บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 54) ได้อธิบายความหมายของทำนองไว้ ดังนี้ “ทำนอง คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ประกอบด้วยอัตราสั้นยาวเบาแรง ซึ่งเรียกว่า ‘ฑีฆะรัสสะ’ สลับสับสนกันไปตามความต้องการของผู้ประดิษฐ์”

บุษยา ชิดท้วม (2563, น. 86-87) ได้อธิบายทำนองไว้ คือ การพินิจเรื่อง “ทำนอง” ให้ได้ประโยชน์เชิง “องค์ประกอบเพลงไทย” ถ้าจะทำความเข้าใจแต่เพียงว่า “ทำนองคืออะไร” นั้น คำนิยามและความหมายที่ได้จากหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย พ.ศ. 2481 ก็ดูเป็นการเพียงพอแล้ว แต่ขาดความเชื่อมโยงไปสู่เรื่องราวของความเป็นทำนองเพลงไทย ซึ่งโดยเป้าหมายของความสำหรับองค์ประกอบนี้ ควรได้ความสมบูรณ์ถึงเรื่อง “ทำนองเพลงไทย” จึงจะสามารถคลี่คลายปัญหาเรื่องทำนองอะไร ทำนองของใคร ทำนองชาติใด ทำนองเป็นเพลงหรือไม่

โดยที่ “ทำนองเพลงไทย” เป็นเป้าหมายสำคัญของใจความสำหรับองค์ประกอบนี้ จึงควรทำความเข้าใจกับคำว่า “ทำนองเพลงไทย” ให้มากขึ้น โดยเฉพาะคำนี้มีความเชื่อมโยงกันระหว่างคำว่า “ทำนอง” และ “เพลง” ตลอดจนความเป็นดนตรีไทยนั้น อย่างก่อนที่จะเสนอผลสรุปเพื่อตอบคำถามที่ว่า ทำนองเพลงไทยคืออะไร? เมื่อพิจารณาคำว่า “ทำนองเพลงไทย” สามารถจัดเป็นคำศัพท์สังคีตได้คำหนึ่ง และเมื่อพิจารณาจำแนกคำนี้ก็จะพบว่า เป็นคำที่ผสมเข้าด้วยกันประกอบด้วย “ทำนอง” คำหนึ่ง “เพลง” คำหนึ่ง “ไทย” คำหนึ่ง ซึ่งผสมกันแล้วเกิดเป็นคำศัพท์สังคีตของวิชาการดุริยางค์ไทยที่สำคัญคำหนึ่ง ซึ่งนักวิชาการและวิชาชีพดุริยางค์ไทยไม่มีใครไม่รู้จักคำนี้ แต่การที่จะให้ได้คำจำกัดความว่าอย่างไร กลับเป็นปัญหาที่ยุ่งยากระดับที่ในปัจจุบันค้นไม่พบการให้คำจำกัดความไว้เป็นบรรทัดฐาน แต่ถ้าจะไม่กล่าวถึงคำจำกัดความ และบอกให้นักดนตรีไทยบรรเลงทำนองเพลงไทยให้ฟัง นักดนตรีไทยทุกคนก็สามารถบรรเลงให้ฟังได้ ดังนั้น ปัญหาจึงตกอยู่ที่คำจำกัดความว่าสมควรเป็นอย่างไร จึงจะยังประโยชน์ไปสู่ปัจจัยขององค์ประกอบเพลงไทยได้ โดยการวิเคราะห์และจำแนกคำดังกล่าว เมื่อนำมาค้นหาสาระของความเกี่ยวข้องสามารถนำไปสู่ข้อค้นพบคำว่า “ทำนอง” ได้ ดังที่กล่าวผ่านมาแล้วข้างต้น

สำหรับคำว่า “เพลง” มนตรี ตราโมท (2507, น. 25-26) ได้อธิบายความหมายของเพลงไว้ ดังนี้ เพลง คือทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีส่วนสัด มีจังหวะ วรรคตอนและสัมผัสถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้นโดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระ และวรรณยุกต์ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะ กี่ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่ง ๆ ไม่เคยมีน้อยกว่า 2 จังหวะ (หน้าทับ) เลย

หนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย บทที่ 2 กฎเกณฑ์แห่งดนตรี ตอนที่ 5 ว่าด้วยเพลง ได้อธิบายความไว้ ดังนี้ สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือ

ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองกับจังหวะ”

มีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะ ก็รุงรังโย้เย้ไม่เป็นเพลง มีอยู่บ้างเหมือนกันที่เพลงอย่างเกือบไม่มีจังหวะควบคุม เช่น เพลงรัว แต่ก็ยังมีจังหวะอยู่บางแห่ง และมีเสียงที่ไปรอกันอยู่ได้นาน ๆ จึงพอพากันไปพร้อม ๆ กันได้

แต่ถ้ามีแต่จังหวะไม่มีทำนอง ก็ไม่เป็นเพลงเลย หากจะนับว่าเป็นเพลง ก็เป็นเพลงอย่างชาวป่าหรือสมัยดึกดำบรรพ์โน้น (บุญธรรม ตราโมท, 2545, น. 37-38)

จากบริบทความที่อธิบายถึงสิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงดังกล่าว ได้ให้ข้อสรุปถึงสิ่งที่เข้าประกอบกันเข้าเป็นเพลงนั้น คือ “ทำนองกับจังหวะ” โดยอาศัยจังหวะเป็นปัจจัยสำคัญสำหรับการรู้จักและหรือทำความเข้าใจทำนอง แต่การพยายามทำความเข้าใจเพื่อให้ก่อเกิดความสมบูรณ์แห่งองค์ประกอบนี้เป็นลำดับมา ยังไม่สามารถจำแนกได้ว่า ทำนองเพลงนั้น ๆ เป็นคุณสมบัติสำหรับดนตรีลักษณะหรือประเภทใด ซึ่งโดยวัตถุประสงค์ที่จะทำความเข้าใจลักษณะของทำนองเพลงไทย เพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ดังประสงค์ จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจว่า “ทำนองเพลง” ที่มีคำว่า “ไทย” ต่อท้ายเพื่อบ่งบอกลักษณะเฉพาะนั้น จะปรากฏความกระจ่างอย่างไร

คำว่า “ไทย” ที่ต่อท้ายคำว่า “เพลง” เป็นคำบ่งบอกแหล่งภูมิปัญญาของผู้เป็นเจ้าของว่าเพลงนั้นเป็นของชนชาติใด ดังนั้นเมื่อนำเข้าผสมต่อท้ายเป็นคำว่า “เพลงไทย” ทำให้เป็นที่เข้าใจและรู้ได้ตรงกันว่า เพลงนั้นเป็นของชนชาติไทยและรู้จักกันทั่วไปในคำว่า “เพลงไทย”

จากผลการศึกษา สืบค้น และวิเคราะห์แล้ว สามารถสรุปผลให้ได้ความเพื่อคลี่คลายปัญหาของคำว่า “ทำนองเพลงไทย” คืออะไร ดังนี้ ทำนองเพลงไทย คือ ทำนองที่ผู้ประดิษฐ์หรือผู้ประพันธ์เรียบเรียงเข้าไว้ โดยถูกต้องไวยากรณ์แห่งดุริยางคศาสตร์ไทย ซึ่งประกอบด้วยจังหวะ ประโยค วรรค ตอน และสัมผัส (บุษยา ชิดท้วม, 2563, น. 87)

2.3.5 การประสานทำนอง

บุษยา ชิดท้วม (2563, น. 110) ได้ให้คำจำกัดความไว้ ดังนี้ การประสานทำนอง เป็นความรู้ที่ในอดีต วิชาการของวิชาชีพดุริยางค์ไทย สืบมาในชื่อว่า “การแปลทำนอง” สำหรับคำว่า “การประสานทำนอง” นี้ เป็นคำที่กำหนดขึ้นใหม่ หมายถึง การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองแต่ละเครื่อง จากทำนองหลักไปเป็นทางที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งได้กำหนดกรณีตัวอย่างที่เป็นการนำเสนอเพื่อการทำความเข้าใจเฉพาะระบบการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ในประเภทเพลงดำเนินทำนอง ซึ่งจะปรากฏศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้องอีกอย่างน้อย 2 คำ ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับการแปลทำนอง หรือการประสานทำนอง คือ คำว่า “เก็บ” และ “ขยี้”

2.3.6 หลักคีตศิลป์ไทย

ประเภทของการขับร้องเพลงไทย ถูกแบ่งออกเป็น การร้องเพลงแบบอิสระหรือร้องเดี่ยว การร้องประกอบเครื่องดนตรี และการร้องประกอบการแสดง ตามแต่จุดประสงค์ในการร้องและการแสดงนั้น ๆ โดยองค์ประกอบหลักของการขับร้องเพลงไทยนั้น ประกอบด้วยเสียงร้อง ทำนองเอื้อน

และจังหวะ ในที่นี้รวมไปถึงจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ อย่างไรก็ดี เทคนิคการขับร้องเพลงไทยนี้มีความหลากหลายต่างกันไปตามสำนักหรือครูผู้สอน อย่างเช่น ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง

จากบทความของ ภาณุภัค โมกขศักดิ์ (2558, น. 200-202) ได้สรุปหลักการขับร้องไทยของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ 5 ข้อ ดังนี้

1) ดาด เป็นคำที่เรียกการขับร้องที่ยังไม่ได้ตกแต่ง เสียงร้องที่ฟังแล้วกระด้างหูหรือเรียกการร้องที่ยังไม่เรียบร้อย การเอื้อนไม่ชัดเจน ไม่ชัดถ้อยชัดคำ มักจะเกิดขึ้นกับผู้ที่เริ่มเรียนขับร้องและการต่อเพลงใหม่ ๆ ยังไม่แม่นในทำนองเพลง การเอื้อนออกเสียงไม่ตรงตามสำนวนของเพลง

2) ประคบเสียง เป็นเทคนิคการบังคับเสียงเอื้อน การเอื้อนเป็นการเปล่งเสียงร้องเป็นทำนอง โดยออกเสียงหลักเป็นเสียง “เออ” แทนทำนองสูงต่ำไปเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงไทย การประคบเสียงเป็นเทคนิคของการออกเสียงเอื้อน คือ

(1) การเอื้อนให้ชัดเจนออกเสียงเออ เอย อือ อึ เอ๋ย เออะ เฮอ ฮือ ฮึ, หือ เอิงเงอ เอิงเงย ฯลฯ ให้ถูกวรรคตอนของเพลง ถูกวิธีตามหลักการขับร้อง

(2) การออกเสียงให้หนักแน่นชัดถ้อยชัดคำ ไม่โพล่งดังจนเกินไป

(3) การกล่อมเสียงสูง ต่ำ หนัก เบา ตามทำนองของเพลงอย่างละเมียดละไมให้เกิดความไพเราะตามอารมณ์ของเพลง

(4) การหลบเสียงสูงต่ำให้เหมาะสมกับคุณสมบัติของเสียงตนเองไม่บีบเสียงให้สูงจนเกินกำลังหรือลงเสียงต่ำจนเสียงบอด

3) ประคบคำ เป็นเทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา คือ

(1) การออกเสียงคำร้องที่ถูกต้องตามอักขระ

(2) วิธีการตกแต่งคำร้องให้กลมกลืนกับทำนองเพลงและให้เหมาะกับสำเนียงเพลง เช่น เพลงสำเนียงลาว ก็ออกเสียงคำร้องให้มีกลิ่นอายของภาษาลาว เพลงสำเนียงมอญก็ออกเสียงคำร้องให้มีลักษณะของภาษามอญ แต่ต้องกระทำด้วยความเหมาะสมเพียงเป็นสำเนียงของเพลงเท่านั้น ถ้ามากเกินไปอาจจะทำให้คำร้องผิดเพี้ยนไป

(3) การเน้นเสียงเพื่อช่วยให้คำร้องชัดเจน เช่น การออกเสียงคำว่า “มณฑาทอง” ในเพลงทะแย ถ้าไม่เน้นเสียงประคบคำให้ดีแล้วเสียงคำร้องที่ออก ผู้ฟังอาจจะได้ยินเป็น “มณฑาท้อง” เป็นต้น

(4) การผสมเสียงโดยแยกออกเสียงคำร้องเป็นสองคำเมื่อผสมกันแล้วจะได้คำร้องที่ชัดเจนและไพเราะ เช่น การออกเสียงคำว่า “ดวง” ในเพลงลาวดวงเดือน ถ้าออกเสียงดวงตรง ๆ เข้ากับทำนองเพลงแล้วเสียงที่ออกมาจะได้ยินเป็น “ด้วง” ถ้าออกเสียงแยกเป็น 2 คำ คือ “ดู” กับ “วัง” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันเสียงที่ออกมาจะเป็นคำว่า “ดวง” ที่ชัดเจนและไพเราะ

(5) การถ่ายทอดอารมณ์เพลงตามบทร้องได้อย่างเหมาะสมให้ผู้ฟัง เข้าใจเนื้อหาของคำร้องที่เปล่งเสียงออกมา

4) กนกคอ เป็นเทคนิคการตกแต่งทำนองของการเอื้อนให้มีความวิจิตรไพเราะขึ้น มีการใช้ลูกคอที่ซับซ้อน เพิ่มรายละเอียดของการขับร้องในขั้นสูงหรือเม็ดพราย

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายคำว่า “กนกคอ” ในการขับร้องเปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม ซึ่งก็คล้ายกับการเอื้อนของเพลงไทยที่ต้องตกแต่งการเอื้อนให้งดงามเช่นเดียวกับลายกนกที่สะบัดอย่างอ่อนช้อยและมีรายละเอียดของลายสวยงาม

5) ลงทรวง เทคนิคการกระแทกเสียงกลืนลงไปในลำคอไปจนกระทั่งถึงทรวงอก เพื่อให้เกิดการเสียงสั่นสะเทือน ฟังแล้วเกิดอารมณ์สะเทือนใจ ส่วนมากนักร้องชายจะนิยมเทคนิคนี้มากกว่านักร้องหญิงและพบการใช้เทคนิคนี้มากในเพลงสำเนียงมอญและเพลงที่มีลักษณะทำนองเศร้า เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม และเพลงสำเนียงมอญ

2.4 เพลงหน้าพาทย์กับการขับร้อง

คณพล จันทน์หอม (2566) ได้อธิบายการขับร้องเพลงหน้าพาทย์ ไว้ในบทความของวารสารเพลงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ดังนี้

เมื่อกล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ เรามักนึกถึงเพลงที่ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงกิริยาอาการของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต โดยเฉพาะในการแสดงโขนหรือละคร นอกจากนี้ยังใช้ประกอบพิธีต่าง ๆ เป็นต้นว่าการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูเพื่ออัญเชิญเทพยดาตลอดจนครูบาอาจารย์ทางนาฏดุริยางคศิลป์มายังสถานที่จัดพิธี หรือบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติเพื่อแสดงถึงกิริยาอาการตลอดจนอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากเนื้อเรื่อง เช่น กัณฑ์วนประเวสน์ ซึ่งเป็นตอนที่พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระกัณหา และพระชาลีเสด็จพระดำเนินสู่ป่าวนาสณฑ์ เมื่อพระเทศน์จบปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงพญาเดิน ซึ่งปกติใช้ประกอบการเดินของผู้สูงศักดิ์ เป็นต้น

เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์มีวัตถุประสงค์ดังกล่าวข้างต้น ท่วงทำนองของเพลงจึงมีความพิเศษแตกต่างจากเพลงมโหรีซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับขับกล่อมหรือประโลมใจ กล่าวคือ เพลงหน้าพาทย์มีทำนองที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกหรืออารมณ์คล้อยตามได้โดยไม่ต้องมีบทร้องประกอบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลงในการสื่อสารและถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกดังกล่าวแก่ผู้ฟังด้วย

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น สังคีตาจารย์จึงมักจัดให้เพลงหน้าพาทย์อยู่ในเพลงประเภทที่ไม่มีการขับร้องประกอบ แม้แต่ในการแสดงโขนหรือละครแต่เดิมมาก็จะพบว่ามีการใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบอิริยาบถท้ายบท ตัวอย่างเช่น ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี (กรมศิลปากร, 2561, น.52) ตอนหนึ่งว่า

โทน เมื่อนั้น พระอวตารผู้ชาญไชยศรี
ชำระสระสรงวารี ภูมีสำอางอาภรณ์
ทรงมงกุฎสังวาลเสร็จสรรพ จับสะพักสะพายแล่งแสงศร
โชติช่วงดวงรัศอัมพร กระจายจอนกรรเจียกแวววไว
กุณฑลวิมลชายแครง ศรีแสงสว่างชายไหว
ระยับทับทรวงวิไล อำไพพาหุรัดเพราตา
เลิศแล้วแก้วเก้าบรรจง ธำมรงค์อร่ามซ้ายขวา
ดั่งเทวะเลื่อนลอยเมฆา ขึ้นมหาไชยรถจรลี

ฯ เพลง 8 คำ **บาทสกุณี** ฯ

จากบทละครข้างต้น เมื่อนักร้องร้องเพลงช้าเข้ากับโทนจบแล้ว วงปี่พาทย์จึงจะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชื่อว่า “บาทสกุณี” หรือที่เรียกว่า “เสมอตีนนก” ซึ่งใช้สำหรับการเดินทางไปมาของตัวพระหรือตัวนางสูงศักดิ์ โดยไม่มีการร้องเพลงบาทสกุณีเลย (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464, น. 27)

เหตุที่เพลงประกอบโขนละครเฉพาะไม่มีวงปี่พาทย์รับนั้นเป็นเพราะแต่เดิมมาเพลงร้อง เพลงปี่พาทย์ (หรือแม้แต่เพลงเครื่องสาย) ต่างได้เพลงแตกต่างกัน ไม่ได้ขับร้องและบรรเลงร่วมในเพลงเดียวกัน ในชั้นต่อมานักดนตรีวงปี่พาทย์หรือเครื่องสายจึงทำทางเพลงสำหรับรับร้องบ้าง (กรมศิลปากร, 2501, น. 3-5) เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้แต่วงปี่พาทย์บรรเลงโดยไม่มีการขับร้องร่วมด้วย ภายหลังจึงมีการประดิษฐ์ทางร้องเพลงหน้าพาทย์ขึ้นเพื่อให้เข้ากับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทโขนละคร (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529, น. 235) จะได้บรรเลงและขับร้องไปในเวลาเดียวกัน ไม่ต้องแยกการขับร้องเป็นเพลงหนึ่งและรับหน้าพาทย์เป็นอีกเพลงหนึ่ง อย่างไรก็ตามเพลงร้องหน้าพาทย์ก็ยังมีไม่มากนัก ที่มีอยู่บ้างก็ใช้สำหรับการแสดงโขนละครเป็นสำคัญ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงริเริ่มนำมาบรรจุในบทคอนเสิร์ต นอกจากนี้อาจมีการนำเพลงหน้าพาทย์มาร้องสำหรับประกอบการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีบ้าง เช่น เพลงเชิดนอก หรือเพลงกราวใน หรืออาจนำมาบรรจุคำร้องในโอกาสพิเศษ เช่น การขับร้องและบรรเลงถวายพระพร เป็นต้น

ตัวอย่างของเพลงหน้าพาทย์ที่มีการประดิษฐ์ทำนองร้องประกอบในบทโขนละคร

1) บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ ได้แก่ เพลงกราวใน เพลงตระนิมิต เพลงกราวนอก เพลงทะแยกลองโยน และเพลงกราวรำพม่า

2) บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระยศเกตุ ได้แก่ เพลงพระเจ้าลอยถาด เพลงตระนอน เพลงสาธุการ เพลงโคมเวียน และเพลงพญาเดิน

3) บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนารายณ์ปราบนนทุก ได้แก่ เพลงตระบองกัน และเพลงเหาะ

4) บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามครองเมือง ได้แก่ เพลงตระบองกัน เพลงกราวรำ และเพลงตระนิมิต

5) บทละครชาตรีเรื่องมโนราห์ ได้แก่ เพลงตระนอน เพลงเชิดฉิ่ง เพลงกราวกลาง เพลงกราวดง และเพลงกราวรำ

ต่อไปนี้จะยกตัวอย่างเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องพระยศเกตุ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราไชย (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก, 2466 น. 32-79)

เพลงพระเจ้าลอยถาด

ข้าแต่พระสมุทรสุดลึกล้ำ เหลือหาคำใดกล่าวเล่าเฉลย
เป็นคลังแก้วมีค่าน่าชมเชย ผู้ใดเคยได้เห็นเป็นขวัญตา
พระองค์ซ่อนนางไว้ไกลมนุษย์ แสนสุดที่จะตามไปค้นหา
เท่ากับซ่อนลักษมีพระชายา มิให้วิษณุเทวาได้เชยชม
ขอเดชะพระเดชปกเกศเกล้า เป็นที่พึ่งข้าพระเจ้าประสงค์สม
ในสิ่งซึ่งจิตใจใฝ่นิยม ข้าปรารมภ์จะใครได้ในเร็วพลัน

เพลงตระนอน

ข้าแต่ทวยเทพทั้งผอง เราทั้งสองร่วมรักเสน่หา
ขอให้คำมั่นสัญญา ว่าจะกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงดูกัน
ขอพระผู้เป็นใหญ่ในแมนสรวง ประสาทสิ่งทั้งปวงประเสริฐสรรพ์
อีกความสุขเจริญทั้งหลายนั้น ให้เราโดยพลันแต่บัดนี้

เพลงสาธุการ

ข้าแต่พระศิวะผู้ศักดิ์สิทธิ์ ฦๅฤทธิ์ทั่วทั้งไตรจักร
พระองค์เป็นที่พึ่งพำนัก อีกทั้งเป็นหลักแห่งโลกา
อันดอกไม้งามเลิศเฉิดฉาย ข้าจัดหามาถวายด้วยหรรษา
โปรดเอ็นดูข้าน้อยและภรรดา ช่วยพิทักษ์รักษาคุ้มครอง

เพลงโคมเวียน

พวกเราวิทยาธรชาญชัย แต่นี้ไปจะเป็นสุขสโมสร
เพราะได้กลับคืนสู่พระนคร ด้วยฤทธิรอนของพระภูวไนย
พระเป็นคู่ขององค์นงลักษณ์ ได้ผลาญยักษ์สิ้นชีพิตักษัย
คำสาปจึ่งสูญสิ้นลงไซร้ เร็วเร็วไวไปชมพระราชา

เพลงพญาเดิน

ได้กลับเมืองมาพบพระบุตรี ทั้งนี้เป็นที่เกษมสันต์
ขอให้เราฉลองทรงธรรม์ มีการเลี้ยงกันให้เบิกบาน

สำหรับเพลงหน้าพาทย์ที่นำมาร้องประกอบการเดี่ยวเครื่องดนตรี อาจนำบทร้องมาจากบทโขนหรือละคร แต่ตัดตอนมาสำหรับการเดี่ยวเพียงเพลงเดียว เช่น เพลงเชิดนอก นำบทร้องมาจากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย (กรมศิลปากร, 2506, น. 232)

เชิดนอก

บัดนั้น ลูกลมแลเขม้นเห็นยักษี
กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า
สกัดกั้นทันนางกลางโพยม ก็จู่โจมจับเป็นไม่เข่นฆ่า
เหาะตรงลงยังพสุธา จูงมาเฝ้าหริรักษ์

นอกจากนี้อาจมีการนำบทร้องจากแหล่งอื่นมาประกอบเพลงเดี่ยวก็ได้ ดังตัวอย่างเพลงกราวใน ซึ่งคัดบทร้องมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนส่องกระจก (กรมศิลปากร, 2508, น. 975)

กราวใน

ยักษ์รับกราบลาทะลึ่งโลด ข้ามโขดเขาเขินคิรีศรี
ยูงยางหักระเนนเป็นธุลี เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา

เมื่อพิจารณาท่วงทำนองของทางขับร้องประกอบเพลงหน้าพาทย์แล้วพบว่า ผู้ประดิษฐ์ทางร้องสร้างสรรค์ทำนองร้องให้ผู้ฟังเห็นภาพพจน์ของการแสดงอากัปกิริยาหรือลักษณะเด่นของตัวละครในบทร้องนั้น และยังคงท่วงทำนองที่สำคัญหรือลักษณะเฉพาะของเพลงหน้าพาทย์นั้นไว้ในเวลาเดียวกัน เช่น ในเพลงตระนิมิต ทางร้องแสดงให้เห็นความสงบเยือกเย็น มีความศักดิ์สิทธิ์ วรรคท้ายเพลงก็ประดิษฐ์ทำนองเอื้อนให้ตรงกับทางเครื่องด้วย

มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่งว่า เพลงตระที่เกี่ยวกับพระเป็นเจ้าหรือครูอาจารย์ทางนาฏดุริยางคศิลป์ยังมิได้มีการนำมาประดิษฐ์เป็นทางขับร้อง จะมีก็แต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอื่น ๆ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงตระนอน เพลงสาธุการ เพลงโคมเวียน หรือเพลงพญาเดิน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเพลงตระที่เกี่ยวกับพระเป็นเจ้านั้น ผู้ประพันธ์บทโขนละครมิได้นำมาบรรจุไว้ใช้ประกอบการแสดง แต่เพลงดังกล่าวมักใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูเพื่ออัญเชิญหรือสรรเสริญคุณพระเป็นเจ้าเป็นสำคัญ

ผู้วิจัยศึกษาหลักการขับร้องนำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงหน้าพาทย์ ร่วมกับความรู้ทางจังหวะหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ เพื่อร้องในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงตระต่าง ๆ

ผู้วิจัยจะได้ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทย หลักการขับร้องเพลงไทย การขับร้องเพลงหน้าพาทย์ นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อวิจัยและการสร้างสรรค์เพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

2.5 องค์ความรู้ด้านหลักการประพันธ์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (2556) ได้เป็นผู้ริเริ่มแนวคิดในการแบ่งประเภทของผู้ประพันธ์เพลงไทยไว้ 4 รูปแบบ โดยได้เสนอดังนี้ บันดาลรังสฤษฎ์ ศึกษิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย และบุกไพรเบิกทาง ที่ตั้งให้คล้องจองกันก็เพื่อวางมูลบทของฝ่ายดนตรีไทยอนุวัตรตามวรรณคดีไทยที่กล่าวถึงรสทั้งสี่ คือ เสาวรจนี นารีปราโมทย์ พิโรธวาทัง สัลลาปังคพิไสย ทั้งนี้มิใช่โดยความหมายแต่โดยรูปสำเนียงให้เป็นเสียงคล้องกันเท่านั้น

ในส่วนของความหมายพวกแรก คือ บันดาลรังสฤษฎ์ นั้น ได้แก่ผู้ประพันธ์ที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากความบันดาลใจ พวกที่สอง คือ ศึกษิตอนุรักษ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ตามหลักการที่วิจิตรบรรจงลงตัวอย่างเคร่งครัด และตามรักษาแบบแผนเช่นนี้เป็นวิสัย พวกที่สามเป็นพวกที่เจริญรอยตามพวกศึกษิตอนุรักษ์จึงใช้คำว่า ขนบภักดิ์ ซึ่งหมายถึงการภักดีต่อขนบ แต่ต่อสร้อยว่าสบสมัย เพราะผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามสมัยนิยมซึ่งเกิดขึ้นเป็นระยะในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่ก็ยังรักษาหลักการสำคัญของศึกษิตเอาไว้ พวกสุดท้ายใช้คำว่า บุกไพรเบิกทาง เพราะเป็นพวกที่สร้างบทคีตนิพนธ์ขึ้นใหม่อันไม่เคยมีมาก่อนจึงประดุจการฝ่าดงพงไพรเพื่อเบิกทางเดินใหม่ให้ปรากฏ ดังจะได้แสดงอรรถาธิบายไปโดยลำดับ

อธิบายบันดาลรังสฤษฎ์ อันที่จริงการสร้างงานศิลปะก็ต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้น แต่ในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่มีกฎระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใด ศิลปินจึงมีเสรีภาพเต็มที่ในการรังสฤษฎ์งานของตนจากแรงบันดาลใจล้วน ๆ ทว่าเมื่อได้ชิ้นงานแล้วจะเป็นที่ยอมรับของผู้คนร่วมสมัยหรือไม่เป็นอีกกรณีหนึ่ง

แรงบันดาลใจนี้อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อมและ/หรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือจากเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองก็เป็นได้ William

Wordsworth กวีอังกฤษแสดงลำดับของการรังสฤษฎ์ไว้อย่างรัดกุม เบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตรึงจิตขึ้น จนได้สภาวะที่เรียกว่า ความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่น จากจุดนี้จึงจะเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไป ช่วงระหว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้งกว่าจะบรรลุความสงบระงับ

ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้จึงมิใช่คนสามัญดาด ๆ ที่ฮือฮาปรุงแต่งไปกับสิ่งกระทบหรือสิ่งเร้าต่าง ๆ แล้วสำคัญตนว่าได้แรงบันดาลใจสามารถประพันธ์ท่วงทำนองเพลงออกมาอย่างฉับพลันอย่างที่ปรากฏทั่วไปในเวลานี้ หากแต่ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้น แรงบันดาลใจนี้ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรียกว่า ทิพยดล (Divine inspiration) ลางทีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงของดนตรีไทยอาจมาจากแรงบันดาลใจเช่นนี้กระมัง

อธิบายศึกษิตอนุรักษ์ คำว่า ศึกษิต นี้ ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิต สาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์ เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง

ครั้นเมื่อเวลาล่วงต่อมามีหลักการ กรอบกระสวน และระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับ คีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจโดยเสรีได้เช่นเดิม เพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกษิตที่ปรากฏขึ้นซึ่งที่แท้แล้วก็คือผลจากการกลั่นกรองภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณาการ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน 1 ดุลยภาวะ 1 ถวิลและเคารพอดีต 1 และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์อีก 1 คีตกวีใดสามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยลักษณาการทั้งสี่อย่างยิ่งใหญ่งดงาม ย่อมควรแก่การนับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั้น ๆ โดยแท้ ในดนตรีไทยอาจนับได้ตั้งแต่พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก มาจนถึงพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นที่สุด แม้บางท่านจะมีความคาบเกี่ยวกับคีตกวีประเภทแรกอยู่ก็ตาม

อธิบายบนบภักดิ์สบสมัย ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิตสมัยนี้เอง คีตกวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสี่อยู่อย่างภักดี แต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิต ขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ดนตรีก็เช่นกัน ในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้น คีตกวีก็อาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติเป็นต้น ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม ตัวอย่างที่ไม่ค่อยจะได้กล่าวถึงกันนักก็คือ การนิยมแต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บซึ่งปรากฏชัดในสมัยของครูเพ็งผู้เป็นน้องชายครูมีแขก

อธิบายบุกไพรเบิกทาง ความเคร่งครัดรัดรึงของขนบศึกษิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีที่เก่งกล้าสามารถรุ่นถัด ๆ มาก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วในอันที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จสามารถแผ้วถางป่าได้ แนวทางใหม่มีผู้เดินตามเป็นที่ยกย่องนับถืออย่างยิ่ง บ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริตจับดำถลำแดง ปะเหมาะก็ทำไฟไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปเสียก็มี ในดนตรีไทยขอกล่าวถึงคีตกวี 3 ท่านที่สัมฤทธิผลเป็นเลิศและได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญอย่างสูงยิ่ง คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งแต่ละท่านมีผลงานเหลือคณานับ

ข้าพเจ้ามองประเภทของผู้ประพันธ์ดังกล่าวมาแล้วนี้จากลำดับการวิวัฒน์ของดนตรีไทย แต่ในปัจจุบันนี้แม้ดนตรีไทยจะผ่านพ้นล่วงสมัยของยุคทองแห่งขนบศึกษิตมานานนักหนาก็ยังเห็นผู้ประพันธ์ทั้งสี่ประเภทอยู่นั่นเอง ผู้ใดพอใจใคร่จะเจริญรอยตามลักษณะประพันธ์อย่างไร ๆ ก็มิได้มีข้อจำกัดแต่ประการใด พระยาอนุมานราชธน (เสฐียรโกเศศ) ท่านว่า “การเขียนตัวอักษรนั้นจะคงไว้แต่อย่างบรรจงดุจอาลักษณ์ แล้วทิ้งอย่างเขียนหวัด หรือในทางกลับกันก็ตาม หาเป็นผลดีแก่วัฒนธรรมไม่ ที่ควรนั้นคือยอมรับทั้งสองอย่าง” ข้าพเจ้าก็เห็นพ้องแต่ขอเพิ่มเติมไว้ว่า ถ้าไม่รักษาการเขียนอย่างอาลักษณ์และไม่ส่งต่อให้ถูกต้อง ช้านานไปก็จะหาไม่ได้อีกตลอดกาล อนึ่ง กลไกแห่งการสืบต่อวัฒนธรรมประเภทอาลักษณ์นี้มีเพียงสองประการ คือ การพร่ำสอน (inculcation) และการเลียนแบบ (imitation) ซึ่งมักจะถูก “ขุดด้วยปาก ถากด้วยตา” จากนักวิชาการรุ่นใหม่ ๆ อยู่เป็นนิตย์ ข้าพเจ้าชอบคำพูดของ John Ruskin ศิลปินชาวอังกฤษที่กล่าวว่า เรามีหน้าที่อยู่สองประการ คือ a duty to the past ได้แก่ การรักษาสิ่งที่ท่านทำไว้ดีแล้ว และ a duty to the future คือ ส่งมอบต่อชนรุ่นหลังสืบไป การที่ตั้งหน้าแต่จะรื้อเลิกของเก่าอันสำเร็จสมภูมิแล้วทำเอาแต่ตามใจตนถ่ายเดียวเป็นเรื่องน่าสลดสังเวชเป็นที่สุด (พิชิต ชัยเสรี, 2556, น. 2-6)

ลักษณะของผู้ประพันธ์ทั้ง 4 แบบนี้แตกต่างกัน แต่ทุกรูปแบบนั้นยังยึดถือในกรอบ ระเบียบ แบบแผนทางดุริยางคศิลป์ไทยอยู่ ซึ่งผู้ประพันธ์จะต้องศึกษาขนบของเพลงที่ปฏิบัติสืบมาเหล่านี้ด้วยการถ่ายทอดและการลอกเลียนแบบก็ตาม จนมีความรู้ความสามารถที่จะประพันธ์เพลงได้อย่างดี ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อนำมาเป็นแนวทางในงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

2.6 การผสมวงดนตรีไทย

การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทย นอกจากต้องมีองค์ประกอบของดนตรีต่าง ๆ แล้ว ยังต้องมีความเข้าใจในเรื่องของการผสมวงดนตรีและหน้าที่ของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่มีความสำคัญอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ ผู้วิจัยรวบรวมจากที่ บุญธรรม ตราโมท เรียบเรียงไว้ ดังนี้

การผสมวงดนตรีนั้น มีหลักที่สำคัญอยู่ 2 อย่างเท่านั้น คือ 1) เครื่องสำหรับทำลำนำ 2) เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ

เครื่องส่วนที่สำหรับทำลำนำนั้น ก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวล เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง เหล่านี้

เครื่องส่วนที่สำหรับบังคับจังหวะเพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่าง ๆ กันอีกเหมือนกัน คือ เดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบา หลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยค ๆ วรรคตอน ดังนี้

ตามที่กล่าวมานี้ มิได้บังคับว่าการผสมวงดนตรีวงหนึ่ง ๆ จะต้องมีครบทุก ๆ หน้าที่ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของวงชะนิดนั้น ๆ จะมีความต้องการเพียงไร เป็นแต่อธิบายไว้ให้ทราบว่า ถ้าวงดนตรีชะนิดใดมีเครื่องดนตรีหลายอย่างก็ต้องมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังกล่าวมา

นอกจากจะวางหน้าที่ต่าง ๆ แล้ว การที่จะผสมวงดนตรียังจะต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีก ว่าถ้าผสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็นข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวง เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลม ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน

อีกประการหนึ่ง เครื่องที่มีเสียงตายตัว คือแก้ไขความถี่ห่างของการเรียงเสียงไม่ได้ เช่น ขลุ่ย ปี่ และระนาด เป็นต้น ถ้าหากจะผสมวงกัน จะต้องพิจารณาอีกว่าความถี่ห่างของการเรียงเสียงเหมือนกันหรือไม่ หากการเรียงเสียงมีความถี่ห่างแตกต่างกันแล้ว ถึงเสียงจะสมควรผสมกันเพียงไร ก็จะผสมกันไม่ได้เลยเป็นอันขาด ตัวอย่างเช่น ออร์แกน ซึ่งการเรียงเสียงเป็นอย่างสากล จะผสมวงกับระนาดเอก ซึ่งการเรียงเสียงเป็นอย่างไทย ดังได้เทียบการเรียงเสียงสากลกับไทยมาให้เห็นแล้วว่าไม่ตรงกัน (นอกจากเสียงที่ 4-5 เท่านั้นซึ่งใกล้กันที่สุด) แล้วการผสมวงจะไพเราะกลมกลืนกันได้อย่างไร (บุญธรรม ตราโมท, 2545, น. 29-30)

การผสมวงดนตรีไทย แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่และลักษณะเสียงแตกต่างกัน ดังที่ บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 30-33) ได้กล่าวว่า

1) ปี่พาทย์ (เครื่องใหญ่) ประกอบไปด้วย

(1) ปี่ใน ผู้นำ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามทำนองเพลง (ลำนำ)

(2) ปี่นอก เก็บบ้างโหยหวลบ้าง ล้อๆ ไปกับปี่ในและทำนองเพลง

(3) ระนาดเอก ผู้นำ เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

(4) ระนาดเหล็ก (ถ้าทำด้วยทองเหลืองเรียก ระนาดทอง) เก็บ แทรกแซงตามทำนองเพลง

(5) ฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง

(6) ฆ้องวงเล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด

(7) ทุ้มไม้ หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ

(8) ทุ้มเหล็ก หลอกห่าง ๆ ไปกับลำนำ

(9) ตะโพน ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด

(10) สองหน้า ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้อง บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)

(11) กลองทัด เดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง

(12) ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย

(13) ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

(14) ฉาบใหญ่ ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

(15) โหม่ง ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องคู่ ก็ลดเหลือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ทุ้มไม้ ตะโพน สองหน้า กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ โหม่ง (บางทีก็มีปี่นอกด้วย)

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้า ก็ลดลงเหลือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน สองหน้า กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก (ฉาบใหญ่ กับโหม่ง บางทีก็มี บางทีก็ไม่มี) ส่วนหน้าที่คงเป็นไปตามเดิม

2) เครื่องสาย

(1) ซอด้วง ผู้นำ เป็นหลัก เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ

(2) จะเข้ เก็บแทรกแซงตามลำนำ

(3) ขลุ่ยเพียงออ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ

(4) ขลุ่ยหลิบ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ ล้อ ๆ ไปกับขลุ่ยเพียงออและลำนำ

(5) ซออู้ หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ

(6) โทน รำมะนา ควบคุมจังหวะหน้าทับ (บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)

(7) ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนักเบาด้วย

(8) ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

สมัยนี้มีผู้เอาไวโอลินกับขิมเข้าผสมในวงเครื่องสายนี้อีก ไวโอลินก็มีหน้าที่คล้ายซอด้วงนั้นเอง แต่มิใช่เป็นผู้นำวง ส่วนขิมก็มีหน้าที่ทั้งเก็บแทรกแซงและหลอกล้อไปในตัวด้วย

กับมีอีกชะนิดหนึ่งเอาปี่ชะวาเข้าผสม เรียกว่า “เครื่องสายปี่ชะวา” หน้าที่ของปี่ชะวาก็แทนซอด้วงทีเดียว ในวงเครื่องสายปี่ชะวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ ใช้แต่ขลุ่ยหลิบ

3) มโหรี (เครื่องใหญ่)

(1) ระนาดเอก เล็กกว่าระนาดเอกของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

(2) ระนาดทอง เล็กกว่าระนาดเหล็กของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

(3) ฆ้องกลาง หน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ แต่ถี่กว่านิดหน่อย

(4) ฆ้องเล็ก เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

(5) ทุ้มไม้ เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

(6) ทุ้มเหล็ก เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

(7) ซอสามสาย คลอเสียงคนร้อง โหยหวลไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง

(8) ซอด้วง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(9) จะเข้ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(10) ขลุ่ยเพียงออ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(11) ขลุ่ยหลิบ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(12) ซออู้ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(13) โทน รำมะนา หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(14) ฉิ่ง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

(15) ฉาบเล็ก หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ถ้าเรียกว่า เครื่องคู่ ก็ลดระนาดทองกับทุ้มเหล็กออก

ถ้าเรียกว่า เครื่องเล็ก ก็ลดฆ้องเล็กกับฆ้องกลางออก (บางทีก็ลดทุ้มไม้ออกเสียด้วย)

ผู้วิจัยได้ประมวลแนวคิดด้านคติความเชื่อในการบูชาพระ เทพ บิดามารดา และครูอาจารย์ในรูปแบบของคำประพันธ์และบทสรรเสริญและแนวคิดคติความเชื่อในการไหว้ครูดนตรีไทย จุดมุ่งหมายในการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ซึ่งจะได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาลักษณะของรูปแบบบทประพันธ์ ศึกษาคำประพันธ์นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อการวิจัยสร้างสรรค์เรื่องดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

3. งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษางานวิจัยทางดนตรีวิทยาเกี่ยวกับการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ สำนวนทำนองเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงฉิ่ง และการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับงานที่ผู้วิจัยกำลังดำเนินการ

3.1 งานวิจัยและเอกสารในประเทศ

นัฐพงศ์ โสวัตร (2538) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ โดยแบ่งลักษณะของเพลงตระเป็น 3 ตอนใหญ่ ๆ ตามลักษณะลำดับขั้นตอนของพิธีไหว้ครูดนตรีไทย การนบไหว้บูชา การอัญเชิญ และการขอพร โดยเริ่มลำดับจากเทพเจ้าชั้นสูงสุดลดหลั่นลงมาจนถึงฤาษี ในงานวิจัย นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ค้นพบองค์ประกอบของเพลง พบว่าอัตลักษณ์ของเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทยมีอัตลักษณ์เฉพาะ 6 ประการ ได้แยกไว้ เช่น วิธีบรรเลงรัวคู่ 2 จังหวะหน้าทับตระ ไม้เดินไม้ลา ทำนองที่มีลักษณะเฉพาะชัดเจนระดับเสียงอยู่ที่ช่วงกลางของฆ้องวงใหญ่คือลูกที่ 5 ถึง 13 กลุ่มเสียงกระชั้นถี่ 3 ลักษณะ และประโยคเพลงตระ อีกทั้งได้รวบรวมข้อมูลแบบแผนและวิธีการไหว้ครูของผู้ประกอบพิธีแต่ละท่าน ตามลักษณะความเชื่อ ประเพณี และค่านิยม ซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมที่ดีงามของนักดนตรีไทย รวมทั้งประเพณีที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรี เครื่องดนตรี และเพลงที่บรรเลงในการไหว้ครู นอกจากนี้ได้กล่าวถึงขั้นตอนการเข้าพิธีครอบของปี่พาทย์ ซึ่งได้แบ่งขั้นตอนตามลำดับ การครอบเพลงโหมโรงเย็น ครอบตระโหมโรง ครอบเพลงโหมโรงกลางวัน การครอบเพื่อการเรียนหน้าพาทย์ชั้นสูง และที่สุดคือการครอบเพื่อเรียนเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์ ในงานวิจัย นัฐพงศ์ โสวัตร ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับดุริยเทพ 9 พระองค์ไว้ด้วย และมีข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาวิจัยเพลงหน้าพาทย์ในประเด็นอื่น ๆ เช่น เรื่องของเพลงหน้าพาทย์นอกพิธีไหว้ครู รายละเอียดของเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระสำหรับดุริยเทพเฉพาะองค์ การวิเคราะห์เปรียบเทียบความเก่าใหม่ของสำนวนเพลง การวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ในเชิงประวัติความเป็นมาของประเภทหน้าพาทย์เพลงตระ ศึกษากลวิธีพิเศษที่ใช้บรรเลงเพลงตระ เหตุใดจึงจำเป็นต้องใช้กลวิธีการบรรเลงรวมคู่ 2 เป็นต้น (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2538) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ถาวร หัสดี (2543) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขนให้ความสำคัญของงานวิจัยเรื่องหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ โดยผู้วิจัยศึกษาบทบาทความสำคัญของตะโพน ระบบเสียงของตะโพน กระสวนจังหวะมือตะโพน รวมทั้งไม้กลองสำหรับกลองทัดที่ตีประกอบเข้าด้วยกัน โดยศึกษาเฉพาะเพลงหน้าพาทย์สำหรับการประกอบการแสดงโขน จำแนกกลุ่มของหน้าทับตะโพนและไม้กลองเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องอยู่กับการเดินทางของตัวละครเท่านั้น ได้กำหนดเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบไม่มีมือบากเสียง กลุ่มที่ 2 กลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับวนซ้ำแบบมีมือบากเสียง มีไม้เดิน และมีมือบากเสียง เพื่อแสดงการหมดท่อนหมดตัว กลุ่มที่ 3 คือกลุ่มเพลงที่ใช้หน้าทับเสมอ อันเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองตายตัว ถาวร หัสดี ได้สรุปความสำคัญของการตีตะโพนและกลองทัดซึ่งมีหน้าที่บรรเลงกำกับจังหวะ และลักษณะของกระสวนจังหวะตะโพนประกอบกับกลองทัด ยังให้ความรู้สึกต่อผู้แสดงผู้ชมรวมทั้งผู้บรรเลงในวงดนตรีได้เกิดจินตนาการร่วมกัน การวิเคราะห์พบว่าลักษณะของหน้าทับตะโพนประกอบกับกลองทัด

เกิดจากกระสวนจังหวะที่มีส่วนย่อยแบบต่าง ๆ นำมาร้อยเรียงเข้าประโยค เกิดเป็นกระสวนจังหวะหน้าทับอย่างมีแบบแผน ซึ่ง ถาวร หัสดี ค้นพบโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์จำนวน 24 เพลง และสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ในลักษณะอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงโขนต่อไปได้ด้วย (ถาวร หัสดี, 2543) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่องดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2553) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง พิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ งานวิจัยเรื่องพิธีไหว้ครูดนตรีไทยมีเนื้อหาที่เป็นประโยชน์สามารถนำมาวิเคราะห์และอ้างอิงกับงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนาจากงานวิจัยของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึง ความกตเวทิตาคุณต่อครู ซึ่งครูในพิธีไหว้ครูดนตรีสามารถแบ่งได้ 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มมหาเทพ มีพระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม กลุ่มดุริยะเทพ มีพระประคนธรรพ พระปัญจสีขร พระวิษณุกรรม กลุ่มเทพเจ้าและพระฤาษี มีพระพิฆเนศ พระพิราพ พระฤาษี กลุ่มครูมนุษย์ที่ล่วงลับไปแล้ว ในการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจะมีครูผู้อาวุโสท่านหนึ่งเป็นผู้อ่านโองการไหว้ครู มีวงดนตรีบรรเลงประกอบพิธี มีเพลงหน้าพาทย์สำหรับบรรเลงประกอบตามแบบแผนที่สืบทอดมาแต่สมัยรัชกาลที่ 6 และมีการปรับปรุงรายละเอียด มีการประพันธ์ทำนองเพลงหน้าพาทย์เพิ่มเติม การวิจัยของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้พบว่าเพลงหน้าพาทย์ที่มีนัยสำคัญ 9 ประเภท ได้แก่

1) เพลงที่แสดงการน้อมบูชาพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2) เพลงที่บูรณาการและมีนัยอย่างอื่นด้วย เช่น เพลงตระบองกัน ใช้สำหรับเนรมิตแล้วยังใช้เพื่อการประสิทธิประสาทพรด้วย

3) เพลงประจำองค์ครู เช่น เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ประจำองค์พระนารายณ์

4) เพลงประกอบการเสด็จหรือเดินทางของครู เช่น เพลงโคมเวียน

5) เพลงอัญเชิญครูมาร่วมชุมนุมสโมสร เช่น เพลงตระสันนิบาต ตระเชิญ

6) เพลงประสาทพร เช่น เพลงตระเทวาประสิทธิ์

7) เพลงที่แสดงอิทธิฤทธิ์ตามจินตภาวะ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงรัว

8) เพลงอัญเชิญครูเสวยเครื่องกระยาสังเวยเล่นเพลงนั่งกิน เช่นเหล้า

9) เพลงเกี่ยวกับขวัญกำลังใจฤกษ์งามยามดี ได้แก่ เพลงกราวรำ แสดงความยินดีในความสำเร็จสมบูรณ์ของพิธี

การศึกษาและวิจัย พิธีไหว้ครูดนตรีไทย ผู้วิจัยยังได้นำแนวคิดด้านภูมิปัญญาไทยที่เกี่ยวข้องกับความคิดจินตนาการ ความเชื่อ การสืบทอด การปฏิบัติตามขนบประเพณี การที่บูรพคณาจารย์ได้แสดงถึงความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณโดยสังเกตได้จากการนำดนตรีเข้าประกอบพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทยตามแบบแผนเรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ รวมทั้งมีการสร้างสรรค์ทำนองเพลงหน้าพาทย์ขึ้นใหม่เพื่อนำเข้าใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2553) ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิดจากงานวิจัยมาศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่องดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

วราภรณ์ เชิดชู (2561) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ดนตรีพิณตามแนวคิดพุทธศาสนาโดยมีแนวธรรมะเรื่องทางสายกลาง โดยศึกษาค้นคว้าจากเนื้อหาในพระไตรปิฎกและหลักฐานต่าง ๆ พบว่า หลักธรรมการเดินสาย

กลางปรากฏด้วยว่ามีการใช้คุณสมบัติของเครื่องดนตรีที่เรียกว่าพิณ เป็นสื่อในการอธิบายคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พิณสื่อถึง 3 นัย คือ

1) พิณ ในทางพุทธศาสนาจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งการก่อให้เกิดปัญญา

2) พิณ ในทางความเชื่อจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งคนธรรพ์

3) พิณ ในทางดนตรีเป็นลักษณะที่แสดงถึงคุณค่าความงามความไพเราะ

วราภรณ์ เชิดชู (2561) ได้ศึกษาข้อมูลดนตรีในพระไตรปิฎกพบว่า พิณให้ความหมายแห่งหลักธรรมโดยอุปมาจากสายและเสียงของพิณ รูปร่างลักษณะของพิณปรากฏรูปแบบฮาร์ป ลิวท์ และโบว์ แล้วยังพบว่าพิณเป็นเครื่องทำทำนองทำเสียง Drone ใช้ประกอบการขับร้อง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ของวราภรณ์ เชิดชู สู่งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ที่กล่าวถึงดุริยเทพ พระปัญจสีขรเป็นผู้ดีดพิณ ซึ่งกล่าวอยู่ในพระไตรปิฎกเรื่องการเดินทางสายกลาง

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง (2561) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและองค์ความรู้จากทางดุริยางคศิลป์ โดยศึกษานำสัตว์หิมพานต์ในพระไตรปิฎก ในคติความเชื่อการนำสัตว์หิมพานต์มาประดับตกแต่งในงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร บรมนาถบพิตร นำแนวคิดทฤษฎีดนตรีไทย การประพันธ์ไทย ทฤษฎีการสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการประพันธ์และสร้างสรรค์ (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, 2561) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ธำนุ คงอิ่ม (2539) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น สรุปให้เห็นถึงลักษณะของหน้าทับในเพลงชุดโหมโรงเป็นแบบหน้าทับเฉพาะเพลง เช่น หน้าทับสาธุการ ใช้บรรเลงกับเพลงสาธุการ หน้าทับตะโพนและกลองทัดที่ตีประกอบเพลง ในรูปแบบที่มีกระสวนจังหวะซ้ำ โดยเรียกว่า หน้าทับแบบวน หรือแบบวนซ้ำ ตีเข้าประกอบกับเพลง เช่น เพลงกลม เพลงกราวใน เพลงเชิด เป็นต้น ในการวิเคราะห์ ได้แสดงให้ทราบถึงลักษณะเฉพาะในดนตรีไทยที่ไม่นิยมทำนองซ้ำ ๆ รวมทั้งหน้าทับตะโพน ในรูปแบบวนซ้ำก็มีการสร้างสรรค์ในการประกอบทำนองเพลงที่ไม่ให้ซ้ำ (ธำนุ คงอิ่ม, 2539) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล (2555) ได้ศึกษาและวิจัยในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยศึกษาและวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาของเทพเจ้าฝ่ายหญิง วิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ศึกษาทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในหัวข้อ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตกและการเคลื่อนที่ของลูกตก รูปแบบจังหวะ ทำนองเพลง และการวิเคราะห์การแปรทำนองของระนาดเอกในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยเพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล ได้ใช้หลักทฤษฎีของรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ วิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกใช้หลักทฤษฎีของครูประสิทธิ์ ถาวร เช่น กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนลอดตาข่าย กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนพัน (เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล, 2555) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ถาวร สิกขโกศล (2562) ได้รวบรวมและเรียบเรียงบทมโหรีครั้งกรุงเก่าไว้ในหนังสือมโหรีดอกสร้อย สักวา พร้อมความรู้ที่เกี่ยวข้องด้านฉันทลักษณ์ที่ใช้ในร้องมโหรีโบราณและกลอนยุคแรกจากกลอนด้นเน้นจังหวะ ในเพลงพื้นบ้านไทย แบบเพลงปฏิพากย์ที่มีสัมผัสในแต่ละวรรค ถาวร สิกขโกศล ได้อธิบายถึงกลอนยุคแรกเริ่มเป็นกลอนขับร้องแบบเนื้อเต็ม วรรคของกลอนจึงสั้นยาวไปตามวรรคหรือประโยคของทำนองเพลง การร้องแบบเนื้อเต็ม แบบร้องจาว ๆ ทอดเสียงยาวนี้ทำให้ซอสามสายสีคลอหรือเคล้าไปพร้อม ๆ กับการขับร้องได้ง่ายและน่าฟังกว่าการร้องเอื้อน แต่ก็มีข้อเสียคือ คำร้องไม่กระชับ บางคำอาจยานยาวจนไม่ชัดเจน เป็นการร้องให้ฟังทำนองเย็น ๆ เพื่อผ่อนคลายมากกว่าเพื่อฟังเรื่องราวหรือเนื้อหาสาระ และที่สำคัญดนตรีต้องบรรเลงตามทำนองของทางร้อง ไม่สามารถแสดงทำนองอันวิจิตรตามชั้นเชิงการบรรเลงได้เต็มที่ และจะไม่ใช้เครื่องดนตรีจำนวนมากเพราะจะกลบเสียงร้อง และยังได้นำเสนอลักษณะของการเอื้อนที่พัฒนามาแทนกลอนด้น ตรงไหนที่ไม่เข้าทำนองก็ใส่เอื้อนเข้าไปเป็นส่วนเชื่อมเข้าด้วยกัน เป็นเหตุผลให้ทราบถึงการแยกการขับไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรีของมโหรีโบราณ มาเป็นร้องรับเช่นในปัจจุบัน ทำให้กลอนในบทมโหรี กลอนบทละครได้แต่งเพิ่มพยางค์ ไม่เป็นในลักษณะกลอนด้นไปตามดนตรี (ถาวร สิกขโกศล, 2562) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2561) ได้สร้างสรรค์เรียบเรียง เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา มีกรอบแนวคิดที่เป็นในลักษณะสร้างสรรค์สืบสานเป็นส่วนที่ 1 และสร้างสรรค์ใหม่เป็นส่วนที่ 2 โดยศึกษาเพลงมโหรีที่มีการสืบทอดและถูกบันทึกไว้จำนวน 34 เพลง เพลงที่นำทำนองมาปรับเป็นทางมโหรี 14 เพลง และเพลงที่สร้างสรรค์ใหม่ 25 เพลง มีบทวิเคราะห์เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา บันทึกโน้ตสากลเพลงที่บันทึกเสียงเป็นชุดวรรณกรรมเพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา สามารถสืบค้นได้ในยูทูบ ด้านงานสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้วิเคราะห์บทร้อง วิเคราะห์ชื่อเพลงที่สืบทอดมาและสร้างสรรค์เป็นทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี จึงเป็นแนวทางที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2553) ได้เรียบเรียงตำราเรื่อง มโหรีวิจักษณ์ ซึ่งได้กล่าวถึงรูปแบบของวงมโหรี เพลงมโหรี การพัฒนาการของมโหรี ซึ่งเป็นการอธิบายเรื่องราวความรู้ของมโหรีที่ให้เข้าใจในด้านปรัชญาของมโหรีอย่างละเอียด ตามที่ในปัจจุบันมีความเข้าใจว่า เมื่อกล่าวถึงวงมโหรีจะมุ่งประเด็นในเรื่องของวงดนตรีที่มีเครื่องครบทุกประเภทและหมายถึงเครื่องดนตรี 4 กลุ่ม คือ ดีด สี ตี เป่า พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้เรียบเรียงให้เห็นส่วนที่เกี่ยวข้องของเพลงมโหรีที่มีบริบททางสังคมไทย พัฒนาการเพลงไทยและวงดนตรีไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพลงมโหรีเป็นปฐมบทของเพลงไทยที่พัฒนาการมาเป็นเพลงไทยประเภทต่าง ๆ หลายประเภท และได้แสดงเห็นถึงองค์ความรู้ในบทเพลงมโหรีซึ่งปัจจุบันคลาดเคลื่อนไปมาก ดังได้กล่าวไว้ในสมุฏฐานของเพลงมโหรี ลักษณะคำประพันธ์ในเพลงมโหรี ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

เดชา ศรีคงเมือง (2019) ได้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง Character and Expressivity in the Sacred Naphat Music of Thailand (2019) โดยวิเคราะห์ทำนองเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู จำนวน 40 เพลง พบว่าคุณสมบัติเฉพาะทางการแสดงออกทางอารมณ์ในเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู เกี่ยวข้องกับแนวคิด เทวา (Deva) อสูร (Demonic) และความน่าอัศจรรย์ (Fantastical) และอิทธิพลของลักษณะทำนอง กระบวนทำนองและคุณภาพเสียงเฉพาะ ล้วนเป็นปัจจัยในการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

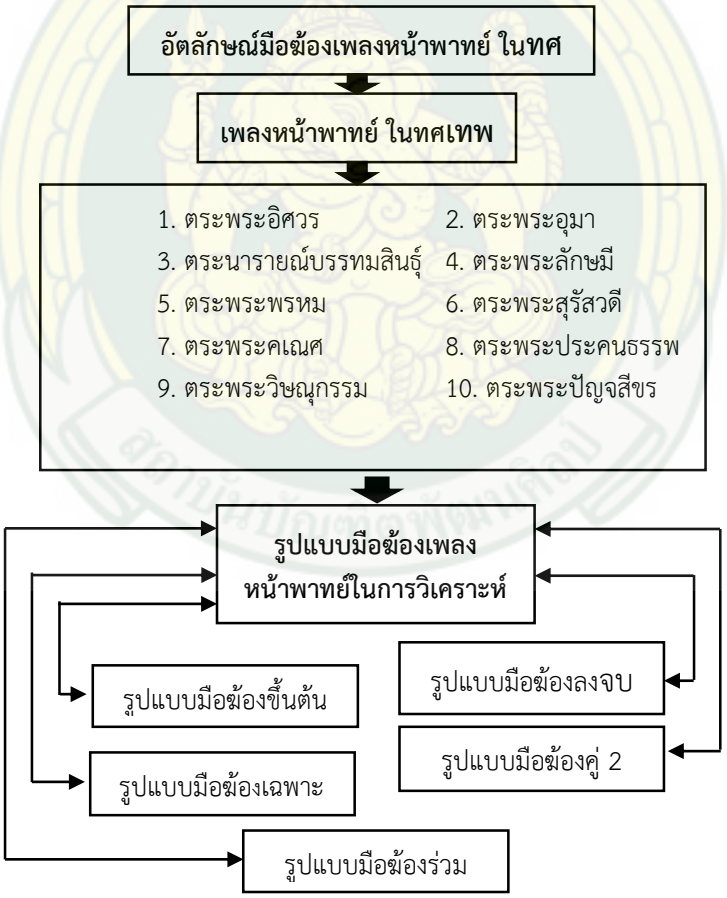
Deborah Wong (2001) ได้เข้ามาเก็บข้อมูลเพื่อวิจัยทางดนตรีวิทยาเรื่อง Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance ระหว่างปี ค.ศ. 1986 - 1989 จากสถาบันการศึกษา หน่วยราชการ และสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง สถาบันการศึกษา เช่น วิทยาลัยเพาะช่าง วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา วิทยาลัยนาฏศิลป บุคคลที่เกี่ยวข้องกับด้านดนตรีไทย เช่น อาจารย์มนตรี ตราโมท อาจารย์ศิลปี ตราโมท อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม อาจารย์อุดม อรุณรัตน์ อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ นพ.พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์สุกรี เจริญสุข อาจารย์ณรุทธ์ สุทธจิต อาจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป อาจารย์สุรพล วิรุฬห์รักษ์ หม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ อาจารย์มาลินี สาคริก อาจารย์บรรเลง สาคริก ครูนิ่ม โพธิ์เอี่ยม ที่วัดพระพิเรนทร์ อาจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ อาจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ อาจารย์เฉลิมพล งามสุทธิ อาจารย์รังสี เกษมสุข อาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์นิกร จันทศร ได้ศึกษาพิธีไหว้ครู เช่น มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บ้านพาทยโกศล วัดพระพิเรนทร์ ศึกษาความสัมพันธ์และการถ่ายทอดดนตรีไทย ความเชื่อศรัทธาในความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (2000) ได้ศึกษาการขับร้องเพลงไทยประเภทปรบไก่ รวมทั้งเพลงประเภทอื่น ๆ โดยมีครูเจริญใจ สุนทรวาทิน และครูท้วม ประสิทธิกุล เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก ในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง Thai court singing: History, musical characteristics and means of transmission พบว่าที่มาของทางร้องมาจากลูกฆ้องเป็นมูลฐานการสร้างทางร้องมีความหลากหลาย แต่ทว่ามิใช่การด้น แต่ด้วยกระบวนการดัดแปลงและสุนทรียะตามแต่ละสำนักจะรังสรรค์ ทั้งนี้ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าเสียงวรรณยุกต์ของภาษาพูดไม่กระทบต่อระดับเสียงในทำนองขับร้อง แต่ด้วยวิธีการตกแต่ง ขยายการออกเสียงในการขับร้อง รวมทั้งการรวบคำที่ถูกต้องเป็นสิ่งสำคัญในการสื่อความหมายและอารมณ์ ฉันทลักษณ์ของกลอนสักวา นับว่าเป็นความเกี่ยวข้องของการขับร้อง ตำแหน่งของคำที่บรรจุในทำนองร้องมีผลต่อวิธีการดำเนินทำนองและตกแต่งคำ ซึ่งอัตราชั้นของทำนองส่งผลต่อตำแหน่งคำร้องอย่างมาก นอกจากนี้ด้านการสืบทอดยังคงใช้มุขปาฐะเป็นหลักและได้เสนอให้เห็นถึงผลการจำกัดทฤษฎีและปฏิบัติให้เป็นมาตรฐานกลางอาจส่งผลต่อลักษณะและการเข้าถึงการขับร้องเพลงไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

สุชาดา โสวัตร (2018) ศึกษาลักษณะเฉพาะของดนตรีของบทเพลงต่าง ๆ ในชุดพรหมาศ รวมถึงความสำคัญของโขนและสถานภาพของการแสดงดังกล่าวในปัจจุบัน ในงานวิทยานิพนธ์เรื่อง Thai Classical Music for the Phrommas Episode in Khon Performance ผลการวิเคราะห์ให้น้ำหนักด้าน

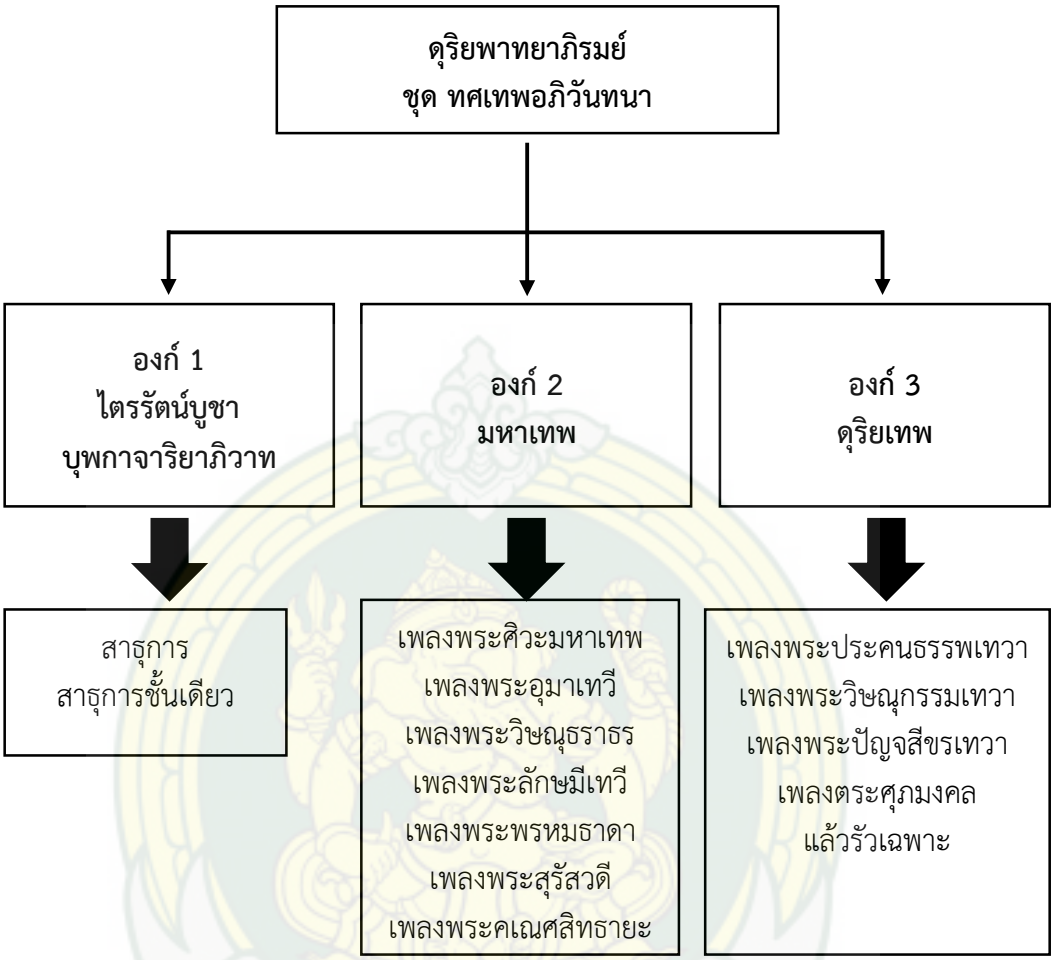
ธรรมเนียมปฏิบัติ (convention) ในแง่การให้ความหมายและการใช้ของดนตรีในการแสดง โดยแจกแจงการสื่อความหมายตรงด้วยคำร้อง และทางอ้อมด้วยอาการของดนตรี (ลีลาและทำนอง) จากตามธรรมเนียมปฏิบัติ และการอุปมา (metaphor) ระหว่างดนตรีกับเนื้อเรื่อง ทั้งนี้ส่วนสนับสนุนที่สำคัญเกิดจากกระบวนการขับร้องและดนตรีที่ประกอบไปด้วยกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องและสถานะทางอารมณ์ของเรื่องราว เพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดที่เน้นการแสดงอารมณ์ ตลอดจนการเข้าชุดเพลงล้วนเป็นการแสดงออกของดนตรีสำหรับการแสดง สถานภาพของการแสดงโขนในประเทศไทยปัจจุบันได้รับการสนับสนุนอย่างมีนัยสำคัญจากรัฐบาลและสถาบันกษัตริย์ ด้วยลักษณะดังกล่าวก่อให้เกิดผลต่อลักษณะการแสดงและการสืบทอด ซึ่งส่งผลด้านความต่อเนื่อง ความนิยม และความยั่งยืนของโขนรามเกียรติ์ ตอนพรหมาศ ในสังคมไทย ในฐานะรูปแบบงานศิลปะผสมผสานที่หลากหลาย มีความเฉพาะและเป็นตัวอย่างของงานดนตรีการแสดงในวัฒนธรรม ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 11 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

5. กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์



ภาพที่ 12 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัยงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลทางวิชาการจากเอกสารงานวิจัย การสัมภาษณ์จากบุคลที่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูและประกอบการแสดงโขน ละคร นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลสู่การวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) เพื่อให้การวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยจึงดำเนินการตามขั้นตอนตามระเบียบวิธีการวิจัยดังนี้

1. คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูล
2. สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล
5. การวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลง
6. การตรวจสอบงานสร้างสรรค์
7. การนำเสนอข้อมูล

1. คัดเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยคัดเลือกจากบุคคลที่มีความรู้ความสามารถทางด้านเพลงหน้าพาทย์ มีประสบการณ์ในด้านการบรรเลงเพลงพิธีกรรมไหว้ครู เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ละคร ที่ได้รับการยอมรับของวงการดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจงโดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของสำนวนทำนองและหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยคัดเลือกจากบุคคลที่ได้รับการสืบทอดทางเพลงหน้าพาทย์ในสายกรมมหรสพและวังบ้านหม้อที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ประกอบการแสดงโขนและละครมาไม่น้อยกว่า 10 ปี มีดังนี้

1) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2) อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ อดีตผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร
3) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
4) อาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2 ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลบทประพันธ์ในการสรรเสริญบูชาเทพเจ้าตามคติความเชื่อในสังคมไทยจากลัทธิพราหมณ์ ฮินดู เพื่อสังเคราะห์ โดยสัมภาษณ์และปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาวรรณศิลป์ การประพันธ์บทร้องและทำนองทางร้องประกอบงานสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยคัดเลือกจากบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญด้านการขับร้องและการประพันธ์บทไม่น้อยกว่า 15 ปี ดังนี้

1) ด้านวรรณศิลป์ และบทร้อง

(1) อาจารย์สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

(2) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย ภาษาและวรรณศิลป์รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

(3) รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร ผู้เชี่ยวชาญด้าน ภาษาและวรรณศิลป์รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

2) ด้านการประพันธ์ทางร้อง

(1) อาจารย์สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

(2) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย ภาษาและวรรณศิลป์รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

(3) รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม รองศาสตราจารย์ประจำสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

2. สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องอันได้แก่ การศึกษาลักษณะเฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ การประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ การประพันธ์บทร้องและทำนองทางร้อง เพื่อเลือกใช้กับเนื้อหาของการวิจัยให้มีความเหมาะสม และนำมาสร้างเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

2.1 แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์

2.2 แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม (Focus Group Guideline) เป็นแบบบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) เพื่อหาข้อสรุปและความชัดเจนของภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์ประกอบการขับร้อง

2.3 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) กำหนดวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดของการวิจัย

2) กำหนดคำนิยามศัพท์ในการวิจัยให้ชัดเจน

3) สร้างเครื่องมือวิจัยให้ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์ของเรื่องที่ศึกษา

4) นำแบบเครื่องมือวิจัยตรวจสอบค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

5) นำเครื่องมือวิจัยที่ผ่านการตรวจสอบคุณภาพไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลในการศึกษาวิจัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยตรวจความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อคำถามแล้วจึงนำเครื่องมือที่ผ่านการตรวจสอบคุณภาพนำไปลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยแบ่งวิธีการรวบรวมข้อมูล ดังนี้

3.1 ข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียง ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์รวมทั้งโน้ตเพลงที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา และข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียง

3.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับผู้ที่มีประสบการณ์ในเพลงหน้าพาทย์และการบรรเลงเพลง ได้แก่

1) สัมภาษณ์จากบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย

2) สัมภาษณ์จากบุคคลที่มีประสบการณ์ในด้านการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เพลงพิธีกรรม เพลงประกอบการแสดง

เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลมาตรวจสอบ จำแนกข้อมูล บันทึกเป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อนำไปวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

4. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลโดยการวิเคราะห์และตรวจสอบแบบสามเส้า (Tri-angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

4.1 การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล โดยใช้ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่ม ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย และข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียง เพื่อสรุปผลทางด้านข้อมูล

4.2 การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการ (Methodological Triangulation) ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูล 3 ด้าน ได้แก่ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม ทำการบันทึกข้อมูลที่ได้โดยพิจารณาทั้งกิริยาท่าทาง พฤติกรรม และบรรยากาศต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลเพื่อนำมาประกอบการแปลความหมาย ร่วมกับการเก็บข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียงและการบันทึกภาคสนาม มีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี (Member Check) โดยนำข้อมูลที่ได้กลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่านหรือสอบถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีกครั้งเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สอดคล้องกับความเป็นจริงตามประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลมากที่สุดเพื่อทำให้เชื่อมั่นได้ว่ารายงานการวิจัยมีข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความครอบคลุมเพียงพอในการพรรณนาวิเคราะห์และอธิบายลงข้อสรุปผลการศึกษา

5. การวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลง

การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มนำมาจดบันทึกไว้ในลักษณะบรรยาย (Descriptive) เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ให้เห็นภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์ โดยใช้ข้อมูลดังนี้

5.1 ข้อมูลแบบปฐมภูมิ (Primary Data) เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย และผู้ให้ความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ละคร

5.2 ข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data) เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย วารสาร สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ฯลฯ

หลังจากวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์เป็นเพลง “ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา” แบ่งเป็น 3 องก์ ได้แก่

องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท

องก์ 2 มหาเทพ และ

องก์ 3 ดุริยเทพ

โดยผู้วิจัยทำการประพันธ์ทำนองดนตรี ประพันธ์บทร้อง และประพันธ์ทำนองทางร้อง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) สร้างสรรค์ทำนองเพลง จำนวน 12 เพลง ได้แก่

(1) เพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว

(2) เพลงพระศิวะมหาเทพ

(3) เพลงพระอุมาเทวี

(4) เพลงพระวิษณุธราธร

(5) เพลงพระลักษมีเทวี

(6) เพลงพระพรหมธาดา

(7) เพลงพระสุรัสวดี

(8) เพลงพระคเณศสิทธายะ

(9) เพลงพระประคนธรรพเทวา

(10) เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

(11) เพลงพระปัญจสีขรเทวา

(12) เพลงตระศุภมงคล

2) แต่งบทร้องด้วยคำประพันธ์รูปแบบต่าง ๆ ดังนี้ ทำนองสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 อุเปนทรวิเชียรฉันท์ 11 และกาพย์ฉบัง 16

3) ประพันธ์ทำนองทางร้อง จำนวน 12 เพลงดังกล่าวข้างต้น

6. การตรวจสอบงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ด้วยการสนทนากลุ่มโดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 8 ท่าน ได้แก่

1) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ อดีตผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร

3) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4) อาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5) อาจารย์สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย ภาษาและวรรณศิลป์รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

7) รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาและวรรณศิลป์ รองศาสตราจารย์ประจำคณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

8) รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม รองศาสตราจารย์ประจำสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

การตรวจสอบงานสร้างสรรค์โดยการสนทนากลุ่ม (Focus Group) มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

6.1 ผู้วิจัยกล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งาน ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา แก่ผู้เชี่ยวชาญโดยสังเขป

6.2 นักดนตรีวงพาทยาภิรมย์บรรเลงบทเพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ทีละบทเพลงตามลำดับ แล้วให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 8 ท่าน วิพากย์ ตรวจสอบความถูกต้อง และให้คำแนะนำจนครบทั้ง 12 เพลง

หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้รับจากการวิพากษ์และตรวจสอบความถูกต้องของผู้เชี่ยวชาญในครั้งนี้ไปปรับแก้ไขให้เกิดความสมบูรณ์ต่อไป

7. การนำเสนอข้อมูล

ในการนำเสนอข้อมูลผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

7.1 การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ด้วยการแสดงของวงดนตรีพาทยาภิรมย์

7.2 การนำเสนอผลการวิจัย ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา จำนวน 6 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 องค์ความรู้ในภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์ และเทพเจ้าทั้งสิบ

บทที่ 5 การสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อนำมาสู่การสร้างสรรค์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ

การศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาบทเพลงประเภทเพลงตระสำหรับบรรเลงในพิธีไหว้ครูและบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร ประจำองค์เทพเจ้าทั้งสิบ ได้แก่ ตระพระอิศวร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระพรหม ตระพระอุมา ตระพระลักษมี ตระพระสุรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร มือฆ้องในเพลงตระประจำองค์เทพเจ้าดังกล่าวมีอัตลักษณ์มือฆ้องที่ใช้ “ทาง” เพื่อสื่อถึงจินตภาพและทิพยภาวะผ่านกระบวนการทางดนตรีภายใต้โครงสร้างการประพันธ์ประเภทเพลงตระ อัตลักษณ์ของเพลงดังกล่าวกอปรขึ้นจากเม็ดพรายในเสียงและวิธีการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงบรรเลงประเภทหนึ่งตามอากัปกิริยาอาการ ราชบัณฑิตยสถาน (2545, น. 114) อธิบายไว้ในสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ความว่า

> “... เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้น สูญไปของวัตถุและธรรมชาติ...”

เพลงตระ เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทหนึ่ง สำหรับบรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูโขนละคร และประกอบการแสดง เพลงตระมีความสำคัญและเชื่อมโยงกับคติความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเพลงที่แสดงถึงความน้อมนำบูชาในเทพ เพลงตระเป็นกลุ่มเพลงที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เข้มขลัง นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ให้ความหมายของเพลงตระไว้ว่า คำว่า ตระ มาจากคำกิริยาในภาษาบาลีว่า “ตร” และในภาษาสันสกฤตว่า “ตฺร” อันหมายถึง การข้ามพ้น ชนะอุปสรรค เพลงตระจึงมีความหมายว่า ทำนองเพลงที่มีลักษณะเฉพาะอันแสดงถึงการข้ามพ้นอุปสรรคและความยากลำบากในการเรียน การต่อเพลงระดับต่าง ๆ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความวิริยะ อุตสาหะ มีสติปัญญาและความสามารถอย่างสูงที่จะต้องผ่านพ้นขั้นตอนการเรียน และอุปสรรคต่าง ๆ ในชีวิตมามากพอสมควร (นัฐพงศ์ โสวัตร, 2538, น. 6 - 7) ขำคม พรประสิทธิ์ อธิบายเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เป็นเพลงชั้นสูงของวิชาการดนตรีไทย เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์และบรรเลงขึ้นในทำนองและจังหวะที่มีแบบแผนกำหนด เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ยักษ์ มนุษย์ สัตว์ เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเพลงหน้าพาทย์ปกติ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทม

สินธุ์ ตระพระประคนธรรพ เสมอเดร เสมอมาร สาธุการ บาทสกุณี เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงช้าเพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม เป็นต้น (ขำคม พรประสิทธิ์, 2546, น. 1)

ถาวร สิกขโกศล (2565, 12 สิงหาคม, สัมภาษณ์,) ได้ให้ความหมาย คำว่า ตระ นั้นเป็นคำโบราณมาจากทางตอนเหนือ โดยรูปศัพท์ดั้งเดิมเขียนว่า “ทรอ” อ่านว่า “ซอ” แปลว่า เพลง หรือ ขับ ภายหลังรูปเขียนเปลี่ยนเป็น “ทร” แต่ยังคง อ่านและออกเสียงว่า “ซอ” เมื่ออิทธิพลทางวัฒนธรรมเชื่อมโยงลงมาทางพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งคนพื้นถิ่นภาคกลางนั้นเข้าใจว่าคำเขียน “ทร” นั้น เสียง ท คือเสียงเดียวกันกับเสียง ต จึงอ่านว่า “ทะระ” บ้าง “ตะระ” บ้าง ในที่สุดการเขียนและการออกเสียงเป็น “ตระ” แต่คงความหมายเช่นเดิมคือ เพลง หรือ การขับร้อง

เพลงตระ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีการขับร้อง ภายหลังมีผู้นำมาประกอบการบรรเลงและขับร้อง ประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขน ละคร เช่น เพลงตระนิมิต ตระสันนิบาต เป็นต้น ความสำคัญของเพลงตระเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ในเทพเจ้า จึงมีมือฆ้องเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดความเคารพ ความศรัทธา ที่แตกต่างจากเพลงหน้าพาทย์ประเภทอื่น โดยเทพเจ้าที่นักดนตรีไทยเคารพบูชาจะประกอบด้วยกัน 10 องค์ ซึ่งมักกล่าวถึงกันว่า “ทศเทพ” อันประกอบด้วย พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี พระคเณศ พระประคนธรรพ พระวิษณุกรรม และพระปัญจสีขร

2. ขอบเขตในการวิเคราะห์

2.1 ด้านเนื้อหา

ศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ในเทพเจ้าทั้งสิบองค์ ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงสาธุการชั้นเดียว ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร

2.2 ด้านวิธีการ

การบูชาเทพเจ้าตามแบบธรรมเนียมและปฏิบัติเป็นขนบสืบกันมา จะกระทำการสักการบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดาและครูอาจารย์ จึงจะบูชาเทพเจ้า ในงานวิจัยและสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเพลงสาธุการและเพลงสาธุการชั้นเดียว นำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้อง เพื่อสร้างสรรค์ในบทบูชาบูชาพระรัตนตรัย บิดามารดาและครูอาจารย์ กำหนดกรอบในการศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ เพลงสาธุการ สาธุการชั้นเดียว และเพลงตระในทศเทพ จากโน้ตเพลงหน้าพาทย์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3 ด้านบุคคล

ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร ผู้วิจัยได้รับถ่ายทอดทางเพลงจากผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ 1) ครูร้อยตรีสุรินทร์ สงค์ทอง 2) ครูเรืองเดช พุ่มไสว 3) ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย 4) ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย

3. วิธีดำเนินการวิเคราะห์

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารโน้ตเพลงหน้าพาทย์ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 ท่าน และการศึกษาทางเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในเทพเจ้าทั้งสิบองค์ คือ ตระพระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ตระนารายณ์เต็มองค์ ตระพระลักษมี ตระพระพรหม ตระพระสรัสวดี ตระพระคเณศ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม และตระพระปัญจสีขร จากผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับการถ่ายทอดทางเพลงสืบทอดมา โดยแจงมือฆ้องที่พบจากเพลงดังกล่าวในรูปแบบทั้ง 5 แบบ นำมาวิเคราะห์โดยหลักการวิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยการพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งยังไม่พบการศึกษาวิจัยในลักษณะนี้มาก่อน

รูปแบบมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ใน ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา กำหนดรูปแบบในการศึกษาจำนวน 5 รูปแบบ ด้วยการนำเพลงสาธุการ สาธุการชั้นเดียว และเพลงตระทั้งสิบเพลงมาเป็นสมุฏฐานในการวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องในรูปแบบต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนำเสนอดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง
3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2
5) รูปแบบมือฆ้องร่วม

3.1 ข้อค้นพบในการวิจัย

3.1.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง คือ ทำนองเพลงส่วนขึ้นต้นเพลงหน้าพาทย์ ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นสมุฏฐานในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ มีโครงสร้างของทำนองที่แตกต่างกันไปในแต่ละเพลง รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง จะมีความยาวเป็น 1 ไม้เดิน หรือเทียบกับหน้าปรับปรบไก่ 2 ชั้น 1 จังหวะหน้าทับ

3.1.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง คือ ทำนองส่วนท้ายที่ลงจบจะอยู่ในส่วนท้ายของไม้ลาของเพลงหน้าพาทย์ ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นสมุฏฐานในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ มีโครงสร้างของทำนองที่คล้ายคลึงในเพลงตระทั้งสิบ รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงจะมีความยาวเท่ากับเป็น 1 ไม้เดิน หรือเทียบกับหน้าปรับปรบไก่ 2 ชั้น 1 จังหวะหน้าทับ

3.1.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ คือ รูปแบบมือฆ้องที่แสดงถึงลักษณะในเพลง ของเพลงหน้าพาทย์นั้นอาจจะแสดงให้เห็นเฉพาะวรรคแรก หรือ วรรคหลัง หรือทั้ง 2 วรรค ในประโยคเพลง และในเพลงตระบางเพลงที่นำมาวิเคราะห์พบว่ามีรูปมือฆ้องเฉพาะมากกว่า 1 รูปแบบ

3.1.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 คือ รูปแบบมือฆ้องที่เป็นวรรคเพลงที่สื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึกให้รับรู้ถึงจินตภาวะและทิพยภาวะที่มีความเข้มขลังแห่งพลังความศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 จะพบได้ทั้ง ไม้เดิน และ ไม้ลา มีลักษณะของพยางค์เสียงที่เป็นเสียงหลักของวรรคเพลงทั้งวรรคแรกและวรรครับ

3.1.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม

รูปแบบมือฆ้องร่วม คือ มือฆ้องที่มีลักษณะทำนองเหมือนกันอาจจะมีอยู่ทั้งใน ไม้เดิน และไม้ลา ในเพลงเดียวกัน ในที่นี้กำหนดให้รูปแบบมือฆ้องร่วม มีความยาวเท่ากับ หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น หรือ 1 ประโยคเพลง

3.2 กำหนดช่วงเสียงฆ้องวงใหญ่

ผู้วิจัยกำหนดช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่เป็น 3 ช่วงเสียง ดังนี้ ช่วงเสียงต่ำ ที่ลูกฆ้องลูกทั่ง เสียง ***เร มี ฟา ซอล ลา*** ช่วงเสียงกลาง เริ่มจาก เสียง ***ที โด เร มี ฟา*** ช่วงเสียงสูง เริ่มจากเสียง ***ซอล ลา ที โด เร มี*** ช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่ ครบ 3 ช่วงเสียงประกอบด้วยเสียง เร ต่ำ เสียง เร กลาง เสียง เร สูง และเสียง มี ต่ำ เสียง มี กลาง และเสียง มี สูง เป็นการกำหนดช่วงเสียงเพื่อหมายรู้ในการเชื่อมโยงการแต่งสร้างสรรค์ทำนอง

3.3 การกำหนดประโยคเพลง

การกำหนดทำนองเพลงเพื่อเป็นที่หมายรู้การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีความสัมพันธ์กับไม้เดิน และไม้ลา ประโยคเพลง 1 ประโยค จะมีความยาว 5 ห้องเพลงและจบประโยคโดยสมบูรณ์ 1 ประโยคเพลง ประกอบด้วย ส่วนย่อย เรียกว่า วรรคเพลง 2 วรรค เรียกวรรคที่ 1 เป็น วรรคแรก วรรคที่ 2 เป็น วรรคหลัง เรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นประโยค การกำหนดประโยคเพลงเป็นส่วนใหญ่และส่วนย่อยของทำนองเพลงนี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในแต่ละเพลงได้ชัดเจนและเข้าใจสัดส่วนของเพลงได้มากขึ้น

3.4 การบันทึกโน้ตหน้าทับและไม้กลอง

ในการวิจัยนี้ ได้นำเสนอแนวทำนองทางฆ้องวงใหญ่ ทางเครื่องและทางร้อง กำกับด้วยแนวหน้าทับตะโพนและกลองทัดหรือกลองตะโพน ด้วยระบบทรานสคริปชั่น สำหรับแนวตะโพน และกลองทัด ประกอบด้วยแนวเสียงมือขวา มือซ้าย และเสียงของกลองทัดตัวผู้และกลองทัดตัวเมีย ผู้วิจัยกำหนดวิธีการบันทึกโน้ตแทนเสียงตะโพนและกลองทัดและนำเสนอดังนี้

3.5 หน้าทับ ไม้กลอง เพลงตระ ในทศเทพ

โครงสร้างเพลงตระในการวิจัยครั้งนี้ เป็นเพลงตระอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบเข้าด้วยส่วนต่าง ๆ ที่สำคัญและมีอัตลักษณ์เฉพาะ ประกอบด้วยโครงสร้างของทำนองและหน้าทับไม้กลองที่จะต้องใช้ตะโพนและกลองทัด ตีกำกับเข้าทำนองเพลงเท่านั้น

หน้าทับเพลงตระ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนไม้เดิน และส่วนไม้ เป็นส่วนสำคัญที่บ่งบอกถึงประเภทของเพลงตระ ต้องกำกับหน้าทับไม้กลอง ด้วยตะโพนและกลองทัดเท่านั้น จะไม่ใช้กลองชนิดอื่นมาตีกำกับหน้าทับ คือ ตะโพน ไม้กลอง คือ กลองทัด ผู้วิจัยได้รับความรู้จากครูดนตรีชาวบ้านท่านเรียก หน้าทับไม้กลอง ว่า หน้าทับหน้าพาทย์ หมายถึง จังหวะหน้าทับ ที่ใช้ตะโพนและกลองทัดตีเข้ากับเพลงหน้าพาทย์ มีรูปแบบดังนี้

3.5.1 หน้าทับไม้กลอง ไม้เดิน

กำหนดนับจังหวะเป็นจำนวนไม้กลอง โดยเริ่มนับไม้กลองของเพลงตระที่มีขนาดความยาว 4 ไม้ 8 ไม้ ในประเภทเพลงตระ 2 ชั้น เป็นจำนวนนับ เทียบได้กับความยาวของหน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น นับเป็น 1 จังหวะ หรือ 1 ไม้กลอง โดยในแต่ละจังหวะจะดำเนินทำนองด้วยตะโพนและลงท้ายจังหวะแต่ละจังหวะด้วยกลองทัด เรียก 1 หน้าทับไม้กลอง และนิยมกำหนดนับ 1 ไม้ มีขนาดความยาวเท่ากันทุกไม้ โดยดำเนินทำนองด้วยกลองทัด ตัวเมีย ทุกไม้กลอง ในกรณีที่ กลองทัด 2 ใบ ผู้วิจัยนำเสนอดังนี้

หน้าทับไม้กลอง ส่วนไม้เดิน เพลงตระ 4 ไม้

ตัวอย่างที่ 1 หน้าทับไม้กลอง ส่วนของไม้เดิน

3.5.2 หน้าทับไม้กลอง ไม้ลา

เป็นส่วนของการดำเนินทำนองของหน้าทับไม้กลอง ให้มีความกระชั้นชิด ถี่ และห่าง สลับกัน สัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นอย่างดี ในแต่ละไม้กลองอาจจะมีแนวของการดำเนินไม้กลองที่ลงพร้อมจังหวะและไม่พร้อมกับจังหวะ ผู้วิจัยนำเสนอดังนี้

หน้าทับไม้กลอง ส่วนไม้ลา เพลงตระ 4 ไม้

ตัวอย่างที่ 2 หน้าทับไม้กลอง ส่วนของไม้ลา

4. เพลงสาธุการ

ผู้วิจัยนำทำนองเพลงสาธุการเฉพาะเที่ยวแรก มาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องที่เรียงร้อยในทำนองเพลงทั้ง 5 รูปแบบ ผู้วิจัยนำเสนอทำนองเพลงสาธุการเที่ยวแรก เป็นแนวทำนองทางฆ้องวงใหญ่และแนวตะโพน โดยแบ่งทำนองเพลงสาธุการ ออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองเพลง สาธุการ

2
26
ตอนที่ 2
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55

3
56
57
58
59
60
61
ตอนที่ 3
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
ตอนที่ 4
77
78
79
80
81
82
83
84
85

4
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115

5
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145

5
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145

เพลงสาธุการ มีรูปแบบมือฆ้องเป็นทำนองทางพื้น เรียงร้อยเข้าด้วยมือฆ้องในรูปแบบทั้ง 5 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และรูปแบบมือฆ้องร่วม โดยเฉพาะมือฆ้องร่วม เป็นมือฆ้องที่ดำเนินทำนองให้เห็นถึงการแบ่งตอนของเพลง ออกเป็น 4 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 เพลงสาธุการ ตอนที่ 1 ประกอบด้วยทำนองขึ้นต้นเพลง วรรคแรก และ วรรคหลัง ห้องเพลง ที่ 1–5 และลงจบตอนที่ 1 ห้องเพลงที่ 25

ตอนที่ 2 เพลงสาธุการ ตอนที่ 2 ห้องเพลงที่ 26–60 และลงจบตอนที่ 2 ห้องเพลงที่ 60

ตอนที่ 3 เพลงสาธุการ ตอนที 3 ห้องเพลงที่ 61–75 และลงจบตอนที่ 3 ห้องเพลงที่ 75

ตอนที่ 4 เพลงสาธุการ ตอนที่ 4 ห้องเพลงที่ 75–160 และลงจบตอนที่ 4 ห้องเพลงที่ 160

4.1 อัตลักษณ์มือฆ้อง 5 รูปแบบ ในเพลงสาธุการ

4.1.1 รูปแบบขึ้นต้นเพลงสาธุการ

ที่มีอัตลักษณ์ต่างจากเพลงอื่น ๆ ประกอบด้วยทำนองที่มีพยางค์เสียงในรูปแบบคู่ 4 คู่ 8 เรียงเสียง ขึ้น ลง แบ่งเป็นวรรคแรกและวรรคหลัง จบวรรคเพลงในตัวแบบสมบูรณ์ ดังนี้

ทำนองขึ้นต้นเพลงสาธุการ ที่มีอัตลักษณ์ยังประกอบด้วยส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการบรรเลงเพลงสาธุการ คือทำนองขึ้นต้นเพลงด้วยหน้าทับตะโพน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของเพลงสาธุการมีดังนี้

4.1.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ

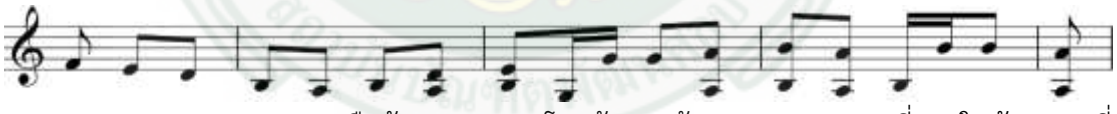
เพลงสาธุการ มีทำนองประกอบด้วยพยางค์เสียงในรูปแบบคู่ 2 คู่ 4 และคู่ 8 เรียงเสียงขึ้น ลง และจบวรรคเพลงในตัว แบบสมบูรณ์

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงสาธุการ เป็นทำนองในรูปแบบ ขึ้น อย่างไร ลง อย่างนั้น หรือ ลง อย่างไร ขึ้น อย่างนั้น เป็นอัตลักษณ์ของทำนองเพลงไทยในรูปแบบขึ้นต้นและลงจบเพลง สังเกตได้ว่ามีลักษณะของพยางค์เสียงที่เป็นทำนองเดียวกัน ทั้งในวรรคแรกและวรรคหลัง เพียงแต่ในรูปแบบขึ้นต้นเพลง ได้ลดพยางค์เสียงลง เพื่อให้เกิดจินตภาพและทิพยภาวะ ในคุณแห่งบิดามารดา ได้รับรสจากการฟังสื่อถึงความสง่างาม สุขุมลุ่มลึกมากยิ่งขึ้น

4.1.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

เพลงสาธุการมีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ สำแดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์เพลง ดังนี้

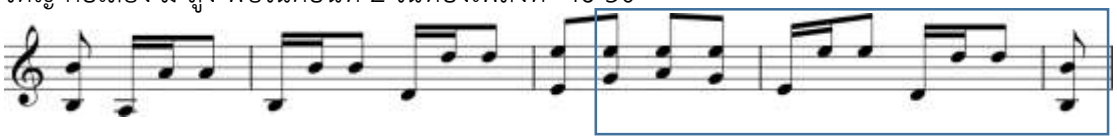
1) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะในตอนที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-15 วรรคแรกของประโยคเพลง และในตอนที่ 3 ห้องเพลงที่ 61-65 วรรคแรกของประโยคเพลง ดังนี้



2) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะประโยคท้ายจบท้ายตอนเพลง ตอนที่ 1 ในห้องเพลงที่ 21-25 ตอนที่ 2 ในห้องเพลงที่ 56-60 ตอนที่ 3 ในห้องเพลงที่ 71–75 เป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะหมายรู้ว่าจบตอน ดังนี้

จะเห็นได้ว่า ในวรรคหลังของประโยค พยางค์ที่ 3 ของการดำเนินทำนอง เป็นมือฆ้อง คู่ 6 ที่หมายรู้กันในหมู่นักปฏิบัติ ว่า **เสี้ยวกลางวง**

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ที่เป็นประโยคดำเนินทำนองทางเสียงสูงสุดของฆ้องวงใหญ่ คือเสียง มี สูง พบในตอนที่ 2 ในห้องเพลงที่ 46-50



การดำเนินทำนอง ในวรรคหลังของประโยคเพลง พยางค์เสียงเริ่มต้นวรรค ประกอบด้วยมือฆ้องคู่ 5 คู่ 6 และจบด้วยคู่ 8 เป็นรูปแบบเฉพาะที่พบในเพลงสาธุการ

4) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ในประโยคขึ้นทำนองของตอนที่ 4 เป็นการเพิ่มกลวิธีการบรรเลงให้เป็นการเฉพาะของลักษณะสำนวน **เท่า ตกแต่ง** ซึ่งพบเป็นรูปแบบเฉพาะเพลงสาธุการในห้องเพลงที่ 76-80 ดังนี้

ลักษณะเท่าตกแต่งที่เพิ่มรายละเอียดให้มีพยางค์เสียงเพิ่มขึ้นและเว้นช่วงของจังหวะระหว่างพยางค์ แบะต้องปฏิบัติในแนวที่ไม่รุกรน

4.1.4 รูปแบบมือฆ้อง คู่ 2

ในเพลงสาธุการไม่พบรูปแบบมือฆ้องคู่ 2

4.1.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม

เพลงสาธุการมีรูปปแบบมือฆ้องร่วมที่เรียงร้อยอยู่ตลอดทั้งเพลงอยู่ในส่วนสำคัญของเพลง ได้แก่ รูปแบบมือฆ้องจบตอนเพลงที่ 1 จบตอนเพลงที่ 2 และ จบตอนเพลงที่ 3และมีทำนองที่ซ้ำทำนองร่วมกัน ในตอนที่ 1 กับทำนองตอนที่ 3 ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องที่เป็นทำนองจบตอน

2) รูปแบบมือฆ้องมีทำนองซ้ำทำนอง ร่วมกันของเพลงสาธุการ อยู่ในตอนที่ 1 ห้องเพลงที่ 11– 25 ร่วมทำนองกับตอนที่ 3 ห้องเพลงที่ 62-75 ดังนี้

4.2 แนวทางการสังเคราะห์สู่การสร้างสรรค์เพลงสาธุการ

การสร้างสรรค์เพลงสาธุการสำหรับบรรเลงในพิธีการบูชาพระรัตนตรัย บูชาบิดามารดาและครูอาจารย์ ผู้วิจัยได้สังเคราะห์ทำนองของเพลงสาธุการ และเพลงสาธุการชั้นเดียว เพื่อสู่การสร้างสรรค์เพื่อการฟัง โดยคงรูปแบบการขึ้นต้นเพลงด้วยหน้าทับตะโพน ปรุงรูปแบบของมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ส่วนรูปแบบมือฆ้องลงจบตอนที่ 4 ลงจบด้วยรูปแบบมือฆ้องลงจบในเพลงสาธุการชั้นเดียว เป็นทำนองจบในเที่ยวแรก เพื่อเชื่อมต่อเข้าเพลงสาธุการชั้นเดียว โดยการเข้าเนื้อทำนองตอนที่ 1 และดำเนินทำนองทางพื้น บรรเลงลำลอง เคล้า ล้อ เหลื่อมและขัดทำนองไปกับทางร้อง ลงจบในตอนที่ 4 ของเพลงสาธุการชั้นเดียว มีรูปแบบหน้าทับเป็น แบบหน้าทับเฉพาะเพลง โดยใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวตีกำกับหน้าทับเพลงสาธุการคือ ตะโพน มีหน้าที่เป็นผู้ขึ้นเพลงหรือส่วนบทนำของเพลง (Introduction) มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงสอดคล้องและดำเนินสอดแทรกเข้ากับเนื้อทำนองเพลงไปโดยตลอดทั้งเพลงอีกทั้งหน้าทับเพลงสาธุการยังมีคุณสมบัติที่สามารถแสดงถึงการจบตอนของทำนองทั้ง 4 ตอนอีกด้วย

การสร้างสรรค์ทำนองเป็นในรูปแบบบังคับทำนองเพื่อสื่อถึงจินตภาพที่เข้าสู่การน้อมนำเพื่อการบูชา เกิดความสงบนิ่งและเกิดสมาธิในทิพยภาวะ ด้วยลักษณะทำนองที่เรียบเรียงด้วยพยางค์เสียงที่ไม่โลดแล่นทะเยอทะยานอยาก เป็นไปในลักษณะที่น้อมนำสู่ความสงบร่มเย็นและบางเบาของจิต เมื่อสัมผัสเสียงเพลงสาธุการรับรู้ได้ว่าจิตนั้นปราศจากกิเลสเครื่องเศร้าหมองและพันธนาการใด ๆ ทิพยภาวะแห่งความเมตตา กรุณา มุทิตาและอุเบกขา ในพระรัตนตรัย ได้บังเกิดขึ้นโดยพลัน

5. เพลงสาธุการชั้นเดียว

5.1 เพลงสาธุการ ชั้นเดียว

ผู้วิจัยนำทำนองในส่วนของเที่ยวแรกมา โดยแบ่งทำนองออกเป็น 4 ตอน เพื่อสะดวกต่อการศึกษาทำนองเพลงที่มีวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้อง ในรูปแบบทั้ง 5 รูปแบบแนวทำนองเพลงสาธุการ ชั้นเดียวและหน้าทับตะโพน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเพลง สาธุการ ชั้นเดียว

2
26
27
28
29
30
31
32
33
ตอนที่ 3
34
35
36
37
38
39
40
ตอนที่ 4
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55

3
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85

5.2 โครงสร้างทำนองเพลงแบ่งเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 1-15

ตอนที่ 2 เริ่มจากห้องเพลงที่ 16-33

ตอนที่ 3 เริ่มจากห้องเพลงที่ 34-400

ตอนที่ 4 เริ่มจากห้องเพลงที่ 41-85

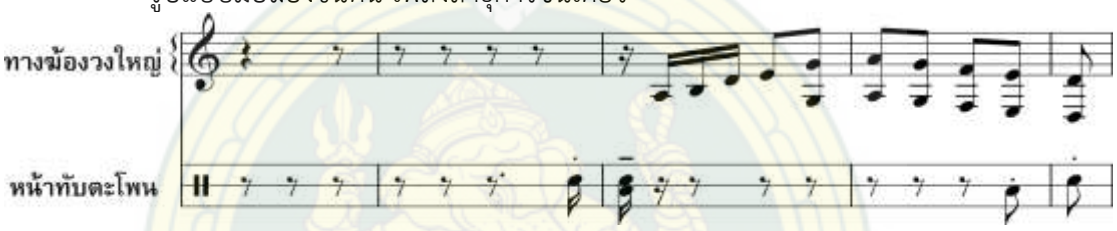
5.3 เพลงสาธุการชั้นเดียวเที่ยวแรก ประกอบด้วยรูปแบบมือฆ้อง 5 รูปแบบดังนี้

อัตลักษณ์มือฆ้อง เพลงสาธุการ ชั้นเดียว

1) รูปแบบขึ้นต้น

เพลงสาธุการชั้นเดียว ที่มีอัตลักษณ์ต่างจากเพลงอื่น ๆ ขึ้นทำนองส่วนต้นด้วยหน้าทับตะโพน ประกอบเข้าด้วยพยางค์เสียงในรูปแบบมือฆ้องคู่ 4 คู่ 8 เรียงเสียง ขึ้น ลง และจบวรรคเพลงในตัว แบบสมบูรณ์ ดังนี้

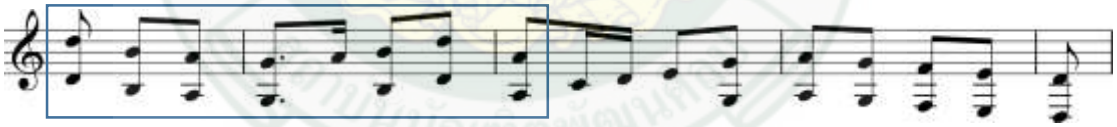
รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงสาธุการชั้นเดียว



2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง สาธุการชั้นเดียว

มีทำนองที่เน้นเสียงด้วยการดำเนินลีลาลงจบด้วยคู่ 8 เรียงเสียง ลงจาก เสียง โด และจบวรรคเพลงด้วย เสียง เร ตามเสียงลงจบในเพลงสาธุการ

รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงสาธุการชั้นเดียว



ทำนองมือฆ้องประโยคแรกที่เข้ารูปแบบมือฆ้องลงจบ ซึ่งประกอบเป็นส่วนสำคัญที่มีลักษณะทำนองที่เน้นเสียงให้เป็นที่หมายรู้ ถึงความแตกต่างจากรูปแบบมือฆ้องร่วม ที่เป็นรูปแบบมือฆ้องจบตอน

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

เพลงสาธุการชั้นเดียว มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ แสดงให้เห็นถึง อัตลักษณ์เพลง ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง สาธุการชั้นเดียว

มือฆ้องเฉพาะในเพลงสาธุการ ชั้นเดียว อยู่ในตอนที่ 4 ห้องเพลงที่ 56-60 ซึ่งไม่มีทำนองรูปแบบนี้ในส่วนอื่นๆ ของเพลงสาธุการ ชั้นเดียว

ทั้งนี้ รูปแบบมือฆ้องข้นต้นเพลง และรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ยังปรากฏว่าเป็นรูปแบบมือเฉพาะ ในเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ด้วย เพราะมีลักษณะเฉพาะที่ไม่มีในส่วนอื่นของทำนองเพลง

4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

เพลงสาธุการชั้นเดียว ไม่ปรากฏรูปแบบมือฆ้องคู่ 2

5) รูปแบบมือฆ้องร่วม

เพลงสาธุการชั้นเดียว มีรูปแบบมือร่วมที่พบในเพลงเดียวกันนี้ เป็นการเรียงร้อยสำนวนทำนองที่แสดงเป็นสัญลักษณ์ของทำนองเพลง ในทำนองจบตอนของเพลง ที่มีรูปแบบร่วมกัน ในตอนที่ 1 ตอนที่ 2 และตอนที่ 3 ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงสาธุการชั้นเดียว

ปรากฏในตอนที่ 1 ห้องเพลงที่ 11-15

ปรากฏในตอนที่ 2 ห้องเพลงที่ 28-33

ปรากฏในตอนที่ 3 ห้องเพลงที่ 37-40 รู

ปแบบมือฆ้องเพลงสาธุการ และรูปแบบมือฆ้องเพลงสาธุการ ชั้นเดียว

6. เพลงตระพระอิศวร

6.1 เพลงตระพระอิศวร เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 8 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

6.2 อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระอิศวร

ผู้วิจัยวิเคราะห์รูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบ ได้แก่

1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง

2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

5) รูปแบบมือฆ้องร่วม

6.3 รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระอิศวร

6.3.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระอิศวร

มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยด้วยสำนวนทำนอง คู่ 4 คู่ 2และ ทำนองสะบัดผสมผสานเข้าเป็นทำนองวรรคท้า และคู่ 5 ทำนองสะบัดผสมผสานเข้าเป็นทำนองวรรครับ โดยวิถีทำนองลีลาศจากเสียง เร ลงถึงเสียง เร ต่ำ มีความห่างคู่ 8 ด้วยกลวิธีที่ผู้ปฏิบัติบรรเลงต้องทำเสียงได้ชัดเจนถูกต้องทั้งเสียงและจังหวะ เมื่อฟังแล้วสามารถสื่อถึงจินตภาพ และทิยภาวะในองค์พระอิศวร

6.3.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระอิศวร

มีรูปแบบมือฆ้องที่เรียงร้อยด้วยสำนวนทำนองที่คลี่คลายไม่มีกลวิธีในสำนวนทำนองแบบซับซ้อน เป็นรูปแบบของทำนองที่สื่อถึงความสงบร่มเย็นเป็นสุข ด้วยระดับเสียงกลางในฆ้องวงใหญ่ดำเนินขึ้นถึงระดับเสียง ซอล สูง ในวรรคแรก และเคลื่อนลงจากเสียง เร สูง ในวรรคหลัง 1 ช่วงเสียงของเสียง เร สูง ลงถึงเสียง เร ด้วยลีลาที่มีทำนองเรียบง่าย สื่อถึงความรู้สึกที่ได้สรรเสริญบูชามหาเทพได้สำเร็จดังปรารถนาแล้ว มีรูปแบบ ดังนี้

6.3.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระอิศวร

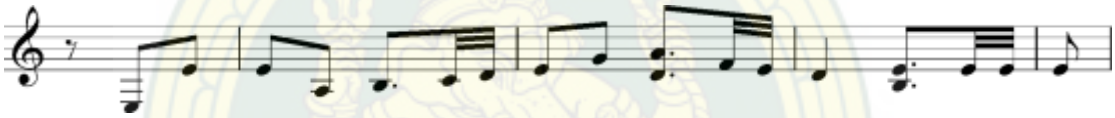
มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยในทำนองเพลงตระพระอิศวรตั้งแต่ไม้เดินที่ 1 ถึงไม้เดินที่ 7 ซึ่งประกอบด้วยสำนวนในกลวิธีสะบัด สะเดาะ เป็นพยางค์เสียงเข้าด้วยกัน ตลอดทั้งวรรคแรก และวรรคหลัง ยกเว้นแต่ไม้เดิน ที่ 8 ที่มีทำนองที่คลี่คลายของจินตภาพเข้าสู่ทิพยภาวะแห่งความสงบร่มเย็นเป็นสุข มีรูปแบบ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 1-5 เป็น ทำนองขึ้นต้นเพลงไม้เดินที่ 1 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 6-10 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 2 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

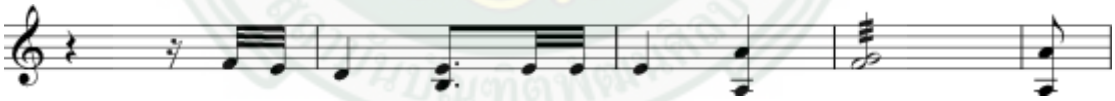
รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 11-15 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 3 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 16-20 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 4 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น



รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 21-25 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 5 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 26-30 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 6 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น



รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ อยู่ในห้องเพลงที่ 31-35 เป็น ทำนองไม้เดินที่ 7 ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

6.3.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอิศวร

มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เรียงร้อยเข้าในทำนอง ไม้เดินที่ 4 และไม้เดินที่ 7 แสดงถึงพลังแห่งองค์พระศิวะมหาเทพ ในการปราบสิ่งที่ชั่วร้ายให้เกิดความสงบร่มเย็น มีรูปแบบดังนี้

ปรากฏอยู่ในพยางค์เสียงที่ 2 ห้องเพลงที่ 17 การปฏิบัติในทำนองเพลงของเสียงคู่ 2 ในเพลงหน้าพาทย์ จะเน้นเสียงด้วยกลวิธีการกรอเสียงเกิดพลังที่เข้มขลัง

ปรากฏอยู่ในพยางค์เสียงที่ 2 ห้องเพลงที่ 34 การปฏิบัติในทำนองเพลงของเสียงคู่ 2 ในเพลงหน้าพาทย์ จะเน้นเสียงด้วยกลวิธีการกรอเสียงเกิดพลังที่เข้มขลัง

6.3.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระอิศวร

มีรูปแบบมือฆ้องร่วม เรียงร้อยด้วยสำนวนทำนองที่เรียบสงบร่มเย็น ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์เพลงอื่น ๆ เช่น เพลงสาธุการ มีรูปแบบมือฆ้องแบบทำนองทางพื้น เข้าลักษณะสำนวนทำนองรูปแบบมือฆ้องร่วมในเพลงสาธุการ ผู้วิจัยนำเสนอเป็นตัวอย่างดังนี้

ปรากฏอยู่ในส่วนของไม้ลา ห้องเพลงที่ 46-50 มีลักษณะเป็นทำนองทางพื้น ซึ่งพบว่าปรากฏในทำนองเพลงสาธุการ

ปรากฏอยู่ในส่วนของไม้ลา ห้องเพลงที่ 56-60 มีลักษณะเป็นทำนองทางพื้น ซึ่งพบว่าปรากฏในรูปแบบมือฆ้องลงจบ ในเพลงสาธุการ

7. เพลงตระพระอุมา

เพลงตระพระอุมา เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

มีรูปแบบมือฆ้องที่ดำเนินทำนองจากเสียงสูงลีลาศมาเสียงกลางและเสียงต่ำ ผสมผสานกลวิธีของมือฆ้องด้วยกลวิธี ที่ผู้ปฏิบัติบรรเลงต้องสามารถทำเสียงได้ชัดเจนถูกต้องทั้งเสียงและจังหวะ เมื่อฟังแล้วสื่อถึงจินตภาพของพลังแห่งมหาเทพที่ยิ่งใหญ่ที่มีทิพยภาวะเพื่อปราบซึ่งสิ่งชั่วร้าย และประทานพรความสงบสุขเมื่อได้สรรเสริญบูชา มีรูปแบบมือฆ้อง ดังนี้

7.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระอุมา

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรกด้วยเสียงสูงสุด คือ เสียง มี จบวรรคแรกด้วยเสียง ลา แล้วต่อด้วยทำนองขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง ลา ต่ำ จบวรรคหลังด้วยเสียง ลา สูง ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นเพลง จากเสียงสูงสุด มาเสียง กลาง และจากเสียง ต่ำ เคลื่อนมาที่เสียง กลาง แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุข มีรูปแบบดังนี้

7.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระอุมา

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรกด้วยเสียง คือ เสียง เร จบวรรคแรกด้วยเสียง ลา ขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง โด ต่ำ จบวรรคหลังด้วยเสียง ซอล สูง ลีลาศของเสียงในประโยคลงจบเพลง ปรากฏจาก เสียงสูงสุด มา เสียง กลาง และจากเสียง ต่ำ เคลื่อนมาเสียง กลาง แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุข มีรูปแบบดังนี้

7.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระอุมา

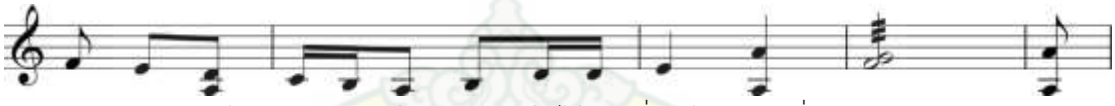
มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรกด้วยเสียง คือ เสียง ที จบวรรคแรกด้วยเสียง ลา ขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง ลา จบวรรคหลังด้วยเสียง ลา สูง ลีลาศของเสียงในประโยครูปแบบมือฆ้องเฉพาะจากเสียงสูง มาเสียง กลาง แล้วซ้ำเสียง ทั้งวรรคหลังด้วยคู่ 8 เสียงลา มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะที่ซ้ำเสียงลูกตก จากการซ้ำเสียงและเสมือนว่าจบวรรคหลัง ในรูปแบบบไม่มีที่สิ้นสุด สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุข แบบไม่มีที่สิ้นสุด มีรูปแบบดังนี้

7.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอุมา

รูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรกด้วยเสียง ฟา จบวรรคแรกด้วยเสียง มี ขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง ลา จบวรรคหลังด้วยเสียง ลา คู่ 8 ลีลาศของเสียงในประโยครูปแบบมือฆ้องคู่ 2 จากเสียงกลาง แล้วดำเนินด้วยลงสูงเสียงต่ำ ด้วยสำนวนสะบัดลงและสะบัดขึ้น ส่วนในวรรคหลังมีรูปแบบมือ

ฆ้องคู่ 2 เสียง ซอล ฟา และเน้นเสียงให้เกิดพลังแห่งการปราบซึ่งชั่วร้ายให้กลับกลายเป็นสิ่งที่ดีงามแก่ผู้สรรเสริญบูชา เสียงของลูกตกที่เสียง ลา สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณ รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระอุมา จะซ้ำในไม้เดิน ที่ 2 และไม้เดินที่ 4 มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ปรากฏในวรรคหลังในไม้เดินที่ 2 ห้องเพลงที่ 9



รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ปรากฏในวรรคหลังในไม้เดินที่ 4 ห้องเพลงที่ 19

7.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระอุมา

มีรูปแบบมือฆ้องในไม้เดิน ที่ 1 ร่วมกับไม้เดินที่ 3 และไม้เดินที่ 2 ร่วมกับไม้เดินที่ 4 เน้นเสียงให้เกิดพลังแห่งการปราบซึ่งชั่วร้ายให้กลับกลายเป็นสิ่งที่ดีงามแก่ผู้สรรเสริญบูชา ในวรรคหลังของไม้เดินที่ 2 ร่วมกับไม้เดินที่ 4 ในรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียงลูกตกที่เสียง ลา สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระอุมา ปรากฏในไม้เดินที่ 1 ซ้ำไม้เดินที่ 3 ไม้เดินที่ 2 ซ้ำไม้เดินที่ 4

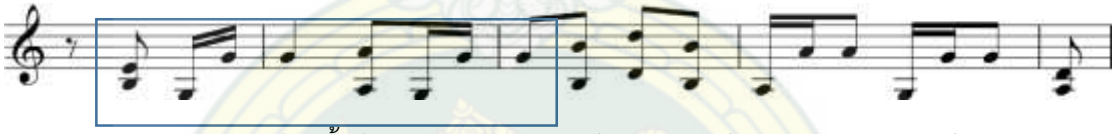
8. เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ มีดังนี้

8.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องขึ้นต้นวรรคแรกด้วยสำนวนทำนอง เท่า เสียง ซอล เป็น เท่า แบบปกติ ขึ้นเพลง ซึ่งในเพลงทศเทพ มีเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพลงเดียวที่ขึ้นต้นเพลงด้วยรูปแบบมือฆ้อง เท่า ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง ที ลงจบวรรคด้วย เสียง เร ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลง เสียงกลาง และมีสำนวนทำนองรูปแบบฆ้องทางพื้นปกติ แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพที่อวตารมาดับร้อนผ่อนเย็น มีรูปแบบดังนี้



รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ปรากฏทำนองเท่า ในวรรคแรก

8.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคแรกด้วยพยางค์เสียงเสียง เร คู่ 4 ดำเนินทำนองเรียงเสียงขึ้นและลงจบวรรคด้วยเสียง ซอล ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง ลา ลงจบวรรคด้วยเสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงปกครอง (Tonic) ลีลาศของเสียงในประโยคลงจบเพลงอยู่ที่ช่วงกลางของเสียง ซึ่งในเพลงทศเทพ มีเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพลงเดียวที่มีรูปแบบมือฆ้องลงเพลงด้วยรูปแบบมือฆ้องซ้ำเสียง ซอล ทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง ที่ไม่ตกแต่งให้มีสำนวนทำนองที่ซับซ้อน แต่เป็นรูปแบบมือฆ้องแบบทางพื้นปกติ แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพที่อวตารมาดับร้อนผ่อนเย็น มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

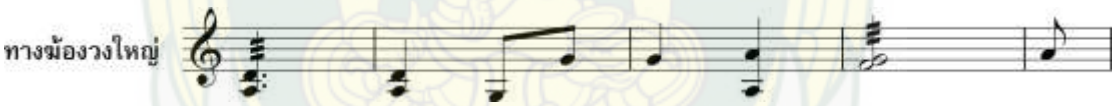
8.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

มีรูปแบบมือฆ้อง เฉพาะในไม้เดินที่ 1 มือฆ้องขึ้นต้นเพลง ไม้เดินที่ 2 คงเสียง ซอล แต่ลดพยางค์ลง ให้มีความห่างของเสียงด้วยกลวิธีสำนวนกรอของมือฆ้อง ระหว่างท้ายวรรคหลังของไม้เดินที่ 1 เชื่อมต่อไม้เดินที่ 2 และเชื่อมต่อกับไม้เดินที่ 3 ลีลาศของเสียงในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ทั้ง 3 ไม้เดิน สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีสิ้นสุด มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ไม้เดินที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-5 ไม้เดินที่ 2 ห้องเพลงที่ 6-10 และไม้เดินที่ 3 ห้องเพลงที่ 11-15 ซึ่งไม่ปรากฏในเพลงอื่น

8.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

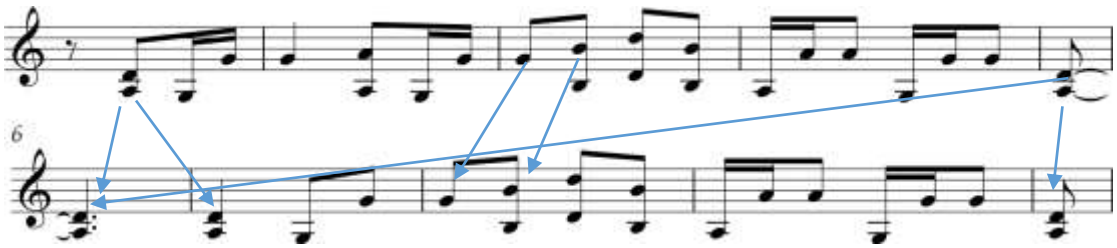
รูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรก กลวิธีกรอด้วยเสียง เร จบวรรคท้าด้วยเสียง ซอล ส่วนในวรรคหลังมีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียง ซอล ฟา และเน้นเสียงให้เกิดพลังแห่งการปราบสิ่งชั่วร้ายให้กลับกลายเป็นสิ่งที่ดีงามแก่ผู้สรรเสริญบูชา เสียงลูกตกที่เสียง ลา สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณ รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ จะอยู่วรรคหลังในไม้เดิน ที่ 3 เท่านั้น มีรูปแบบดังนี้



รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในห้องเพลงที่ 14 เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

8.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

รูปแบบมือฆ้องในไม้เดิน ที่ 1 ร่วมกับไม้เดินที่ 2 โดยลดพยางค์เสียงลงในวรรคท้าของไม้เดินที่ 2 สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีที่สิ้นสุด มีรูปแบบดังนี้



รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

วรรคแรกห้องเพลงที่ 1-3 เป็นมือฆ้องร่วมกับห้องเพลงที่ 6-8 วรรคหลัง ห้องเพลง 3-5 และห้องเพลง 8-10 การดำเนินทำนองซ้ำเสียงเดิมแต่เปลี่ยนรูป เป็นลักษณะชั้นเชิงการประพันธ์ของผู้แต่งสามารถสื่อถึงการ อวตาร ของพระนารายณ์

9. เพลงตระพระลักษมี

เพลงตระพระลักษมี เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระลักษมี ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระลักษมี มีดังนี้

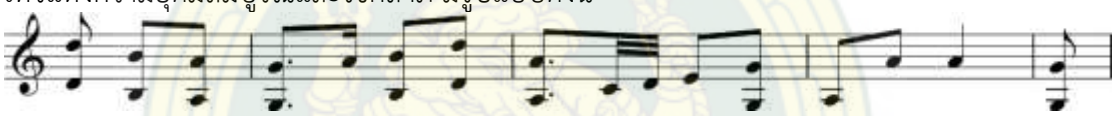
9.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระลักษมี

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องขึ้นต้นวรรคแรก ด้วยเสียงสูงสุดคือเสียง มี จบวรรคแรกด้วยเสียง ซอล ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง ซอล ลงจบวรรคด้วย เสียง ลา ต่ำ ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลง เสียงสูงคือเสียง มี ลงจบด้วยแสดงให้เห็นจินตภาพแห่งผู้ที่สถิตอยู่ในสถานะเบื้องบน และดำเนินวิถีอย่างอ่อนโยนมาที่เสียงต่ำในเสียง ลา แสดงถึงความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพเทวีแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระลักษมี

9.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระลักษมี

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคแรกด้วยสำนวนทำนอง เสียง เร ดำเนินวิถีขึ้นและลงจบวรรคด้วยเสียง ลา ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง ลา ลงจบวรรคด้วย เสียง โด ลีลาศของเสียงในประโยคลงเพลงอยู่ที่ช่วงกลางของเสียง ที่ตกแต่งและมีสำนวนทำนองรูปแบบมือฆ้องทางพื้นปกติ แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพเทวีแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้



9.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระลักษมี

มีรูปแบบมือฆ้อง เฉพาะในไม้เดินที่ 1 มือฆ้องขึ้นต้นเพลง ไม้เดินที่ 2 ในกลุ่มเสียงต่ำด้วยเสียง ที และลงจบวรรคหลังด้วยเสียง ซอล และมือฆ้องเฉพาะในไม้ลาประโยคที่ 2 มีความเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลงตระพระลักษ ปรากฏซ้ำเสียงสะบัดด้วยแนวทางลงและสะบัดซ้ำเสียง และให้มีความห่างของเสียงด้วยกลวิธีสำนวนกรอของมือฆ้อง และสะบัดระหว่างท้ายวรรคหลัง ลีลาศของเสียงในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ทั้ง 3 สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณจากมหาเทพเทวีแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระลักษมี ปรากฏในมือฆ้องขึ้นต้นเพลงเป็นไม้เดินที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-5 ไม้เดินที่ 2 ห้องเพลงที่ 6-10 และห้องเพลงที่ 26-30 ในส่วนของไม้ลา

9.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระลักษมี

รูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรก กลวิธีกรอด้วยเสียง ที จบวรรคแรกด้วยเสียง มี มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในพยางค์เสียง 6 ส่วนในวรรคหลังมีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียง ซอล ฟา ในพยางค์เสียงที่ 2 และเน้นเสียงให้เกิดพลังแห่งการปราบซึ่งชั่วร้าย ให้กลับกลายเป็นสิ่งที่ดีงามแก่ผู้สรรเสริญบูชา เสียงลูกตกที่เสียง ลา สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณ จากมหาเทพเทวีแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

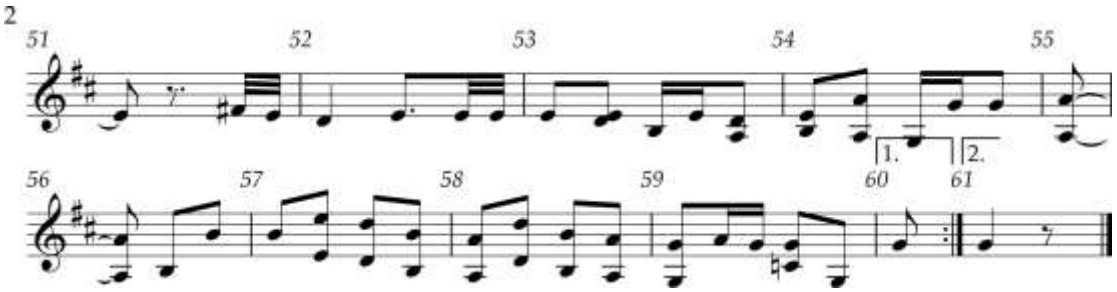
9.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระลักษมี

รูปแบบมือฆ้องในไม้เดิน ที่ 1 ร่วมกับไม้เดินที่ 3 และไม้เดินที่ 2 ร่วมกับไม้เดินที่ 4 เน้นเสียงให้เกิดพลังแห่งการให้กลับร้ายกลายเป็นสิ่งที่ดีงามแก่ผู้สรรเสริญบูชา ในวรรคหลังของไม้เดินที่ 2 ร่วมกับไม้เดินที่ 4 ในรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียงลูกตกที่เสียง เร และ เสียง ซอล สื่อให้เห็นถึงจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะความสงบสุขแบบไม่มีประมาณ จากมหาเทพเทวีแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระลักษมี ไม้เดินที่ 1 และไม้เดินที่ 2 จะคงรูปแบบมือฆ้องร่วมกับรูปแบบมือฆ้องในไม้เดินที่ 3 และไม้เดินที่ 4 เข้าลักษณะซ้ำทำนองเดิม 2 ครั้งในไม้เดิน

10. เพลงตระพระพรหม

เพลงตระพระพรหม เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 8 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้



อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระพรหม ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระพรหม มีดังนี้

10.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระพรหม

มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยด้วยสำนวนทำนอง คู่ 8 ทำนองกรอในทำนองวรรคแรก ด้วยเสียง เร มี ลีลาศจากเสียงสูงดำเนินวิถีมาสู่เสียงกลางลงท้ายวรรคแรกด้วยเสียง ลา ส่วนทำนองวรรคหลังวิถีทำนองลีลาศจากเสียง ที เร โดยกำหนดให้การใช้มือคู่ 8 ในเสียง ที และเป็นคู่ 6 ในเสียง เร ช่วงกลางของฆ้องวงใหญ่ลงถึงเสียง คู่ 4 เสียง มี ด้วยกลวิธีที่มีสำนวนในการดำเนินทำนองทางพื้น เมื่อฟังแล้วสื่อถึงจินตภาพของพลังแห่งมหาเทพที่ยิ่งใหญ่ที่มีทิพยภาวะในฐานะผู้สร้างสรรพสิ่งในมนุษยโลก มีรูปแบบดังนี้

10.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระพรหม

มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยด้วยสำนวนทำนองที่คลี่คลายไม่มีกลวิธีในสำนวนทำนอง ทั้งในวรรคแรกและวรรคหลัง วิถีทางจากเสียงสูงลงมาเป็นมีระยะห่าง 5 เสียง และย้ำเสียงด้วยคู่ 8 เป็นรูปแบบมือฆ้องลงจบของทำนองเพลงด้วย เสียง ซอล เป็นเสียงลงจบด้วยเสียงปกครอง (Tonic) แสดงถึงความสงบร่มเย็นเป็นสุข เมื่อได้สรรเสริญบูชามหาเทพ มีรูปแบบ ดังนี้

10.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระพรหม

มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยในทำนองเพลงตระพระพรหมที่ไม้เดินที่ 7 ไม้เดินที่ 8 และประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 ในไม้ลา ประกอบด้วยสำนวนทำนองกลวิธีสะบัด สะเดาะ เข้าด้วยกัน ตลอดทั้งวรรคแรก และวรรคหลัง ยกเว้นแต่ไม้เดิน ที่ 8 ที่มีทำนองที่คลี่คลายของจินตภาพเข้าสู่ทิพยภาวะความสงบร่มเย็นเป็นสุข เมื่อได้สรรเสริญบูชามหาเทพ มีรูปแบบ ดังนี้

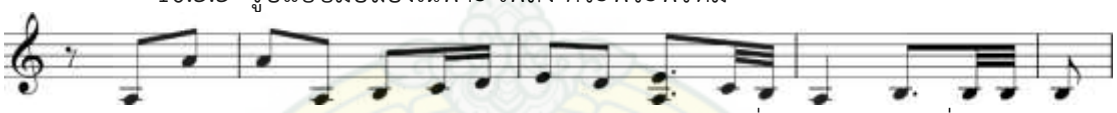
10.3.1 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม ไม้เดินที่ 7 พยางค์เสียงเริ่มต้นจากวรรคแรก เสียง ซอล และประกอบด้วยมือฆ้องคู่ 2 ในพยางคเสียง ที่ 4 ของวรรคหลังแล้วลงจบไม้เดินที่ 7 ในเสียงลา ซึ่งเป็นปรากฏการณีของการดำเนินทำนองรูปแบบมือฆ้องเฉพาะต่างจากเพลงอื่น

10.3.2 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม

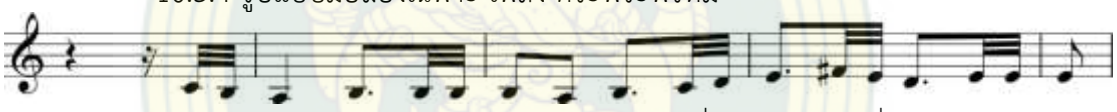
รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม ไม้เดินที่ 8 พยางค์เสียงเริ่มต้นจากวรรคแรก เสียง ลา คงเสียงตกจากไม้เดินที่ 7 และประกอบด้วยมือฆ้องคู่ 2 ในพยางคเสียง ที่ 4 ของวรรคหลังแล้วลงจบไม้เดินที่ 8 ในเสียงลา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของการดำเนินทำนองรูปแบบมือฆ้องเฉพาะต่างจากเพลงอื่น

10.3.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม



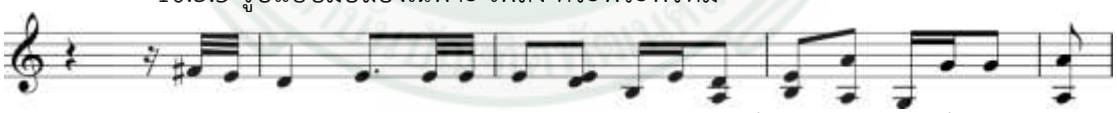
รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม ไม้ลาประโยคที่ 1 พยางค์เสียงเริ่มต้นจากวรรคแรก เสียง ลา คงทำนองเดิมและเสียงตกจากไม้เดินที่ 8 แล้วเปลี่ยนทำนองในวรรคหลัง ด้วยพยางค์ที่ประกอบด้วยคู่ 5 เสียงลา แล้วสะบัดลง และย้ำเสียงจบวรรคหลังที่เสียง ที จบไม้ลาประโยคที่ 2 ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของการดำเนินทำนองรูปแบบมือฆ้องเฉพาะที่ไม่มีปรากฏในเพลงอื่น

10.3.4 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม



รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม ไม้ลาประโยคที่ 2 พยางค์เสียงเริ่มต้นจากวรรคแรกเว้นพยางค์เสียงห่างจากเสียงตกในไม้ลาประโยคที่ 1 ย้ำเสียงวรรคแรกที่เสียง ที ในวรรคหลังดำเนินทำนองขึ้นสู่ช่วงเสียงกลางของฆ้องวงใหญ่ด้วยสำนวนทำนองสะบัดขึ้น สะบัดลง และย้ำเสียงท้ายวรรคที่เสียง เร ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของการดำเนินทำนองรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ไม่มีปรากฏในเพลงอื่น

10.3.5 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม



รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลง ตระพระพรหม ไม้ลาประโยคที่ 3 พยางค์เสียงเริ่มต้นจากวรรคแรกเว้นพยางค์เสียงห่างจากเสียงตกในไม้ลาประโยคที่ 2 ด้วยกลวิธีสะบัดลงแล้วย้ำเสียง มี ในวรรคหลัง เป็นการดำเนินทำนองขึ้นสู่ช่วงเสียงสูงของฆ้องวงใหญ่ ด้วยสำนวนทำนองส่งวรรคหลังเข้าสู่ประโยคที่ 4 ไม้ลา ลงเสียงท้ายวรรคที่เสียง ลา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของการดำเนินทำนองรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ไม่มีปรากฏในเพลงอื่น

10.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระพรหม

มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยในทำนอง วรรครับในไม้เดินที่ 7 และไม้เดินที่ 8 แสดงถึงพลังแห่งองค์พระมหาเทพ ในการปราบสิ่งที่ชั่วร้ายให้เกิดความ

10.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระพรหม

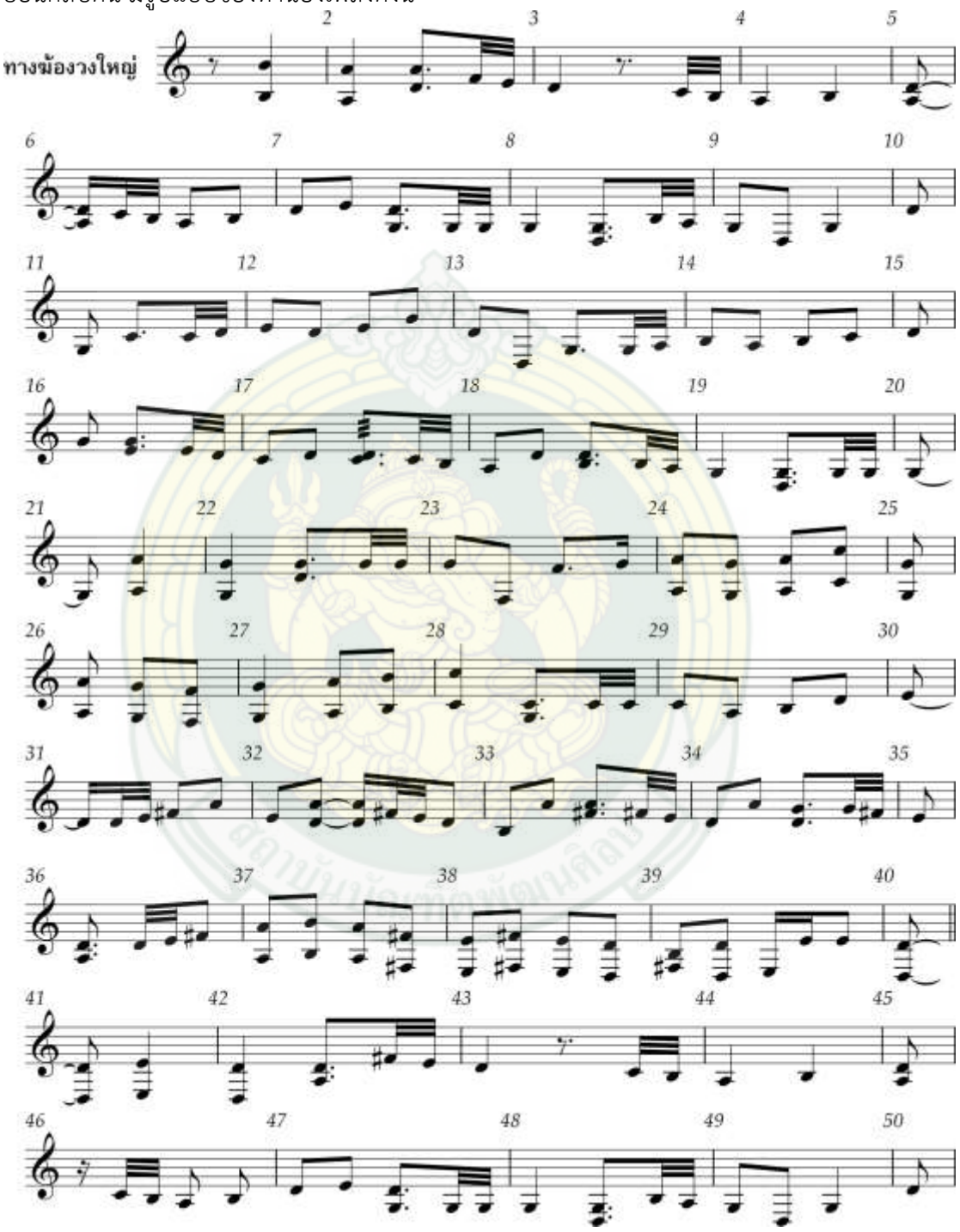
มีรูปแบบมือฆ้องเรียงร้อยในทำนองเพลงตระพระพรหมที่ไม้เดินที่ 7 ไม้เดินที่ 8 มีรูปแบบซ้ำ วรรคแรกและวรรคหลัง และประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 ในไม้ลา ประกอบเข้าด้วย สำนวนทำนองกลวิธีสะบัด สะเดาะ เข้าด้วยกัน ตลอดทั้งวรรคแรก และวรรคหลัง ซึ่งจะเห็นได้ว่าการ ผสมพยางค์เสียงและเชื่อมระหว่างไม้เดินที่ 8 เข้าวรรคแรกในไม้ลาประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบมือฆ้อง เดียวกัน ที่มีทำนองที่สร้างความเข้มขลังของจินตภาพแห่งผู้สร้างด้วยพลังอันยิ่งใหญ่ แฝงไว้ด้วยทิพย ภาวะพลังที่เป็นอุดมไปด้วยความสงบร่มเย็นเป็นสุข เมื่อได้สรรเสริญบูชามหาเทพ มีรูปแบบ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระพรหม ปรากฏในรูปแบบมือฆ้องในส่วนไม้เดินและในส่วน ไม้ลา ซึ่งไม่ปรากฏรูปแบบมือฆ้องลักษณะนี้ในส่วนอื่นของบทเพลง

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระพรหม ปรากฏในรูปแบบมือฆ้องในส่วนไม้เดินและในส่วน ไม้ลา ซึ่งไม่ปรากฏรูปแบบมือฆ้องลักษณะนี้ในส่วนอื่นของบทเพลง

11. เพลงตระพระสุรัสวดี

เพลงตระพระสุรัสวดี เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้



อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระสุรัสวดี ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่

1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง

2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง

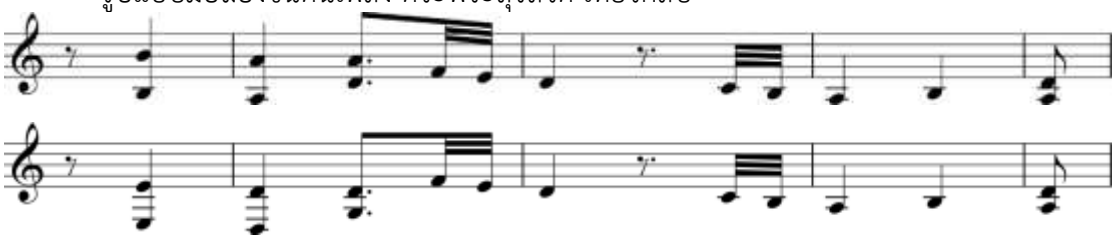
3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงพระสุรัสวดี มีดังนี้

11.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระสุรัสวดี

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องขึ้นต้นวรรคแรกด้วยระดับเสียงกลาง คือเสียง ที จบวรรคแรกด้วยเสียง เร ด้วยลีลาศสำนวนทำนองกรอ และกลวิธีสะบัด ดำเนินทำนองด้วยเสียง เร ต่ำ ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นทำนองวรรคหลังด้วยเสียง โด ลงจบวรรคด้วย เสียง เร ต่ำ ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลง เสียงสูงคือเสียง ที ลงจบด้วย เสียง เร ประกอบด้วยกลวิธี สะบัด ด้วยการเว้นจังหวะให้มีช่วงว่างของเสียง แสดงให้เห็นจินตภาและทิพยภาวะของมหาเทวีแห่งศิลปะวิทยาการและอักษรศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ สื่อถึงความเมตตาและอิ่มเอมศาสตร์และศิลปะวิทยาการอย่างมีความสุข มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระสุรัสวดี เที่ยวกลับ

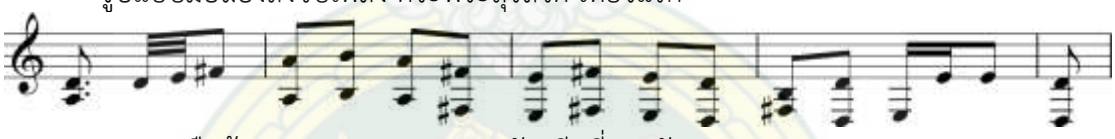


รูปแบบมือฆ้องขึ้นเพลง ปรากฏเสียงพยางค์ที่มีความแตกต่างกันในพยางค์เสียงขึ้นต้นในวรรคเพลงแรก โดยเที่ยวแรก ขึ้นต้นด้วยพยางค์เสียงที่ 1 และ พยางค์เสียงที่ 2 ด้วย เสียง ที และ เสียง ลา ส่วนเที่ยวกลับ ขึ้นต้นด้วยพยางค์เสียงที่ 1 และ พยางค์เสียงที่ 2 ด้วย เสียง มี และเสียง เร เข้าลักษณะ จบ เสียงไหน ขึ้น เสียงนั้น

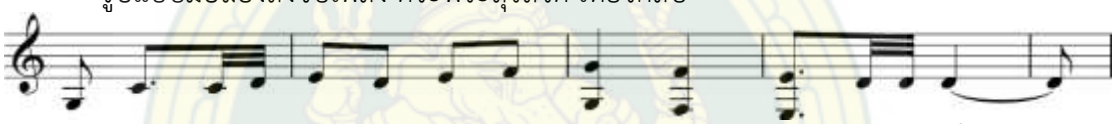
11.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระสุรัสวดี

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคท้าด้วยสำนวนทำนอง เสียง เร ดำเนินวิถีขึ้นและลงจบวรรคด้วยเสียง ลา ในส่วนวรรครับขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง ลา ลงจบวรรคด้วย เสียง โด ลีลาศของเสียงในประโยคลงเพลงอยู่ที่ช่วงกลางของเสียง ที่ตกแต่งและมีสำนวนทำนองรูปแบบมือฆ้องทางพื้นแสดงให้เห็นจินตภาและทิพยภาวะของมหาเทวีแห่งศิลปวิทยาการและอักษรศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ สื่อถึงความเมตตาและอิ่มเอมศาสตร์และศิลปวิทยาการอย่างมีความสุข มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระสุรัสวดี เที่ยวแรก



รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระสุรัสวดี เที่ยวกลับ

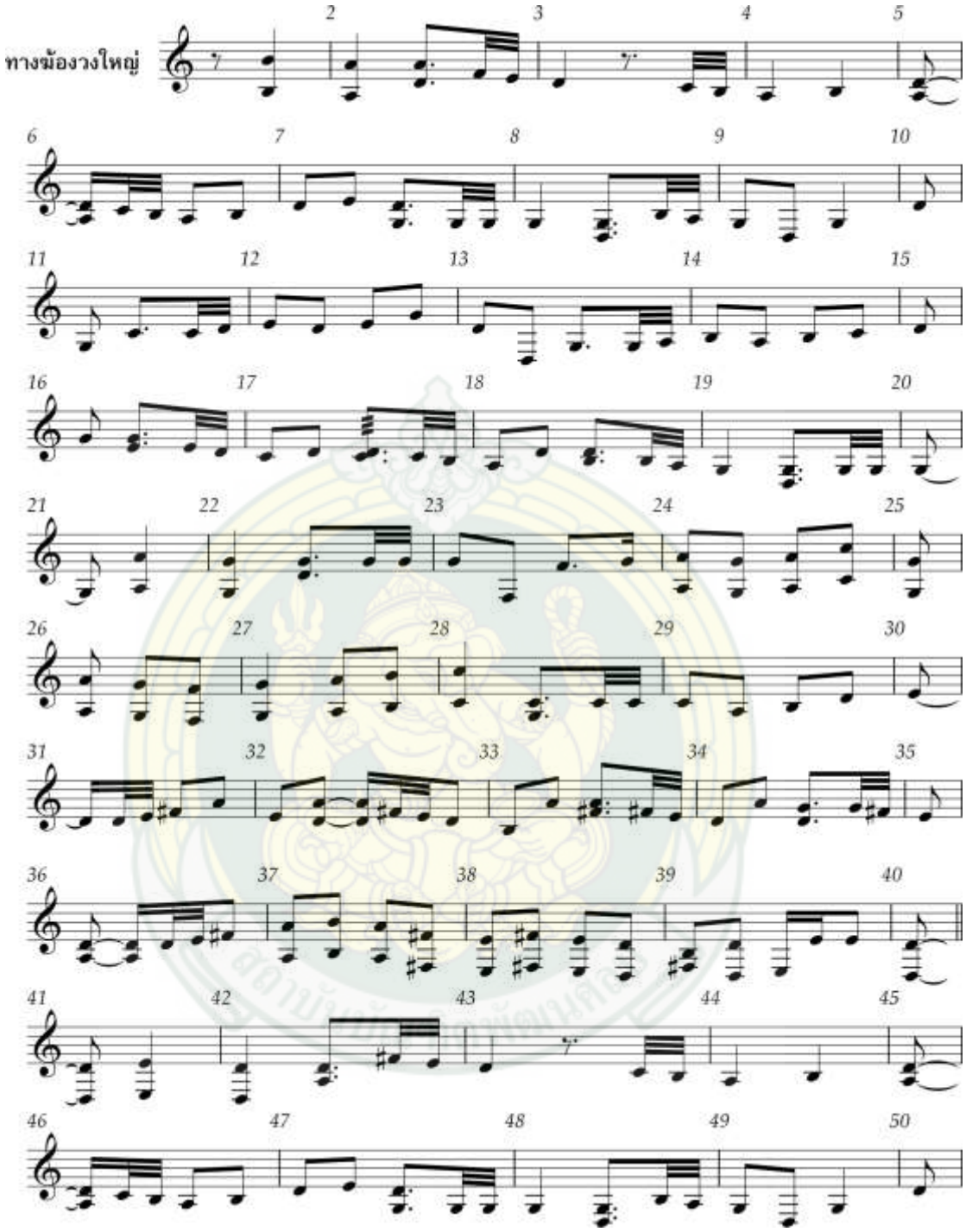


ผู้ประพันธ์ทำนองลงจบเพลงตระพระสุรัสวดี เป็นตามไปคุณแห่งพระสุรัสวดี ที่มีคุณลักษณะเป็นมหาเทวีด้านอักษรศาสตร์และวิทยาการทั้งปวง จึงปรากฏให้เห็นถึงโครงสร้างของทำนองที่มีความพิเศษและทำนองมีความต่างกันในการดำเนินทำนองในรูปแบบเพลงตระ ที่จะต้องบรรเลงย้อนกลับซึ่งปรากฏการดำเนินทำนองที่ซ้ำกันดังกล่าว สื่อให้รับรู้ได้ถึงจินตภาพและทิพยภาวะในมหาเทวีด้านศิลปะวิทยาการที่ยิ่งใหญ่

11.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระสุรัสวดี

มีรูปแบบมือฆ้อง เฉพาะในทั้ง 4 ไม้เดินเริ่มแต่ไม้เดินที่ 1 มือฆ้องขึ้นต้นเพลงเริ่มด้วยเสียง ที ไม้เดินที่ 2 ไม้เดินที่ 3 และไม้เดินที่ 4 ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 20 มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลงทั้งวรรคแรกและวรรครหลัง การดำเนินดำเนินจากเสียงกลางลงสู่เสียงต่ำและเคลื่อนกลับมาเข้าไม้ลา ด้วยเสียงกลาง แล้วลงจบเที่ยวแรก ด้วยเสียง เร ย้อนเที่ยวกลับขึ้นต้น ด้วยเสียงตกของไม้ลา ในรูปแบบจบเสียงไหน ขึ้นเสียงนั้น ด้วยเสียง เร ในห้องเพลงที่ 41 จนจบไม้เดินในเที่ยวกลับห้องเพลงที่ 60 ดำเนินวิถีของทำนองไม้ลาด้วยลีลาศทางเสียงต่ำจนลงจบเพลงที่เสียง เร รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลงตระพระสุรัสวดีที่ซ้ำเสียง สะบัดลง และ สะบัดซ้ำเสียง และให้มีความห่างของเสียงด้วยกลวิธีสำนวนทำนองกรอ ของมือฆ้อง และสะบัด ระหว่างท้ายวรรคหลัง ลีลาศของเสียงในประโยครูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เรียงร้อยในลักษณะของสัมผัสเสียงในวรรคแรกและวรรคหลังโดยตลอด สื่อให้เห็นถึงจินตภาและทิพยภาวะของมหาเทวีแห่งศิลปะและวิทยาการและอักษรศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ ความเมตตาและความอิ่มเอมทั้งศาสตร์และศิลปะและวิทยาการอย่างมีความสุข มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระสุรัสวดี


ทางฆ้องวงใหญ่

สังเกตได้ว่าเพลงตระพระสุรัสวดี มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ที่ไม่ปรากฏในเพลงอื่น

11.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระสุรัสวดี

รูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยขึ้นต้นวรรคแรกในไม้เดินที่ 4 ด้วยเสียง โด เร มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในพยางค์เสียงที่ 4 เป็นลักษณะเสียงคู่ 2 ประกอบในวรรคเพลงวรรคแรก ส่วนในวรรคหลังในไม้ลาประโยคที่ 1 และประโยคที่ 3 มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียง ซอล ต่ำ ลา ต่ำ ในพยางค์เสียงที่ 3 และประโยคที่ 3 ของไม้ลา จะทำซ้ำทำนองของไม้เดินที่ 8 สื่อให้เห็นถึงจินตภาและทิพยภาวะของมหาเทวีแห่งศิลปะและวิทยาการและอักษรศาสตร์ที่ยิ่งใหญ่ ความเมตตาและความอิ่มเอมทั้งศาสตร์และศิลปะรวมทั้งวิทยาการทั้งปวงอย่างมีความสุข มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในเพลงตระพระสุรัสวดี 2 รูปแบบ ดังนี้

11.4.1 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 แบบที่ 1

ปรากฏรูปแบบมือฆ้อง คู่ 2 ในไม้เดินที่ 3 ห้องเพลงที่ 13 พยางค์เสียงที่ 2 ในรูปแบบเสียงจรที่สื่อถึงความรู้สึกในทิพยภาวะขของพระมหาเทวีด้านศิลปะศาสตร์

11.4.2 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 แบบที่ 2

ปรากฏรูปแบบมือฆ้อง คู่ 2 ในไม้ลาประโยคที่ 1 และไม้ลาประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 62 และห้องเพลงที่ 72 ในพยางค์เสียงที่ 2 ที่เน้นเสียงของคู่ 2 เสียง ซอลต่ำ ลาต่ำ ในรูปแบบเสียงหลักสำคัญที่สื่อถึงความรู้สึกในทิพยภาวะขของพระมหาเทวีด้านศิลปะศาสตร์

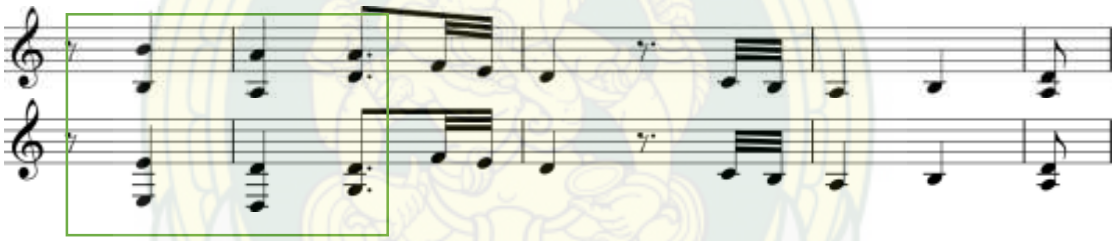
11.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระสุรัสวดี

มือฆ้องร่วมในเพลงตระพระสุรัสวดีจะต่างเพลงตระอื่นๆ ในทศเทพที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพซึ่งรูปแบบมือฆ้องร่วม วิเคราะห์ได้ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องร่วม มือฆ้องขึ้นต้นเพลง เที่ยวแรก มีรูปแบบมือฆ้องร่วม กับมือฆ้องขึ้นต้นเพลงเที่ยวกลับ มีเสียงที่แตกต่างที่ห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 2 เท่านั้น

2) รูปแบบมือฆ้องร่วม ในไม้เดินที่ 4 มีรูปแบบมือฆ้องร่วมกับประโยคที่ 2 ของไม้ลา ซึ่งดำเนินวิถีของทำนองเพลงอย่างเดียวกัน

รูปภาพที่ 55 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระสุรัสวดี

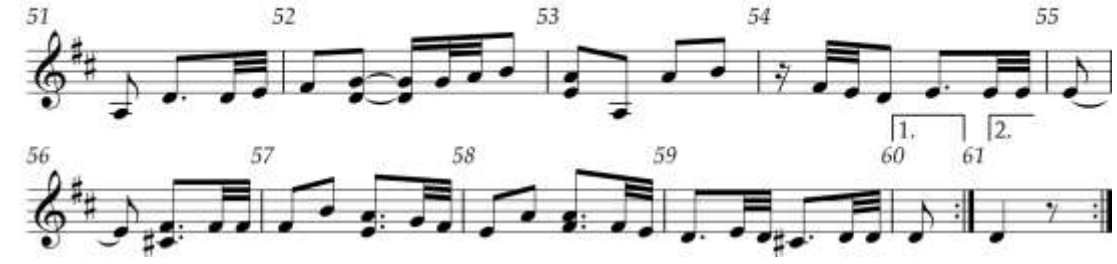


รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระสุรัสวดี

12. เพลงตระพระคเณศ

เพลงตระพระคเณศ เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 8 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

2



อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระคเณศ ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระคเณศ มีดังนี้

12.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระคเณศ

มีรูปแบบมือฆ้อง ที่ประกอบด้วย มือฆ้องขึ้นต้นเพลงในวรรคแรกด้วยเสียงช่วงกลางคือคู่ 4 เสียง ฟา จบวรรคแรกด้วยเสียง มี ในส่วนวรรคหลัง ขึ้นต้นวรรคหลังด้วยเสียง ฟา ลงจบวรรคด้วยเสียง ลา สูง ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลงคือเสียง ฟา ลงจบด้วย เสียง เร แสดงให้เห็นถึงจินตภาพแห่งมหาเทพผู้มีพละกำลังที่เข้มแข็งด้วยรูปแบบมือฆ้องคู่ 4 และสะบัดซ้ำเสียงอย่างเข้มแข็ง ในท้ายวรรคแรกมีรูปแบบทำนองที่สะบัดลงมาที่เสียง มี ในส่วนวรรคหลัง ลีลาศด้วยสะบัดลงสามเสียงแล้วดำเนินขึ้นอย่างอ่อนโยนมาในเสียง ลา สูง ทำให้การสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึกได้ว่า ได้ทรงประทานความสำเร็จ ความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระคเณศ

12.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระคเณศ

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคแรกด้วยสำนวนทำนองคู่ 4 เสียง ฟา ซึ่งเป็นทำนองเดียวกับวรรคแรกในมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ดำเนินทำนองขึ้นและลงจบวรรคด้วยเสียง มี ในส่วนวรรคหลัง ขึ้นต้นวรรคด้วยด้วยสำนวน สะบัด3 เสียงอย่างมีพลังด้วยเสียง ฟา เสียง มี ในพยางค์เสียงที่ 2 และสะบัดซ้ำเสียงเพื่อลงจบวรรคด้วย เสียง เร ลีลาศของเสียงในประโยคลงจบเพลง แสดงให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข ได้รับประทานซึ่งความสำเร็จ ความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระคเณศ

12.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระคเณศ

มีรูปแบบมือฆ้อง เฉพาะในไม้เดินทั้ง 8 ไม้เดิน โดยในการปฏิบัติ จะทำซ้ำในไม้เดินที่ 1 ถึง ไม้เดิน 4 แล้วย้อนกลับที่ไม้เดินที่ 1 ถึง ไม้เดิน 4 รวมเป็นจำนวนนับไม้เดิน 8 ไม้ รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลงมีทำนองในกลุ่มเสียงช่วงกลาง สลับกับช่วงเสียงต่ำและกลับมาช่วงเสียงกลางแล้วลงจบไม้เดินด้วยเสียง มี ซึ่งเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ที่ประกอบเข้าด้วยพยางค์เสียงจากกลวิธี สะบัด 3 เสียง สะบัดเสียงเดียว บ่งบอกถึงความเป็นผู้มีพลังที่ยิ่งใหญ่เข้มแข็ง เป็นอัตลักษณ์มือฆ้องเฉพาะเพลง ลีลาศของเสียงในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะสื่อให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข รับประทานความสำเร็จ ความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระคเณศ

เพลงตระพระคเณศมีมือฆ้องที่มีลักษณะเฉพาะประกอบด้วยวรรคเพลงทั้งวรรคแรกและวรรคหลังที่ไม่มีปรากฏในเพลงอื่น

12.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระคเณศ

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 อยู่ในไม้ลาประโยคที่ 1 พยางค์ที่ 2 ของวรรคหลัง ซึ่งเป็นรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เสียง ซอล ที่ประโยคแรกของทำนองไม้ลาเพียงที่เดียว มือฆ้องคู่ 2 เป็นคุณลักษณะของทำนองที่เน้นเสียงให้เกิดพลังสื่อให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข รับประทานความสำเร็จ ความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระคเณศ

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในห้องเพลงที่ 44 ทำนองไม้ลาประโยคที่ 1 เน้นเสียงให้สื่อถึงพลังแห่งทิพยภาวะ ในเทพเจ้าแห่งความสำเร็จ

12.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระคเณศ

รูปแบบมือฆ้องร่วมอยู่ในไม้เดิน ที่ 3 ร่วมกับไม้เดินที่ 4 และมือฆ้องร่วมในไม้ลาประโยคที่ 3 และไม้ลาประโยคที่ 4 แสดงถึงการดำเนินทำนองลงแบบเน้นน้ำหนักเสียงด้วยกลวิธีสะบัด สะเดาะ ให้เกิดพลังสื่อให้เห็นจินตภาพแห่งความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข ได้รับประทานซึ่งความสำเร็จ ความเมตตาและทิพยภาวะแห่งความสงบสุข จากมหาเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์และโชคลาภ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระคเณศ

รูปแบบมือฆ้องร่วมปรากฏในทำนองเพลงตระพระคเณศทั้งในไม้เดินและไม้ลา ซึ่งทำนองทั้ง 2 ส่วนมีรูปแบบที่เหมือนกันและอยู่ในส่วนท้ายที่ดำเนินทำนองในไม้เดินที่ 3 ไม้เดินที่ 4 ห้องเพลงที่ 11-20 ไม้เดินที่ 7 และไม้เดินที่ 8 ห้องเพลงที่ 31-40 และส่วนท้ายที่เป็นทำนองลงจบเพลง ในไม้ลาประโยคที่ 3 และ ประโยคที่ 4 ห้องเพลงที่ 51-60

13. เพลงตระพระประคนธรรพ

เพลงตระพระประคนธรรพ เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองขึ้นต้นเพลงด้วยหน้าทับไม้กลอง 1 หน้าทับไม้กลอง ห้องเพลงที่ 1-5 ในเที่ยวแรก ดำเนินทำนองจบเที่ยวแรกในห้องเพลงที่ 40 แล้วกลับต้นด้วยการบรรเลงทำนองไม้ลาประโยคสุดท้าย ห้องเพลงที่ 41-45 เป็นไม้เดินที่ 1 เชื่อมด้วยไม้เดินที่ 2 ห้องเพลงที่ 6-35 แล้วลงจบประโยคสุดท้ายไม้ลา ที่ห้องเพลงที่ 46-50 ดังนี้

2
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35

3
36
1.
37
38
39
40
1.
41
42
43
44
45
46
2.
47
rit.
48
49
50
2.
rit.

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระประคนธรรพ ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่

1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง

2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระประคนธรรพ

13.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระประคนธรรพ

มีรูปแบบการขึ้นต้นเพลงต่างจากเพลงในทศเทพ คือขึ้นต้นด้วยหน้าทับไม้กลองเป็นไม้เดินที่ 1 ในเที่ยวแรก มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องและหน้าทับไม้กลอง ขึ้นต้น เพลงตระพระประคนธรรพ เที่ยวแรก โดยไม้เดินที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-5 ไม่มีทำนองเพลงทางเครื่อง

ทำนองทางเครื่องจะเริ่มต้นในไม้เดินที่ 2 ด้วยมือฆ้องในสำนวนสะเดาะ ที่ เสียง เร ในวรรคแรก และสำนวนทำนองสะบัดลงทางเสียงต่ำ ด้วยเสียง ทลซ ต่ำ และดำเนินทำนองขึ้นจบท้ายวรรคหลังที่ เสียง เร ปรากฏทำนองมือฆ้องในลักษณะนี้ในเพลงตระนาฏราชและตระพระตรีมูรติ

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้น เพลงตระพระประคนธรรพ เที่ยวหลัง วรรคแรกดำเนินทำนองด้วยมือฆ้องลงจบเพลงโดยทำซ้ำทำนองไม้ลาประโยคที่ 4 เป็นทำนองขึ้นต้นเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 แล้วจึงเชื่อมเข้าทำนองไม้เดินที่ 2 จนจบ

13.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระประคนธรรพ

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคแรกด้วยสำนวนทำนองคู่ 8 เสียง ลา ซึ่งเป็นทำนองเดียวกับวรรคแรกในรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ดำเนินทำนองขึ้นและทำนองลงจบวรรคแรกด้วยสำนวนทำนองสะบัดเสียง เร ดำเนินทางลงสู่เสียงต่ำ ในส่วนวรรคหลัง ขึ้นต้นวรรคด้วยด้วยเสียงสะบัด 3 เสียงอย่างมีพลัง ด้วยเสียง ฟา ดำเนินทำนองลงสู่เสียงต่ำ ที่เสียง เร ในพยางค์เสียงที่ 2 และสะบัดซ้ำเสียงเพื่อลงจบวรรคด้วยเสียง มี ลีลาศของเสียงในประโยคลงเพลง สื่อให้เห็นถึงจินตภาพและทิพยภาวะในเทพดุริยางค์ที่ยิ่งใหญ่ ดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระประคนธรรพ

13.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระประคนธรรพ

มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะในประโยคแรกและประโยคที่ 3 ของไม้ลา โดยในการปฏิบัติ รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง มีกลุ่มเสียงช่วงกลางประกอบด้วยมือฆ้องคู่ 4 สำนวนสะบัด และเว้นช่วงดำเนินทำนองห่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะที่ประกอบเข้าด้วยพยางค์เสียงจากกลวิธี สะบัด 3 เสียง

บ่งบอกถึงความเป็นผู้มีพลังที่ยิ่งใหญ่เข้มแข็ง เป็นอัตลักษณ์มือฆ้องเฉพาะเพลง ลีลาศของเสียงในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะสื่อให้เห็นถึงจินตภาพและทิพยภาวะในเทพดุริยางค์ที่ยิ่งใหญ่ ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระประคนธรรพ ปรากฏในไม้ลาประโยคที่ 1 ห้องเพลงที่ 21-25

2) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระประคนธรรพ ปรากฏในไม้ลาประโยคที่ 2 ห้องเพลงที่ 26-30

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระประคนธรรพ ปรากฏในไม้ลาประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 31-35

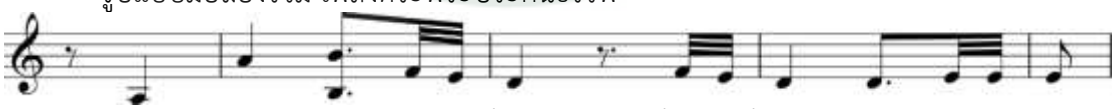
13.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ตระพระประคนธรรพ

ไม่มีการใช้สำนวนทำนองรูปแบบมือฆ้องคู่ 2

13.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระประคนธรรพ

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงเที่ยวกลับ ในไม้เดินที่ 1 ร่วมกับรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงในประโยคที่ 4 ของไม้ลา เป็นรูปแบบของมือฆ้องร่วมในเพลงตระพระประคนธรรพ ซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของเพลง รูปแบบลักษณะนี้ไม่มีในเพลงตระเพลงอื่นๆ แสดงถึงการดำเนินวิถีลงด้วยการเน้นเสียงด้วยกลวิธีสะบัด สะเดาะเสียงให้เกิดพลังสื่อให้เห็นถึงจินตภาพและทิพยภาวะในเทพดุริยางค์ที่ยิ่งใหญ่มีดังนี้

รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระประคนธรรพ



รูปแบบมือฆ้องร่วมปรากฏในไม้ลาที่ 4 และไม้เดินที่ 1 ในเที่ยวกลับต้น

14. เพลงตระพระวิษณุกรรม

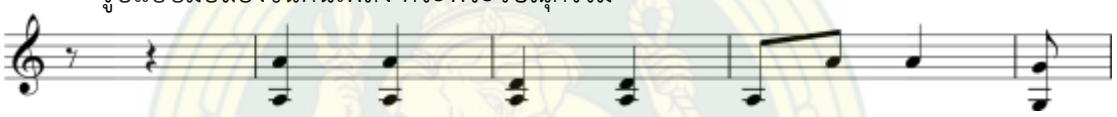
เพลงตระพระวิษณุกรรม เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระวิษณุกรรม ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระวิษณุกรรม ดังนี้

14.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระวิษณุกรรม

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องขึ้นต้นเพลงในวรรคแรกด้วยเสียงช่วงกลางคือคู่ 8 เสียง ลา จบวรรคแรกด้วยเสียง เร ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง เร ลงจบวรรคด้วย เสียง ซอล สูง ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลงคือเสียง ลา ลงจบด้วย เสียง ซอล แสดงให้เห็นถึงจินตภาพแห่งดุริยเทพผู้มีพละกำลังที่เข้มแข็งด้วยรูปแบบมือฆ้องคู่ 8 และกลวิธีกรอซ้ำเสียงอย่างเข้มแข็ง และท้ายวรรคหลังมีรูปแบบมือฆ้องคู่ 4 ในดำเนินเสียงลงสู่เสียงต่ำที่เสียง เร และซ้ำเสียงเคลื่อนมาที่เสียง ลา สูง ในส่วนวรรคหลัง ก็ลีลาศด้วยช่วงเสียง คู่ 5 ห่าง ๆ แล้วดำเนินทำนองขึ้นอย่างอ่อนโยนมาในเสียง ลา สูง แล้วลดเสียงลงจบที่ เสียง ซอล สื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึกว่าได้รับประทานซึ่งเครื่องดนตรีและเครื่องเล่นต่าง ๆ ตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีและเครื่องเล่นต่าง ๆ ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระวิษณุกรรม



14.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระวิษณุกรรม

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคท้แกรด้วยสำนวนทำนองคู่ 8 เสียง ที ซึ่งเป็นรูปแบบมือฆ้องสำนวนทางพื้นปกติ มีลีลาศขึ้นและดำเนินทำนองลงท้ายวรรคที่ เสียง ลา ในส่วนวรรครหลังดำเนินทำนองขึ้นด้วยเสียง เร แล้วแสดงให้เป็นที่หมายรู้ ในรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง แบบย้ำเสียงจบด้วยเสียง ซอล คู่ 5 และ คู่ 8 ตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีและเครื่องเล่นต่าง ๆ ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระวิษณุกรรม

14.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระวิษณุกรรม

มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลงตระพระวิษณุกรรมมีรูปแบบของมือฆ้องที่มีอัตลักษณ์เฉพาะทั้ง 4 ไม้เดิน ประกอบด้วยมือฆ้องในสำนวนทำนอง เท่าตกแต่ง เป็นทำนองวรรคหลังในไม้เดินที่ 2 สำนวนสะบัดซ้ำเสียง เร ในไม้เดินที่ 3 สำนวนสะบัดซ้ำเสียง มี ในไม้เดินที่ 4 และดำเนินทำนองลีลาศขึ้นในวรรคหลังที่เสียง ลา และลงจบไม้เดินด้วยเสียง มี ตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีและเครื่องเล่นต่าง ๆ ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ มีรูปแบบดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม ปรากฏในห้องเพลงที่ 1-5 เป็นรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ไม้เดินที่ 1 และเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะไม่พบในส่วนอื่นของเพลง

2) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม ปรากฏในห้องเพลง 6-10 เป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะใน ไม้เดินที่ 2 และเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะไม่พบในส่วนอื่นของเพลง

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม ปรากฏในห้องเพลง 11-15 เป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะใน ไม้เดินที่ 3 และเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะไม่พบในส่วนอื่นของเพลง

4) แบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระวิษณุกรรม ปรากฏในห้องเพลง 11-15 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะใน ไม้เดินที่ 4 และเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะไม่พบในส่วนอื่นของเพลง

14.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระวิษณุกรรม

ไม่มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 อยู่ในทำนองเพลง

14.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องร่วมอยู่ในไม้เดิน ที่ 2ร่วมกับ ไม้ลาประโยคที่ 4 แสดงถึงรูปแบบสำนวน เท่าตกแต่ง ที่ไม่ได้อยู่ในส่วนของรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง การดำเนินวิทำนองด้วยสำนวนย้ำเสียงด้วยรูปแบบมือฆ้องทางพื้นรูปแบบปกติ ตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีและเครื่องเล่นต่าง ๆ ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ มีรูปแบบอยู่ในทำนองเพลง 2 รูปแบบ ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระวิษณุกรรม

รูปแบบมือฆ้องร่วม ปรากฏในไม้เดินที่ 2 ในส่วนของวรรคหลัง เป็นสำนวนลงจบที่ย้ำเสียง สื่อให้เห็นพลังที่เข้มแข็ง

2) รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระวิษณุกรรม ปรากฏในไม้ลาที่ 4

รูปแบบมือฆ้องร่วม ปรากฏในไม้ลาประโยคที่ 4 อยู่ในวรรคหลัง ที่มีรูปแบบร่วมกันโดยเปลี่ยนทำนองวรรคแรก เป็นสำนวนลงจบที่ย้ำเสียงที่ให้ความรู้สึก สื่อให้เห็นพลังที่เข้มแข็ง เช่นเดียวกัน

15. เพลงตระพระปัญจสีขร

เพลงตระพระปัญจสีขร เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตรา 2 ชั้น ความยาว 4 ไม้ลา การบรรเลงย้อนกลับต้น มีรูปแบบของทำนองเพลงดังนี้

อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงตระพระปัญจสีขร ผู้วิจัยแบ่งรูปแบบมือออกเป็น 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องเพลงตระพระปัญจสีขร มีดังนี้

15.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระปัญจสีขร

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องขึ้นต้นเพลงในวรรคแรกด้วยเสียงช่วงระดับสูงคือคู่ 8 เสียง ซอล ด้วยทำนองยืนเสียงแล้วเคลื่อนลงแบบเรียงเสียงด้วยเสียง ฟา มี เร และย้อนขึ้น แล้วลงจบวรรคแรกที่เสียง ซอล คู่ 8 ในส่วนวรรคหลังขึ้นต้นวรรคด้วยเสียง ซอล ยืนเสียง ด้วยทำนองเรียงเสียงลงจบวรรคที่เสียง ฟา ลีลาศของเสียงในประโยคขึ้นต้นเพลงคือเสียง ซอล ลงจบ ด้วย เสียง ฟา แสดงให้เห็นถึงจินตภาพแห่งดุริยเทพผู้เป็นเทพเจ้าแห่งเครื่อง ดีด สี ด้วยรูปแบบมือฆ้องคู่ 8 และกลวิธีด้วยวิถีการดำเนินทำนองเรียงเสียง ลง ขึ้น ลีลาศด้วยช่วงเสียง คู่ 5 ทำนองห่าง ๆ แล้วดำเนินวิถีขึ้นอย่างอ่อนโยนมาในเสียง ซอล ลา ที สูง แต่ลดลงจบที่ เสียง ฟา เป็นการ สื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึกตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เสียงดนตรี ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ เมื่อได้สรรเสริญบูชาดุริยเทพ มีรูปแบบดังนี้

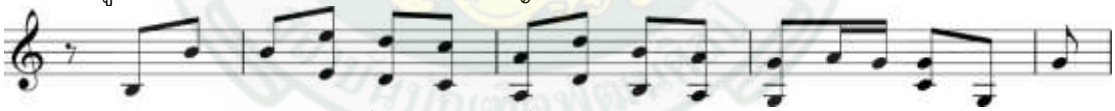
รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ตระพระปัญจสีขร

ปรากฏในไม้เดินที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-5

15.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบ เพลงตระพระปัญจสีขร

มีรูปแบบมือฆ้อง ประกอบด้วยมือฆ้องวรรคแรกด้วยสำนวนทำนองคู่ 8 เสียง ที ซึ่งเป็นรูปแบบมือฆ้องสำนวนทางพื้นปกติ มีลีลาศขึ้นและดำเนินทำนองลงท้ายวรรคแรกที่ เสียง ลา ในส่วนวรรคหลังดำเนินทำนองขึ้นด้วยเสียง เร แล้วแสดงเป็นที่หมายรู้ในรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง แบบย้ำเสียงจบด้วยเสียง ซอล คู่ 5 และ คู่ 8 เป็นการสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึก ตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เสียงดนตรี ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ เมื่อได้สรรเสริญบูชาดุริยเทพ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ตระพระปัญจสีขร



ปรากฏในไม้ลาประโยคที่ 4 ห้องเพลงที่ 35-40 รูปแบบมือฆ้องลงจบ จะปรากฏในเพลงหน้าพาทย์เพลงอื่นได้แก่ เพลงตระพระวิษณุกรรม และเพลงตระตระพระพรหม

15.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ เพลงตระพระปัญจสีขร

มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะได้แก่ไม้เดินที่1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ไม่มีรูปแบบลักษณะนี้ในมือฆ้องทศเทพเพลงอื่นๆ ไม้เดินที่ 3 และไม้เดิน ที่ 4 เป็นทำนองที่มีสำนวนกลวิธีสะบัดเรียงเสียงลงและสะบัดยืนเสียง และรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ในท้ายวรรคแรก ในส่วนไม้ลาประโยคแรกเป็นรูปแบบของมือฆ้องที่มีอัตลักษณ์เฉพาะทิ้งช่วงเสียง ซอล ลา ที ลา ให้มีลีลาศที่สง่าผ่าเผย และในประโยคที่ 3 และประโยคที่ 4 จะเป็นรูปแบบการดำเนินทำนองขึ้นสูง ให้ความรู้สึกเปลี่ยนอารมณ์จากการที่เลื่อนระดับของทางบรรเลงให้มีเสียงสูงขึ้น ซึ่งไม่มีในเพลงอื่น ๆ เป็นการสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึกตามจินตภาพจากดุริยะเทพแห่งการสร้างสรรค์เสียงดนตรี ด้วยทิพยภาวะแห่งความเมตตาและความสุข ความอุดมสมบูรณ์ เมื่อได้สรรเสริญบูชาดุริยเทพ มีรูปแบบรวม 4 รูปแบบ ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระปัญจสีขร

ปรากฏเป็นมือฆ้องเฉพาะในรูปแบบขึ้นต้นเพลง ไม้เดินที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-5และไม่ปรากฏในส่วนอื่น

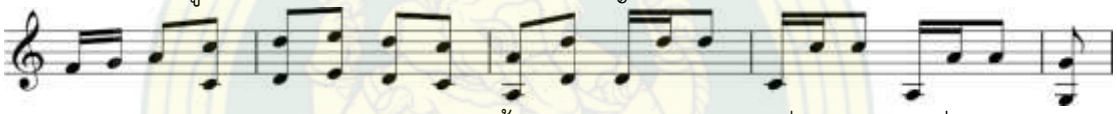
2) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระปัญจสีขร

ปรากฏเป็นมือฆ้องเฉพาะในรูปแบบขึ้นต้นเพลง ไม้ลาประโยคที่ 2 ห้องเพลงที่ 26-30 และไม่ปรากฏในส่วนอื่น

3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระปัญจสีขร

ปรากฏเป็นมือฆ้องเฉพาะในรูปแบบขึ้นต้นเพลง ไม้ลาประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 31-35 และไม่ปรากฏในส่วนอื่น

4) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง ตระพระปัญจสีขร



ปรากฏเป็นมือฆ้องเฉพาะในรูปแบบขึ้นต้นเพลง ไม้ลาประโยคที่ 4 ห้องเพลงที่ 61-40 และไม่ปรากฏในส่วนอื่น

15.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 เพลงตระพระปัญจสีขร

รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ที่ปรากฏอยู่ในทำนองเพลงตระพระปัญจสีขร ในไม้เดินที่ 3 และไม้เดินที่ 4 โดยรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 จะอยู่ในพยางค์ที่ 2 ของวรรคแรก ในเสียงคู่ 2 เสียง เรมี และคู่ 2 เสียง ฟาซอล มีรูปแบบ 2 รูปแบบ ดังนี้

1) รูปแบบมือฆ้องคู่ รูปแบบที่ 1

ปรากฏมือฆ้องคู่ 2 ในพยางค์ที่ 2 ของทำนองวรรคหลัง ไม้เดินที่ 3

2) รูปแบบมือฆ้องคู่ รูปแบบที่ 2

ปรากฏมือฆ้องคู่ 2 ในพยางค์ที่ 2 ของทำนองวรรคหลัง ไม้เดินที่ 4

15.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม เพลงตระพระปัญจสีขร

ไม่มีรูปแบบมือฆ้องร่วมในเพลงเดียวกัน ด้วยเป็นเพลงที่มีรูปแบบมือฆ้องเฉพาะ ดำเนินทำนองตลอดเพลง

16. สรุปผลการวิเคราะห์

ผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพ ตามหลักทฤษฎีดุริยางคศาสตร์ไทย ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ที่นำมาวิเคราะห์ได้ดังนี้

16.1 รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง พบว่าเป็น สำนวน เท่า และสำนวนเท่าตกแต่ง ซึ่งมีความแตกต่างกันทุกเพลง ทั้งด้าน โครงสร้างของทำนองเพลง กลวิธีในสำนวนทำนอง กลุ่มเสียง ช่วงเสียงในการดำเนินทำนอง มีรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะเพลง โดยมือฆ้องขึ้นต้นเพลงสาธุการจะอยู่ในห้องเพลง ที่ 1-3 และมือฆ้องขึ้นต้นเพลงจะเป็นวรรคแรกของไม้เดินที่ 1 ของทุกเพลงตระ ดังนี้

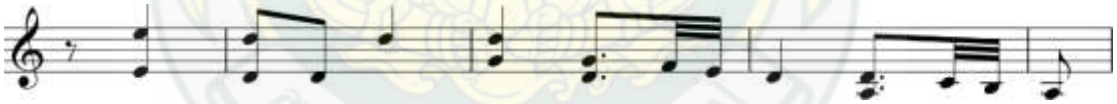
เพลงสาธุการ

เพลงตระพระอิศวร

เพลงตระพระอุมา

เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

เพลงตระพระลักษมี



เพลงตระพรหม

เพลงตระพระสุรัสวดี

เพลงตระพะคเณศ

เพลงตระพระประคนธรรพ

เพลงตระพระวิษณุกรรม

เพลงตระพระปัญจสีขร

ส่วนเพลงตระพระประคนธรรพ จะมีรูปแบบขึ้นต้นเพลงต่างจากเพลงอื่น โดยไม้เดินที่ 1 ขึ้นต้นด้วยหน้าทับไม้กลอง

16.2 รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง

พบว่าในแต่ละเพลงมีรูปแบบที่ลงจบเหมือนกันและลงจบต่างกัน ทั้งที่ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic) และลงจบในเสียงที่ต่ำลง 4 เสียงและ 5 เสียง ดังนี้

เพลงสาธุการ

พบว่า เพลงสาธุการ มีรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง กับ รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง เป็นทำนองที่มีโครงสร้างเดียวกัน และลงจบที่เสียงเดียวกัน

เพลงตระพระอิศวร

พบว่า เพลงตระพระอิศวร มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง เป็นทำนองที่มีโครงสร้างเดียวกันกับเพลงสาธุการ และลงจบที่เสียงเดียวกัน

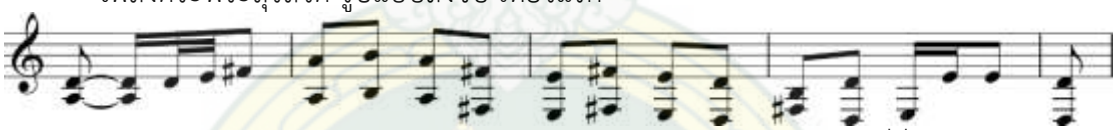
เพลงตระพระอุมา

พบว่า เพลงตระพระอุมา มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

เพลงตระพระพรหม

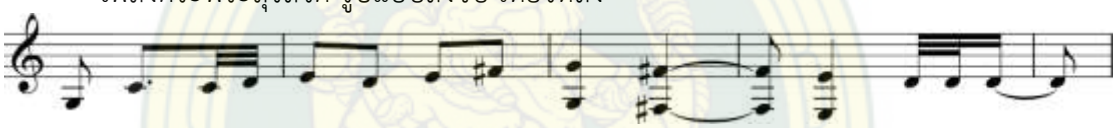
พบว่า เพลงตระพระพรหม มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

เพลงตระพระสุรัสวดี รูปแบบลงจบ เที่ยวแรก



พบว่า เพลงตระพระสุรัสวดี มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงที่ต่ำลง 5 เสียง

เพลงตระพระสุรัสวดี รูปแบบลงจบ เที่ยวหลัง



พบว่า เพลงตระพระสุรัสวดี เที่ยวหลัง มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

พบว่า เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

เพลงตระพระลักษมี

พบว่า เพลงตระพระลักษมี มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

เพลงตระพระคเณศ

พบว่า เพลงตระพระคเณศ มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic) และเป็นทำนองเดียวกับทำนองขึ้นต้นเพลง

ตระพระประคนธรรพ

พบว่า ตระพระประคนธรรพ มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง และเป็นทำนองเดียวกับทำนองขึ้นต้นเพลงและเป็นทำนองเดียวกับมือฆ้องขึ้นต้นเพลงในเที่ยวกลับ

ตระพระวิษณุกรรม

พบว่า ตระพระวิษณุกรรม มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

ตระพระปัญจสีขร

พบว่า ตระพระปัญจสีขร มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง ลงจบในเสียงปกครอง (Tonic)

สรุป

16.3 รูปแบบมือฆ้องเฉพาะ

เป็นรูปแบบมือฆ้องที่มีเฉพาะในเพลงหน้าพาทย์ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์และพบว่ามีลักษณะที่มีอยู่ในเพลงหน้าพาทย์เป็นการเฉพาะเพลง และยังปรากฏว่าในรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง ของทุกเพลงเป็นรูปแบบมือฆ้องเฉพาะทั้งหมด เช่น สาธุการ เพลงตระพระอิศวร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระพรหม ตระพระประคนธรรพ เป็นต้น

16.4 รูปแบบมือฆ้องคู่ 2

เป็นรูปแบบของมือฆ้องที่สร้างพลังเสียงที่เน้นถึงความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ มีรูปแบบมือฆ้องคู่ 2 ที่ปรากฏอยู่ในเพลงหน้าพาทย์ที่นำมาวิเคราะห์ มีรูปแบบดังปรากฏในทำนองในส่วนของไม้เดิน และทำนองในส่วนของไม้ลา ที่การปฏิบัติบรรเลงจะไม่แปรทำนองเป็นทางพื้น

ดังที่ ไพฑูรย์ เฉยเจริญ (2566, 4 มีนาคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงมือฆ้องฆ้องคู่ 2 และสรุปได้ว่า “เพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมมีมือฆ้องสำคัญอยู่หลายมือ แต่ที่สำคัญและเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงหน้าพาทย์ คือมือฆ้องคู่ 2 และก็จะอยู่ตรงช่วงกลาง ๆ ของฆ้องวงใหญ่ เป็นทำนองที่สำคัญมากและก็จะไม่แปรทำนองไปเป็นอย่างอื่น”

16.5 รูปแบบมือฆ้องร่วม

เป็นรูปแบบมือฆ้องของเพลงหน้าพาทย์ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ที่ปรากฏทั้งในเพลงเดียวกันและในเพลงตระทั้งสิบเพลง เช่น รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงที่มีรูปแบบคล้ายกันและใช้ในรูปแบบเดียวกัน คือลงจบเพลง

การศึกษาอัตลักษณ์มือฆ้องในทศเทพทั้ง 5 รูปแบบ ทำให้ทราบว่ารูปแบบมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพเป็นสิ่งสะท้อนถึงคุณลักษณะในเทพเจ้าแต่ละองค์ พยางค์เสียงทุกๆ เสียงมีความหมายสื่อสารถึงจินตภาพและทิพยภาวะได้เป็นอย่างดี นอกจากอัตลักษณ์มือฆ้องทั้ง 5 รูปแบบ ที่ผู้วิจัยค้นพบในเพลงหน้าพาทย์ ยังปรากฏรูปแบบมือฆ้องที่เป็นสำนวนทำนองทางพื้น ที่ผู้ประพันธ์เรียงร้อยไว้ในทำนองเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิบ ผู้วิจัยได้สรุปรูปแบบมือฆ้องในแต่ละเพลงและสังเคราะห์ และได้นำมาเป็นสมุฏฐานในการสร้างสรรค์ ทางร้อง ทางเครื่อง ใน ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ต่อไป

บทที่ 5

งานสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา เป็นการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ขึ้นจากสมุฏฐานเดิม สำหรับประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดงโขน ละคร สู่การเป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง โดยผู้วิจัยมีแนวทางการสร้างสรรค์เพื่อเป็นการบูชาสรรเสริญ พระรัตนตรัย บุพการี ครูอาจารย์ และเทพเจ้า ทั้ง 10 เป็นสิ่งที่เคารพบูชาในวิชาชีพแห่งตนเสริมสร้างจนเกิดแรงบันดาลใจในวิธีการประพันธ์ รูปแบบและรายละเอียดแห่งการสร้างทำนองเพลงในเทพเจ้าที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และการนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์
2. กระบวนการสร้างสรรค์
3. การสร้างสรรค์บทร้อง
4. การสร้างสรรค์ทางร้อง ทางเครื่อง
5. การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง เพลงดุริพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์

1.1 แนวคิดในการบูชาสรรเสริญพระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์

ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา อันประกอบด้วย คติในการบูชาผู้มีพระคุณที่ควรค่าแก่การเคารพบูชาสรรเสริญ ได้แก่ คุณแห่งพระพุทธ คุณแห่งพระธรรม คุณแห่งพระสงฆ์ ซึ่งพระราชสารโกศล เจ้าคณะจังหวัดอุดรธานี (ธ) เจ้าอาวาสวัดโพธิสมภรณ์ อุดรธานี ได้กล่าวเป็นพุทธธรรมคำสอนสำหรับผู้ที่ขอบรรพชาอุปสมบท ณ วัดป่าบ้านตาด จ.อุดรธานี สรุปได้ดังนี้

คุณแห่งพระพุทธเจ้านั้น มีคุณความดีคือ มีพระปัญญาปรีชาชาญฉลาดรอบรู้ ในสิ่งที่คนรู้คนเห็น ทั้งคุณโทษประโยชน์ ไม่ใช่คุณประโยชน์ ตลอดถึงอริยสัจ 4 ซึ่งไม่มีใคร ที่เป็นครูอาจารย์สั่งสอน ส่วนนี้คือ "พระปัญญาคุณ" ทรงละสิ่งที่เป็นโทษ คือ อาสวะกิเลสเครื่องเศร้าหมองได้ทั้งหมด กับทั้งวาสนา คือ กิริยา กาย วาจา ที่กิเลสปกคลุมมานาน ทรงบริบูรณ์ด้วยคุณความดีที่เป็นคุณธรรมโดยอเนกประการ ส่วนนี้ คือ "พระวิสุทธิคุณ" มีพระหฤทัยเต็มไปด้วยเมตตากรุณาสัตว์ ซึ่งเล่าร้อนอยู่ด้วยเพลิงกิเลสและกองทุกข์ ทรงแสดงธรรมและสั่งสอนให้สัตว์ได้ฟังและปฏิบัติตาม ดับเพลิงกิเลส และกองทุกข์เสียได้ โดยไม่เห็นแก่ความลำบาก ทุกข์ยาก เหน็ดเหนื่อยของพระองค์ ส่วนนี้คือ "พระมหากรุณาธิคุณ" ท่านผู้ดำรงพระคุณทั้งสามประการนี้เรียกว่า "พระพุทธเจ้า" แปลว่า ท่านผู้รู้ดีรู้ชอบ เมื่อพระพุทธเจ้ารู้ดีรู้ชอบเช่นนี้แล้ว ทรงเอ็นดูกรุณาในหมู่สัตว์ จึงได้ทรงแสดงธรรม แนะนำสั่งสอนธรรมะคำสั่งสอนของพระองค์นั้นเรียกว่า "ปริยัติธรรม" เพราะเป็นคุณที่ผู้ปฏิบัติจะต้องเล่าเรียน ท่องบทจำทรงศึกษาให้เข้าใจในบทความ แปลความในปริยัตินั้น คือ ปฏิบัติชอบ คือ ศีล สมาธิ และปัญญา

ความรักษากายวาจาให้บริสุทธิ์ คือ ไม่ประพฤติล่วงกิเลสอย่างหยาบที่จะพึงก้าวล่วง ทางกาย ทางวาจา ด้วยศีล ความรักษาใจให้บริสุทธิ์ คือ เพ่งใจไว้ในอารมณ์เดียวไม่ก่อเกี่ยวเศร้าหมองในนิวรณ์ทั้ง 5 เรียกว่า สมาธิ ความทางทิฐิ ความเห็นแก่ซื่อตรงตามความเป็นจริง ชื่อว่าปัญญา ศีล สมาธิ ปัญญา นี้ เรียกว่า "ปฏิบัติธรรม" เพราะเป็นคุณที่ผู้ปฏิบัติจะพึงดำเนิน กาย วาจาใจนึกคิดจิตของตนให้เป็นไปตาม เมื่อผู้ปฏิบัติ ปฏิบัติตามศีล สมาธิและปัญญานี้ได้บรรลุถึงความบริสุทธิ์ คือ มรรคผลนิพพาน ใน มรรคผลนิพพาน นั้นเรียกว่า "ปฏิเวธธรรม" เพราะเป็นคุณที่ผู้ปฏิบัติจะพึงเพื่อแจ้ง แจงตลอดเฉพาะตัวด้วยปัญญา ปริยัติ ก็ดี ปฏิบัติ ก็ดี ปฏิเวธ ก็ดี ทั้งสามประการนี้เรียกว่า "พระธรรม" เพราะเป็นสภาพที่ทรงผู้ปฏิบัติไว้ให้เป็นคนดีไม่ให้เป็นคนชั่ว ให้ตั้งอยู่ในที่ดี ไม่ให้ตกไปในที่ชั่ว มีอทุกคติอบาย เป็นต้น หมู่ชนที่ได้สดับธรรมคำสั่งสอนของ สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้วตั้งใจปฏิบัติตามศีลสมาธิ ปัญญา รักษากายวาจาให้บริสุทธิ์โดยเอกเทศบ้าง โดยสิ้นเชิงบ้าง กล่าวนามตามภูมิที่ได้รับกิเลสนั้นว่า "พระโสดาบัน พระสกิทาคามี พระอนาคามี พระอรหันต์" ท่านทั้งสี่จำพวกนี้เรียกว่า "พระสงฆ์" เพราะเป็นหมู่เป็นพวกที่ประพฤติเสมอกันด้วยศีลและทิฐิ พระสงฆ์นั้นโดยมากมีสันทะอัธยาศัยร่วมใจกันต่อพระศาสนา ช่วยเทศนาแนะนำสั่งสอนให้ชนนิกรนั้น ๆ ได้สดับรับฟังและปฏิบัติตาม ละความผิดอันเป็นโทษทุจริต ให้สถิตอยู่ในความชอบ เป็นคุณความดี พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ทั้งสามประการนี้ เป็นสิ่งเคารพสูงสุดในพระพุทธศาสนา

คุณแห่งบิดา มารดา นอกจากเป็นผู้ให้กำเนิดแล้ว ท่านยังเป็นผู้อุปการะเลี้ยงดู ให้ทั้งความสุขร่มเย็นและเป็นผู้ดับทุกข์ร้อนแก่บุตร ให้ความเกื้อหนุนจุนเจือตลอดไม่ว่าจะยากดีมีจนก็ต้องดิ้นรนช่วยบุตรแห่งตนตลอดชนม์ชีพ

คุณแห่งครูอาจารย์ ครูหรือ คุรุ แปลว่า หนัก หมายถึง ผู้สั่งสอนซึ่งเป็นหน้าที่ที่จะต้องรับชอบสูงที่หนักกว่าอาชีพด้านอื่น อาจารย์ มาจากคำว่า อาจาระ แปลว่า ผู้รู้หรือผู้สั่งสอนระเบียบต่าง ๆ ดังนั้นครูอาจารย์ ท่านเป็นผู้อบรมสั่งสอน ให้ความรู้แก่ศิษย์ เป็นแบบอย่างในการประพฤติตนให้อยู่ในทำนองครองธรรม มีหลักจรรยาบรรณแห่งวิชาชีพและทำหน้าที่ที่ในการอบรมสอนซึ่งเป็นบุคคลสำคัญอยู่คู่สังคมไทยควรค่าต่อการยกย่องสรรเสริญ

1.2 แนวคิดในการบูชาสรรเสริญเทพเจ้า

พระอิศวร พระนารายณ์บรรทมสินธุ์ พระพรหม พระอุมา พระลักษมี พระสุรัสวดี พระคเณศ พระประคนธรรพ พระวิษณุกรรม และพระปัญจสีขร ดังนี้

1.2.1 พระอิศวร เทพเจ้าผู้สร้างโลก และทำลายล้าง มีกายสีขาว มีหน้า 1 หน้า 4 มือ มงกุฎน้ำเต้าหรือมงกุฎทรงเทริดน้ำเต้ากาบ มีพระอุมาภควดี เป็นอัครมเหสี พระองค์ประทานพรด้านความสมบูรณ์ความอิ่มเอมความผาสุกในการครองเรือนครอบครัวที่เปี่ยมสุข ตลอดจนการคุ้มครองผู้ศรัทธาให้ปลอดภัยจากภยันตรายทั้งปวง (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น. 106-108)

1.2.2 พระอุมาเทวี เป็นชายาของพระศิวะเทพแห่งสวรรค์ มีพระโอรสพระองค์ คือ พระขันธกุมารซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งการสงครามและพระศรีมหาธาตุเทศ ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งการขจัดอุปสรรคทั้งปวง อำนาจแห่งพระอุมานั้นยิ่งใหญ่หาสิ่งใดเปรียบได้ พระองค์ทรงประทานชัยชนะและศัตรูประทานกำลังวังชาสตรีทำลายสิ่งชั่วช้าตลอดจนประธานบริวารและอำนาจ ในการปกครองพระองค์ประทานพรด้านความสมบูรณ์ความอิ่มเอมความผาสุกในการครองเรือนครอบครัวที่เปี่ยมสุขตลอดจนการคุ้มครองผู้ศรัทธาให้ปลอดภัยจากภยันตรายทั้งปวง (กิตติ วัฒนะมหาตม์, 2553, น. 15)

1.2.3 พระนารายณ์ เป็นเทพเจ้าผู้มีหน้าที่ปกปักรักษา โดยการเสด็จลงมาดับร้อนผ่อนเย็น ที่เรียกว่า อวตาร ในการลงมาเช่นนี้ย่อมทรงรูปแปลก ๆ เช่นเป็นสัตว์บ้างเป็นมนุษย์บ้างเชื่อกันว่าการอวตารนี้มีทั้งหมด 10 ปาง มีพระชายาคือพระลักษมี ผู้ศรัทธาถือกันว่าเป็นเทพนารีผู้อำนวยโชคมีน้ำพระทัยเมตตาปรานีอยู่เป็นนิจ เป็นตัวอย่างที่ดีงามตลอดทั้งรูปและกิริยามารยาท มีวาจาเปี่ยมด้วยเสน่ห์และไพเราะ เป็นผู้นำมาซึ่งความเจริญทุกประการ เป็นผู้อุปถัมภ์บรรดาสตรีทุกชนชั้น (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น. 15-18)

1.2.4 พระลักษมี มีกำเนิดจากฟองน้ำ ในคราวเทวดาและอสูรกวนเกษียรสมุทรทำน้ำอมฤต จึงได้นามว่า ชลธิชา (เกิดแต่น้ำ) หรือ กษีราพธิตนยา (ลูกสาวแห่งทะเลน้ำนม) ในขณะที่ผุดขึ้นมานั้นนั่งในดอกบัวและมือถือดอกบัวด้วยจึงมีนามหนึ่งว่า ปัทมา หรือ กมลา ผู้ศรัทธาถือกันว่าเป็นเทพนารี ผู้อำนวยโชค มีน้ำพระทัยเมตตาปรานีอยู่เป็นนิจเป็นตัวอย่างที่ดีงาม ตลอดทั้งรูปและกิริยามารยาท มีวาจาเปี่ยมด้วยเสน่ห์และไพเราะทั้งถือกันว่าเป็นผู้นำมาซึ่งความเจริญทุกประการนับว่าเป็นผู้อุปถัมภ์บรรดาสตรีทุกชนชั้น (กิตติ วัฒนะมหาตม์, 2553, น. 16)

1.2.5 พระพรหม เป็นเทพผู้สร้างสรรพสิ่งทั้งปวง มีผิวกายสีแดง สี่เศียร แปดหู ทรงเครื่องขาว หัตถ์หนึ่งถือไม้เท้า อีกหัตถ์หนึ่งถือถาด สำหรับอามิสพลี มีหงส์เป็นพาหนะ ที่สถิตเรียกว่า พรหมพฤนทา มเหสีชื่อพระสรัสวดี เป็นเทวีผู้อุปถัมภ์การศึกษา และศิลปะวิทยาการโดยเฉพาะด้านอักษรศาสตร์ เป็นเทวีแห่งสติปัญญา (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น. 29-46)

1.2.6 พระสุรัสวดี ทรงเป็นเทวีแห่งสติปัญญา คือ ชายาแห่งพระพรหมผู้สร้างโลก เป็นเทวีที่มีความงดงามมาก พระฉวีวรรณผิวขาวผ่องดั่งไข่มุกหรือหิมะอาภรณ์ ผ้าไหมแก้วขาวพิสุทธิ์ ประดับด้วยเพชรระยิบระยับแวววาวสุกใสไปทั้งองค์ ประทับบนหงส์และนกยู งมีเครื่องดนตรีที่ชื่อว่า วีนา (พิณ) อันศักดิ์สิทธิ์ มีน้ำใจดีเป็นยิ่งนักพระองค์ประทับอยู่ในวิมานสวรรค์ชั้นพรหมหรือพรหมโลกเป็นมหาเทวี 1 ใน 3 เทวีสูงสุดและยังเป็นบรมครูของพระพิฆเนศ ท่านถ่ายทอดวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้แก่องค์พระ พิฆเณศด้วย ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในประเทศอินเดียมีแม่น้ำสายสำคัญมากชื่อว่า แม่น้ำสรัสวดี

พระสุรัสวดีเมื่อแรกเกิดแรกที่กำเนิดมาได้รับประทานพรจากสวรรค์ไว้ว่าให้เคลื่อนไหวไปได้ดังคิดไม่ว่าจะไปทิศใดก็ตามด้วยเหตุนี้เองพระพรหมจึงต้องเฝ้าติดตามดูแลคุ้มครองและนางให้ได้เสมอจึงเป็นเหตุให้พระองค์ทรงมีพระพักตร์ถึง 5 พักตร์ เพื่อดูแลนางทุกแห่งหนคัมภีร์วิษณุโบราณบันทึกไว้ว่าเมื่อพระพรหมเนรมิตพระสรัสวดีขึ้นมาแล้ว ได้ประทานคัมภีร์ด้านอักษรเทวนาครีและอักษรภาษาสันสกฤตให้แก่พระนาง นางจึงได้ศึกษาคัมภีร์จนแตกฉาน เก่งทางด้านนี้ มีความสามารถเหนือกว่าผู้ใดบนสรวงสวรรค์พระนางเป็นเจ้าแม่เป็นผู้หรือเทพีแห่งอักษรศาสตร์ ด้วยพระนางเป็นผู้ให้กำเนิดอักษรเทวนาครี ซึ่งเป็นตัวอักษรเขียนของภาษาสันสกฤตหรือภาษาอินดีในปัจจุบันเป็นเทพธิดาแห่งน้ำ ในอินเดียมีแม่น้ำชื่อสรัสวดีซึ่งหลักฐานจากหนังสือมหาภารตะกล่าวว่าพระนางเป็นผู้ให้กำเนิดน้ำมันบริสุทธิ์แก่มวลมนุษย์สัตว์และพื้นดิน พระแม่สรัสวดีหรือจึงเปรียบเสมือนครูอาจารย์พระองค์คือเทวีแห่งความรู้วิชาการอันล้ำลึกวิทยาการอันก้าวหน้าพระองค์คือสัญลักษณ์แห่งงานศิลปะทุกแขนงทั้งการวาดเขียนการดนตรีอักษรศาสตร์การแต่งตำราการเขียนหนังสือพระองค์คือเทวีปรีชาญาณอันชัดเจนแจ่มแจ้งการศึกษาหาความรู้การวิจัยการวิเคราะห์การพูดจาการเจรจาต่อรองตลอดจนเป็นผู้ให้กำเนิดอักษรของอินเดียคืออักษรเทวนาครีพระองค์ยังเป็นผู้ให้กำเนิดบทสวดมนต์บทแรกของจักรวาลชาวอินเดียชาวฮินดูยังนับถือพระสุรัสวดีเป็นเทวีแห่งเวทย์มนต์คาถาและในการประกอบพิธีกรรม

ศรีศรีวันนี้เป็นวันดีขอให้เจริญศรีสุขสวัสดิ์ ตั้งใจปฏิพัทธ์ นมัสการพระชินสีห์ อนึ่งข้าจะขอไหว้พระอิศวรไหว้พระนารายณ์ไหว้พระพรหมไหว้เทพเทวดาทั้งหลาย ไหว้ทั้งบิดามารดา ไหว้ครูอาจารย์ ที่ท่านได้สั่งสอนมา ขอคุณครูรักษา ให้ข้าอยู่เป็นสุขเทอญ ฯ

จากบทบูชาครูและบทไหว้ครูที่ได้กล่าวถึงนี้จะเห็นได้ว่าบูรพาจารย์ได้ให้ความสำคัญต่อเทพเจ้าในคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ซึ่งเป็นการกล่าวคำบูชาและเพื่อเป็นขอพรให้เกิดความเป็น สิริมงคลในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยอีกทั้งยังเป็นการแสดงความเคารพสักการะต่อเทพเจ้าที่เป็นผู้สร้างศิลปะวิทยาการให้ได้ศึกษาโดยถือเสมือนเป็นบุพการีอย่างแท้จริง (พระยาสัจจาภิรมย์, 2511, น.15-18)

1.2.7 พระคเณศ เป็นโอรสของพระอิศวรและพระอุมาบางตำราว่า พระอิศวรสร้างขึ้นด้วยเหงื่อไคล เดิมชื่อพระขันธกุมาร เมื่อคราวทำพิธีโสกันต์พระขันธกุมาร บังเอิญลืมเชิญพระอังคารพระอังคารโกรธ จึงตัดศีรษะพระขันธกุมารไปเสีย พระอิศวรจึงมีเทวบัญชาให้หาหัวมนุษย์ถึงที่ตายมาต่อก็หาไม่ได้ จนไปพบช้างตัวหนึ่งหันหัวไปทางตะวันตก ถือว่าเป็นสัตว์ที่ตายแล้วจงตัดเอาหัวช้างมาต่อพระคเณศจึงมีเศียรเป็นช้างได้นามว่าคชเกศคชมุขกรีมุขตั้งแต่นั้น (มนตรี ตราโมท, 2526, น.6-7)

พระคเณศเป็นเทพเจ้าที่มีผู้ยกย่องในประการต่าง ๆ ดังนี้

1) เทพผู้ขจัดอุปสรรคประทานความสำเร็จในด้านการเดินทางและค้าขาย

2) เทพคุ้มครองเด็กไม่ให้มารร้ายมารบกวน ป้องกันไม่ให้เด็กเจ็บไข้ได้ป่วย

3) เทพแห่งศิลปวิทยาเทพเจ้าแห่งความฉลาดรอบรู้ จากคัมภีร์มหาภารตะและคัมภีร์ตันตระกล่าวว่า พระคเณศทรงเขียนคัมภีร์ตามคำบอกเล่าของ ฤาษีวยาส และพระศิวะ

4) บรมครูช้างเป็นที่รู้จักในนามพระเทวกรรมเป็นผู้สร้างช้างทั้ง 8 ตระกูลอันมีสีต่าง ๆ อยู่ประจำทิศทั้ง 8 เป็นที่นับถือในการประกอบพิธีคชกรรม

5) ทวารบาลคอยป้องกันและขจัดสิ่งชั่วร้ายไม่ให้เข้ามาในพุทธสถาน นิยมสร้างไว้หน้าประตูทางเข้าวัดในพุทธศาสนา

ลักษณะของพระคเณศรูปกายเป็นมนุษย์อ้วนเตี้ย ท้องพลุ้ย หูยาน มีเศียรเป็นช้าง มีงาข้างเดียว สีกายแดงมี 4 กรถือบาศและขอช้างบางแห่งว่าถือสังข์จักรคทาวัชระและดอกบัวทรงหนูเป็นพาหนะ (จิรัสสา คชาชีวะ, 2540, น. 54-55)

1.2.8 พระประคนธรรพ เป็นครูเฒ่าของพวกคนธรรพ์หรือเป็นครูใหญ่ในวิชาสำคัญของคนธรรพ์อันนับว่าเป็นยอดของคนธรรพ์หรือยอดในคนธรรพศาสตร์จึงได้รับสมัญญานามว่าพระประคนธรรพบางทีเรียกว่ามหาคนธรรพ์เทพคนธรรพและคนธรรพราชบรรดาศิลปินเรียกว่า “พระประคนธรรพ”

พระประคนธรรพเป็นพรหมฤษีเป็นประชาบดี (เป็นผู้ใหญ่เหนือราชา) หรือมหาฤษีนับว่าเกิดจากพระนลาตของพระพรหมส่วนวิษณุปุราณว่าเป็นโอรสพระกัสยประชาบดี บางตำรับกล่าวว่าพระมนูสวยัมภู ผู้เป็นประชาบดีเป็นผู้ให้กำเนิดขึ้น นามที่แท้จริงคือพระนารท นา-รด หรือ นา-ระ-ทะ) หรือจักกันในนามที่เรียกว่า นารอท เป็นคนธรรพ เป็นภูษณ คือ สามารถเข้ากับพวกเทวดาก็ได้เข้าพวกมนุษย์ก็ได้ เพราะมีที่อยู่ทั้งสวรรค์และมนุษย์โลก มีหน้าที่ในการรักษาโสม มีความชำนาญในการปรุงโอสถ เป็นผู้อำนวยการนักษัตร์เป็นหมอดูกิจการ ทั้งอดีต ปัจจุบัน อนาคต มีความชำนาญในการขับร้องและบรรเลงดุริยางค์ดนตรี เป็นพนักงานขับร้องและบรรเลงดนตรีกล่อมพระเป็นเจ้าและเหล่าเทพยนิกร เป็นครูใหญ่ในวิชาขับร้องและดนตรีของพวกคนธรรพ์ นี้ก็คือ พระนารทมุนี อีกทั้งยัง

เป็นผู้ประดิษฐ์สร้างพิณขึ้นเป็นอันแรกจึงได้ชื่อว่า “พระประคนธรรพพระครูเฒ่า” ซึ่งดุริยางคศิลปินได้ยกย่องเป็นดุริยะเทพ

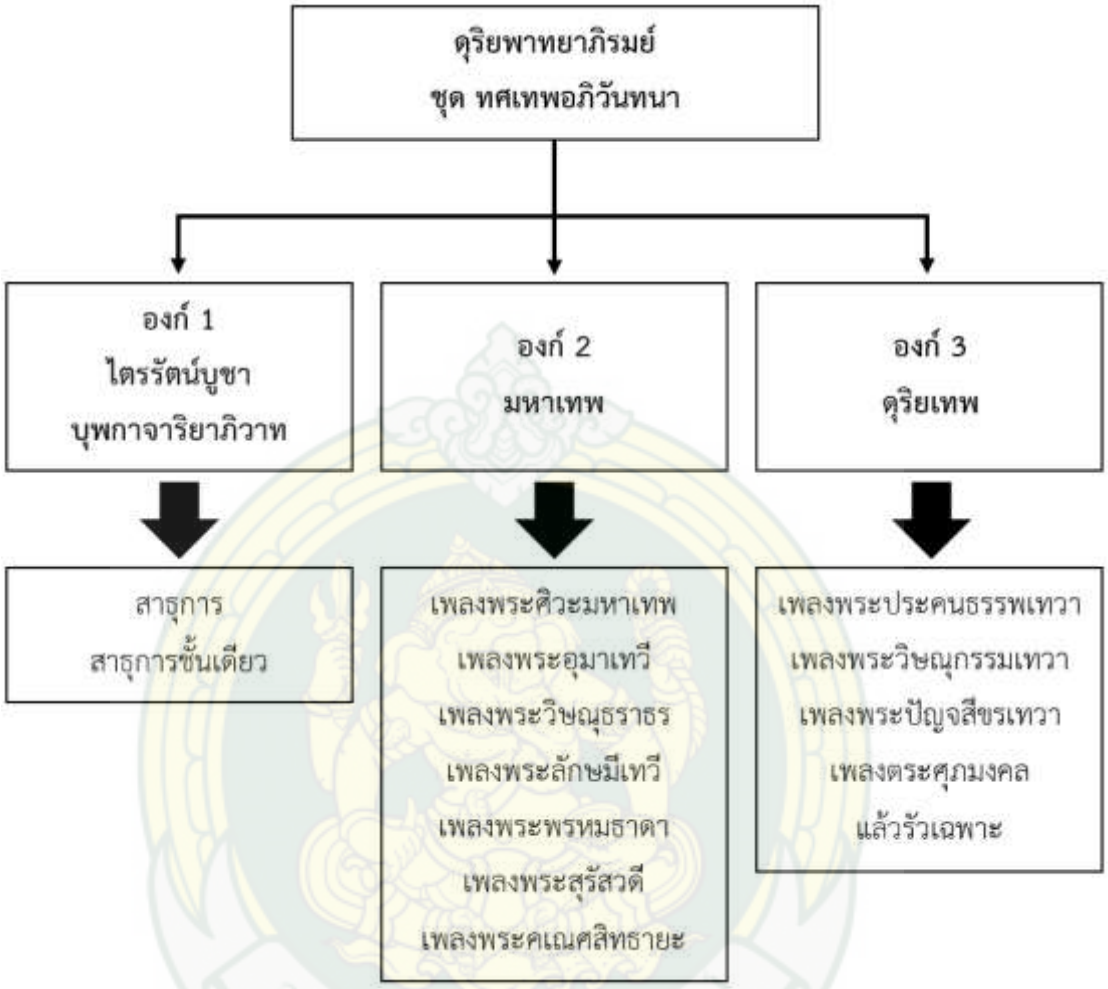
ตามคติของดนตรีไทยถือเอาตะโพนเป็นเครื่องหมายแทนพระประคนธรรพ เพราะตะโพนเป็นเครื่องควบคุมจังหวะที่สำคัญที่สุด ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยแม้จะมีหน้าพระประคนธรรพตั้งในพิธีแล้ว ก็ต้องตั้งตะโพนไว้บูชาอีกด้วยและเพื่อให้มีความแตกต่างจากพระนารทมุนี ในสมัยต้นรัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างหน้าพระประคนธรรพขึ้น เพื่อใช้ในพิธีไหว้ครูของกรมมหรสพ ซึ่งมีลักษณะเป็นหน้าสีเขียวใบแค (สีเขียวหม่นอ่อน) นัยน์ตาจระเข้ชฎาเป็นยอดฤาษีสูง เป็นพระราชนิยมในล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 และใช้เป็นแบบแผนสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน (มนตรี ตราโมท, 2533, น.21-27)

1.2.9 พระวิษณุกรรม มีชื่อเรียกกันต่าง ๆ เช่น พระวิศวกรรมพระวิษณุกรรมพระเพชรฉลูกรรณ เทพเจ้าองค์นี้ตามคติของพราหมณ์ถือว่าเป็นนายช่างใหญ่ของเทวดา แต่ถ้าจะกล่าวตามนิยามที่เล่าสืบกันมามีอยู่ว่าในครั้งกระโน้น พวกชาวเมืองมนุษย์ทั้งเด็กและผู้ใหญ่ จะร้อง จะเล่นหัวอะไรกันไม่เป็นระเบียบ มีถ้อยคำหยาบโลนปราศจากจังหวะจะโคนทุกประการ เหตุอันนี้ได้ร้อนขึ้นไปถึงพระอินทร์ ต้องมีเทวโองการ สั่งให้พระวิษณุกรรมลงมาจัดการ เมื่อพระวิษณุกรรมได้รับเทวโองการแล้วจึงแปลงกายเป็นคนชราลงมาสั่งสอนเด็ก ๆ และชาวเมืองให้รู้จักร้อง รู้จักเล่นอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย เสร็จแล้วจึงกลับไปสู่สวรรค์ ฝ่ายข้างเมืองมนุษย์ถือเอาแบบแผนอันได้จากพระวิษณุกรรมนั้นเป็นหลักสืบกันต่อมา นอกจากนี้ยังถือกันว่า พระวิษณุกรรมเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะการช่างเป็นผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้มีลักษณะถูกต้องและบังเกิดเสียงอันไพเราะสมดังคำกล่าวไหว้ครูว่า “ท่านประสิทธิ์สาปสรรค์เครื่องเล่นสิ่งสารพันในใต้หล้า” พระวิศวกรรม เมื่อยังเป็นมนุษย์ เคยเป็นนายช่างใหญ่ ร่วมสร้างศาสนาเพื่อเป็นกุศลทานร่วมกับมฆมานพ เมื่อตายไปก็ได้ไปเกิดเป็นผู้ช่วยงานก่อสร้างของพระอินทร์ (มฆมานพ) และรับเทวบัญชาของพระอินทร์ลงมาสร้างเมืองปราสาทอาศรมเครื่องทรงแก่ผู้มีบุญทั้งหลายในโลกมนุษย์และยังได้สร้างอาวุธต่าง ๆ ให้แก่เหล่าทวยเทพอีกมากมาย ในตำนานละครชาตรีกล่าวว่า พระวิศวกรรมจะประทับอยู่ที่เสากลางโรงละคร เพื่อปกป้องภยันตรายแก่ผู้แสดงและให้เกิดความสำเร็จในการแสดง ดังนั้นการแสดงละครชาตรีจึงมีธรรมเนียมต้องทำเสาปักผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรง (มนตรี ตราโมท, 2526, น.8-13)

1.2.10 พระปัญจสีขร หรือ ปัญจสิขะ (5แหยม) มีความสามารถในเชิงดีดพิณและขับลำเป็นเลิศ ดังที่ในบทไหว้ครูดนตรีไทยกล่าวว่า “พระปัญจสีขรพระกรเธอถือดีดพิณดังเสนาะสนั่น” ครั้งหนึ่งพระปัญจสีขรได้เคยเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าและได้บรรเลงพิณทำนองเป็นพรรณนา พระพุทธคุณ พระธรรมคุณพระสังฆคุณเป็นข้ออุปมาเปรียบเทียบด้วยกามคุณ ซึ่งพระพุทธองค์ทรงมีพระมหากรุณาตรัสสรรเสริญการดีดพิณและขับลำของพระปัญจสีขรนี้ และทรงสนทนากับพระปัญจสีขรตามสมควร เมื่อพระปัญจสีขรเห็นเป็นโอกาสแล้ว จึงทูลขอพระพุทธานุญาติว่า“สมเด็จพระอมรินทร์พร้อมด้วยเทพบริษัทจะขอเข้ามาเฝ้าเบื้องพุทธบาทยุคล ทรงประทานอนุญาต” เนื่องจากเป็นผู้ชักนำให้สมเด็จพระอมรินทราธิราชได้เข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า จึงตอบแทนด้วยการยกนางสุริยวัจฉสาเทวธิดาของท้าวติมพรุคันธัพพเทวราช ซึ่งพระปัญจสีขร เคยเสน่หามาก่อน (มนตรี ตราโมท, 2533, น.14-20)

การดีดพิณและขับลำของพระปัญจสีขร เป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งที่บรรดาดุริยางคศิลปินยกย่องว่าเป็นดุริยะเทพ

2. กระบวนการสร้างสรรค์



ภาพที่ 13 กระบวนการสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เพื่อนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้อง สู่การสร้างสรรค์ทางร้องและทางเครื่อง ตามที่ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ได้แนะนำแนวทางสำหรับการกำหนดใช้จังหวะหน้าทับงานสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ไว้ในการสัมภาษณ์กลุ่ม (Focus group) โดย ไพฑูรย์ เฉยเจริญ กล่าวถึงทำนองและหน้าทับในเพลงหน้าพาทย์ สรุปได้ดังนี้ เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ ทั้งรูปแบบของมือฆ้องมีที่ทั้งเหมือนและทั้งที่แตกต่างกับเพลงประเภทอื่น และการวิธีการปฏิบัติต้องเข้าใจถึงการแบ่งมือ การใช้กลอน การเน้นย้ำเสียงเพื่อให้เกิดพลัง เกิดความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ในส่วนหน้าทับที่บรรเลงประกอบควรใช้หน้าทับเดิมที่มีอยู่เพราะหน้าทับตะโพนและกลองทัด เป็นสิ่งที่แสดงว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ และกล่าวว่าไม่ง่ายเลยสำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และก็ไม่ใช่ใครก็ได้ที่จะได้มานั่งในหน้าที่นี้ แต่ถ้าได้ศึกษาอย่างถ่องแท้และเข้าใจในรูปแบบของเพลง รูปแบบของการบรรเลงดีแล้ว ก็ย่อมจะปฏิบัติได้ดี

โดยเฉพาะเรื่องรูปแบบของมือฆ้องที่เรียบเรียงขึ้นเป็นเพลง มีลักษณะเฉพาะ เป็นอัตลักษณ์ ที่สำคัญนำไปวิเคราะห์ได้ นอกจากนี้ ยังกล่าวว่าแต่เดิมเพลงหน้าพาทย์มีไว้สำหรับประกอบพิธีไหว้ครูและประกอบการแสดงโขน ละคร เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังยังไม่เคยมีมาก่อน การสร้างสรรค์ศิลปะด้านดนตรีไม่ขอบเขตจำกัดใด ๆ สามารถทำได้หมด เพียงแต่ว่าทำแล้วมีความไพเราะหรือไม่ ตรงกับที่ บุญช่วย โสวัตร กล่าวถึงการสร้างสรรค์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ไว้ดังนี้ การสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์มีสิทธิในการสร้าง การแต่ง ได้อย่างอิสระเต็มที่ การนำโครงสร้างเดิมจากเพลงต่าง ๆ มาสร้างสรรค์สามารถทำได้ จะบอกที่มา ที่ไป หรือ ไม่บอก เป็นสิทธิของผู้สร้างสรรค์ ทำนองขึ้นต้น ในเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ มีทั้งเป็น ลูกเท่าปกติ ลูกเท่าตบแต่ง สามารถวิเคราะห์รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงและมือฆ้องในเพลง ได้อย่างกว้างขวาง ทั้งจังหวะและหน้าทับจะสร้างสรรค์ใหม่หรือใช้แบบที่มีอยู่ก็ได้ แต่ถ้าจะให้รับรู้ถึงความเป็นเพลงหน้าพาทย์ หน้าทับไม้กลอง ก็เป็นที่หมายรู้ ว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ การสร้างสรรค์หน้าพาทย์ในรูปแบบที่กำลังจะทำ สามารถทำได้ ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกเพลงลักษณะนี้เป็นคนแรก แต่จะเพราะหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง มาตรฐานของการตีค่าของความไพเราะนั้นเป็นเรื่องยากอย่างยิ่ง ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง ในเรื่องของการกำหนดรูปแบบของมือฆ้อง ขำคม พรประสิทธิ์ กล่าวว่า อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ในทศเทพมีดังนี้ อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์แบ่งตามลักษณะของทำนองเพลงได้ 5 รูปแบบได้แก่ 1) รูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลง 2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง 3) รูปแบบมือฆ้องเฉพาะเพลง 4) รูปแบบมือฆ้องคู่ 2 และ 5) รูปแบบมือฆ้องร่วม รูปแบบมือฆ้องดังกล่าวปรากฏในการดำเนินทำนองเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิบเพลง สามารถจำแนกความแตกต่างให้เห็นเป็นอัตลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ ได้ อย่างดี ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญมาที่ให้คำแนะนำมาแต่งทางร้องและทางเครื่องสำหรับงานสร้างสรรค์เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา จากผลการวิจัยและนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ ด้านการขับร้อง และด้านดนตรีไทย ด้วยการสนทนากลุ่ม (Focus Group) และตรวจสอบความถูกต้องเหมาะสมของบทเพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา โดยผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

1) ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์และขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วย 1) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม 2) รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร 3) รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิดท้วม และ 4) อาจารย์สมชาย ทับพร ได้ให้ข้อเสนอแนะบทร้อง ทางร้อง และผู้วิจัยได้นำมาสรุปเพื่อปรับปรุงให้เหมาะสมสำหรับงานสร้างสรรค์เป็นอย่างดี

2) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ประกอบด้วย 1) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร 2) อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ 3) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี 4) อาจารย์อุทัย ปานประยูร

3. การสร้างสรรค์บทร้อง

การสร้างสรรค์บทขับร้องใน ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวทางสำหรับการประพันธ์ใน 3 องก์ มีความแตกต่างกัน ดังนี้

องก์ 1 สร้างสรรค์บทร้องในการสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัย โดยร้องกรองด้วย สัททุลวิกกีฬิต ฉันท์ 19 ด้วยบทสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัย นำเสนอด้วยการอ่านฉันท์ประกอบ ฆ้องชัย เป็นประณามพจนคาถา

องก์ 2 สร้างสรรค์บทร้องในการสรรเสริญบูชา บิดา มารดา โดยร้อยกรองด้วย อุเปนทรวิเชียรฉันท์ 11 และแต่งทางร้องจากสมุฏฐานเดิมในเพลงสาธุการ นำทางร้องมาสร้างสรรค์ทางเครื่องให้มีลักษณะในการดำเนินทำนองคละเคล้าด้วยสำนวนทำนองแบบเพลงบังคับทำนอง

องก์ 3 สร้างสรรค์บทร้องในการสรรเสริญบูชา ครู อาจารย์ โดยร้อยกรองด้วย กาพย์ฉบัง 16 ทำนองเพลงสาธุการชั้นเดียว และแต่งทางร้องจากสมุฏฐานเดิมในเพลงสาธุการ ชั้นเดียว โดยคงทำนองสาธุการ ที่มีการทอนทำนองลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นทางพื้น เปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองด้วยการแปรทางตามความเหมาะสม

องก์ 1

ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท

น้อมนำด้วย

ประณามพจน์คาถา

ทำนองสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19

ข้าฯขอน้อมทศนัขประณตพระทศญาณ
โปรดสัตว์ประชาศาน- ติสุข
อีกองค์ธรรมพิลาศพิสุทธินิรทุกข์
เป็นสัจขจัดมุคธ์ กมล
ทั้งคุณสงฆ์อดิเรกดิลกนิกรชน
ชี้ทางสว่างหน ฤดี
ให้ข้าร้องและประเลงประโคมดุริย์ วิถี
ชาญเชิงประดุจวี- ทิตาฯ

ร้องสาธุการ อุเปนทรวิเชียรฉันท์ 11

บิดาและมารดร อติสรณ์กุมารา
ผดุงบำรุงมา พสุธาบ่เทียบทัน
ประกอบประกฤตเกื้อ อุระเฟื้ออเนกนันต์
ธ สอนมิวายวัน มนะมั่นกระทำดี
ผิบุตรเกษมสุข นิรทุกข์ประดามี
ธ นั้นก็เปรมปรีดิ์ มุทิตามิเสื่อมคลาย
ผิบุตรประสบโรค อุระโศกมิเหือดหาย
ธ นั้นมิดูดาย จะถนอมและดูแล
ประนมประณามกิต- ติประดิษฐ์ ณ ดวงแด
สวัสดิสุขแม้ สุรเทพสถิตสรวงฯ

ร้องสาธุการชั้นเดียว กาพย์ฉบัง 16

ไหว้ครูอาจารย์ทั้งปวง ศิษย์ซาบซึ้งทรวง
เพราะครูเมตตาอาทร
ประสาทประสิทธิ์วิชาสอน โคลงฉันท์กาพย์กลอน
และสรรพวิทยาการ
รักศิษย์ประดุจบุตรหลาน เหลือล้นประมาณ
หวังให้ศิษย์บรรลุผล
ขอสรรพอุดมมงคล บันดาลบันดล
ให้ครูมีสุขสำราญฯ

องก์ 2
มหาเทพ

เพลงพระศิวะมหาเทพ

ข้าฯ ประณตมเหศวรอดิศร ทรงอาทรแก่สัตว์โลกสร่างโศกหาย
ประสาทพรให้สมบูรณ์ทั้งใจกาย ป้องกันภยันตรายทุกสิ่งอัน
ข้าพระบาทน้อมศิระประเลงพาทย์ แด่พระตรีโลกนาถเกษมสันต์
ร้องบรรเลงเพลงไพเราะเสนาะกรรณ ขอมหาเทวัญสำราญเทอญฯ

เพลงพระอุมาเทวี

ไหว้อุมาเทวีศรีศังกร พระดับร้อนตรีโลกล้วนสรรเสริญ
อำนวยสุขสรรค์สร้างทางจำเริญ ปกประชาให้ดำเนินในทางดี
ปวงข้าฯบาทบรรเลงเพลงขับ ร้องรับตีเป่าดีดสี
แด่องค์พระปรเมศวรี ขอมหาเทวีทรงเพลิดเพลินฯ

เพลงพระวิษณุธราธร

ไหว้องค์พระวิษณุธราธร ทรงดับร้อนแก่มนุษย์สุดสรรเสริญ
อวตารพาลพ่ายไม่ก้ำเกิน ขออัญเชิญเทวราชประสาทพร
ให้ข้าฯร้องและประลองกรองสังคีต ตีสีดีดเป่าขับสโมสร
เพลงสวรรค์บรรสานซ้องนาคร ก้องกำจรทุกทิวาราตรีกาลฯ

เพลงพระลักษมีเทวี

ข้าฯ ขอนบองค์พระลักษมี นามเทวีระบือไกลแผ่ไพศาล
อำนวยโชคโภคทรัพย์นับประมาณ อภิบาลปวงประชาด้วยปรานี
ประโคมเพลงประเลงพาทย์ประดิษฐ์ถวาย แด่มหานารายณ์มเหสี
ขอพระแม่คุ้มครองผองข้าฯ นี้ ให้ร่มเย็นสุขทวีทุกวันวารฯ

เพลงพระพรหมธาดา

อนึ่งไหว้พระพรหมเทเวศร์ ผู้เรืองเดชเกริกไกรแผ่ไพศาล
สรรพสิ่งธาดาดลบันดาล สุขสำราญด้วยพระบารมี
ข้าฯ ขับร้องและบรรเลงเพลงพิณพาทย์ ถวายองค์กมลาสน์อันเรืองศรี
ให้ไพเราะเพราะพร้องก้องธาตรี แสนรื่นรมย์สมฤดีมิรู้คลายฯ

เพลงพระสุรัสวดี

ข้าแต่องค์พระสุรัสวดี เทวีวิทยาทั้งหลาย
ทั้งดนตรีศิลป์สรรพ์อันแยบคาย ให้สมหมายในปัญญาวิชาชาญ
ร้องบรรเลงเพลงไพเราะเสนาะเสียง จำเรียงเพลงสวรรค์บรรสาน
บำเรอองค์ภารตีให้เบิกบาน บนวิมานทรงเกษมเอมกมลฯ

เพลงพระคเณศสิทธายะ

ไหว้พระศรีวิฆเนศสิทธายะ ทรงช่วยละอุปสรรคให้ลุผล
สำเร็จการกิจดังจิตดล นรชนซึ้งพระคุณกรุณา
ปวงข้าฯ ร้องและบรรเลงเพลงไพเราะ ฟังเสนาะสนิทสมปรารถนา
แด่องค์พระคเณศเทวา ทรงสบายพระอิริยาสถาวรฯ

องก์ 3
ดุริยเทพ

เพลงประคนธรรพเทวา

น้อมศิระประคนธรรพเทวา สังคีตาท่านประดิษฐ์ประสิทธิ์สอน
ให้ชำนาญการขับร้องทำนองกลอน เสนาะเสียงสุนทรอมรดุริย์
โปรดอำนวยพรข้าฯ ให้ร้องขับ บรรเลงรับเครื่องตีเป่าและดีดสี
ถวายแด่องค์พระนารทมุนี ให้เป็นที่สำราญพระทัยสบายฯ

เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ไหว้องค์พระวิษณุกรรม์อันเรืองฤทธิ์ ทรงประดิษฐ์ดุริยางค์ได้สืบสาย
เครื่องดีดสีตีเป่าเพราพราย เสียงกำจายกำจรก้องกังวาน
ร้องบำเรอองค์เพชรฉลูกรรม์ ผู้สาปสรรค์สร้างเสียงสำเนียงหวาน
ให้ข้าฯ ร้องเพลงบรรเลงลาน สอดประสานเสียงไพเราะเสนาะจินต์ฯ

เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ข้าฯ ชลีพระปัญจสีขร ทรงสั่งสอนสร้างสรรค์สังคีตศิลป์
ขับร้องบรรเลงเพลงพิณ ทั้งสิ้นเชี่ยวชาญเชิงประลอง
ปวงข้าฯ คิดผสานผสมเสียง ร้อยเรียงเป็นเพลงบรรเลงสนอง
บำบวงองค์คุรุบรรลุปอง เป็นทำนองไพเราะเสนาะกรรณฯ

ตระศุภมงคล แล้วรัวเฉพาะ

4. การสร้างสรรค์ทางร้อง ทางเครื่อง

การสร้างสรรค์ทำนองในการวิจัยนี้ อยู่ในกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์และกรอบการนำเสนอผลงาน โดยแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่

องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาวาท ประกอบด้วย อ่านทำนองเสนาะ เพลงสาธุการ และเพลงสาธุการชั้นเดียว

องก์ 2 มหาเทพ ประกอบด้วย เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธราธร เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี และเพลงพระคเณศสิทธายะ

องก์ 3 ดุริยเทพ ประกอบด้วย เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา เพลงพระปัญจสีขรเทวา

การสร้างสรรค์ทำนองบรรเลงโดยยึดโครงสร้างเดิมของลูกตก หรือ เสียงปกครอง (Tonic) ของทำนองเพลงสาธุการไว้

5. การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง เพลงดุริพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ผู้วิจัยนำรูปแบบมือฆ้องที่มีอัตลักษณ์ 5 รูปแบบ เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ ผลจาก การสร้างสรรค์ ได้องค์ความด้านรูปแบบมือฆ้องจากการเรียงร้อยขึ้นใหม่ ทั้งทำนองทางร้อง และทำนองทางเครื่อง เพื่อบรรเลงประกอบเข้าด้วยกับบทร้องที่สื่อถึงการสรรเสริญบูชา ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแนวทำนองเดิมของเพลงเรียงร้อยตามลำดับเพลงตั้งแต่องก์ 1 องก์ 2 และองก์ 3 ตามลำดับ

5.1 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท

การสร้างสรรค์ทำนองทางร้อง ทางเครื่อง องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท ประกอบด้วย เพลงสาธุการ และเพลงสาธุการชั้นเดียว

เพลงสาธุการ และเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ที่นำมาบรรเลงและขับร้อง ในการสรรเสริญบูชาบิดามารดาและครูอาจารย์ มีลักษณะของทำนองเพลงเป็นในรูปแบบทำนองทางพื้น โครงสร้างของทำนองประกอบด้วยทำนองขึ้นต้นเพลงในรูปแบบบทนำ (Introduction) ทำนองเพลงและทำนองลงจบ ทำนองร้องเพลงสาธุการไม่ปรากฏเป็นรู้ที่จักแพร่หลาย ผู้วิจัยจึงได้แต่งทางร้องขึ้นจากทางเครื่องเพลงสาธุการ โดยยึดเค้าโครงของการดำเนินทำนองของฆ้องวงใหญ่ ในรูปแบบทำนองทางพื้นที่เปิดโอกาสให้เครื่องแปรทำนองสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ มาแต่งเป็นทำนองทางร้อง แล้วแต่วทางเครื่องตามแนวทางร้องที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ให้มีความแตกต่างจากทำนองเดิม ตามโครงสร้างทำนองเดิมของเพลงสาธุการ และเพลงสาธุการ ชั้นเดียว และคงลูกตกของทุวรรคเพลงไว้ไม่เปลี่ยนเสียงตกของวรรคเพลง ยกเว้นทางร้องในบางวรรคเพลงที่ต้องเอื้อให้เสียงตกตรงเสียงของวรรณยุกต์ตามเนื้อร้อง ผู้วิจัยนำเสนอทำนองเพลงสาธุการ เพลงสาธุการชั้นเดียวที่ได้สร้างสรรค์ ทางเครื่องและทางร้องดังนี้

ตอนที่ 1
ทางเครื่อง
ทางร้อง
หน้าทับตะโพน
ฉิ่ง
บี
ดา
และ
มาร
ดร
อือ
เออ

2
16
17
18
19
20
เออ
อ ดิ ศร
21
22
23
24
25
อือ
กุ มา รา
26
ตอนที่ 2
27
28
29
30
อือ เออ
ผดุง
บำ รุง มา

31
32
33
34
35
3
อือ
เออ
พ
สุธา
36
37
38
39
40
อือ
เออ
บ่
เทียม
ทัน
41
42
43
44
45
อือ
เออ
ประ กอบ

4
46
47
48
49
50
อือ เออ ประ กฤต เกื้อ
51
52
53
54
55
อือ เออ อุ ระ เพื้อ
56
57
58
59
60
อือ เออ อเนก อนันต์

61
62
63
64
65
5
อือ
เออ
ธ
สอน
มิ
วาย
วัน
66
67
68
69
70
อือ
เออ
มะ
นะ
มั่น
71
72
73
74
75
อือ
เออ
กระทำ
ดี

6
76 77 78 79 80
อือ เออ ผิ บุตร เกษม สุข
81 82 83 84 85
อือ เออ นิ ร ทุกข์
86 87 88 89 90
อือ เออ ประ ดา มี

91
92
93
94
95
7
อือ เออ ธ นั้น ก็ เปรม ปรีด์
96
97
98
99
100
อือ เออ มุ ทิ ตา
101
102
103
104
105
อือ เออ มิ เสื่อม คลาย

8
106
107
108
109
110
อือ
เออ
ผิ
บุตร
ประสพ
โรค
111
112
113
114
115
อือ
เออ
อุระ
โศก
116
117
118
119
120
อือ
เออ
มิ
เหือด
หาย

121
122
123
124
125
9
อือ
เออ
ธ
นั้น
มิ
ดู
ดาย
126
127
128
129
130
อือ
เออ
จะ
ถนอม
131
132
133
134
135
อือ
เออ
และ
ดู
แล

10
136
137
138
139
140
อือ เออ ประ นม ประ นอม กิต
141
142
143
144
145
อือ เออ ติ ประ ดิษฐ์
146
147
148
149
150
อือ เออ ณ ดวง แด

151
152
153
154
155
11
อือ
เออ
สวัสดี
ดิ
สุข
แม้
156
157
158
159
160
อือ
เออ
สุ ร
เทพ
161
162
163
164
165
อือ
เออ
สถิต
สรวง

12
166
สาธุการชั้นเดียว
167
168
169
170
ไหว้
ครู
อา จารย์
ทั้ง
ปวง
171
172
173
174
175
อือ
ศิษย์
ทราบ
ซึ้ง
ทรวง
176
177
178
179
180
อือ
เพราะ
ครู
เมต
ตา
อือ

13
181
182
183
184
185
เออ อา ทร ประ สาท ประสิทธิ์
186
187
188
189
190
อือ เออ วิ ชา สอน
191
192
193
194
195
อือ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน

14
196
197
198
199
200
อือ
และ
สรรพ
(พ) วิท
ท
ยา
การ
201
202
203
204
205
อือ
รัก
ศิษย์
ประดุจ
206
207
208
209
210
อือ
เออ
บุตร
หลาน

15
211
212
213
214
215
อือ
เหลือ
ลัน
ประมาณ
216
217
218
219
220
อือ
หวัง ให้
ศิษย์
221
222
223
224
225
อือ
เออ
บรรลุ
ผล

16
226
227
228
229
230
อือ เออ ขอ สรรพ
231
232
233
234
235
อือ เออ พะ อุ ดม (ม) มง คล
236
237
238
239
240
อือ เออ บรร ดาล บัน ดล

พรรณนาวิเคราะห์ การสร้างสรรค์ทางร้อง ทางเครื่อง เพลงสาธุการ สาธุการชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ ทำนอง ทางพื้น ทางกรอ ทำนองที่เป็นกลวิธี ล้อ ขัด ลัก เหลื่อม และกลวิธีในรูปแบบเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ สะบัด สะเดาะ ผู้วิจัยนำเสนอแนวทางเครื่อง ทางร้องและเนื้อร้อง โดยการบรรเลงและขับร้องมีหน้าทับตะโพนเพลงสาธุการ สาธุการชั้นเดียว ด้วยหน้าทับ ที่เป็นแบบแผนเดิม เพื่อแสดงถึงงานสร้างสรรค์เพื่อการฟังชุดนี้ เป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ตามที่ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ได้แนะนำแนวทางสำหรับการกำหนดใช้จังหวะหน้าทับงานสร้างสรรค์เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ไว้ในการสัมภาษณ์กลุ่ม (Focus group)

การสร้างสรรค์ เพลงหน้าพาทย์พาทย์เพื่อการฟังฉิ่งตีประกอบจังหวะด้วยเสียง ฉิ่ง ฉับ ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และในเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ให้ตีฉิ่ง ด้วยเสียง ฉิ่ง ฉิ่ง เสียงเดียว ในอัตราจังหวะ ชั้นเดียว

รูปแบบการบรรเลงและขับร้องเพลงสาธุการ สาธุการ ชั้นเดียว ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 5 รูปแบบ เป็นสมุฏฐานในการสร้างสรรค์ได้แก่

1) มือฆ้องขึ้นต้นเพลง ด้วย หน้าทับตะโพนตามรูปแบบการบรรเลงเพลงสาธุการ โดยปรุงทำนองขึ้นต้นเพลง ให้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองในรูปแบบเพลงบังคับทำนองตามลักษณะการปฏิบัติบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี ไม่แปรทำนองเป็นทำนองทางเก็บ ทางพื้น ตามแนวคิดที่ให้คงทำนองขึ้นต้นเพลงในรูแบบของทำนองในทางเพลงที่บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่ โดยเครื่องดนตรีทุกเครื่องปฏิบัติบรรเลงตามลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรี ในห้องเพลงที่ 1- 5

2) รูปแบบมือฆ้องลงจบเพลง สาธุการ และสาธุการชั้นเดียว มีรูปแบบมือฆ้องลงจบเพลงตามรูปแบบเดิมของทั้ง 2 เพลง เพลงสาธุการ ในห้องเพลงที่ 161-165 และ สาธุการชั้นเดียว ในห้องเพลงที่ 241-245

3) รูปแบบการบรรเลงองก์ที่ 1 เริ่มต้นด้วย อ่านฉันท์ ในบทสรรเสริญ พระรัตนตรัย ประกอบเสียงฆ้องหุ่ย ขึ้นต้นเพลงสาธุการ ตอนที่ 1 - ตอนที่ 4 เชื่อมเข้าทำนองเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ด้วยแนวจังหวะเดียวกันในห้องเพลงที่ 166-170 เปลี่ยนจังหวะและหน้าทับ ตามตัวอย่างเพลง

4) รูปแบบทางเครื่องและทางร้อง ในเพลงสาธุการ การสร้างสรรค์ทางร้องเพลงสาธุการตามสมุฏฐานทำนองเพลงสาธุการ มีลักษณะการเคลื่อนเสียงตามเนื้อทำนองเพลง และแตกต่างจากทำนองเพลงในบางสำนวนทำนอง ได้แก่ ทำนองสร้างสรรค์ที่แตกต่างจากเค้าโครงทำนองเพลงเดิม

เป็นทำนองทางเครื่องสอดส่งให้กับทางร้องและเนื้อร้องให้มีความเด่นชัด เมื่อสดับรับฟังแล้วสื่อให้รับรู้ได้ในคุณแห่งบิดามารดา

ตอนที่ 1 ได้แก่ ทำนองในห้องเพลงที่ 11-15 ห้องเพลงที่ 16-20 ห้องเพลงที่ 21-25 และห้องเพลง ที่ 21-25 เป็นรูปแบบมือฆ้องร่วม ที่ปรากฏเป็นทำนองที่แสดงเป็นมือฆ้องจบตอนที่1 ตอนที่ 2 และตอนที่ 3 ในเพลงสาธุการ

ตอนที่ 2 สำนวนทำนอง ล้อ ได้แก่ ทำนองในห้องเพลงที่ 26-28 และ 48-50 สำนวนทำนอง ขัด ได้แก่ ทำนองในห้องเพลงที่ 28-30 ทำนองในห้องเพลงที่ 30-35 ให้สอดรับกับทางร้องที่เอื้อนเสียงเพื่อส่งให้ เนื้อร้องเด่นชัด ดำเนินทำนองทางเครื่องในรูปแบบเหลื่อมจังหวะและคงลูกตกเดิม สำนวนทำนองที่เป็นกลวิธี สะบัด 3 พยางค์เสีย เป็นสำนวนที่พบในเพลงหน้าพาทย์ ทำนองในห้องเพลงที่ 41-50

ตอนที่ 3 สำนวนทำนองในรูปแบบบังคับทาง เก็บพื้น สลับ สะบัด ทำนองในห้องเพลงที่ 61-65 สำนวนทางกรอ ในห้องเพลงที่ 66-68

ตอนที่ 4 สำนวนทำนองในรูปแบบบังคับทาง ไล่เรียงเสียงดำเนินทำนองจากเสียง ลา ต่ำ เร มี ฟา ซอล ลา เรียงเสียงขึ้นเป็นลำดับในห้องเพลงที่ 76-78 แล้วบังคับเป็นทำนองทางกรอทุกเครื่องดนตรีที่ห้องเพลงที่ 78-80 ในห้องเพลงที่ 81-85 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองให้มีลีลาของทำนองทางเครื่องที่ สอด สลับ รับ ส่ง กับทางร้องและเนื้อร้องมีความเด่นชัดมาก แล้วส่งเข้าทำนองที่เป็นมือฆ้องเฉพาะของเพลงสาธุการในทำนองเดิม ที่ห้องเพลงที่ 91-93 และผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทำนองวรรคหลังเป็นมือฆ้องแบบเพลงหน้าพาทย์ในห้องเพลงที่ 93-95 ห้องเพลงที่ 96-115 เป็นทำนองบังคับที่ประกอบด้วย ทางกรอ และลักจังหวะ ในห้องเพลงที่ 116-125 บังคับทำนองให้เครื่องตีปฏิบัติในรูปแบบคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และ คู่ 7 ในวรรคเพลงนี้ส่งความรู้สึกที่สื่อถึงความเอื้ออาทรของบิดามารดาที่มีต่อบุตรของตนด้วยจิตใจที่เข้มแข็งมั่นคง และยังปรากฏ ในลักษณะเดียวกันในห้องเพลงที่ 146-150 แล้วเข้าทำนองทางพื้นในรูปแบบลำลอง ส่งให้บทร้องให้เด่นชัด เป็นการแสดงถึงการปฏิบัติบูชาสำนึกในพระคุณบิดามารดา อย่างหาที่สุดมิได้

เพลงสาธุการ และเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพื่อบรรเลงประกอบการขับร้องในองก์ 1 กำหนดให้การดำเนินทำนองตามรูปแบบเพลงบังคับทำนองหรือบังคับทาง ตามแนวทาง ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ และเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองแปรทางในทำนองเพลงสาธุการและเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ในส่วนที่เป็นทำนองทางพื้น ด้วยรูปแบบทางเก็บ ตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีแปรทำนอง

5.2 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 2 มหาเทพ

การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 2 มหาเทพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ในทศเทพ ทั้ง 5 รูปแบบ ได้แก่ เพลง ตระอิศวร ตระพระอุมา ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระลักษมี ตระพรหม ตระพระสุรัสวดี และตระพระคเณศ มาสร้างสรรค์และให้ชื่อเพลงในงานสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ดังนี้

5.2.1 เพลงพระศิวะมหาเทพ

เพลงพระศิวะมหาเทพ ผู้วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเพลงตระพระอิศวร โดยกำหนดให้แต่ละประโยคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น เท่ากับ 1 ไม้เดินของหน้าทับตะโพนกลองทัดในเพลงตระ 2 ชั้น ซึ่ง เพลงพระศิวะมหาเทพ เป็นเพลงที่มี 8 ไม้ลา และคงลูกตกหลักของทำนองเพลงไว้และสร้างสรรค์ทางบรรเลงและทางขับร้องและให้ชื่อ ว่า เพลงพระศิวะมหาเทพ เป็นเพลงลำดับแรกในองก์ 2 มีทำนองบรรเลง และทำนองทางร้องเพื่อประกอบเข้ากับการขับร้องในรูปแบบสรรเสริญบูชา ตามจินตภาพและทิพยภาวะมหาเทพ ดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 5 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 6 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 7 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้เดินที่ 8 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระศิวะมหาเทพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระศิวะมหาเทพ

เพลงพระศิวะมหาเทพมีรูปแบบทำนองเพลง 2 รูปแบบ กล่าวคือ 1) รูปแบบทำนอง ในส่วนไม้เดิน 8 ไม้เดิน มีลักษณะเป็นทำนองมือฆ้องทางพื้น เปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีแปรทางในการดำเนินทำนองเป็นทางเก็บพื้น 2) รูปแบบทำนอง ในส่วนไม้ลา เป็นรูปแบบทำนองบังคับมีพยางค์สียงที่ ถี่ ห่าง สลับอยู่ในทำนองเพลงตามแรงบันดาลใจของผู้แต่งตามจินตภาพและทิพยภาวะ เพื่อเป็นการสรรเสริญบูชาองค์ศิวะมหาเทพ ผู้ยิ่งใหญ่ที่มีพลังอำนาจในการทำลายล้างสิ่งที่ชั่วร้ายออกไป

5.2.2 เพลงพระอุมาเทวี

ผู้วิจัยสร้างสรรค์จากทำนองเพลงตระพระอุมา โดยกำหนดให้ในแต่ละประโยคเพลงมีความยาวเท่ากับ 1 หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะ 2 ชั้น เท่ากับ 1 ไม้เดินของหน้าทับตะโพนกลองทัด ในเพลงตระ 2 ชั้น 4 ไม้ลา การสร้างสรรค์ทางบรรเลงและทางขับร้องและคงลูกตกหลักของทำนอง

เพลงไว้ ทำนองท้ายวรรครับมีสำนวนทำนองในรูแบบอ่อนโยน เมตตา ตามลักษณะแห่งอำนาจแห่งพระอุมานั้น ยิ่งใหญ่หาสิ่งใดเปรียบได้ พระองค์ทรงประทานชัยชนะและศัตรู ประทานกำลังวังชาให้แก่สตรีทำลายสิ่งชั่วช้า พระองค์ประทานพรด้านความสมบูรณ์ความอิ่มเอมความผาสุกในการครองเรือนครอบครัวที่เปี่ยมสุข ตลอดจนการคุ้มครองผู้ศรัทธาให้ปลอดภัยจากภยันตรายทั้งปวง และให้ชื่อว่า เพลงศรีอุมาเทวี เป็นเพลงลำดับ 2 ในองก์ 2 มีทำนองบรรเลง และทำนองทางร้องเพื่อประกอบเข้ากับการขับร้องในรูปแบบสรรเสริญบูชา ตามจินตภาพและทิพยภาวะมหาเทพ ดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระอุมาเทวี

เที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระอุมาเทว

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระอุมาเทวี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระอุมาเทวี

รูปแบบทำนองเพลงศรีอุมาเทวี เป็นแบบบังคับทำนองสลับกับทำนองทางพื้น เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงแต่เครื่องดนตรีพิเคราะห์การดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับทางร้อง ทั้ง 2 เที่ยว

5.2.3 เพลงพระวิษณุธราธร

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นจากเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพื่อเป็นเพลงสำหรับบรรเลงและขับร้องสรรเสริญบูชาพระนารายณ์มหาเทพผู้อวตารมาดับร้อนผ่อนเย็น

การดำเนินสร้างสรรค์ทำนองเพลงพระวิษณุธราธร มีลักษณะเฉพาะบางประการ ได้แก่มีรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงในรูปแบบ เท่า ปกติ เพียงเพลงเดียในเพลงหน้าพาทย์ทศเทพ ผู้วิจัยจึงคงรูปแบบมือฆ้องขึ้นต้นเพลงไว้เดิม และสร้างทำนองในรูปแบบบังคับทาง มีลักษณะทำนองดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระวิษณุธราธร

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระวิษณุธราธร

รูปแบบการบรรเลงและขับร้องเพลงพระวิษณุธราธร เนื่องจากการสร้างทำนองเพลงภายใต้แรงบันดาลใจในมหาเทพผู้อวตารลงมาดับร้อนผ่อนเย็นแก่มวลมนุษย์ ซึ่งเป็นจินตภาพแลทิพยภาวะที่ใหญ่ยิ่งของมหาเทพผู้ปราบ รูปแบบของทำนองจึงมีทั้งลักษณะของทำนองที่มีพยางค์เสียงแบบ ไล่เรียงเสียง ทำนองที่มีพยางค์เสียงห่าง ๆ และคงไว้ในรูปแบบมือฆ้องด้วยกลวิธีสะบัด วิถีทางลง เพื่อย้ำเน้นถึงการสะกดเสียง สื่อได้ถึงความคลี่คลายในความทุกข์ร้อนและผ่อนความร่มเย็นเป็นสุขแก่ผู้ที่สรรเสริญบูชา

5.2.4 เพลงพระลักษมีเทวี

ผู้วิจัยนำเพลงตระพระลักษมี มาปรุงการดำเนินทำนองเพื่อประกอบการบรรเลงและขับร้อง ตามจินตภาพของมหาเทวีผู้ที่มีความเมตตา ในโภคทรัพย์ ดังบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้แต่งขึ้น “อำนวยโชคโภคทรัพย์นับประมาณ อภิบาลปวงประชาด้วยปรานี” มีลักษณะดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้เดินที่ 1 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้เดินที่ 2 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้เดินที่ 3 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้เดินที่ 4 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเที่ยวกลับ ไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระลักษมีเทวี

ทำนองเพลงพระลักษมีเทวี จากสมุฏฐานเดิมเพลงตระพระลักษมีสำนวนทำนองมีเสียงของลูกตกท้ายวรรคเพลงซ้ำเสียง ผู้วิจัยจึงนำเอารูปแบบการยืนเสียงเดิมหรือซ้ำเสียงแบบโยน ในเพลงสองไม้และเพลงโยนในช้าย่ำยาม นำมาเข้าในรูปแบบผสมผสานทำนอง เพื่อให้มีลักษณะต้องกับอัตลักษณ์ของเพลงและขององค์พระลักษมี ที่อ่อนโยนและอุดมไปด้วยความเมตตา เสียงในสำนวนทำนอง โยนมิได้เป็นลักษณะในความหมายของเพลงประเภทสองไม้ แต่เป็นทำนอง ๆ หนึ่งในไม้เดิน และเป็นทั้งทำนองในวรรคท้าและทำนองวรรครับ เพื่อให้เกิดอรรถรสในการฟังและพลังแห่งทิพยภาวะในมหาเทวี จึงกำหนดให้ฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่บรรเลงเฉพาะทำนองไปพร้อม ๆ กับกระจับปี่และจังหวะหน้าทับ

5.2.5 เพลงพระพรหมธาดา

สร้างสรรค์ด้วยทำนองเพลงตระพระพรหม ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์พระพรหม อัตรา 2 ชั้น 8 ไม้ลา ผู้วิจัยปรุงทำนองให้มีรูปแบบของฉิ่งตัด โดยในวรรคท้าดำเนินทำนองเต็มวรรคเพลง วรรครับจะรวบจังหวะ อุปมาเหมือนจังหวะ 3 ชั้น ติด 2 ชั้น แต่การดำเนินของหน้าทับไม้กลองและจังหวะฉิ่งเป็นตามปกติ ผู้วิจัยนำเสนอดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 5 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 6 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 7 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้เดินที่ 8 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระพรหมธาดา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระพรหมธาดา

ลักษณะทำนองในเพลงพระพรหมธาดา เป็นทำนองมี่ทิ้งจังหวะตกในวรรครับของทุกประโยคในทำนองเพลง จึงต้องระวังการดำเนินหน้าทับไม้กลองและจังหวะฉิ่ง เพื่อไม่ขัดขวางการดำเนินทางร้องของผู้ขับร้องและถ้อยความของบทร้อง ด้วยพระพรหมเป็นมหาเทพแห่งการสร้างจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยได้แนวคิดนำมาสร้างสรรค์รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังเพื่อการสรรเสริญบูชา ให้เกิดสรรพมงคลด้วยจินตภาพและทิพยภาวะแห่งผู้สร้างโลก

5.2.6 เพลงพระสุรัสวดี

เป็นศักติในพระพรหมเป็นมหาเทวี ที่มีความสำคัญในด้านวิทยาการทั้งหลายทั้ง อักษรศาสตร์และศิลปศาสตร์โดยเฉพาะศิลปะด้านดนตรี ดังที่ผู้วิจัยได้แต่งบทร้องเพื่อนำมาบรรเลงและขับร้องสรรเสริญบูชาเพื่อความเป็นศุภมงคลดังนี้

ข้าแต่องค์พระสุรัสวดี เทวีวิทยาทั้งหลาย
ทั้งดนตรีศิลป์สรรพ์อันแยบคาย ให้สมหมายในปัญญาวิชาชาญ

ทำนองเพลงพระสุรัสวดี ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น มีดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดิน ที่ 1 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระสุรัสวดี

ทำนองเพลงพระสุรัสวดี ได้คงรูปแบบการดำเนินทำนองเพลงตระพระสุรัสวดีไว้ แล้วสร้างสรรค์ทำนองทางร้องเพื่อขับร้องประกอบ โดยโครงสร้างของ พระเพลงสุรัสวดี เป็นเพลง อัตราจังหวะ 2 ชั้น 4 ไม้ลา ดำเนินทำนองย้อนกลับ โดยที่ทำนองเที่ยวกลับจะย้อนในทำนองเดียวกันแต่เปลี่ยนเสียงทำนองขึ้นต้นเพลงพร้อมเปลี่ยนทำนองเที่ยวกลับให้มีความแตกต่างจากเที่ยวแรกและลงจบในเสียงเดิม ด้วยพระสุรัสวดี เป็นมหาเทวีทั้งด้านศิลปะและวิทยาการ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองที่มีรูปแบบในการดำเนินทำนองร้อยเรียงให้เกิดความคล้องจองและย้ำเสียงในบางสำนวนทำนอง ให้เป็นไปตามแรงบันดาลใจ เพื่อการสรรเสริญบูชามหาเทวีที่ยิ่งใหญ่

5.2.7 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงขึ้นจากทำนองเพลงตระพระคเณศ โดยนำสำนวนทำนองจากเพลงเรื่องแล เพลงฉิ่ง มาเรียงร้อยโดยยึดโครงสร้างของทำนอง ลูกตกไว้ทุกวรรคเพลง ทั้งลูกตกหลักและลูกตกรอง ตามจินตภาพแห่งมหาเทพที่ทรงพลังที่มีแต่ทิพยภาวะที่แฝงไว้ด้วยความเมตตา และเมื่อได้กระทำการสรรเสริญบูชาแล้ว จักบังเกิดความสำเร็จทั้งปวง โดยปราศจากเสียซึ่ง อุปสรรคใด ๆ มีรูปแบบของเพลงพระคเณศสิทธายะ ดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 5 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 6 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 7 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้เดินที่ 8 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระคเณศสิทธายะ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระคเณศสิทธายะ

การสร้างสรรค์ทำนองเพลงพระคเณศสิทธายะ สร้างสรรค์โดยยึดลูกตกของทุกวรรคเพลงเป็นสำคัญ การดำเนินทำนองเป็นทำนองทางพื้น เครื่องดนตรีทำทำนองสามารถแปรทางของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้ตามความเหมาะสม รูปแบบของการสร้างทำนองเพลงพระคเณศสิทธายะ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากจินตภาพแห่งองค์พระคเณศ จากรูปร่างลักษณ์เปรียบเทียบได้กับผู้ทรงพลังมหาศาลแต่กลับเยื้องย่างด้วยลีลาศที่สง่างาม สุขุม ลุ่มลึก ไม่มีกิริยาที่ผลีผลาม จึงนำแนวทำนองจากเพลงเรื่องเพลงฉิ่งมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ รับรู้ได้ถึงทิพยภาวะแห่งความเมตตา

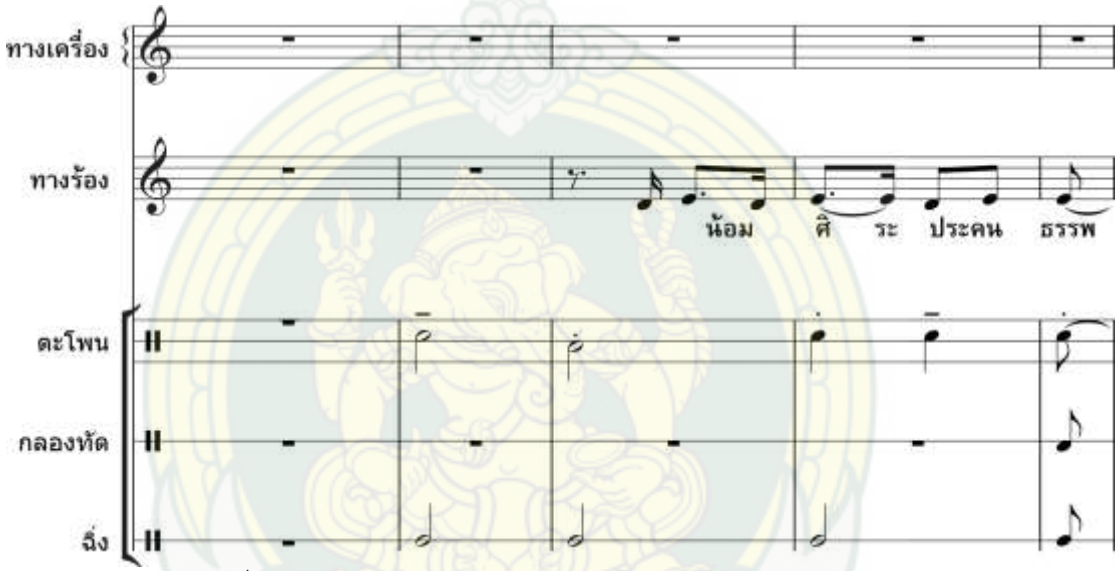
5.3 การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 3 ดุริยเทพ

การสร้างสรรค์ทำนองทางเครื่อง ทำนองทางร้อง องก์ 3 ดุริยเทพ ประกอบด้วย

5.3.1 เพลงพระประคนธรรพเทวา

เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษทั้งรูปแบบมือฆ้องและการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยนำโครงสร้างของเพลงตระพระประคนธรรพมาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ทำนองเพลง ด้วยรูปแบบการขึ้นต้นเพลงด้วยหน้าทับตะโพนกลองทัดในตระ 2 ชั้น เป็นการขึ้นต้นเพลงในไม้เดินที่ 1 ประกอบเข้ากับทำนองร้อง และแนวดนตรีจึงสวมเข้าในไม้เดินที่ 2 มีลักษณะดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระประคนธรรพ



ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระประคนธรรพ

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระประคนธรรพ

รูปแบบการบรรเลงเพลงพระประคนธรรพในงานสร้างนี้ เป็นไปตามรูปแบบการบรรเลงเพลงตระพระประคนธรรพ โดยทำนองเที่ยวแรกขึ้นต้นเพลงด้วยไม้เดินที่ 1 และเข้าร้อง ทำนองเพลงจะเข้าในไม้เดินที่ 2 และดำเนินในวิถีของทำนองทางพื้นผสมผสานกับทำนองบังคับ ในส่วนเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 ผู้วิจัยแต่งทำนองในไม้เดินที่1 ให้มีรูปแบบของบังคับทำนอง ผู้บรรเลงต้องทำตามทำนองในรูปแบบมือฆ้องเฉพาะจะไพเราะงดงาม เพลงประคนธรรพ เป็นการบรรเลงประกอบขับร้อง ในรูปแบบสรรเสริญบูชาดุริยเทพทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทย

5.3.2 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

สร้างสรรค์จากเพลงตระพระวิษณุกรรมเป็นเค้าโครงในการปรุงทำนองตามจินตภาพแห่งดุริยเทพผู้สร้างสรรค์จิตรกรรมงานช่างต่าง ๆ รวมทั้งการรประดิษฐ์เครื่องเล่นดุริยางค์ดนตรีดังปรากฏในบทร้อง ที่ผู้วิจัยแต่งขึ้นเพื่อขับร้องและบรรเลงสรรเสริญบูชา ดังนี้

ไหว้องค์พระวิษณุกรรม์อันเรืองฤทธิ์ ทรงประดิษฐ์ดุริยางค์ได้สืบสาย
เครื่องดีดสีตีเป่าเพราพราย เสียงกำจายกำจรก้องกังวาน
ร้องบำเรอองค์เพชรฉลูกรรม์ ผู้สาปสรรค์สร้างเสียงสำเนียงหวาน
ให้ข้าฯ ร้องเพลงบรรเลงลาน สอดประสานเสียงไพเราะเสนาะจินต์ฯ

รูปแบบทำนองทางบรรเลงและทางร้องเพลงพระวิษณุกรรมเทวา ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 1 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 2 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 3 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลา ประโยคที่ 4 เพลงพระวิษณุกรรมเทวา

รูปแบบมือฆ้องเพลงพระวิษณุกรรมเทวา ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นจากสมุฏฐานเพลงตระพระวิษณุกรรม คงเสียงตกของทุกวรรคเพลงไว้ตามโครงสร้างเดิม และได้แรงบันดาลใจจากเพลงเวสสุกรรม 2 ชั้น ในทางบรรเลงและขับร้องในละครดึกดำบรรพ์นยำมา สร้างสรรค์ทางเพลงเพื่อให้สื่อถึงจินตภาพแห่งนายช่างใหญ่ ตามบทร้องที่ได้แต่งขึ้นเพื่อบรรเลงและขับร้องสรรเสริญ ให้เกิดความเป็นสิริมงคลด้วยทิพยภาวะอันยิ่งใหญ่

5.3.3 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อบรรเลงและขับร้องในการสรรเสริญบูชาเทพดุริยางค์ องค์สำคัญในหมู่นักดนตรี ดังบทขับร้องที่ผู้วิจัยแต่งขึ้น ดังนี้

ข้าฯ ชลีพระปัญจสีขร ทรงสั่งสอนสร้างสรรค์สังคีตศิลป์
ขับร้องบรรเลงเพลงพิณ ทั้งสิ้นเชี่ยวชาญเชิงประลอง
ปวงข้าฯ คิดผสานผสมเสียง ร้อยเรียงเป็นเพลงบรรเลงสนอง
บำบวงองค์คุรุบรรลุปอง เป็นทำนองไพเราะเสนาะกรรณฯ

รูปแบบทางบรรเลงและขับร้องของเพลงพระปัญจสีขรเทวา ผู้วิจัยนำเสนอ ดังนี้

ทำนองไม้เดินที่ 1 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 2 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 3 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้เดินที่ 4 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้ลาประโยคที่ 1 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้ลาประโยคที่ 2 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้ลาประโยคที่ 3 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองไม้ลาประโยคที่ 4 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 1 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 2 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 3 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้เดินที่ 4 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวกลับไม้ลาประโยคที่ 1 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวไม้ลาประโยคที่ 2 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวไม้ลาประโยคที่ 3 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

ทำนองเที่ยวไม้ลาประโยคที่ 4 เพลงพระปัญจสีขรเทวา

รูปแบบทำนองเพลงปัญจสีขรเทวา ผู้วิจัยกำหนดให้รูปแบบทำนองเป็นในลักษณะของเพลงดำเนินทำนองทางเก็บพื้น ด้วยการแปรทำนองของแต่ละเครื่องดนตรี จากทำนองของหลัก ที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยคงลูกตกของทำนองเพลงตระพระปัญจสีขรไว้ และปรุงมือฆ้องให้เป็นในรูปแบบเพลงมโหรี ด้วยพระปัญจสีขรทรงเป็นดุริยเทพทางด้านเครื่องสาย มโหรี ตามจินตภาพและทิพยภาวะแห่งเทพดุริยางค์

สรุป

ในบทที่ 5 นี้ เป็นงานสร้างสรรค์ เพลงดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา ในองก์ 1 องก์ 2 และ องก์ 3 สร้างสรรค์บทร้องทางร้องและทางเครื่อง ประกอบด้วยเพลงสาธุการ เพลงสาธุการชั้นเดียว เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธราธร เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี เพลงพระคเณศสิทธายะ เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา และเพลงพระปัญจสีขรเทวา ในการสร้างสรรค์ทำนอง ทางเครื่อง สร้างสรรค์จากทางร้อง ที่ผู้วิจัยได้แต่งขึ้นจากทำนองเพลงเดิมของเพลงหน้าพาทย์เพลงสาธุการ เพลงสาธุการชั้นเดียว และเพลงตระทั้งสิบเพลง การแต่งบทร้อง เป็นในทางสรรเสริญบูชาคุณแห่งพระรัตนตรัย คุณแห่งบิดามารดา คุณแห่งครูอาจารย์ คุณแห่งมหาเทพและคุณแห่งดุริยเทพ และบทส่งท้ายเป็นการขอพร ทางร้องเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองทางร้องที่เป็นตามทำนองเพลงที่นำมาเป็นสมุฏฐานในการแต่ง ซึ่งเพลงทั้งหมดยังไม่ปรากฏการขับร้องมาก่อน เป็นทางร้องที่ผู้วิจัยแต่งขึ้นใหม่ รวมทั้งทางเครื่องก็ปรุงขึ้นจากทางร้อง ในลักษณะการสร้างสรรค์ให้รองรับการดำเนินทำนองทางร้อง ในบางทำนองจะมีลักษณะทำนองที่สวนทางกันเช่น ทางร้องดำเนินทำนองทางเสียงต่ำ ทางเครื่อง ดำเนินทำนองสวนทางขึ้นไปทางเสียงสูง เป็นต้น ทำนองทางเครื่องประกอบด้วย ทำนอง ทางกรอ ทางพื้น ทางเก็บ ล้อ ขัด ลัก เหลื่อม เป็นไปตามลักษณะทำนองเพลงเพื่อการฟังแต่แฝงไว้ด้วยความเข้มขลังทรงพลังและศักดิ์สิทธิ์ ด้วยกลวิธีในมือฆ้องรูปแบบเฉพาะในเพลงหน้าพาทย์ การดำเนินทำนองเพลงเป็นไปในรูปแบบเพลงบังคับทางเป็นส่วนใหญ่

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. บทสรุป

การสร้างสรรค์เพลง “ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา” ในครั้งนี้มีแนวคิดจากความเคารพความศรัทธา ผนวกกับองค์ความรู้ในเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูและเพลงหน้าประกอบการแสดงโขน ละคร และข้อมูลเชิงดนตรีทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ สามารถอธิบายนำมาสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นเพื่อเป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชา สามารถเชื่อมโยงให้เห็นปรากฏการณ์ได้เป็นอย่างดี โดยข้อมูลดนตรีเพลงหน้าพาทย์ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและได้รับการถ่ายทอดนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์รูปแบบมือฆ้องได้ 5 รูปแบบ และนำมาสร้างสรรค์เพลงด้วยการขับร้องจากบทประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นตามจินตภาพและสื่อถึงทิพยภาวะของเทพเจ้า เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในครั้งนี้ใช้กลวิธีการขับร้อง ในรูปแบบประดิษฐการตามแบบ และลักษณะทำนองบังคับทางในการบรรเลงของเครื่องดนตรี นอกจากนี้ยังผสมผสานสำนวนทำนองในรูปแบบเพลงทางพื้น ทำนองทางกรอ ทำนองทางเก็บ สอดแทรกกลวิธี ในทำนอง สะบัด สะเดาะ ล้อ ขัด ลัก เหลื่อม ไว้ในทำนองเพลงแต่ละเพลงที่มีความแตกต่างกัน ทั้ง 12 บทเพลง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนอง ในลักษณะที่ยังคงเสียงลูกตกจากสมุฏฐานเพลงเดิมที่นำมาเค้าโครงในการแต่ง

2. อภิปรายผล

อภิปรายผลการวิจัย จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟัง ในรูปแบบการสรรเสริญบูชาพบว่ามีการสร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่ 12 เพลง นี้มีลักษณะทำนองที่ผสมผสานกันระหว่าง ทางเก็บ ทางพื้น กรอ ล้อ ขัด และเหลื่อม ได้แก่ 1) เพลงสาธุการเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อสรรเสริญบูชาพระรัตนตรัยเพลง 2) เพลงสาธุการชั้นเดียวนำเค้าโครงจากเพลงสาธุการชั้นเดียว ที่มีมาแต่เดิมมาประพันธ์ทางร้องประกอบเข้ากับการขับร้องในบทสรรเสริญบูชาบิดามารดาครูอาจารย์ ลักษณะการบรรเลงเป็นไปตามลักษณะทางเก็บพื้น 3) เพลงพระศิวะมหาเทพ สร้างสรรค์ขึ้นจากเพลงตระพระอิศวรซึ่งมีขนาดความยาว 8 ไม้ลา ลักษณะทำนองเป็นแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเค้าโครงของลูกตกทุกวรรคเพลงไว้เป็นหลัก การบรรเลงจะสอดรับและรองรับไปกับทางกับทางร้องเพื่อเป็นการสรรเสริญบูชาองค์พระศิวะมหาเทพ 4) เพลงศรีอุมาเทวีสร้างสรรค์ขึ้นจากเพลงตระ พระอุมา มีความยาว 4 ไม้ลา ในไม้เดินที่ 1 และไม้เดินที่ 3 กับไม้เดินที่ 2 และไม้เดินที่ 4จะทำนองซ้ำ 5)เพลงพระวิษณุธนาธร สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นเพลงสรรเสริญบูชาองค์พระนารายณ์ผู้อวตารมาในการดับร้อนผ่อนเย็น ให้กับมนุษยโลก 6) เพลงพระลักษมีเทวี มีลักษณะรูปแบบของทำนองซ้ำเสียงและสร้างสรรค์ด้วยการคงลูกตกทั้งหมดไว้ 7) เพลงพระพรหมธาดา สร้างสรรค์ขึ้นจากเพลงตระพระพรหม มีลักษณะของทำนองพิเศษจากเพลงอื่น กำหนดให้มีจังหวะคล้ายกับเพลงที่มีอัตราจังหวะฉิ่งตัด 8) เพลงพระสุรัสวดี เป็นเพลงที่สร้างสรรค์จากเพลงตระพระสุรัสวดี โดยคงทำนองทางเครื่องเดิมไว้ทั้งหมดสร้างสรรค์ขึ้นเฉพาะทำนองทางร้องและบทร้อง เพื่อสรรเสริญบูชามหาเทวีด้านอักษรศาสตร์ และ

ศิลปวิทยาการทั้งปวง 9)เพลงพระคเณศสิทธายะ สร้างสรรค์ด้วยแรงบันดาลใจ จากจินตภาพ และทิพยภาวะขององค์พระพิฆเนศ เทพเจ้าแห่งความสำเร็จ โดยนำทำนองเพลงฉิ่งมาเป็นแบบในการสร้างสรรค์เพื่อบรรเลงประกอบการขับร้องและทำนองที่สร้างขึ้นใหม่ 10) เพลงพระประคนธรรพเทวา ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้คงรูปแบบการบรรเลงเพลงตระพระประโคนธรรพ โดยคงลูกตกของทุกวรรคเพลง ทั้งการขึ้นต้นทำนองขึ้นต้นเพลงโดยใช้หน้าทับตะโพนกลองทัดเป็นทำนองขึ้นต้นเพลง 11) เพลงพระวิษณุกรรมเทวา สร้างสรรค์จากเพลงตระพระวิษณุกรรม ลักษณะทำนองจินตนาการ จากจินตภาพและทิพยภาวะ ให้เห็นว่าเป็นเทพเจ้าแห่งผู้สร้างสรรค์สิ่งสารพันในแหล่งหล้า 12) เพลงพระปัญจสีขรเทวา สร้างสรรค์ให้มีรูปแบบของการดำเนินทำนองแบบเดียวกับเพลงที่อยู่ในตับมโหรี เพื่อเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีได้ทำทำนองได้แปรทางอย่างอิสระ กอปรเป็นผลงานการสร้างสรรค์ เพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา เพลง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

3. ข้อเสนอแนะ

ผลงานการสร้างสรรค์นี้ถือเป็นผลงานประพันธ์เพลงไทยชิ้นแรกที่เป็นลักษณะการบรรเลงและขับร้องเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังในรูปแบบการสรรเสริญบูชา ดังนั้น ผลงาน การประพันธ์นี้จึงมีแนวคิด กระบวนการและลักษณะทำนองที่เป็นเอกภาพ (unity) ด้วยการใช้ศิลปะดนตรีในการช่วยส่งเสริมปฏิปทาความเคารพ ความศรัทธาในพระรัตนตรัย บิดา มารดา ครู อาจารย์และเทพเจ้า ที่ตนเคารพ นอกจากนี้ผู้รับฟังจะได้เป็นผู้ถึงซึ่งความกตเวทิตา ด้วยการปฏิบัติบูชาไปพร้อมกับเสียงเพลง และเชื่อมโยงระหว่างศิลปะดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งในพระพุทธศาสนา และศาสนาพราหมณ์ฮินดู นำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ของทั้งสองส่วนให้มี ความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเรื่องราวในงานสร้างสรรค์จากบทเพลงเป็นส่วนของงานศิลป์ที่มวลมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นและสามารถส่งผลสะท้อนถึงความเจริญรุ่งเรืองของศาสนา สังคม และวัฒนธรรมชาติ ได้เป็นอย่างดี การวิจัยและสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ยังไม่เคยมีมาก่อน และเพื่อเป็นฐานข้อมูลและแนวทางที่นำไปสู่การวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยในด้านอื่นต่อไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2501). **วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา พระนิพนธ์สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และระเบียบการเล่นตำนานเสภา พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ**, อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรีวัฒน์ กาญจนพบู. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

กรมศิลปากร. (2506). **ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.** กรุงเทพฯ: ศิวพร.

กรมศิลปากร. (2508). **เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอสมุดแห่งชาติ.** (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

กรมศิลปากร. (2561). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี**. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

กิตติ วัฒนะมหาตม์. (2553). **คู่มือบูชาเทพ ฉบับสมบูรณ์**. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์.

โกเมศ จงเจริญ. (2562). **เพลงตระในพิธีกรรมไหว้ครู**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2546). **อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง.** (รายงานผลการวิจัย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

คณพล จันทน์หอม. (2566). เพลงหน้าพาทย์กับการขับร้อง. **วารสารเพลงดนตรี**, 28(5), มกราคม, 28-31. สืบค้นเมื่อวันที่ 31 มกราคม 2566, จาก https://www.music.mahidol.ac.th/musicjournal/book/2023/music-journal-jan-2023.pdf.

จิรัสสา คชาชีวะ. (2531). **พระพิฆเนศวร์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2466). **บทละครดึกดำบรรพ์**, มปพ.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2550). **อักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และสุรพล เนสุสินธุ์. (2556). **อัตลักษณ์ทางสุนทรียภาพของดนตรีลุ่มน้ำโขง**. มหาวิทยาลัยขอนแก่น. สืบค้นเมื่อวันที่ 31 มกราคม 2566, จาก https://dric.nrct.go.th/index.php?/Search/SearchDetail/276349.

ชวนพิศ อิฐรัตน์. (2534). **พิธีไหว้ครู: คติความเชื่อและพิธีกรรม**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2553). **พิธีไหว้ครูดนตรีไทย**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี**. ลพบุรี: นาฏดุริยางค์.

ดนตรี ตราโมท. (2537). การเตรียมการไหว้ครูดนตรีไทย ใน **ไหว้ครูดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: นีลนาราการพิมพ์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, กรมพระยา.(2464), **กรม, ตำนาน เรื่อง ละครอิเหนา**, กรุงเทพฯ: พิมพ์ไทย.

เดชน์ คงอิ่ม. (2545). **เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู**. กรุงเทพฯ: เสมาธรรม.

เดชน์ คงอิ่ม. (2546). **พิธีไหว้ครูดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

เดชาดิศร, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2545). **โคลงโลกนิติ**. กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา.

ถาวร สิกขโกศล. (2562). **มโหรี ดอกสร้อย สักวา**. กรุงเทพฯ: ซีพี ออลล์.

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

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

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

บุญธรรม ตราโมท. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

บุษยา ชิดท้วม. (2563). **ทฤษฎีดุริยางค์ไทย: องค์ประกอบเพลงไทย**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. (2531). **นารายณ์สิบปาง**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2553). **มโหรีวิจักษณ์**. กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2561). **เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา**. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). (2532). **วัฒนธรรมกับการพัฒนา**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพุทธธรรม.

พระธรรมกิตติวงศ์ (ทองดี สุรเตโช). (2551). **พจนานุกรมเพื่อการศึกษาพุทธศาสน์: คำวัด อธิบายศัพท์และความหมายที่ชาวพุทธควรรู้**. กรุงเทพฯ: ธรรมสภาและสถาบันบันลือธรรม.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต).(2559). **พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม**. (พิมพ์ครั้งที่34). กรุงเทพฯ: มูลนิธิการศึกษาเพื่อสันติภาพ พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต).

พลูหลวง. (2547). **เทวโลก: เทพนพเคราะห์ - เทพเจ้าประจำวัน และเทพเจ้าองค์สำคัญทั้งปวง**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). **การประพันธ์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2534). เพลงไหว้ครูดนตรีไทย ใน **มหกรรมดนตรีไทยมัธยมศึกษา ครั้งที่ 16 เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสทรงเจริญพระชนมายุครบ 36 พรรษา 29 ต.ค. - 2 พ.ย. 2534 ณ โรงละคอนแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ครั้งที่ 16.

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล. (2555). **การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ภัทระ คมขำ. (2556). **การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ภาณุภัค โมกขศักดิ์. (2558). การสืบทอดภูมิปัญญาด้านการขับร้องเพลงไทยของสำนักดนตรีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). **วารสารมนุษยศาสตร์**, 22(1), มกราคม-มิถุนายน, 181-206.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2468). **พระราชนิพนธ์ คำนมัสการคุณานุคุณ ของสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. พระนคร: อักษรนิติ.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2516). **เทพเจ้าและสิ่งที่น่ารู้**. กรุงเทพฯ: ธรรมบรรณาคาร.

มนตรี ตราโมท. (2507). **ศัพท์สังคีต**. พระนคร: กรมศิลปากร.

มนตรี ตราโมท. (2533). **ดุริยเทพ**. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ.

มนตรี ตราโมท. (2537). **การไหว้ครูดนตรีไทยในไหว้ครูดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: นีลนาราการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยสาส์น**. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. กรุงเทพฯ: มติชน

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่ม 20**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. (2551). **สุนทรียศาสตร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วราภรณ์ เชิดชู. (2561). **เพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา"**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

วิจิตร เกิดวิสิษฐ์. (2562). พุทธปรัชญากับการศึกษา. **วารสารพุทธศาสน์ศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**, 2(3), กันยายน-ธันวาคม, 22-41. สืบค้นเมื่อวันที่ 31 มกราคม 2566, จาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jbscu/article/view/170763.

วีรยุทธ เอกพันธ์. (2528). **การศึกษาสถานภาพของครูและศิษย์ในคัมภีร์ธรรมศาสตร์**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

สัจจาภิรมย์, พระยา. (2511). **เทวกำเนิด**. กรุงเทพฯ: เสริมวิทย์บรรณาคาร.

สุกรี เจริญสุข. (2532). **จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2545). **สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). นครปฐม: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2561). **การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์**. (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

เสถียรพงษ์ วรรณปก. (2529). **พระพุทธศาสนา: ทัศนะและวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. (2546). **ปรัชญาอินเดีย.** ราชบัณฑิตสถานจัดพิมพ์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

อุดม อรุณรัตน์. (2527). **ทฤษฎีเพลงเถา**. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุดม อรุณรัตน์. (2549). ทฤษฎีอุตตมะ ใน **หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์**. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2514). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย**. พระนคร: คุรุสภา.

Sowat, S. (2018). **Thai Classical Music for the Phrommas Episode in Khon Performance**. (Doctoral dissertation). University of York.

Srikongmuang, D. (2019). **Character and Expressivity in the Sacred Naphat Music of Thailand**. (Doctoral dissertation). University of York.

Swangviboonpong, D. (2000) **Thai court singing: History, musical characteristics and means of transmission**. (Doctoral dissertation). SOAS University of London.

Wong, D. (2001). **Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance**. USA: The University of Chicago Press.

บุคลานุกรม

ขำคม พรประสิทธิ์. ศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

คณพล จันทน์หอม. ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย ภาษาและวรรณศิลป์รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

ชัชพล ไชยพร. ผู้เชี่ยวชาญด้าน ภาษาและวรรณศิลป์ รองศาสตราจารย์ประจำ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

ณัฐชพล ศิริสวัสดิ์. อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาเอเชียใต้ ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์) เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). วันที่ 5 สิงหาคม 2565.

ถาวร สิกขโกศล. ที่ปรึกษาบริษัทซีพี ออลล์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

บุญช่วย โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

บุษยา ชิดท้วม. รองศาสตราจารย์ประจำสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. อดีตผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

สมชาย ทับพร. ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

อุทัย ปานประยูร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). เดชน์ คงอิ่ม. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 4 มีนาคม 2566.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

แบบประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่างรายการประเมินกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ชื่อผู้ประเมิน..... **ตำแหน่ง** .....
หน่วยงาน .....

<u>คำชี้แจง</u>

ขอความกรุณาท่านโปรดพิจารณาความสอดคล้องระหว่างรายการประเมินกับวัตถุประสงค์งานวิจัย เรื่อง **ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา** โดยทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง “ผลการพิจารณา” ของแบบประเมินตามที่ท่านเห็นสมควร โดยมีเกณฑ์พิจารณา ดังนี้

+1 หมายถึง แน่ใจว่ารายการประเมินสอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
0 หมายถึง ไม่แน่ใจหรือตัดสินใจไม่ได้ว่ารายการประเมินสอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
-1 หมายถึง แน่ใจว่ารายการประเมินไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

รายการประเมิน	**ผลการพิจารณา**			**ข้อเสนอแนะในการปรับปรุง**
	+1	**0**	**-1**	
วัตถุประสงค์งานวิจัย 1. เพื่อศึกษาภูมิวิทยาการเพลงหน้าพาทย์				
เพลงหน้าพาทย์มีทำนองที่มีลักษณะเฉพาะอย่างไรบ้าง				
การขับร้องประกอบเพลงในเพลงหน้าพาทย์เป็นแบบใด				
1.3 ท่านคิดว่าลักษณะเด่นของเพลงหน้าพาทย์คืออย่างไร				
วัตถุประสงค์งานวิจัย 2. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลง **ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา**				
ท่านมีทัศนะอย่างไรต่อเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังและการบูชา				
ท่านคิดว่าลักษณะการบรรเลงและขับร้องเพลงเพื่อการบูชาและการฟังเป็นอย่างไร				
การส่งเสริมในด้านคุณธรรมและกตเวทิตาคุณด้วยเพลงไทยมีลักษณะอย่างไรจึงจะน่าสนใจและมีผู้ฟังมากขึ้น				
บรรยายแนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อใช้ในการบรรเลงและขับร้องเพลง ดุริยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา				

ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นอื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ประเมิน

แบบวิเคราะห์ข้อคำถามรายการประเมินที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
เรื่อง ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา

ข้อ	รายการ	คะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ			เฉลี่ย $\overline{X}$	ความสอดคล้อง
		คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	1.00	
1	เพลงหน้าพาทย์มีทำนองที่มีลักษณะเฉพาะอย่างไรบ้าง					
2	การขับร้องประกอบเพลงในเพลงหน้าพาทย์เป็นแบบใด					
3	ท่านคิดว่าลักษณะเด่นของเพลงหน้าพาทย์คืออย่างไร					
4	ท่านมีทัศนะอย่างไรต่อเพลงหน้าพาทย์เพื่อการฟังและการบูชา					
5	ท่านคิดว่าลักษณะการบรรเลงและขับร้องเพลงเพื่อการบูชาและการฟังเป็นอย่างไร					
6	การส่งเสริมในด้านคุณธรรมและกตเวทิตาคุณด้วยเพลงไทยมีลักษณะอย่างไรจึงจะน่าสนใจและมีผู้ฟังมากขึ้น					
7	บรรยายแนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อใช้ในการบรรเลงและขับร้องเพลง ดุริยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา					

แบบประเมินคุณค่าทางสุนทรียรส

ระดับค่าที่ได้จากการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	5 มากที่สุด	4 มาก	3 ปานกลาง	2 น้อย	1 น้อยที่สุด
ระดับความพึงพอใจที่ได้จากการรับฟัง 1. เพลง.....					

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ภาคผนวก ข
ภาพการสัมภาษณ์กลุ่ม (Focus Group)

ภาพที่ 14 สัมภาษณ์กลุ่ม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 15 นักดนตรี นักร้อง วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 16 เชี่ยวชาญสัมภาษณ์ กลุ่ม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 นักร้อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 18 นักดนตรี วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 19 ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 20 นำเสนอและรับฟังข้อเสนาแนะ
ที่มา: ผู้วิจัย

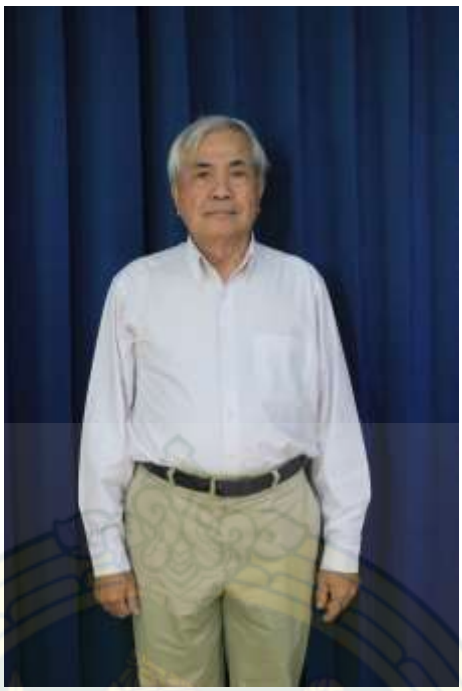
ภาพที่ 21 ผู้เชี่ยวชาญ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 22 ผู้เชี่ยวชาญ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 ผู้เชียวชาญและนักดนตรี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 24 นักร้อง นักดนตรีและผู้บันทึกเสียง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 25 อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 26 อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ผู้เชียวชาญดนตรีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 27 อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชียวชาญดนตรีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 อาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 29 สมชาย ทับพร ผู้เชียวชาญดนตรีไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 30 ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 31 รองศาสตราจารย์ ดร.ชัชพล ไชยพร ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 32 รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม ผู้เชียวชาญขับร้องและวรรณศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ค
ภาพการนำเสนอผลงาน

ภาพที่ 33 ภาพทศเทพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 34 นำเสนองานสร้างสรรค์ ดุริยพาทยาภิรมย์ ชุด ทศเทพอภิวันทนา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 35 วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 36 นำเสนอวงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 37 นักร้อง วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 38 นักดนตรี วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 39 กรรมการสอบวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 40 นำเสนอการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 41 กรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 42 กรรมการสอบ ผู้วิจัย และนักดนตรี วงพาทยาภิรมย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 43 ป้ายนิเทศ การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์และงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 44 คิวอาร์โค้ด สูจิบัตรการนำเสนองานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ง
QR Code วิดีโอการบรรเลงเพลงชุดทศเทพอภิวันทนา

1. องก์ 1 ไตรรัตน์บูชา

ไตรรัตน์บูชา บุพกาจาริยาภิวาท น้อมนำด้วยประณามพจน์คาถา ทำนองสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 บรรเลงและขับร้องเพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว

ภาพที่ 45 วิดีโอการแสดงผลงานอ่านอาขยานทำนองสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 บรรเลงและขับร้องเพลงสาธุการและสาธุการชั้นเดียว
ที่มา: ผู้วิจัย

2. องก์ 2 มหาเทพ

มหาเทพ ประกอบด้วย เพลงพระศิวะมหาเทพ เพลงพระอุมาเทวี เพลงพระวิษณุธราธร เพลงพระลักษมีเทวี เพลงพระพรหมธาดา เพลงพระสุรัสวดี เพลงพระคเณศสิทธายะ

ภาพที่ 46 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงศิวะมหาเทพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 47 QR Code วิดีโอการบรรเลงเพลงศิวะมหาเทพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 48 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระอุมาเทวี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 49 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระวิษณุธราธร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 50 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระลักษมีเทวี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 51 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระพรหมธาดา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 52 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระสุรัสวดี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 53 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระคเณศสิทธายะ
ที่มา: ผู้วิจัย

3. องก์ 3 ดุริเทพ

ดุริยเทพ ประกอบด้วย เพลงพระประคนธรรพเทวา เพลงพระวิษณุกรรมเทวา เพลงพระปัญจสีขรเทวา และน้อมอภิวันทนาด้วย เพลงตระศุภมงคล แล้วรัวเฉพาะ

ภาพที่ 54 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระประคนธรรพเทวา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 55 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระวิษณุกรรมเทวา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 56 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงพระปัญจสีขรเทวา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 57 QR Code วิดีโอการแสดงผลงานเพลงตระศุภมงคล
ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล นายเดชน์ คงอิ่ม
วัน เดือน ปี เกิด 22 พฤศจิกายน 2505
สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน 25 หมู่ 5 ต.วังสำโรง
อ.บางมูลนาก จ.พิจิตร 61200

ตำแหน่ง พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์
สถานที่ทำงาน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2522	ประกาศนียบัตรมัธยมศึกษา (ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5) โรงเรียนวัดราชบพิธ
พ.ศ. 2525	ประกาศนียบัตรวิชาชีพครูชั้นสูง วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
พ.ศ. 2529	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
พ.ศ. 2539	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2566	ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์