# บทที่ 2

## เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีไทย พัฒนาการของดนตรีไทยสมัยต่าง ๆ ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอนเพื่อพัฒนาดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอโดยแบ่งเป็นตอน ๆ ดังนี้

ตอนที่ 1 พัฒนาการของดนตรีไทยสมัยต่าง ๆ

ตอนที่ 2 การสอนดนตรีไทย

2.1 ทฤษฎีดนตรีไทย

2.2 การปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

2.3 การขับร้องเพลงไทย

2.4 การสอนดนตรีในอดีตและปัจจุบัน

ตอนที่ 3 อิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่มีต่อการพัฒนาดนตรีไทย

ตอนที่ 4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

### ตอนที่ 1 พัฒนาการของดนตรีไทยสมัยต่าง ๆ

1.1 สมัยก่อนกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

เรื่องราวของดนตรีไทยสมัยก่อนกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีนั้น ไม่มีปรากฏเป็นเอกสารมากนัก แต่มีเอกสารทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่พาดพิงถึงดนตรีไทยโบราณบ้าง ซึ่งดนตรีไทยโบราณที่กล่าวนี้ หมายถึง ดนตรีอันเป็นของเผ่าชนต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในดินแดนสุวรรณภูมิและดินแดนทางตอนใต้ของจีน ซึ่งมีผลต่อลักษณะทางดนตรีของไทยในระยะต่อมา มีผู้สันนิษฐานเกี่ยวกับประวัติที่มาของชนชาติไทยไว้ 2 นัย คือ นัยที่ว่า คนไทยไม่ได้เคลื่อนย้ายมาจากไหน แต่มีสถานที่อยู่ในบริเวณที่เป็นที่ตั้งประเทศไทยในปัจจุบันนี้เอง ( สุจิตต์ วงษ์เทศ 2529 : 9) ประการหนึ่ง และนัยที่ว่า คนไทยโบราณมีการเคลื่อนย้ายมาจากท้องถิ่นอื่น ในประเด็นหลังนี้มีการเสนอแนวคิดที่ใกล้เคียงกัน 2 แนว คือ

ถิ่นเดิมของไทยกล่าวได้ว่า อยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีนในปัจจุบัน (Blanchard 1958 : 1) และ

ปัจจุบันนี้ นักประวัติศาสตร์และนักภาษาศาสตร์โดยมากเชื่อว่า คนไทยนั้นมาจากแถวกวางสีหรือเตียนเบียนฟูของเวียดนาม ด้วยเหตุผลที่ว่าภาษาเกิดที่ไหนก็จะมีภาษาถิ่นอยู่ที่นั่นมาก และยังมีคนไทยพวกไทยจ้วง สามารถพูดภาษาไทยกันรู้เรื่อง (ประเสริฐ ณ นคร 2529 : 52)

เอกสารที่เกี่ยวกับดนตรีไทยโบราณในส่วนที่มีความสัมพันธ์กับจีนหรือดนตรีจีนที่อาจส่งผลกระทบถึงดนตรีไทยโบราณ พอจะสรุปรวบรวมได้ดังนี้

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2512 : 160) ได้กล่าวไว้ในหนังสือทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรี-ไทยว่า "ในสมัยที่อาณาจักรไทยยังอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีนนั้น เราได้มีเครื่องดนตรีอยู่ครบเป็นวงแล้ว"

ข้อเขียนนี้สอดคล้องกับข้อความในหนังสืออ่านประกอบคำบรรยาย วิชา พื้นฐานอารย-ธรรมไทยของ มนตรี ตราโมท (2515 : 163) ที่อ้างถึงจดหมายของครูจีนที่ส่งมาว่า

จดหมายของอาจารย์โรงเรียนชุงตั๊กเกิลมิดเดิ้ลสกูล (Shungtak Girl Middle School) ในนครเซี่ยงไฮ้ที่มีมาว่า ชาติไทยเราได้เจริญทางดนตรีมาก่อนเขาเสียอีก นั่นเป็นคำสารภาพของครูจีนในโรงเรียนจีน ซึ่งเขาได้ค้นคว้าแล้วเขาก็สารภาพว่า ไทยเรามีความเจริญทางดนตรีมาก่อน

หนังสือดนตรีพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของไทยกล่าวถึงแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ของไทย มีความสัมพันธ์กับจีนว่า "แคนเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดของไทย มีหลักฐานว่าพบในมณฑลยูนนานมีอายุมากกว่า 2,000 ปี เป็นต้นแบบให้แคนของเอเชียตะวันออก" (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2528 : 4)

กู อวง ฮัน (Kou Huang Han 1980 : 18) ได้เขียนไว้ในหนังสือ Music of Many Culture เกี่ยวกับเครื่องดนตรีจีนที่ได้ไปจากทางใต้ว่า

เครื่องดนตรีนี้นเมืองซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในปัจจุบันนำมาใช้ในวงดนตรีแบบฉบับ คือ เออฮู้ (Erh - hu) หรือ น่านฮู้ (Nan - hu) คำว่า เอ้อ หมายถึง สอง และคำว่า ฮู้ หมายถึง ป่าเถื่อน รวมความ เอ้อฮู้ หมายถึง ซอสองสายของพวกคนป่าเถื่อน และคำว่า น่าน หมายถึง ทางใต้ หมายความถึงเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นของพวกชาวใต้

016204

นอกจากนี้ อเล็ก โรเบิรต์สัน (Alec Robertson 1965 : 53) ได้อธิบายไว้ในหนังสือชื่อ History of Music มีข้อความกล่าวถึงอิทธิพลของบทเพลงของชาวใต้ที่เข้าไปมีอิทธิพลในดนตรีจีนว่า

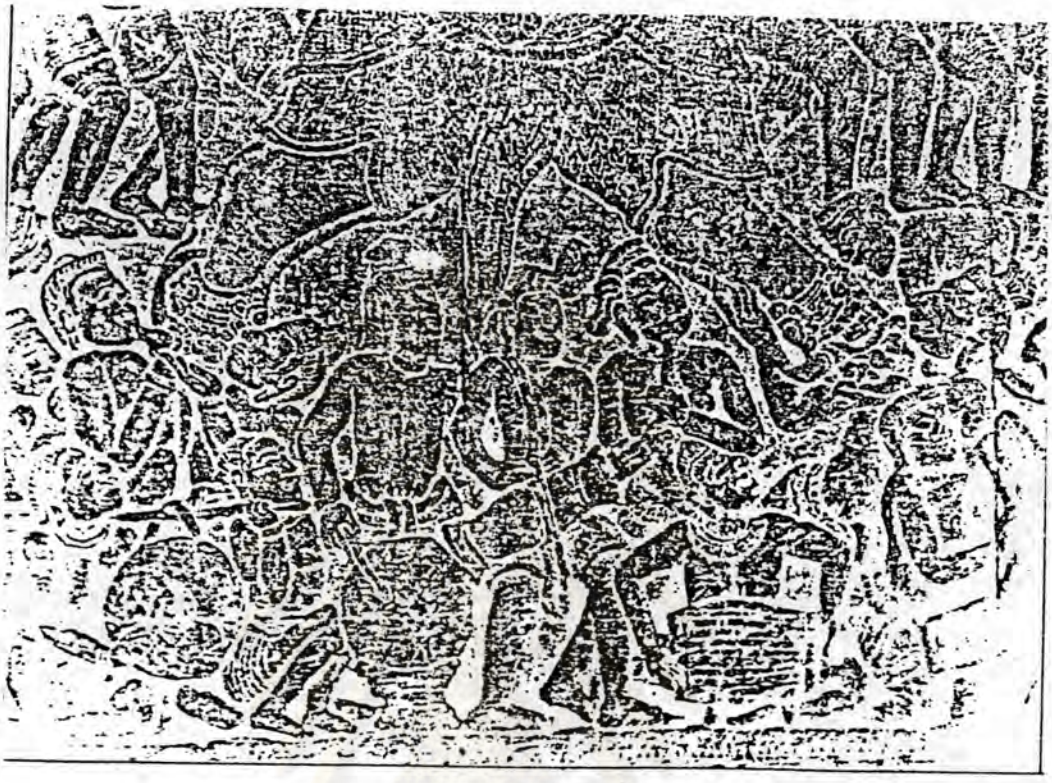
บทเพลงของชาวใต้ (น่านเจ้า : Nachu) ได้ถูกนำไปขับร้องกันในงานเลี้ยงโดยใช้บันไดเสียง (Scale) แบบ 5 เสียง อย่างเข้มงวดกวดขัน ซึ่งมักจะใช้ขลุ่ยผิว (ตี้ : Ti) เป่าประกอบเสียงร้องด้วย บทเพลงและดนตรีทางเหนือใช้ระบบ 7 เสียง

ถ้าพิจารณาในแง่ที่ว่าภายหลังคนไทยได้อพยพเคลื่อนย้ายลงมาทางใต้เข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิก็ดี หรือในแง่ที่ว่าคนไทยมีถิ่นเดิมในดินแดนสุวรรณภูมิก็ดี หรือทั้งสองอย่างประกอบกัน ดนตรีของชนเผ่าไทยโบราณก็ผสมกลมกลืนไปกับดนตรีของเผ่าต่าง ๆ ที่มีการติดต่อสัมพันธ์กันดังได้กล่าวมาแล้ว ในกรณีเหล่านี้มีเอกสารที่ระบุถึงเรื่องราวของดนตรีของชนชาติต่าง ๆ ในดินแดนสุวรรณภูมิ ดังต่อไปนี้

พงศาวดารล้านช้าง อ้างในเอกสารประกอบคำบรรยาย วิชา อารยธรรมไทย ของ มนตรี ตราโมท (2515 : 163) ระบุชื่อ เครื่องดนตรีหลายชนิด ดังนี้ "พระยาแสนหลวงที่ได้ให้ศรีคันธนเทวาลงมาสอนก็ว่า ให้เฮ็ดฆ้อง กลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเปี๊ยะ เพลงกลอน

นอกจากนี้ในภาพปูนปั้นที่ขุดพบ ณ ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี เป็นภาพปูนปั้นในสมัยทวาราวดี ซึ่งเป็นอารยธรรมของชนชาติมอญ ที่ตั้งหลักแหล่งอยู่ทางตะวันตก ในภาพปูนปั้นดังกล่าว มีนักดนตรีหญิงเล่นเครื่องดนตรีต่าง ๆ ซึ่ง ปัญญา รุ่งเรือง (2525 : 29) ได้อธิบายไว้ว่า "หญิงคนกลางนั้นดีดพิณ (พิณอะไรสักอย่างหนึ่งคล้ายปิปะของจีน มี 5 สาย) ดำเนินทำนอง คนขวาสุดดีดอะไรสักอย่างตูคล้ายจะเป็นพิณน้ำเต้า แต่สั้นมาก... ส่วนอีกคนที่สองจากขวาตีฉิ่ง คนซ้ายสุดตีกรับ และคนที่นั่งเท้าแขน เป็นคนขับลำนำ คือ ร้อง"

ในหนังสือ เรื่อง The Traditional Music of Thailand ของ เดวิด มอร์ตัน (David Morton 1976 : 5 - 8) ได้ระบุชื่อเครื่องดนตรีและภาพสลักหินที่พบ ณ นครวัดของเขมรว่า มีเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้ คือ ประเภทเครื่องเป่า (Aerophone) มี ปี่ (คล้ายปี่ใน) ขลุ่ย แตรที่ทำจากเขาสัตว์ ประเภทเครื่องสาย (Chordophone) มี พิณน้ำเต้า พิณในตระกูลฮาร์ป และพิณในตระกูลลู้ทที่มีมากกว่าหนึ่งสาย ประเภทเครื่องตี (Idiophone) มีฆ้องเดี่ยว และฆ้องคู่ แขวนกับไม้ใช้คนหาม ฆ้องราวรูปโค้งมี 8 ลูก ฉิ่ง และกรับ ส่วนประเภทเครื่องหนัง (Membranophone) มีกลองสองหน้า มีขาตั้งกลองสองหน้าแขวนคอตี และกลองหน้าเดียว คล้ายกลองยาว



ภาพสลักหินที่นบที่นครวัด

หลักฐานทางโบราณคดีที่บ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี มีบางส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของมนุษย์ในแถบนี้ คือ มีการขุดพบกำไลที่ทำด้วยทองสัมฤทธิ์ มีลูกกระพรวนติดอยู่ด้วย มีจำนวนมาก และที่หลักฐานเป็นรูปภาพ คือ

ขวานสัมฤทธิ์ 2 ชิ้น มีอายุไม่น้อยกว่า 2,500 ปีมาแล้ว พบที่เวียดนาม ที่หัวขวานชิ้นหนึ่งมีรูปคนสวมหัวประดับขนนก คนหนึ่งเป่าแคน อีกคนหนึ่งถือฉาบ ส่วนอีกชิ้นหนึ่งมีรูปชายสองคนขี่คอกัน คนที่อยู่บนหลังเป่าแคน (ชิน อยู่ดี อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ 2529 : 16)

นอกจากนี้ในสารานุกรมจีนที่รวบรวมขึ้นระหว่าง พ.ศ. 1311 - 1346 ระบุว่าในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น ดินแดนสยามบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยา เครื่องดนตรีมีการเป่าลูกน้ำเต้าและตีกลอง (เฉลิม ยงบุญเกิด อ้างใน สุจิตต์ วงษ์เทศ 2529 : 16)

1.2 <u>สมัยสุโขทัย</u>

เอกสารที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีและการดนตรีในสมัยสุโขทัย ซึ่งเป็นไปได้ทั้งดนตรีที่อยู่ในราชสำนักและดนตรีของชาวบ้านปะปนกัน มีดังนี้

ศิลาจารึกวัดพระยืน เมืองลำพูน (จารึกหลักที่ 62) ซึ่งจารึกเรื่องราวเกี่ยวกับพระอัฏฐารส ในราว พ.ศ.1913 มีข้อความบางตอนกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสมโภชพระยืนว่า

> ท่านท้าวสองแสนนาธรรมิกราช ผู้เป็นลูกรักพญาผายู เป็นหลานแก่พระยาคำฟู เป็นเหลนแก่พระยามังราย โปรดให้อำมาตย์ไปอาราธนานิมนต์พระมหาเถรเป็นเจ้าผู้หนึ่งชื่อพระมหาสุมนเถรอันอยู่ในกรุงสุโขทัย (เมื่อพระมหาเถรมาถึงลำพูนนั้น) ปีระกา เดือนเจียง วันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิง วันนั้นตนท่านพญาธรรมิกราช บริพารด้วยฝูงโยธามหาชน พลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกันถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ได้เทียนตีพาทดังนิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน นิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มานกังสดาล มรทงค์ ดงงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือดา สะท้านทั้งนครหริภุญชัย (กรมศิลปากร 2508 : 138)

จากข้อความนี้แสดงให้เห็นว่ามีเครื่องดนตรี คือ พาท ฆ้อง กลอง ปี่ไฉน แตร-เขาควาย กลองสองหน้า แตรงอน กังสดาล ตะโพน และสันนิษฐานว่า ดงงเดือด คือ กลองชนิดหนึ่ง

ศิลาจารึกหลักที่ 6 ในประชุมจารึกภาคที่ 1 จารึกสุโขทัยของกรมศิลปากร กล่าวถึงเครื่องดนตรีและการดนตรีที่ใช้ในการสมโภชพระพุทธบาทว่า "ทั้งสองอันปลายหนทางย่อมเรียงขันหมากขันพลู บูชาพิลมระบำ เต้นเล่นทุกฉัน ด้วยเสียงสาธุการบูชา อีกด้วยดุรยพาทพิณ ฆ้อง กลอง เสียง ดังสีพดังดินจักถล่มอันไส้" (กรมศิลปากร 2515 : 117)

ข้อความสำคัญตอนนี้ระบุเรื่อง การเล่น คือ ระบำ เต้น ระบุเครื่องดนตรี คือ ดุรยพาท พิณ ฆ้อง และกลอง

ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 4 ในจารึกสุโขทัย มีข้อความกล่าวถึงการถวายเครื่องดนตรีและนักดนตรีสำหรับบรรเลงประจำวัดไว้ด้วย ดังนี้ "พาทย์คู่หนึ่ง ให้ข้าสองเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า ฆ้องสองคัน กลองสามอัน แตร สังข์ เขาควาย แต่งให้ไว้ถวายแก่พระเจ้า" (กรมศิลปากร 2513 : 138)

ในทำนองเดียวกันนี้ จารึกสมัยพุทธศตวรรษที่ 20 ระบุว่าเจ้านายฝ่ายหญิงของแคว้นสุโขทัยทรงสร้างวัดอโศการาม เมื่อสร้างเสร็จแล้วก็ถวายผู้คนเพื่อดูแลอารามนั้นจำนวนถึง 50 ครัวเรือน และถวายเครื่องดนตรีได้แก่ พาทย์ถ้วนสำหรับกับแตรสังข์ พร้อมด้วยพนักงานชาว-ประโคม (กรมศิลปากร 2513 : 55)

เอกสารที่กล่าวถึงดนตรีและการละเล่นสมัยสุโขทัยไว้ค่อนข้างมาก ได้แก่ หนังสือไตรภูมิพระร่วง ของพญาลิไท ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในช่วงเวลาใกล้เคียงกับการจารึกวัดพระยืน ดังกล่าวมาแล้ว มีข้อความบางตอนว่า

> พื้นฆ้อง กลอง แตรสังข์ กังสดาลมโหรทึกกึกก้องทำนุดี เสียงพาท เสียงพิณ ฆ้องกลอง แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่ กลองราม กลองเล็ก และฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์ เสนาะวังเวง ลางคนตีกลองตีพาทตีฆ้อง กรับ สัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณ สีซอพุ่งตอกันฉิ่ง เริงรำจับระบำ รำเต้น (กรมศิลปากร 2503 : 208)

จากข้อความตอนนี้สามารถจับความได้ว่า มีเครื่องดนตรีครบทุกชนิด คือ ประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า อันประกอบไปด้วย ฆ้อง กลองใหญ่ กลองราม กลองเล็ก พาทย์ พิณ แตรสังข์ กังสดาลมโหรทึก ฉิ่ง ฉาบ บัณเฑาะว์ กรับ ซอพุงตอ

คำที่เป็นปัญหาต้องตีความกัน คือ คำว่า "พาท" ซึ่งบางท่านให้ข้อคิดว่าหมายความถึงระนาด แต่บางท่านว่า สุโขทัยไม่มีระนาดนั้น มีเอกสารกล่าวถึงเรื่องนี้ คือ พระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ที่ตรัสในการซ้อมละครเรื่องพระร่วง ตอนที่นักดนตรียกวงปี่พาทย์ขึ้นไปเพื่อจะบรรเลงประกอบเรื่อง แล้วขุนชาญเชิงระนาด ซึ่งมีชื่อเล่นว่า "เงิน" จะยกระนาดขึ้นไปด้วยว่า "อ้ายเงินไม่ต้อง สุโขทัยไม่มีระนาด" (กรมศิลปากร 2525 : 154)

คำว่า พาท มีใช้ในการเรียกเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ซึ่งใช้เรียกระนาดและฆ้องวง คือ เรียกระนาดเอกว่า พาทเอก ระนาดทุ้มว่า พาททุ้ม และฆ้องวงว่า พาทฆ้อง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2528 : 113) การสันนิษฐานว่า "พาท" คือระนาดนี้ น่าจะสังเกตจากกำเนิดของระนาด ที่ว่า น่าจะมีมาก่อนฆ้องตามหลักของการสร้างเครื่องดนตรี และพัฒนาการทางวัฒนธรรมของมนุษย์ ที่ว่า การใช้โลหะสร้างเครื่องดนตรีน่าจะเกิดทีหลังเครื่องดนตรีที่ทำด้วยไม้ เพราะเป็นวัสดุธรรมชาติที่หาได้ง่ายและทำได้ง่ายกว่า จากเอกสารคำสอนวิชาดนตรีตะวันออกของ ปัญญา รุ่งเรือง (2527 : 12) มีข้อสังเกตเรื่องนี้ว่า

> สังเกตดูเครื่องดนตรีประเภทระนาดพบอยู่หลายแห่ง เช่น ในบางเกาะของฟิลิปปินส์ ได้แก่ กุลินตัง ตัมลัง (Kulintant Tamlang) ซึ่งทำด้วยไม้ไผ่เหลาขนาดสั้นยาวมาวางเรียงกันบนท่อนไม้สำหรับตีและกัมบัง (Gabbang) ซึ่งทำด้วยไม้ไผ่ 5 ลูก วางเรียงไว้บนลังไม้ ตีด้วยไม้คู่หนึ่งเป็นทำนอง และอีกคู่หนึ่งตีเป็นจังหวะโดยผู้ตีคนอื่น ระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้เป็นเครื่องแสดงวิวัฒนาการของระนาดในยุคต้น ๆ ส่วนระนาดในอัฟริกานั้นร้อยลูกระนาดด้วยเชือก แล้วใช้ผลน้ำเต้าขนาดต่าง ๆ กันแขวนไว้ใต้ระนาด

แต่ละลูกให้เสียงก้อง ซึ่งต่างจากกับบังชนิดมาตรฐานที่ใช้ในวงกาเมลันของอินโดนีเซีย ที่มีรางเป็นรูปเรือเป็นกล่องเสียงอย่างระนาดไทย แต่การปรับเสียงของระนาดไทยก้าวหน้ากว่า เพราะใช้ผงตะกั่วผสมยางจากสัตว์ติดที่ใต้ลูกระนาดเป็นเครื่องถ่วงเสียง เครื่องดนตรีประเภทระนาดนี้ควรจะต้องเกิดก่อนประเภทฆ้อง เพราะธรรมดามนุษย์เราคงจะสร้างเครื่องมือ เครื่องใช้ และเครื่องดนตรีจากไม้ ซึ่งมีอยู่ตามธรรมชาติมาก่อน จะคิดเอาโลหะมาหล่อเป็นเครื่องดนตรี ในเมื่อฆ้องเดี่ยวและฆ้องรางมีปรากฏตั้งแต่ไม่น้อยกว่าสมัยนครวัด จึงน่าจะมีระนาดใช้กันในย่านนี้มาก่อนแล้ว แต่ที่ไม่ปรากฏหลักฐานนั้นอาจเป็นเพราะระนาดเป็นของชาวบ้านก็ได้

แนวคิดนี้สอดคล้องกับข้อเขียนของ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2529 : 49) ที่กล่าวไว้ในหนังสือศิลปวัฒนธรรม เรื่องดนตรีของชาวสยาม ที่ว่า

ในขณะที่ฆ้องวงมีพัฒนาการไปเป็นเครื่องดนตรีในราชสำนักบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์แล้วนั้น ระนาดยังเป็นเครื่องดนตรีของประชาชนชาวบ้านที่ยังไม่ได้รับการยกย่องจากชนชั้นสูง ชวนให้คิดว่าแท้ที่จริงแล้ว ระนาดก็เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนาการมาช้านานแล้ว แพร่หลายอยู่ทั่วไปในหมู่ชาวบ้านมาตลอดเวลา แต่เอกสารเก่าที่ไม่ว่าจะเป็นจารึกหรือวรรณคดีล้วนบันทึกเรื่องราวพิธีกรรมของชนชั้นสูง ดังนั้นจึงไม่มีเรื่องราวของระนาดปรากฏอยู่ด้วย

ระนาดมาปรากฏหลักฐานขึ้นสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือ มีภาพจิตรกรรมซึ่งเขียนลงสมุดไทย ในราว พ.ศ. 2273 แสดงให้เห็นภาพวงปี่พาทย์ประกอบด้วยระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ปี่ (แบบปี่ใน) และกลองทัด (David Morton 1987 : 1)

เกี่ยวกับระนาดในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น มนตรี ตราโมท (2515 : 165) อธิบายไว้ว่า

เมืองอยุธยานี้ ตามประวัติศาสตร์โดยมากเชื่อกันว่าสืบเนื่องมาจากอู่ทอง และสืบเนื่องมาจากทวารวดีด้วย ทวารวดีนั้นนักประวัติศาสตร์ก็กล่าวว่า ชาวเมืองพูดภาษามอญ มีวัฒนธรรมอย่างมอญโดยมาก มอญนั้นเครื่องดนตรีเขามีระนาดอยู่ ไทยอาจได้ระนาดมาตั้งแต่สมัยอู่ทองและมาอยู่ในอยุธยา ยังไม่ได้รวมกับสุโขทัยก็ได้

สำหรับการประสมวงดนตรีนั้น ปรากฏว่ามีวงดนตรีหลายชนิดรวมทั้งการบรรเลงเดี่ยวด้วย ดังข้อความในเอกสารต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท (2515 : 164) กล่าวถึงวงดนตรีสมัยสุโขทัยว่า "เสียงพาท ก็หมายถึงวงปี่พาทย์ เสียงพิณก็อาจจะได้แก่ วงเครื่องสาย แต่เครื่องบรรเลงจะมีสิ่งใดนั้นก็ยากที่จะทราบได้เหมือนกัน เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าสัมมนาเรื่องดนตรีไทยสมัยสุโขทัยนั้น ก็เคยค้นคว้าอยู่ ได้ความว่า มีวงปี่พาทย์ครบเป็นเครื่องห้า"

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2512 : 167) ได้กล่าวถึงการประสมวงดนตรีไทยสมัยสุโขทัยว่า "การประสมวงดนตรีไทยสมัยสุโขทัยนั้น คงมีอยู่สองประเภทด้วยกัน คือ ปี่พาทย์กับมโหรี เพราะทั้งหลักศิลาจารึกและหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวไว้ชัดทั้งคู่ว่า เสียงพาทย์เสียงพิณ "

สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือตำนานเครื่องมโหรี ปี่พาทย์และประชุมเพลงไทยเดิมว่า สมัยสุโขทัยมีการบรรเลงพิณและวงขับไม้

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงการประสมวงดนตรีสมัยสุโขทัยว่ามี 4 แบบ คือ การบรรเลงพิณ วงขับไม้ วงปี่พาทย์เครื่องห้า และวงเครื่องประโคม ว่า

> การบรรเลงพิณเป็นการบรรเลงคนเดียว ประกอบการขับลำนำ ซึ่งขับโดยผู้ดีดพิณเอง ส่วนพิณที่ดีดนั้นก็เป็นพิณน้ำเต้าหรือไม่ก็พิณเพี๊ยะ และบางทีอาจมีกระจับปี่ วงขับไม้มีคนเล่นสามคน คือ คนขับร้องคนหนึ่ง คนไกวบันเทาะว์ให้จังหวะคนหนึ่ง และคนสีซอสามสายคลอเสียงร้องอีกคนหนึ่ง วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีสองแบบ คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา กับเครื่องห้าอย่างหนัก วงเครื่องประโคมเป็นการประสมวงแบบพิเศษ จัดขึ้นเฉพาะในงานสำคัญเป็นงานพระราชพิธี เครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับศักดิ์ศรีของงานนั้น (ปัญญา รุ่งเรือง 2525 : 40 - 43)

สมัยสุโขทัยคงจะมีเพลงไทยที่เป็นลักษณะเฉพาะของตัวเอง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งเพลงของชาวบ้านและบทเพลงในราชสำนัก บทเพลงที่มีบันทึกไว้ได้แก่ ข้อความในเอกสารประกอบคำบรรยายของ มนตรี ตราโมท ที่ว่า

> ส่วนเพลงที่บรรเลงในสมัยสุโขทัยก็หาหลักฐานปรากฏได้ลำบากเต็มที มีเพลงหนึ่งที่สงสัยกันว่าจะเป็นเพลงสมัยสุโขทัย เพลงนั้นเป็นเพลงพื้นเมืองที่เราเรียกว่า เทพทอง เทพทองเป็นการแสดงพื้นเมืองเช่นเดียวกับเพลงฉ่อย แต่ว่าถ้อยคำที่เขาเล่นเพลงพื้นเมืองเทพทองนี้หยาบโลนยิ่งกว่าการแสดงอะไรทั้งนั้น เพลงเทพทองนี้เมื่อได้เปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการมาเป็นเพลงละคร มีปี่พาทย์รับขึ้นได้เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า เพลง-

สุโขทัย... ดังนั้นจึงลงสัยว่าการเล่นพื้นเมืองเทพทองนี้อาจจะมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ว่าเวลานั้นคงจะแสดงกันเป็นเพลงพื้นเมืองเท่านั้น ยังไม่เป็นวงดนตรี คือ ยังไม่มีปี่พาทย์รับ (มนตรี ตราโมท 2515 : 165)

นอกจากเพลงเทพทองหรือเพลงสุโขทัยนี้แล้ว เพลงอื่น ๆ ที่เข้าใจว่าจะมีมาแต่ครั้งสุโขทัย คือ เพลงนางนาค และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ แต่อาจจะไม่สมบูรณ์นัก คงจะมาสมบูรณ์ในระยะหลังครั้งกรุงศรีอยุธยาก็ได้ (พระยาภูมีเสวิน อ้างใน ปัญญา รุ่งเรือง 2525 : 46)

1.3 <u>สมัยกรุงศรีอยุธยา</u>

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงดนตรีสมัยอยุธยาว่ามีความนิยมกันมาก ประชาชนเล่นดนตรีกันแม้แต่ในเขตพระราชฐานจึงต้องมีการห้ามไว้ ดังนี้

ในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้ คนคงนิยมเล่นดนตรีมาก แม้ในเขตพระราชฐานก็ยังอุตส่าห์มีคนไปร้องเพลงและเล่นดนตรีเป็นการชื่อมมือ ถึงกับต้องมีข้อห้ามไว้ในกฎมณเฑียรบาลในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) ว่า ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน ทำให้เราได้รู้ได้ว่ามีเครื่องดนตรีอะไรเพิ่มขึ้นในกรุงศรีอยุธยานี้บ้าง ... การผสมวงดนตรีในสมัยอยุธยาก็มีปี่พาทย์ ซึ่งประกอบไปด้วยระนาด (เข้าใจว่าคงมีอยู่ราว 19 ลูก ในสมัยนั้น) ฆ้องวง.. ปี่..ตะโพน และกลองทัด ส่วนเครื่องมโหรีก็มีที่เรียกกันว่ามโหรีเครื่องสี่ ซึ่งประกอบด้วยซอสามสาย กระจับปี่ ทับ และกรับพวง... (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 168)

สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงวงดนตรีไว้ในตำนานมโหรีว่า วงดนตรีสมัยนี้มีมโหรีเครื่องสี่ มโหรีเครื่องห้า มโหรีเครื่องหก โดยมีระนาดเพิ่มเข้ามาภายหลัง จากภาพเขียนในสมุดข่อยสมัยกรุงศรีอยุธยา ที่เป็นภาพคนเล่นดนตรีแสดงให้เห็นว่าวงปี่พาทย์สมัยกรุงศรีอยุธยาประกอบด้วย ระนาด ฆ้องวง ปี่ กลองทัด ตะโพน และฉิ่ง

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงการประสมวงดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยาว่า มีวงขับไม้ วงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ ดังนี้

วงขับไม้สมัยอยุธยาได้วิวัฒนาการมาจากวงขับไม้ของเดิมสมัยกรุงสุโขทัย มีคนสีซอสามสายคนหนึ่ง ดีดกระจับปี่ ทำลำนำคนหนึ่ง คนขับลำนำคนหนึ่ง และคนไกวบัณเฑาะว์คนหนึ่ง ต่อมาเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้นโดยเปลี่ยนบัณเฑาะว์มาเป็นทับ (หรือโทน) เพราะทำจังหวะได้ดีกว่า และการขับลำนำเปลี่ยนเป็นการร้องแทน... กลายมาเป็นมโหรีเครื่องสี่ภายหลังเพิ่มขลุ่ยกับรำมะนา เป็นมโหรีเครื่องหก วงเครื่องสายรวมวงกันไม่ค่อยเป็น

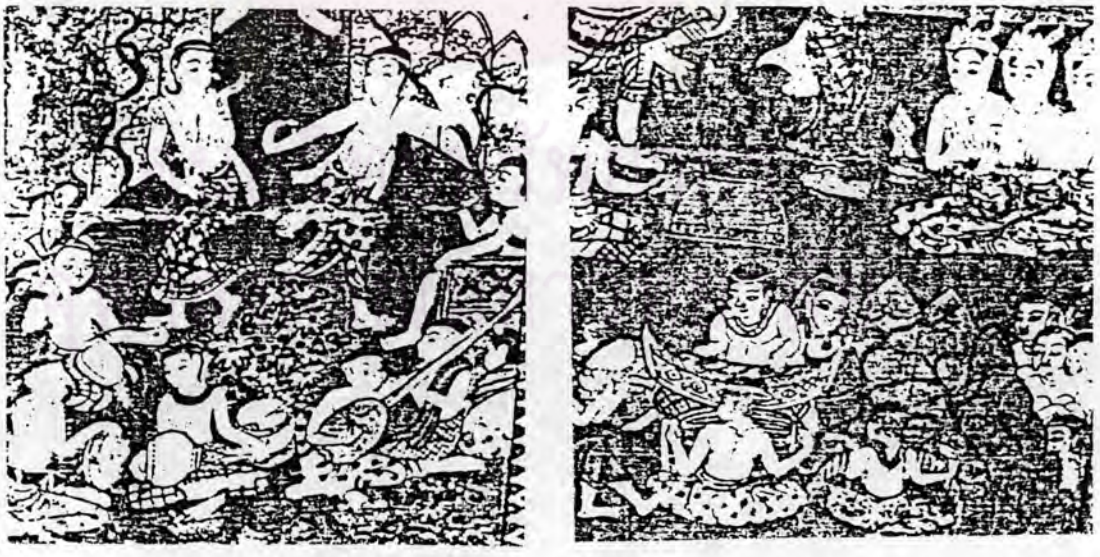
หลักฐานนัก เพราะเป็นของชาวบ้านเล่น ส่วนวงปี่พาทย์นั้นมีปี่พาทย์เครื่องห้าแล้ว (ปัญญา รุ่งเรือง 2525 : 49)

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงวงดนตรีสมัยอยุธยาว่า มีวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ไว้ดังนี้

ในสมัยอยุธยานั้น วงดนตรีต่าง ๆ ก็คงจะแบ่งเหมือนเดี๋ยวนี้ คือ มีวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี วงเครื่องสายนั้นอาจรวมวงกันไม่สู้จะเป็นหลักฐานมั่นคงนักก็ได้ แต่ว่าเท่าที่สังเกตดูรู้สึกว่าจะแสดงกันแพร่หลายมาก จนบางทีอาจบรรเลงจนเกินขอบเขต ถึงแม้เข้าไปใกล้พระราชฐานหรือสถานที่หวงห้ามก็ได้ จึงได้มีกฎมณเฑียรบาลห้ามไว้ (มนตรี ตราโมท 2515 : 165)

ในส่วนที่เกี่ยวกับหน้าที่ของวงดนตรีนั้น มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า "การบรรเลงก็เป็นแต่เพียงขับกล่อมเท่านั้น ส่วนมโหรีถึงแม้จะได้วิวัฒนาการโดยนำเอาระนาดของวงปี่-พาทย์เข้าไปผสมก็ตาม การบรรเลงก็ยังอยู่ในประเภทขับกล่อม คือ บรรเลงโดยไม่ได้ผสมกับการแสดงเลย" (มนตรี ตราโมท 2515 : 167)

ภาพจิตรกรรมในสมุดไทยซึ่งเขียนขึ้นในราว พ.ศ. 2273 แสดงให้เห็นวงดนตรี 2 แบบ คือ ภาพหนึ่งเป็นวงมโหรีเครื่องหก และอีกภาพหนึ่งเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ทั้งสองภาพเป็นภาพของวงดนตรีที่ตั้งอยู่ด้านหน้าของการแสดงที่มีผู้แสดงออกมาร่ายรำอยู่ และยังมีผู้ชมอยู่โดยรอบ ภาพทั้ง 2 นี้ แสดงว่า ดนตรี ใช้ประกอบการแสดง



ภาพจิตรกรรมในสมุดไทย ซึ่งเขียนขึ้นในราว พ.ศ. 2273

ในประชุมศิลาจารึกภาคที่ 4 ก็มีข้อความกล่าวชี้ให้เห็นว่าดนตรีใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาด้วย ดังนี้ "พาทย์คู่หนึ่ง ให้ข้าสองเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า" (กรมศิลปากร 2513 : 138) และจารึกสมัยพุทธศตวรรษที่ 20 มีความว่า "พาทย์ถ้วนสำรับกับแตรสังข์พร้อมด้วยพนักงานชาวประโคม เพื่อถวายไว้แด่พระเจ้า" (กรมศิลปากร 2513 : 55)

ในส่วนที่เกี่ยวกับลักษณะของบทเพลง มนตรี ตราโมท กล่าวว่า

> ในสมัยอยุธยานี้ รู้สึกว่าจะเกิดเพลงอัตราสองชั้นมากที่สุดกว่าเพลงอัตราอื่น เพราะว่าเป็นสมัยที่เกิดการแสดงละครและเกิดการขับกล่อมเป็นวงมโหรีขึ้น เพราะฉะนั้นจึงต้องใช้เพลงสองชั้น เพราะว่าเพลงสองชั้นนี้ร้องขับกล่อม หรือร้องละครได้ดีกว่าเพลงชั้นเดียวที่มีมาแต่สมัยโบราณ ซึ่งเป็นเพลงจังหวะเร็ว เพลงจังหวะสั้นและเร็วอย่างเพลงชั้นเดียวย่อมไม่เหมาะสมกับการแสดง (มนตรี ตราโมท 2525 : 69)

ในแง่ของบทเพลง มีเอกสารปรากฏ คือ ตำราเพลงมโหรีครั้งกรุงเก่าว่ามีเพลง 2 ชนิด เป็นอย่างน้อย คือ เพลงตับเรื่องและเพลงเกร็ดนอกเรื่อง เช่น เพลงตับไหว้ครูข้างเช้า เพลงตับไหว้ครูข้างเย็น เพลงตับเรื่องและเพลงเกร็ดนอกเรื่องอื่น ๆ รวม 21 ตับ เพลงเกร็ดนอกเรื่อง 19 เพลง และเพลงมอญนอกเรื่อง 48 เพลง เพลงจีน 6 เพลง รวมทั้งสิ้น 197 เพลง (มนตรี ตราโมท 2523 : 1)

ส่วนเพลงยาวตำรามโหรี บทสุดท้ายกล่าวว่ามี 137 เพลง ดังข้อความว่า

พระนครเชิญขันบรรเลง ร้อยสามสิบเจ็ดเพลงพึงศึกษา
มโหรีมีเรื่องบุราณมา แต่กรุงศรีอยุธยาใหญ่เอย
(มนตรี ตราโมท 2523 : 9)

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เพลงร้อง กับเพลงบรรเลงมีที่มาคนละทาง เพลงร้องเป็นของพวกนักร้องคิดขึ้น ส่วนเพลงบรรเลงนั้นพวกนักดนตรีคิดขึ้น ภายหลังจึงมีการรวมเข้ากัน ดังคำอธิบายของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า

> เพลงชมตลาด เพลงช้าครวญ เพลงโลมนอก เป็นเพลงร้องของพวกนักร้องคิดขึ้นเป็นอิสระไม่มีการทำปี่พาทย์รับ พวกปี่พาทย์ก็คิดของเขาขึ้นเป็นอิสระเหมือนกัน เพลงที่ปี่พาทย์คิดขึ้น และยังไม่มีใครร้องก็มีอยู่มาก เช่น สาธุการ ตระ รัว เป็นต้น ภายหลังปี่พาทย์ก็เอื้อมเข้าไปคั่นในร้อง แต่เพลงที่ร้องเก่า ๆ เนื้อร้องกับเนื้อปี่พาทย์ผิดกันไกล เช่น ช้าปี่ โอ้ร่าย เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง 2525 : 59)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท ก็ได้กล่าวเกี่ยวกับการร้องเนื้อเต็มและร้องเอื้อนว่า

การร้องเนื้อเต็มได้มีมาแล้วแต่โบราณ สมัยนี้เรามีความนิยมคนละอย่าง จึงได้เปลี่ยนแปลงไปบ้าง โบราณนั้นเขาร้องพยายามให้ตรงตามทำนองมากที่สุด เขาไม่กลัวเรื่องถ้อยคำที่จะผิดเพี้ยนไป พี่อาจเป็นผี หรือน้องอาจจะเป็นน่องไปก็ได้ เขาถือทำนองเป็นใหญ่...แล้วเราค่อยเพิ่มศิลปะของเพลงให้มากขึ้น เพิ่มเอื้อนมากขึ้น วิธีการเอื้อนนั้นก็คือ ศิลปะอย่างหนึ่งที่ตบแต่งให้เกิดความไพเราะสวยงาม... เพราะว่าเอื้อนนั้นไม่มีถ้อยคำดัดทำนองให้เคลื่อนไหวมีลีลางดงามได้ตามความพอใจ การเอื้อนจึงได้เกิดขึ้นมาด้วยเหตุนี้ (มนตรี ตราโมท 2525 : 169)

1.4 <u>สมัยรัตนโกสินทร์</u>

ดนตรีสมัยรัตนโกสินทร์สืบทอดมาแต่สมัยธนบุรีและกรุงศรีอยุธยา สมัยนี้ดนตรีเจริญขึ้นมาก ดังข้อเขียนเรื่องความเป็นมาของดนตรีไทย ของมนตรี ตราโมท สรุปความได้ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1 มีกลองทัดเพิ่มขึ้นเป็นสองลูกจากเดิมมีเพียงลูกเดียว

สมัยรัชกาลที่ 2 มีการนำกลองสองหน้าเข้ามาใช้ตีประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีสาเหตุมาจากกรใช้ปี่พาทย์รับเสภาและนำเอาสองหน้ามาแทนตะโพน กลองทัด ซึ่งมีเสียงดังเกินไปไม่เหมาะกับการบรรเลงในอาคารสถานที่

สมัยรัชกาลที่ 3 มีการประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นเพื่อใช้ตีคู่กับระนาดเอก และประดิษฐ์ ฆ้องวงเล็กที่ใช้คู่กับฆ้องวงใหญ่ ทำให้เกิดมีวงปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้น และมีการขับร้องและบรรเลงเพลงสามชั้นขึ้นเป็นครั้งแรก (เพลงสามชั้นของพวกดนตรีเคยมีมาแต่ก่อน คือ เพลงประเภทตระ โหมโรง ฯลฯ ของพวกปี่พาทย์) โดยเป็นการร้องส่ง หรือรับร้องแบบเสภา สมัยนี้มีความนิยมร้องและบรรเลงสามชั้นกันอย่างแพร่หลาย

สมัยรัชกาลที่ 4 มีการคิดระนาดทอง (หรือระนาดเอกเหล็ก) และระนาดทุ้มเหล็กขึ้น ระนาดทองนั้นแต่เดิมทำด้วยทองเหลืองภายหลังจึงใช้เหล็ก ทำให้เกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ขึ้น

สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการคิดการประสมวงดนตรีแบบใหม่ขึ้น คือ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เพื่อประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ มีเครื่องดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้น คือ กลองตะโพน และฆ้องหุ่ยที่ดำเนินทำนองได้ครบเสียง

สมัยรัชกาลที่ 6 - รัชกาลที่ 7 มีการบรรเลงเพลงเถากันอย่างแพร่หลาย หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้คิดอังกะลุงไทยตามแบบอังกะลุงชวาขึ้น โดยปรับปรุงระบบเสียงและวิธีเล่นให้เหมาะสม (มนตรี ตราโมท 2515 : 172 - 175)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2515 : 15) กล่าวถึงดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ 4 - รัชกาลที่ 7 ว่า

ดนตรีกลายเป็นปี่พาทย์เครื่องใหญ่ขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และในด้านเพลงก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นมาก ได้มีการยืดขยายเพลงจากอัตรา 2 ชั้นของเก่า ขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ประกอบด้วยเทคนิคในการบรรเลงอย่างพิศดารต่าง ๆ เป็นต้นว่า มีลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกลักจังหวะ ลูกกรอ ลูกขยี้ และอื่น ๆ ในด้านการร้องก็มีศิลปะการเอื้อนและอื่น ๆ อย่างพิศดาร ดนตรีไทยสามารถแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ได้อย่างแนบเนียน ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์เศร้า อารมณ์สนุก อารมณ์แค้น หรืออารมณ์รัก ก็สามารถใช้เสียงดนตรีแสดงออกมาได้ทั้งนั้น

ในเรื่องเดียวกันนี้ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีไทยอย่างมาก โดยความคิดสร้างสรรค์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ว่า

ท่านเปลี่ยนอะไรต่ออะไรให้ทันโลกเสียมาก เช่น คราวแรกท่านตีระนาดสบัด ก็มีคนว่าท่านตีระนาดยังกับหมาสบัดน้ำร้อน แต่เดี๋ยวนี้ทุกคนสบัดระนาดกันเป็นแถว ทางกรอไม่เคยมีมาก่อนท่านก็ทำให้มีขึ้น เพลงที่มีลูกนำ (Introduction) ท่านก็คิดขึ้นเพราะเห็นว่าฝรั่งมีลูกนำได้ ไทยก็มีลูกนำได้เหมือนกัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2515 : 42)

<u>พัฒนาการของวงดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์</u>

วงดนตรีสมัยรัตนโกสินทร์ที่เป็นแบบแผนสืบต่อมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา และได้พัฒนาให้ดีขึ้นและยังนิยมบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน คือ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี

มีเอกสารที่กล่าวถึงพัฒนาการของวงดนตรีทั้ง 3 ชนิด ไว้ดังต่อไปนี้

ก. วงเครื่องสาย

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ตอนหนึ่งว่า

เดิมเป็นแต่มีผู้เอาเครื่องดนตรีแปลก ๆ เช่นซอสองสายอย่างจีน (หมายถึงซอด้วง ซออู้) มาเล่นกับดนตรีไทย ต่อมาจึงคิดเล่นประสมวงกัน มีซอด้วง จะเข้ ปี่อ้อ ทำเข้ากับกลองแขก เรียกว่า กลองแขกเครื่องใหญ่ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523 : 133)

ส่วน อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงการประสมวงเครื่องสาย ว่า

การประสมวงเครื่องสายมีหลายชนิด ได้แก่ เครื่องสายไทย มี 2 ชนิด คือ เครื่องสายเครื่องเล็ก และเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายปี่ชวา และวงเครื่องสายประสม (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 168)

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงกำเนิดของเครื่องสายปี่ชวาว่า เกิดจากการประสมวงกลองแขกเครื่องใหญ่ ซึ่งเริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 4 (มนตรี ตราโมท 2509 : 19)

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงการประสมวงเครื่องสายประสม ว่า

นิยมกันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นการบรรเลงเครื่องไทยประสมกับเครื่องดนตรีต่างชาติ หรือไม่ก็ประสมกับเครื่องดนตรีไทยชนิดที่ไม่ใช่เครื่องสาย ถ้านำเครื่องดนตรีใดมาประสมก็เรียกว่า เครื่องสายประสมสิ่งนั้น เช่น นำออร์แกนมาประสม ก็เรียกว่า เครื่องสายประสมออร์แกน เป็นต้น สำหรับในการบรรเลง นิยมให้เครื่องดนตรีที่ประสมนั้นเป็นผู้นำในการขึ้นเพลง เช่น ขึ้นด้วยออร์แกน หรือไวโอลิน เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523 : 24)

**ข. วงปี่พาทย์**

วงปี่พาทย์สมัยรัตนโกสินทร์มีพัฒนาการไปตามเครื่องดนตรีที่คิดขึ้นใหม่ ๆ ตั้งแต่รัชสมัยรัชกาลที่ 1 - 5 คือ กลองทัดมีเพิ่มเป็นสองลูก กลองสองหน้า ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก และกลองตะโพน

ประสิทธิ์ ถาวร กล่าวถึงเครื่องดนตรีเหล่านี้ว่า

เครื่องดนตรีทกั้ง 7 ชิ้นที่กล่าวมานั้น ประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อมีวัตถุประสงค์สำคัญ คือ นำเข้าบรรเลงในวงปี่พาทย์ ทั้งนี้เพราะบทบาทของวงปี่พาทย์ในสังคมมีมากกว่าวงดนตรีประเภทอื่น มีการนำวงปี่พาทย์เข้าบรรเลงประกอบการแสดง ดังจะเห็นได้ว่าในรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็กพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกนั้น การประสมวงปี่พาทย์ยังใช้แบบกรุงศรีอยุธยา คือ เป็นปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งประกอบด้วย ระนาด ฆ้องวง ปี่ใน กลองทัด (เพิ่มขึ้นเป็นสองใบ) ตะโพน และฉิ่ง (ประสิทธิ์ ถาวร อ้างใน พูนพิศ อมาตยกุล 2524 : 15)

สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (อ้างใน หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายขาว ครุฑนานนท์ 250 : 10 - 11) กล่าวถึงวงปี่พาทย์สมัยต่อ ๆ มาว่า

ได้ตัดตะโพนและกลองทัดออกไป แล้วใช้กลองสองหน้าที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เข้าตีกำกับจังหวะหน้าทับแทน ฉะนั้นวงปี่พาทย์สมัยรัชกาลที่ 2 จึงประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ระนาด ฆ้อง ปี่ใน สองหน้า ฉิ่ง... และในรัชกาลที่ 3 ได้ประดิษฐ์ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กขึ้นมา เพื่อใช้บรรเลงคู่กับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ที่มีอยู่เดิมแล้ว ทำให้เกิดปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้น และต่อมาในรัชกาลที่ 4 ได้ประดิษฐ์ระนาดเอกเหล็กและระนาด-

ทุ้มเหล็กขึ้นมา และนำเข้าบรรเลงในวงปี่พาทย์เครื่องคู่เดิม จึงเรียกว่า ปี่พาทย์-เครื่องใหญ่ และพัฒนาการของวงปี่พาทย์ไทย ถึงขีดสูงสุดสมัยรัชกาลที่ 4 นี้เอง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงวงปี่พาทย์มอญว่า

เมื่อรัชกาลที่ 4 ได้เปิดโอกาสทางด้านดนตรีไทย พระองค์ท่านได้นำปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานพระเมรุสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี และต่อมาภายหลังหลวงประดิษฐ์-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง ) เป็นผู้นำออกบรรเลงประโคมศพทั่วไป เพิ่มเติมจากปี่-พาทย์นางหงส์ ปี่พาทย์มอญได้ถูกเผยแพร่มากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 วงปี่พาทย์มอญ มี 3 ประเภทคือ ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2513 : 196)

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงปี่พาทย์ที่ประดิษฐ์ขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 คือ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ว่า

ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ระนาดเอกตีด้วยไม้นวม ฆ้องวงใหญ่ บรรเลงด้วยไม้นวม ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก กลองตะโพนหนึ่งคู่ กลองแขก ขลุ่ยอู้ ฉิ่ง และฆ้องหุ่ย 7 ใบ ซึ่งใช้ตีลูกดกของเพลงสมัยรัชกาลที่ 5 นี้เอง ได้เกิดวงปี่พาทย์-นางหงส์ขึ้นด้วย เป็นวงปี่พาทย์ชนิดพิเศษที่ใช้เฉพาะประโคมศพ เกิดจากการประสม ระหว่างปี่พาทย์ไม้แข็งกับวงเครื่องกลองแขกชนิดที่ใช้กลองมลายูเข้าด้วยกัน และได้ตัดปี่-นอกออก ปี่พาทย์นางหงส์ แบ่งเป็น 3 ขนาด คือ ปี่พาทย์นางหงส์เครื่องห้า ปี่พาทย์-นางหงส์เครื่องคู่ และปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523 : 130)

**ค. วงมโหรี**

วงมโหรีมีพัฒนาการคู่มากับวงปี่พาทย์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (อ้างใน หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายขาว ครุฑทานนท์ 2520 : 5 - 6) กล่าวถึงพัฒนาการของวงมโหรีว่า

วงมโหรีสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นมโหรีเครื่องสี่และมโหรีเครื่องหก ซึ่งเกิดมาจากการนำวงขับไม้บรรเลงร่วมกับการบรรเลงพิณ แต่ตัดเครื่องดนตรีบางชิ้นออก เพื่อให้ได้เสียงที่เหมาะสม

วงมโหรีสมัยอยุธยาที่สืบทอดมาจากมโหรีเครื่องสี่ คือ มโหรีเครื่องหก ซึ่งประกอบด้วยซอสามสาย กระจับปี่ ทับ ขลุ่ย รำมะนา และกรับพวง

สมัยรัชกาลที่ 1 ได้เพิ่มระนาดไม้และระนาดแก้วเข้าไปในมโหรีเครื่องหก ทำให้วงมโหรีสมัยรัชกาลที่ 1 ประกอบด้วย ซอสามสาย กระจับปี่ ทับ รำมะนา ขลุ่ย ระนาดไม้ ระนาดแก้ว คนร้องและตีกรับพวง

สมัยรัชกาลที่ 2 ได้ตัดระนาดแก้วออก และใช้ฆ้องวงเข้าไปแทน พร้อมกับเพิ่มจะเข้เข้าไปอีกชิ้นหนึ่ง

สมัยรัชกาลที่ 3 ได้เพิ่มระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ซิ่ง ฉาบ และตัดกรับพวงออก

สมัยรัชกาลที่ 4 ได้เพิ่มระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็กเข้าไป พร้อมทั้งตัดกระจับปี่และฉาบออก

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงประเภทของวงมโหรีในปัจจุบันนี้ว่า

ปัจจุบันนี้วงมโหรีได้เป็นวงดนตรีที่พัฒนาขึ้นมาอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ วงมโหรีเครื่องเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ (ธนิต อยู่โพธิ์ 2523 : 111 - 113)

<u>ตอนที่ 2</u> การสอนดนตรีไทย

2.1 <u>ทฤษฎีดนตรีไทย</u> เอกสารเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีไทย ที่ศึกษาพบมีดังนี้

2.1.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียง ระบบเสียง และระดับเสียง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงระบบเสียงไทยว่า

มาตราเสียงของดนตรีไทย คล้ายคลึงกับดนตรีสากลที่เรียกว่า Diatonic Scale คือ มี 7 เสียงเท่ากัน แต่ว่าระดับแห่งการวางเสียงผิดกันมาก ของไทยเรานั้นวาง 7 เสียงเท่ากันหมด ดนตรีสากลมีเสียงเต็ม 5 เสียง และครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง สมมุติว่าจะแบ่ง (มาตราเสียงไทย) เราก็แบ่งออกได้เป็น 14 ครึ่งเสียง ยังไม่ได้วัดว่าความถี่ของแต่ละเสียงสำหรับดนตรีไทยจะเป็นเท่าไร (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 5 - 7)

ในเรื่องระดับเสียงดนตรีไทย อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวว่ามี 7 ทาง คือ

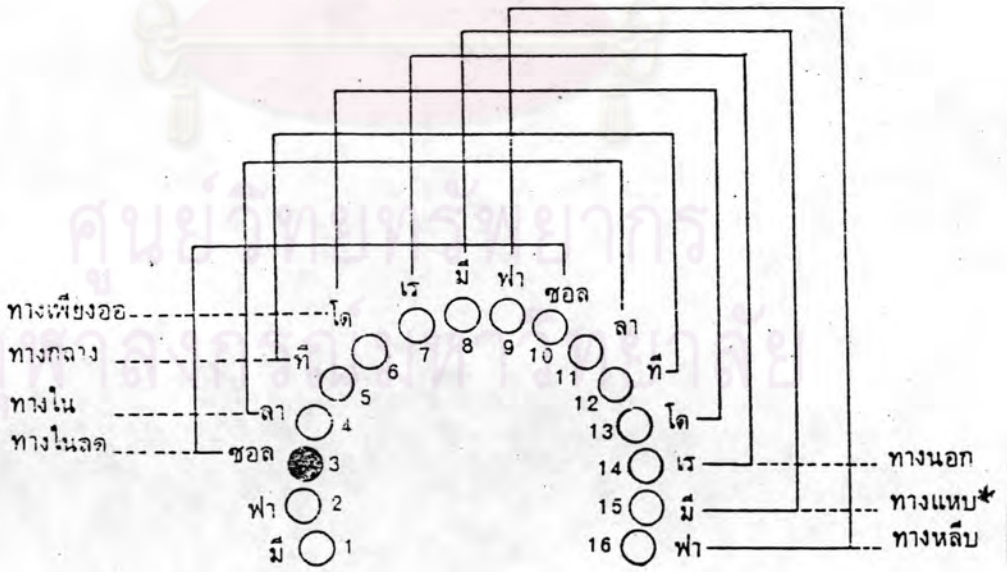
ปราชญ์ทางดนตรีไทยท่านได้กำหนดระดับเสียงสำหรับใช้กับเครื่องเป่าต่าง ๆ ซึ่งเรียกกันทั่วไปว่า "ทาง" ขึ้น 7 ทาง ดังนี้ (1) ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด (2) ทางใน (3) ทางกลาง (4) ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ (5) ทางกรวดหรือทางนอก (6) ทางกลางแหบ (7) ทางชวา (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 10 - 12)

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงมาตราเสียงไทยและความถี่ของเสียงไว้ดังนี้

มาตราเสียงไทย (Thai Mode) มีทั้งหมด 7 มาตรา เท่ากับจำนวนเสียงดนตรี-ไทย คือ 7 เสียง ทั้งนี้โดยนับเอาลูกแรกหรือต้นเสียงของแต่ละระดับเป็นเกณฑ์ และเทียบกับลูกฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก มาตราเสียงดนตรีไทยทั้ง 7 มีดังนี้ (1) ทางหลิบ หรือทางชวา ระดับเสียงสูงที่สุด (2) ทางแหบ หรือทางกลางแหบ (3) ทางนอก (4) ทางเพียงออ หรือทางนอกต่ำ (5) ทางกลาง (6) ทางใน (7) ทางในลด หรือทางเพียงออล่าง ระดับเสียงต่ำสุด... ถ้าจะเทียบความถี่ของเสียงแรก หรือเสียงลูกต้นของแต่ละทาง เทียบได้ดังนี้

1. ทางหลิบ 616 ไซเกิ้ลต่อวินาที
2. ทางแหบ * 560 ไซเกิ้ลต่อวินาที
3. ทางนอก 506 ไซเกิ้ลต่อวินาที
4. ทางเพียงออ 447 ไซเกิ้ลต่อวินาที
5. ทางกลาง 411 ไซเกิ้ลต่อวินาที
6. ทางใน 370 ไซเกิ้ลต่อวินาที
7. ทางในลด 336 ไซเกิ้ลต่อวินาที

และได้แสดงแผนภูมิของฆ้องวงใหญ่ไว้ดังต่อไปนี้ (ปัญญา รุ่งเรือง : 17 - 19)




*บางท่าน เรียกว่า ทางกลางแหบ

เดวิด มอร์ตัน (David Morton) ได้แสดงความถี่ของเสียงในระดับต่าง ๆ ที่ได้จากการวัดความถี่ของเสียงจากฆ้องวงใหญ่ จากคณะผกาวลีเมื่อ พ.ศ. 2505 เทียบกับลูกต้นของแต่ละทางได้ดังนี้ ทางหลิบ 614.5 ทางแหบ 556 ทางนอก 492 ทางเพียงออ 446.3 ทางกลาง 409.3 ทางใน 369 ทางในลด 336 (David Morton 1976 : 233)

นอกจากนั้นนักดนตรีชาวตะวันตกที่ได้ศึกษาดนตรีไทย กล่าวถึงระบบเสียงและการเทียบเสียงดนตรีไทยไว้ โดยมีความเห็นแตกต่างกันดังนี้

พาริ่ (Parry อ้างใน David Morton 1976 : 25) กล่าวว่า

ความรู้สึก (สมรรถภาพในการฟัง) ของนักดนตรีไทยในด้านความสัมพันธ์ของเสียงในมาตราเสียงต่าง ๆ นั้นสูงมาก นักดนตรีมีพัฒนาการในการใช้โสตประสาทเทียบเสียงได้อย่างถูกต้อง แต่เสียงแต่ละตัวโน้ตจะไม่เท่ากันทีเดียวกับระบบเสียงตามทฤษฎี

บาวริ่ง (Bowring อ้างใน David Morton 1976 : 27) กล่าวว่า

นักดนตรีหญิงบรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ท่านหนึ่งกล่าวไว้ว่า นักดนตรีไทยทั้งหลายมีความแม่นยำในการฟังเสียง และทำให้กลมกลืนกันได้อย่างดี ระหว่างเสียงของตัวโน้ตต่าง ๆ ได้เช่นเดียวกับนักดนตรีชาวยุโรปเหมือนกัน และเขาเหล่านั้นสามารถจะปรับเสียงเครื่องดนตรีของเขาให้เข้ากันได้ดี

เอลลิส (Ellis อ้างใน David Morton 1976 : 27) กล่าวถึงเรื่องนี้เป็นทำนองที่ไม่เห็นด้วยว่า "การปรับเสียงเครื่องดนตรีด้วยการใช้โสตประสาท มีผลทำให้ได้เสียงที่ไม่ค่อยเที่ยงตรง"

ส่วน ซาคส์ (Sachs อ้างใน David Morton 1976 : 27) กล่าวถึงเรื่องเดียวกันนี้ว่า

การปรับเสียงระหว่างระยะขั้นของเสียงต่าง ๆ เหล่านี้ (หมายถึง ระหว่างเสียงระดับต่าง ๆ ในมาตราเสียงไทย) แน่นอนว่ายังก่อให้เกิดข้อกังขาอีกมาก เพราะการใช้หูฟังเสียงอย่างเดียวโดยไม่มีเครื่องมือทางคณิตศาสตร์และฟิสิกส์เข้าช่วย ย่อมไม่อาจทำให้การตั้งระดับเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงเป็นไปได้อย่างจริงแท้แน่นอน

นอกจากเรื่องระบบเสียงแล้ว ปัญหาอีกอย่างหนึ่งก็คือ ระดับเสียงของดนตรีไทยตระกูลต่าง ๆ ไม่เท่ากัน ซึ่งในเรื่องนี้ ปัญญา รุ่งเรือง ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

การเทียบเสียงดนตรีในวงดนตรีแต่ละวงจะเทียบเสียงจากเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัวเป็นเกณฑ์ เช่น วงเครื่องสายจะเทียบเสียงจากขลุ่ยเพียงออ วงปี่พาทย์เทียบเสียงจากปี่ เป็นต้น ระดับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละวง แตกต่างกันไปตามลักษณะพิเศษของวงดนตรีนั้น ๆ แต่เดิมดนตรีแต่ละคณะมักจะถือระดับเสียงของนักร้องของตน หรือเครื่องมือที่เป็นหลักของตนเป็นเกณฑ์ เพื่อความสะดวกในการฝึกหัด (ปัญญา รุ่งเรือง 2530 : 14)

ในหนังสือที่ระลึกดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 15 บันทึกถึงเรื่องระดับเสียงที่แตกต่างกันของวงดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษาไว้ว่า

อาจารย์ผู้สอนดนตรีไทยและนักวิชาการดนตรีไทยได้แยกระดับเสียงดนตรีไทยที่มีการใช้กันอย่างแพร่หลาย ออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ ๆ คือ

- ระดับการเทียบเสียงดนตรีไทยของกรมศิลปากร ซึ่งมีมาแต่เดิม
- ระดับการเทียบเสียงดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งเทียบให้ต้นเสียงเท่ากับระดับเสียงมาตรฐานเครื่องดนตรีสากล

นอกจากนี้ชมรมดนตรีไทยอุดมศึกษา 17 สถาบัน ได้ใช้ระดับเสียงของกรมศิลปากร 6 สถาบัน และใช้ระดับเสียงของกรมประชาสัมพันธ์จำนวน 11 สถาบัน (ชมรมดนตรีไทยพระจอมเกล้าฯ 2526 : 57 - 59)

2.1.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับจังหวะและหน้าทับ

โน้ตเพลงไทยเล่มหนึ่งของกรมศิลปากรมีข้อความกล่าวถึงอัตราจังหวะและหน้าทับของเพลงไทยไว้ ดังนี้

หน้าทับ หมายถึง วิธีตีเครื่องหนังจำพวกที่เลียนเสียงจากทับ (โทน) ...เช่น ตะโพน โทน รำมะนา สองหน้า และกลองแขก ใช้ตีกำกับจังหวะเป็นระยะไปเพื่อให้รู้ส่วนและเสียงสำคัญของเพลง...

หน้าทับปรบไก่โบราณจารย์คิดขึ้นเป็นอัตราสองชั้นก่อน โดยใช้ตะโพนตีเลียนจากคำร้องของลูกคู่ที่ร้องรับในเพลงปรบไก่ (เพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่ง) แล้วเครื่องหนังอื่น ๆ จึงแปลงวิธีตีไปตามลักษณะของสิ่งนั้นอีกต่อหนึ่ง....

- หน้าทับสองไม้ มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่

หน้าทับปรบไก่และสองไม้เป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลงเพลงไทย เพราะหน้าทับจะตีวนซ้ำอยู่เช่นนั้นตลอดไปจนกว่าจะจบเพลง และเมื่อเกิดนิยมขยายอัตราของเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว หน้าทับทั้งสองนี้ก็ต้องขยายและตัดลงตามส่วนเช่นเดียวกัน...

ส่วนเพลงอีกเพลงหนึ่งไม่สามารถใช้หน้าทับทั้งสองนี้ได้ เพราะบางเพลงมีจังหวะตัดหรือผสมเป็นจังหวะ $\frac{2}{4}$ บางเพลงมีจังหวะไม่สม่ำเสมอ และบางเพลงมีประโยคสั้นบ้างยาวบ้าง เพลงประเภทนี้จึงจัดเป็น (หน้าทับ) ประเภทพิเศษ (กรมศิลปากร 2514 : 13 - 14)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงการใช้หน้าทับและความยาวของหน้าทับว่า

เมื่อเพลงไทยแบ่งออกเป็นอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวเช่นนี้ จังหวะหน้าทับที่ใช้ตีประกอบก็จำเป็นต้องแบ่งออกเป็น 3 อัตรา เช่นเดียวกัน เช่น มีหน้าทับปรบไก่สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เป็นต้น แต่โดยมากเมื่อแต่งเพลงขึ้นมาครบทุกอัตราแล้ว หน้าทับที่ใช้ประกอบมักจะเป็นหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ทั้งนั้น ส่วนหน้าทับ-พิเศษใช้น้อยจะมีบ้างก็เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดายงค์ เป็นต้น... ถ้าจะเทียบกับโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ แล้ว หน้าทับปรบไก่สองชั้นจะยาว 8 ห้อง สองชั้น 4 ห้อง ชั้นเดียว 2 ห้อง และหน้าทับสองไม้ยาวเป็นครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 73 - 74)

หน้าทับพิเศษที่มีที่ใช้ 3 กรณี คือ เพลงออกภาษาต่าง ๆ เช่น จีน แขก ฝรั่ง พม่า ฯลฯ เพลงที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำต่าง ๆ และเพลงหน้าพาทย์ เครื่องหนังที่ใช้ประกอบเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ ตะโพนและกลองทัด... หน้าทับตะโพนกลองนับว่าเป็นหน้าทับที่สูงสุดในวงการดนตรีไทย (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2521 : 61 - 64)

2.1.3 ทฤษฎีเกี่ยวกับแบบของดนตรีไทย

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแบบของดนตรีไทยที่ศึกษาพบ มีดังนี้

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงแบบของดนตรีไทยว่า มีการแบ่งเป็นวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอนเหมือนกัน ดังนี้

โดยคราวแรกก็แบ่งออกเป็นวรรคก่อน หลายวรรครวมกันเข้า เรียกว่าท่อนบ้าง ตัวบ้าง จับบ้าง ลาบ้าง องค์บ้าง แล้วแต่ลักษณะของเพลงเป็นประเภท ๆ ไป

การแบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีจังหวะหน้าทับตีกำหนดจังหวะไปทุกระยะ แต่ละจังหวะที่เครื่องหนังตีประกอบไปนี้ เรียกว่า วรรค ฉะนั้นเพลงที่มี 4 จังหวะหน้าทับจึงมี 4 วรรคไปด้วยในตัว

เพลงหลายวรรคด้วยกันย่อมเป็น 1 ท่อน บางทีท่อนหนึ่งมี 2 วรรค 3 วรรค เรื่อยไปถึง 16 วรรค อย่างมากไม่เกิน 8 วรรค ยกเว้นแต่เพลงตับและเพลงประเภทลูกโยนเท่านั้นที่อาจมีได้หลายสิบวรรค...เพลงหนึ่งอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้... บางเพลงไม่เป็นท่อนแต่แบ่งเป็นตัว เช่น เพลงเชิดจีนมี 4 ตัว ความจริงคำว่า "ตัว" ก็คือ "ท่อน"

มีเพลงเชิดชนิดเดียวที่แบ่งเป็นจับ คือ เพลงเชิดนอก ความจริงจับหนึ่ง ก็คือตัวหนึ่ง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงประเภท "ตระ" แบ่งออกเป็น "องก์" แทนที่จะแบ่งเป็นท่อน พูดง่าย ๆ องก์หนึ่ง ก็คือ ท่อนหนึ่ง นั่นเอง (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 95 - 98)

อุดม อรุณรัตน์ กล่าวถึงวรรคตอนของบทเพลงไทย โดยเรียกว่า องค์ประกอบของจังหวะ ดังนี้

องค์ประกอบของจังหวะมีอยู่ด้วยกัน 4 อย่าง ได้แก่

(1) กระสวนเสียง (Figure)

(2) ส่วนย่อของบทเพลง (Section)

(3) วรรคของบทเพลง (Phrase)

(4) ประโยคของบทเพลง (Sentense)

และได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า

กระสวนเสียง หมายถึง แบบอย่างของทำนองเพลง ส่วนย่อยของบทเพลง หมายถึงส่วนย่อยของวรรคหนึ่งของบทเพลง มีความยาวเพียง 2 ห้อง...วรรคของบทเพลงเป็นส่วนย่อยของประโยคหนึ่งโดยทั่วไปจะมี 4 ห้อง ประโยคของเพลงประกอบด้วย 2 วรรค หรือมากกว่า ประโยคของเพลงจึงมี 8 ห้อง เทียบเท่ากับ 1 จังหวะในทางดุริยางค์ดนตรีไทย (อุดม อรุณรัตน์ 2527 : 1-2)

นอกจากนี้ในหนังสือพจนานุกรมทางดนตรีของฮาร์เปอร์ (Harper's Dictionary of Music) ได้ให้ความหมายของคำต่าง ๆ ที่ อุดม อรุณรัตน์ นำมาใช้ไว้ดังนี้

Figure : ทำนองที่สั้นที่สุด บางครั้งมีเพียง 2 ตัวโน้ต เช่นทำนองที่เป็นเสียงนกคุกคู เป็นต้น และเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า Motive, Section : ส่วนของทำนองเพลงที่สมบูรณ์ สั้นกว่าท่อน (Movement) แต่ยาวกว่าตอน (Period) Phrase : ส่วนของทำนองเพลงที่มีความยาวเทียบได้กับคำกลอน 1 บรรทัด ยาวกว่า Figure แต่ไม่สมบูรณ์เท่า Period (Christine Ammer 1817 : 262)

แต่ในพจนานุกรมฉบับดังกล่าวไม่ปรากฏคำว่า Sentense แต่มีคำว่า Period ซึ่งให้ความหมายว่า

ส่วนของท่วงทำนองที่ประกอบด้วย 2 วลี (Phrase) ซึ่งเป็นกลุ่มของเสียง 4 , 12 หรือ 16 จังหวะ และจบลงด้วยท่วงทำนองที่สมบูรณ์ เทียบได้กับ 1 คำกลอนในบทกวีนิพนธ์ (Christine Ammer 1817 : 202)

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงแบบของดนตรีไทยไว้ในเอกสารคำสอนวิชาทฤษฎีดนตรีไทยว่า

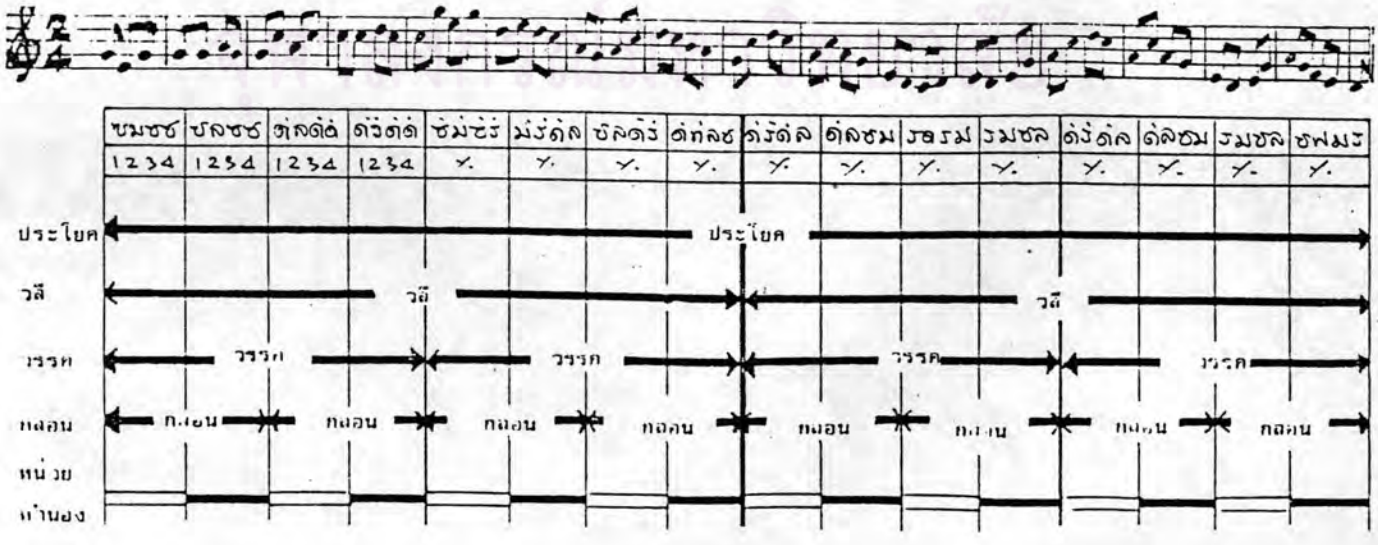
บทเพลงบทหนึ่งประกอบด้วยทำนองเพลงซึ่งอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้ แต่ละท่อนประกอบด้วยทำนองเพลงหลายประโยค (ทางดุริยางค์ไทยเรียกว่า จังหวะ หมายถึง จังหวะหน้าทับ) แต่ละประโยคประกอบด้วย 2 วลี แต่ละวลีจะมี 2 วรรค แต่ละวรรคมี 2 กลอนเพลง และแต่ละกลอนเพลงจะประกอบด้วย 2 หน่วยทำนอง...หน่วยทำนองเป็นส่วนย่อยที่สุดของบทเพลง จะประกอบด้วยกี่ตัวโน้ตก็ได้ แต่ไม่เกิน 4 ตัว เว้นแต่เป็นโน้ตแทรกแซง ดังตัวอย่าง

เพลงแป๊ะสามชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน

ท่อน 1 มี 3 ประโยค (3 จังหวะหน้าทับปรบไก่)

ท่อน 2 มี 6 ประโยค (6 จังหวะหน้าทับปรบไก่)

ประโยคที่ 1 ของท่อนที่ 1 ประกอบด้วย วรรคตอนต่าง ๆ ดังนี้ (ปัญญา รุ่งเรือง 2529 : 8)




ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

I17655821

เรื่องเกี่ยวกับการจำแนกประเภทเพลงไทย อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวไว้ในเรื่องการรวมชุดเพลงไทยว่า

เพลงไทยหลาย ๆ เพลงอาจนำมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุดได้ แต่ละชุดมีชื่อเรียกกันไปต่าง ๆ ดังนี้

การรวมชุดเป็นเพลงเถา ได้เคยอธิบายมาแล้วว่า เพลงในอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวนั้น ถ้านำมาบรรเลงติดต่อกันไปในคราวเดียวกันแล้วเราเรียกว่า เพลงเถา

การรวมชุดเป็นองค์ เพลงที่รวมชุดเป็นองค์นั้นมีชุดเดียว คือ เพลงชุด "องค์-พระพิราพ"

การรวมชุดเป็นเรื่อง เป็นเพลงบรรเลงไม่มีร้องมาร้อยเข้าด้วยกันเป็นเรื่อง แล้วให้ชื่อตามเพลง มีทั้งจำพวกเพลงช้า และเพลงเร็ว

การรวมชุดเป็นเพลงตับ แบ่งเป็น 2 ชนิด คือ ตับเพลง กับตับเรื่อง...และมีการรวมชุดแบบอื่น ๆ อีก
(อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 99 - 102)

สุดใจ ทศนร แบ่งประเภทเพลงไทยไว้ดังนี้

เพลงไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ เพลงบรรเลง และเพลงร้อง เพลงบรรเลงมีหลายประเภท ดังนี้ (1) เพลงโหมโรง (2) เพลงหน้าพาทย์ (3) เพลงเรื่อง (4) เพลงหางเครื่อง (5) เพลงออกภาษา (6) เพลงภาษา เพลงขับร้อง มีดังนี้ (1) เพลงเถา (2) เพลงตับ (3) เพลงเกร็ด (สุดใจ ทศนร 2518 : 38 - 4)

ปัญญา รุ่งเรือง จำแนกชนิดของเพลงไว้ 9 ชนิด คือ

เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ หน้าพาทย์ชั้นสูงและหน้าพาทย์ธรรมดา ... เพลงโหมโรง (โหมโรงการแสดงและโหมโรงดนตรี) เพลงเรื่อง (เพลงเรื่องเพื่อพิธีการและเพลงเรื่องแบบดั้งเดิม) เพลงตับ (ตับเพลงและตับเรื่อง) เพลงเถา เพลงใหญ่ (เพลงทยอย) เพลงเดี่ยว เพลงเกร็ด และเพลงหางเครื่อง (ปัญญา รุ่งเรือง 2530 : 193 - 195)

2.1.4 ทฤษฎีเกี่ยวกับการประสมวงดนตรีไทย

เอกสารเกี่ยวกับการประสมวงดนตรีไทยในปัจจุบันที่ศึกษาพบ มีดังนี้

วิมลศรี อุปรมัย จำแนกรูปแบบและประเภทของวงดนตรีไทยในปัจจุบันไว้ดังนี้

ก. <u>วงปี่พาทย์</u> ได้แก่ ปี่พาทย์ชาตรี ปี่พาทย์ไม้นวม ปี่พาทย์ไม้แข็ง ปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์นางหงส์

ข. <u>วงเครื่องสาย</u> ได้แก่ เครื่องสายวงเล็ก เครื่องสายเครื่องคู่ เครื่องสายผสม

ค. <u>วงมโหรี</u> ได้แก่ มโหรีเครื่องเล็ก มโหรีเครื่องคู่ มโหรีเครื่องใหญ่ (วิมลศรี อุปรมัย 2526 : 130)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงการประสมวงดนตรีไทยไว้ 5 ประเภท คือ

ก. การขับไม้และบรรเลงพิณ

ข. การผสมวงประเภทมโหรี แบ่งเป็นมโหรีครั้งกรุงเก่าอยุธยา ได้แก่ มโหรีเครื่องสี่ มโหรีเครื่องหก มโหรีสมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่ มโหรีเครื่องเล็ก มโหรีเครื่องคู่ มโหรีเครื่องใหญ่

ค. การผสมวงประเภทเครื่องปี่พาทย์ มี 3 ชนิด คือ ปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และยังมีปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์ด้วย

ง. การผสมวงเครื่องกลองแขก มี 2 ชนิด ใช้กลองมลายู และชนิดใช้กลองแขก

จ. การผสมประเภทเครื่องสาย คือ วงเครื่องสายไทย มี 2 ชนิด ได้แก่ วงเครื่องสายเครื่องเล็กและวงเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายปี่ชวาและวงเครื่องสายผสม

(อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 179 - 186)

เดวิด มอร์ตัน (David Morton) กล่าวถึงการประสมวงดนตรีไทยในปัจจุบันว่า

วงดนตรีมาตรฐานในปัจจุบันมี 3 ชนิด คือ วงปี่พาทย์ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องตีดำเนินทำนอง เครื่องจังหวะและปี่ วงเครื่องสาย ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เครื่องจังหวะและขลุ่ย วงมโหรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายประสมกัน (David Morton 1973 : 105)

2.2 <u>การปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย</u>

เอกสารที่กล่าวถึงการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยที่ศึกษาพบ มีดังนี้

2.2.1 เครื่องสายไทย ได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ซึ่งมีผู้กล่าวถึงดังนี้ คือ

พระยาภูมีเสวิน กล่าวถึงลักษณะการสีซอสามสายเกี่ยวกับการใช้คันชัก และใช้นิ้วว่ามีความสำคัญมาก ดังนี้

ลักษณะการสีซอสามสาย แบ่งเป็น 3 ประเภทเป็นหลักใหญ่ คือ สีแบบขับไม้ สีแบบไกวเปล และสีแบบฉุยฉาย ส่วนท่านั่งมี 3 ท่า คือ ท่าพระ ท่านาง ท่ายักษ์ ซึ่งมีท่วงทำนองรัก โศก และโกรธ

อาการอันสีแบบขับไม้ คือ ต้องพยายามสีเคล้าไปกับเสียงของคนขับสำนำ พยายามให้เสียงซอสนับสนุนให้ลอดคล้องกับทำนอง

การสีแบบไกวเปล เรียกว่า สีแบบลำลอง คือ สีตามเนื้อของตัว (เพลง) ไป แม้จะสีกับผู้ขับร้องก็ไม่คำนึงถึงบทประพันธ์มากนัก

การสีแบบฉุยฉาย มีอัตราความสั้นยาวเป็นหลัก ต้องบังคับเสียงซอให้ชัดถ้อยชัดคำกับคำร้องและบทประพันธ์นั้น ๆ

ส่วนการใช้คันสีนั้น ผู้สีจะใช้คันชักอัตรา 1 - 2 - 3 - 4 - 6 หรือ 16 และต้องสีคันชักประเภทน้ำไหล งูเลื้อย คันชัก สะอึกและคันชักผิดให้เป็นคันชักถูก

สำหรับนิ้ว มีอยู่หลายสิบอย่าง... ที่สำคัญ คือ นิ้วชุน นิ้วแอ้ นิ้วนาคสะดุ้ง นิ้วประ นิ้วพรม เปิดซอ ชะงักซอ ชะงักคันชัก และคันชักนั้นก็ต้องบังคับให้เป็นไปตามใจของตน (ภูมีเสวิน 2516 : 140 - 143)

ไม่แต่ซอสามสายเท่านั้นที่การใช้คันชักอย่างถูกต้องจะก่อให้เกิดความไพเราะ แต่ในการสีซอสองสาย (ซอด้วง ซออู้) ก็เช่นเดียวกัน

ซอสองสายจะฟังไพเราะแค่ไหนนั้น ขึ้นอยู่กับมือขวาที่เราใช้คันชักเสีย 80 % คงขึ้นอยู่กับนิ้วมือซ้ายที่เราประพรมไปตามสายซอเพียง 20 % การจับคันชักนั้นต้องจับเข้ามาทางโคนคันชัก ประมาณสัก 1 ใน 4 ควรจับคันชักให้แน่น และใช้กล้ามเนื้อนี้ อาจใช้ที่ข้อมือ ช่วงแขนตั้งแต่ข้อศอกลงมา หรือทั้งช่วงแขนโดยรวมกล้ามเนื้อที่หน้าอกเข้าไปด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2510 : 147 - 149)

ทองดี สุจริตกุล กล่าวถึงการเรียนจะเข้ของท่านที่วังนญาไทว่า เริ่มหัดเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ 12 ปี โดยหัดตีโทนแล้วจึงหัดจะเข้กับครูชุ่ม กมลวาทิน

และต่อเพลงจากพระสรรเพลงสรวง (เขียน วรวาทิน) จนครูมีความรู้แตกฉาน การหัด-เบื้องต้นจะจัดท่านั่งให้ดีเสียก่อน การพันไม้ดีด การจับไม้ดัด การวางนิ้วทุกอย่างนี้เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ดีดจะเข้ได้ดี มีท่าทางสวยสง่า เรื่องท่านั่งหลังตรง พับเพียบขวา มือขวาวางทางขวา เตรียมดีด มือซ้ายเกาะทางซ้ายนิ้วกดคุ่ม ๆ บนแต่ละนมตามเสียงที่ต้องการ

ด้านมือขวาพันไม้ดีดจับไม้ดีดต้องพันให้แน่น ให้ไม้ดีดฉากกับนิ้วชี้ แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือกดที่ปลายไม้ดีด โดยให้หัวแม่มือขนานกับนิ้วชี้ การจับไม้ใช้เพียงสองนิ้ว คือ นิ้วชี้ และนิ้วหัวแม่มือ

ในสมัยที่เริ่มหัดนั้น ต้องดีดสายเปล่าก่อนประมาณ 7 วัน จึงลงนิ้ว ขึ้นต้นด้วยตับต้น-เพลงฉิ่ง (มีต้นเพลงฉิ่ง จะเข้ทางยาว ดวงพระยาตุ จบที่นกขมิ้น) เมื่อรัวได้คล่องจึงจะต่อเพลงเขมรไทรโยค ลาวดวงเดือน ต่อจากนั้นครูจึงจะดูนิ้วว่าสมควรต่อเพลงเดี่ยวให้ได้หรือยัง (ฉันเอง 2511 : 49 - 50)

จะเห็นได้ว่าหลักการจับไม้ การใช้นิ้ว การใช้คันชัก และการฝึกหัดเบื้องต้นที่ถูกต้องมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเรียนเครื่องสายไทย และต่อการที่จะพัฒนาฝีมือการบรรเลงอีกด้วย

2.2.2 เครื่องเป่า มีผู้กล่าวถึงการเป่าขลุ่ย เป่าปี่ เป็นหลักการไว้ดังนี้

พระยาภูมีเสวินอธิบายถึงเรื่องการเป่าขลุ่ยว่า ต้องใช้ลมลักษณะต่าง ๆ ให้เป็น ต้องรู้จักเป่าแก้ขลุ่ยเพี้ยน และฝึกใช้นิ้ว กล่าวคือ

ขลุ่ยธรรมดา หรือที่เรียกว่าเสียงต้อนั้น มีอยู่ด้วยกัน 8 เสียง และยังแหบได้อีก 4 เสียง และลมพิเศษอีก 1 เสียง ผู้ที่จะหัดเป่าขลุ่ยควรหัดระบายลมให้ได้ และรู้จักวิธีชะงักลม ชะงักเสียง ชะงักลีลาในวรรคของเพลง โดยชะงักที่เกิดเสียง ฉิ่ง หรือฉับ และต้องทราบถึงแหล่งกำเนิดของลมต่าง ๆ ด้วย เช่น ลมปริบ ลมโปรย ลมกรรโชก ลมปลายลิ้น ลมกลางลิ้น ลมจากลำคอ ลมจากทรวงอก ลมจากกระพุ้งแก้ม ถ้าเราเลือกใช้ให้ถูกวรรคตอนของเพลงแล้ว ความไพเราะของขลุ่ยจะเพิ่มขึ้นเป็นทวีคูณ การแก้ขลุ่ยเพี้ยนทำได้โดย ถ้าขลุ่ยเพี้ยนสูงในเสียงใดเสียงหนึ่ง ก็ให้เป่าลมนั้นอ่อนลงกว่าเดิม และปิดนิ้วเสียงนั้นให้สนิทโดยใช้ลมปลายลิ้น ถ้าเพี้ยนต่ำ ก็ให้เป่าลมแรงขึ้นกว่าเดิม และปิดนิ้วไม่ต้องสนิท

การฝึกหัด ควรรู้จักเสียงของขลุ่ยเสียก่อน โดยการไล่เสียงตั้งแต่นิ้วก้อยเรียงตามลำดับรูขึ้นไปจนเปิดหมดทุกนิ้ว ต่อไปควรหัดเป่าเพลงสั้น ประเภทเพลงสองชั้นง่าย ๆ ก่อน โดยการเลือกเพลงที่ไม่มีจังหวะหยุด สำหรับผู้ที่ชำนาญพอใช้แล้ว ครูควรสอนให้รู้เป็นตอน ๆ ไป บอกลมขลุ่ยให้ที่ละลม แต่ไม่เป็นเพลงเพียงแต่เป็นวรรค ซึ่งเรียกกันว่า "นิ้วการบ้าน" หรือ "ลมการบ้าน" (ภูมีเสวิน 2516 : 133 - 136)

เทียบ คงลายทอง กล่าวถึงการจับขลุ่ยว่า ควรใช้มือขวาไว้บน เนื่องจากเป็นมือที่ถนัดกว่า การจับขลุ่ยนั้น โบราณแนะให้ใช้มือขวาอยู่บน มือซ้ายอยู่ล่าง เพราะคนส่วนมากถนัดขวา มือขวา (บน) ใช้นิ้วมากกว่ามือซ้าย (ล่าง) แต่ถ้าเป็นคนถนัดซ้าย จะเอามือซ้ายไว้บน ครูก็ไม่ว่าอะไร (บรรลือ พงศ์ศิริ 2525 : 108)

จากข้อความนี้แสดงว่า การฝึกหัดเป่าปี่ ขลุ่ย โดยใช้ลมแบบต่าง ๆ การใช้นิ้วไล่เสียงให้ชัด ตลอดจนการฝึกหัดหลักเบื้องต้นเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนการใช้มือใดไว้บนหรือไว้ล่างนั้น แม้ควรใช้มือขวาไว้บน แต่ก็อนุโลมได้ตามความถนัดของผู้เป่า

2.2.3 เครื่องตี (ระนาด - ฆ้องวง)

ประสิทธิ์ ถาวร กล่าวเกี่ยวกับการฝึกหัดตีระนาดว่า การจับไม้อย่างถูกต้อง การตีที่ถูกต้อง อย่างที่เรียกว่าตีฉากนั้น เป็นพื้นฐานสำคัญ โดยเล่าถึงการสอนระนาดของหลวงประดิษฐ์ ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่สอนท่านว่า

ท่านนำก้านไม้มาวางที่ใจกลางมือของผม แล้วให้ผมงอนิ้วมือทุกนิ้ว ตั้งแต่ปลายนิ้วก้อยถึงนิ้วชี้ และนิ้วหัวแม่มือมาจับก้านไม้ไว้ให้แน่น โดยกดปลายนิ้วไว้กับก้านไม้ เมื่อเห็นว่าผมจับก้านไม้ได้ถูกต้องแล้ว ท่านก็ให้ผมค่อย ๆ คว่ำมือ โดยไม่มีการเกร็งกล้ามเนื้อใด ๆ ทั้งสิ้น แล้วท่านก็รวบมือทั้งสองของผมมารวมกัน แล้วผินหน้าคาถาประสิทธิ์ประสาทให้ จากนั้นท่านให้ผมเกร็งกล้ามเนื้อท่อนแขนตั้งแต่ข้อศอกถึงข้อมือ นิ้วทุกนิ้วจับไม้ให้แน่น ยกไม้พร้อมกันให้สูงจากผืนระนาดประมาณครึ่งไม้ฟุต แล้วตีลงไปที่ผืนระนาดพร้อม ๆ กัน กำหนดให้มือทั้งสองมีระยะห่างกันเป็นคู่แปด เสียงที่ได้ยินจะเป็นเสียงเดียว ตีแบบนี้ท่านเรียกว่า ตีฉาก การตีฉากนี้ใช้เฉพาะไล่มือเท่านั้น หาได้ใช้ในการบรรเลงทั่วไปไม่ คุณประโยชน์ของการตีฉากนี้มากมายสุดประมาณ นอกจากเป็นจุดเริ่มต้นของการตีระนาดที่ดีแล้ว ยังสามารถแก้มือระนาดที่เสียมาแล้วหลายปีให้คืนสภาพเป็นนักระนาดที่ดีมีฝีมือได้โดยไม่ยาก หากมีความพยายาม (ประสิทธิ์ ถาวร 2524 : 62)

นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงหลักสูตรสิบประการที่จะทำให้บรรเลงดนตรีได้ไพเราะ ซึ่งเน้นในแง่รากฐานการฝึกที่ถูกต้อง เช่น การนั่ง การจับไม้ตี วิธีตี วิธีใช้เสียง และวิธีดำเนินกลอนเพลง เป็นต้น ดังนี้

ดนตรีดีที่เพราะ ชาติใดก็ตามถ้าดนตรีขาดความไพเราะเสียแล้ว จะมีความหมายได้อย่างไร ข้าพเจ้าในฐานะศิษย์คนที่ 3 ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ขอนำหลักสูตรสิบประการของท่านมาเสนอ ดังนี้ (1) <u>วิธีนั่ง</u> นั่งตัวตรงหน้าตั้ง อกผายไหล่ผึ่ง นั่งแบบชั้นเชิงชายนักรบ นั่งแบบชั้นเชิงชายเจ้าชู้ นั่งแบบ

คารวะ (2) วิธีจับไม้ (จับคว่ำมือ) จับแบบปากกา จับแบบปากไก่ จับแบบปากนกแก้ว (3) วิธีตี ตีลาก ตีท่อนแขน ตีท่อนไหล่ ตีปลายข้อ (4) วิธีใช้เสียงธรรมดา เสียงกลม เสียงโต เสียงแก้ว (5) วิธีใช้เสียงพิสดาร เสียงร่อนใบไม้ไหว เสียงกรวดกรุบ กริบ ปริบ โปรย ฯ ล ฯ (6) วิธีดำเนินกลอน กลอนไต่ลวด กลอนร้อยลูกโซ่ กลอนน้ำไหล กลอนใบไม้ร่วง กลอนย้อนเข็ม กลอนสับนก กลอนรอดตาค่าง กลอนเขมร ลาว พม่า ไทย มอญ แขก ฯ ล ฯ (7) ที ท่า ขึ้น ลง (8) สวม ส่ง ลอด แทรก (9) ขัด ต่อ ล้อ หลอก (10) ล้วง ลัก เหลื่อม ล้ำ โฉบ เฉี่ยว (ประสิทธิ์ ถาวร 2517 : 8 - 10)

ส่วนในแง่การนั่งและการจับไม้ ท่านได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมไว้อีกดังนี้

การเป็นนักดนตรีจะต้องเริ่มหัดตั้งแต่ท่านั่งที่ถูกต้อง ถ้าเราฝึกมาอย่างไรก็จะได้อย่างนั้น ถึงจะนั่งพับเพียบก็ต้องนั่งให้ตัวตรง ให้มีท่าทางสง่า มีศักดิ์ศรีน่าเกรงขามหรือน่าเอ็นดู เช่น นั่งแบบราชสีห์ นั่งแบบชั้นเชิงชายนักสู้ก็ต้ององอาจผึ่งผาย นั่งอกผายไหล่ผึ่ง หน้าตั้ง ตัวตรง

การจับไม้ระนาดก็เหมือนกัน ถ้าต้องการให้เกิดเสียงร่อนเป็นริดไม้ หรือร่อนผิวน้ำก็ต้องจับแบบ "ปากกา" ถ้าต้องการให้เสียงนุ่มนวลก็จับแบบ "ปากไก่" ถ้าต้องการให้เกิดเสียงดัง มีอำนาจก็ต้องจับแบบ "ปากนกแก้ว" (ประสิทธิ์ ถาวร 2521 : 33)

สรุปได้ว่า การนั่งที่ถูกวิธี การใช้มือจับไม้ การลงน้ำหนักมือ และการตีให้ชัด ซึ่งเป็นรากฐานในการฝึกหัดเป็นสิ่งสำคัญในการเรียนขั้นต้น ส่วนวิธีการใช้เสียง การดำเนินกลอนและเทคนิคอื่น ๆ มีความจำเป็นในการเรียนขั้นสูงขึ้นไป

2.2.4 เครื่องหนัง

การบรรเลงดนตรี จังหวะ และหน้าทับ เป็นสิ่งสำคัญที่กำหนดวรรคตอนของเพลง ซึ่งจะขาดมิได้ เครื่องหนังจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากอีกชนิดหนึ่ง การบรรเลงเครื่องหนังให้ดีต้องได้รับการฝึกหัด ดังนี้

การตีตะโพนนั้น ท่านให้นั่งขัดสมาธิลงข้างหลังตะโพน แล้วใช้ฝ่ามือซ้ายและขวาตีลงบนหน้าตะโพนให้เกิดเป็นเสียงและหน้าทับต่าง ๆ ให้เอาหน้าเท่ง ไว้ทางขวามือ และเอาหน้ามัดไว้ทางซ้ายมือ เพราะหน้าเท่งเป็นหน้าที่จะต้องประคบมือให้ดีจริง ๆ จึงจะฟังชัดเจน ให้นั่งตัวตรงเป็นสง่า งอแขนช่วงล่างทั้ง 2 ประมาณ 90 องศา แล้วหัดตีเสียงต่าง ๆ

(ก) ตีด้วยมือขวา เราอาจตีเสียงต่าง ๆ ได้ถึง 4 เสียง คือ เสียงเท่ง เสียงเทิด เสียงทะ เสียงปึะ

(ข) ตีด้วยมือซ้าย จะให้สำเนียงที่เป็นได้ 3 อย่าง คือ เสียงติง เสียงตีด เสียงตุ๊บ

(ค) ตีสองมือพร้อมกัน ได้เสียงพริง เสียงเพริ่ง เสียงพริด เสียงเพริด และเสียงปลั้ง

(อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2524 : 9 - 15)

จะเห็นได้ว่า การนั่งให้ถูกต้อง การใช้มือตีที่ถูกวิธี และการฝึกหัดตีเสียงต่าง ๆ ให้ชัดเจน เป็นพื้นฐานสำคัญในการฝึกหัดเครื่องหนัง ซึ่งผู้ฝึกจะละเลยมิได้

2.3 การขับร้องเพลงไทย

เอกสารเกี่ยวกับการสอนขับร้องที่ศึกษาพบมีดังนี้

ท้วม ประสิทธิ์กุล ได้ให้ความเห็นในการสอนขับร้อง โดยเน้นที่การวางรากฐานให้มั่นคงว่า

การเรียนขับร้องเบื้องต้น ครูควรวางรากฐานเพื่อให้เด็กมีหลักเสียก่อน คือ ให้เด็กร้องเพลงที่มีเสียงเอื้อนยาว ๆ ควรใช้เพลงต้นเพลงฉิ่ง หรือลีลาคล้ายคลึงกัน เพื่อจะหัดให้ใช้เสียงที่นอตีกับการหายใจที่ถูกต้องตามหลักและวิธีของการร้องเพลง การขับร้องเสียงมีความสำคัญ จะต้องฝึกหัดการใช้เสียงให้ได้ดีเสียก่อน เสียงใดก็ให้รู้และฟังออกว่า เสียงตรงลูกถูกต้องเป็นอย่างไร ที่เรียกว่า เพี้ยน เป็นอย่างไร คนร้องที่จะร้องได้ดีอยู่ที่การนั่งด้วยเหมือนกัน ร้องเพลงไทยต้องนั่งแบบไทย เช่น นั่งพับเพียบ เป็นต้น

การนั่งร้อง ถ้านั่งถูกต้องก็ร้องสบาย เช่น นั่งตัวตรง เพราะการร้องเพลงนั้นต้องการให้หายใจได้สะดวกสบายเป็นสำคัญ และต้องตั้งใจตลอดเวลาว่ากำลังทำอะไรอยู่ (ท้วม ประสิทธิ์กุล 2517 : 11 - 12)

ประเวช กุมุท ได้ให้แนวคิดในการสอนขับร้องว่า ต้องคำนึงถึงธรรมชาติ วิธีการ ความเพียร และการศึกษาด้านบทร้อยกรองและจังหวะเพลงด้วย ดังนี้

ธรรมชาติ หมายถึง ธรรมชาติของผู้ที่จะฝึกฝนวิชาขับร้องต้องประกอบด้วย เสียงที่แจ่มใส เข้าลักษณะเสียงดนตรีไม่แหบห้าว มีจังหวะดีโดยธรรมชาติ

วิธีการเบื้องต้น ฝึกร้องตั้งแต่เพลงง่าย ๆ ศึกษาถึงวิธีการเอื้อน เสียงอือ เออ เอย เอิง เงย ฯ ล ฯ ซึ่งมีทั้งการร้องโดยหุบปาก ให้เสียงผ่านทางจมูก หรือเปิดปากให้เสียงออกมาจากลำคอโดยตรง กระแสเสียงและถ้อยคำที่ร้องชัดเจน ไม่อู้อี้ อุบอิบ

อนึ่งเรื่องลมหายใจในขณะปฏิบัติการร้อง ก็ควรศึกษาว่า ควรจะหาเรื่องหายใจตรงไหน การใช้อักขรวิธีต้องให้ถูก

ความขยันหมั่นเพียร ต้องหมั่นฝึกปรือ หมั่นท่อง หมั่นซ้อม หมั่นต่อเพลง หมั่นศึกษาบทร้อยกรอง เป็นหน้าที่ของผู้ขับร้องจะต้องรักษาความสละสลวยเพราะพริ้งของบทนิพนธ์ไว้ โดยให้ความสนใจในความหมายของถ้อยคำ แล้วแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้อง

การใส่อารมณ์ตามลักษณะของเพลงและบทร้อง ผู้ขับร้องรู้จักใส่อารมณ์ตามทำนองให้เหมาะสม คือ ให้พอดีกับอารมณ์และบทขับร้อง เพลงในอัตราสามชั้นไม่นิยมใส่อารมณ์มากเกิดควร มักนิยมใช้กับเพลงในอัตราสองชั้นหรือชั้นเดียว การใส่อารมณ์ตามบทร้องหรือทำนองเราไม่ใช้กิริยาประกอบ การใช้กิริยาประกอบเป็นเรื่องของการแสดง

ศึกษาเครื่องประกอบจังหวะ เช่น จังหวะฉิ่ง ซึ่งเป็นจังหวะพื้น หากผู้ร้องได้ศึกษาถึงจังหวะใหญ่ เช่น จังหวะหน้าทับด้วยแล้ว จะทำให้เพลงที่ร้องเป็นไปโดยสมบูรณ์ไม่ขาดไม่เกิน

มรรยาทและสมาธิ เช่น การนั่ง ควรนั่งให้ตัวตรง ยืดอกให้สง่าผ่าเผย มีใบหน้าที่ยิ้มแย้มพอควร ไม่บังควรวางท่าให้ผิดไปจากความสง่าผ่าเผยจนกลายเป็นหยิ่งยะโส

ความตั้งใจและมั่นคง ในขณะปฏิบัติหน้าที่ รวมทั้งการควบคุมสติมิให้มีอาการตื่นเต้นประหม่า ความมีสมาธิมั่นในการปฏิบัติงานย่อมทำความสำเร็จอย่างงดงามให้เกิดแก่ผู้ปฏิบัติ (ประเวท กุมุท 2513 : 82 - 85)

เจริญใจ สุนทรวาทิน ให้ความสำคัญในเรื่องเสียง คำร้อง จังหวะ การหายใจ การสร้างอารมณ์ และความประณีตบรรจง ดังนี้

หลักใหญ่ในการขับร้อง คือ <u>เสียง</u> ได้แก่ คุณภาพเสียง การเปล่งเสียงต้องมีการควบคุมให้หนักให้เบา <u>คำร้อง</u> ต้องร้องให้ชัดเจน ถูกต้องความหมาย บรรจงกล่าวคำให้ไพเราะน่าฟัง การเอื้อนเป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการร้องเพลงไทย เป็นการครั่นหรือกระทบเสียงต้องวางให้เหมาะว่า ส่วนไหนควรใช้ทำอะไร หนักเบาสั้นยาวแค่ไหน การแบ่งส่วนลัดความสั้นยาวหนักเบาของการเอื้อนแต่ละคำ <u>จังหวะ</u> ต้องดี ร้องให้ตกตรงจังหวะทุกช่วงไป <u>การหายใจ</u> ต้องกำหนดที่ตายตัว ต้องมีที่หายใจ ซ่อนรอยต่อให้สนิท โดยคนฟังไม่รู้สึก และคนร้องไม่เหนื่อยมาก <u>การสร้างอารมณ์</u> ต้องใส่ให้ถูกต้องให้รู้สึกว่า ตรงนี้เศร้า ตรงนี้หวาน ตรงนี้รัก <u>ความประณีตบรรจง</u> ทุกวรรคแต่ละเอื้อน หรือแต่ละคำร้องต้องเป็นไปด้วยการบรรจง (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2525 : 21 - 23)

ส่วนในการสอน ใช้วิธีการสอนให้จำเพลงได้ก่อน แล้วจึงตบแต่งขัดเกลาภายหลัง ดังที่กล่าวว่า

ในด้านการสอนของข้าพเจ้า ถ้าผู้ศึกษาอยู่ในขั้นเบื้องต้น ข้าพเจ้าจะใช้วิธีสอนโดยย่อเพลงให้จำได้ก่อน เหมือนที่เรียนกันทั่ว ๆ ไป เมื่อถึงขั้นจำเพลงได้ต่อไปจะค่อย ๆ ตบแต่งจัดเสียง จัดเอื้อน จัดวางคำ เป็นที ๆ ไป ซึ่งใช้เวลาไม่ช้านัก เมื่อจบเพลงใช้ได้ก็รู้สึกว่า การขับร้องของผู้นั้นฟังดูพอใช้ ในขั้นต่อไปก็จะต่อเพลงต่อไป แต่จะเพิ่มวิธีการหลักการให้มากขึ้น ให้สูงขึ้น ตามความสามารถของผู้เรียน (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2525 : 26)

สุรางค์ ดุริยพันธ์ ให้หลักการร้องเพลงไทยไว้ 5 ประการ คือ เนื้อร้อง ทำนอง เสียง ถ้อยคำ และจังหวะ ดังที่กล่าวไว้ว่า

หลักการร้องเพลงไทยมีอยู่ 5 ประการ คือ (1) <u>เนื้อร้อง</u> ซึ่งจะขาดหรือเกินไม่ได้ (2) ทำนอง หมายถึง วิธีตกแต่งบทเพลง (3) <u>เสียง</u> ต้องประกอบกับธรรมชาติด้วย และเสียงจะต้องเข้ากับเครื่องดนตรี (4) <u>ถ้อยคำ</u> ต้องร้องให้ชัดเจนตามบทประพันธ์ (5) <u>จังหวะ</u> เป็นหัวใจของเพลงต้องรักษาจังหวะให้สม่ำเสมอถูกต้องตามจังหวะบังคับของเพลง จะขาดหรือเกินไม่ได้ (สุรางค์ ดุริยพันธ์ 2518 : 17 - 18)

จากข้อความดังกล่าวนี้แสดงว่า การฝึกหัดขับร้องจะต้องเริ่มจากการนั่ง การฝึกหัดออกเสียง การฝึกจังหวะ การเอื้อน การฝึกหายใจ และการฝึกหัดเพลงจากง่ายไปหายาก เป็นหลักสำคัญในการขับร้อง และถ้านักร้องมีความรู้เรื่องดนตรีและภาษาไทยอย่างแตกฉาน ก็น่าจะเป็นผลดีแก่การขับร้องด้วย

2.4 <u>การสอนดนตรีไทยในอดีตและปัจจุบัน</u>

ก่อนที่จะมีการศึกษาในระบบโรงเรียนนั้น การสอนดนตรีไทยเป็นไปเช่นเดียวกับศิลปวิทยาแขนงอื่น ๆ คือ มีการสอนกันตามบ้าน วัด และวัง การสอนดนตรีสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของสำนักตามบ้านต่าง ๆ จะหัดกันเฉพาะในตระกูล ในครอบครัวหรือในหมู่ญาติที่เป็นนักดนตรีและในละแวกใกล้เคียง สถานที่ที่มีชื่อเสียงด้านดนตรีไทยมิได้อยู่ทุกจังหวัด แต่จังหวัดที่มีชื่อเสียง คือ จังหวัดสมุทรสงคราม ราชบุรี พระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี อ่างทอง เพชรบุรี (ชิ้น ศิลปบรรเลง 2527 : 26 - 28) ดังเช่นการศึกษาของอาจารย์มนตรี ตราโมท ที่เริ่มศึกษาดนตรีจากวัดและบ้าน ดังข้อความที่พลายสุประดิษฐ์เล่าว่า

การศึกษาวิชาดนตรีของครูมนตรี ตราโมท เริ่มที่วัดสุวรรณภูมิสมัยนั้น ท่านพระครูวินยานุโยค (สี่) เจ้าอาวาสได้สร้างวงปี่พาทย์ประจำวัดขึ้น มีครูอ่ำเป็นผู้ฝึกสอนก่อน เมื่อครูอ่ำตาย ครูสมบุญศิษย์ครูอ่ำได้เป็นผู้สอนต่อมา ประมาณ พ.ศ. 2456 ไปอยู่สมุทรสงคราม เนื่องจากสมัยนั้นนอกจากกรุงเทพฯ และธนบุรีแล้ว ดนตรีของจังหวัดนี้มี

ชื่อเสียง ซึ่งเรียกเป็นสามัญชนว่า "บางช้าง" มีชื่อเสียงยิ่งกว่าที่อื่น ครูดนตรีไปอยู่ที่บ้านครูสมบุญ สมสุวรรณ ตำบลกระพ้อม บ้านนี้มีทั้งปี่พาทย์และแตรวง จึงได้ฝึกหัดเล่าเรียนทั้งสองอย่าง (มนตรี ตราโมท 2527 : 144)

เจริญชัย ชนไพโรจน์ กล่าวถึงเรื่องการเรียนดนตรีของครูช้อย สุนทรวาทิน จากการบอกเล่าของหลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) ว่า ตัวท่านเองเรียนดนตรีจากวัดน้อยทองอยู่เช่นเดียวกับครูช้อย และครูช้อยก็เป็นครูดนตรีของวงปี่พาทย์ที่วัดน้อยทองอยู่ด้วย ดังความตอนหนึ่งว่า

อันปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่นี้เป็นของสมภารแสงเจ้าอาวาสวัดน้อยทองอยู่ ท่านสร้างขึ้นและยกให้เป็นสมบัติของหลานชาย ชื่อ นายแหยม วีณิน ซึ่งต่อมาได้เป็นพระประดับดุริยกิจ พร้อมกันนั้นท่านสมภารแสงยังได้จัดหาครูปี่พาทย์ ที่มีความเชี่ยวชาญมาควบคุมฝึกสอน... ก็คือครูช้อย สุนทรวาทินนี่เอง (เจริญชัย ชนไพโรจน์ 2513 : 40 - 41)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงการศึกษาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (คร ศิลปบรรเลง) ว่า

ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะนับว่าเป็น "ลูกหม้อ" ในทางดนตรีอย่างแท้จริง เพราะบิดาของท่าน คือ ครูสิน ศิลปบรรเลงนั้น เป็นศิษย์โดยตรงของท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ...ท่านครูมีแววเป็นนักดนตรีเต็มตัว โดยสามารถตีฆ้องวงได้ตั้งแต่อายุ 5 ขวบ ท่านครูมาเริ่มเอาใจใส่กับการดนตรีอย่างแท้จริงเมื่ออายุ 11 ขวบ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2513 : 6 - 7)

ส่วนการสอนดนตรีในวังนั้นมีสอนกันทั้งในวังหลวงและวังของเจ้านายหรือเชื้อพระวงศ์ชั้นสูง สมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีสอนเฉพาะในวังหลวงเท่านั้น ต่อมาในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็กพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงยกเลิกพระราชกำหนดเก่า เปิดโอกาสให้ขุนนาง เจ้านาย และเชื้อพระวงศ์ที่สนใจด้านดนตรีไทย มีวงดนตรีเป็นของตนเอง ก็ได้มีการฝึกหัดดนตรีไทยกันอย่างแพร่หลาย การศึกษาดนตรีในวังเป็นไปอย่างกว้างขวาง มีการตั้งวงดนตรีและสอนดนตรีตามวังต่างๆ มากมาย เช่น พระบาทสมเด็จประปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีวงดนตรีส่วนพระองค์ มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียง คือ ครูมีแขก ครูสิน (ศิลปบรรเลง) วงปี่พาทย์และวงมโหรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 วงดนตรีของกรมพระนครสวรรค์วรพินิต ชื่อ วงบาง-

ขุนพรหม วงดนตรีของสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศร์ เจ้าของวังบางคอแหลม มีพระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ฝึกสอนและควบคุมวง เป็นต้น และยังมีวงดนตรีในวังอื่น ๆ อีกมากมาย รวมแล้วไม่ต่ำกว่า 23 วง (สมภพ ภิรมย์ 2521 : 57 - 58)

ในแง่ของวิธีการสอน ไม่ว่าจะเป็นการสอนในบ้าน วัด หรือวัง ดังกล่าวมาแล้ว มีวิธีการสอนหลายวิธี ดังที่มาศสุภา ศรีสุกอง ได้ศึกษาพบว่ามี 7 วิธี คือ

1. สอนเน้นการปฏิบัติควบคู่ไปกับทฤษฎีและคุณธรรมนักดนตรี
2. สอนโดยยึดมั่นในจารีตประเพณี
3. สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรี
4. สอนโดยอาศัยความจำเป็นหลัก
5. สอนตามความสามารถของศิษย์
6. สอนต่อจากพื้นฐานเดิมของผู้เรียน
7. สอนเป็นรายบุคคล

(มาศสุภา ศรีสุกอง 2531 : 96 - 100)

ขั้นตอนการสอนจะเริ่มจากง่ายไปหายากดังที่ มนตรี ตราโมท กล่าวถึงขั้นตอนการเรียนปี่พาทย์ ซึ่งต้องมีการครอบเป็นระยะ ๆ เหมือนการเรียนวิชาสามัญเป็นระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา สรุปความได้ว่า (มนตรี ตราโมท 2531 : 4 - 5)

<u>ขั้นแรก</u> เป็นการเรียนเพลงสาธุการ และเพลงในชุดโหมโรงเย็น โดยเว้นเพลงตระไว้เพลงหนึ่ง ... ขั้นนี้ครูจับมือตีเพลงสาธุการตอนขึ้นต้น

<u>ขั้นที่ 2</u> เมื่อเรียนโหมโรงเย็นจบแล้ว จะเรียนตระโหมโรง โดยในการครอบครูจะจับมือตีตอนขึ้นต้นเพลงตระ

<u>ขั้นที่ 3</u> เป็นการเรียนเพลงโหมโรงกลางวัน ครูจะจับมือตีตอนต้นของเพลงกระบองกัน

<u>ขั้นที่ 4</u> เป็นการเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ครูจับมือตีเพลงบาทสกุณี

<u>ขั้นที่ 5</u> เป็นชั้นสูงสุด คือ การเรียนเพลงองค์พระพิราพ ครูจะจับมือตีตอนขึ้นต้นของเพลงองค์พระพิราพ

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท ยังได้ระบุไว้ด้วยว่า ผู้ที่จะเรียนเพลงองค์พระได้นั้น จะต้องมีอายุไม่ต่ำกว่า 30 ปี หรือได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุสงฆ์แล้ว หรือมิฉะนั้นจะต้องได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก่อน จึงจะเรียนได้

เมื่อดนตรีไทยเข้าสู่การศึกษาในระบบโรงเรียน และเมื่อมีการสอนในระดับอุดมศึกษาวิธีการสอนมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมบ้าง ดังเช่นที่ มาศสุภา ศรีสุกอง ได้ศึกษาพบว่า

> การสอนวิชาชีพดนตรีในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้ใช้วิธีการสอนเหมือนกับการศึกษาดนตรีไทยในสำนักสามัญชน และในราชสำนักสมัยการปกครองระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์... การสอนภาคทฤษฎีใช้วิธีสอนแบบบรรยายเป็นหลัก...การสอนภาคปฏิบัติเครื่องดนตรีใช้วิธีสอนโดยอาศัยความจำ สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรี และสอนให้ปฏิบัติตามอย่างครูโดยเคร่งครัด (มาศสุภา ศรีสุกอง 2531 : 14)
>
> ส่วนการสอนในวิทยาลัยครูและในมหาวิทยาลัย มีวิธีสอนดังนี้
>
> หลักการสอนประวัติดนตรีไทยและทฤษฎีดนตรีไทย ใช้วิธีสอนแบบบรรยายเป็นหลัก นอกจากนี้ใช้การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองในเนื้อหาวิชาบางตอน ซึ่งได้รับมอบหมายจากผู้สอนให้ศึกษาค้นคว้าแล้วเขียนเป็นรายงานเสนอผู้สอน...การสอนปฏิบัติดนตรีไทย ขับร้องใช้วิธีสอนแบบเก่า คือ สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรี สอนโดยใช้ความจำเป็นหลัก และให้ปฏิบัติเลียนแบบครู มีการใช้โน้ต หรือสัญลักษณ์ หรือเทปช่วยความจำ (มาศสุภา ศรีสุกอง 2531 : 174 - 175)

อรวรรณ บรรจงศิลป์ กล่าวถึงการสอนดนตรีว่า ไม่ควรเป็นการสอนที่ทำให้ผู้เรียนเกิดความน่าเบื่อหน่าย หรือสอนซ้ำ ๆ ซาก ๆ ดังข้อความต่อไปนี้

> ครูต้องทำให้เด็กรู้สึกว่าดนตรีเป็นสิ่งสวยงาม น่ารื่นรมย์ น่าพอใจ...ในชั่วโมงดนตรีครูควรให้เด็กเกิดความรู้สึกตื่นเต้นและได้รับความสำเร็จ ชั่วโมงดนตรีควรเป็นชั่วโมงแห่งความสงสัย ประหลาดใจ จนมีความรู้สึกว่าดนตรีทำให้เกิดความสุข ในการสอนครูจะต้องยึดหลักนี้ไว้ มิฉะนั้นชั่วโมงดนตรีจะกลายเป็นชั่วโมงที่น่าเบื่อหน่าย ซ้ำ ๆ ซาก ๆ เป็นชั่วโมงฝึกหัดมากกว่าการค้นพบ เป็นการเลียนแบบมากกว่าการค้นคว้า (อรวรรณ บรรจงศิลป์ 2521 : 17)

จากข้อความข้างต้นนี้สรุปได้ว่า การสอนดนตรีไทยในอดีตเริ่มต้นจากการสอนตามบ้าน ตามวัด และวัง โดยใช้วิธีสอนแบบให้ผู้เรียนทำตามครูโดยมีทั้งการสอนปฏิบัติและทฤษฎีควบคู่กันไป ซึ่งผู้เรียนจะอาศัยความจำเป็นหลักโดยยึดมั่นในจารีตประเพณีและแบบแผนที่มีมาแต่ดั้งเดิม นอกจากนั้นผู้เรียนจะได้รับการสอนจากง่ายไปหายากตามลำดับขั้น และตามความสามารถของแต่ละบุคคล และเมื่อดนตรีไทยเข้าสู่ระบบโรงเรียน จึงได้มีการสอนแบบบรรยาย

ในภาคทฤษฎีและการสอนโดยใช้ความจำ สอนเฉพาะทางของเครื่องดนตรีโดยให้ผู้เรียนปฏิบัติตามอย่างครูในภาคปฏิบัติ

การสอนดนตรีไทยในปัจจุบันนอกจากจะเป็นการสอนเพื่ออาชีพและการเป็นครูดนตรีไทยแล้ว ยังควรคำนึงถึงพัฒนาการทางดนตรีของผู้เรียนและสมรรถภาพด้านต่าง ๆ ของผู้ที่สำเร็จการศึกษาทางดนตรีด้วย ดังที่ ลออิส ชอคซี่ (Lois Choksy 1986 : 115) ได้กล่าวถึงผลลัพธ์ที่ควรจะได้จากการจัดการศึกษาด้านดนตรี โดยอ้างถึงการประชุมนักศึกษาด้านดนตรีแห่งชาติ ในปี 1970 ในประเทศสหรัฐอเมริกาว่า

เป้าหมายของดนตรีศึกษามี 9 ประการ คือ

1. การเข้าร่วมบรรเลงดนตรีบางอย่างที่ถนัดเล่นคนเดียว หรือไม่ก็ร่วมกับหมู่คณะ
2. เลือกฟังดนตรีได้อย่างกว้างขวางหลาย ๆ แบบ ด้วยความเข้าใจและอย่างได้รับความบันเทิงใจ
3. อ่าน หรือเข้าใจโน้ตเพลงที่ได้ฟัง หรือชมได้
4. คิดแนวทางบรรเลงดนตรีของตนเองได้
5. ใช้ดนตรีเพื่อการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ
6. เข้าใจและจำแนกลักษณะที่สำคัญของดนตรีในถิ่นต่าง ๆ รวมทั้งประวัติดนตรีและดนตรีของเผ่าชนต่าง ๆ ในโลกปัจจุบัน
7. เห็นคุณค่าและใช้คุณค่าของดนตรีในเชิงการสื่อความหมายและการแสดงออกส่วนตน
8. ส่งเสริมดนตรีทั้งในแง่ที่เป็นสิ่งสำคัญด้านการศึกษา และส่วนของชีวิตในชุมชน
9. รักษาและพัฒนาความเป็นดนตรีของตนให้ก้าวหน้าอยู่เสมอ

<u>ตอนที่ 3</u> **อิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่มีต่อการพัฒนาดนตรีไทย**

ในสมัยรัตนโกสินทร์นี้ อิทธิพลทางดนตรีและแนวคิดทางดนตรีแบบตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในดนตรีไทย และทวีปริมาณมากขึ้นทุกที ๆ เช่น การรวมชุดเพลงไทย การบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก การนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมในวงดนตรีไทย การขับร้อง และการประสมวงดนตรีแบบใหม่ ๆ เอกสารที่ระบุถึงเรื่องนี้ เช่น เรื่องการรวมชุดเพลงไทย ดังที่ หม่อมเจ้าหญิงดวงใจ จิตรพงศ์ ซึ่งได้ทรงอธิบายไว้ในหนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทยว่า

ต่อมาทรงเห็นว่าบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดเป็นที่เล่นกันมานั้นจนจืดแล้ว ก็ทรงผันแปรนำมาพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ และอิเหนา เล่านิทานแล้วบรรจุเพลงขับร้องให้เหมาะกับเค้าความและท่วงที ประกอบด้วย เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโขนละคร ดังเช่น เพลง Selection ของดนตรีฝรั่ง

เมื่อ พ.ศ. 2437 ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงตับสั้น ๆ สำหรับบรรเลงประกอบภาพนิ่งถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ อีกชุดหนึ่งตามแบบของฝรั่งที่เรียก Tableau Vivant เพื่อจะทรงจัดให้พระอนุชาและพระราชวงศ์ที่ยังทรงเยาว์เล่น ซึ่งมีรวมกันอยู่ 8 ตับ เช่น เรื่องสามก๊ก ที่เรียกกันบัดนี้ตับจูล่ง และตับชินเดอริลลา เป็นต้น (กรมศิลปากร 2506 : 21 - 51)

ด้านการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก มีการนำเอาแตรวงมาใช้ในวงการทหารก่อน กล่าวคือ

ทหารไทยเริ่มแตรมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 เริ่มมีแตรสัญญาณต่างๆ แบบฝรั่งมาในวังหน้าของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวก่อน ทหารเรือวังหน้าของสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ เป่าแตรเก่งมาก่อนทหารวังหลวง และสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น เวลาเรือรบฝรั่งเข้ามาเมืองไทยจะมีแตรวงมาเป่าด้วยเสมอ คนไทยชอบมาก ตามประวัตินั้นเล่าว่า ฝรั่งมาบรรเลงครั้งใด คนไทยสนใจมายืนฟังกันแน่นเสมอ... เห็นจะเป็นสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เราเริ่มบรรเลงเพลงไทยแท้ มีฉิ่ง มีกลอง ประกอบ โดยใช้แตรฝรั่งเล่น ใครจะเป็นคนเริ่มหาทราบไม่ แต่น่าจะเป็นทหารเรือหรือทหารบกเริ่มขึ้นก่อน เป็นการบรรเลงแบบเป่าทำนองตามกันไปเหมือนวงปี่พาทย์เล่น จะมีลูกฆ้องหรือทางของเครื่องผิดกันเล็กน้อย (พูนพิศ อมาตยกุล 2520 : 74 - 74)

นอกจากแตรแล้วก็ยังมีเปียโนที่เข้ามาประสมในวงดนตรีไทย โดยการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสาย คือ

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีสุภาพสตรีอีกท่านหนึ่งเป็นนักเดี่ยวเปียโนที่ขึ้นชื่อลือชามาก ชื่อคุณสุมิตรา สุจริตกุล ซึ่งเป็นญาติสนิทของพระสุจริตสุดาพระสนมเอกในรัชกาลที่ 6 (นามเดิมว่า เปรื่อง สุจริตกุล) คุณพระสุจริตสุดามีวงเครื่องสายไทย บรรเลงประสมกับเปียโนเป็นคณะแรก เรียกชื่อ วงดนตรีนี้ว่า "นารีศรีสุมิตร" เป็นวงดนตรีหญิงล้วนเท่าที่ทราบมามีนักดนตรีและนักร้องหลายคน เช่น คุณครูนิภา อภัยวงศ์ คุณครูฉลวย จิยะจันทร์ คุณประเทือง ณ หนองหาร เป็นต้น รวมอยู่ในคณะโดยมีคุณสุมิตรา สุจริตกุล เป็นผู้เล่นเปียโน (พูนพิศ อมาตยกุล 2524 : 103)

นอกจากอิทธิพลด้านเครื่องดนตรีตะวันตกที่เข้ามาผสมผสานในวงดนตรีไทยแล้ว ดนตรีไทยยังรับเอาแบบแผนการขับร้องประสานเสียงอย่างฝรั่งเข้ามาใช้ในการขับร้องเพลงไทยด้วย

โดยเริ่มตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 ดังที่ เสฐียรโกเศศ ได้กล่าวถึงการทำเพลงร้องประสานเสียงของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า

> การร้องผู้หญิงกับผู้ชายปนกันฟังไม่ได้ผล ประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้ชาย ประเดี๋ยวได้ยินแต่เสียงผู้หญิง เพราะผู้ชายเสียงต่ำ ผู้หญิงเสียงสูง ร้องไปทางเดียวกันต้องวางเสียงเป็นคู่แปด เวลาเพลงลงเสียงต่ำเสียงผู้หญิงจ้า เสียงผู้ชายพิมหายไป เวลาเพลงขึ้นเสียงสูง เสียงผู้ชายจ้า ผู้หญิงขึ้นเสียงไม่ถึง ต้องหลบเสียงลงเท่ากับผู้ชาย ก็พิมหายไป ฉัน (หมายถึง สมเด็จฯ กรมพระยานริศฯ) เห็นโทษอันนี้จึงคิดแก้ เอาวิธีร้องเสียงแตกอย่างฝรั่งมาใช้ทำทางให้เสียงผู้ชายลดลงกว่าเสียงผู้หญิงเข้าเป็นคู่สี่คู่ห้า ไม่ให้ถึงคู่แปด ฟังได้ผลดีขึ้น (เสฐียรโกศศ 2506 : 24)

อิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่มีต่อการประสมวงดนตรีไทย คือ การนำเอาการประสมวงแบบซิมโฟนีออร์เคสตราเข้ามาเป็นแบบอย่างในการประสมวงดนตรีไทยวงใหญ่ ดังเช่นแนวคิดของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ที่คิดจะบรรเลงดนตรีไทยด้วยเครื่องดนตรีหลาย ๆ ชิ้น ดังที่ ประสิทธิ์ ถาวร (2521 : 31) ได้เล่าถึงแนวคิดของท่านไว้ว่า

> เมื่อได้พบเห็นการบรรเลงของชาวตะวันตก คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะจึงปรารภว่า การบรรเลงที่ใช้เครื่องดนตรีมาก ๆ นั้น ฟังดูมีอำนาจและมีความเป็นระเบียบ เกิดความพร้อมเพรียง เสียงหนักเบาที่เกิดจากการบรรเลง ให้อารมณ์เป็นอย่างดี (ประสิทธิ์ ถาวร 2521 : 31)

จากแนวคิดนี้เองได้กลายมาเป็นความจริงในภายหลัง โดยเริ่มจากการบรรเลงที่บ้านของหลวงประดิษฐ์ไพเราะก่อน โดยคุณครูได้ให้ศิษย์จำนวนมากซึ่งมาร่วมไหว้ครูประจำปีบรรเลงปี่พาทย์พร้อม ๆ กัน หลาย ๆ วง... จินตนาการและการลองประสมวงมหาดุริยางค์ไทยของคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้กลายเป็นจริง เมื่ออาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ได้จัดการบรรเลงมหาดุริยางค์ไทย โดยฝีมือของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป โดยใช้เครื่องบรรเลงกว่า 200 เครื่องมือ เมื่อปี พ.ศ. 2515 (สุรชัย เครือประดับ 2524 : 97)

ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประสมในวงดนตรีไทย โดยปรับการบรรเลงรูปแบบและเนื้อหาของบทเพลงให้แตกต่างไปจากที่มีมาแต่เดิม ในลักษณะที่เรียกว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย (Comtemporary Thai Music) (ปัญญา รุ่งเรือง 2530 : 195) ขึ้น เริ่มจากการนำเอาวงดนตรีไทยมาบรรเลงร่วมกับวงหัสดนตรี โดยปรับระดับเสียงให้เข้ากันและบรรเลง

สลับกันเป็นช่วง ๆ ประกอบการขับร้องแบบเนื้อเต็ม โดยแต่งเนื้อเพลงใหม่ให้เข้ากันกับทำนองเพลงที่มีมาแต่เดิม มีการตัดต่อแต่งเติมตามความเหมาะสมกับลักษณะเพลงไทยสากล และเรียกวงดนตรีแบบนี้ว่า วง "สังคีตประยุกต์" โดยกรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้ริเริ่มขึ้น วราห์ วรเวช (อ้างในสมาคมนักแต่งเพลง 2529 : 29) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ ไว้ว่า

> พ.ศ. 2495 มีการนำทำนองเพลงไทยมาใส่เนื้อร้องเต็มทำนองขับร้องบรรเลงแบบเพลงไทยสากล ซึ่งคณะสุนทราภรณ์ได้ปฏิบัติไว้อย่างน่าชื่นชมในระยะแรก โดยครูแก้วและครูเอื้อร่วมกัน นั่นคือ การนำเพลงทำนองเก่ามาใส่เนื้อร้องใหม่และตั้งชื่อในบรรยากาศที่คงไว้ในที่มาของเพลงเดิม เช่น ดวงเดือน กระแต คำหอม บรเทศ ดำเนินทราย เป็นต้น ขณะเดียวกัน ม.ล.ขาบ กุญชร ก็ได้คิดดนตรีผสมขึ้น ตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีในรัชกาลที่ 7 ว่า ดนตรีไทยกับดนตรีสากล ควรจะเล่นรวมกันได้ ดังนั้นท่านจึงสั่งให้ทำดนตรีผสมขึ้น ปรับเสียงเครื่องดนตรีไทยใหม่ให้เสมอเท่าเครื่องดนตรีสากล เพลงในแนวผสมเพลงแรก คือ เพลงกระแต ดนตรีประเภทนี้ได้เปลี่ยนชื่อเสียงใหม่ว่า สังคีตประยุกต์

นอกจากวงดนตรีสังคีตประยุกต์จะทำดนตรีผสมดังกล่าวนี้แล้ว ยังมีนักดนตรีที่มีความสามารถทั้งทางดนตรีไทยและดนตรีสากล ได้นำเพลงไทยมาบรรเลงในแนวสากลแบบสังคีตประยุกต์ตามแบบสากลล้วน ๆ ขึ้นอีกด้วย

> นักดนตรีที่นำเพลงไทยคลาสสิคมาทำเป็นไทยสากลที่ผลิตผลงานด้านนี้มากที่สุด คือ ครูเอื้อ สุนทรสนาน (สุนทราภรณ์) เพลงไทยคลาสสิกที่นำไปใส่เนื้อร้องเป็นไทยสากลมีหลายสิบเพลง บางเพลงก็นำไปทั้งหมด บางเพลงก็นำไปเฉพาะบางตอน บางเพลงก็ใช้วิธีตัดต่อ เช่น เพลงสุดสงวน จากเพลงไทยคลาสสิก ชื่อ "สุดสงวน" ในอัตราจังหวะสองชั้น สาริกาชมเดือน จากเพลงสารีกาชมเดือนสองชั้น รักบังใบ จากเพลงสองชั้นชื่อบังใบ ใต้แสงเทียน จากเพลงลาวเสี่ยงเทียนสามชั้น บ้านนา จากเพลงไทยชื่อใบ้คลั่ง เพลงนี้เป็นทำนองที่ดัดแปลงไปแล้ว พรพรหม จากเพลงแขกมอญบางขุนพรหมสองชั้น น้ำตาลใกล้มด จากเพลงเขมรเขาเขียวของเก่า ดีกันนะ จากเพลงไทยชื่อยวนเคล้าสามชั้น พายเรือพลอดรัก จากเพลงเขมรพายเรือ รัก จากเพลงโสมส่องแสงสามชั้น ผลงานของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง 2525 : 124 - 125)

เขียน ศุขสายชล (อ้างใน พูนพิศ อมาตยกุล 2527 : 17) เล่าว่า เคยมีการนำเอาผลงานเพลงของท่านไปทำเป็นเพลงไทยสากล ดังนี้

เคยมีเพลงของฉันทางไทย ๆ นี่แหละ นายเวศ สุนทรจามร เขาเคยมาขอเอาไปทำเพลงผสมสังคีตสัมพันธ์เล่นปนทั้งไทย-ฝรั่ง...ตอนที่เขาอัดแผ่นเสียงเราก็ไม่รู้จักชื่อใหม่ของเขา แต่พอฟังเข้าก็รู้ว่าเป็นทำนองของเราแต่กลายรูปไปเป็นเพลงสากลเนื้อเต็ม

ในแง่การปรับปรุงดนตรีไทยให้เหมาะกับกาลสมัย ตลอดจนการนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาประสมในวงดนตรีไทยเพิ่มขึ้นนั้น ประสิทธิ์ ถาวร มีความเห็นว่า

ควรจะมีการปรับปรุง เพราะบรรพบุรุษของเราท่านอุตส่าห์สร้างมาให้เราแล้ว เราไม่ควรหยุดอยู่แค่นี้ ทั้งนี้เพราะการปรับปรุงไม่ใช่เป็นการทำลาย ซึ่งเรามีวิธีทำได้หลายอย่าง ได้แก่ การปรับปรุงเครื่องดนตรีให้มีเสียงละเอียดมากขึ้น เช่น ซอ มีซอด้วงเป็นเสียงเอก และซออู้เป็นเสียงทุ้ม ก็ควรให้มีระดับเสียงสูงหรือต่ำกว่านี้บ้าง หรือจะปรับปรุงโดยนำเครื่องดนตรีนิ้นบ้าน เช่น ซิง สะล้อ มาร่วมบรรเลงในวง เพื่อเป็นสำเนียงของเพลงนั้น เช่น เพลงลาว ถ้าใช้ซิงเข้าประสมด้วยก็จะทำให้น่าฟังขึ้น (ประสิทธิ์ ถาวร 2521 : 32)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยครั้งล่าสุด คือ การประสมวงมโหรีเข้ากับวงซิมโฟนีออร์เคสตราของตะวันตก โดยนายปัญญา รุ่งเรือง เป็นผู้คิดริเริ่ม ทั้งด้านการประสมวงดนตรีและการสร้างแบบแผนของการบรรเลงขึ้นใหม่ และเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า "มโหรีซิมโฟนีออร์เคสตร้า" ใช้เครื่องดนตรีไทยและสากลรวมกันกว่า 80 ชิ้น มีการขับร้องประสานเสียงร่วมกับการขับร้องแบบไทย มีการคิดรูปแบบเพลงขึ้นใหม่ บรรเลงด้วยวิธีใหม่ ๆ ในจังหวะใหม่ แต่พัฒนาเทคนิคและบรรเลงโดยใช้ทฤษฎีทางดนตรีไทยร่วมกับหลักดุริยางค์สากล ดังข้อความที่ปรากฏในสูจิบัตรครุศาสตร์คอนเสิร์ต ครั้งที่ 9 ดังนี้

วงมโหรีของไทยขาดเครื่องสายเสียงต่ำ และขาดเครื่องเป่าที่ทำเสียงแผดจ้าสง่าผ่าเผยอย่างแตร ในขณะที่วงซิมโฟนีตะวันตก ขาดเสียงกังวาน สดใส อย่างระนาดเอกและฆ้องวง และไม่มีเครื่องสายใช้ดีดที่มีเสียงสดชื่นแบบพิเศษอย่างจะเข้ การรวมวงดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้เข้าด้วยกันจึงทำให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น และการที่ดนตรีวงนี้มีเครื่องประกอบจังหวะแบบไทยและตะวันตก ทำให้การบรรเลงมีรสชาติเพิ่มขึ้น และสามารถบรรเลงดนตรีและบทเพลงได้ทุกชนิด รวมทั้งรูปแบบการจัดวงดนตรีที่เปลี่ยนจากแบบไทยแท้มาเป็นไทยสากล เป็นการประสมประสานตะวันตกเข้ากับไทยตามสภาพปัจจุบัน (ปัญญา รุ่งเรือง อ้างในครุศาสตร์ 2531 : 19)

ในหนังสือที่ระลึกมหกรรมดนตรีสี่ภาคกับเอกลักษณ์ไทย ของคณะอนุกรรมการประชาสัมพันธ์และประเมินผลงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย กล่าวถึงการบรรเลงและระบบเสียงในวงมโหรีซิมโฟนีออร์เคสตร้า ว่า

> ในวงดนตรีดุริยางค์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Music) วงนี้ จัดให้เครื่องดนตรีไทยและสากลแยกกันบรรเลงบ้าง บรรเลงร่วมกันบ้าง ใช้ทฤษฎีดนตรีไทยบ้าง ใช้เทคนิคแบบสากลบ้าง ทำนองเพลงบางทำนอง นำมาจากทำนองสำคัญ (Theme) ของเพลงไทย และใช้วิธีปรับระบบเสียงประสม (Diatonic) ให้เป็นระบบ 7 เสียง (Septatonic) ชนิดที่มีระยะห่างเท่า ๆ กัน (Seven Pitches Equidistant) แบบไทย โดยปรับระดับเสียงดนตรีไทยให้เสียงต้นของทางนอกสูงเท่ากับเสียงต้นของบันไดเสียงซีเมเจอร์ (C Major) นั่นก็คือ กำหนดให้เสียงต้นของทางเพียงออเท่ากับ $B^{\flat}$ และถือว่า นี่คือ ระดับเสียงมาตรฐาน (Standardize Pitch) ของวงดนตรีร่วมสมัยคณะนี้ (คณะอนุกรรมการประชาสัมพันธ์และประเมินผลงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย 2530 : 25)

การพัฒนาดนตรีไทยนอกจากเป็นไปได้ในด้านการพัฒนารูปแบบและวิธีบรรเลงดังกล่าวมาแล้ว การนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาช่วยในการสอนดนตรี ก็สามารถนำได้ดังที่ ชนก สาคริก กล่าวไว้ในเรื่อง "ดนตรีไทยยุคคอมพิวเตอร์" ว่า

> ผู้เขียนเห็นว่าเราสามารถนำเอาเครื่องคอมพิวเตอร์มาใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยได้ 3 รูปแบบด้วยกันคือ (1) ใช้บันทึกโน้ตเพลงแบบตัวเลข (2) ใช้กราฟฟิคจากเครื่องคอมพิวเตอร์ทั้งเสียงดนตรีสังเคราะห์ แสดงภาพเคลื่อนไหวของมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ (3) ใช้ควบคุมเครื่องซินธิไซเซอร์ให้เกิดเสียงเหมือนเครื่องดนตรีที่กำลังบรรเลงร่วมกันเป็นวง (ชนก สาคริก 2530 : 47)

การทำให้ดนตรีไทยเป็นที่นิยมในสังคมนั้น นอกจากปรับปรุงด้านต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้ว การใช้การศึกษาและเผยการสอนดนตรีไทยเท่ากับผู้ฟังเป็นส่วนรวมก็มีความสำคัญ ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงทัศนะของผู้ฟังโดยทั่วไป และการส่งเสริมดนตรีไทยว่า

> ผู้ฟังดนตรีไทยโดยทั่วไปมักคิดว่า (1) ฟังดนตรีไทยแล้วรู้สึกเชย เพราะคนส่วนมากนิยมฟังดนตรีฝรั่ง เพราะรู้สึกว่าโก้ (2) ดนตรีไทยไม่เอาไหนฟังเหมือนกันหมดทุกเพลง (3) เพลงไทยเอื้อนยืดยาดน่ารำคาญ... คนไทยส่วนมากไม่รู้ดนตรีไทย และมีหลายคนทำเป็นอายที่จะฟังดนตรีไทยด้วยซ้ำ ฉะนั้นจึงต้องมีการส่งเสริมกันขึ้นเพื่อความพัฒนา

ถาวรของดนตรีไทยเรา การส่งเสริมดนตรีไทยอาจทำได้ทั้งการเขียน การบรรยาย และการสาธิต คุณสมบัติของผู้ฟังส่งเสริมดนตรีไทยที่ดี คือ (1) มีความรู้เรื่องดนตรีไทยทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ทฤษฎี และอื่น ๆ (2) สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้แทบทุกชนิด (3) เป็นผู้มีศิลปะในการส่งเสริมในขั้นสูง เช่น เขียนเก่ง พูดเก่ง มีความสามารถในการถ่ายทอด (4) มีอารมณ์ขัน (5) รู้จักใช้หลักทางจิตวิทยาให้เหมาะสม (6) ทำงานเผยแพร่ด้วยความรักดนตรีประดุจชีวิต
(อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2528 : 23 - 28)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นนี้สรุปได้ว่า ดนตรีตะวันตกส่งผลกระทบถึงการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงดนตรีไทยในลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น การนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมในวงดนตรีไทย มีการขับร้องประสานเสียงเกิดขึ้นในดนตรีไทย มีการปรับปรุงแบบของบทเพลง (Form) ขึ้นใหม่ เกิดมีวงสังคีตประยุกต์ มีการประสมวงดนตรีขนาดใหญ่ เช่น วงมหาดุริยางค์ขึ้น และเกิดมีวงมโหรีซิมโฟนีออร์เคสตราขึ้นด้วย นอกจากนั้นยังได้มีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ในการสอนดนตรีไทยเพิ่มขึ้น

<u>ตอนที่ 4</u> งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอนเพื่อพัฒนาดนตรีไทยเท่าที่ศึกษาพบ ได้แก่ งานวิจัยเกี่ยวกับทัศนคติของนิสิตที่มีต่อดนตรีไทย สมรรถภาพครูดนตรีในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา การประเมินหลักสูตรวิชาเอกดนตรีในวิทยาลัยครู ทัศนคติของผู้ศึกษาดนตรีไทยเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยในประเทศไทย พัฒนาการของวิชาชีพดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ และวิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งสรุปได้ดังต่อไปนี้

ประดิษฐ์ อินทนิน (2524 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาทัศนคติต่อดนตรีไทยของนิสิตนักศึกษามหาวิทยาลัยส่วนกลาง ผลการวิจัยพบว่า โดยส่วนรวมนิสิตนักศึกษามีทัศนคติที่ดีต่อดนตรีไทย นิสิตนักศึกษาหญิงมีทัศนคติที่ดีต่อดนตรีไทยมากกว่านิสิตชาย ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประสบการณ์ทางดนตรีไทยในมหาวิทยาลัยและสภาพแวดล้อมทางดนตรีไทย มีผลต่อทัศนคติด้านดนตรีไทยของนิสิตนักศึกษาด้วย

นภดล พูลสวัสดิ์ (2526 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาสมรรถภาพครูดนตรีในโรงเรียนมัธยมศึกษาในจังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษ ผลการวิจัยพบว่า สมรรถภาพของครูดนตรีตาม

ความต้องการของครูและนักเรียนโรงเรียนมัธยมศึกษาในจังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษไม่แตกต่างกัน กล่าวคือ ครูและนักเรียนมีความเห็นเช่นเดียวกันว่า สมรรถภาพด้านต่าง ๆ ทุก ๆ ด้าน มีความจำเป็นสำหรับครูโดยเฉพาะ สมรรถภาพด้านมนุษยสัมพันธ์เป็นสมรรถภาพที่จำเป็นอย่างยิ่ง และสมรรถภาพด้านวิชาการของครูดนตรี ในการรู้จักวิธีบำรุงรักษาเครื่องดนตรีทั้งไทยและสากล เป็นสิ่งจำเป็นและเป็นสิ่งที่ครูและนักเรียนโรงเรียนมัธยมในจังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษต้องการมากที่สุด

อรุณ วิวัฒนาปฐพี (2527 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการประเมินหลักสูตรวิชาเอกดนตรีในวิทยาลัยครู ผลการวิจัยพบว่า จุดมุ่งหมายของหลักสูตรส่วนใหญ่มีความเหมาะสม โครงสร้างของเนื้อหาสาระเน้นด้านทฤษฎีมากกว่าปฏิบัติ มีดนตรีตะวันตกมากกว่าดนตรีไทย จำนวนหน่วยกิตภาคปฏิบัติดนตรีมีน้อยเกินไป เนื้อหาส่วนใหญ่เหมาะสม การประเมินด้านปัจจัยเบื้องต้นสำหรับหลักสูตรบพว่ายังไม่เหมาะสมเท่าที่ควร อาจารย์ผู้สอนมีคุณวุฒิต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานของทบวงมหาวิทยาลัย จำนวนอาจารย์ไม่เพียงพอ อุปกรณ์การเรียนการสอนยังไม่เพียงพอ อุปกรณ์การเรียนการสอนยังไม่พร้อมเท่าที่ควร ส่วนนักศึกษามีความพร้อมและคุณสมบัติเหมาะสมในระดับปานกลาง และในการประเมินกระบวนการพบว่า กระบวนการของหลักสูตรยังไม่เหมาะสมเท่าที่ควร การดำเนินการเรียนของนักศึกษาอยู่ในระดับปานกลาง มีลักษณะเป็นผู้รับ มีการซักถามและแสดงความคิดเห็นน้อย กระบวนการเรียนการสอนยังไม่เหมาะสม นักศึกษาได้รับการพัฒนาด้านพุทธิพิสัยและทักษะพิสัยน้อย ส่วนการประเมินผลผลิตพบว่า บัณฑิตวิชาเอกดนตรีศึกษา มีคุณสมบัติตามความมุ่งหมายของหลักสูตรค่อนข้างน้อย

เฉลิมนล งามสุทธิ (1980 : บทคัดย่อ) ได้สำรวจทัศนคติของผู้ศึกษาดนตรีไทยเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีไทยในประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่า ผู้บริหารและผู้สอนดนตรีในประเทศไทยมีทัศนคติต่อการศึกษาดนตรีไม่แตกต่างกัน แต่มีทัศนคติที่ไม่ดีต่อวิธีการบริหารและวิธีการสอนดนตรี ผู้บริหารและผู้สอนดนตรียอมรับว่าดนตรีเป็นการศึกษาทางวิชาการที่มีความสำคัญเท่าเทียมกับวิชาอื่น ๆ

มาศสุภา ศรีสุกอง (2531 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ แบ่งออกเป็น 2 ระยะ คือ ระยะแรก (พ.ศ. 2325 - 2475) เป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระมีบ้าน วัด และวัง เป็นสถานที่ศึกษา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำความรู้ความสามารถทางดนตรีไปใช้บรรเลงดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ หลักสูตรเป็น

การปฏิบัติเพื่อนำไปใช้ ระยะที่สอง (พ.ศ. 2476 - 2529) เป็นการจัดการศึกษาในสถาบันการศึกษา เพื่อผลิตบุคลากรด้านดนตรีไทยให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ ของรัฐและจัดการศึกษาตามสถาบันที่เปิดสอนวิชาชีพดนตรีไทย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อผลิตศิลปินดนตรีไทยและผลิตครูดนตรีไทย การสนับสนุนของผู้บริหารประเทศเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ดนตรีไทยได้รับการพัฒนาความต้องการของผู้บริหารและความต้องการของหน่วยงานสิ่งที่เป็นปัญหาต่อการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทย คือ การถ่ายทอดที่ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นหลักฐาน และการที่ไม่ได้คิดสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาแทนสิ่งที่สูญหายไป ทำให้วิชาชีพดนตรีไทยไม่ได้พัฒนาขึ้นเท่าที่ควร

โกวิทย์ ขันธศิริ และอรวรรณ บรรจงศิลป์ (2526 : ผลการวิจัย) ได้ทำการวิจัยเรื่อง "วิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์" ผลการวิจัยพบว่า เพลงไทยใช้บันไดเสียงแบบ 7 เสียงเท่ากัน บางเพลงประกอบด้วย 5 เสียง บางเพลง 6 เสียง บางเพลง 7 เสียง และบางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) เพลงภาษามีการใช้บันไดเสียงเฉพาะแตกต่างกันไปตามสำเนียงแต่ละภาษา เพลงสำเนียงมอญใช้ 6 เสียง (ฟา ซอล ลา ที โด เร) เพลงสำเนียงแขกใช้ 7 เสียง (ขึ้นต้นด้วยโด) เพลงสำเนียงลาวใช้ 5 เสียง (โด เร มี ซอล ลา) ระหว่างรัชกาลที่ 1 ถึงปัจจุบัน ไม่มีความแตกต่างกันในการใช้บันไดเสียง

จังหวะเพลงไทยทั่วไปเป็นแบบ $\frac{2}{4}$ แต่หลัง พ.ศ. 2478 เป็นต้นมา มีจังหวะ $\frac{3}{4}$ และ $\frac{6}{8}$ เพิ่มขึ้น หน้าทับโดยทั่วไปใช้หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีลีลาหน้าทับตามลีลาเพลงเพิ่มขึ้น ลีลาจังหวะโดยทั่วไปมีลีลาช้า - เร็ว ตามรูปแบบของเพลงเถา และตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีลีลา ช้า - เร็ว ตามจินตนาการและอารมณ์ของผู้ประพันธ์เพิ่มขึ้น

ความสั้นยาวของเสียงสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 มักเป็นเสียงสั้น ๆ ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ และตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ใช้เสียงยาวเพิ่มขึ้น

ทำนองเพลงสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 ค่อนข้างเรียบ เคลื่อนขึ้นลงอย่างนิ่มนวล มีเสียงกระโดดเป็นช่วงแคบ ๆ และตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ช่วงเสียงกระโดดกว้างมากขึ้น มีสำเนียงภาษาชัดเจนขึ้น

การประสานเสียงแบบสอดทำนอง (Heterophone) ในแนวนอน แต่มีการพัฒนาด้านเทคนิคการสอดทำนองมากขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

รูปแบบของเพลง ในสมัยแรกมีรูปแบบสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว และในสมัยรัชกาลที่ 4 - 7 เป็นต้นมา มีเพลงทยอย เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงกรอ เพิ่มขึ้น และหลัง พ.ศ. 2478 เป็นต้นมา มีเพลงสี่ชั้นถึงครึ่งชั้น มีเพลงระบำและเพลงร่วมสมัยเพิ่มขึ้น

ส่วนในด้านอารมณ์เพลง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ให้ความรู้สึกและอารมณ์ชัดเจนกว่าในสมัยรัชกาลที่ 1 - 3

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีไทย และพัฒนาการของดนตรีไทยดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่ามีงานวิจัยเกี่ยวกับทัศนคติและข้อคิดเห็นของนิสิต นักศึกษามหาวิทยาลัยส่วนกลาง ที่มีต่อดนตรีไทยในแง่ต่าง ๆ เป็นทัศนคติของนิสิต นักศึกษาที่มีต่อดนตรีไทย และปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการมีทัศนคตินั้น ๆ ทัศนคติของผู้บริหารและผู้สอนดนตรีที่มีต่อวิชาการดนตรีไทย สมรรถภาพของครูดนตรีที่ผู้สอนและผู้เรียนต้องการ และได้รับข้อความรู้เกี่ยวกับผลการประเมินหลักสูตร กระบวนการสอนการเรียน และปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับหลักสูตรและกระบวนการเรียนการสอนดนตรีไทย ตลอดจนข้อความรู้ในด้านพัฒนาการของดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ทั้งในด้านการจัดการศึกษา เป้าหมายของการศึกษา ปัจจัยที่ส่งผลต่อการพัฒนาดนตรีไทย ตลอดจนปัญหาและอุปสรรคในการพัฒนาดนตรีไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย