780.9593
น 54 ศ
ร.3

ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางม้องวงใหญ่

25 พ.ค. 2540

ปริญญานิพนธ์

ของ

นิกร จันทศร

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2540

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

03632

การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่

บทคัดย่อ

ของ

นิกร จันทศร

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

มีนาคม 2540

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่ โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ 4 ข้อ ดังนี้

1. เพื่อบันทึกโน้ตสากล เพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง
2. วิเคราะห์รูปแบบ
3. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน
4. วิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

วิธีการดำเนินการวิจัย เริ่มจากการศึกษา ข้อมูลเอกสาร จากการสัมภาษณ์ครูดนตรีไทยและจากผู้วิจัยได้รับถ่ายทอดจากครูมาโดยตรง จากนั้นผู้วิจัยดำเนินการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง และใช้โน้ตที่บันทึกขึ้นนี้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์

ผลการศึกษา

1. ผลจากการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง มีความยาวรวมกันทั้งสิ้น 873 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ 2/4
2. ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบพบว่า เพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น มีส่วนประกอบสำคัญที่เรียกว่า ลูกโยน และเนื้อเพลง ลูกโยนมีทั้งสิ้นรวม 7 โยน ส่วนเนื้อเพลงแบ่งได้เป็น 2 ท่อน
3. ผลจากการวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยนพบว่า มีการใช้เทคนิคพิเศษเหมือนที่พบในเพลงเดี่ยวอื่น ๆ แต่ลูกโยนเมื่อรวมกันจะมีความยาวมากกว่าเพลงเดี่ยวอื่น ๆ เป็นอันมาก อีกทั้งลูกโยนมีความสลับซับซ้อนมาก
4. ผลการวิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลงพบว่า เนื้อเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ผู้ประดิษฐ์ได้ขยายจากเพลงกราวใน 2 ชั้น โดยใช้เทคนิคตามหลักการยืดและขยายเพลงไทย

A STUDY GRAO NAI, A SOLO PIECE FOR KHONG WONG YAI

AN ABSTRACT

BY

NIKORN CHATASORN

Presented in partial fulfillment of the requirements for the

Master of Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

March 1997

The thesis is aimed to study Grao Nai, a solo piece for Khong Wong Yai. Four objectives of this study are shown as belowed ;

1. To document , Grao Nai Sam Chan , a version of Kru Som Wongkhong, in to Western Notation.

2. To analyse the form of Grao Nai .

3. To analyse the techniques used for the melody of Luk Yon.

4. To analyse the techniques used for the melody of Nua Pleng.

The study is conducted in the following stages ;

1. Studying of data documents , data in interviewing.

2. Documentation Grao Nai Sam Chan , a version of Kru Som Wongkhong , in to Western notation.

3. Analysis of Grao Nai.

Result of the Study ;

1. The notation of Grao Nai Sam Chan are 873 bars in two - four timesignature.

2. The Form of Grao Nai consists of the melody of Luk Yon and Nua Pleng. There are 7 units of Luk Yon and 2 sections of Nua Pleng.

3. There are many special techniques used for the melody of Luk You and these techniques are also found in other solo pieces in Thai traditional music. However , it should be noted that the duration of 7 units of Luk Yon are much greater than other solo pieces. The melody of Luk You is very complicated.

4. The composer makes use of Krao Nai Song Chan as a model to create the melody of Nua Pleng for Grao Nai Sam Chan. The compositional techniques are strictly observed according to Thai Traditional Music.

คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

..... ประธาน
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

..... กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบ

..... ประธาน
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

..... กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผศ. รังสี เกษมสุข)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ดร. ศิริยุภา พูลสุวรรณ)
วันที่ 14 มีนาคม พ.ศ. 2540

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีอย่างสมบูรณ์ เพราะได้รับความเมตตา กรุณา ความร่วมมือ ร่วมแรง ร่วมใจอย่างดียิ่งจากท่านผู้รู้และบุคคลหลาย ๆ ฝ่ายตลอดระยะเวลาในการทำงานวิจัยฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข กรรมการ เป็นอย่างสูงที่กรุณาให้เกียรติรับเป็นคณะกรรมการที่ปรึกษาและกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร อาจารย์สมชาย ดุริยประณีต และอาจารย์สมาน น้อยนิตย์ เป็นอย่างสูงที่ได้กรุณาให้ความรู้และ คำปรึกษาเกี่ยวกับเพลงกราวในตลอดจนข้อเสนอแนะแนวทางที่เป็นประโยชน์ ในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณอาจารย์สุจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ อาจารย์สุดา เขียววิจิตร อาจารย์เลื่อน สุนทรวาทิน ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล เป็นอย่างสูงที่ได้กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติครูสอน วงฆ้อง

ขอขอบพระคุณ อาจารย์นัฏพงศ์ โสวัตร รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ที่ได้กรุณาเป็นผู้ตรวจสอบโน้ตเพลงกราวใน ในการทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ และทุกท่านที่ไม่สามารถกล่าวนามได้ทั้งหมดซึ่งมีส่วนช่วยเหลือและเป็นกำลังใจตลอดมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอน้อมรำลึกถึงพระคุณของบิดา - มารดา และหากประโยชน์อันใดจะเกิดขึ้นจากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศส่วนกุศลให้กับคุณครูสอนวงฆ้อง และบูรพาจารย์ทางดุริยางค์ไทยทุกท่าน ที่ได้กรุณาสร้างสรรค์ผลงานอันทรงคุณค่า ทำให้อนุชนรุ่นหลังได้ทำการศึกษาสืบต่อกันมา

นิกร จันทศร

มีนาคม 2540

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความหมายของการศึกษาค้นคว้า	21
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	21
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	22
	นิยามศัพท์	22
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	25
2	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย	27
	เอกสารทางวิชาการ	27
	ตำราวิชาการ	29
	เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ	30
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	31
	ขั้นรวบรวมข้อมูล	31
	ขั้นศึกษาข้อมูล	31
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	32
4	โน้ตเพลงเดี่ยวกราวใน	33
	ช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่	33
	โน้ตเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่	34

บทที่

5 วิเคราะห์ข้อมูล 76
วิเคราะห์รูปแบบเพลงเดี่ยวกราวใน 76
ลักษณะโครงสร้างของเพลงเดี่ยวกราวใน 76
ทำนองขึ้น 79
ลูกโยนที่ 1 79
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 1 กับลูกโยนที่ 2 93
เนื้อเพลงกราวใน 3 ชั้น ท่อนที่ 1 94
เนื้อเพลงกราวใน 3 ชั้น ท่อนที่ 2 95
ลูกโยนที่ 3 101
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 3 กับลูกโยนที่ 4 104
ลูกโยนที่ 4 105
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 กับลูกโยนที่ 5 108
ลูกโยนที่ 5 109
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 112
ลูกโยนที่ 6 113
ลูกโยนที่ 7 114
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 7 กับทำนองจบ 118
ทำนองจบ 118
เทคนิคที่ใช้ทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน 119
เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง 135
6 สรุปผลการอภิปรายและข้อเสนอแนะ 153
สรุปวัตถุประสงค์ของการวิเคราะห์ 153
ข้อเสนอแนะ 154

บรรณานุกรม 155

ภาคผนวก 159

ประวัติย่อของผู้วิจัย 167

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ในสังคม มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุค มีการกำหนดแบบแผนวิชาการดนตรีของชนชาติต่าง ๆ ซึ่งมีความแตกต่างกันตามลักษณะของเผ่าพันธุ์ หรือกลุ่มชนทางสังคมของชาตินั้น ๆ ชนชาติไทยมีแบบแผนด้านวิชาการดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีการสร้างสรรค์พัฒนา ปรับปรุง และสืบทอดมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน และถือว่าเป็นวิวัฒนาการที่สำคัญยิ่ง สมควรที่จะยกย่องเชิดชู และสืบสานวัฒนธรรมด้านดนตรีของชาติสืบไป

"ดนตรีนั้นเป็นภาษาชนิดหนึ่งของมนุษย์ ชาติใดก็ตามที่มีภาษาพูด ภาษาเขียนเป็นของตนเองก็มักจะต้องมีดนตรีเป็นของตนเองด้วย เพราะดนตรีและเพลงร้องเป็นส่วนหนึ่งที่พัฒนามาพร้อม ๆ กับภาษาพูด" (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 1)

"ดนตรีไทยเป็นสิ่งที่มีขึ้นพร้อมกับคนไทย ดนตรีและศิลปะถือเป็นเครื่องมือ สำหรับวัดความรุ่งเรืองของชาติอย่างหนึ่ง ชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมสูงส่ง เพราะเรามีดนตรีและศิลปะที่เป็นแบบฉบับ (Classic)" (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 1)

ประเทศไทยมีอารยธรรมเก่าแก่มีการสืบทอดมรดกของสังคมในอดีต คนไทยมีภูมิปัญญา ในการค้นคิดแสวงหาวัสดุธรรมชาติ มาสร้างเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ และสามารถประพันธ์ทำนองดนตรี ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ที่ผลิตขึ้นมาใช้เนื่องในโอกาสต่าง ๆ ตามยุคสมัยสืบมา

"ดนตรีไทยเป็นของคนไทยเกิดขึ้นจากฝีมือและมันสมองของคนไทย" นอกจากนั้นยังเชื่ออีกว่า "ดนตรีไทยของเรามีมานานไม่ต่ำกว่า 4,000 ปี ก่อนหน้านี้" (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 1)

"ชาติไทยเป็นชาติเก่าแก่ที่มีอายุกว่า 4,000 ปี ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจว่าเพลงของเราหรือดนตรีของเราจะต้องมีความเก่าแก่ย้อนหลังไปถึง 4,000 ปีด้วย" (พูนพิศ อมาตยกุล . 2529 : 1)

ก่อนที่คนไทยจะอพยพมาสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ สมัยก่อนกรุงสุโขทัยคนไทยได้อาศัยอยู่ในประเทศจีนมีอาณาจักรชื่อว่า "ต้ามุงหรือไทมุง" มีความเจริญด้านต่าง ๆ จีนส่งฑูตมาขอเป็นไมตรีและลี้ภัยทางการเมือง คนไทยสมัยนั้นมีการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงจีน สำเนียงแขกเกิด

ขึ้นแล้ว และต่อมาอีกนับพันปีกระทั่งถึงอาณาจักรน่านเจ้า การดนตรีเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น จีนได้นำกลองทัดของไทยไปเผยแพร่ในประเทศญี่ปุ่น และในประวัติศาสตร์ของไทยได้บันทึกไว้ว่า พระมหากษัตริย์ในอาณาจักรน่านเจ้า เคยส่งวงดนตรีไทยไปแสดงในราชสำนักของประเทศจีน ณ กรุงซีอานฟู ต่อมาภายหลังได้ขุดพบเครื่องดนตรีโบราณชิ้นแรกของโลก ในมณฑลยูนาน เรียกว่า แคน ซึ่งมีลักษณะเป็นกระบอกไม้ไผ่หลายลำผูกมัดเรียงติดกัน มีลิ้นโลหะใช้เป่า จะเกิดเป็นเสียงดนตรีขึ้น สมัยน่านเจ้าพรั่งพร้อมไปด้วยอารยธรรมอันสูงส่ง การแพทย์เจริญ การปกครองเจริญ การค้าเจริญ ทำให้ดนตรีเจริญตามไปด้วย มีเครื่องดนตรีเกิดขึ้นหลายชนิด อาทิ กลอง แคน ขลุ่ย ปี่ซอ กระจับปี่ ซอด้วง พิณ ซึง สะล้อ เกราะ กรับ ม้าล่อ ฯลฯ (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 11-23)

จากศิลาจารึกสมัยสุโขทัย มีความว่า "ท่านท้าวสองแสนนาธรรมามิกราช ผู้เป็นลูกพญาผายู เป็นหลานแก่พญาคำฟู เป็นเหลนแก่พญามังรายโปรดให้อำมาตย์ไปอาราธนานิมนต์มหาเถร เป็นเจ้าผู้หนึ่งชื่อมหาสมุนเถรอันอยู่ในกรุงสุโขทัยปีระกาเดือนเจียงวันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิงวันนั้น ตนท่านพญาธรรมมิราช (พญาลิไทหรือพระมหาธรรมราชาธิราชที่ 1) บริพารด้วยฝูงโยธามหาชน ลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลายยายกันถือกระทง ข้าวตอกดอกไม้เทียน ตีพาทย์ดังพิณฆ้อง กลอง ปี่สรไน (ปี่ใน) พิสเนญชัย (เขาสัตว์) ทะเทียด (กลองสองหน้า) กาหล (แตรงอน) มานกังสดาล มรทงค์ (ตะโพน) คงเดือด (กลองทัด) เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 22-29)

"พาทย์ฆ้อง หมายถึง เครื่องประโคมด้วยฆ้อง เป็นเครื่องดุริยะที่มีใช้มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย หรือก่อนหน้านั้น "ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ฆ้อง" (อุดม อรุณรัตน์. 2526 : 145)

"เสียงพาทย์เสียงพิณฆ้องกลอง แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่ (กลองเพล) กลองราม กลองเล็ก (กลองตุ๊ก) และฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์เสนาะวังเวง ลางคนตีกลองตีพาทย์ฆ้องกรับสัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณ สีซอพุงตอ (ซอสามสาย) และกันฉิ่งริงรำจับระบำรำเต้น สารพนักคุณทั้งหลาย" (ปัญญา รุ่งเรือง. 2519 : 30-33)

"วงดนตรีสมัยสุโขทัยคงมีอยู่ 2 ประเภท คือ ปี่พาทย์ กับมโหรี จะเห็นได้ว่า พิณหรือกระจับปี่เล่นผสมวงซอพุงตอ (ซอสามสาย) ส่วนปี่พาทย์นั้น ในสมัยสุโขทัยจะมีลักษณะเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า คือ ปี่ ระนาด ฆ้อง ตะโพน กลองและฉิ่ง" (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530 : 1522-160)

ในสมัยสุโขทัยการดนตรีเจริญรุ่งเรืองขึ้น นอกจากจะมีปี่พาทย์และมโหรี แล้วยังสามารถจัดวงดนตรีเพิ่มขึ้นได้อีก 2 ประเภท คือ วงขับไม้ (ใช้ในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ)และ

วงประโคม (ใช้ในกระบวนพระยุหยาตรา) ซึ่งมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ" (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 36 - 42)

สมัยกรุงศรีอยุธยาประชาชนนิยมเล่นดนตรีกันมากทั้งในและนอกพระราชฐาน แผ่นดินพระเจ้าปราสาททองเป็นเครื่องดนตรีไทยประโคม ในพระราชพิธีเสี่ยงพระบารมีลบศักราช 1000 ปี จัดตั้งโรงพิธีขึ้นที่หน้าจักรวรรดีไพชยนต์มหาปราสาท ตั้งพิธีไสยาศาสตร์ ณ เชิงเขาสัตตภัณฑ์ทั้งสี่ทิศ รายรอบแตรสังข์ดุริยดนตรี ปี่พาทย์ ฆ้องชัยเภรี บัณเฑาว์กาหล พราหมณ์แต่งกายเป็นพระอิศวร พระนารายณ์ และเทพยาดานั้น ก็อวยชัยถวายพระพร โดยสารโศลกวิธีพรหมวิชาจารย์ก็เป่าสังข์ดุริยดนตรีปี่พาทย์ ฆาตฆ้องชัยเภรี นี่สนั่นศัพท์ก้องโกลาหลทั้งพระนคร ในแผ่นดินพระนารายณ์มหาราช "ไม่ว่าเพลงใดที่ชาวสยามทำพิณพาทย์ แม้แต่พญาเดิน คือพระมหากษัตริย์สยามเสด็จพระดำเนิน ก็ฉ่า ๆ กร้าว ๆ เกินไป" นอกจากวงปี่พาทย์จะบรรเลงในราชสำนักเพื่อประกอบงานพิธีแล้ว ยังนำไปประกอบการแสดงมหรสพ คือการแสดงของหนังใหญ่ด้วย จากการพากษ์สามตระ "พลขานโห่ทั้งผอง พิณพาทย์ ตะโพน กลอง ดูเล่นให้สุขสำราญ" (อุดม อรุณรัตน์. 2526 : 136 -137) ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีบทเพลงเกิดขึ้นมากมายเพื่อใช้ในการบรรเลงล้วน ๆ และบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงโขนละคร หนังใหญ่ เรือคฤ เรือประทุน เรือกูบ และเรือมีศาสตราวุธ แล้วใส่หมวกคุมหัวนอนมาชายหญิงนั่งมาด้วยหนึ่ง ทะเลาะตีด่ากันร้องเพลงเรือเป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ โห่ร้องนี่นั่น (มนตรี ตราโมท 2533 : 18) "ห้ามร้องเพลงเรือเป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน" (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530 : 160 - 161) "ถ้าหากสิ่งเหล่านี้เข้ามาในท้ายสนมห้ามถ้ามิได้ห้ามปรามเกราะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่เจ้าน้ำเจ้าท่าโทษพนักงานถึงตาย" แสดงว่าสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นคงเล่นกันแพร่หลาย จนล่วงล้ำเข้าไปใกล้พระราชฐานจนต้องมีกฎมลเทียรบาลขึ้น (มนตรี ตราโมท 2533 : 18)

สมัยอยุธยามีเครื่องดนตรีไทยครบทุกชนิด ทั้งดีด สี ตี เป่า มีช่างผู้ชำนาญประดิษฐ์คิดสร้างเครื่องดนตรีให้มีความงดงามทั้งรูปทรง และ เสียงของเครื่องดนตรีอย่างวิจิตรพิศดาร เป็นช่างฝีมือชั้นสูงในราชสำนัก ในเมืองหลวงและหัวเมืองต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีของชาวสยามโดยแท้ และไม่มีเครื่องดนตรีของชาติอื่น ๆ มาเทียบเทียมได้ ต่อมากรุงศรีอยุธยาเสียกรุงให้กับพม่า และพม่าได้นำแบบอย่างพิณพาทย์ของเราไป "มีพวกชาวดนตรีเป็นชายตีระนาดคนหนึ่ง สีซอคนหนึ่ง ดีดพิณคนหนึ่ง บรรเลงเพลงโยเดีย ที่ได้ไปจากกรุงศรีอยุธยา มีเพลงเขมร เพลงยุหงิด เพลงตะนาว เพลงฝรั่งเต้น เพลงแขกมอญ เพลงบลิ่ม (อุดม อรุณรัตน์. 2526 : 137)

สมัยกรุงธนบุรี พระเจ้าตากสินมหาราชกอบกู้เอกราชรวบรวมเมืองไทยให้เป็นปึกแผ่น ความเป็นอยู่ของราษฎรดีขึ้นพ้นภาวะวิกฤต พระองค์ทรงส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ รวมทั้งการดนตรีแบบที่เคยบรรเลงร่วมกันมาครั้งกรุงศรีอยุธยา (ปัญญา รุ่งเรือง 2517 : 68)

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี ทรงเอาพระทัยใส่ในการบำรุงศิลปวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ เพื่อไม่ให้ขาดช่วงกับกรุงศรีอยุธยา "เมื่อครั้งบ้านเมืองดี" พัฒนาการดนตรีก้าวหน้ายิ่งขึ้น ทั้งทางด้านการสร้างเครื่องดนตรี การแต่งเพลง ตลอดจนการผสมวงดนตรีให้เป็นมาตราฐาน (เฉลิม ม่วงแพรศรี 2537 : 62) ในรัชกาลที่ 2 มี ผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มเติมอย่างหนึ่ง คือ กลองทัด (เดิมมีใช้อยู่เพียงลูกเดียว) สร้างกลองทัดเพิ่มอีกลูกหนึ่ง เพื่อให้เกิดเสียงตูมลูกหนึ่งและเสียงต้อมอีกลูกหนึ่ง "ตูม ตูม ต้อม ต้อม" (มนตรี ตราโมท 2533 : 18)

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงเป็นศิลปินทรงซอสามสายได้เป็นเลิศ คืนหนึ่งทรงพระสุบิน และได้ยินเพลงหนึ่งในอากาศทรงจำได้ พอตื่นบรรทมก็ทรงซอสามสายเพลงนั้นให้ชื่อว่า "เพลงบุหลันลอยเลื่อน" บางคนเรียกว่า "เพลงทรงพระสุบิน" ต่อมามีการบรรเลงประกอบการขับเสภา "เมื่อครั้งจอมนรินทร์แผ่นดินดับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่ ครั้นมาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย จึงเกิดมีขึ้นในอยุธยา" การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาต่าง ๆ เช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด หรือ ถ้ายกทัพก็จะใช้เพลงกราวนอก ต่อมามีเพลงโหมโรงบรรเลงก่อนการแสดงละคร โดยเริ่มตั้งแต่เพลงสาธุการไปจนกราวใน และสุดท้ายด้วยเพลงวา ในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้มีกลองอีกชนิดหนึ่งเกิดขึ้น คือกลองสองหน้า เข้ามาอยู่ในวงปี่พาทย์ เพื่อใช้ในการรับร้องส่งเพลงเสภา (มนตรี ตราโมท 2533 : 71) การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบเสภามักเล่นกันในอาคาร เสียงตะโพนและกลองทัดดังมากเกินไปจึงเปลี่ยนมาเป็นกลองสองหน้าหรือใช้กลองเปิงมางติดข้าวสุกถ่วงเสียงให้มีเสียงต่ำแล้วตีเป็นหน้าทับ (ปัญญา รุ่งเรือง. 2517 : 70)

สมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 การขับเสภาไหว้ครูยังคงอยู่เหมือนเดิม และเริ่มมีการไหว้ครูปี่พาทย์ขึ้นอีกพิธีหนึ่ง เป็นที่รู้จักกันในสมัยนี้ "ทีนี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ฆ้องระนาดคลอดีดปี่ไฉน ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินทร์นั่นแหละใครไม่เทียมทัน มือก็ตอดหนอดหนักขยัดขย่อน ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ" ดังจะเห็นได้ว่ามีครูปี่พาทย์เกิดขึ้นหลายคน เช่น ครูแก้ว ครูพัก ครูทองอินทร์ ครูพูน และครูมีแขกวิวัฒนาการของดนตรี แต่งเพลงเพิ่มขึ้นมีการขยายจากสองชั้นเพิ่มเป็นสามชั้น มีลูกเล่นพลิกแพลง และต่อมามีชาวต่างประเทศเข้ามาหลายประเทศ มีการประดิษฐ์คิดสร้างเครื่องดนตรี

เพิ่มขึ้นอีก 2 อย่าง คือ ระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็ก เนื่องมาจากเครื่องดนตรีของชาวต่างชาติมีเสียงสูงเสียงต่ำหลายเสียง ปี่พาทย์เครื่องห้าจึงกลายเป็นปี่พาทย์เครื่องคู่ (มนตรี ตราโมท 2533 : 20-22)

สมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 การดนตรีเจริญขึ้นมาก มีวงดนตรีเกิดขึ้นหลายวงและมีครูดนตรีหลายคน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงยกเลิกพระราชกำหนดครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ว่า "ห้ามมิให้ผู้อื่นมีละครหญิง ผู้อื่นจะมีมิได้ นอกจากหลวงเท่านั้น" ครั้นเมื่อยกเลิกพระราชกำหนด แต่เดิมละครใช้ผู้ชายแสดงล้วน ก็มีการหัดละครหญิงมากขึ้น ละครผู้ชายก็ลดหายไป พวกละครผู้ชายเลยต้องไปเล่นปี่พาทย์ ทำให้วงปี่พาทย์เจริญ แต่ละวงมีครูอาจารย์ที่มีความรู้ มีฝีมือเห็นได้อย่างเด่นชัด ครูมีแขกครูดนตรีประจำวงของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้แต่งเพลงเชิดจีน เต็มไปด้วยลูกล้อลูกขัด มีเชิงล้อเชิงชนต่าง ๆ แพรวพราวไปด้วยลูกเล่นต่าง ๆ ครูเพ็งซึ่งเป็นญาติคนหนึ่งของครูมีแขกมีศักดิ์เป็นน้องชายชอบแต่งเพลงล้อเลียนอวดวิชา และแข่งขันกัน ได้แต่งเพลงทยอยในเถา และเป็นเพลงเถาเพลงแรก ส่วนเครื่องดนตรีที่สร้างเพิ่มขึ้นในสมัยนี้ คือ ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก ขึ้นในวงปี่พาทย์ กลายเป็นปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ มีเพียงวงเดียว ต่อมาวงดนตรีอื่น ๆ ก็เอาอย่างบ้าง เกิดมีปี่พาทย์เครื่องใหญ่มากมายหลายวง (มนตรี ตราโมท. 2533 : 22 - 23)

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มีวิวัฒนาการของดนตรีให้แปลกออกไป เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ขอให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ปรับปรุงละครไทยให้คล้ายกับละครโอเปร่าของฝรั่ง มีการปรับปรุงวงปี่พาทย์ให้มีเสียงอ่อนนุ่มนวลเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมก็ตัดออกยกเว้นระนาดซึ่งเป็นหลักของวงดนตรี และเปลี่ยนไม้ตีเป็นไม้นวม นำเอาตะโพนไทย 2 ใบมาใส่ขาตั้งขึ้นดิดข้าวสุกให้มีเสียงตูม เสียงต้อมอย่างกลองทัดและเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า กลองตะโพนและใช้หุ่ย 7 ใบ เทียบเสียงให้เรียงลำดับกันมาตีแทนฆ้องโหม่งและให้ชื่อว่า วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (มนตรี ตราโมท. 2533 : 25)

สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดในศิลปะการแสดงละครและดนตรีมาก ตั้งแต่ยังทรงเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ครูดนตรีหลายคน โดยทรงบัญญัติราชทินนามขึ้นเพิ่มเติมจากของเก่าอีกเกือบ 60 ชื่อ คือ

ศรีวาทิต	สิทธิ์วาทิน	พิณบรรเลงราช
พาทย์บรรเลงรมย์	ผสมสังคีต	ประณีตวรศัพท์
คนธรรพวาที	ดนตรีบรรเลง	เพลงไพเราะ
เพราะสำเนียง	เสียงเสนาะกรรณ	สรรเพลงสรวง
พวงสำเนียงร้อย	สร้อยสำเนียงสนธ์	วิมลวังเวง
บรรเลงเลิศเลอ	บำเรอจิตรจรุง	บำรุงจิตรเจริญ
เพลินเพลงประเสริฐ	เพลิดเพลงประชัน	สนั่นบรรเลงกิจ
สนิทบรรเลงการ	สมานเสียงประจักษ์	สมัครเสียงประจิต
วาทิตสุรศิลป์	วาทินสุรเสียง	สำเนียงชั้นเชิง
สำเริงชวนชม	ภิรมย์เร้าใจ	พิไรรมยา
วิฌาประจินต์	วิฌินประณีต	สังคีตศัพท์เสนาะ
สังเคราะห์ศัพท์สอาง	ดุริยางค์เจนจังหวะ	ดุริยะเจนใจ
ประไพเพลงประสม	ประคมเพลงประสาน	ชาญเชิงระนาด
ฉลาดม้องวง	บรรจงทุ้มเสิศ	บรรเจิดปี่เสนาะ
ไพเราะเสียงซอ	คลอขลุ่ยคล่อง	ว่องจะเข้รับ
ขับคำหวาน	ตันตริการเจนจิต	ตันตริกิจปรีชา
นารทประสานศัพท์	คนธรรพประสิทธิ์สาร	

อีกชุดหนึ่งเป็นกระทู้ คือ เจนจัดถนัดถนอม มีสร้อยอย่างเดียวกัน คือ เจนดุริยางค์ จัดดุริยางค์ ถนัดดุริยางค์ ถนอมดุริยางค์

ต่อมามีการจัดตั้งกรมมหรสพหลวง กรมโขนหลวง กองเครื่องสายฝรั่งหลวง เป็นต้น (มนตรี ตราโมท. 2533 : 26 - 27) เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในสมัยนี้ คือ อังกะลุง นอกจากนั้นยังมีการบรรเลงรับร้องเป็นเพลงเถาอย่างแพร่หลายได้นำเพลงชวามาดัดแปลงเป็นเพลงไทย เช่นเพลงยะวา เพลงโหมโรงบูเซนซอร์คและเพลงสมารัง(ปัญญา รุ่งเรือง. 2527 : 74)

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 มีช่วงหนึ่งที่คนตรีไทยเสื่อมโทรมไประยะหนึ่ง ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงสนพระราชหฤทัยในดนตรีไทย ทรงพระราชนิพนธ์เพลง 3 เพลง คือ เพลงราตรีประดับดาว เพลงเขมรละอออองค์เถา และเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น ทรงจัดตั้งวงเครื่องสายไทยส่วนพระองค์ โดยมีสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี และเจ้านายหลายพระองค์ร่วมอยู่ในวงดนตรีด้วย (มนตรี ตราโมท. 2525 : 3)

สมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ทรงเอาพระทัยใส่การดนตรีมาโดยตลอด ทั้งทางด้านการฝึกซ้อม การสร้างฉากเพื่อเตรียมรับแขกบ้านแขกเมือง นับว่าการดนตรีเจริญขึ้น (มนตรี ตราโมท. 2525 : 3)

สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชมหาราช รัชกาลปัจจุบัน ทรงพระปรีชาสามารถทางด้านดนตรีตะวันตกอย่างเชี่ยวชาญทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลหลายเพลง บทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ประพันธ์ขึ้นนั้นแตกต่างจากเพลงที่นักประพันธ์เพลงไทยสากลยุคนั้น ทั้งทางด้านการขับร้องและบรรเลงดนตรี แสดงให้เห็นถึงความสามารถที่ล้ำหน้าเข้ามาตรฐานเพลงที่นิยมสูงสุดในทวีปยุโรป และอเมริกา จนฝรั่งกล่าวสรรเสริญในพระปรีชาสามารถของพระองค์ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 19 - 20)

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงสนพระทัยและห่วงใยในศิลปะการดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากพระบรมราชโองการของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวดังนี้

ศิลปของชาติไทย เป็นพยานอันหนึ่งที่แสดงว่าชาติไทยเป็นชาติที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ การที่จะรักษาแบบแผนความเจริญรุ่งเรืองนี้ไว้มิให้เสียรูป ควรที่จะได้รวบรวมศิลปะของไทยไว้มิให้เสื่อมสูญ เพราะในปัจจุบันนี้มีศิลปะของชาติอื่นเข้ามาปะปนอยู่เป็นอันมาก อาจทำให้ศิลปะของไทยเราซึ่งอยู่ในระดับที่ดีงามอยู่แล้วแปรผันได้

วิชาดนตรีไทย เป็นศิลปะสำคัญที่ชาติไทยเราได้รับเป็นมรดกตกทอดมาหลายชั่วคนแล้ว โดยครูอาจารย์ในสมัยก่อนได้รับฝึกหัดไว้ แล้วถ่ายทอดให้แก่ศิษยานุศิษย์สืบต่อกันมาด้วยความทรงจำเป็นพื้น ด้วยเหตุนี้แต่ละครูแต่ละอาจารย์จึงต่างมีแนวทางศิลปะผิดแผกแตกต่างกันไปบ้าง บางเพลงแม้แต่จะเป็นเพลงเดียวกัน แต่มักจะมีทางแตกต่างกันไปตามแบบของแต่ละครู จึง

เห็นสมควรที่จะได้รวบรวมเพลงที่เป็นหลักไว้มิให้เสื่อมสูญ และผันแปรไปจากหลักเดิม เพื่อเป็นแบบแผนสำหรับการศึกษาวิชาดนตรีไทยต่อไป (พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน. 2504 : 10)

ฆ้อง

คำว่า "ฆ้อง" ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2524 หมายถึง เครื่องดีที่ทำให้เกิดเสียงอย่างหนึ่ง ทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดง และสังกะสี รูปร่างเป็นแผ่นวงกลมงอขุ้มลงรอบตัวเรียกว่า "ฉัตร" มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี สร้างขึ้นมาใช้ตั้งแต่โบราณดังปรากฏหลักฐานในไตรภูมิพระร่วงว่า "ลางคนตีกลองตีพาทย์ฆ้อง" มีใช้อยู่แล้วก่อนสมัยสุโขทัยมีชื่อเรียกต่างกันต่อไปนี้

ฆ้องกระแต เป็นฆ้องขนาดเล็กห้อยแขวนกับไม้คาน สำหรับตีเป็นสัญญาณในการอยู่เวรยาม

ฆ้องชัย เป็นฆ้องขนาดใหญ่ ในสมัยโบราณใช้ตีเป็นสัญญาณในกองทัพ ปัจจุบันใช้ตีในงานพิธีมงคลต่าง ๆ บางแห่งเรียก ฆ้องหุ่ย ฆ้องเหม่ง มีขนาดเขื่องกว่าฆ้องกระแต มีความหนามาก เจาะรู 2 รู ที่ใบฉัตร ร้อยด้วยเชือกห้อยแขวนกับไม้คาน สำหรับตีประกอบจังหวะ

ฆ้องโหม่ง มีขนาดใหญ่กว่าฆ้องเหม่ง เจาะรู 2 รูที่ใบฉัตรร้อยด้วยเชือกแขวนกับไม้คาน สำหรับถือหรือแขวนกับขาหยั่ง มีไม้สำหรับตี และที่หัวไม้ตีพันด้วยผ้ากับเชือกให้เป็นปุ่มโตอ่อนนุ่ม เวลาตีจะมีเสียงดังโหม่ง ๆ สมัยโบราณใช้ตีบอกเวลากลางวันเป็นสัญญาณบอก "โมง" คู่กับกลองที่ตีเป็นสัญญาณบอกเวลากลางคืนบอก "ทุ่ม"

ฆ้องราง ร้านฆ้องตรง ผูกลูกฆ้องเรียงตามลำดับเสียงสูงเสียงต่ำลดหลั่นกันไป มี 7 ลูก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

ฆ้องมอญ มีรูปร่างลักษณะแตกต่างจากฆ้องไทย ตัวร้านโค้งตั้งขึ้นตัวร้านแกะสลักลวดลายปิดทองสวยงามแกะเป็นรูปหน้าพระ หรือกินนร ลูกฆ้องมี 15 ลูก มีเสียงสูงเสียงต่ำเรียงเป็นลำดับ ใช้ไม้ตีพันด้วยด้ายและผ้า

ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่มีส่วนประกอบสำคัญ ๆ 2 ส่วน คือ ลูกฆ้องและร้านฆ้อง ลูกฆ้องวงใหญ่มี 16 ลูก มีขนาดลดหลั่นตามลำดับ (สมชาย ดุริยประณีต เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิกร จันทศร เป็นผู้สัมภาษณ์, เมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2540) อธิบายว่า

1. ลูกฆ้อง ทำด้วยโลหะทองเหลือง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทองห้าว หรือทองม้าล่อผสมเนื้อลงหิน ทอง ทองแดง และสังกะสี รูปร่างลักษณะมีฐานแผ่ออกไปโดยรอบเป็นรูปวงกลมเรียกว่า ฉัตรนอน มีปุ่มตรงกลางวัดเส้นผ่าศูนย์ของปุ่มฆ้องได้ประมาณ 2 นิ้ว คล้ายฉาบแต่หนากว่ามาก มีตาใต้ปุ่มสำหรับติดตะกั่ว ขอบโดยรอบหักงองุ้มลงมา เรียกว่า ฉัตรตั้ง เจาะรูที่ฉัตรข้างละ 2 รู ไว้สำหรับร้อยเส้นหนังวัวดีเกลียว

2. ร้านฆ้อง เป็นการประดิษฐ์สร้างที่สำหรับวางลูกฆ้องวงใหญ่จำนวน 16 ลูก และยกระดับสูงพอที่จะให้นักดนตรีนั่งพับเพียบหรือนั่งขัดสมาธิตี ซึ่งมีส่วนประกอบดังต่อไปนี้

2.1 หวาย 4 เส้น มีเส้นผ่าศูนย์กลางเส้นละ 1 นิ้ว มีความยาวเส้นละ 4 เมตร โค้งเป็นรูปฝักมะขามหรือวงแหวนวางนอนกับพื้นมีหวายนอนวงนอกและวงใน 2 เส้น ส่วนล่างเชื่อมด้วยสะพาน ส่วนบนมีหวายนอน 2 เส้นเชื่อมต่อแนวตั้งด้วยลูกมะหวด

2.2 ลูกมะหวด กลึงด้วยไม้เนื้อแข็งทรงกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 นิ้ว สูงประมาณ 8 นิ้ว กลึงลวดลายมีลูกแก้วใหญ่เล็กสลับกันตามความเหมาะสม ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ใช้ลูกมะหวดประมาณ 50-52 ลูก

2.3 โขนฆ้อง เป็นตัวเชื่อมส่วนบนของหวายนอน 2 เส้น เชื่อมหัวเชื่อมท้าย 2 ด้านให้สนิท โขนฆ้องมีรูปร่างเป็นแผ่นไม้สักหนาประมาณ 1 นิ้ว แกะลายปิดทองเพื่อความสวยงาม

2.4 รังผึ้ง เป็นไม้ไผ่เหลากลมคล้ายตะเกียบ ยาวประมาณ 6-8 นิ้ว เชื่อมต่อกับลูกมะหวดวงในและลูกมะหวดวงนอก (เจาะรูตรงกลางลูกแก้วด้านใน) เรียงสลับกันไปเป็นรูปตัววี มีประโยชน์ในการช่วยยึดไม่ให้วงฆ้องรวน หรือเซและเป็นที่กันเส้นลวดไม่ให้ดันขึ้นมา

2.5 เส้นลวด (สมัยโบราณใช้ไม้ไผ่) จำนวน 2 เส้น ประโยชน์เพื่อใช้ในการร้อยหนังผูกลูกฆ้อง

2.6 ไม้ถ่างฆ้อง เป็นไม้ไผ่ซีกหนา จำนวน 3 อัน ความยาวประมาณอันละ 7 นิ้ว มีประโยชน์ในการเชื่อมหวายนอนส่วนบน 2 เส้นให้มั่นคงไม่โยกหรือเซ และเพื่อเป็นที่สังเกตของผู้ตีเป็นมาตรฐานห่างกันระยะลูกฆ้อง 4 ลูกใช้ไม้ถ่างฆ้อง 1 อัน

2.7 ลวดเกี่ยวฆ้อง มานิยมใช้กันในระยะหลัง ใช้เกี่ยวระหว่างหนังผูกลูกฆ้องกับลวดให้มีความมั่นคงสะดวกในการถอดหรือเปลี่ยนลูกฆ้อง

<u>การศึกษาฆ้องวงใหญ่</u>

นักดนตรีที่จะเริ่มก้าวเข้าสู่วงการดนตรีไทย โดยเฉพาะผู้ที่เรียนดนตรีประเภทปี่พาทย์ฆ้องวงใหญ่มีความสำคัญเป็นอันดับแรกสุดเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองและ

เนื้อเพลงแท้ ๆ ทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจเกี่ยวกับทำนองและเนื้อเพลงได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นยังเป็นรากฐานในการเรียนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ และสามารถเป็นนักประพันธ์เพลงไทยได้ในโอกาสต่อไป

ผู้ฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ตามแบบแผนที่ประพฤติปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณนั้น ผู้เรียนจะต้องไหว้ครู นำดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาว เงินกำนล ใส่ขันล้างหน้าหรือที่เรียกกันว่า "ขันธ์ 5" มาคารวะครูผู้สอน ครูก็จะรับขันจับมือให้ศิษย์ตีเพลงสาธุการเป็นปฐม จากนั้นครูจะแนะวิธีการจับไม้ให้ถูกลักษณะ ให้ศิษย์ตีไปตามปุ่มฆ้องไล่เสียงตั้งแต่ลูกยอดที่เป็นเสียงสูงมาจนถึงลูกทวนที่เป็นเสียงต่ำ โดยมือขวาไล่เสียงลงมา 8 ลูก และมือซ้ายไล่เสียงต่ำลงมาอีก 8 ลูก กระทั่งถึงลูกทวน ต่อจากนั้นจึงแนะนำให้ศิษย์ตีคู่ 8 โดยวิธีไล่เสียงทีละมือ เมื่อศิษย์ไล่เสียงได้แม่นยำครูจะเริ่มต่อ "เพลงสาธุการ" จนกระทั่งจบชุดเพลงโหมโรงเย็น เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ฯลฯ

นักดนตรีที่ดีมีหลักและหัวใจสำคัญอยู่ 5 ประการ (สมภพ ขำประเสริฐ. 2526 : 1-4)

1. แม่นมือ มีความจำดี มือทำงานไปโดยอัตโนมัติ แม้ในที่มืดก็สามารถบรรเลงได้

2. แม่นปาก เข้าใจสำเนียงที่บอกด้วยปาก แล้วไปแปลเป็นสำเนียงดนตรีได้

3. แม่นตา ต้องตาไวรู้ว่าเสียงใดควรจะใช้มือดีแบบใด

4. แม่นหู เพราะหูต้องไวต่อเสียงที่ได้ยินเสมอ สูง ต่ำ หนัก เบา ช้า เร็วขึ้นอยู่กับการฟังที่ดี

5. แม่นใจ เป็นรากฐานที่สำคัญที่สุด มีหน้าที่สั่งงาน เก็บข้อมูลวิเคราะห์ พิจารณาไตร่ตรวญ หาเหตุผล มีความเฉียบขาด กล้าหาญและมั่นคงในการบรรเลง

ทบวงมหาวิทยาลัยได้แต่งตั้งคณะกรรมการสร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาชีพดนตรีไทย เพื่อเป็นการอนุรักษ์และพัฒนาด้านดนตรีของชาติให้ยั่งยืน ทั้งนี้ทบวงมหาวิทยาลัยได้เชิญนักวิชาการ ครูดนตรี และผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านรวมกันจัดทำเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาดนตรี และวิชาชีพดนตรีไทย ผู้วิจัยได้รับเชิญให้เป็นอนุกรรมการด้วย และส่วนที่เกี่ยวข้องกับฆ้องใหญ่มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง

1.1 วงฆ้อง

1.1.1 ลูกฆ้องต้องอยู่ตรงกลางร้านฆ้อง โดยที่ฉัตรของลูกฆ้องต้องไม่สัมผัสกับร้านฆ้องไม้ถ่างร้านฆ้อง ลูกฆ้องข้างเคียงและโขนฆ้อง

1.1.2 ลูกฆ้องเรียงลำดับตามตำแหน่งของระดับเสียงได้ถูกต้อง

1.1.3 ลูกฆ้องต้องผูกอยู่ตรงกลางร้านในลักษณะที่ค่อนข้างตึง

1.1.4 ฉัตรของลูกฆ้องทุกลูก ต้องอยู่ในระดับที่เสมอกันให้ยอดปุ่มของลูกฆ้องทุกลูกอยู่ในระดับเดียวกัน

1.1.5 คุณภาพเสียงของลูกฆ้องแต่ละลูกต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์

1.1.6 สามารถปรับระดับลูกฆ้องที่หย่อนให้ตึง และผูกหนังฆ้องด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดได้ถูกต้องและเหมาะสม ดังนี้

1.1.6.1 สามารถผูกหนังลูกฆ้องได้ถูกต้อง

1.1.6.2 ปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้ แต่อาจไม่สมบูรณ์

1.1.6.3 ต้องปรับลูกฆ้องที่หย่อนได้สมบูรณ์

1.1.7 สามารถติดตะกั่วที่ลูกฆ้อง ดังนี้

1.1.7.1 ติดตะกั่วที่หลุดกลับเข้าที่ที่ลูกฆ้องได้ตรงตำแหน่งเดิม

1.1.7.2 ติดตะกั่วที่หลุดกลับเข้าที่ที่ลูกฆ้องได้ตรงตำแหน่งเดิมและปรับ ได้ตรงเสียงเดิม

1.1.7.3 ติดตะกั่วที่ลูกฆ้องเพื่อปรับเสียงได้ถูกต้องครบทุกเสียง

1.2 ไม้ตี

1.2.1 หัวไม้ตีฆ้องต้องไม่คลอน

1.2.2 วัสดุที่ทำไม้ตีฆ้อง ต้องอยู่ในสภาพที่เหมาะสมแก่การตีให้เกิดเสียงตามลักษณะประเภทไม้ตีฆ้อง ได้แก่ ไม้หนัง (หัวไม้ฆ้องทำด้วยหนัง) หรือไม้นวม (หัวไม้ฆ้องพันด้วยด้ายสลับผ้า)

2. ท่านั่ง

ขัดสมาธิ หรือพับเพียบที่กลางวงฆ้อง ลำตัวตรง ผู้บรรเลงหันหน้าไปสู่กึ่งกลางของวงฆ้อง

3. ท่าจับไม้ฆ้องวงใหญ่

เริ่มด้วยการหงายมือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในกลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นาง ก้อย จับก้านไม้ตีฆ้อง โดยให้ปลายนิ้วชี้อยู่ชิดกับหัวไม้ตีฆ้อง ในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องวงใหญ่ แล้วคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะลงมือบรรเลง แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัว งอข้อศอกเป็นมุมฉากพองาม การจับไม้จับให้แน่น และสามารถหมุนไม้ฆ้องขณะบรรเลงได้ในขั้นสูงขึ้น

4. วิธีตีฆ้องวงใหญ่

4.1 ลักษณะการตี

4.1.1 ต้องตีให้หน้าไม้ตีตั้งฉากกับลูกฆ้อง

4.1.2 ตีถูกตรงกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปี้นไม้ตี

4.1.3 ใช้ข้อมือและกล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก

4.1.4 ยกไม้ตีสูงพอสมควร (ประมาณ 5-6 นิ้วฟุต) ในขั้น 1 ถึง 3

4.1.5 ขณะบรรเลงควรหมุนหน้าไม้ตีเพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียรูปทรง และกระทำได้ถูกกาลเทศะ

4.1.6 ขณะเตรียมรับร้อง ห้ามใช้ข้อศอกท้าวไปที่ส่วนใดส่วนหนึ่งของวงฆ้อง

4.2 วิธีการตี

4.2.1 ตีไล่เสียงทีละมือขึ้นลง โดยใช้มือซ้ายตีที่ลูกทั่ง (ลูกทวน) หรือลูกที่มีเสียงต่ำสุดซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง และตีเรียงเสียงขึ้นไปจนได้คู่แปดกับลูกทั่งคือครึ่งวงของลูกฆ้อง แล้วเปลี่ยนไปใช้มือขวาไล่ต่อไปจนถึงลูกยอดหรือลูกที่มีเสียงสูงสุดซึ่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลงและในทำนองกลับกันใช้มือขวาตีที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาให้ได้คู่แปดกับลูกยอด แล้วเปลี่ยนไปใช้มือซ้ายไล่เรียงเสียงลงมาจนถึงลูกทั่ง

4.2.2 ตีไล่เสียงสลับมือ โดยการตีสลับมือซ้ายมือขวาจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูง โดยใช้มือซ้ายตีลงไปก่อนแล้วตามด้วยมือขวา เมื่อมือขวาตีถึงลูกยอด (เสียงสูงสุด) ให้ตีถอยลงมาโดยเริ่มด้วยมือซ้ายตีลงที่ลูกรองยอดก่อน ตามด้วยมือขวาตีสลับลงมาจนถึงเสียงต่ำสุด

4.2.3 ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่าง ๆ

4.2.3.1. โดยลงน้ำหนักมือเท่ากันใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองเท่ากันและมีเสียงประมาณกัน

4.2.3.2 โดยเน้นน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นน้ำหนักมือขวาที่ตีลงไปให้ดังชัดเจนกว่ามือซ้ายเล็กน้อย

4.2.3.3 โดยเน้นน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวา ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงไปที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยเน้นหนักมือซ้ายที่ตีลงไปให้ดังชัดเจนกว่ามือขวาเล็กน้อย

4.2.4 ตีกรอคู่ต่าง ๆ

4.2.4.1 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน โดยการใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดพยางค์ถี่ ๆ มือซ้ายและมือขวาต้องมีน้ำหนักเท่ากัน โดยให้จบลงด้วยมือขวา

4.2.4.2 โดยลงน้ำหนักมือขวามากกว่ามือซ้าย วิธีตีใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดพยางค์ถี่ ๆ

4.2.4.3 โดยลงน้ำหนักมือซ้ายมากกว่ามือขวา วิธีตี ใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดพยางค์ถี่ ๆ เน้นน้ำหนักมือซ้ายให้ดังชัดเจนมากกว่ามือขวาเล็กน้อย โดยให้จบลงด้วยมือขวา

4.2.5 ตีผสมมือ และการแบ่งมือเบื้องต้น

4.2.5.1 ไล่เสียงขึ้น 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบการแบ่งมือซ้าย-ขวา-ขวา

4.2.5.2 ไล่เสียงลง 3 เสียง โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบแบ่งมือขวา-ขวา-ซ้าย

4.2.5.3 ไล่เสียงขึ้น 4 เสียง โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบการแบ่งมือซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา

4.2.5.4 ไล่เสียงลง 4 เสียง โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบแบ่งมือขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย

4.2.5.5 ไล่เสียงขึ้น เกิน 4 เสียงแต่ไม่เกินช่วงคู่ 8 โดยเริ่มจากลูกทั่งไปหาลูกยอด ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบการแบ่งมือซ้าย-ตามด้วยขวาทั้งหมด

4.2.5.6 ไล่เสียงลง เกิน 4 เสียงแต่ไม่เกินช่วงคู่ 8 โดยเริ่มจากลูกยอดไปหาลูกทั่ง ทั้งแบบเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยรูปแบบแบ่งมือขวา-ตามด้วยซ้ายทั้งหมด

4.2.6 ตีสะบัดขึ้นลง โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปหนึ่งเสียงและตามด้วยมือขวาสองเสียง โดยใช้ความเร็วพอประมาณ และในทางกลับกันใช้มือขวาตีลงไปหนึ่งเสียง และตามด้วยมือซ้ายสองเสียงด้วยความรวดเร็วพอประมาณ ทั้งแบบการตีเรียงเสียงและข้ามเสียง

4.2.7 ตีประคบมือขวา

4.2.7.1 ตีหนีบ โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยังคงวางแตะไว้ คือ ไม่ยกมือและไม่กดมือที่ลูกฆ้อง

4.2.7.2 ตีหนับ โดยการใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดเสียงกังวานพอประมาณ แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียง

4.2.7.3 ตีหนอด โดยการใช้มือขวาตี ลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดเสียงกังวานพอควรแล้วจึงใช้ไม้ตีกดห้ามเสียง

4.2.7.4 ตีโหน่ง โดยการใช้มือขวาตี ลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องด้วยการใช้กำลังแขนและข้อมือช่วยเน้นให้มีเสียงกังวานแล้วรีบยกมือขึ้นทันที

4.2.8 ตีประคบมือซ้าย

4.2.8.1 ตีแตะ โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดเสียงกังวานพอประมาณ แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียงทันที

4.2.8.2 ตีตีด โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วยกไม้ตีขึ้นเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดเสียงกังวานพอประมาณ แล้วจึงใช้ไม้ตีกดลงไปเพื่อห้ามเสียง

4.2.8.4 ตีติง โดยการใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องด้วยการใช้กำลังแขนและข้อมือช่วยเน้นให้มีเสียงกังวานแล้วรีบยกมือขึ้นทันที

4.2.9 ตีกระทบคู่ 3 ต่อการตี 2 มือ เป็นคู่ 3 ให้เหลื่อมกัน โดยมือซ้ายตีนำลงก่อนกดไว้ ส่วนมือขวาตีตามลงไปด้วยน้ำหนักที่มากกว่าแล้วยกขึ้นให้เสียงกังวาน

4.2.10 ตีกวาด ขึ้นลง คู่ 4 คู่ 8

4.2.10.1 ตีกวาดขึ้น คู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดขึ้น จากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือคู่ 8 ในจังหวะที่มือขวาเริ่มกวาดขึ้น ให้มือซ้ายตีลงไปยังเสียงที่เริ่มกวาด เมื่อกวาดถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ 8) แล้วทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะ

4.2.10.2 ตีกวาดคู่ 4 คู่ 8 ใช้มือขวากวาดลง จากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่มของลูกฆ้องไปให้ตรงจำนวนคู่ 4 หรือคู่ 8 เมื่อกวาดถึงเสียงที่ต้องการ (คู่ 4 หรือ 8) มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันให้ลงจังหวะห่างกันคู่ 4 (มือขวาอยู่ตำแหน่งเสียงที่ต้องการ)

4.2.10.3 ตีกวาด ลง-ขึ้น ใช้มือขวากวาดลงจากเสียงที่ต้องการ แล้วกวาดขึ้นในขณะที่มือขวากวาดขึ้น ให้มือซ้ายตีลงจังหวะไปยังเสียงที่ต้องการเมื่อมือขวากวาดขึ้นถึงเสียงที่ต้องการแล้ว ทั้งมือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันเป็นคู่ 8 ให้ลงจังหวะ

4.2.11 ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่จากคู่ 8 ถึง 16 โดยการใช้มือขวาตีลงที่ปุ่มของลูกฆ้องลูกยอดหรือลูกรองยอดและใช้มือซ้ายตีให้ได้คู่แปดกับลูกรองยอด ให้มือขวาตียืนเสียงอยู่ลูกเดิมแล้วใช้มือซ้ายไล่เสียงจากคู่ 8 ถึงคู่ 16

4.2.12 ตีกรอคู่ต่าง ๆ ตั้งแต่คู่ 8 ถึงคู่ 16 โดยการใช้มือซ้ายตีลงที่ปุ่มของลูกฆ้องลูกทั่งหรือลูกทวนและใช้มือขวาตีให้ได้คู่แปดกับลูกทั่งหรือลูกทวนในลักษณะของการกรอใช้มือขวาตีกรอขึ้นไปทีละเสียงจนครบคู่ 16 โดยให้มือซ้ายตียืนเสียงอยู่ลูกเดิม

4.2.13 ตีสะบัดสอดสำนวน โดยการใช้วิธีตีสะบัดตามปกติ สลับการดำเนินทำนองเป็นประโยค ๆ ไป

4.2.14 ตีโปรย โดยการใช้วิธีสลับไล่เสียงซ้ายขวา พร้อมทั้งสะบัดข้อมือซ้ายขวาเล็กน้อยในลักษณะอาการเปิดมือพอประมาณ

4.2.15 ตีสะบัดเฉี่ยว โดยการใช้มือขวาตีสองเสียง และใช้มือซ้ายตีหนึ่งเสียงทั้งขาขึ้นและขาลง

4.2.16 ตีไขว้มือ โดยใช้มือขวาตียืนหนึ่งเสียงและใช้มือซ้ายตีอีกหนึ่งเสียงเป็นเสียงคู่เสียงสลับมือขวา แล้วยกมือซ้ายข้ามมือ มือขวาในลักษณะของกากบาท (x) ให้ได้คู่ต่าง ๆ ตามที่ต้องการหรือกลับกัน (คือยืนเสียงหนึ่งและเดินเสียงอีกมือหนึ่ง)

4.2.17 ตีสบัดห้ามเสียง โดยการใช้วิธีตีสบัดตามปกติ พร้อมทั้งมีการประคบมือ

4.2.18 ตีกรอด โดยการใช้มือขวาตียืนเสียงในลักษณะสปริงข้อมือเล็กน้อย (ให้เกิดเสียงชิดกันไม่ต่ำกว่า 2 ครั้ง) แล้วใช้มือซ้ายยกห้ามเสียงทันทีตั้งแต่คู่สองขึ้นไป

4.2.19 ตีสะบัด 3 ลูกสลับกันระหว่างช่วงที่แปด โดยการใช้วิธีตีสะบัดตามปกติธรรมดา หนึ่งครั้ง และตามด้วยการตีสะบัดครั้งแรก

4.2.20 ตีสะบัดนำเสียงคู่ 8 โดยการใช้สะบัดขึ้นลงตามปกติให้เป็นคู่ตามที่ต้องการจากต่ำไปหาสูงหรือกลับกัน

4.2.21 ตีกรุบ โดยการใช้มือซ้ายตีขึ้นเสียงในลักษณะสปริงมือเล็กน้อยแล้วใช้มือขวากดห้ามเสียงทันทีตั้งแต่คู่สองขึ้นไป

4.2.22 ตีกวาดโฉบเฉี่ยว โดยการใช้วิธีตีกวาดขวาตามปกติ และใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงไปอีกสองเสียง มี 2 แบบ คือ กวาดขึ้น และกวาดลง

4.2.23 ตีปริบ โดยการใช้วิธีตีโปรยตามปกติ และใช้นิ้วชี้ทั้งมือซ้ายและมือขวากดก้านไม้ตีห้ามเสียงทันที

4.2.24 ตีสะบัดสลับซ้ายขวาระหว่างคู่ 8 โดยใช้วิธีตีสะบัดขึ้นซ้าย 3 เสียง ขวา 3 เสียงให้เป็นคู่ตามที่ต้องการวิธีตีในกรณีพิเศษ

4.2.25 ตีไขว้สอดมือ โดยการใช้มือขวาตียืนหนึ่งเสียงและใช้มือซ้ายไขว้สลับกันกับมือขวาไปมาจนจบวรรคตอนของเพลงระหว่างช่วงคู่ 8 และเมื่อจบประโยคเพลงต้องหมดที่มือซ้าย

4.2.26 ตีกวาดคู่ 16 โดยการใช้วิธีตีกวาดตามปกติ แต่เพิ่มจำนวน ลูกในการกวาดให้ได้ครบสิบหกลูก ขาขึ้นใช้มือขวากวาดนำ ขาลงใช้มือซ้ายกวาดนำ

4.2.27 การประคบเสียงประสมมือ โดยใช้มือซ้ายห้ามเสียงมือขวาหรือใช้มือห้ามมือซ้าย วิธีบรรเลงเป็นลักษณะเดียวกับการตีดูดของระนาดทุ้มไม้

4.2.27.1 เป็นเสียงที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีมือขวาด้วยเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้ายหรือการปฏิบัติในทางตรงข้าม (เปิดซ้ายห้ามขวา) โดยแบ่งเป็นประคบเสียงขึ้น และประคบเสียงลง

4.2.27.2 เสียงประคบที่เกิดจากการบังคับเสียง โดยใช้มือข้างเดียวทำให้เกิดเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงโดยการกดหัวไม้ กับลูกฆ้องที่เกิดเสียงนั้น ๆ

4.2.28 การฉายมือหรือการตีมือฉาย วิธีนี้มักจะมีอยู่ในการบรรเลงเพลงเดี่ยว เป็นการตีที่เพิ่มทำนองให้ละเอียดขึ้นกว่าธรรมดา

4.2.29 ตีกระทบคู่ 8 ในลักษณะสะบัด 3 ลูก การสะบัดใช้มือขวาสองลูกและมือซ้าย 1 ลูก ช่วงระยะ คู่ 8 (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2538 : 62-69)

<u>เพลงไทย</u>

เพลงไทยเป็นเอกลักษณ์ของคนไทยเป็นมรดกซึ่งตกทอดมาตั้งแต่โบราณกระทั่งปัจจุบัน ศิลปินและคีตกวีมีความคิดหลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทย ทั้งทางด้านเนื้อเพลงและทำนองดนตรี และนำมาใช้อย่างมีแบบแผน เพลงไทยแบ่งได้ 2 ประเภท คือ ประเภทเพลงขับร้องและประเภทเพลงบรรเลง (สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 133-161) อธิบายว่า

1. ประเภทเพลงขับร้อง ได้แก่เพลงเถา เพลงตับ และเพลงเกร็ด

1.1 เพลงเถา เป็นการขับร้องสลับการบรรเลงดนตรีติดต่อกันตั้งแต่อัตราจังหวะ 3 ชั้น อัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว และในบางครั้งก็มีการออกลูกหมด

1.2 เพลงตับ เป็นการขับร้องและบรรเลงเพลงหลาย ๆ เพลงติดต่อกันไป แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ ตับมโหรี ตับเรื่อง ตับเพลง และตับประสม

1.3 เพลงเกร็ด เป็นเพลงที่แต่งไว้โดด ๆ ไม่รวมอยู่ในตับใด นำมาบรรเลงหรือขับร้องเป็นเพลง ๆ ไป

2. ประเภทบรรเลง ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงลูกหมด และเพลงเดี่ยว

2.1 เพลงโหมโรงเย็น เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงก่อนพิธีสวดมนต์เย็น ซึ่งมีความหมายเพื่อบูชาพระรัตนตรัยเชิญเทพเจ้าเชิญเทพผู้เป็นใหญ่ เชิญเทวดาอารักษ์ เชิญเทพเจ้าฝ่ายอสูรมาในมณฑลพิธี ประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ดังนี้ เพลงสาธุการ เพลงตระ เพลงรัว 3 ลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงต้นชุบ เพลงลา และบรรเลงส่งพระด้วยเพลงกราวใน

2.2 เพลงโหมโรงเช้า ใช้สำหรับบรรเลงก่อนพิธีสงฆ์ในตอนเช้า ประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ดังนี้ เพลงสาธุการ เพลงกราวใน เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงชุบ เพลงลา และบรรเลงส่งพระด้วยเพลงกราวใน

2.3 เพลงโหมโรงเทศน์ ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงกราวใน เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงชุบ เพลงลาและบรรเลงส่งพระด้วยเพลงกราวใน

2.4 เพลงโหมโรงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนเช้ามี 9 เพลง คือ เพลงตระสันนิบาต เพลงเข้าม่าน เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน เพลงชุบ และเพลงกราวรำ

2.5 เพลงโหมโรงโขนกลางวัน 14 เพลง คือ เพลงกราวใน เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเชิด เพลงชุบ เพลงตระบองกัน เพลงตะคุกรุกล้น เพลงใช้เรือ เพลงปลูกต้นไม้ เพลงคุกพาทย์ เพลงพันพิราพ เพลงตระสันนิบาต เพลงเสียน เพลงบาทสกุณี ปลายลงเพลงกราวรำ

2.6 เพลงโหมโรงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนเย็นมี 5 เพลง คือ เพลงตระสันนิบาต เพลงเข้าม่าน เพลงกราวใน เพลงเชิด และเพลงกราวรำ

2.7 เพลงโหมโรงละคร คล้ายกับเพลงโหมโรงโขนแต่ตัดเพลงสาธุการ และบรรเลงเพลงวา ต่อท้ายเมื่อละครลงโรงเริ่มแสดง

2.8 เพลงโหมโรงหุ่นกระบอกเหมือนโหมโรงละคร และต่อท้ายเพลงวาด้วยเพลงเสมอ

2.9 เพลงโหมโรงหนังใหญ่ คล้ายกับเพลงโหมโรงโขนละคร ใช้พากย์และเจรจาดำเนินเรื่อง

2.10 เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู สืบเนื่องจากประเพณีของไทยแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน ศิลปินทั้งหลายมีครูอาจารย์เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิทยาการทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงทุกประเภท มีเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบพิธีมากมายหลายสิบเพลง อาทิ เพลงสาธุการ เพลงสาธุการกลอง เพลงตระเทวาประสิทธิ์ เพลงตระเชิญ เพลงโหมโรง เพลงบาทสกุณี เพลงโคมเวียน เพลงฉิ่ง เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร เพลงกราวใน เพลงเสมอผี เพลงลงสรง เพลงนั่งกิน เพลงเซ่นเหล้า เพลงโปรยข้าวตอก เพลงกราวรำ เพลงเชิด เป็นต้น

2.11 เพลงชุดทำขวัญ หรือ เพลงเรื่องเวียนเทียน มีเพลงต่าง ๆ ดังนี้ เพลงนางนาค เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหากาล เพลงมหาชัย เพลงสังข์เล็ก เพลงดอกไม้ไทร เพลงดอกไม้ไพร เพลงดอกไม้ร่วง เพลงพัดชา เพลงบ้าบ่น เพลงกราวรำ เพลงดับควันเทียน เป็นต้น

2.12 เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า คือการนำเพลงช้าหลาย ๆ เพลงมารวมกันเป็นชุด

2.13 เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ คือเอาเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอยมารวมกันเป็นชุด

2.14 เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็วหรือเพลงฉิ่งชั้นเดียว คือ การนำเพลงเร็วมารวมกันเป็นชุด

2.15 เพลงหางเครื่อง เป็นเพลงที่บรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่

2.16 เพลงออกภาษา คือ การนำเอาเพลงหลาย ๆ ภาษามารวมกัน

2.17 เพลงลูกหมด หรือ เพลงลูกบท เป็นเพลงสั้น ๆ ไม่ยืดยาวบรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่

2.18 เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว หรือ ประเภทเดี่ยว โดยคิดสร้างทำนองไว้เฉพาะ เพื่อเน้นความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีเป็นสำคัญ อาทิ เดี่ยวเพลงสารถี เดี่ยวเพลงพญาโศก เดี่ยวเพลงแขกมอญ และเดี่ยวเพลงกราวใน เป็นต้น

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญมากในวงปี่พาทย์ เพราะฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองหลัก ทุกประเภทที่กล่าวมาแล้วทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม เพลงที่ใช้ในพระราชพิธี เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงประกอบการแสดง โขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอก เพลงเถา เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงเกร็ด ฯลฯ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ฆ้องวงใหญ่มาเป็นเครื่องมือในการดำเนินทำนอง ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ นั้นจะต้องยึดทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่เป็นสำคัญ เพื่อแปรเป็นทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดอื่นต่อไป

ฆ้องวงใหญ่ นอกจากจะใช้ในการดำเนินทำนองหลักของเพลงแล้วยังสามารถ และเหมาะสมที่จะนำมาเป็นเครื่องมือในการเดี่ยวได้เป็นอย่างดี เพลงที่เหมาะสมและนิยมนำมาเดี่ยวในสมัยโบราณมีเพียง 4 เดี่ยว คือ เดี่ยวเพลงสารถี เดี่ยวเพลงพญาโศก เดี่ยวเพลงแขกมอญ และเดี่ยวเพลงกราวใน (จิรัส อาจณรงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิกร จันทศร เป็นผู้สัมภาษณ์, เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2540) ส่วนเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ประดิษฐ์ขึ้นภายหลัง อาทิ เดี่ยวเพลงเชิดนอก เดี่ยวเพลงลาวแพน เดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว เดี่ยวเพลงนกขมิ้น ฯลฯ

นักดนตรีที่จะศึกษาเพลงเดี่ยวนั้น ต้องเป็นนักดนตรีที่มีคุณสมบัติการเป็นนักดนตรีที่ดี 5 ประการ คือ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา แม่นใจ เป็นผู้มีสุขภาพร่างกายดี มีฝีมือดี รู้จักใช้มือประดิษฐ์ทำให้เกิดเทคนิคและเสียงต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงความไพเราะ เป็นผู้มีประสบการณ์มีความเชี่ยวชาญในเครื่องมือที่จะใช้เดี่ยว มีความทรงจำดีและมีไหวพริบรอบตัว ควรจะศึกษาตั้งแต่เพลงเดี่ยวที่ง่ายที่สุดไปสู่เพลงเดี่ยวที่ยากที่สุด กระทั่งถึงเดี่ยวเพลงกราวใน

เพลงกราว เป็นเพลงหน้าพาทย์ มีอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงจำพวกไม้กลองที่เล่นคู่กับกลองทัด นิยมไปบรรเลงประกอบการยกทัพตรวจพลของโขน ละคร ลีลาทำนองรู้สึกฮึกเหิม คึกคักเร้าใจ มีจังหวะกระฉับกระเฉง เพลงกราวมีหลายทำนอง เรียกชื่อแตกต่างกันไปตามลักษณะและโอกาสที่ใช้ (ณรงค์ ปิฎกรัชต์. 2534 : 3)

เพลงกราว ถูกนำมาใช้ในการจัดพล ตรวจทัพ และใช้เนื่องในโอกาสต่าง ๆ กัน ดังนี้ (จิรัส อาจณรงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิกร จันทศร เป็นผู้สัมภาษณ์, เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2540)

เพลงกราวนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพมนุษย์และลิงเกิดขึ้นพร้อมกับหนังใหญ่

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพยักษ์ เกิดขึ้นพร้อมกับหนังใหญ่

เพลงกราวกลาง เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์รา

เพลงกราวมอญ เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพมอญ เพลงไม่กำหนดชัดเจน เลือกใช้ตามความเหมาะสม แต่ส่วนมากใช้เพลงยกตะลุ่ม

เพลงกราวลาว เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพลาว เพลงไม่กำหนดชัดเจน เลือกใช้ตามความเหมาะสม แต่ส่วนมากใช้เพลงกระแตไต่ไม้ เพลงลำป่างใหญ่ เพลงลำปางเล็ก เพลงกระแตเล็ก เพลงกราวกระแซ เป็นต้น

เพลงกราวจีน เป็นเพลงที่ยกทัพจีน ใช้เพลงห้อแห่

เพลงกราวเขมร เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพเขมร ใช้เพลงเรื่อง เขมรเหลือง

เพลงกราวพม่า เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพพม่า ใช้เพลงพม่าทุ่งเล

เพลงกราวแขก เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพแขก ใช้เพลงแขกยิงนก หรือเพลงเจ้าเซ็น

เพลงกราวฝรั่ง เป็นเพลงที่ใช้ในการยกทัพฝรั่ง ใช้เพลงมาร์ชิ่งทูจอเจียร์

เพลงกรางรำเสภา ใช้เป็นเพลงลาในการเล่นเพลงเสภา

เพลงกราวรำ เป็นเพลงประกอบกิริยาอาการดีใจของชัยชนะ

เพลงกราวรำมอญ ใช้ในการขับร้องหรือร้องส่งของวงปี่พาทย์มโหรี

ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน

ครูดนตรีหลายท่านนำเพลงกราวในซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง โขน ละคร ไปแต่งขยายเป็นเพลงเถา โดยตกแต่งให้มีกลเม็ดเด็ดพรายของการบรรเลงเพลงเดี่ยว เพลงนี้มีลีลาและทำนองหลายสำนวน จัดเป็นเพลงประเภทอวดฝีมือชั้นสูงของนักดนตรี และเป็นเพลงที่มีทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีทุกชนิด อาทิ พระยาภูมีเสวิน (จิตต์ จิตตเสวิน) ได้แต่งเป็นเพลงเถาสำหรับเดี่ยวซอสามสายทางหนึ่ง หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งกราวในทางฝนไว้ทางหนึ่ง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2534 : 6) และอีกทางหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวคือ เพลงเดี่ยวกราวในทางของ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ครูสอน วงฆ้อง เป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรี และเป็นศิษย์ของท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงโด่งดังในวงการดนตรี ครูสอนเป็นผู้รวมเพลงเดี่ยวไว้หลายเพลงรวมทั้งเพลงเดี่ยวกราวใน และครูสอนมีลูกศิษย์หลายคน ผู้เขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้ก็เป็นศิษย์ของท่านและศึกษาเพลงเดี่ยวต่าง ๆ กับท่านตั้งแต่อายุ 18 ปี และได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวในเมื่ออายุ 28 ปี

เพลงที่จะนำมาแต่งเดี่ยวนั้นเป็นเพลงประเภทลูกล้อ ลูกขัด และลูกเล่นมาก ผู้แต่งเพลงเดี่ยวจะต้องแสดงความสามารถ ว่าใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน (สมภพ ขำประเสริฐ. 2536 : 16)

เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีลักษณะดีเด่นหลายประการ เป็นเพลงเดี่ยวที่สำคัญที่สุดในการบรรเลงเพลงเดี่ยวทั้งหลาย เป็นเพลงที่ครูอาจารย์ทางดนตรีปรับปรุงทางบรรเลงไว้อย่างไพเราะ เพราะเป็นเพลงมีโยน (เพลงโยน ไม่บังคับจังหวะจะยาวเท่าไรก็ได้) การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงกราวในจะเปลี่ยนกันที่ ลูกโยน คือพอเริ่มต้นก็มีโยนด้วยเสียงโด ต่อไปก็โยนด้วยเสียง เร หลังจากนั้นก็มาโยนด้วยเสียง มี แล้วก็โยนด้วยเสียง ลา จบแล้วมาโยนที่เสียง ฟา จากนั้นก็ลดเสียงลงมาที่เสียง โด (สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 102)

เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงที่มีการประดับตกแต่งลูกฆ้องไว้อย่างวิจิตรพิศดาร ครูดนตรีของไทยได้คิดหาวิธีเชื่อมประโยคของเพลงและจังหวะเพลงไว้อย่างกลมกลืน ทั้งนี้เพื่อความไพเราะสนุกสนาน เร้าใจ แสดงออกถึงความสามารถของผู้บรรเลงในด้านความจำ ความอดทน เพื่ออวดฝีมือกัน เพลงเดี่ยวกราวในมีลูกเล่นแพรวพราวเต็มไปด้วยลูกล้อ ลูกขัด สะบัด และ ลูกโยน เพลงเดี่ยวกราวในสำคัญที่ "เนื้อเพลงสลับลูกโยน" ลูกโยนเป็นทำนองพิเศษที่เข้าไปแทรกในตอนใดตอนหนึ่งของเพลง และไม่กำหนดว่าจะเป็นกี่จังหวะหน้าทับ เพลงเดี่ยวกราวใน ลูกโยนแต่ละชุดตกลงที่เสียงต่าง ๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวใช้ทางพิเศษได้อย่างเต็มที่ การฟังเพลงเดี่ยวกราวในต้องฟังที่โยน แต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้งหรือโลดโผนถึงตอนออกเนื้อเพลงทั้งสองเที่ยวนั้นต้องดัดแปลงให้แต่ละเที่ยวไม่ซ้ำแบบกัน และมีลูกที่สลับซับซ้อนให้สมกับโยน ถ้ามีการประชันวงใครบรรเลงเนื้อเพลงขาดก็ต้องปรับแพ้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น"น้ำ" (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530 : 39)

เทคนิคพิเศษสำหรับผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน (จิรัส อาจณรงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิกร จันทศร เป็นผู้สัมภาษณ์, เมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2540) อธิบายว่า

1. เมื่อออกโยนแล้วต้องไม่ขวางจังหวะกลอง (หน้าทับ)

2. การบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในต้องรักษาแนวระดับความช้า - เร็วให้ได้ตลอดทั้งเพลง

3. ประคบเสียงฆ้องให้ชัดเจนตามที่ต้องการ เช่น การกวาดต้องพอดีกับฉังหวะที่ควบคุมอยู่

4. ไม่พลาดจากปุ่มฆ้อง

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวกราวในเป็นโน้ตสากล
2. วิเคราะห์รูปแบบ (Form) ของเพลงเดี่ยวกราวใน
3. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน
4. วิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่ยอมรับว่ามีเทคนิค และวิธีการบรรเลงที่มีความพิเศษกว่าเพลงเดี่ยวอื่น ๆ
2. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ต่อไป
3. เป็นการอนุรักษ์เพลงไทย

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. เพลงเดี่ยวกราวในที่นำมาศึกษา เป็นเพลงเดี่ยวกราวในทางครูสอน วงฆ้อง ที่ได้รับถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีไทยมีศัพท์บัญญัติใช้เฉพาะในวงการดนตรี เรียกว่า "ศัพท์สังคีต" ของอาจารย์มนตรี ตราโมท กรมศิลปากรจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2507 จึงขอยกแต่ศัพท์บางคำมาบรรยาย เพื่อความเข้าใจในเรื่องดนตรีไทยเพียงเท่าที่จำเป็น คำศัพท์เหล่านี้ บางคำไม่อาจจะอธิบายให้เห็นจริงได้ จำเป็นจะต้องมองเห็นหรือได้ยินเสียงด้วยจึงจะเข้าใจ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 95-104)

กรอ เป็นวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทตี (เช่น ระนาด ฆ้อง) อย่างหนึ่ง ซึ่งใช้วิธีตี 2 มือสลับกันถี่ ๆ มือทั้งสองมิได้ตีอยู่ลูกเดียวกัน

ทางกรอ เป็นคำเรียกทางของการดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่งที่ดำเนินไปโดยใช้เสียงยาว ๆ ช้า ๆ เพลงที่ดำเนินทำนองอย่างนี้ เรียกว่า "ทางกรอ" ที่เรียกอย่างนี้ก็ด้วยเหตุที่เพลงที่มีเสียงยาว ๆ นั้น เครื่องดนตรี ประเภทตีไม่สามารถจะทำเสียงให้ยาวได้ จึงต้องตีกรอ (ดูคำว่ากรอ) ให้ได้ความยาวเท่ากับความประสงค์ของทำนองเพลง เพลงทางกรอนี้ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดขึ้น และเป็นเพลงที่นิยมมาก

กวาด คือวิธีปฏิบัติอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทตี (เช่น ระนาด ฆ้อง) โดยใช้ไม้ตีลากไปบนเครื่องดนตรี (ลูกระนาดหรือลูกฆ้อง) ซึ่งมีปฏิกิริยาอย่างเดียวกับใช้ไม้กวาดผง การกวาดนี้จะกวาดจากเสียงสูงก็ได้

เก็บ ได้แก่ การบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าเนื้อเพลงธรรมดา ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะละ 4 ตัว ห้องละ 8 ตัว (เขบ็จ 2 ชั้นทั้ง 8 ตัว) การบรรเลงเก็บเป็นวิธีการบรรเลงของระนาดเอกและฆ้องวงเล็ก ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ใช้เป็นตอน ๆ

ขยี้ เป็นการบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจาก "เก็บ" อีก 1 เท่า ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะ 8 ตัว ห้องละ 16 ตัว (เขบ็จ 3 ชั้นทั้ง 16 ตัว) การบรรเลงที่เรียกว่าขยี้นี้ จะบรรเลงตลอดทั้งประโยคของเพลง หรือจะบรรเลงสั้นยาวเพียงใดแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควร

เดี่ยว เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้อง จะเข้ ซอ บรรเลงเพลงชั้นเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า "เดี่ยว" นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โทน รำมะนา กลองสองหน้า หรือกลองแขกบรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

การบรรเลงเดี่ยวมีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่ออวดทาง คือ วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ

2. เพื่ออวดความแม่นยำ

3. เพื่ออวดฝีมือ

ท่อน คือกำหนดส่วนใดส่วนหนึ่ง ๆ ซึ่งออกจากเพลง โดยปกติเมื่อบรรเลงเพลงใดก็ตามหากจบท่อนหนึ่ง ๆ แล้วมักจะกลับต้นบรรเลงซ้ำท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง ที่กล่าวนี้มิใช่ว่าเพลงทุกเพลงจะต้องมีหลาย ๆ ท่อนเสมอไป บางเพลงอาจมีท่อนเดียวจบ หรือหลาย ๆ ท่อนก็ได้

ทาง คำนี้มีความหมายแยกได้ 3 ประการ คือ

1. ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละ อย่างเช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

2. ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว และทางหมู่ ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

3. ทาง หมายถึงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนด ชื่อเรียกเป็นที่รู้กันเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้

3.1 ทางเพียงออล่างหรือทางในลด คือระดับเสียงต่ำสุด อนุโลมเท่ากับเสียง "ฟา" ของดนตรีสากล

3.2 ทางใน คือ ระดับเสียงสูงขึ้นมา อนุโลมเท่ากับเสียง"ซอล" ใช้ปี่ในเป็นหลัก

3.3 ทางกลาง คือ ระดับเสียงสูงขึ้นมาอีก อนุโลมเท่ากับเสียง "ลา" ใช้ปี่กลางเป็นหลัก

3.4 ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ คือระดับเสียงสูงกว่าทางกลาง อนุโลมเท่ากับเสียง "ที" ใช้ปี่นอกต่ำ หรือขลุ่ยเพียงออกเป็นหลัก

3.5 ทางกรวด หรือทางนอก คือ ระดับเสียงสูง อนุโลมเท่ากับเสียง "โด" ใช้ปี่นอกหรือขลุ่ยกรวดเป็นหลัก

3.6 ทางกลางแหบ คือระดับเสียงอนุโลมเท่ากับเสียง "เร"

3.7 ทางชวา คือ ระดับเสียงเท่ากับเสียง "มี" ใช้ปี่ชวาเป็นหลัก

เท่า บางทีเรียกว่า "ลูกเท่า" เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว เท่าหรือลูกเท่า นี้จะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยมีความยาว

เพียงครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น (นอกจากในเพลงเรื่องบางเพลง เท่าอาจยาวเป็นพิเศษถึงเต็มจังหวะก็ได้) และโดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรกไก่

เรื่อง คือเพลงหลาย ๆ เพลง นำมาจัดรวมบรรเลงติดต่อกันไป เพลงทั้งหมดนี้รวมนี้เรียกว่า "เพลงเรื่อง" และตั้งชื่อเรื่องต่าง ๆ กัน แล้วแต่กรณี

ล้วง ได้แก่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยเพิ่มทำนองบรรเลงล้ำเข้ามาก่อนที่จะถึงหน้าที่บรรเลงตามปกติ วิธีการบรรเลงอย่างนี้มักจะมีในตอนที่บรรเลงลูกขัดหรือเวลาที่จะรับร้อง คือก่อนที่จะถึงหน้าที่บรรเลงตามปกติของตน ก็หาทำนองอย่างใดอย่างหนึ่งบรรเลงขึ้นมาก่อนที่อีกฝ่ายหนึ่งจะจบ

ล่อน ได้แก่การปฏิบัติในวิธีที่เรียกว่า สะบัด ขยี้ รัว หรือ กวาด ได้ชัดทุกเสียง ไม่กล้อมแกล้มหรือกระทบเสียงอื่นที่ไม่ต้องการเหมือนกับผลงานเงาะที่แกะเนื้อออกไม่มีติดเมล็ดเราเรียกว่า "ล่อน"

ลูกล้อ เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี (หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งเรียกว่า พวกหน้า อีกพวกหนึ่งเรียกว่า พวกหลัง ทั้ง 2 พวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงจะบรรเลงบ้าง (เช่นเดียวกับคำว่า ลูกขัดที่กล่าวมาแล้ว) แต่ที่จะเรียกว่า "ลูกล้อ" นี้ เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างใดพวกหลังก็จะบรรเลงเป็นทำนองซ้ำอย่างเดียวกันกับพวกหน้า และทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ ก็แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้นจะสั้นยาวเท่าใดหรือเพียงพยางค์เดียวก็ได้

ลูกขัด เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง ที่แบ่งเครื่องดนตรี (หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งเรียกว่าพวกหน้า (บรรเลงก่อน) อีกพวกหนึ่งเรียกว่าพวกหลัง (บรรเลงทีหลัง) ทั้ง 2 พวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงจะบรรเลงบ้าง แต่ที่จะเรียกว่า "ลูกขัด" นี้ เมื่อพวกหลังบรรเลงเป็นทำนองหนึ่งแล้ว พวกหลังก็จะบรรเลงทำนองให้ผิดแผนกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่เหมือนกับทำนองของพวกหน้า ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ไม่บังคับว่าจะสั้นยาวเท่าใด ทั้งนี้แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น อย่างสั้นที่สุด อาจผลัดกันทำเพียงพวกละพยางค์เดียวก็ได้

สวม ได้แก่ การบรรเลงซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีทั้งวงหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงอย่างเดียว ได้บรรเลงเหลื่อมล้ำเข้ามาในตอนท้ายก่อนจบของผู้อื่นที่จะต้องบรรเลงติดต่อ เพื่อความสนิทสนมกลมกลืนกัน

ไหว หมายถึงการบรรเลงให้เสียงดนตรีหลาย ๆ เสียงที่ติดต่อกันนั้น มีระยะถี่และในจังหวะเร็ว หากทำได้ถี่และเร็วมากก็เรียกว่า ไหวมาก

ทางบรรเลง หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหรือวงดนตรี โดยไม่มีการขับร้อง ซึ่งจะมีแนวการบรรเลงเป็นไปตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และตามแต่ลักษณะของบทเพลงนั้น ๆ

ทำนองหลัก (ทางฆ้อง) หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ ซึ่งมีวิธีการบรรเลง โดยยึดเนื้อเพลงเป็นหลักในการบรรเลง จากนั้นผู้แต่งเพลงหรือผู้บรรเลงเพลงก็แปรทางฆ้องหรือทำนองหลักให้เป็นทางบรรเลง

หน้าทับ หมายถึง แบบแผนจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง หน้าทับเพลงไทยมี 3 ประเภท หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ

ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลงหรือแต่ละประโยคเพลง ซึ่งถือเป็นเสียงหลักของทำนองเพลง

เถา หมายถึง เพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไปตามลำดับคือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยจะต้องเป็นเพลงเดียวกันร้องหรือบรรเลงติดต่อโดยไม่เว้นระยะหรือมีเพลงอื่นมาแทรก

หน้าพาทย์ เป็นเพลงประกอบกับอากัปกริยาของตัวละคร แบ่งเป็นหน้าพาทย์ธรรมดา หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง

ไขว้ หมายถึง วิธีปฏิบัติในการตีเครื่องดนตรีอย่างหนึ่งที่ใช้มือขวาข้ามมือซ้าย ไขว้มาตีลูก ที่มีเสียงต่ำ หรือเอามือซ้ายข้ามมือขวาไขว้ไปตีลูกที่มีเสียงสูง

โยนหรือลูกโยน หมายถึง ทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างหากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่ง แต่เสียงเดียว (เหมือนคำว่า "เท่า") แต่โยนนี้จะมีแทรกอยู่แต่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น

สะบัด หมายถึง การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง "เก็บ" อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นว่าสมควรแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า "สะบัด"

<u>ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ</u>

1. ได้บันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวกราวในทางครูสอน วงฆ้อง เป็นโน้ตสากล
2. ได้ทราบถึงโครงสร้างเพลงเดี่ยวกราวใน ในส่วนที่เป็นเนื้อเพลงและส่วนที่เป็นลูกโยน
3. ได้รวบรวมข้อมูลของเพลงเดี่ยวกราวในเพิ่มเติมจากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและศิลปินอาวุโส

4. เพื่อเป็นการเผยแพร่ความรู้เพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูสอน วงฆ้อง ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจาก พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

5. ผลการวิจัยฉบับนี้ สามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงกราวใน หรือนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ต่อไป

บทที่ 2

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การวิเคราะห์เดี่ยวม้องวงใหญ่เพลงกราวใน ได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำราวิชาการ กล่าวโดยสังเขปดังนี้

เอกสารทางวิชาการ

มนตรี ตราโมท (2515) กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีไทยสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่ก่อนกรุงสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน ได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับ

มนตรี ตราโมท (2533) กล่าวถึง "วิวัฒนาการดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์" การดนตรีตั้งแต่ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรีและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์พบว่าดนตรีไทยเจริญรุ่งเรืองมาโดยตลอด มีการสร้างเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นในสมัยต่าง ๆ สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มีคีตกวีและนักดนตรีเกิดขึ้นมากมาย มีการจัดตั้งกรมกองเพื่อให้นักดนตรีเข้ารับราชการในหน้าที่ต่าง ๆ กัน

มนตรี ตราโมท (2537) กล่าวถึง สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจัดพิมพ์เนื่องในการจัดสัมมนาดนตรีไทย - กัมพูชา 9 - 10 สิงหาคม 2537 เรื่อง " พิธีไหว้ครูดนตรีไทย" ประกอบด้วย

1. การไหว้ครูดนตรีไทย
2. ประโยชน์ของการไหว้ครู
3. การเตรียมการไหว้ครูดนตรีไทย
4. ขั้นตอนการประกอบพิธีไหว้ครู

จากเอกสารดังกล่าวถือว่า พิธีไหว้ครูเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งของคนไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาในหมู่ผู้ศึกษาวิชาดนตรีไทย เป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อ ครูผู้สร้างสรรค์ สั่งสอนและถ่ายทอดความรู้ที่ ผู้ศึกษาควรจะยึดถือปฏิบัติ

มนตรี ตราโมท (2521) กล่าวถึง "สิ่งที่ควรสังวร" ไว้ดังนี้ เพลงไทยต่าง ๆ ที่ครูดนตรีไทยโบราณได้แต่งขึ้นไว้นั้น มีมากมายหลายแบบแต่ละแบบมีทำนองต่าง ๆ กัน เช่น ทางพื้น ทางกรอ และทางลูกล้อลูกขัด จะพบว่าการดำเนินทำนองที่เรียกว่าทางพื้นนั้น เป็นทำนองเรียบ ๆ ไม่มีลูกเล่นใด ๆ เป็นการรักษาเนื้อเพลงของเดิมไว้ให้มั่นคง ทางกรอ เป็นเพลงที่มีเสียงยาว ๆ ผู้บรรเลงจะบรรเลงตามทำนองของผู้แต่ง โดยเคร่งครัด ลูกล้อลูกขัด เป็นเพลงที่

บรรเลงแบบสนุกสนาน ผู้บรรเลงก็สนุก ผู้ฟังก็สนุก ลูกล้อลูกขัด บังคับทำนองว่าจะต้องดำเนินตามที่ผู้แต่งได้แต่งไว้

เฉลิม ม่วงแพรศรี (2537) กล่าวถึงดนตรียุครัตนโกสินทร์ พระมหากษัตริย์ทรงเอาพระทัยใส่ในการทะนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ เพื่อให้ดำรงอยู่ตลอดไปโดยไม่ขาดช่วงกับกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ในรัชกาลต่อ ๆ มาก็ได้สืบสานพระบรมราโชบายและพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าขึ้น กล่าวโดยเฉพาะด้านดนตรีก็ได้พัฒนาให้ดีขึ้นกว่าสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งในด้านการประดิษฐ์เครื่องดนตรี การแต่งเพลง ตลอดจนการผสมวงเป็นมาตราฐานที่ปรากฏในปัจจุบัน

คึกฤทธิ์ ปราโมช (2515) กล่าวถึง ชีวิตไทยตั้งแต่โบราณการ เป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยดนตรีและนาฏศิลป์ เพราะคนไทยเป็นชนชาติที่เห็นว่าความสนุกสนานและความรื่นเริงเป็นความประสงค์ที่สำคัญของชีวิต หากชีวิตมีความสนุกรื่นเริงชีวิตนั้นเป็นชีวิตที่ดีและสมบูรณ์ ลีลาแห่งชีวิตไทยในอดีตนั้นขึ้นอยู่กับจังหวะต่าง ๆ จะต้องมีนาฏศิลป์และดนตรีประกอบเป็นสำคัญ

ธนิต อยู่โพธิ์ (2528) กล่าวถึง ตำนานเครื่องดนตรีไทย และตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย อันเป็นตำนานที่มีวิวัฒนาการสืบมาตามแบบฉบับศิลปะของดนตรีไทยแต่ละยุคสมัย

วิเชียร กุลตัณฑ์ (2525) ประวัติพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) กล่าวถึงบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทย ทำเนียบข้าราชการ มหาดเล็กและกรม ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 และตำแหน่งข้าราชการในกรมปี่พาทย์หลวง

ยุทธนา อยู่สิน (2531) กล่าวถึง "ฆ้อง" จากการสัมภาษณ์ ครูกิ่ง พลอยเพชร ไว้ดังนี้

1. ฆ้องทำหน้าที่กำกับจังหวะในการบรรเลง เช่น โหม่ง

2. ฆ้องทำหน้าที่ดำเนินทำนองเนื้อเพลง เช่นฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

3. ฆ้องทำหน้าที่กำกับจังหวะ และกึ่งดำเนินทำนองเพลงด้วย เช่น ฆ้องหุ่ย ซึ่งมี 7 ลูก ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

นอกจากนี้ ได้กล่าวถึงลักษณะของลูกฆ้องที่ดี การเก็บรักษาฆ้องไว้ในอุณหภูมิที่พอเหมาะ ความรู้เบื้องต้นในการฝึกหัดฆ้อง วิธีการบรรเลง การแบ่งมือฆ้อง กระทั่งถึงเพลงเดี่ยวต่าง ๆ อาทิ เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงอาเฮีย เพลงทยอยเดี่ยว และเพลงกราวใน ซึ่งถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงของการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เนื่องจากเป็นเพลงที่ยาวมาก ต้องใช้ความสามารถสูงทั้งกำลังและความจำ มีลูกพลิกแพลง กลเม็ดเด็ดพรายครบทุกรส

นางมหาเทพสมุท (2524) กล่าวถึงศิลปะการดนตรีและละครไว้ดังนี้

1. ศิลปะเกิดขึ้นจากธรรมชาติ ถูกนำมาดัดแปลงแก้ไขให้ประณีตงดงามและไพเราะ

2. ศิลปะของการดนตรี มีความสัมพันธ์กับประณีตศิลป์ และวิจิตรศิลป์

3. ความแตกต่างระหว่างศิลปะตะวันตกกับตะวันออก เป็นไปตามชีวิตจิตใจและความรู้สึกของแต่ละชาติ เครื่องดนตรีของตะวันตกก็เหมาะกับอารมณ์ของชาวตะวันตก เครื่องดนตรีของชาวตะวันออกก็เหมาะกับชีวิตจิตใจของชาวตะวันออก หากนำเอาเครื่องดนตรีตะวันออกไปเล่นเพลงตะวันตกก็ไม่เหมาะสม

ตำราวิชาการ

พูนพิศ อมาตยกุล (2529) กล่าวถึง ดนตรีนั้นเป็นภาษาแขนงหนึ่งซึ่งสามารถใช้สื่อความหมายช่วยให้คนฟังเกิดความตื่นเต้น ความเศร้าโศก ความร่าเริง ความรัก ทั้งนี้ยังได้อธิบายถึงภูมิหลังของดนตรีไทย เครื่องดนตรีไทย การประสมวงดนตรีไทย ศัพท์สังคีต และศิลปินในวงการดนตรีไทย ฯลฯ

อุดม อรุณรัตน์ (2526) ดุริยางคดนตรีของไทยเรานั้น มีลักษณะเฉพาะที่เป็นของตนเองมีการดัดแปลงแก้ไขมาโดยตลอด และได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมชาติต่าง ๆ มาผสมผสานกับวัฒนธรรมทางด้านดุริยางคดนตรีไทย ได้รับเอาวัฒนธรรมเหล่านั้นมาดัดแปลงปรับปรุงให้เข้ากับสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมไทยแล้วนำมาใช้จึงเกิดวัฒนธรรมดนตรีอย่างภาคภูมิใจ

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530) กล่าวถึง ศิลปะแห่งการดนตรีไทยนั้น นับได้ว่าเจริญรุ่งเรืองมาช้านาน แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ชาวไทยมีน้อยนักที่จะเข้าถึงดนตรีไทยและเข้าใจในคุณค่าอันล้ำเลิศ ทั้งนี้ได้อธิบายถึง มาตราฐานเสียงดนตรีไทย ระดับเสียงของดนตรีไทย เทคนิคการบรรเลงเพลงไทย หน้าทับ อัตราของเพลงไทย การแบ่งวรรคตอนของเพลงไทย และลักษณะการผสมวงดนตรีไทย

สงัด ภูเขาทอง (2532) เขียนหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย กล่าวถึงการศึกษาด้านวิชาการทางดนตรี ศิลปะการดนตรี โครงสร้างของดนตรีไทยโดยทั่วไป

สมภพ ขำประเสริฐ (2526) กล่าวถึง เรียนดนตรีอย่างไรถึงดี ดังนี้

1. ลักษณะของผู้จะฝึกหัดดนตรี เรียบร้อย สุภาพ ว่านอนสอนง่าย

2. หลักการสำคัญในการฝึกหัด มีจิตเป็นสมาธิ มีมานะ กล้า อดทน ฉลาด

3. กฎเกณฑ์ใหญ่เป็นหัวใจนักดนตรี ความแม่น 5 ประการ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา แม่นใจ

การแต่งเพลง การยืดขยายและการตัดทอน มีหลักการดังนี้

1. เพลงที่จะนำมาแต่งเป็นเพลงใหม่หรือนำมาจากของเก่า จะต้องเลือกเพลงที่มีเนื้อหาสาระกินใจ

2. ความหมายตรงกับเพลงที่จะนำมาเป็นแบบอย่าง

3. พิจารณาปรุงแต่งลีลาท่วงทำนองให้อยู่ในอัตราที่ถูกต้อง

4. พิจารณาให้เหมาะสมในการนำไปบรรเลงกับเครื่องดนตรีได้หลายประเภท

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) จัดทำหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยบอกศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยในเรื่องโครงสร้างทั่ว ๆ ไป ของดนตรีไทย ระบบและบันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรี ทางของดนตรีไทย ทำนองหลัก (ทางฆ้อง) แนวทำนองและแนวประสานวรรค เพลง ลูกตก ข้อมูลจากหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์นี้ยังได้แสดงหลักในการวิเคราะห์บทเพลงไทยอย่างละเอียด ถือว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน

พระเจนดุริยางค์ (2516) ได้เขียนหนังสือแบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากลมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องการบันทึกโน้ตสากล ซึ่งเป็นประโยชน์ในการจัดทำวิทยานิพนธ์อย่างมาก

<u>เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ</u>

วิภา คงคากุล (2529) กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีต่อสังคมในถนนดนตรีว่า ดนตรีมีพลังในการที่จะนำคนให้มาอยู่รวมกันในสังคมได้อย่างมีความสุขตามพฤติกรรมในแต่ละวัฒนธรรมนั้น ๆ

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532) ให้ความสำคัญของดนตรีว่า ดนตรีเป็นสื่อในพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างมนุษย์กับความเชื่อในแต่ละสังคม ซึ่งจัดได้ว่าดนตรีเป็นมรดกรับใช้สังคมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2538) เขียนบทความถึงเรื่อง “ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป” โดยกล่าวถึงประโยชน์ของดนตรีที่มีในมนุษย์ทุกสังคม

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยจากเอกสารตำราวิชาการบันทึกวีดิทัศน์ บันทึกเทป และการสัมภาษณ์ โดยดำเนินการตามลำดับดังนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลทางการศึกษาจากสถาบันการศึกษาองค์กรต่าง ๆ ทั้งภาครัฐ และเอกชน ได้แก่
   - 1.1 เอกสารการวิเคราะห์
   - 1.2 ตำราวิชาการ
   - 1.3 วารสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
2. ข้อมูลที่รวบรวมจากการสัมภาษณ์
   - 2.1 อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร
   - 2.2 อาจารย์จิรัส อาจณรงค์
   - 2.3 อาจารย์สมชาย ดุริยประณีต
   - 2.4 ศ. อุดม อรุณรัตน์
   - 2.5 อาจารย์สุจิตต์ ดุริยประณีต
   - 2.6 อาจารย์สุดา เขียววิจิตร
   - 2.7 อาจารย์สมาน น้อยนิตย์
   - 2.8 อาจารย์นัฏพงศ์ โสวัตร
   - 2.9 ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล
   - 2.10 อาจารย์เลื่อน สุนทรวาทิน
3. ข้อมูลที่ได้จากการบันทึกเทปเพลงเดี่ยวกราวใน
4. ข้อมูลจากการบันทึกวีดิทัศน์เพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่

ขั้นศึกษาข้อมูล

1. นำข้อมูลจากการวิเคราะห์วิจัย ตำราวิชาการ และเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ มาจัดเรียงลำดับตามความสำคัญของเนื้อหา

2. นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ และศิลปินอาวุโสมาจัดเรียงให้มีความสัมพันธ์กันมีความต่อเนื่องกันกับเนื้อหา

3. บันทึกเพลงเดี่ยวกราวในเป็นโน้ตสากล

4. วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

1. เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงที่ยอมรับว่ามีเทคนิคและวิธีการบรรเลงที่มีความพิเศษกว่าเพลงเดี่ยวอื่น ๆ

2. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ต่อไป

3. เป็นการอนุรักษ์เพลงไทยที่ใช้ในการศึกษานี้

บทที่ 4

โน้ตเพลงเดี่ยวกราวใน

ช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่ได้แสดงตามตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

เสียงโน้ตต่ำสุด เสียงเร หมายถึง เสียงที่ตรงกับลูกฆ้องลูกแรก มือซ้ายสุดของฆ้องวงใหญ่ เสียงต่อมาหมายถึงลูกถัดไป จนถึงลูกฆ้องเสียงสูงสุด คือ เสียงมี

ระดับเสียงต่ำที่ใช้ในการบันทึกโน้ตครั้งนี้ หมายถึง ระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งห่างกันเป็นเสียงเต็มตามระบบเสียงดนตรีไทย ดังนั้นผู้วิจัยจึงไม่ใช้เครื่องหมายแปลงเสียง ในการบันทึกโน้ตครั้งนี้

ตำแหน่งมือซ้ายจะบันทึกเป็นสัญลักษณ์ (o) ลงใต้ตัวโน้ตที่ใช้มือซ้าย ส่วนตัวโน้ตที่ใช้มือขวาจะไม่ใช้สัญลักษณ์ ส่วนการบรรเลงในลักษณะของคู่ 4 คู่ 3 หรือคู่เสียงต่าง ๆ ที่บรรเลงพร้อมกัน 2 มือ จะไม่มีการใช้สัญลักษณ์ เนื่องจากการบรรเลงเป็นคู่ จะใช้มือซ้ายอยู่ที่เสียงต่ำเสมอ นอกจากลูกพิเศษที่อาจจะมีการใช้มือขวาลงมาอยู่เสียงต่ำ แต่ในเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ที่บันทึกในครั้งนี้ไม่มีลักษณะลูกพิเศษดังกล่าว ฉะนั้นในการบันทึกตัวโน้ตที่เป็นคู่ก็กำหนดให้โน้ตตัวล่าง หรือตัวที่เป็นเสียงต่ำกว่าเป็นมือซ้าย

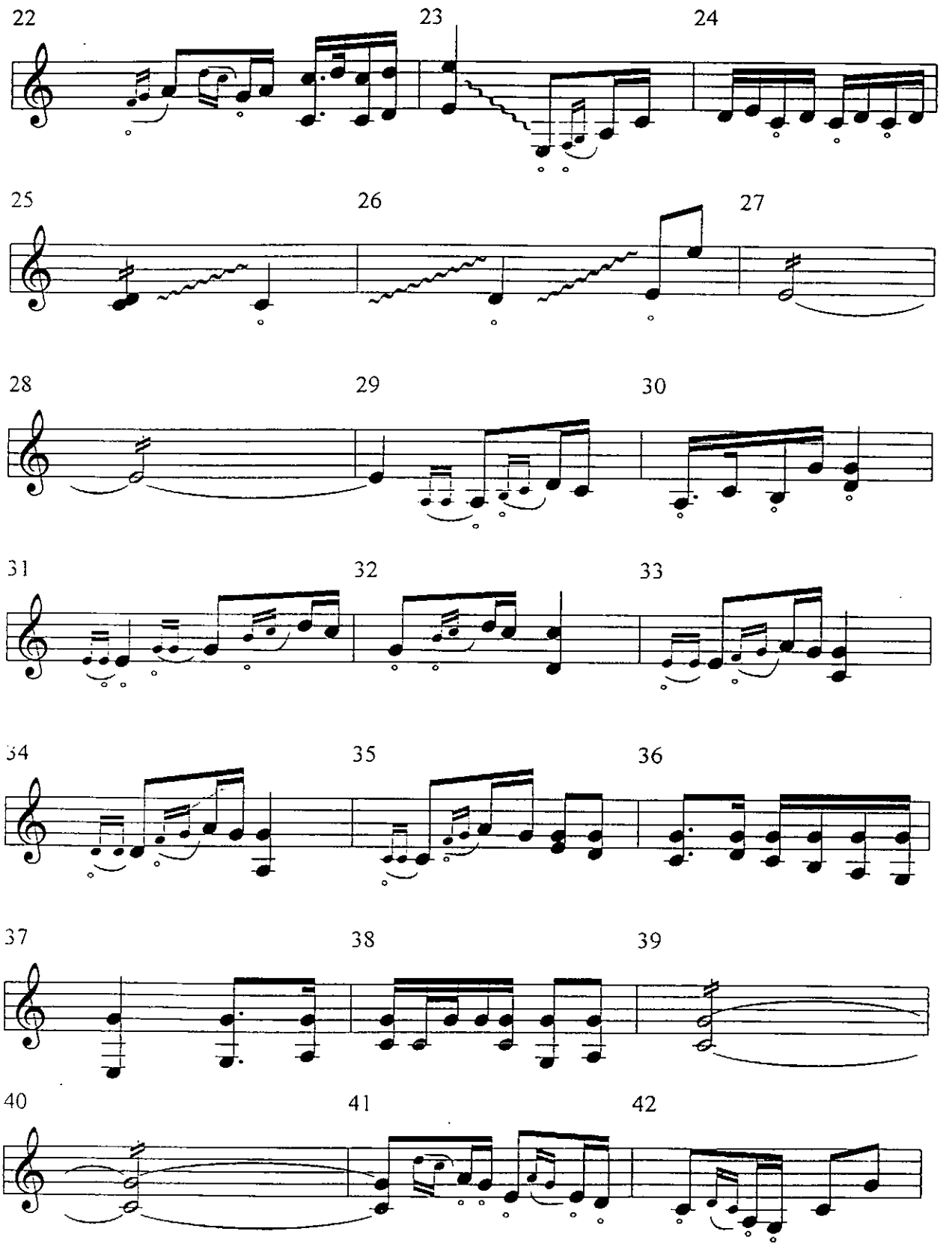
เครื่องหมาย ~~~~~ แสดงถึงการตีกวาดจากเสียงหนึ่งไปหาอีกเสียงหนึ่งตามจังหวะของตัวโน้ต ซึ่งจะมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การตีกวาดขึ้น และการตีกวาดลง

เครื่องหมาย ใช้แทนการตีกวาดขึ้น

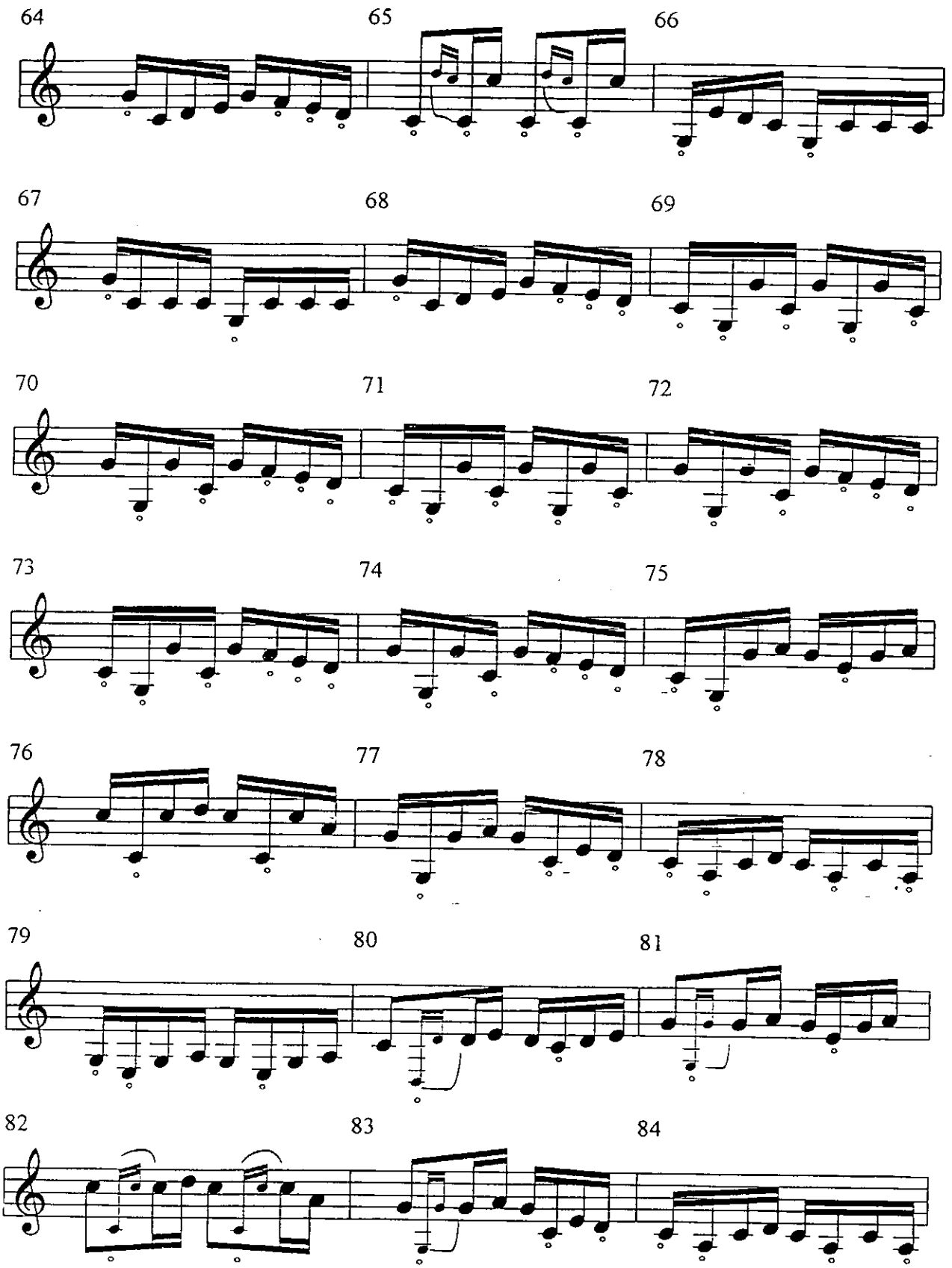
เครื่องหมาย ใช้แทนการตีกวาดลง

เพลงเดี่ยว กราวใน
ทางฆ้องวงใหญ่

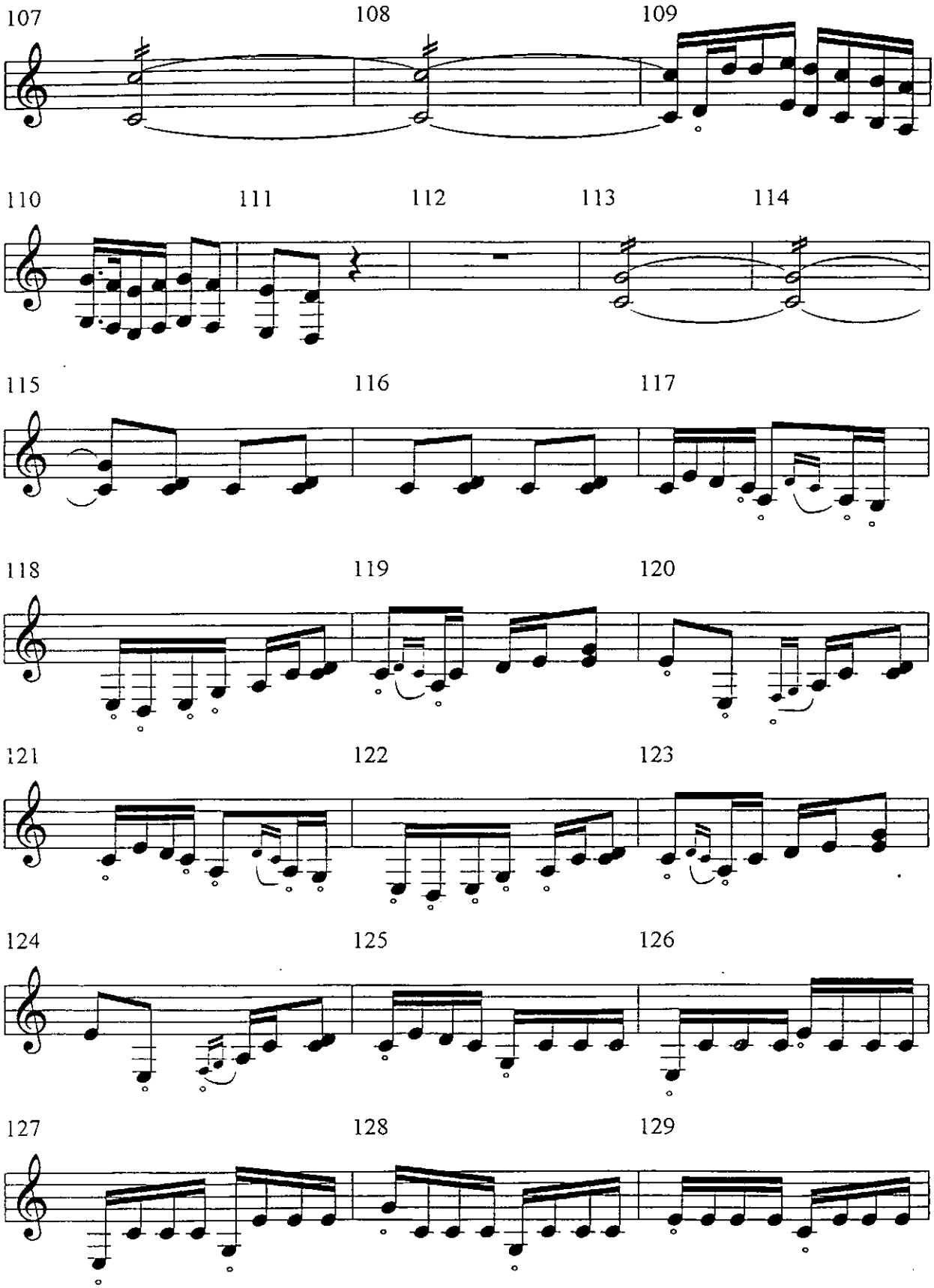
3 ชั้น

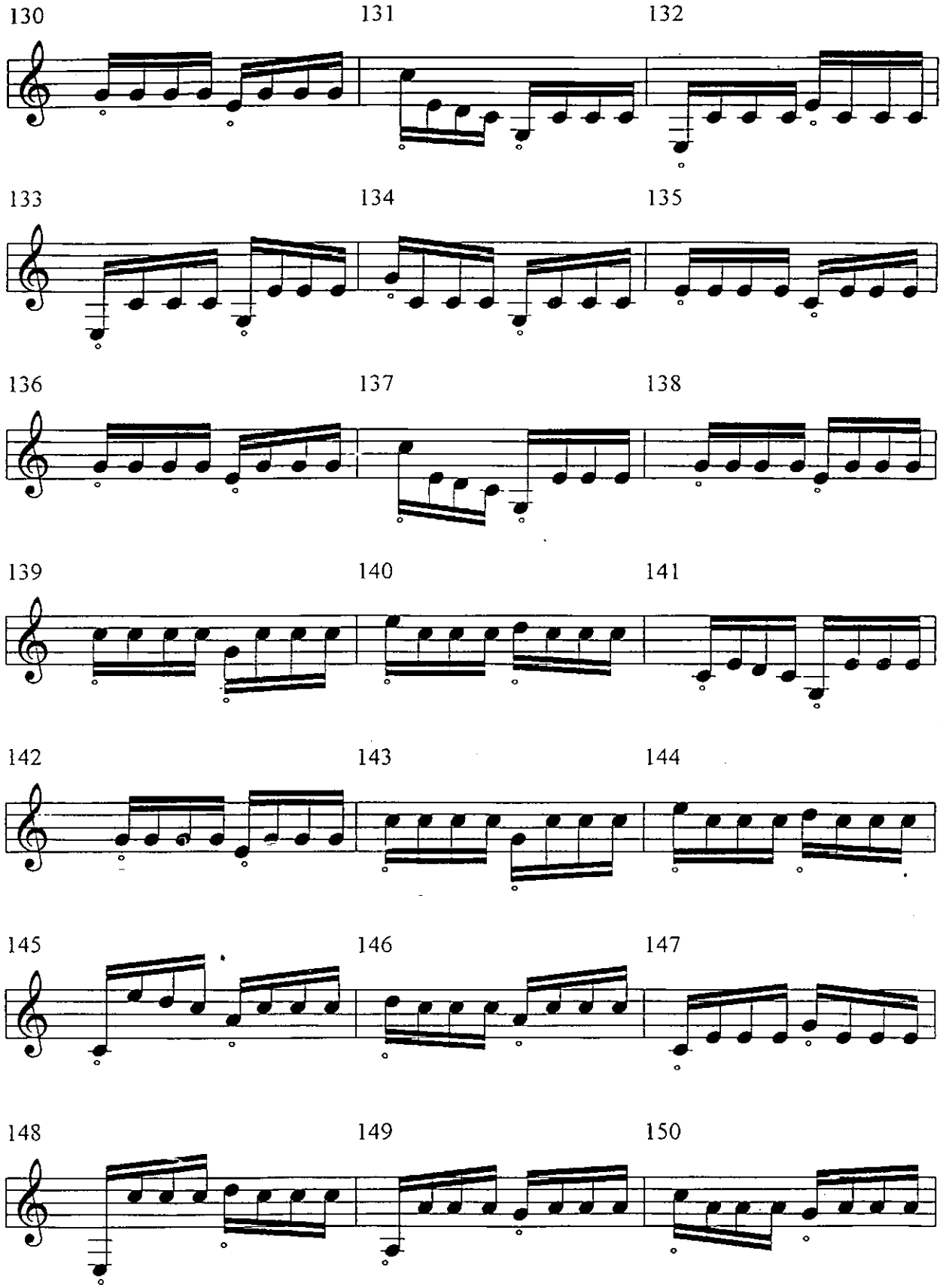

22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

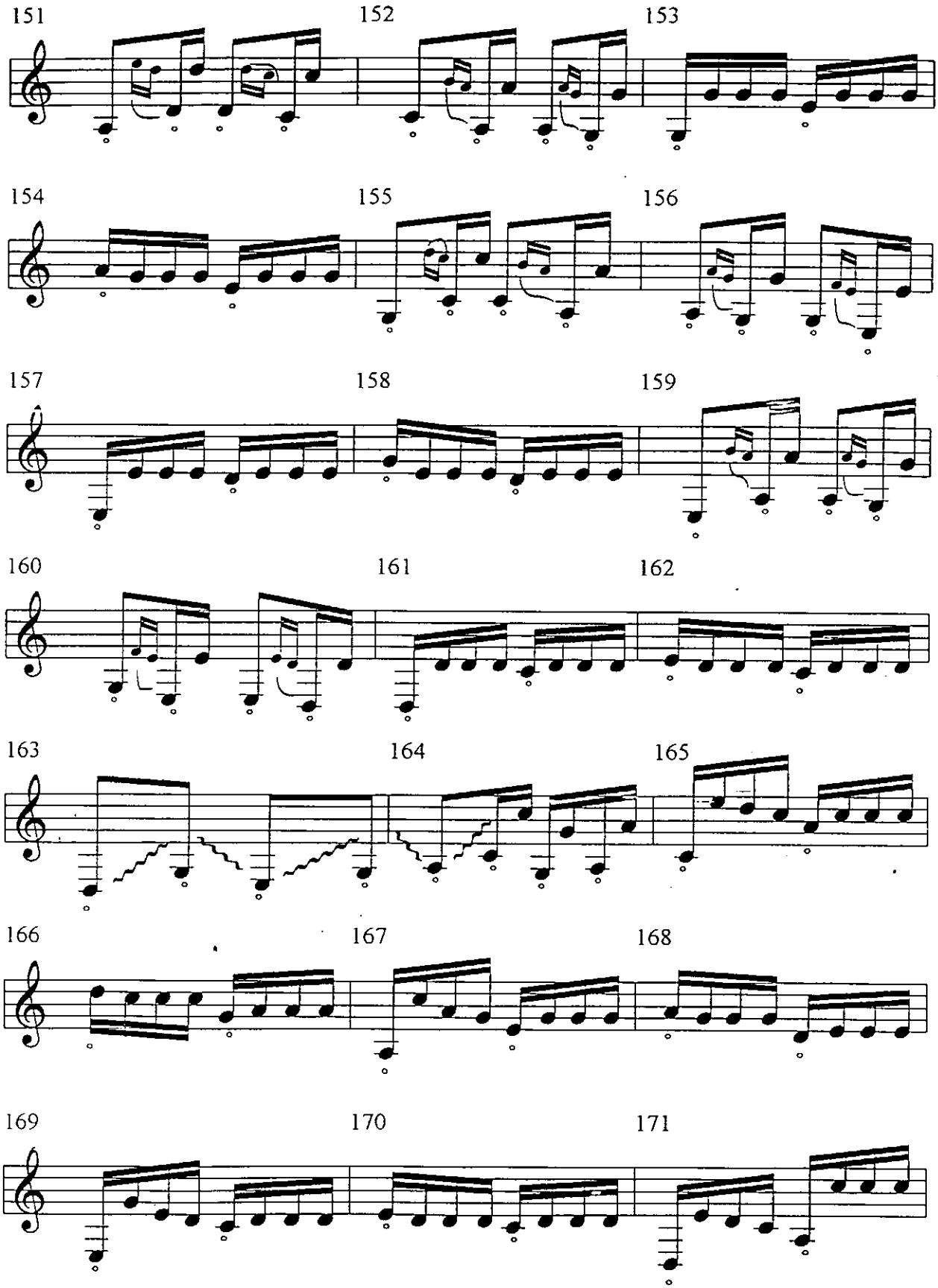
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63

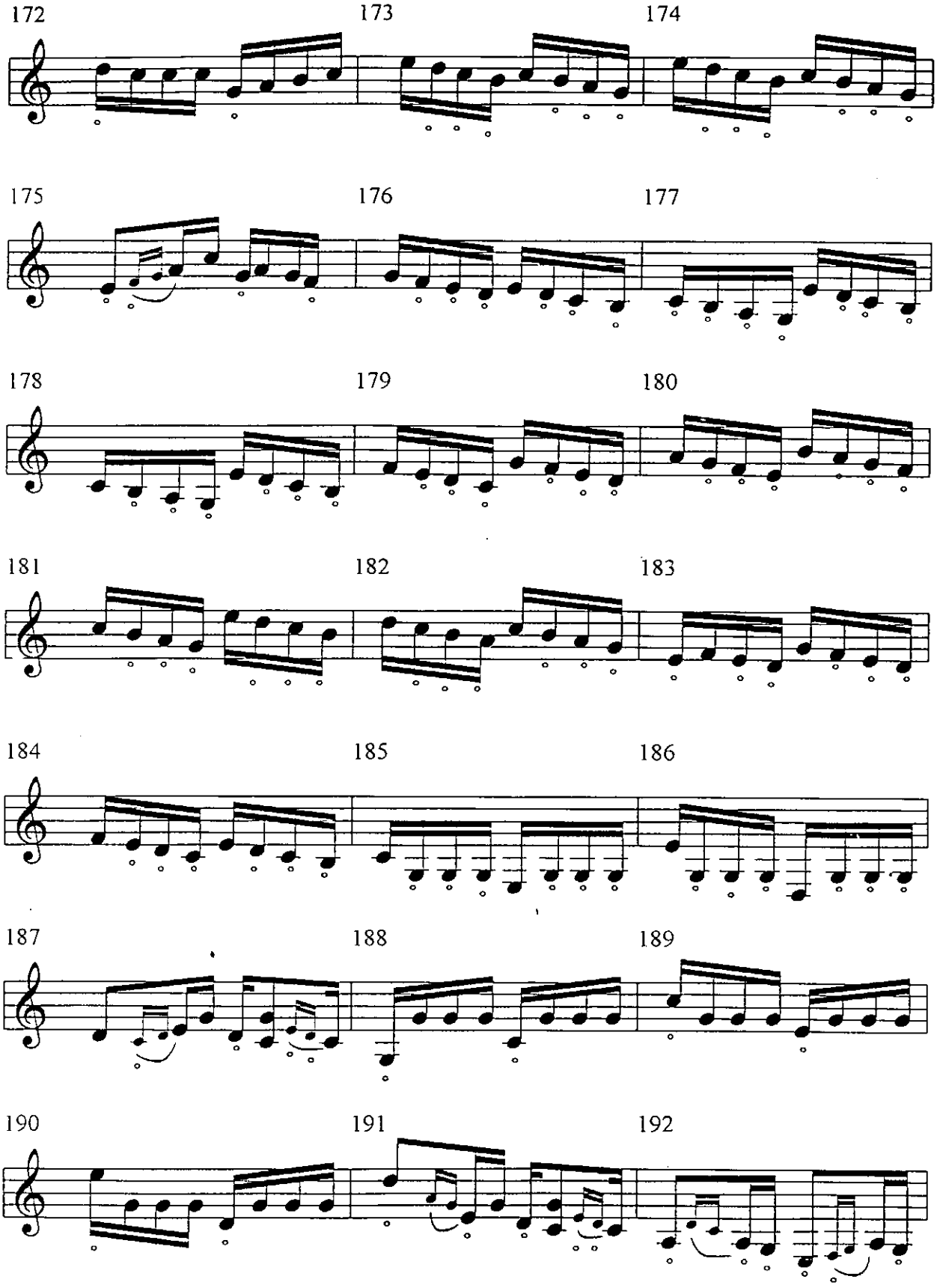

64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84

85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
2

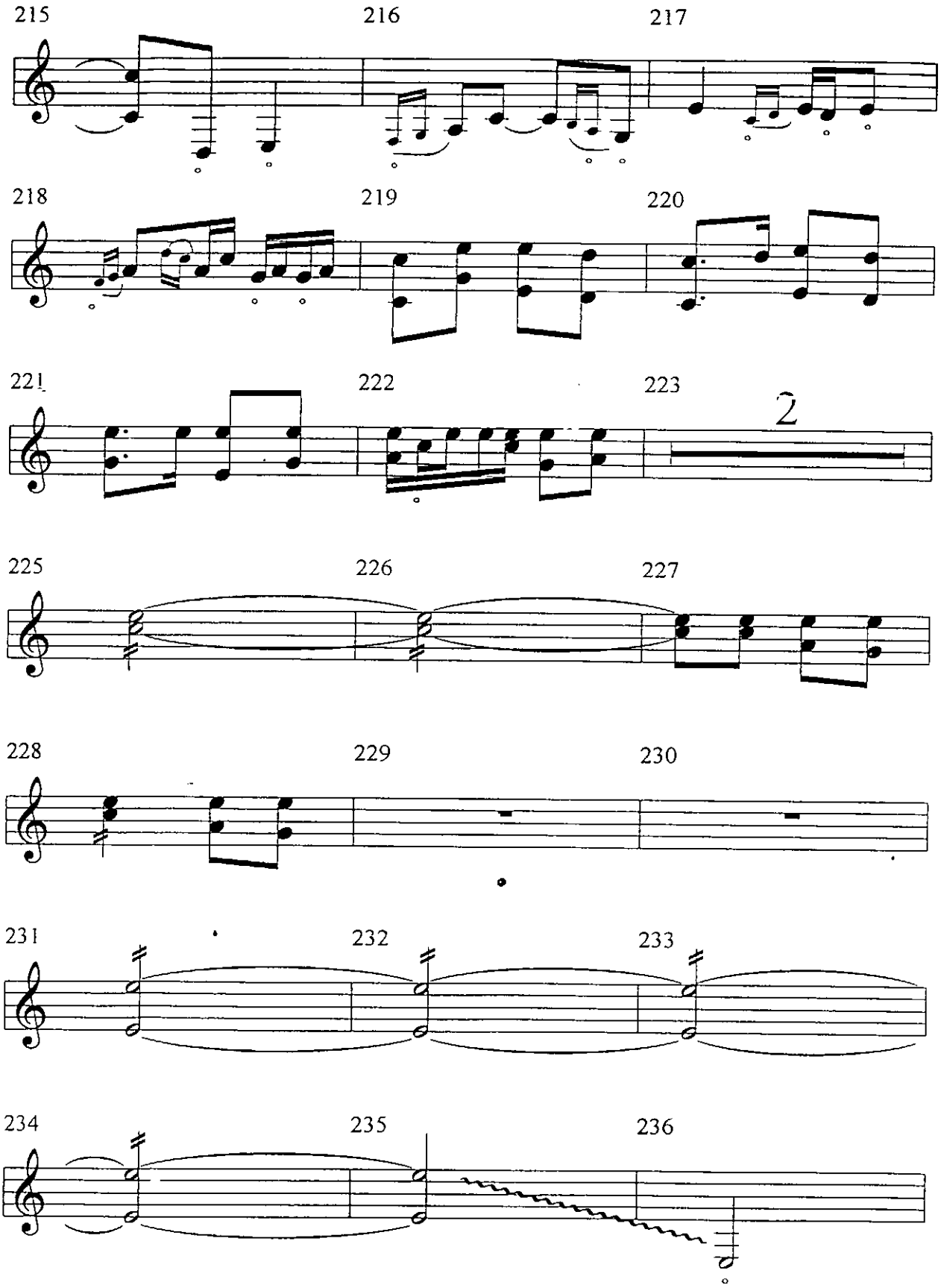

107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129


130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150


151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171


172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192

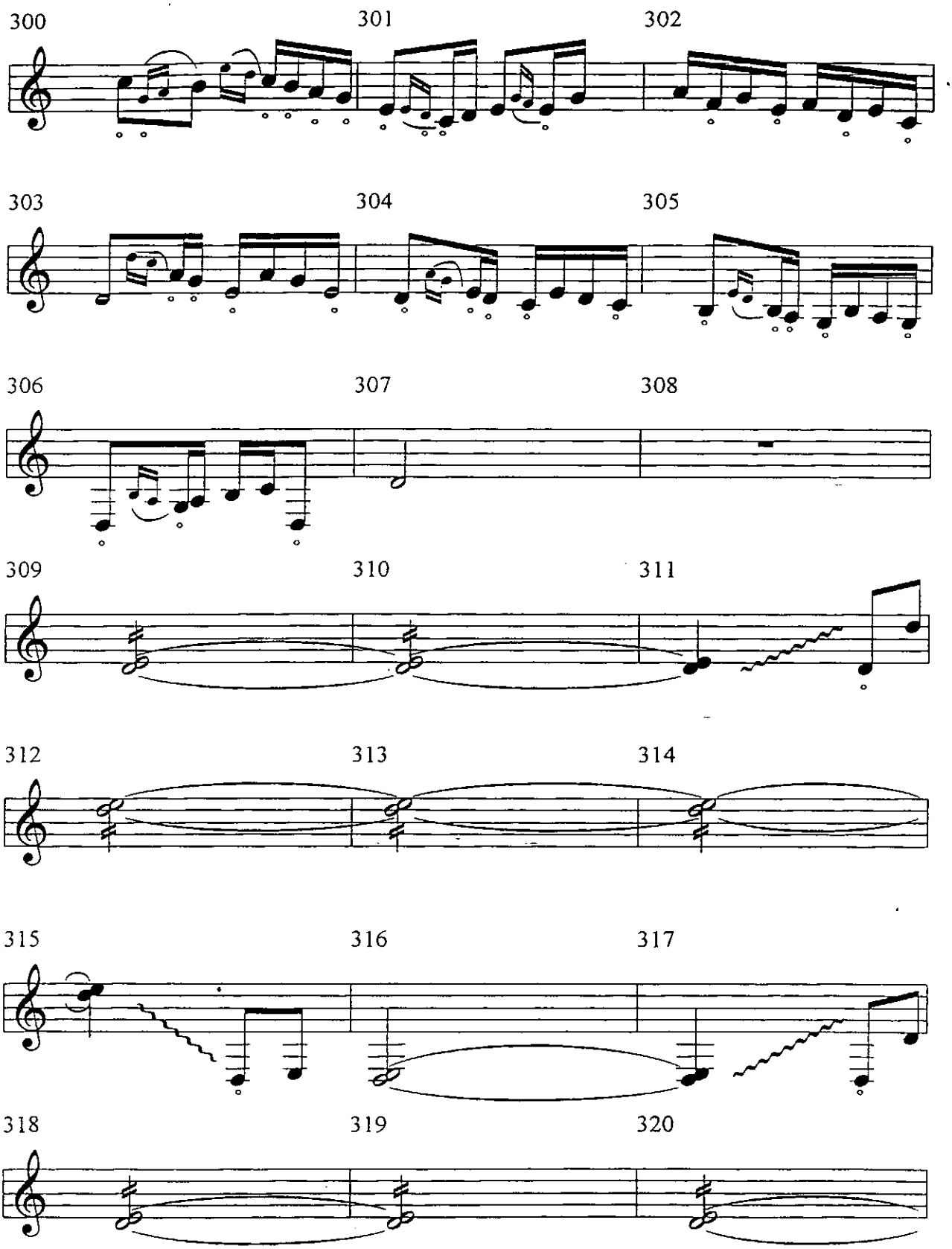
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
2
211
212
213
214


215
216
217
218
219
220
221
222
223
2
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236

237
adlip.
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257

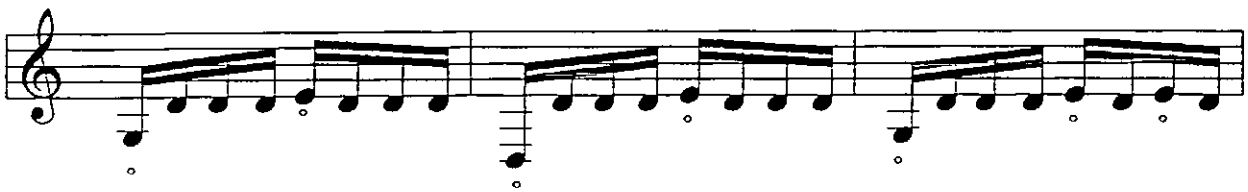
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278

279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299


300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320

321 322 323

324 325 326



327 328 329

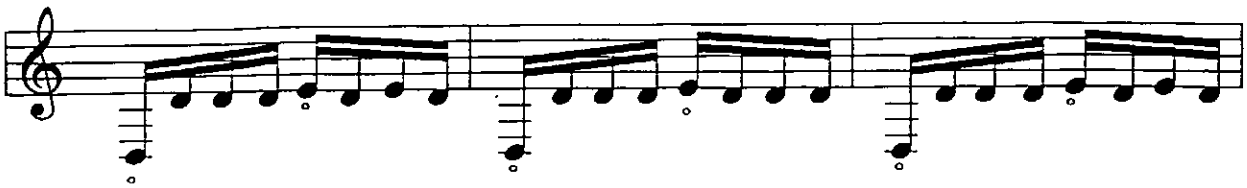
330 331 332

333 334 335

336 337 338

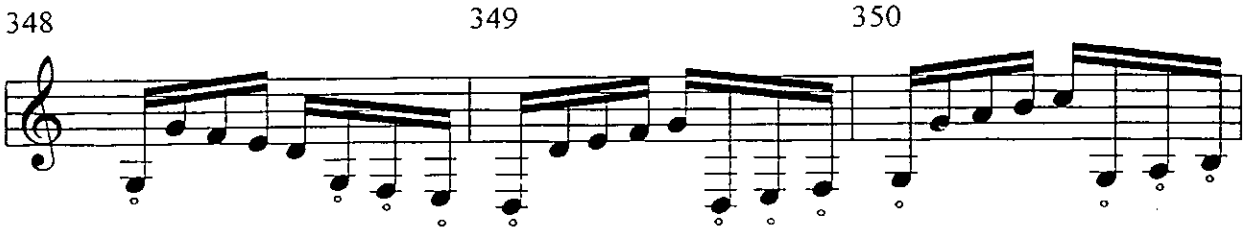
339 340 341

342 343 344

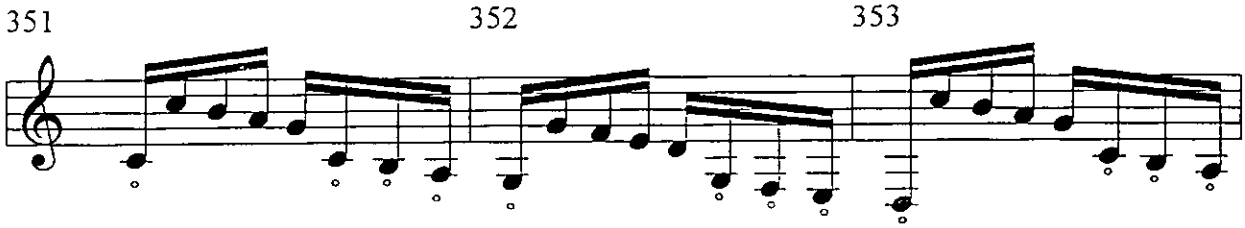


345 346 347

348 349 350



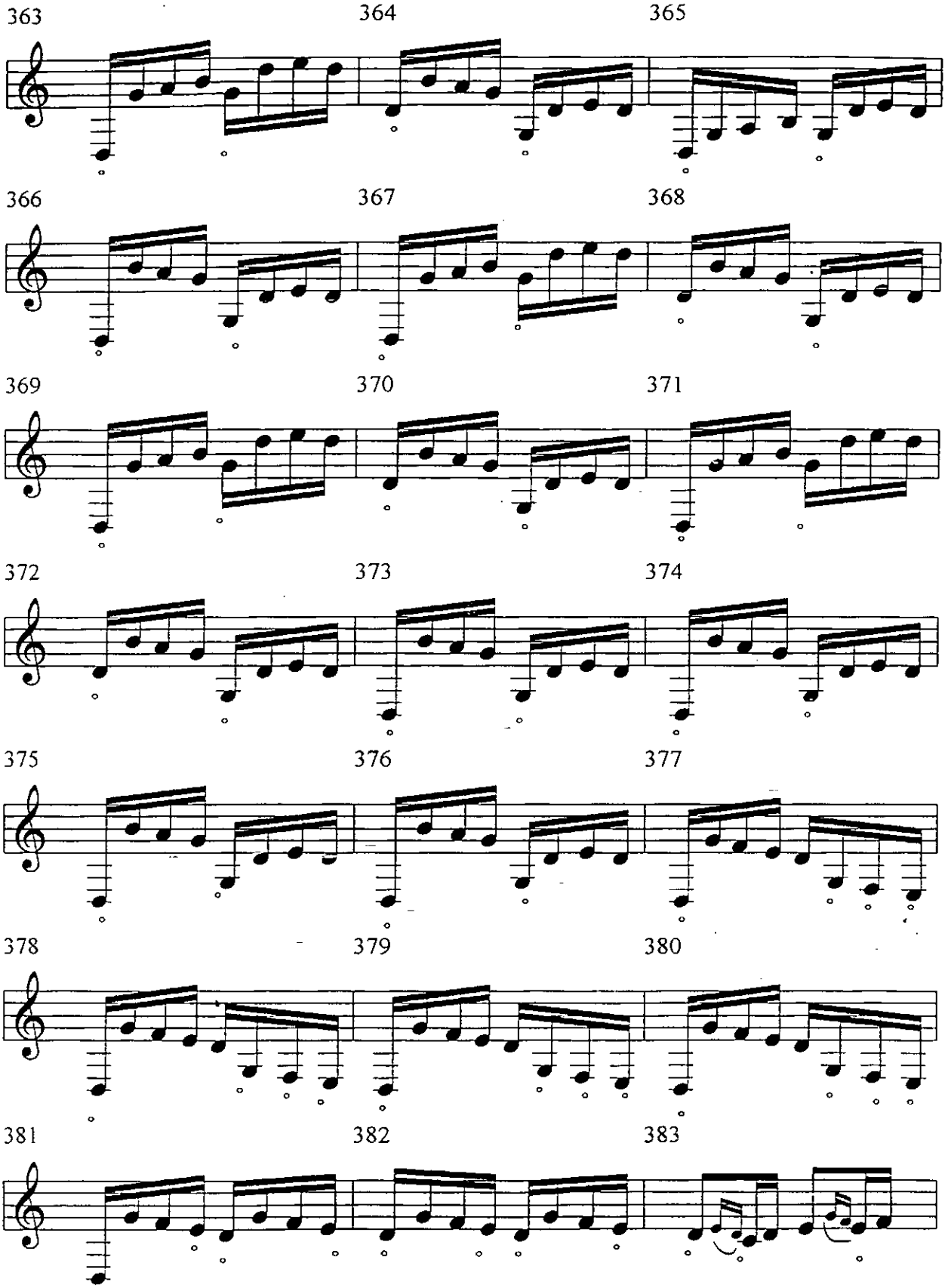
351 352 353



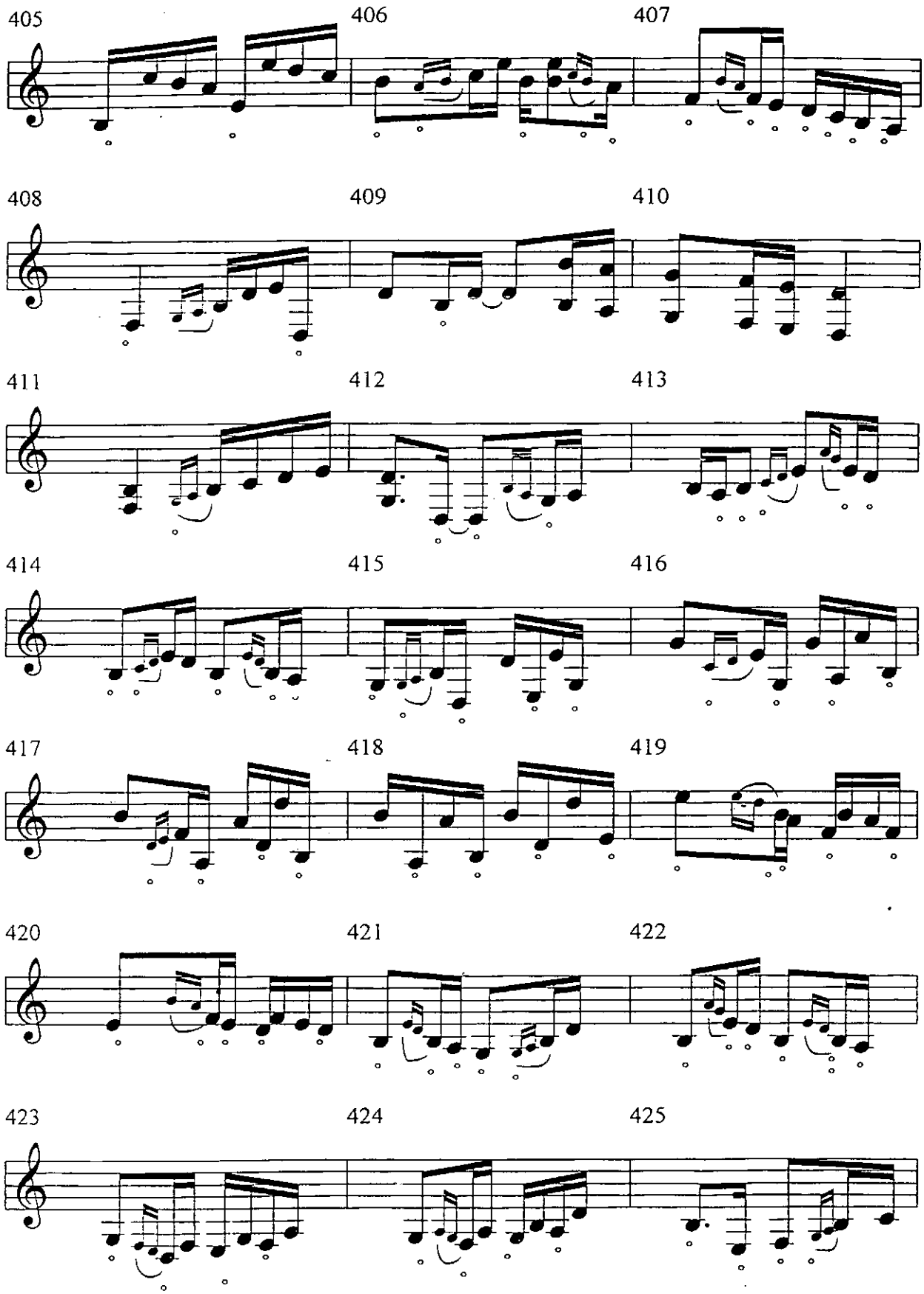
354 355 356

357 358 359

360 361 362


363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383

384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404


405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425

426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446

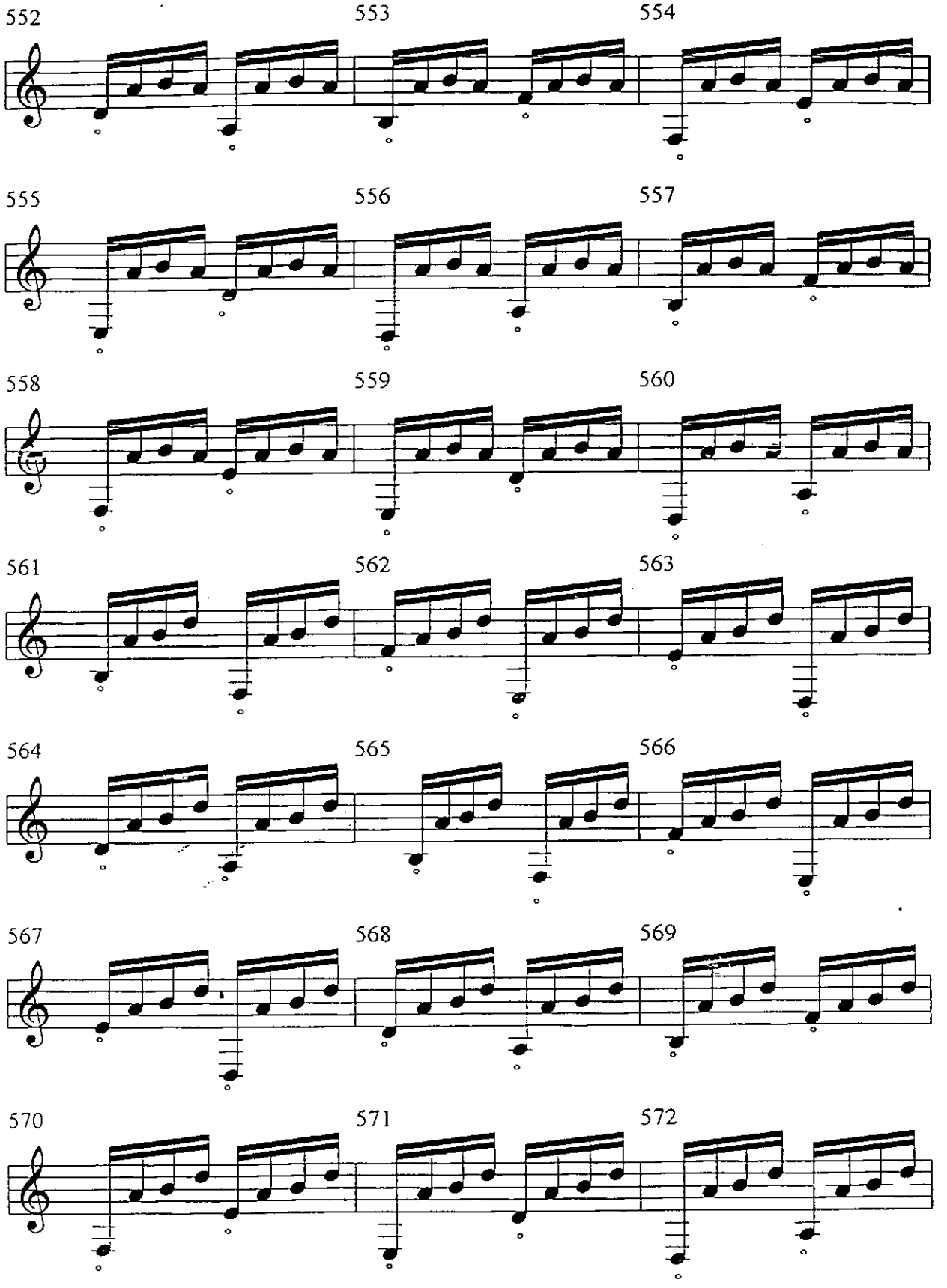
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467

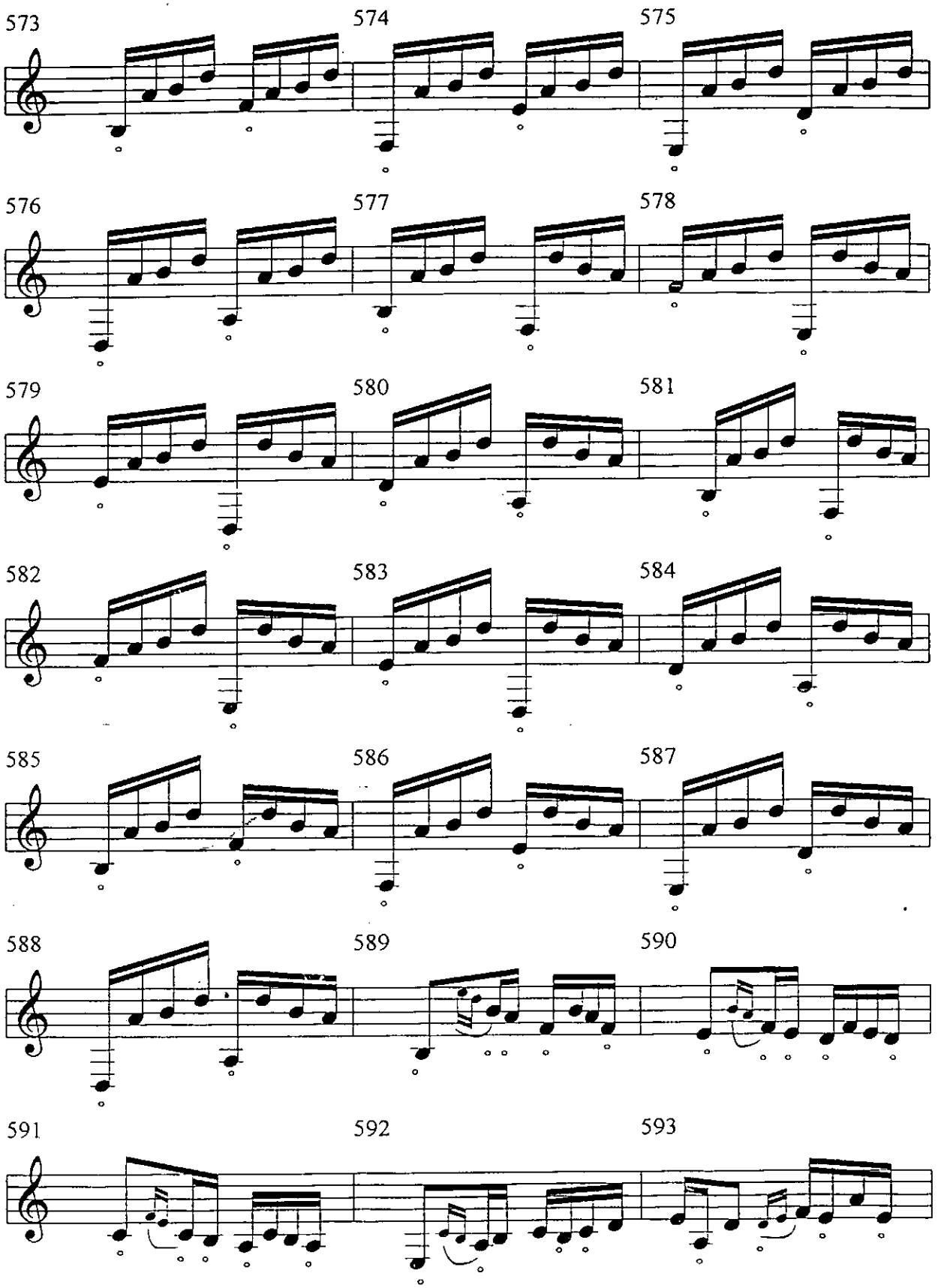
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488

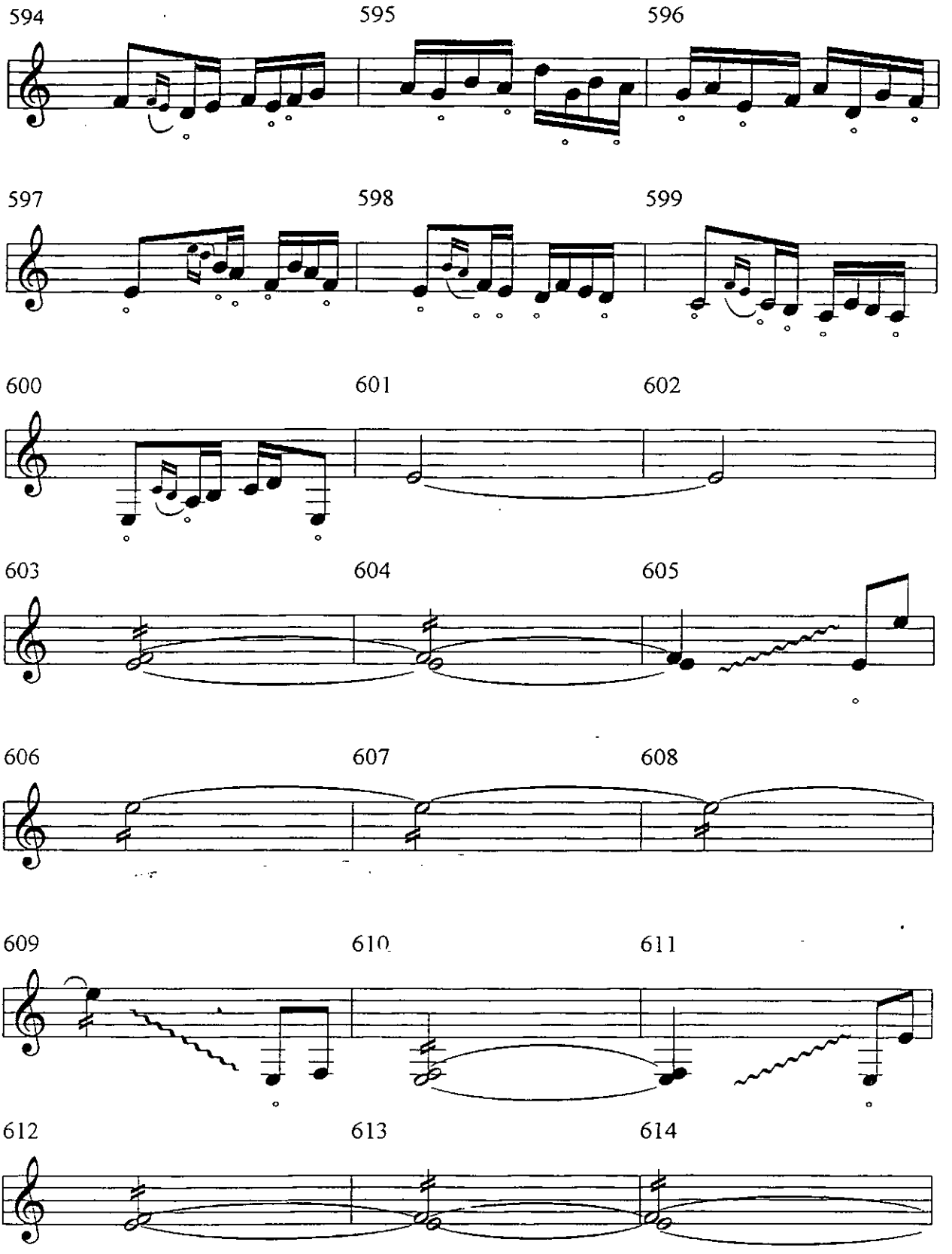
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509

510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530

531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551


552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572


573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593

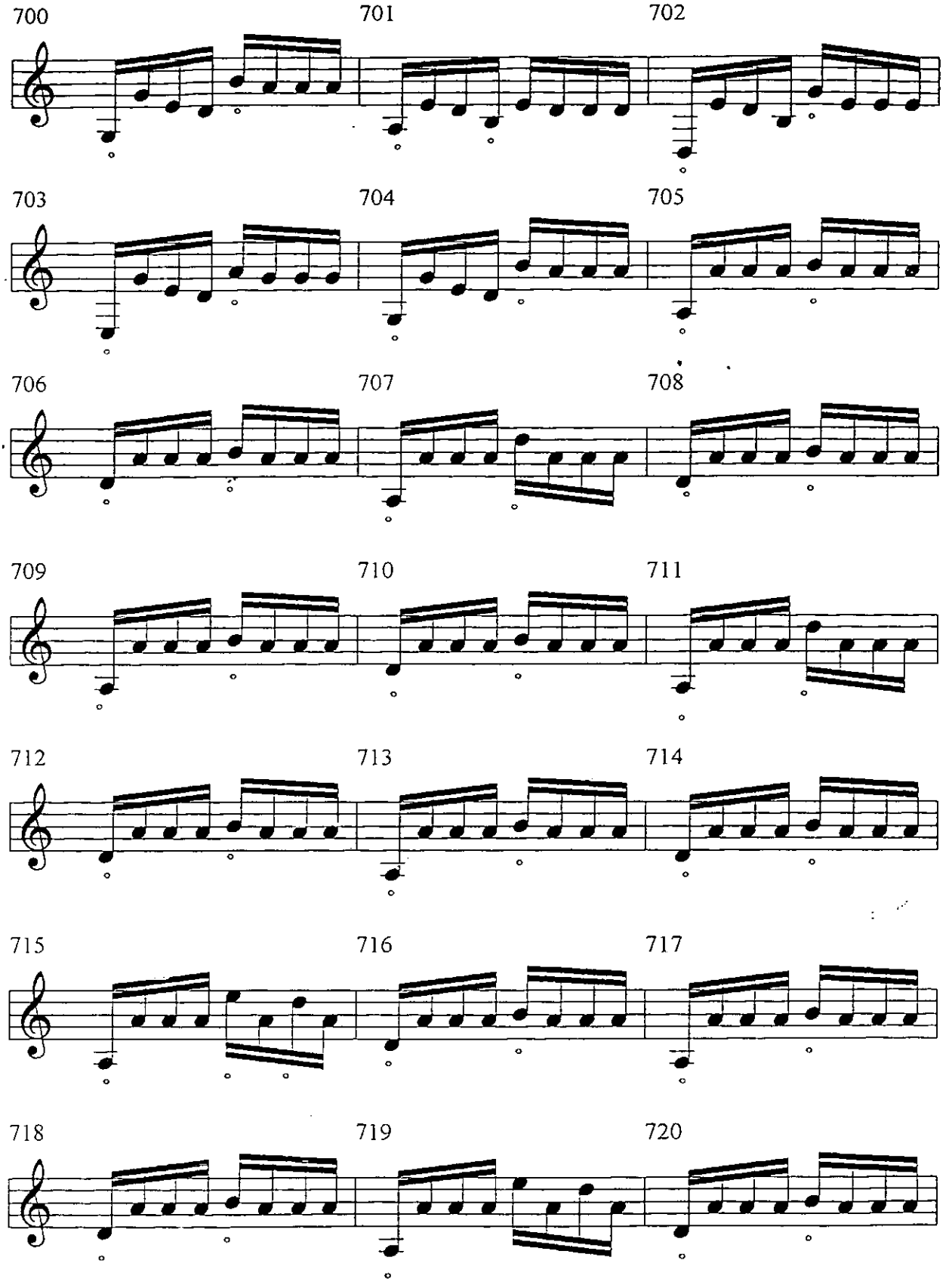

594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614

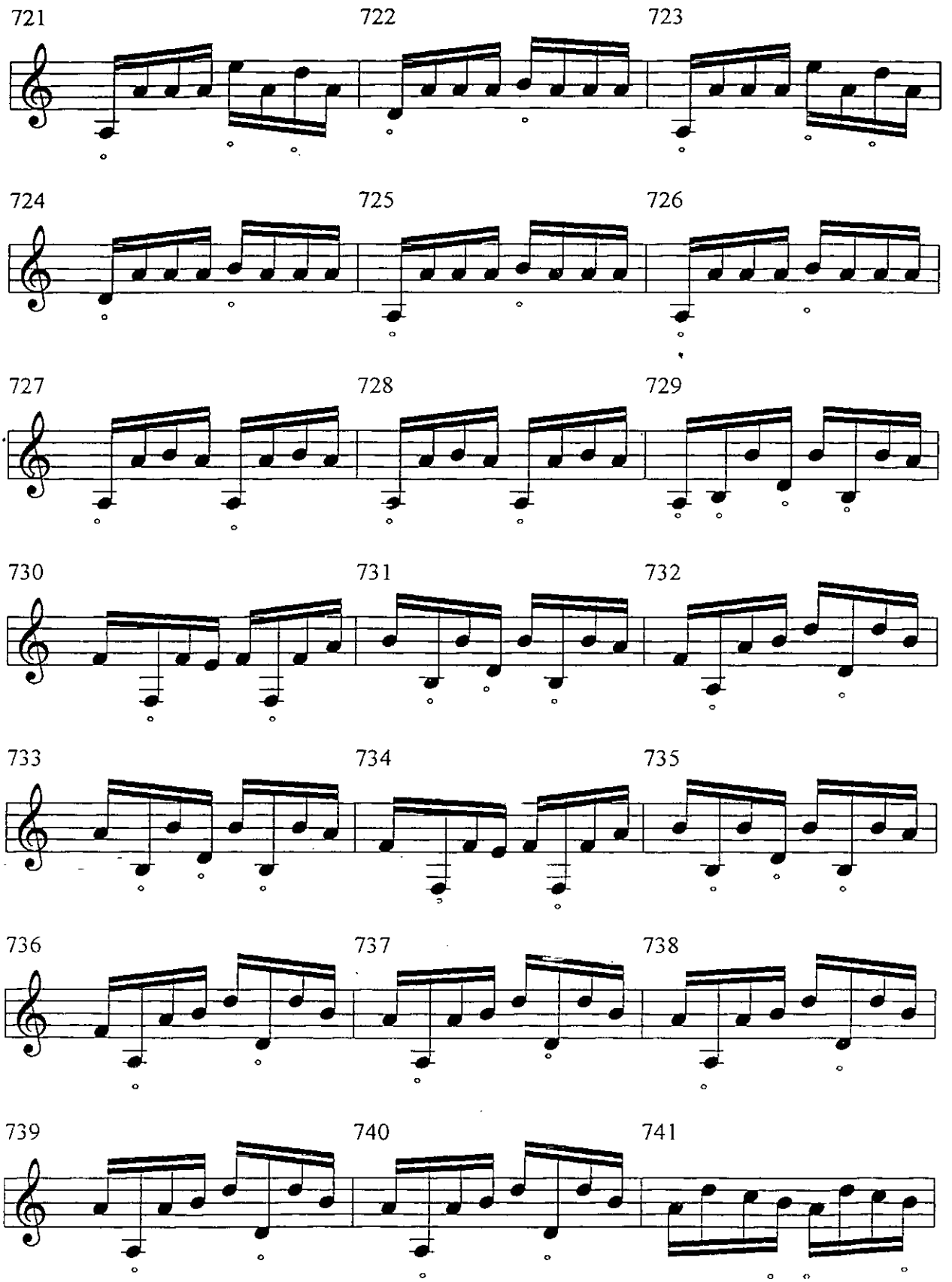
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635

636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656

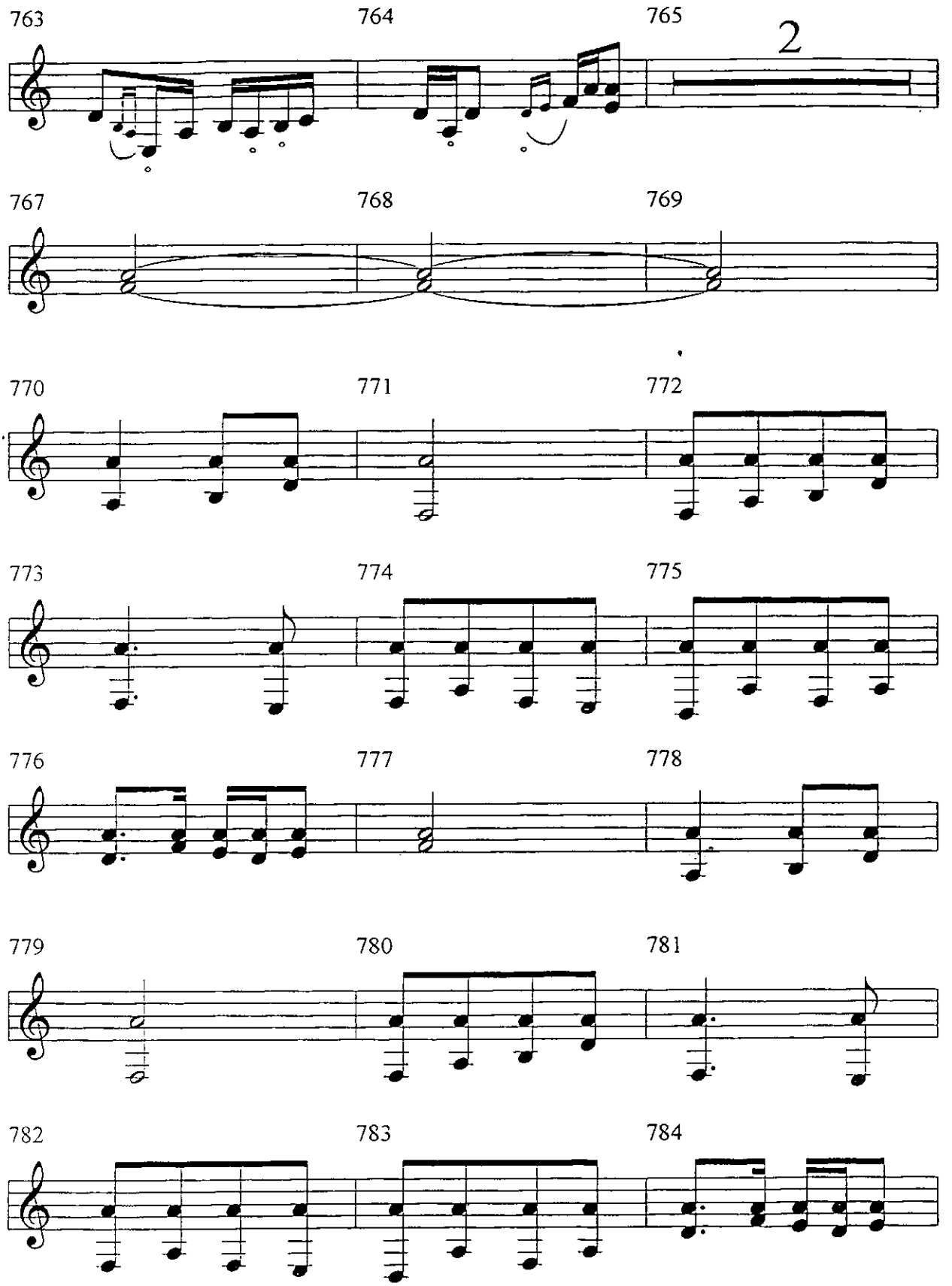
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677

678
679
680
681
682
683
684
685
2
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699


700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720


721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741

742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762


763
764
765
2
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784

785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805

806 807 808

809 810 811

812 813 814

815 816 817

818 819 820

821 822 823

824 825 826

827 828 829

830 831 832

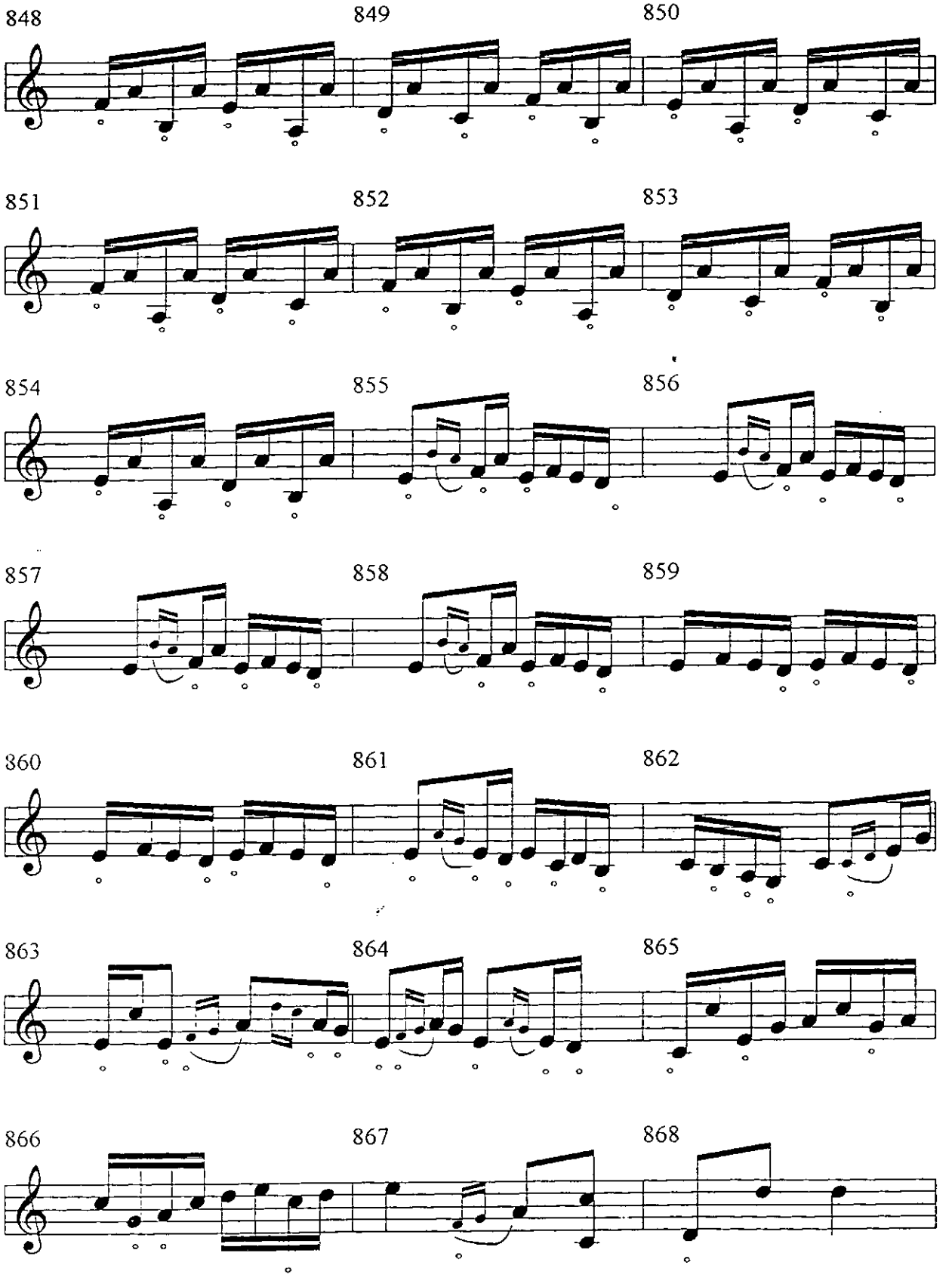
833 834 835

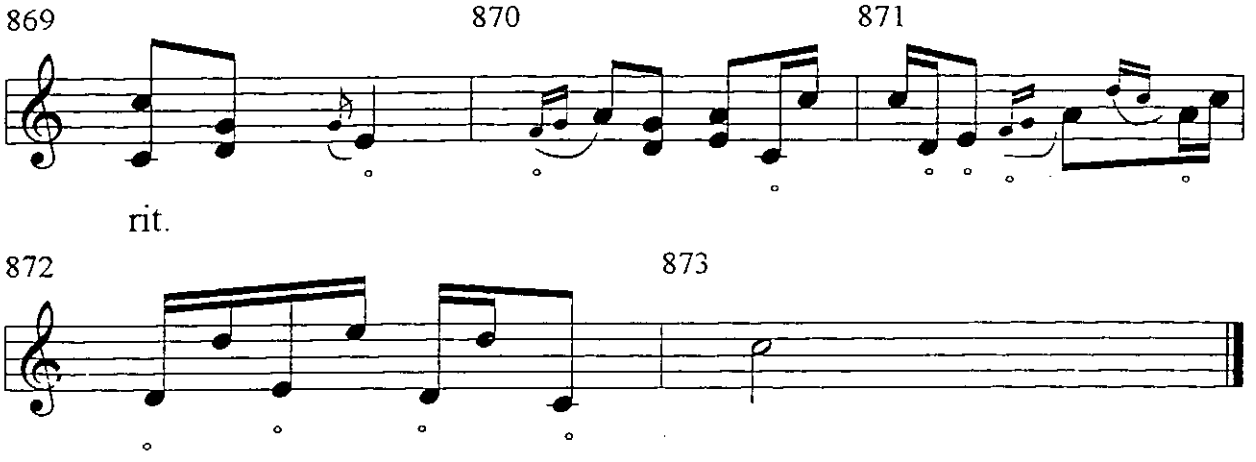
836 837 838

839 840 841

842 843 844

845 846 847


848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868


869
870
871
rit.
872
873

บทที่ 5

วิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์เพลงไทยในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งทางทฤษฎีและทางปฏิบัติ ยิ่งโดยเฉพาะเพลงเดี่ยวด้วยแล้ว ยังไม่มีหลักเกณฑ์หรือข้อกำหนดในการวิเคราะห์อย่างชัดเจน เพียงแต่เป็นความคิดเห็นเฉพาะบุคคล

ผู้วิจัยมีความประสงค์จะวิเคราะห์ในภาพรวมกว้าง ๆ ของเพลงเดี่ยวกราวใน โดยอาศัยประสบการณ์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจาก ครูสอน วงฆ้อง หัวข้อที่จะวิเคราะห์มีดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์รูปแบบของเพลงเดี่ยวกราวใน
2. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน
3. วิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

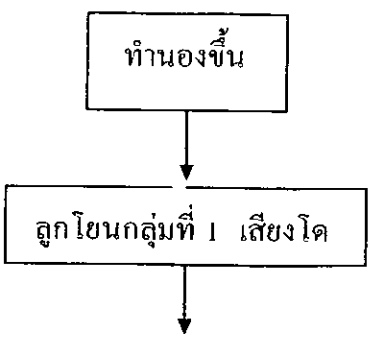
<u>รูปแบบเพลงเดี่ยวกราวใน</u>

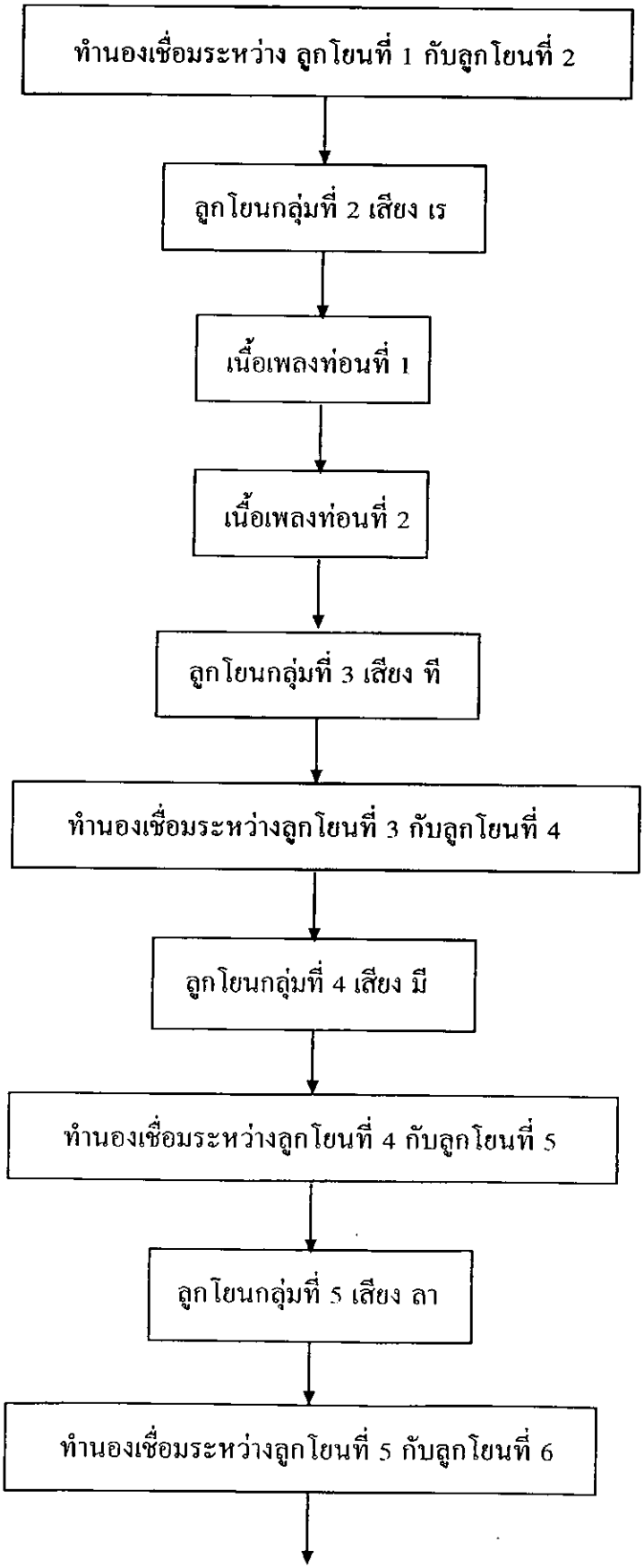
1. เพลงเดี่ยวกราวใน ประกอบด้วย รูปแบบที่สำคัญ 2 ส่วน ได้แก่
   1.1 ส่วนที่เป็นลูกโยน
   1.2 ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

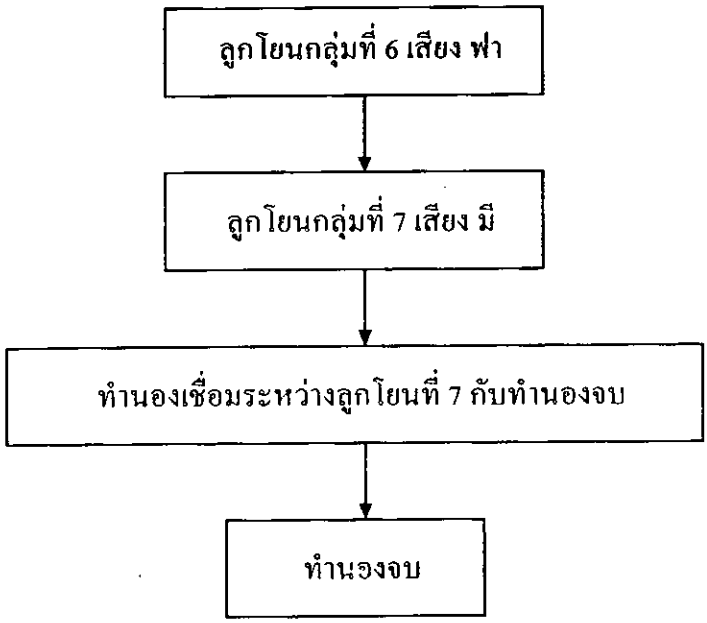
<u>ลูกโยน</u> มีทั้งหมด 7 โยน 7 เสียงด้วยกัน ในแต่ละกลุ่มลูกโยนก็มีการประดิษฐ์ทำนองแตกต่างกันออกไปตามแต่ผู้ประพันธ์จะคิดขึ้น

<u>เนื้อเพลง</u> แบ่งออกเป็น 2 ท่อน

ในระหว่างลูกโยนและเนื้อเพลงอาจจะมีทำนองอื่น ๆ ประกอบอยู่ด้วย ตำแหน่งของลูกโยน เนื้อเพลง และทำนองอื่น ๆ แสดงตามโครงสร้างต่อไปนี้




ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 1 กับลูกโยนที่ 2
ลูกโยนกลุ่มที่ 2 เสียง เร
เนื้อเพลงท่อนที่ 1
เนื้อเพลงท่อนที่ 2
ลูกโยนกลุ่มที่ 3 เสียง ที
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 3 กับลูกโยนที่ 4
ลูกโยนกลุ่มที่ 4 เสียง มี
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 กับลูกโยนที่ 5
ลูกโยนกลุ่มที่ 5 เสียง ลา
ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6



โน้ตเพลงหน้า 78 - 117 แสดงตำแหน่งต่าง ๆ ของทำนองเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น

ทำนองขึ้น

(ห้องที่ 1- 5)

ลูกโยนที่ 1

(ห้องที่ 5 - 299)

2

2
2

adlip.

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 1 เสียงโด กับลูกโยนที่ 2
เสียงเร(ห้องที่ 299 - 311)

เนื้อเพลงกราวใน 3 ชั้น ท่อน 1

(ห้องที่ 385 - 409)

เนื้อเพลงกราวใน 3 ชั้น ท่อนที่ 2

(ห้องที่ 409 - 521)

ลูกโยนที่ 3 เสียง ที

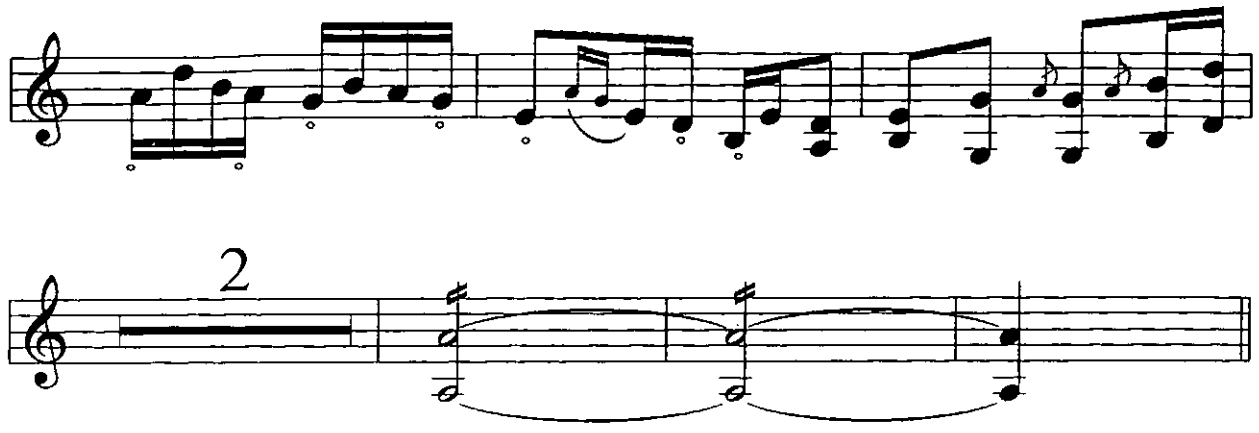
(ห้องที่ 521 - 589)

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 3 เสียง ที กับลูกโยนที่ 4 เสียงมี
(ห้องที่ 589 - 605)

ลูกโยนที่ 4 เสียง มี .

(ห้องที่ 605 - 673)

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 เสียง มี กับลูกโยนที่ 5 เสียง ลา
(ห้องที่ 673 - 689)



ลูกโยนที่ 5 เสียง ลา

(ห้องที่ 689 - 743)

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 เสียง ลา กับลูกโยนที่ 6 เสียง ฟา
(ห้องที่ 743 - 769)

ลูกโยนที่ 6 เสียง ฟา

(ห้องที่ 770 - 791)

ลูกโยนที่ 7 เสียง มี

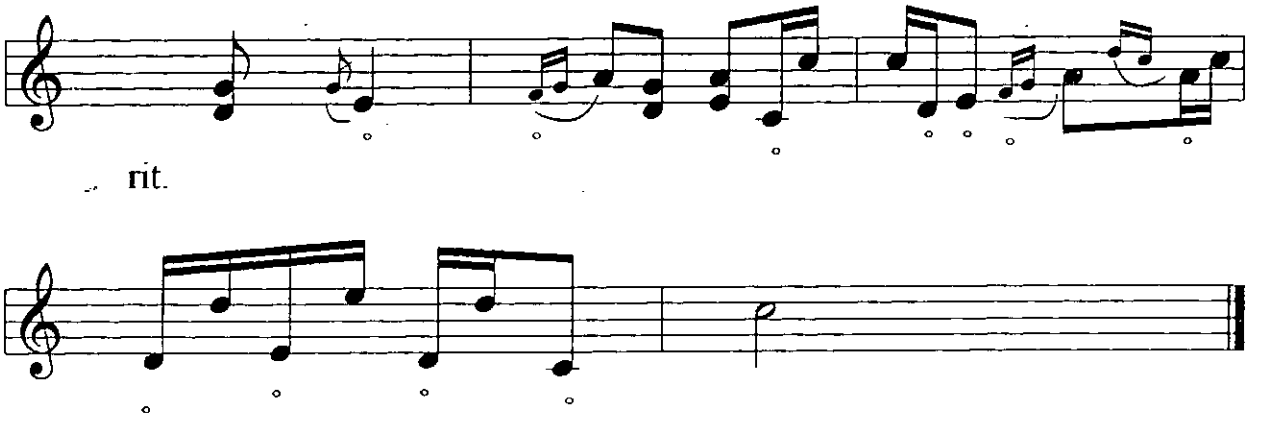
(ห้องที่ 791 - 861)

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 7 เสียง มี กับ ทำนองจบ

(ห้องที่ 861 - 869)

ทำนองจบ

(ห้องที่ 869 - 873)



2. เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน

2.1 ทำนองขึ้น (ห้องที่ 1 - 5) เป็นทำนองที่ยังไม่เน้นเทคนิคพิเศษ เพียงแต่ใช้เทคนิคการประคบมือ การกด กรอด และเทคนิคสะบัดอยู่บ้าง

2.2 ลูกโยนที่ 1 เสียงโด (ห้องที่ 5 - 299) ทำนองลูกโยนที่ 1 ยังเป็นช่วงเริ่มแรกของเพลง ยังไม่พบเทคนิคที่มีความสลับซับซ้อนพิเศษแต่อย่างใด แต่สามารถพบว่ามีเทคนิคที่ชัดเจนเกิดขึ้น คือ

การกวาด ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 25 - 27)

การสะบัด ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 60 - 61)

การไขว้มือ ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 145 - 147)

เทคนิคไขว้มือ ในทำนองช่วงนี้เป็นแบบธรรมดา

การขยี้ ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 103 - 105)

หรือตัวอย่าง (ห้องที่ 249 - 254)

2.3 ลูกโยนที่ 2 เสียงเร (ห้องที่ 311 - 385)

วิธีการดำเนินทำนองต่าง ๆ ก็ยังคงใช้เทคนิคการบรรเลงคล้ายกับการดำเนินทำนองในโยนที่ 1 แต่เริ่มมีบทบาทมากขึ้น กล่าวคือ ในการบรรเลงไขว้มือ จะต้องมีความแม่นยำในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น เพราะเสียงตกที่มือไขว้นั้นเริ่มห่างขึ้น ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 329-337)

ถ้าผู้บรรเลงขาดความแม่นยำในการบรรเลงเสียงต่าง ๆ แล้ว บทเพลงก็จะขาดรสชาติและความไพเราะไปมากทีเดียว

จากโยนที่ 1-ถึงลูกโยนที่ 2 จะสังเกตได้ว่า ทั้งสองลูกโยนใช้เสียงหลักในการดำเนินทำนองคนละเสียง ตามทฤษฎีดนตรีสากลเรียกว่า คนละบันไดเสียง ถ้าจะนำทำนองเพลงทั้งสองลูกโยนดังกล่าวมาบรรเลงติดต่อกันทันที ก็จะทำให้เกิดความขัดแย้งของทำนองเพลงโดยสิ้นเชิง กล่าวคือ เสียงที่ใช้บรรเลงมีลักษณะกระโดดไป กระโดดมา ราวกับว่าบรรเลงคนละเพลง ซึ่งไม่เป็นที่นิยมในหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ดังนั้นผู้ประพันธ์จะต้องคิดหาวิธีประพันธ์ท่วงทำนองขึ้นมาส่วนหนึ่งเพื่อใช้เป็นตัวเชื่อมให้ทั้งสองลูกโยนบรรเลงต่อกันไปได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน ทำนองดังกล่าวเรียกว่า "ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยน"

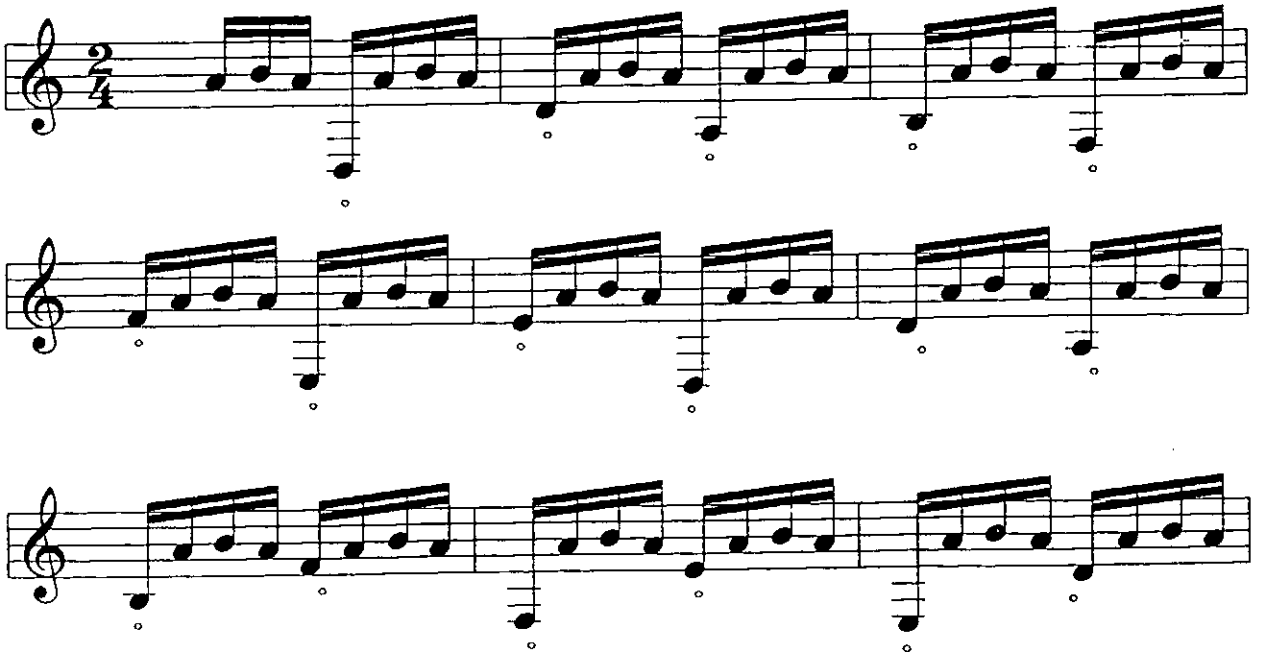
ในช่วงต่อของทำนองเพลง (ลูกโยนกับลูกโยน , ลูกโยนกับเนื้อเพลง , เนื้อเพลงกับลูกโยน) บางแห่งดูเหมือนว่า ทำนองเชื่อมจะขาดหายไป ซึ่งจริง ๆ แล้วทำนองเชื่อมนั้นยังคงอยู่ แต่เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้คิดประดิษฐ์ทำนองซ่อนเงื่อนไว้อย่างสนิทสนมกลมกลืนต่อเนื่อง ทำนองเชื่อมมีลักษณะใกล้เคียงกับลูกโยน ไม่จำกัดความสั้น ยาว ของทำนองตายตัว อาจจะมีหรือไม่มีก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของทำนองเพลงแต่ละช่วง

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 1 เสียงโด กับลูกโยนที่ 2
เสียงเร(ห้องที่ 299 - 311)

จะเห็นได้ว่า จากลูกโยนที่ 2 เมื่อนำมาติดต่อกับเนื้อเพลง จะไม่มีทำนองเชื่อม เพราะเนื่องจาก ลูกโยนที่ 2 กับเนื้อเพลงเป็นบันไดเสียงเดียวกัน ทำนองที่มาเชื่อมนั้น อาจจะกลมกลืนกับทำนองอื่นจนแยกไม่ออก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ไม่ถือว่าเพลงขาดแต่อย่างใด เพราะลักษณะทำนองเชื่อมก็คือ ลักษณะของลูกโยนซึ่งจะมีความยาวเท่าไรก็ได้ เช่นเดียวกับทำนองเนื้อเพลงเมื่อมาติดต่อกับลูกโยนที่ 3 ซึ่งมีเสียงหลักเป็นเสียง ที ตามความจริงต้องมีการเปลี่ยนบันไดเสียง และต้องมีทำนองเชื่อมระหว่างเนื้อเพลงกับลูกโยน แต่เนื่องจากเนื้อเพลง วรรคที่ 15 และวรรคที่ 16 มีท่วงทำนองที่เริ่มเปลี่ยนระดับเสียง จนผู้ฟังไม่สามารถแยกออกว่าเริ่มเปลี่ยนเมื่อใด เมื่อจบวรรคที่ 16 ต่อกับลูกโยนที่ 3 ท่วงทำนองจึงกลมกลืนกัน จนเหมือนกับเป็นบันไดเสียงเดียวกัน ดังนั้นจึงไม่จำเป็นต้องใช้ทำนองเชื่อมอีก

2.4 ลูกโยนที่ 3 เสียงที (ห้องที่ 521 - 589)

ทำนองของลูกโยนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเอาเทคนิคการบรรเลงมาผสมผสานกันในการดำเนินทำนอง กล่าวคือ การไขว้มือ , การกวาด โดยเฉพาะการแยกมือซ้าย - ขวา บรรเลงสลับกัน การบรรเลงชนิดนี้ทำได้ยากยิ่ง ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักแบ่งแยกประสาทมือทั้งสองข้างซึ่งเป็นวิธีที่ฝืนธรรมชาติ แต่ถ้าผู้บรรเลงได้รับการฝึกมาอย่างดีก็จะทำให้ทำนองของ ลูกโยนความวิจิตรไพเราะน่าฟังยิ่งนัก ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 547 - 589)



2.5 ลูกโยนที่ 4 เสียงมี (ห้องที่ 605 - 673)

มีลักษณะเหมือนกับลูกโยนที่ 3 แต่มีความยากในการบรรเลงมากกว่า เนื่องจากผู้บรรเลงจะต้องใช้พละกำลังทั้งตัว อีกทั้งยังต้องมีความแม่นยำในลูกม้อง มิฉะนั้นจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนไป

ทำนองที่กล่าวดังนี้ เรียกว่า "ตีแบบฉีกอก" เพราะมีลักษณะการตีที่มือขวาอยู่ทาง ลูกขอด แต่ตรงกันข้ามกับมือซ้ายอยู่ทางลูกทวน ในขณะที่ทั้งสองมือบรรเลงสลับกันในตำแหน่งต่าง ๆ นั้น ถ้าผู้บรรเลงมีกำลังแขน กำลังข้อมือหรือกำลังกายไม่ดี อาจเกิดอาการเจ็บสะโพกหรือเกิดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อได้ ดังนั้นทำนองลูกโยนที่ 4 นี้ ถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นอีกแห่งหนึ่งซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูสอน วงม้อง ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 646 - 683)

จากลูกโยนที่ 3 ถึงลูกโยนที่ 4 ซึ่งต่างบันไดเสียงกัน ดังนั้นจึงมีทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนกับลูกโยน ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวประสานทำให้ทำนองทั้ง 2 กลมกลืนต่อเนื่องกัน ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 589 - 605)

2.6 ลูกโยนที่ 5 เสียงลา (ห้องที่ 689 - 743)

นอกจากการบรรเลงไขว้มือที่มีลักษณะคล้ายการบรรเลงทำนองลูกโยนอื่น ๆ แล้ว ยังมีทำนองที่น่าสนใจอีกกลุ่มหนึ่ง คือ ทำนองในห้องเพลงที่ 723 - 737 ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่มีความไพเราะ และไม่เคยพบเห็นในบทเพลงอื่น ๆ แล้วยังเป็นทำนองที่บรรเลงยากอีกด้วย กล่าวคือ เป็นทำนองเพลงที่ใช้มือขวาและมือซ้ายสลับกันบรรเลงลูกฆ้องเสียงต่าง ๆ ซึ่งห่างเป็นคู่ 8 คู่ 7 คู่ 6 หรือต่ำกว่านั้น ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในการเหวี่ยงมือให้ลงถูกปุ่มลูกฆ้อง ทำนองที่บรรเลงจะมีความไพเราะน่าฟัง แต่ถ้าเหวี่ยงมือไม่ถูกปุ่มของลูกฆ้อง แต่กลับไปดีกระทบฉัตร เสียงที่ออกมาจะเหมือนกับ ฉาบเล็ก,ฉาบใหญ่ ดามตัวอย่างต่อไปนี้ (ห้องที่ 723 - 737)

เนื่องจากลูกโยนที่ 4 ต่อมายังลูกโยนที่ 5 เป็นคนละบันไดเสียงกัน ดังนั้นจึงมีทำนองเชื่อม ระหว่างลูกโยน เช่นเดียวกับลูกโยนอื่น ๆ

ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 กับลูกโยนที่ 5 (ห้องที่ 683 - 689)

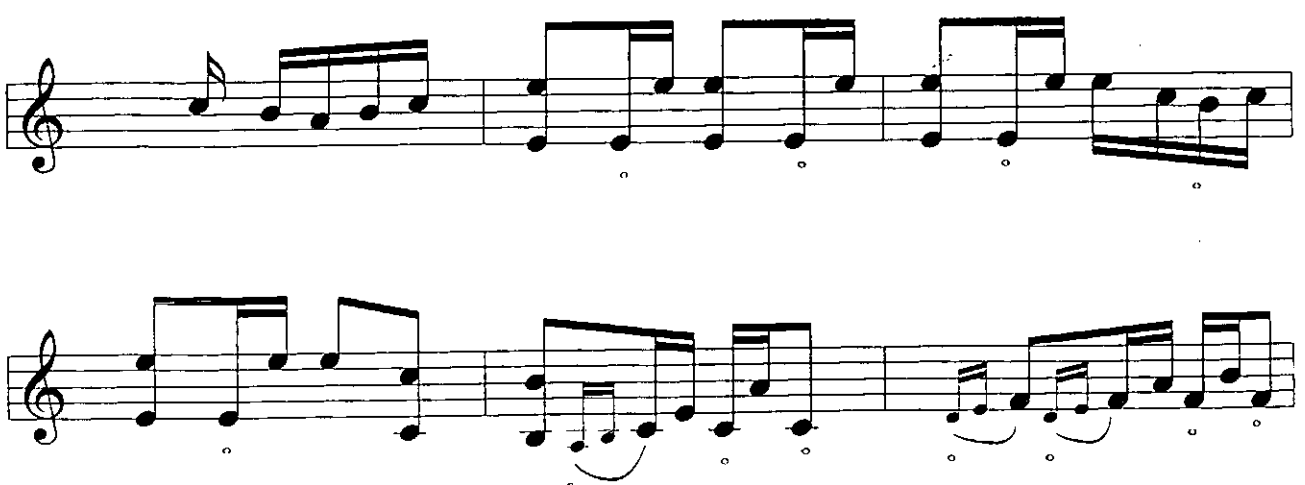
จากลูกโยนที่ 4 ซึ่งมีเสียงหลักคือเสียง มี มายังลูกโยนที่ 5 ซึ่งมีเสียง ที ทำนองเชื่อม จึงมีหน้าที่เป็นผู้ทำให้ 2 บันไดเสียงของลูกโยน กลมกลืนกัน ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 681 - 685)

จึงเป็นทำนองที่เปลี่ยนบันไดเสียง ซึ่ง มีโน้ตบางตัวมีเสียงแปลกออกไป ทำให้บันไดเสียงค่อย ๆ เปลี่ยนจนไม่รู้สึกว่าบันไดเสียงเปลี่ยนไป

2.7 ลูกโยนที่ 6 เสียงฟา (ห้องที่ 769 - 780)

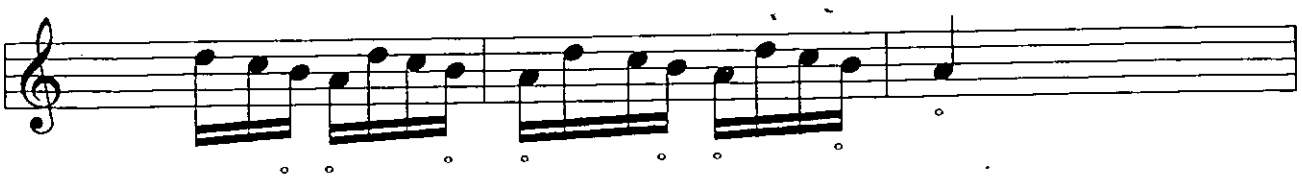
ผู้ประพันธ์จะใช้เทคนิคการบรรเลงที่เรียกว่า "การกดประคบ" คือ การกดมือขวาแต่เปิดมือซ้าย ทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่า หนืบหนับ ทำนองช่วงนี้ค่อนข้างเร็ว ดังนั้นการกดมือและการตีลัดจังหวะ จึงบรรเลงได้ค่อนข้างยาก

จากลูกโยนที่ 5 มาลูกโยนที่ 6 มีทำนองเชื่อมซึ่งมีลักษณะคล้ายทำนองเชื่อมอื่น ๆ คือ เป็นทำนองที่ทำให้ลูกโยนทั้ง 2 บันไดเสียงกลมกลืนกับทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 743 - 769)

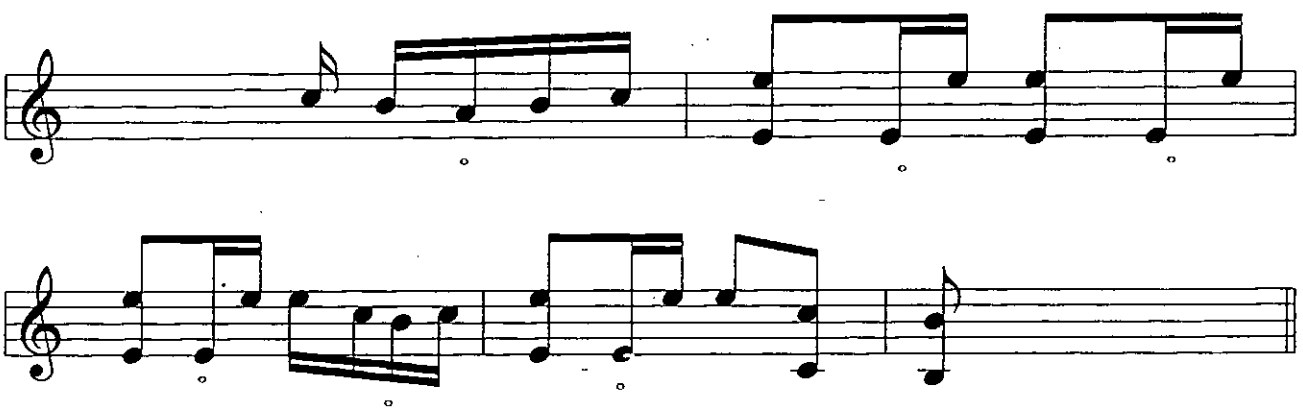


2

ลักษณะทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 เป็นทำนองเชื่อมที่ค่อนข้างจะแปลกกว่าทำนองเชื่อมอื่น ๆ คือไม่คำนึงถึงความกลมกลืน แต่ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 นั้นเปลี่ยนบันไดเสียงไปโดยกระทันหัน ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 741 - 743)



ลูกโยนที่ 5 ตอนท้ายจะลงเสียง ลา แต่เมื่อมาต่อกับทำนองเชื่อมกลับเปลี่ยนเสียงโดยกระทันหัน ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 743 - 747)

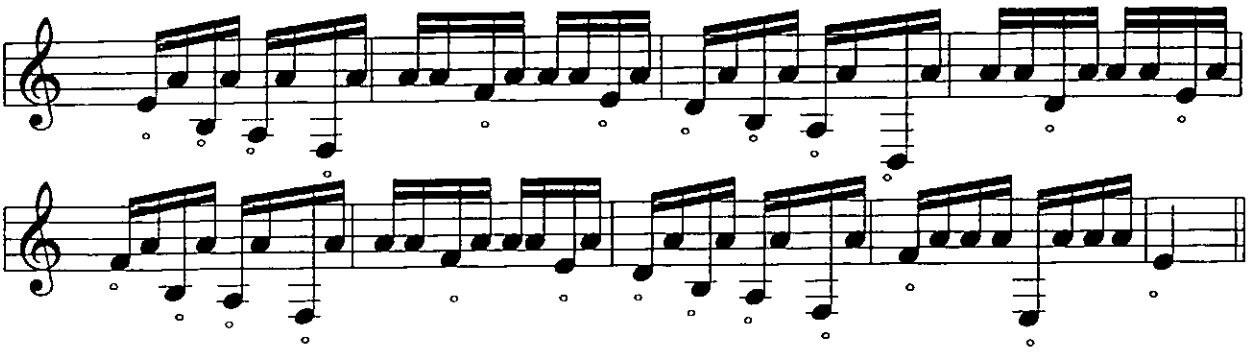


ในลักษณะของเพลงไทย หรือเพลงเดี่ยวกว้าง ๆ จะพบกรณีแบบดังกล่าวไม่มากนัก จะมีในเพลงเถา เช่น เพลง 8 บท 2 ชั้น เพลงอาถรรพ์ เป็นต้น

2.8 ลูกโยนที่ 7 เสียงมี (ห้องที่ 791 - 861)

ลักษณะการบรรเลงในลูกโยนที่ 7 นับว่ามีความสำคัญอย่างมาก เพราะเป็นลูกโยนที่มีความยาวถึง 70 ห้องเพลง และเป็นลูกโยนกลุ่มสุดท้ายก่อนจะจบเพลง ดังนั้นความเร็ว จังหวะ หรือเทคนิคต่าง ๆ จึงมีความยากไม่ว่าจะเป็นลูกสะบัด หรือลูกประคบมือต่าง ๆ รวมทั้ง ลูกเหวี่ยงมือซ้าย เป็นลูกที่มีความสำคัญที่สุดในลูกโยนนี้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ลักษณะการตีไขว้หรือตีเหวี่ยงมือย่อมต้องใช้กำลังแขนเป็น 2 เท่า

ครูสอน วงฆ้อง ได้บรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน เพื่อบันทึกเสียงไว้เมื่ออายุประมาณ 73 ปี และเสียชีวิตลงอย่างเฉียบพลันขณะที่บรรเลงลูกโยนที่ 7 นี้เอง ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 807 - 815)



ตามตัวอย่างเป็นโน้ตที่มีลักษณะการเหวี่ยงมือขวาลงที่เสียง ลา (A) ส่วนมือซ้ายดำเนินทำนองและใช้มือขวาตีขัดจังหวะบ้างตามโน้ตที่กำหนด ลูกโยนนี้จึงเป็นอีกจุดหนึ่งที่มีรูปแบบจังหวะที่ยากกล่าวคือ จังหวะของการบรรเลงช่วงแรก ๆ จะลงจังหวะตามปกติ ต่อมาก็เริ่มดจังหวะทีละน้อย แล้วมารวบลงจังหวะตอนท้ายวรรคเพลง ในทางภาษาดนตรีเรียกว่า จังหวะบวก แต่ถ้าเป็นทางระนาดเอกจะเรียกว่า กลอนพันหรือกลอนลูกโซ่ ที่ร้อยต่อกันไป

จากลูกโยนที่ 7 ซึ่งเป็นลูกโยนสุดท้าย มีทำนองอีกทำนองหนึ่งซึ่งเป็นตัวเชื่อมต่อระหว่างลูกโยน เช่น ทำนองจบ ทำนองเชื่อมนี้ยังคงทำหน้าที่ปกติ คือ เป็นตัวเชื่อมโน้ตที่มีเสียงหลัก คือ เสียงมี กับทำนองจบเสียงโด ทำให้ระดับเสียงทั้ง 2 บันไดเสียงกลมกลืน ต่อเนื่องกัน ตามตัวอย่าง (ห้องที่ 861 - 869)

ทำนองดังกล่าวเมื่อมาเชื่อมต่อกับทำนองจบ จึงมีความกลมกลืนกัน

3. เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

เป็นที่ทราบกันดีในหมู่นักดนตรีไทยว่าเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นได้ขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ส่วนทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงกราวใน 3 ชั้นยังไม่ปรากฏผู้ประพันธ์ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบพบว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้สร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลงโดยอาศัยเทคนิคซึ่งเหมือนกันกับการขยายเพลงจากทำนองอัตราสองชั้นไปสู่ทำนองอัตราสามชั้นโดยทั่ว ๆ ไป ส่วนที่เป็นโยนลักษณะสำคัญที่แสดงให้เห็นชัดเจนในเรื่องเทคนิคการขยาย ได้แก่

1. ความยาวของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นยาวเป็นสองเท่าของอัตราเพลงกราวในสองชั้น

2. เสียงลูกตกที่สำคัญ (โน้ตตัวแรกของห้องเพลงที่ 2 - 3 ในตัวอย่างหน้า 195 - 210) เป็นโน้ตเสียงเดียวกันกับโน้ตที่ปรากฏในทำนองเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ในห้องที่ 3 - 5 ยกเว้นบางช่วงโน้ตดังกล่าวจะปรากฏเร็วขึ้น หรือช้าลง

ลักษณะโดยทั่วไปของเนื้อเพลงกราวในสามชั้น ผู้ประดิษฐ์ทางจะคงไว้ให้ฟังดูคล้ายกับเพลงกราวในสองชั้นอาจตกแต่งทำนองไปบ้างโดยใช้เทคนิคสะบัดและกวาด จึงได้เปรียบเทียบให้เห็นทำนองเพลงกราวในสองชั้น และทำนองเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นโดยผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นวรรค ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

โน้ตตัวอย่างเพลงแนวบนแสดงทำนองเพลงกราวในสองชั้น โน้ตตัวอย่างแนวล่างแสดงทำนองเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น

เนื้อเพลงท่อนที่ 1

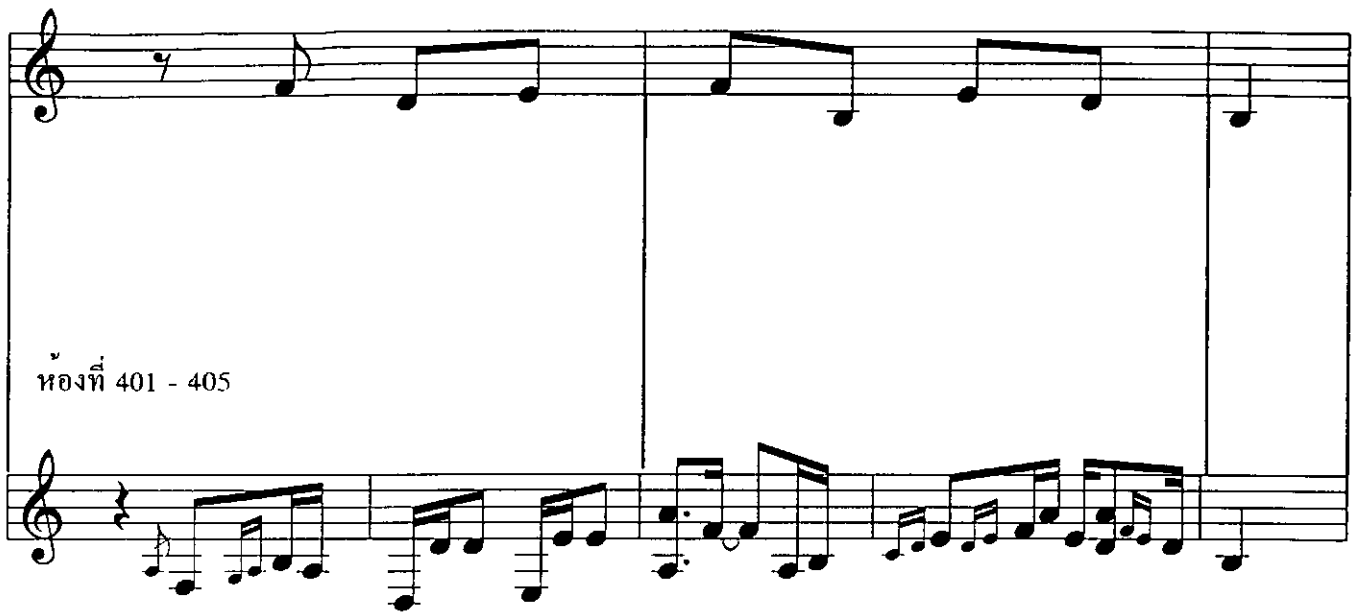
วรรคที่ 1

วรรคที่ 2

วรรคที่ 3

วรรคที่ 4

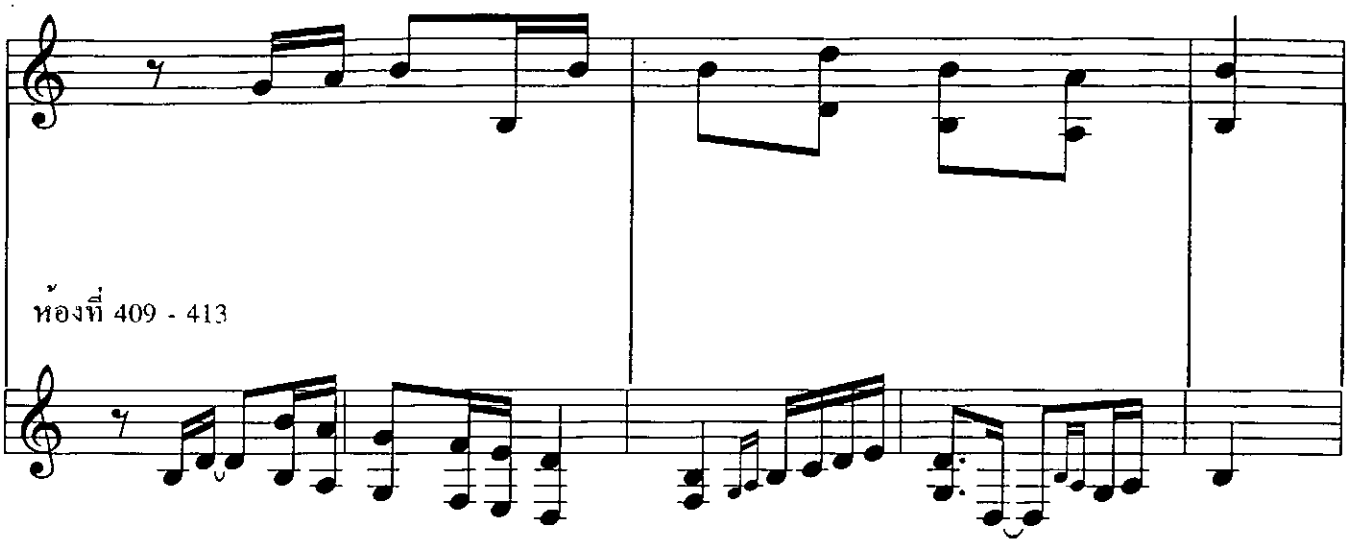
วรรคที่ 5



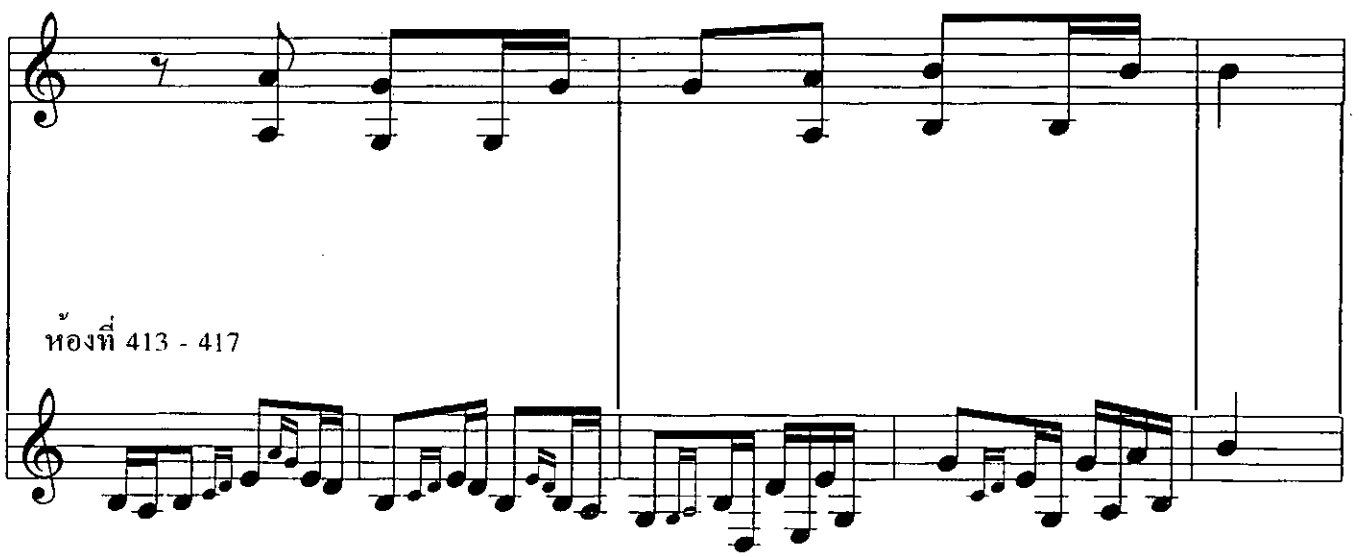
วรรคที่ 6

ท่อนที่ 2

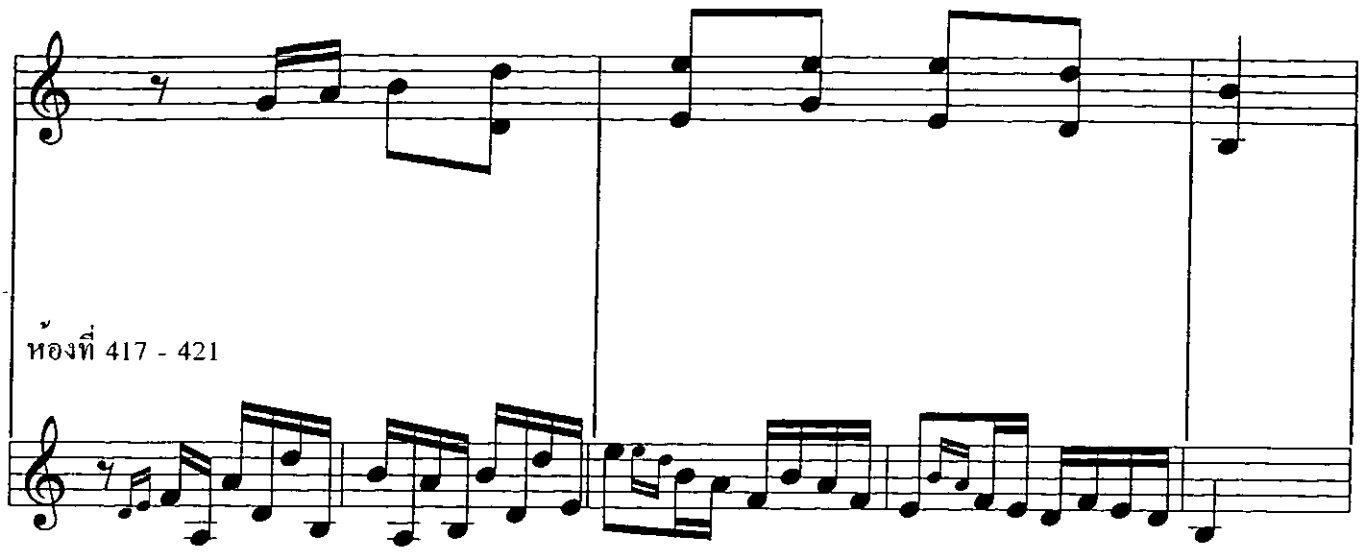
วรรคที่ 1



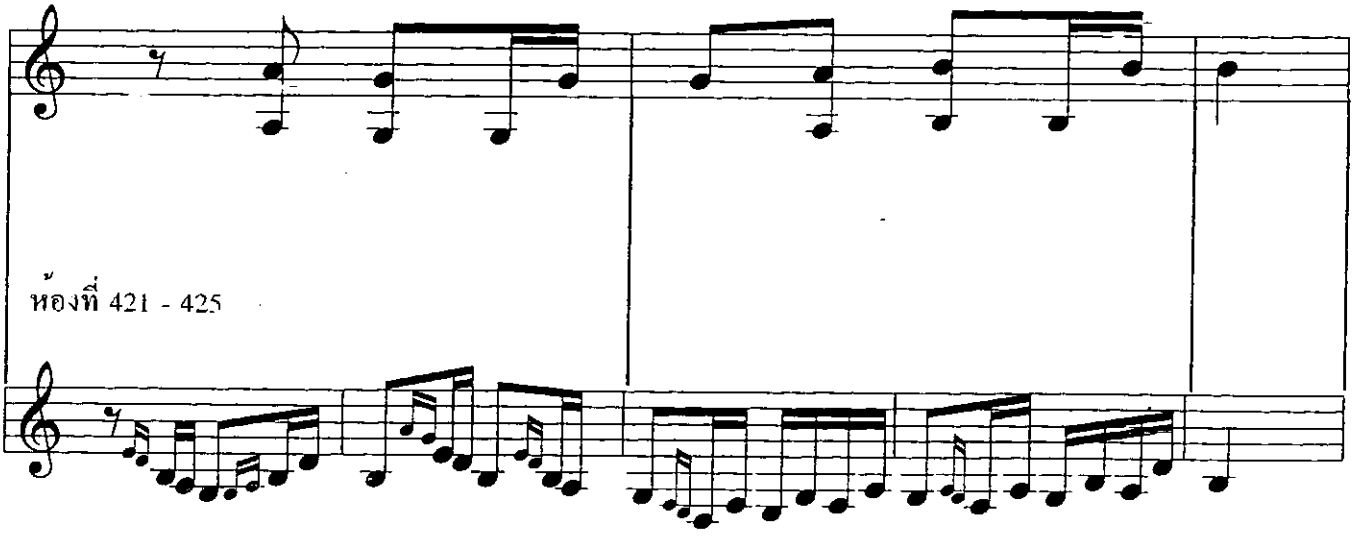
วรรคที่ 2



วรรคที่ 3



วรรคที่ 4



วรรคที่ 5

วรรคที่ 6

วรรคที่ 7

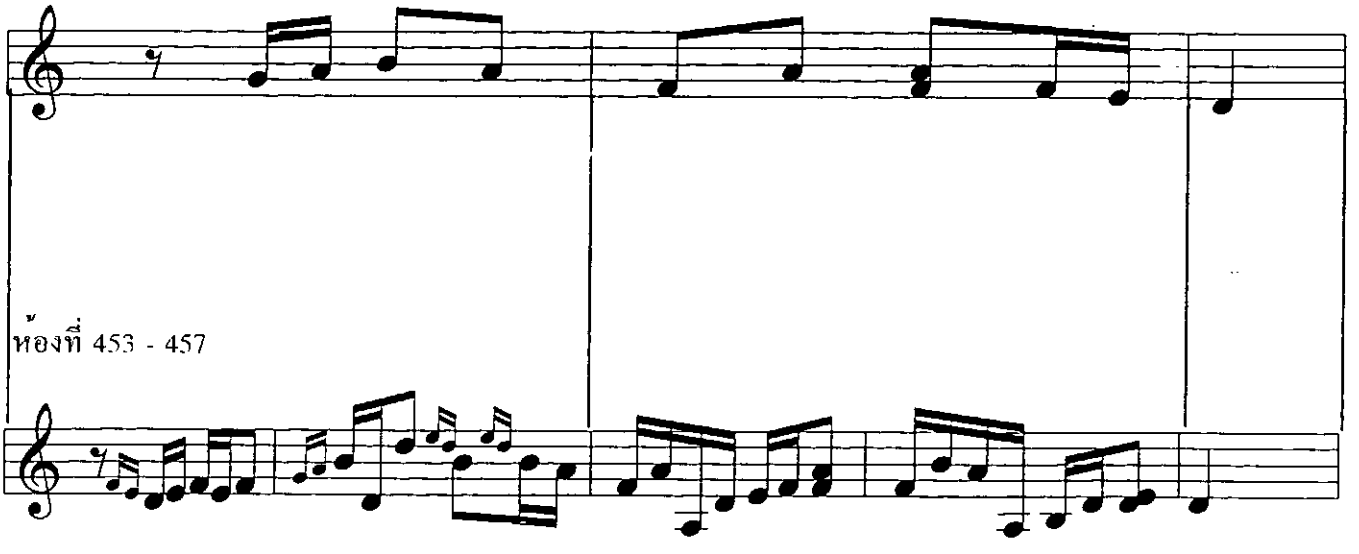
วรรคที่ 8

วรรคที่ 9

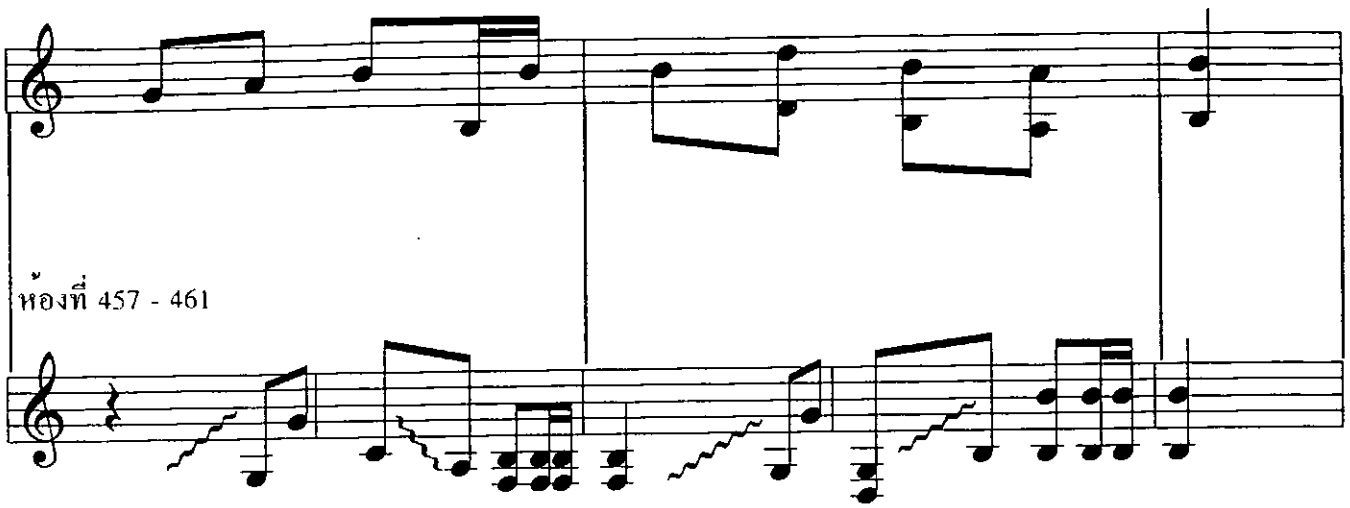
วรรคที่ 10

วรรคที่ 11

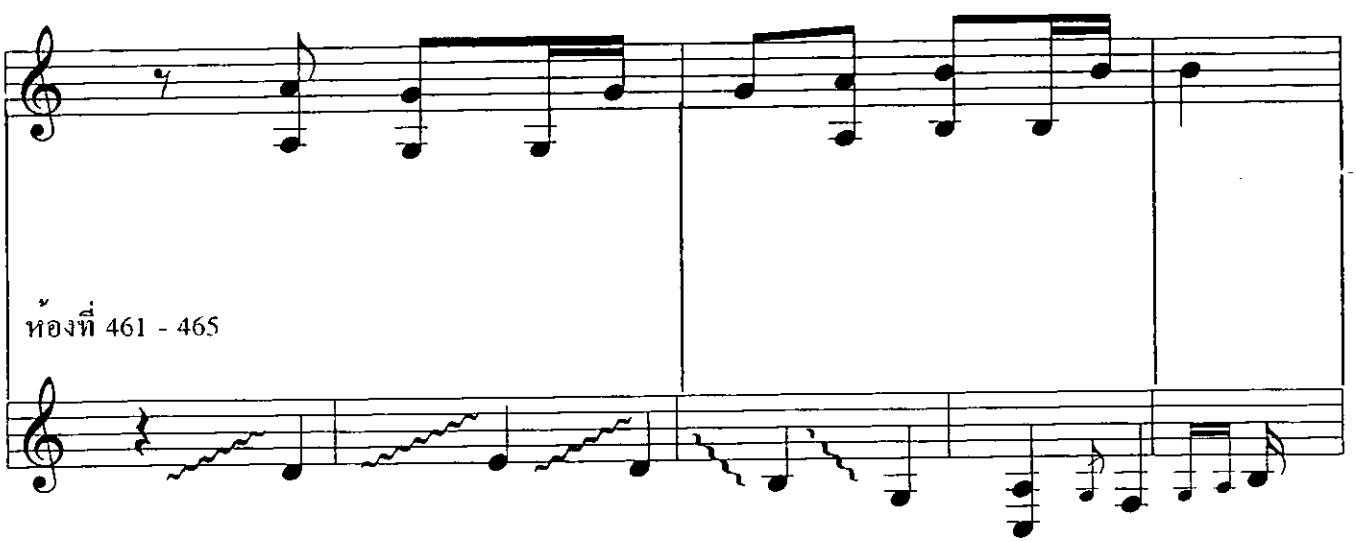
วรรคที่ 12



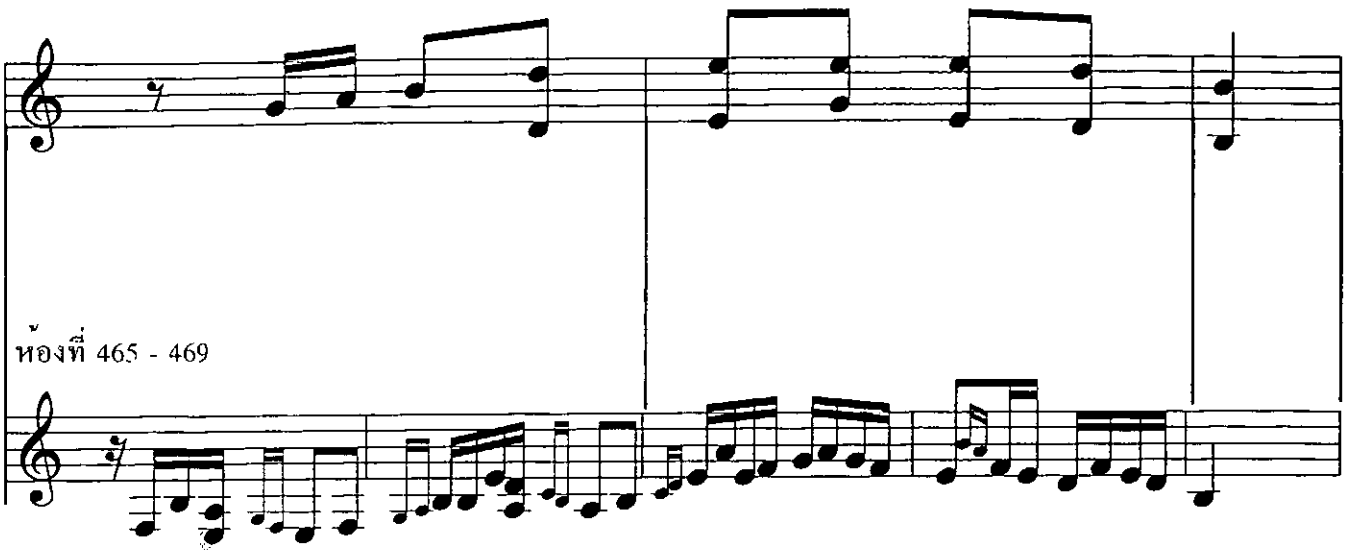
วรรคที่ 13



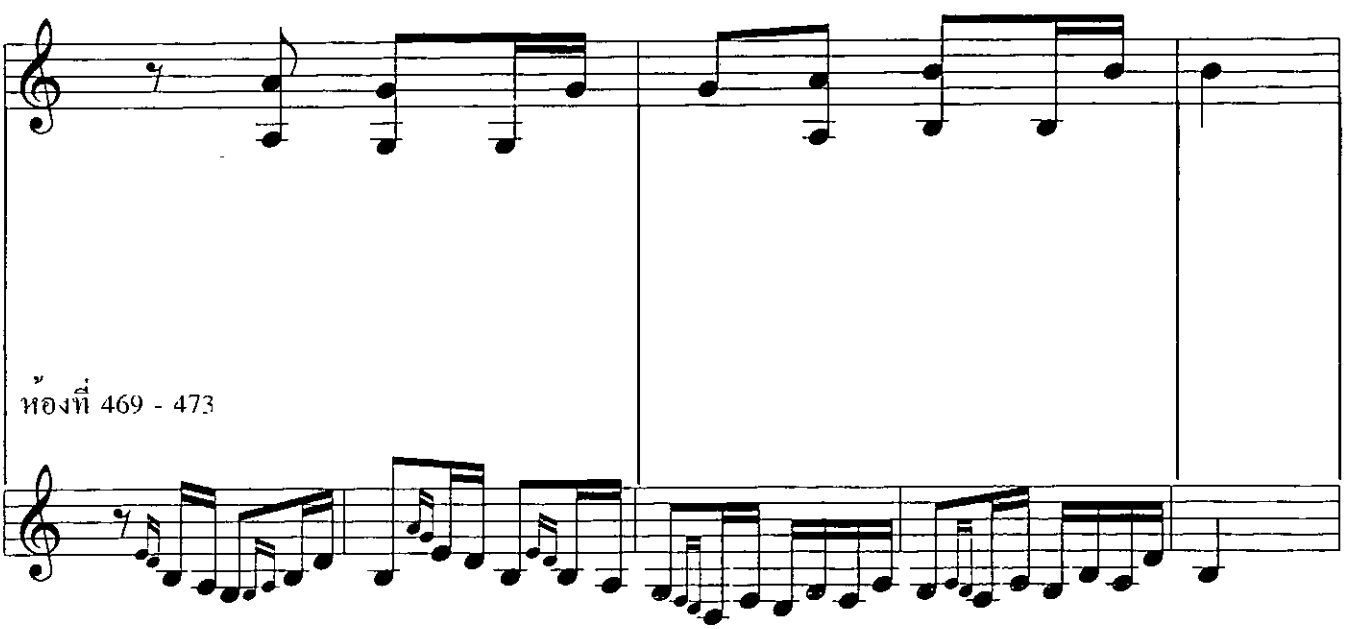
วรรคที่ 14



วรรคที่ 15

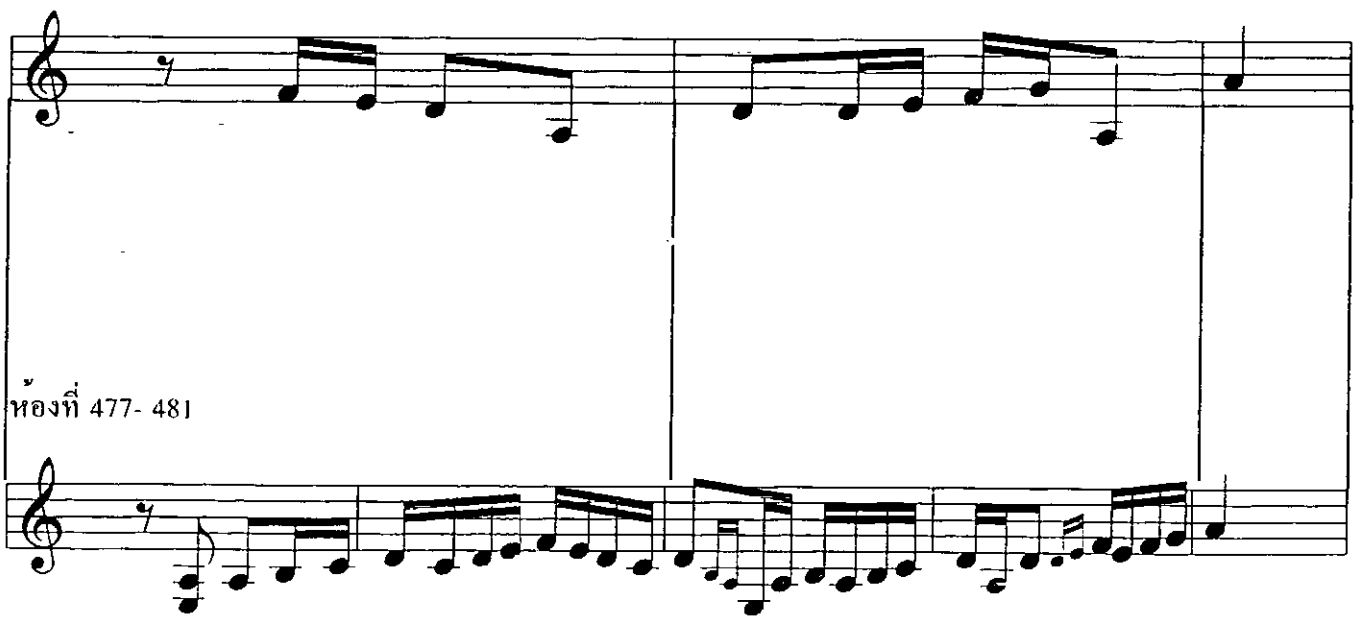


วรรคที่ 16



วรรคที่ 17

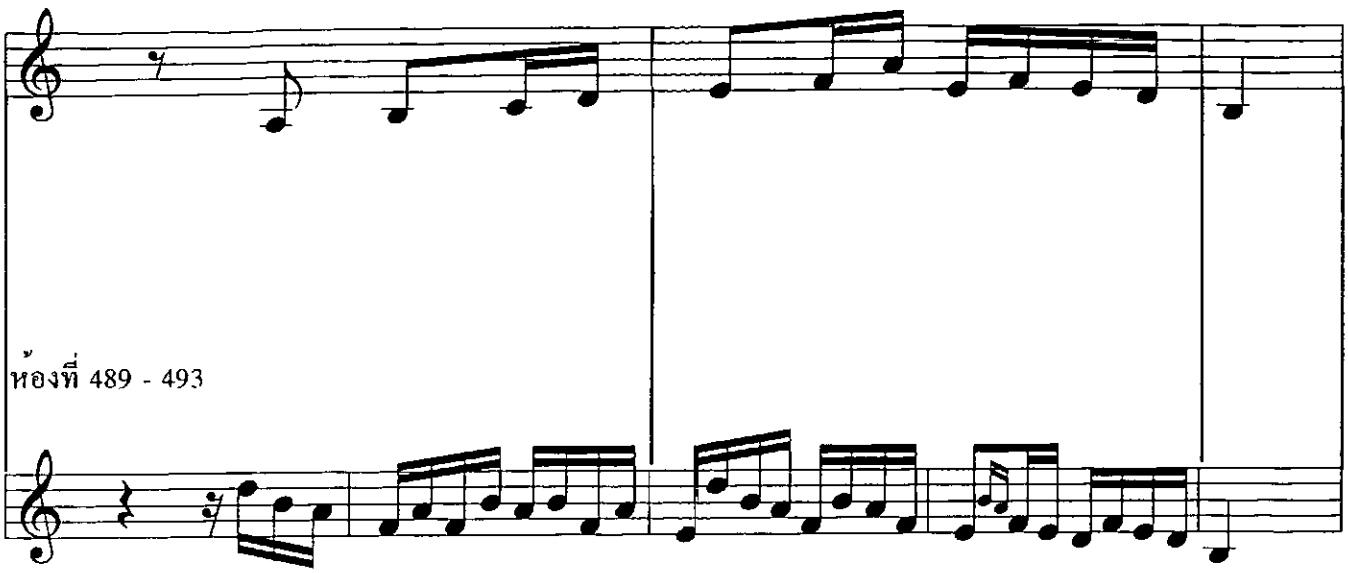
วรรคที่ 18



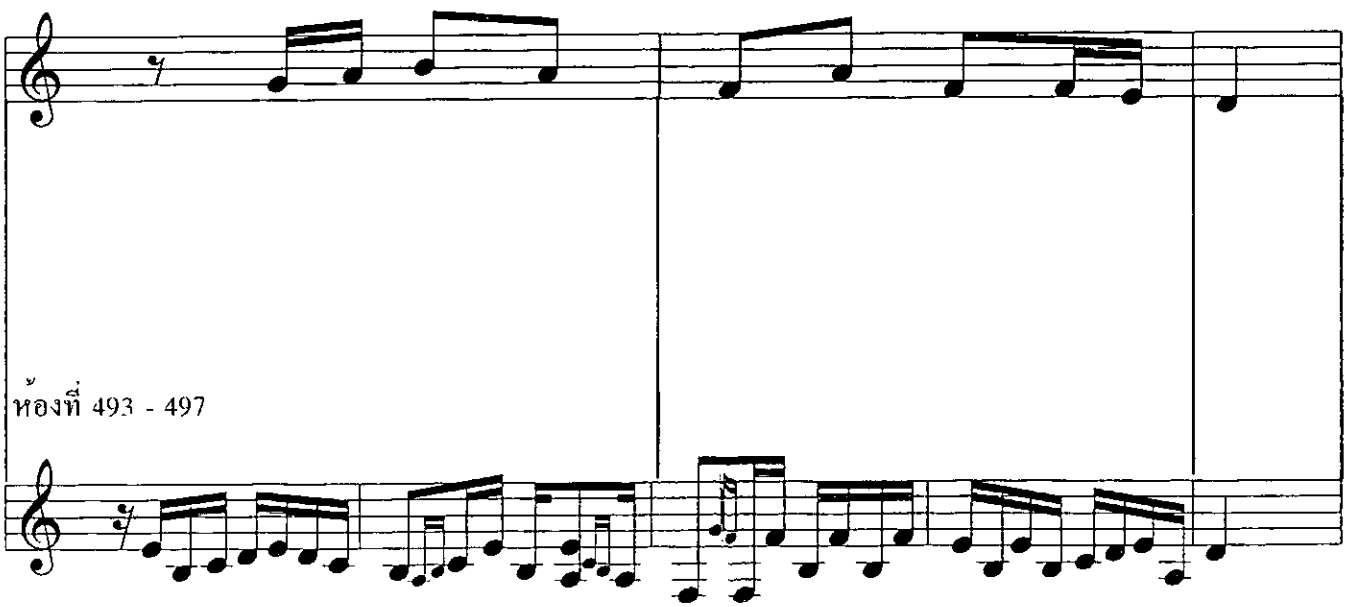
วรรคที่ 19

วรรคที่ 20

วรรคที่ 21



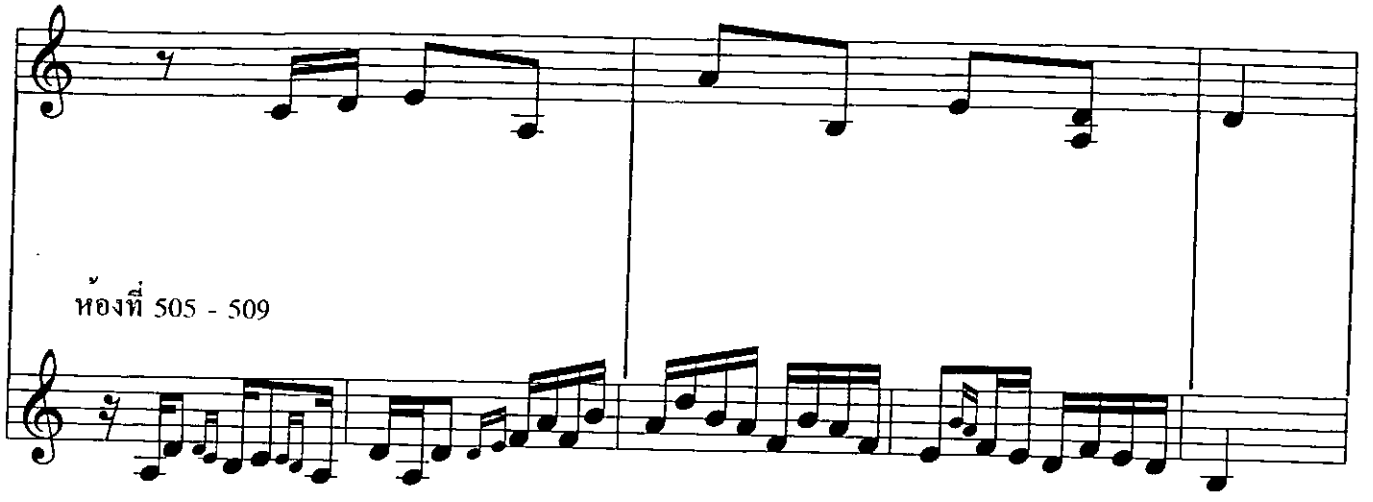
วรรคที่ 22



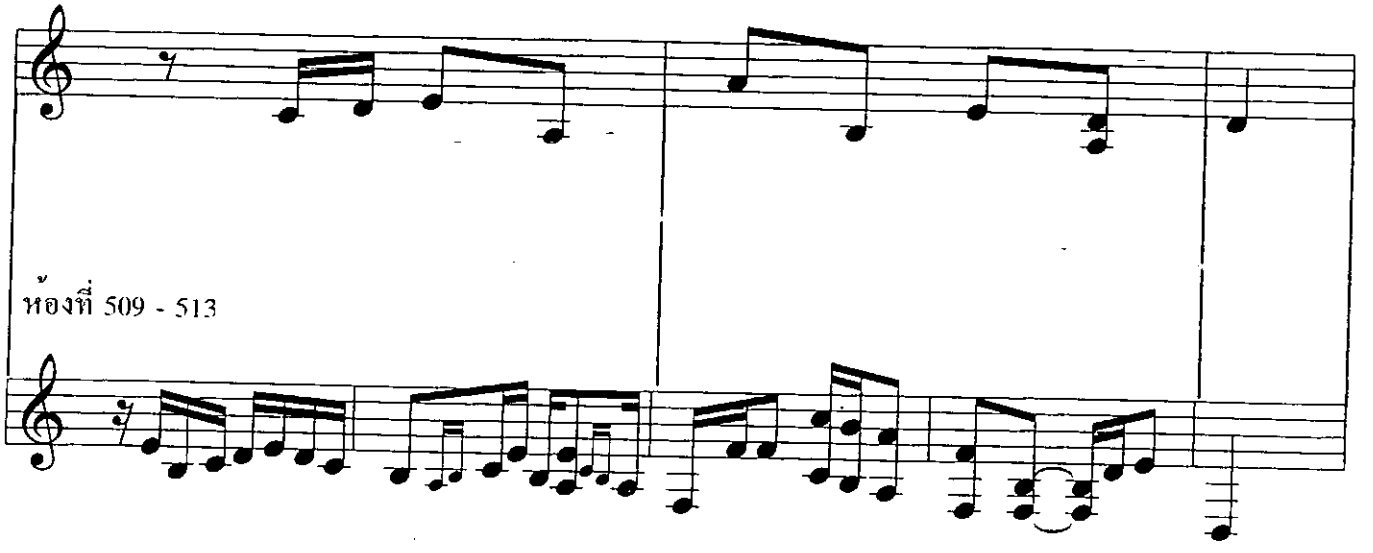
วรรคที่ 23

วรรคที่ 24

วรรคที่ 25



วรรคที่ 26



วรรคที่ 27

วรรคที่ 28

บทที่ 6

สรุปผลการอภิปรายและข้อเสนอแนะ

วัตถุประสงค์ที่สำคัญที่สุดของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ คือการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง ซึ่งท่านได้ถ่ายทอดให้ผู้วิจัยในปี พ.ศ. 2505 ขณะที่ผู้วิจัยกำลังศึกษาอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เนื่องจากเพลงกราวในมีความยาวมาก อีกทั้งลักษณะของทำนองและจังหวะมีความสลับซับซ้อน ผู้วิจัยใช้เวลาราวสามเดือนจึงสามารถบันทึกโน้ตได้ครบถ้วน และด้วยเหตุผลนี้ทำให้ผู้วิจัยทุ่มเทเวลา และพลังงานลงไปกับการบันทึกโน้ต สำหรับวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์จึงเป็นเรื่องที่มุ่งจะกระทำให้โน้ตเพลงเดี่ยวกราวในมีความสมบูรณ์ขึ้นในระดับหนึ่ง

ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ของการวิเคราะห์ไว้ 3 ข้อ คือ

1. วิเคราะห์รูปแบบ
2. วิเคราะห์เทคนิค
3. วิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนอง

1. วิเคราะห์รูปแบบของเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น แบ่งได้เป็นสองส่วน คือ

1.1 ส่วนที่เป็นลูกโยน

1.2 ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

ส่วนที่เป็นลูกโยนนั้นมีทั้งหมด 7 โยน ซึ่งแต่ละโยนก็มีความยาว สั้นบ้าง ยาวบ้าง ตามที่ผู้ประดิษฐ์ได้ประพันธ์ไว้

ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง มีอยู่ 2 ท่อน ซึ่งเปรียบเทียบกับลูกโยนแล้ว เชื่อว่ามีขนาดสั้นกว่ามาก

2. เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน จากการศึกษาพบว่า เทคนิคที่ใช้โดยทั่วไป ได้แก่ เทคนิค สะบัด ขยี้ กวาด และไขว้มือ ซึ่งเป็นเทคนิคที่มักนิยมใช้ในเพลงเดี่ยวโดยทั่วไป แต่ความพิเศษของลูกโยนก็คงอยู่ที่ลักษณะของทำนองยืนอยู่เสียงเดียว ผู้ประดิษฐ์ทำนองมีเสรีภาพในการสร้างทำนอง โดยไม่ถูกกำหนด ความยาว ฉะนั้นผู้ประดิษฐ์ทำนองจึงสามารถถ่ายทอดจินตนาการ ลงในแต่ละโยนอย่างเต็มที่

3. เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง จากการวิเคราะห์พบว่า ทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลงซึ่งมีด้วยกัน 2 ท่อนนั้น ผู้ประดิษฐ์ทำนองได้ขยายมาจากเพลงกราวใน 2 ชั้น โดยยึดถือหลักการยืดและขยายเพลงอย่างเข้มงวด โดยปกติในเพลงเดี่ยวผู้ประดิษฐ์ทำนองมักจะปรุงแต่ง

ไปจากของเดิมอย่างวิจิตร บางครั้งก็ปรุงแต่งไปจากของเดิมมาก จนเกือบไม่สามารถตรวจสอบความสัมพันธ์กันได้ แต่ในกรณีนี้คือผู้ประดิษฐ์ไม่มีจุดมุ่งหมายที่จะปรุงแต่งเนื้อเพลงให้วิจิตรและมีความซับซ้อนมาก แต่มุ่งไปเน้นในส่วนที่เป็นลูกโยน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรจะมีการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้องในแล่มุมที่ละเอียดกว่านี้
2. ควรมีการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวกราวในฆ้องวงใหญ่ทางครูท่านอื่น ๆ
3. ควรมีการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสำหรับเครื่องดนตรีอื่น ๆ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. ศิลปวัฒนธรรมไทย. เล่ม 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, 2525.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. มนุษยศาสตร์ปริทัศน์. การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน 2 : 57, 2532.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. นาฏศิลปีและดนตรีไทย. หนังสือที่ระลึกการสัมมนานาฏศิลปีและดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515.

จำรูญ หอมระรื่น. วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของพรภิรมย์. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2534. อัดสำเนา.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ชีวิตและผลงานคีตกวีเอกของไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ : 2526.

เฉลิม ม่วงแพรศรี. ดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์. หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 25 กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2530.

ฉรงค์ชัย ปีฎกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, ม.ป.ป., 2534.

ทบวงมหาวิทยาลัย. "ฆ้องวงใหญ่," เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย , 2538.

ธนิต อยู่โพธิ์. ตำนานเครื่องดนตรีไทยและตำนานการผสมวงดนตรีไทย. หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายคฑาวุทธ อินทรฑูต กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จันหว่า, 2528.

นางมหาเทพกษัตริย์สมุท. ศิลปการดนตรีและละคร. กรุงเทพฯ : หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นางจิ้มลิ้ม นาควัชระ กรุงเทพฯ : 2524.

นิกร จันทศร. ประวัติครูสอน วงฆ้อง. หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ : มหาวิทยาธุรกิจบัณฑิตย์ , 2540.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. กาญจนาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติ. ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป ชลบุรี : ชลบรีการพิมพ์ , 2528.

ปัญญา รุ่งเรือง. ระบบเสียงดนตรีสยาม. กรุงเทพฯ : ดนตรีไทยศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา, 2533.

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ชลบุรี : ชลบุรีการพิมพ์, 2538.

พิชิต ชัยเสรี. สายเสนาะ. หนังสือที่ระลึกฉลองอายุ 80 ปี เจริญใจ สุนทรวาทิน กรุงเทพฯ ธนาคารกสิกรไทย , 2538.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษณ์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สยามสมัย จำกัด, 2539.

มนตรี ตราโมท. วิวัฒนาการดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์. หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

มนตรี ตราโมท. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี ตราโมท. สิ่งที่ควรสังวร. หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2521.

มนตรี ตราโมท. ไหว้ครูดนตรีไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 9 - 10 สิงหาคม 2537 ฯ : นีลนาราการพิมพ์, 2537.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพฯ : ไทยเขษม, 2523.

มนตรี ภู่งาม. สังคีตวิทยา. กรุงเทพฯ : ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา , 2530. อัดสำเนา.

มานพ วิสุทธิแพทย์. ดนตรีวิเคราะห์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์ , 2533.

ยุทธนา อยู่สิน. ม้อง. หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2521.

วิเชียร กุลตัณฑ์. ประวัติพระยาประสานดุริยศัพท์. หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ครั้งที่ 8 โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์วีรธรรม, 2525.

วิภา คงตากุล. ถนนดนตรี 1. กรุงเทพฯ : ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม 35 (1) : ตุลาคม, 2539.

วีรชาติ เปรมมานนท์. ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี 2520 - 2530. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

สงบศึก ธรรมวิหาร. แนวคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์และถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร , 2534. อัดสำเนา.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

สมภพ ขำประเสริฐ. เรียนดนตรีไทยอย่างไรถึงดี. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526.

สุมาลี นิมมานุภาพ. ดนตรีวิจักษณ์. พิมพ์ครั้งที่ 6 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชวนพิมพ์, 2535.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และโกวิทย์ ขันธศิริ. วิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคนอื่น ๆ. ความคิดและภูมิปัญญาไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

อุดม อรุณรัตน์. ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1. กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์ , 2530.

ภาคผนวก

พระยาเสนาะดุริยางค์

(แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ เป็นบุตรคนหัวปีของนายช้อย และนางไผ่ สุนทรวาทิน เกิดเมื่อเดือน สิงหาคม พ.ศ. 2509 ตรงกับเดือน 9 ปีขาล ที่ตำบลสวนมะลิ ใกล้วัดเทพศิรินทราวาส ได้ฝึกฝนเล่าเรียนวิชาดนตรีจากครูช้อย ผู้เป็นบิดาจนมีความแตกฉาน ต่อมาเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ผู้บัญชาการกรมโขน ตั้งคณะละครขึ้นที่บ้าน จึงได้เชี่ยวชาญสันทัดในการขับร้องและดุริยางคศิลป์เป็นอันมาก

พระยาเสนาะ ฯ เริ่มรับราชการเมื่อ พ.ศ. 2422 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "ขุนเสนาะดุริยางค์" เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2446 ในตำแหน่งเดิม ครั้นถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้เลื่อนเป็น "พระเสนาะดุริยางค์" รับราชการในกรมมหรสพหลวง และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา ด้วยความซื่อตรงต่อหน้าที่ราชการ จงรักภักดีในพระมหากษัตริย์ และความสามารถในดุริยางคศิลป์เป็นที่ยิ่ง ท่านจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "พระยาเสนาะดุริยางค์" เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม พ.ศ. 2468 นับเป็นหนึ่งในสองพระยาทางดุริยางค์ไทยของกรุงรัตนโกสินทร์ พระยาอีกท่านคือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) แม้ภายหลังจะเกษียณอายุราชการแล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เรียกเข้ารับราชการต่อไปอีกจนสิ้นราชกาลจึงได้ออกรับบำนาญ นับได้ว่าเป็นไว้วางพระราชหฤทัยยิ่ง หน้าที่การงานของพระยาเสนาะฯ นั้นมีมาตลอดตั้งแต่เริ่มรับราชการจนสิ้นอายุขัย ดังแบ่งเป็นระยะ ๆ ได้ดังนี้

ในรัชกาลพรบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ นอกจากงานประจำควบคุมฝึกสอนและการบรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แล้วยังโปรดเกล้า ให้เป็นครูสอนดนตรีถวาย พระราชวงศ์ฝ่ายใน และเจ้าจอมในพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ เจ้าจอม ม.ร.ว.สดับ ลดาวัลย์ เล่าว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดให้ตั้งมโหรีหญิงวงหลวงขึ้นเป็นวงแรก อยู่ในพระอนุเคราะห์ของพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ และได้ทรงราชนิพนธ์กลอนบทละครเรื่องเงาะป่าขึ้นเมื่อทรงจบตอนใดก็โปรดเกล้าฯให้เจ้าจอมสดับเชิญพระราชนิพนธ์ตอนนั้นมาให้ท่านพระยาเสนาะฯ บรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์แล้วฝึกฝนวงมโหรีฝ่ายในขับร้องและบรรเลงปี่พาทย์ถวายให้ทรงฟังแต่ละตอน เพื่อทรงพระราชวิจารณ์แก้ไขเป็นอย่างนี้จนพระราชนิพนธ์จบเรื่อง พระยาเสนาะฯ รับราชการสนองพระยุคลบาทใกล้ชิดตลอดกาล ได้รับพระมหากรุณาพระราชทานรางวัลเป็นพิเศษหลายครั้ง อาทิ ดุมเสื้อพระปรมาภิไธยย่อ จปร. นาฬิกา จปร.

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะฯ ได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงพิณพาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง ซึ่งมีนักดนตรีส่วนใหญ่เป็นทหารรักษาวัง วงพิณพาทย์นับได้ว่ารวบรวมผู้มีฝีมือซึ่งต่อมาได้เป็นครูผู้หลักผู้ใหญ่เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไปในวงการดุริยางคศิลป์ เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสภา ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูอรุณ กอนกุล ครูเชื้อ นักร้อง และครูทองสุข คำศิริ (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นคงศักดิ์ คำศิริ) เป็นต้น ในราวปลายรัชกาลที่ 6 พระยาเสนาะฯ ได้รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกสอนควบคุมวงมโหรีหญิง ซึ่งมีนางพระกำนัลเป็นนักดนตรี ค รั้น เมื่อพระนางเจ้าสุวัทนาพระวรราชเทวี ใกล้จะครบกำหนดมีพระประสูติกาล พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องเพลงปลาทอง เตรียมไว้สมโภชน์พระราชทานสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ จึงโปรดให้พระยาเสนาะฯ ฝึกมโหรีหญิงวงนี้ไว้บรรเลงถวายเมื่อมีพระประสูติกาล

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะฯ ยังได้สนองพระกรุณาธิคุณ ฝึกซ้อมมโหรีหญิงที่ตำหนักพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ในวังสุนันทาลัย และบรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ ตราบจนเสด็จพระราชดำเนินสู่ประเทศอังกฤษ นอกจากนี้พระยาเสนาะฯ ยังได้รับเชิญเป็นครูของบ้านปี่พาทย์สำคัญ 2 ตระกูล คือ ตระกูลดุริยพันธุ์ และ ตระกูลดุริยประณีต มาเป็นเวลาช้านาน ท่านจึงได้นำนายหน่วงและนายเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ สองพี่น้องซึ่งเป็นศิษย์ฝีมือเยี่ยมเข้ารับราชการ ในวงปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ 7 อีกด้วย

ในรัชสมัยปัจจุบัน เมื่อกรมศิลปากรบันทึกโน้ตเพลงไทยในปี พ.ศ. 2479 ก็ได้เชิญพระยาเสนาะฯ เป็นผู้บอกเพลงและท่านได้เป็นกรรมการของราชบัณฑิตยสถานอยู่จนตลอดชีวิต

พระยาเสนาะฯ เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศที่สุด ทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง โดยจะสังเกตได้จากบรรดาศิษย์ทั้งหลายของท่าน ซึ่งในระยะต่อมาได้กลายเป็นเอตทัคคะในแต่ละแขนงของดุริยางคศาสตร์ จนเป็นที่ยอมรับนับถือกันโดยทั่วกัน ทั้งนี้เป็นผลมาจากฉันทะวิริยะของท่านพระยาเสนาะฯ ที่ได้พร่ำสอนอบรมด้วยความละเมียดละไม รวมทั้งเต็มเปี่ยมในความรู้แจ้งเห็นจริงโดยแท้

ผลงานทางดนตรีของท่านนั้นแนวอนุรักษ์นิยม ท่านพร่ำสอนแก่บรรดาศิษย์ทั้งหลายเสมอว่า เรียนรู้รักษาของเก่าให้หมดสิ้นก่อนเถิดจึงค่อยแต่งของใหม่ ตลอดชีวิตของท่านจึงมิได้แต่งเพลงใด ๆ ขึ้นใหม่ นอกจากทางเดี่ยวของเครื่องมือต่าง ๆ และการเรียบเรียงตับมอญกลางนอกจากนี้แล้วเป็นการปรับปรุงรักษาทั้งสิ้น กล่าวได้ว่าเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวลแจ่มแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องหูผู้ฟังโดยทั่วไป

สมเป็นศิลปะการดนตรีขั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มาแต่เดิม หลักฐานนี้จะเห็นได้จากความสำเร็จของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ผู้เป็นศิษย์ และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้บุตรี ได้อย่างชัดเจน

พระยาเสนาะฯ เกิดมาเพื่อดนตรีอยู่กับดนตรีตลอดจนสิ้นชีวิตลงด้วยความรักใคร่ห่วงใยในดนตรียิ่งนัก ครูสอน วงฆ้อง เล่าว่า เมื่อท่านป่วยด้วยโรคมะเร็ง ก่อนจะสิ้นลมยังเรียกครูสอนเข้าไปหาและพยายามร้องทำนองเชิดฝรั่งเพื่อให้ครูสอนจดจำไว้ให้ได้ จนกระทั่งถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ 31 มกราคม 2492 ณ บ้านเลขที่ 1561 หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดธนบุรี สิริอายุได้ 83 ปี

ครูสอน วงฆ้อง

ครูสอน วงฆ้อง เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ ปี 2445 ตรงกับวันอังคารแรม 6 ค่ำ เดือน 3 ปีขาล ที่บ้านตำบล เจ้าเจ็ด อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาชื่อ นายขัน มารดาชื่อนางนิ่ม ครูสอนมีพี่น้องร่วมบิดามารดา 4 คน คือ นายสุข นายเสม นายสอน นางน่วม เมื่ออายุได้ 25 ปี สมรสกับนางเยื้อน วงฆ้อง มีบุตรธิดา 3 คน คือ นางสายหยุด ปัญจะ นางพรทิพย์ แก้วดี และนายชูเกียรติ วงฆ้อง

เมื่อปี พ.ศ. 2547 ครูสอนอายุ 12 ปี นางนิ่ม (มารดา) ได้พาครูสอนไปฝากไว้ที่บ้านครูทอง ฤทธิรณ หัวหน้าวงดนตรีไทย ซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงโด่งดังของอำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพื่อศึกษาวิชาดนตรีไว้เป็นอาชีพหลักที่สำคัญอย่างหนึ่งด้วย นายสอนได้ศึกษาฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือหลัก และศึกษาเครื่องดนตรีชนิดอื่นเป็นมือรองจนมีความสามารถเล่นเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ได้ทุกชิ้น และได้เป็นนักดนตรีอาชีพประจำคณะครูทอง ฤทธิรณ

ราวปี พ.ศ. 2460 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงเสด็จประพาสทางชลมารคไปถวายผ้าพระกฐินตามวัดต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดเจ้าเจ็ด อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นวัดหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ฯ ทรงเสด็จฯ ขึ้นทอดผ้าพระกฐินในการเสด็จฯ ครั้งนั้น ทางสำนักพระราชวังได้จัดดนตรีไทยไปบรรเลงในพิธีด้วย โดยมีหลวงเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี ส่วนทางวัดเจ้าเจ็ดได้จัดวงดนตรีไทยบรรเลงถวาย ฯ เพื่อต้อนรับด้วยเช่นกัน โดยมีครูทอง ฤทธิรณ เป็นผู้ควบคุมวงดนตรี ครูสอนเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในคณะครูทองได้ร่วมบรรเลงดนตรีถวายฯ

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และหลวงเสนาะดุริยางค์เห็นครูสอนนั่งตีฆ้องวงใหญ่ ท่าทางเรียบร้อยถูกต้องตามบุคลิกลักษณะของคนฆ้องที่ดีถูกตาต้องใจปรารถนาจะรับไปอุปการะเป็นนักดนตรีในราชสำนัก ต่อมาไม่นานนักสำนักพระราชวังได้ให้มหาดเล็กนำหนังสือทางราชการถึงนายอำเภอเสนาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพื่อขอรับตัวครูสอนเข้าไปอุปการะในวัง ครูสอนจึงได้เข้ามาอยู่ในสำนักดนตรีบ้านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 โดยมีหลวงเสนาะดุริยางค์ เป็นครูสอนดนตรีประจำสำนักนี้ ในระหว่างที่ครูสอนศึกษาดนตรีในสำนักของท่านพระยาธรรมาธิกรณาธิบดีก็ได้พบนักดนตรีอีกหลายคน อาทิ ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูแสวง โสภา ครูเชื้อ นักร้อง ฯลฯ

ท่านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี ได้พานักดนตรีในสำนักของท่านไปบรรเลงถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ หน้าพระที่นั่งหลายครั้ง และได้กราบบังคมทูลขอ

นามสกุลให้แก่นักดนตรีทั้งหลาย อาทิ ครูสอน ได้รับพระราชทานนามสกุลว่า "วงฆ้อง" ครูพริ้ง ได้รับพระราชทานนามสกุลว่า "ดนตรีรส" ครูเชื้อได้รับราชทานนามสกุลว่า "นักร้อง" เป็นต้น

ครูสอนเข้ารับราชการทหารและเป็นนักดนตรีประจำสำนักนี้ประมาณ 10 ปี ท่านเจ้าคุณธรรมาธิกรณาธิบดี ก็ถึงแก่อนิจกรรม (ปัจจุบันบ้านท่านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดีเป็นกรมพัฒนาและส่งเสริมพลังงานกระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อม) นักดนตรีต่าง ๆ ก็ต้องย้ายออกไปเป็นนักดนตรีประจำสำนักท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ในวังสวนกุหลาบ (ปัจจุบันคือสำนักเร่งรัดพัฒนาชนบท กระทรวงมหาดไทย) ต่อมาทางราชการต้องการใช้วังสวนกุหลาบเป็นสถานที่ราชการ สำนักของท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ จำต้องย้ายมาอยู่ฝั่งตรงข้าม (ปัจจุบัน คือ โรงเรียนราชวินิต) นักดนตรีทุกคนได้ศึกษาเล่าเรียนวิชาดนตรีจนมีฝีมือฉกาจฉกรรจ์ มีความสามารถในการบรรเลงประกวดแข่งขันจนมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่ว เป็นที่ยอมรับกันในสังคมดนตรีสมัยนั้น

ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ สิ้นพระชนม์ท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ เสียใจมาก ตั้งใจบวชถวายเป็นพระราชกุศลและหวังในใจว่า จะไม่ขอสึกตลอดชีวิต ต่อมาพวกนักดนตรีและลูกหลานท่านพระยาเสนาะดุริยางค์จำต้องย้ายที่อยู่อีกเพราะทางราชการต้องการใช้ที่ เพื่อสร้างโรงเรียนและสถานที่ราชการพวกลูกหลานของท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ย้ายไปอยู่ฝั่งธนบุรี บริเวณหน้าสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ส่วนครูสอนย้ายมาอยู่ท่าวาสุกรี (ปัจจุบันคือ หอสมุดแห่งชาติ) ต่อมาทางราชการต้องการใช้ที่เพื่อสร้างหอสมุดแห่งชาติครูสอน จึงต้องย้ายบ้านไปอยู่บ้านเนินพรานนก บางกอกน้อย และนักดนตรีคนอื่น ก็ย้ายบ้านกันไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ แต่ด้วยการเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือและมีชื่อเสียงจึงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเจ้าพระยาวรพงศ์ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะดนตรีและละคร (ปัจจุบัน คือ บ้านพระอาทิตย์ ถนนพระอาทิตย์) รับนักดนตรีสำนักท่านครูหลวงเสนาะดุริยางค์ไว้อุปการะทุกคน ซึ่งมีครูสอน ครูพริ้ง คฑมิ ครูเทียบ ครูเชื้อ ครูแสวง ครูสุดา รวมทั้งนักแสดงละครด้วย โดยมีเงินเดือนให้ทุกคนเดือนละ 12 บาท

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 7 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งกรมมหรสพหลวงขึ้นที่ท้ายวังหลวง (ปัจจุบัน คือ โรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบ) แต่ยังหาครูผู้ควบคุมวงดนตรีและถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไม่ได้ พวกเสนาบดีได้กราบบังคมทูลว่าเห็นจะมีแต่พระยาเสนาะดุริยางค์ ที่มีความรู้ความสามารถและมียศสูงส่งเหมาะสมที่จะมาเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง แต่ท่านพระยาเสนาะดุริยางค์นั้นบวชอยู่ไม่ขอสึกตลอดชีวิต

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯ ให้มีหนังสือทางราชการไปถึงพระยาเสนาะดุริยางค์ ขอให้กลับเข้ารับราชการตามเดิม พระยาเสนาะดุริยางค์มิอาจขัดพระราชประสงค์ได้ จึงลาสิกขาบทเข้ารับราชการตามเดิมเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง นักดนตรีในสำนักเดิมของท่านที่แยกย้ายกันไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ ก็ตามท่านเข้าไปรับราชการประจำกรมพิณพาทย์หลวง

ซึ่งมีครูสิน ครูพริ้ง ครูมิ ครูเทียบ ครูแสวง ครูอรุณ ฯลฯ ต่อมากรมมหรสพหลวงได้โอนมาอยู่ท่าช้าง (ปัจจุบัน คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร) ภายหลังย้ายมาอยู่วังหน้า เปลี่ยนชื่อเป็นกองการสังคีต กรมศิลปากร สืบมาจนถึงปัจจุบัน

ครูสอน วงฆ้อง รับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นครูพิเศษกระทั่งเกษียณอายุราชการ ต่อมาโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้จ้างให้เข้าไปสอนนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป์ต่ออีก 13 ปี กระทั่งถึงแก่อนิจกรรมในขณะที่ปฏิบัติหน้าที่ให้กับราชการ

พระยาเสนาะดุริยางค์ นอกจากจะรับราชการในกรมศิลปากร และสอนศิษย์ในสำนักของท่านแล้ว ยังไปเป็นครูสอนดนตรีในสำนักดนตรีบ้านดุริยประณีต (บ้านบางลำพู) ครูสอน ครูเทียบ ครูพริ้ง ฯลฯ ได้เข้ามาเป็นนักดนตรีของบ้านบางลำพูด้วย ต่อมาเมื่อสิ้นท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ ครูสอนก็ได้เป็นครูสอนดนตรีให้กับสำนักดนตรีบ้านดุริยประณีตสืบต่อมา ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์มีชื่อเสียงโด่งดังในวงการดนตรีหลายคน อาทิ ครูชื้น ดุริยประณีต นายสมชาย ดุริยประณีต นายพิชิต ชัยเสรี ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล นายนิกร จันทศร เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้ไปเป็นครูพิเศษสอนดนตรีในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น วิทยาลัยพยาบาลเกื้อการุณ โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน

ครูสอน วงฆ้อง เข้าสู่วงการประชันวงดนตรีกับสำนักดนตรีต่าง ๆ หลายสำนักและหลายครั้งด้วยกัน ครั้งสำคัญที่สุดคือ การประชันวงปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหม เป็นการประชัน 3 วง 3 สำนัก ได้แก่ สำนักดนตรีบ้านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ปุ้ม มาลากุล) โดยมีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีสำนักดนตรีบ้านท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และสำนักดนตรีบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูสอน และครูช่อ เป็นคนฆ้องที่มีฝีมือฉกาจฉกรรจ์พอกัน ผลการตัดสินปรากฏว่าครูช่อชนะครูสอนแต่ครูสอนไม่ได้แพ้ที่ฝีมือ ครูสอนแพ้ที่ฆ้องส่วนฝีมือนั้นพอกัน ฆ้องที่ครูช่อตีมีชื่อว่า "เขียวหวาน" เป็นฆ้องชนิดดีมีเสียงไพเราะท่านจางวางทั่ว จะนำออกมาใช้บรรเลงก็ต่อเมื่อมีการประชันวง ในการประชันวงครั้งหลัง ครูสอนก็ได้เดี่ยวเพลงลาวแพนประชันกับครูช่ออีก ครั้งนี้ปรากฏว่าครูสอนชนะครูช่อ เพราะครูสอนตีเดี่ยวเพลงลาวแพนได้ไพเราะกว่า

เมื่อปี พ.ศ. 2517 กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้จัดทำโครงการอนุรักษ์เพลงไทย โดยเชิญครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถ มีฝีมือและมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับกันในวงการดนตรีไทย ไปบันทึกเสียง ณ ห้องอัดเสียงของพลตำรวจตรีหลวงวิลาสหงสเวส ซอยนวลน้อย เอกมัย เทปเสียงดังกล่าวปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่กองการสังคีตกรมศิลปากร ครูดนตรีที่เชิญมาบันทึกเสียงได้แก่ ครูสอน วงฆ้อง ครูเทียบ คงลายทอง ครูเจิม เรือนนาค ครูประสิทธิ์ ถาวร

ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ ครูประเสริฐ ภัทรนาวิก ครูศักดา คำศิริ เป็นต้น ครูสอน วงฆ้อง ได้ตีฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวต่าง ๆ บันทึกเสียงไว้หลายเพลง คือ เดี่ยวเพลงพญาโศก 3 ชั้น เดี่ยวเพลงทะแย 3 ชั้น เดี่ยวเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว เดี่ยวเพลงลาวแพน และเดี่ยวเพลงกราวใน ซึ่งเป็นเดี่ยวสุดท้าย เพลงกราวในเป็นเพลงที่ยากและยาวมาก ครูสอนใช้กำลังอย่างมาก เพลงยังไม่ทันจบถึงโยนสุดท้ายก็สิ้นใจทันทีในวงฆ้อง ณ ห้องอัดเสียง เมื่อวันที่ 10 มกราคม ปี พ.ศ. 2518

ครูสอน วงฆ้อง เป็นปูชนียบุคคลทางด้านดนตรีไทยที่ดีและสำคัญที่สุดคนหนึ่งของประเทศไทย ครูเป็นนักอนุรักษ์เพลงไทยที่ละเอียดถี่ถ้วน รอบคอบ และรอบรู้เป็นผู้สืบทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ทุกคนจะเคารพบูชา และเทิดทูนพระคุณของครูสอน วงฆ้อง ตราบชั่วนิรันดร

จากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสอน วงฆ้อง:-

ครูสุดา	เขียววิจิตร	เมื่อวันที่	2	มกราคม	2540
ครูเลื่อน	สุนทรวาทิน	เมื่อวันที่	3	มกราคม	2540
ครูสุจิตต์	ดุริยประณีต	เมื่อวันที่	2	มกราคม	2540
ครูสมชาย	ดุริยประณีต	เมื่อวันที่	29	ธันวาคม	2539
ม.ล.สุรักษ์	สวัสดิกุล	เมื่อวันที่	3	มกราคม	2540
นางสาวหยุด	ปัญจะ	เมื่อวันที่	29	ธันวาคม	2539
นายชูเกียรติ	วงฆ้อง	เมื่อวันที่	29	ธันวาคม	2539

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นิกร จันทศร
วัน เดือน ปี เกิด	7 พฤษภาคม พุทธศักราช 2488
สถานที่เกิด	อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม
สถานที่อยู่	93/54 หมู่ 3 ต.บางเมือง อ. เมือง จ.สมุทรปราการ 10270
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ระดับ 5
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร สุขุมวิท 23 เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร 10110
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2504	สำเร็จการศึกษาระดับประถมต้น ที่โรงเรียน วัดใหม่สุปดิษฐาราม ต.บ้านกลาง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม
พ.ศ. 2508	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ที่โรงเรียน วัดแค ต.สัมปทวน อ. นครชัยศรี จ.นครปฐม
พ.ศ. 2512	สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนกลาง ปีที่ 3 ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร
พ.ศ. 2516	สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.) วิชาเอกสังคมศึกษา วิชาโทศิลปศึกษา จาก วิทยาลัยครู เพชรบุรี พิทยาลงกรณ์
พ.ศ. 2530	สำเร็จการศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.)วิชาเอกดุริยางคศาสตร์ ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2540	สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร