บทที่ 2
ศิลปะการดนตรีไทย

ดนตรีไทยเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต มีเป้าหมายในการนำมาใช้เพื่อประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งความเชื่อ พิธีกรรม ประกอบการแสดง การละเล่น เพื่อความบันเทิงเริงรมย์ ความสำคัญของดนตรีก็คือ คุณค่าที่มีต่อจิตใจของคนแต่ละคน เป็นสื่อเชื่อมระหว่างกลุ่มคนในสังคม และช่วยผสมผสานความรัก ความสามัคคี ดังนั้นดนตรีแต่ละยุคสมัยจึงเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติที่มีการสืบทอดมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ในบทนี้ผู้เขียนจึงขออธิบายถึงคุณค่าและความสำคัญของดนตรีไทย ประวัติความเป็นมาและลักษณะเด่นของดนตรีไทย เพื่อให้ทราบถึงความสำคัญของศิลปะการดนตรีไทย โดยมีเนื้อหาสาระดังนี้

คุณค่าและความสำคัญของดนตรีไทย

สำเร็จ คำโมง และคณะ (2551 : 12) กล่าวว่า ในสังคมและวัฒนธรรมไทย ดนตรีไทยเป็นงานศิลปะที่บ่งบอกให้รู้ถึงความเป็นชาติ คุณค่าของดนตรีไทยพิจารณาได้จากบทเพลงที่ครูอาจารย์นักประพันธ์เพลงประพันธ์ขึ้น มีท่วงทำนองตามโครงสร้างของระบบเสียง มีเนื้อร้องที่ประพันธ์ด้วยร้อยกรองอย่างสละสลวย มีนักดนตรีทำหน้าที่ถ่ายทอดบทเพลงโดยใช้ระเบียบวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะหลากหลาย มีวิธีการขับร้องที่กลมกลืนกัน และมีเครื่องดนตรีซึ่งมีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่มีความสวยงามได้สัดส่วน

ดนตรีไทยมีความสำคัญและมีความหมายต่อบุคคลในการพัฒนาคุณภาพจิตใจ อีกทั้งเป็นสื่อกลางของกิจกรรมทางประเพณี ศาสนา ศิลปะการแสดง และเป็นสื่อทางสังคมที่ช่วยให้เกิดการรวมกลุ่มของคนในชาติ สร้างพลังทางสังคม รวมทั้งมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันต่าง ๆ ของประเทศด้วย เช่น สถาบันทางการเมือง การปกครอง การทหาร เป็นต้น

ดนตรีไทยเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของคนไทยที่ได้สร้างสรรค์ทั้งรูปแบบบทเพลง เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง วิธีการขับร้อง และการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ อย่างเหมาะสม นอกจากดนตรีไทยจะมีความสำคัญในด้านการปรุงแต่งอารมณ์ ความรู้สึก การประกอบกิจกรรมตามความเชื่อและพิธีกรรม โดยการเข้าไปปรุงแต่งให้งานหรือพิธีกรรมนั้นเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นแล้ว ดนตรีไทยยังมีคุณค่าต่อพัฒนาการของร่างกายและจิตใจด้วย

ในพื้นที่หลายจังหวัดของภาคกลาง มีวงปี่พาทย์ชนิดต่าง ๆ เป็นเครื่องบรรเลงประกอบพิธีกรรม วงเครื่องสายและวงมโหรี เป็นเครื่องบันเทิงรื่นเริงใจ ภาคเหนือ มีวงดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีวงดนตรีพื้นบ้านอีสานหลายลักษณะ และภาคใต้มีวงดนตรีพื้นบ้านทำหน้าที่บรรเลงในงานพิธีกรรมและประกอบการแสดง ซึ่งลักษณะดังกล่าวมีส่วนทำให้คนไทยเกิดความรู้สึกรักมรดกวัฒนธรรมดนตรี เกิดความตระหนักรู้และเกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทยร่วมกัน

ดนตรีไทยเป็นศิลปะประจำชาติไทยที่มีมาแต่บรรพบุรุษ และได้ถ่ายทอดมาถึงลูกหลานจนกลายมาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมจนถึงปัจจุบันนี้ เรื่องราวของดนตรีไทยเป็นเรื่องราวที่มีความละเอียดอ่อนลึกซึ้ง เพราะดนตรีไทยเป็นสิ่งที่มีมาพร้อมกับคนไทย ถือเป็นวัฒนธรรมสูงส่งของชาติไทยตั้งแต่อดีตกาลถึงปัจจุบันนี้ได้เป็นอย่างดี ดนตรีไทยจึงเป็นสมบัติอันล้ำค่าที่น่าภาคภูมิใจของชาวไทยทุกคน ที่สามารถคงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทย เช่นเดียวกับความภาคภูมิใจในภาษา วรรณคดี นาฏศิลป์ วิจิตรศิลป์ และในความเป็นคนไทย เพื่อที่จะได้เรียนรู้ ศึกษา หวงแหนในศิลปวัฒนธรรมของตนให้สืบทอดไปยังบรรพบุรุษและชนในชาติต่อไป

ประวัติศาสตร์ยุคสมัยของดนตรีไทย

การศึกษาถึงเรื่องราวและประวัติความเป็นมาของดนตรีไทยนั้น เป็นเรื่องที่ศึกษาค้นคว้าได้ยาก นอกจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้ว การบันทึกไว้เป็นหลักฐานในรูปแบบอื่น ๆ ก็ยากที่จะค้นคว้าได้ และการที่ขาดผู้ศึกษาค้นคว้าที่มีความรู้ ความชำนาญในเรื่องนี้โดยเฉพาะ ดังนั้นจึงขอกล่าวถึงประวัติความเป็นมาและยุคสมัยของดนตรีไทยพอสังเขป เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้และเข้าใจในการดนตรีไทย

การแบ่งยุคสมัยของดนตรีไทย ในที่นี้อาศัยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์นำมากล่าวโดยสรุปแบ่งออกเป็น 4 ยุค ดังนี้

1. ดนตรีไทยก่อนสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

การที่จะกล่าวถึงวัฒนธรรมทางดนตรีก่อนสมัยกรุงสุโขทัย เป็นเรื่องที่ทำได้ยากเหตุเพราะไม่มีหลักฐานใด ๆ ปรากฏชัดเจน นอกจากการสันนิษฐานเท่านั้น เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ เรื่องราวของดนตรีโบราณที่สันนิษฐานโดยอาศัยหลักฐานที่ปรากฏในระยะเวลานับร้อยปีถัดมาจนถึงปัจจุบัน จึงเป็นสิ่งที่คลาดเคลื่อนได้ง่าย แต่ก็พอที่จะสามารถเข้าใจได้ตามสมควร เพราะการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสมัยโบราณเป็นไปอย่างช้า ๆ เนื่องจากการสื่อสารและการแลกเปลี่ยนข้อมูลทางวัฒนธรรมต้องอาศัยเวลาอย่างมาก ซึ่งไม่เหมือนในปัจจุบันที่การส่งข่าวสารข้อมูลเป็นไปได้ในพริบตา ทำให้การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมทางดนตรีในปัจจุบันเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว

มีนักวิชาการกล่าวไว้ว่า ดนตรีไทยในยุคนี้เป็นยุคโบราณที่มีมานานแล้วพร้อมกับคนไทย สันนิษฐานว่ามีอายุกว่า 4,000 ปีมาแล้ว จากหลักฐานการขุดค้นโบราณคดี พบโครงกระดูกมนุษย์โบราณและเครื่องปั้นดินเผาอารยธรรมบ้านเชียง และก่อนที่จะถึงยุคสุโขทัยนั้น ดินแดนสุวรรณภูมิมีความเจริญรุ่งเรืองของสมัยทวาราวดี ศรีวิชัย ลพบุรี และเชียงแสน ซึ่งชนชาติที่เจริญอยู่ก่อนหน้านี้น่าจะมีดนตรีเป็นของตนเอง และเครื่องดนตรีสมัยโบราณนี้สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่รูปร่างลักษณะเหมือนกับเครื่องดนตรีที่พบเห็นและมีชื่อเรียกอยู่ในปัจจุบันนี้

ปัญญา รุ่งเรือง (2546 : 36) กล่าวเพิ่มเติมว่า วัฒนธรรมโบราณในบริเวณที่เป็นอาณาเขตของประเทศไทยในปัจจุบัน พิจารณาตามประวัติศาสตร์และที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ จำแนกได้เป็น 4 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ ๆ คือ วัฒนธรรมล้านนา-ล้านช้าง วัฒนธรรมขอม วัฒนธรรมทวารวดี และวัฒนธรรมศรีวิชัย เมื่ออาณาจักรโบราณล่มสลายลงไปตามการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครองก็ได้มีอาณาจักรใหม่เกิดขึ้นคือ อาณาจักรสุโขทัยและอยุธยา ที่รวมเข้าด้วยกันภายหลัง และเรียกตัวเองว่า “อาณาจักรสยาม” เข้ามาแทนที่ โดยได้รับเอาวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมของตนเองอย่างแยกไม่ออก โดยการรับเอาหรือดัดแปลงวัฒนธรรมนั้น ๆ ให้เข้ากับวิถีชีวิต ปรัชญา และค่านิยมในแบบของชนชาวสยาม ที่จะขอกล่าวถึงโดยสังเขปดังนี้

1.1 วัฒนธรรมทางดนตรีล้านนา-ล้านช้าง

ล้านนาโบราณ มีอาณาจักรกว้างขวางเลยเข้าไปถึงตอนใต้ของประเทศจีนและตะวันออกเฉียงเหนือของพม่าในปัจจุบัน ล้านนาในเขตประเทศไทยซึ่งเรียกว่า “ล้านนาไทย” จึงมีวัฒนธรรมทางดนตรีใกล้เคียงกับดนตรีในภูมิภาคดังกล่าว แต่มีแบบแผนเฉพาะเป็นของตนเอง ส่วนล้านช้างก็คือบริเวณที่เป็นประเทศลาวในปัจจุบัน ที่มีวัฒนธรรมเดียวกันกับภูมิภาคทางตะวันออกเฉียงเหนือของไทย

เครื่องดนตรีที่เป็นหลักของวัฒนธรรมล้านนา-ล้านช้าง จำแนกออกได้ดังนี้

1.1.1 เครื่องเป่า แบ่งออกเป็นประเภทลิ้นอิสระ ได้แก่ แคน (ลาวและไทย) เต้งหรือแคนเต้ายาว (เผ่าอีก้อ) ปี่ (ล้านนา) ปี่ลูกแคน (อีสานเหนือ) และประเภทลิ้นคู่ ได้แก่ ปี่แน (ล้านนาไทย)

1.1.2 เครื่องสาย แบ่งออกเป็นประเภทเครื่องดีด ได้แก่ ซึง (ล้านนา) พิณ (อีสาน) ซือบือ (ชาวไทยภูเขา) และพิณเพี้ยหรือเปี้ยะ (มีหลายสาย) หรือเรียกว่า “พิณพื้นเมืองล้านนา” กับพิณน้ำเต้า (มีสายเดียว) และเครื่องสี ได้แก่ สะล้อ ที่เป็นของล้านนา มีสองแบบ คือ แบบที่ไม่มีนม และแบบที่มีนม พบเฉพาะที่จังหวัดน่านจึงเรียกกันว่า สะล้อเมืองน่าน

1.1.3 เครื่องตี เครื่องกระทบ ได้แก่ ฆ้องที่มีปุ่ม มีอยู่ทั่วไปทั้งในล้านนา-ล้านช้าง รวมทั้งในหมู่ชาวไตทางตอนใต้ของจีน และไตลื้อในเวียดนาม และฆ้องไม่มีปุ่ม พบเพียงบางแห่ง ได้แก่ ผางฮาดหรือพังฮาด (ชาวภูไท) และ พานหรือปาน (ล้านนา) รวมถึง ฉาบ และฉิ่ง

1.1.4 เครื่องหนัง ได้แก่ กลองนานาชนิดที่เชื่อว่าเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม มีดังนี้ กลองหลวง กลองตึ่งโนง กลองปูจา ตะหลดปด กลองสะบัดชัย (ล้านนาไทย) และ กลองตุ้ม กลองหาง กลองเส็ง (อีสานเหนือ)

ระบบเสียงของล้านนาและล้านช้าง เป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับพื้นฐานการแบ่งแบบ 7 เสียงเท่า ๆ กันอย่างของภาคกลาง แต่ระบบเสียงของแคนล้านช้างรวมทั้งแคนไทยและแคนลาวปัจจุบันเป็นแบบผสม คือ มีทั้งระบบ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงปนอยู่ด้วย ทำให้สามารถเล่นเพลงที่มี 7 เสียง แบบไดอาโทนิค (Diatonic) ได้

1.2 วัฒนธรรมทางดนตรีขอม

ขอมได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากอินเดีย ทั้งด้านภาษา ศาสนา การปกครอง รวมทั้งดนตรีในบางส่วนด้วย ดนตรีเขมรสมัยโบราณจะเป็นเช่นไรไม่อาจจะอธิบายได้ชัดเจน แต่ที่ทราบก็คือ เรื่องเครื่องดนตรีที่มีภาพปรากฏจากศิลาจำหลักที่นครวัด สร้างเมื่อปีพุทธศักราช 1673 (Chandler. 1991 : 64 ; อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 39) นอกจากนี้ ยังได้กล่าวถึง David Morton ที่อ้างในหนังสือ The Traditional Music of Thailand ไว้ว่า นครวัดสร้างโดยพระเจ้าสุริยวรมัน คริสตศักราช 1113-1150 (ตรงกับพุทธศักราช 1656-1693) มีภาพเครื่องดนตรีหลายชนิดที่รู้จักกันดีในปัจจุบันและเครื่องดนตรีที่ปรากฏมีครบทุกประเภท รวมทั้งภาพการฟ้อนรำอีกหลายภาพ

เครื่องดนตรีที่มีภาพปรากฏในศิลาจำหลักที่นครวัด จำแนกออกได้ดังนี้

1.2.1 เครื่องเป่า ได้แก่ แตรงอน (พิสเนญชัย) บางภาพดูคล้ายแตรเขาควายหรือเสนง แตรสังข์ และปี่ปากบานขนาดสั้น คล้ายปี่ไฉน บางภาพเป็นปี่ปากบานยาวกว่าปี่ไฉน บางภาพเป็นเครื่องเป่าที่ถือเป่าด้วยมือข้างเดียวซึ่งน่าจะเป็นแตรชนิดหนึ่ง

1.2.2 เครื่องสาย ได้แก่ พิณหลายสายประเภทฮาร์พ (ปัจจุบันมีเฉพาะที่ประเทศพม่าเท่านั้น) พิณน้ำเต้า (สายเดียว) และพิณคันทวนยาว ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นต้นแบบของกระจับปี่ก็ได้ ไม่ปรากฏภาพของซอสามสาย หรือซอ (ตรัว) ชนิดใด ๆ เลย

1.2.3 เครื่องตี เครื่องกระทบ ได้แก่ ฆ้องหุ่ย (ขนาดใหญ่) และฆ้องเดี่ยว (ขนาดย่อมลงมา) ฆ้องรางรูปโค้ง มีลูกฆ้องขนาดต่าง ๆ กันจำนวน 9 ลูก ตีด้วยไม้ถือมือละข้าง (ฆ้องรางพบที่ภาคอีสานตอนใต้ของไทยโดยประสมในวงตุ้มโมง สำหรับประโคมศพบุคคลสำคัญ ปัจจุบันมีพบเฉพาะที่จังหวัดสุรินทร์ มีทั้งที่เป็นแบบรางตรงและรางโค้ง)

1.2.4 เครื่องหนัง ได้แก่ กลอง (ดูคล้ายตะโพน) วางบนตักหรือขาตั้ง และตีด้วยมือทั้ง 2 ข้าง กลองใหญ่ตีด้วยไม้ และกลองสองหน้าคล้ายกลองแขก

นอกจากศิลาจำหลักดังกล่าว แล้วยังมีโบราณวัตถุที่พบในประเทศไทยและระบุถึงเรื่องราวของดนตรีที่น่าเชื่อได้ว่าเป็นวัฒนธรรมขอม คือ จารึกที่พบที่อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ปรากฏข้อความว่าได้มีการถวายเครื่องดนตรีแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในเทวสถาน ข้อความดังกล่าวระบุถึงเครื่องดนตรีก็คือ ฆ้องสัมฤทธิ์ 3 ใบ สังข์ 3 ใบ ในส่วนระบบเสียงดนตรีขอมที่

แท้จริงไม่มีหลักฐานปรากฏจึงไม่ทราบว่าเป็นเช่นไร แต่สันนิษฐานว่าอาจเป็นระบบ 5 เสียง หรืออาจจะเป็นระบบ 7 เสียงเท่า ๆ กัน (Seven Equidistant Pitches) แบบเดียวกับไทย

1.3 วัฒนธรรมทางดนตรีทวาราวดี

มีความเชื่อกันว่า ทวาราวดีเป็นอาณาจักรของชนชาติมอญที่มีวัฒนธรรมสูงส่งมาช้านาน และมีอิทธิพลต่ออาณาจักรใกล้เคียง ตัวอักษรมอญโบราณและขอมโบราณเป็นต้นแบบของตัวอักษรไทยที่พ่อขุนรามคำแหงทรงประดิษฐ์ขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 1826

หลักฐานทางวัฒนธรรมดนตรีของทวาราวดีที่สำคัญมีเพียงชิ้นเดียวพบที่ประเทศไทย ก็คือ รูปปูนปั้นประดับฐานพระเจดีย์ที่เมืองโบราณ บ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี เป็นรูปนักดนตรีหญิงห้าคน แสดงให้เห็นถึงเครื่องดนตรีที่บรรเลง และการแต่งกายของสตรีสมัยทวาราวดี ก็คือ ห่มสไบ ไม่สวมเสื้อ และเกล้าผมมวยทรงสูง รูปวงดนตรีนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ พิณน้ำเต้า พิณห้าสาย (ไม่มีนม) ฉิ่ง กรับ และคนร้อง (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.1)

ภาพประกอบ 2.1 รูปปูนปั้นวงดนตรีหญิงทวาราวดี เมืองโบราณคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี
ที่มา (เครื่องดนตรีไทย. 2550 : 12)

อาจจะสันนิษฐานได้ว่า เครื่องดนตรีของทวาราวดีน่าจะมีมากกว่าเท่าที่ปรากฏในรูปปูนปั้น วงดนตรีที่ปรากฏในภาพอาจจะเป็นประเภทวงเครื่องสายประกอบการขับร้องที่อาจจะใช้เฉพาะในราชสำนักเท่านั้นก็ได้ เพราะรูปปูนปั้นดังกล่าวอาจจะเป็นส่วนหนึ่งของภาพชาดกหรือภาพพระพุทธประวัติตอนใดตอนหนึ่ง เช่น นักดนตรีที่ขับกล่อมในวังสี่ฤดูของเจ้าสิทธัตถะก็ได้ เครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่มีใช้แต่อาจจะไม่เหมาะที่จะนำมาปั้นไว้ในภาพก็ได้

หากพิจารณาตามวัฒนธรรมมอญที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ก็น่าจะมีเครื่องดนตรีประเภทฆ้อง กลอง ระนาด และเครื่องเป่า เช่น ปี่ลิ้นคู่ ล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงปี่พาทย์มอญทั้งสิ้น ซึ่งระนาดและฆ้องแบบของมอญแท้ ๆ นั้น มีรูปลักษณ์ที่แตกต่างไปจากของไทย

สัญลักษณ์ที่สำคัญที่แสดงความเป็นชนชาติมอญ เป็นวัฒนธรรมของมอญ ก็คือ รูปหงส์ที่เห็นอยู่บนหัวและท้ายของรางระนาดและฆ้องมอญ (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.2)

ภาพประกอบ 2.2 วงดนตรีมอญในพม่า
ที่มา (ประวัติการดนตรีไทย. 2546 : 43)

ระบบเสียงดนตรีของมอญเป็นระบบที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง กล่าวคือ ประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ ในระบบ 7 เสียง แต่ในการบรรจุลูกฆ้องลงรางนั้น นิยมวางระบบ 5 เสียง ไว้ด้านเสียงต่ำ โดยเว้นเสียงที่ 7 และเสียงที่ 4 ไว้ อย่างที่เรียกกันในหมู่นักดนตรีไทยว่า “หลุม” การเรียงลำดับเสียงจากลูกต่ำสุดขึ้นไปเป็นดังนี้

5	6	X	1	2	3	X	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

เครื่องหมาย X หมายถึง เสียงที่เว้น (หลุม)

ถึงแม้ว่าโดยพื้นฐานแล้วดนตรีพม่าจะเป็นระบบ 7 เสียงก็ตาม แต่ในการบรรเลงโครงสร้างของบทเพลงมักจะเป็นแบบ 5 เสียง ที่พม่ารับเอาดนตรีมอญส่วนหนึ่งเข้าไว้เป็นของตน แต่ระบบเสียงนี้เกือบจะสูญไปแล้ว เนื่องจากดนตรีพม่าในปัจจุบันใช้ระบบเสียงผสม (Diatonic) อย่างฝรั่ง

1.4 วัฒนธรรมทางดนตรีศรีวิชัย

อาณาจักรศรีวิชัย ก็คือ ชวา บาหลี และสุมาตรา ดังนั้นถ้าพูดถึงเครื่องดนตรีก็จะเป็นประเภทฆ้องที่มีปุ่มขนาดต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีหลัก มีข้อสันนิษฐานว่าต้นแบบของฆ้องชนิดนี้ก็คือ “กลองมโหระทึก” แบบวัฒนธรรมดองซองของเวียดนาม ซึ่งฆ้องชนิดนี้ถือกำเนิดขึ้นที่ชวาแล้วจึงแพร่หลายไปตามเกาะต่าง ๆ ในราชอาณาจักร

วัฒนธรรมทางดนตรีที่สำคัญก็คือ รูปแบบของวงดนตรี “กาเมลัน” ในอินโดนีเซีย ซึ่งประกอบด้วยฆ้องหลายขนาด รวมทั้งระนาดโลหะแบบต่าง ๆ ด้วย วงกาเมลันที่เก่าแก่ที่สุดเรียกว่า “กาเมลัน มุงกัง” ประกอบด้วย ฆ้อง 4 ชุด ๆ ละ 3 เสียง สันนิษฐานว่าวงดนตรีลักษณะนี้มีใช้ในราวปีพุทธศักราช 890 และมีหลักฐานอื่น ๆ ทำให้เชื่อว่าถือกำเนิดในราวพุทธศตวรรษที่ 3 แล้ว

ระบบเสียงดนตรีของชวา มี 2 ระบบคือ ระบบ 5 เสียง (Slendro) และระบบ 7 เสียง (Palog) ระบบ 5 เสียง ได้มีการพัฒนาอย่างสมบูรณ์แบบในราวพุทธศตวรรษที่ 11 - 12 ส่วนระบบ 7 เสียงนั้นเชื่อว่าเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 17

2. ดนตรีไทยสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี

สมัยกรุงสุโขทัยนับเป็นยุคสมัยเริ่มต้นประวัติศาสตร์ของประเทศไทย เพราะว่าเรื่องราวของชนชาติไทยปรากฏว่ามีหลักฐานเด่นชัดขึ้น เมื่อพ่อขุนรามคำแหงได้ประดิษฐ์อักษรไทยและจารึกเรื่องราวต่าง ๆ ลงในหลักศิลา และจากศิลาจารึกสมัยสุโขทัยนี้เองทำให้ทราบถึงความเจริญทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การทหาร ภาษา ศิลปวัฒนธรรม รวมถึงเรื่องราวทางดนตรีบางส่วนจึงปรากฏอยู่บนหลักศิลาจารึก แสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงสุโขทัยมีการนำดนตรีมาใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในราชสำนักและประเพณีราษฎร์

ปัญญา รุ่งเรือง (2546 : 49-50) กล่าวไว้ว่า ศิลาจารึกที่ให้รายละเอียดมากกว่าหลักอื่น ๆ คือ ศิลาจารึกที่สร้างขึ้นเพื่อบันทึกเรื่องราวการสร้างพระยืน (พระอัฏฐารส) ในเมืองลำพูน ซึ่งสร้างขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 1913 ในการนี้ได้นิมนต์พระมหาสุมนเถระจากกรุงสุโขทัยมาร่วมทำพิธีทางศาสนาด้วย และได้มีการสมโภชกันอย่างเอิกเกริก

มีข้อความสำคัญในจารึกหลักที่ 62 (ศิลปากร, กรม. 2508 : 137) ตอนหนึ่งว่า “...ปีระกาเดือนเจียงวันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิงวันนั้น ตนท่านพญาธรรมิกราช บริพารด้วยฝูงโยธามหาชนพลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกันถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ใต้เทียน ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มานกังสดาล มรทงค์ ดังเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อือตาสะท้านทั้งนครหริภุญชัย”

2.1 เครื่องดนตรี

จากข้อความข้างต้นสันนิษฐานได้ว่า เครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกวัดพระยืนมีดังนี้

2.1.1 พาทย์ หมายถึง เครื่องตี แต่ไม่ทราบแน่ชัดว่าอะไร ซึ่งอาจจะเป็นฆ้องหรือระนาดชนิดใดชนิดหนึ่ง

2.1.2 พิณ หมายถึง เครื่องดีด ไม่มีหลักฐานว่าเป็นพิณอะไร ซึ่งอาจจะเป็นพิณเพี๊ยะ พิณน้ำเต้า ซึง หรือกระจับปี่

2.1.3 ฆ้อง หมายถึง ฆ้อง อาจจะมีใบเดียวหรือหลายใบ

2.1.4 กลอง หมายถึง กลองที่ใช้อยู่ในพิธีการต่าง ๆ ของทางภาคเหนือในปัจจุบัน

2.1.5 ปี่สรไน หมายถึง ปี่ไฉน เป็นปี่ลิ้นคู่ขนาดเล็กคล้ายปี่ชวา

2.1.6 พิสเนญชัย หมายถึง แตรงอน ที่มีรูปร่างคล้ายกับเขาควาย

2.1.7 ทะเทียด เรียกอีกอย่างว่า สรเทียด หมายถึง กลองสองหน้า ตีด้วยมือข้างหนึ่งและไม้ข้างหนึ่ง ได้แก่ กลองมลายู

2.1.8 กาหล หมายถึง แตรงอน ทำด้วยโลหะเป็นรูปโค้ง สันนิษฐานน่าจะพัฒนามาจากพิสเนญชัย

2.1.9 แตรสังข์ เป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง ทำด้วยหอยสังข์ ใช้เป่าอย่างแตร

2.1.10 มรทงค์ หมายถึง กลองที่ขึงด้วยหนังสองหน้า ภาษาบาลีเขียนว่า “มุทิงค์” หมายถึง ตะโพน

2.1.11 ดังเดือด หมายถึง กลองที่ตีแล้วให้เสียงที่ดังมาก สันนิษฐานว่าน่าจะเป็น กลองทัด หรือ กลองเพล

หลักฐานสำคัญที่ได้กล่าวถึงเรื่องดนตรีและเครื่องดนตรีไว้ก็คือ “ไตรภูมิพระร่วง” ซึ่งพระมหาธรรมราชาธิราชที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นจาก “เตภูมิกถา” คัมภีร์ภาษาบาลี เมื่อปีพุทธศักราช 1888 ก่อนขึ้นครองราชย์สมบัติ (บังอร ปิยะพันธุ์. 2538 : 86) ได้กล่าวถึงการละเล่นดนตรีและเครื่องดนตรีในไตรภูมิพระร่วง ดังข้อความตอนหนึ่งที่ว่า

“...บ้างเต้นบ้างรำบ้างฟ้อนรำ บรรลือเพลงดุริยดนตรี บ้างดีดบ้างสีบ้างตีบ้างเป่าบ้างขับ สรรพสำเนียงเสียงหมู่นักคุณจุนกันไปเดียรดาษ พื้นฆ้องกลองแตรสังข์ระฆังกังสดาลมโหระทึกกึกก้องทำนุกดี” (ศิลปากร, กรม. 2515 : 87)

จากข้อความข้างต้นกล่าวถึงดนตรีและศิลปะการแสดง แยกออกเป็นดังนี้

บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บอกให้ทราบว่า การละเล่นในสมัยสุโขทัยแต่ละอย่างนั้นไม่เหมือนกัน เต้น เน้นที่การใช้จังหวะเท้าเป็นพิเศษ รำ เป็นการแสดงเดี่ยวเน้นที่มือ ระบำ เน้นที่มือแต่แสดงเป็นชุด ส่วนฟ้อนเป็นการแสดงของล้านนาที่นิยมแสดงเป็นหมู่

บรรลือเพลงดุริยดนตรี ข้อความนี้มีความว่า ร้องเพลงหรือเล่นดนตรี (คำว่า “ดุริยะ” กับคำว่า “ดนตรี” มีความหมายเดียวกัน)

บ้างดีดบ้างสีบ้างตีบ้างเป่าบ้างขับ บอกให้ทราบว่า มีการบรรเลงดนตรีครบทุกวิธีคือ ตี เป่า ดีด และสี แล้วยังมีความหมายว่า มีเครื่องดนตรีครบทุกประเภท

พื้นฆ้องกลองแตรสังข์ ระฆังกังสดาลมโหระทึก บอกให้ทราบว่าเครื่องดนตรีที่บรรเลงนั้นมีแตรสังข์ ฆ้อง กลอง ระฆัง กังสดาล และมโหระทึก เป็นพื้นซึ่งบรรเลงมีเสียงดังมาก

นอกจากเครื่องดนตรีดังกล่าวแล้ว ยังมีหลักฐานที่พอจะเชื่อถือได้ว่ามีเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกดังนี้

1.2.12 บัณเฑาะว์ คือ กลองสองหน้า ทรงเอวคอด ขนาดเล็ก มีหลักผูกลูกตุ้มอยู่ตรงกลางด้านบน ถือด้วยมือข้างหนึ่ง บรรเลงโดยการไกวให้ลูกตุ้มไปตีที่หน้ากลองทั้งสองด้าน ประสมในวงขับไม้ (เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยรับมาจากอินเดีย) (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.3)

ภาพประกอบ 2.3 บัณเฑาะว์
ที่มา (เครื่องดนตรีไทย. 2550 : 121)

1.2.13 กรับพวง คือ กรับที่ทำด้วยโลหะแผ่นบาง มัดรวมคิดกันเป็นพวง

1.2.14 ซอพุงตอ สันนิษฐานว่าคือ ซอสามสาย (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2512 : 165)

1.2.15 กังสดาล คือ ระฆังแบนเป็นรูปเกือบจะครึ่งวงกลม หรือเรียกว่า ระฆังวงเดือน

1.2.16 มโหระทึก คือ กลองสัมฤทธิ์ที่หล่อทั้งใบ ใช้ตีบอกอาณัติสัญญาณ หรือเพื่อการประโคมเฉพาะในวัดและในวัง ตามแต่กรณี และมักจะตีไปพร้อมกันกับแตรสังข์ ดังประโยคที่ว่า “ชาวพนักงานเป่าสังข์ กระทั่งมโหระทึก” (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.4)

ภาพประกอบ 2.4 มโหระทึก
ที่มา (ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านไทย. 2558 : 33)

2.2 การประสมวงดนตรี

จากที่กล่าวมาแล้วได้สันนิษฐานถึงเครื่องดนตรีสมัยสุโขทัยว่ามีอะไรบ้าง ในการกล่าวถึงวงดนตรีจึงอาจกล่าวได้ว่า วงดนตรีที่สำคัญ ๆ และน่าจะเกิดขึ้นในสมัยนี้ ได้แก่ วงขับไม้ วงปี่พาทย์ และวงเครื่องประโคม

2.2.1 วงขับไม้ เว้นไว้แต่การขับซอแล้ว วงขับไม้นับว่าเป็นการประสมวงที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบในประวัติการดนตรีไทย ประกอบด้วย คนร้องหรือคนขับลำนำ คนสีซอสามสายคลอเสียงร้อง และคนไกวบัณเฑาะว์ให้จังหวะในการบรรเลง วงขับไม้เป็นวงดนตรีสำหรับขับกล่อม ในการบรรเลงเพลงช้าลูกหลวง (กล่อมพระบรรทมพระราชกุมาร พระราชกุมารี) คำว่า “ช้า” น่าจะกร่อนมาจากคำว่า “เห่ช้า” ปัจจุบันวงขับไม้จะมีแต่เฉพาะในพระราชพิธีกล่อมช้างสำคัญ เท่านั้น ดังที่ พระยาภูมีเสวิน (พระยาภูมีเสวิน. 2516 : 141 ; อ้างถึงใน ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 67) ได้กล่าวถึงวงขับไม้ประกอบไปด้วยผู้บรรเลงและเครื่องดนตรีดังนี้

1) ราชบัณฑิตหรือพราหมณ์ในพิธีเป็นผู้ขับ

2) คนสีซอสามสายประสานเสียงเข้ากับลำนำ

3) คนไกวบัณเฑาะว์ประกอบจังหวะ

การขับไม้ตามที่กล่าวนี้เป็นของสูง มีใช้แต่ในพระราชพิธีของหลวง เช่น กล่อมพระเสวตฉัตร กล่อมพระยาช้างเผือก และใช้บรรเลงในเวลาทรงเครื่องใหญ่ ลงพระอู่ กล่อมพระบรรทม และปลุกพระบรรทม (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.5)

ภาพประกอบ 2.5 วงขับไม้

ที่มา (ประวัติการดนตรีไทย. 2546 : 135)

2.2.2 วงปี่พาทย์ สันนิษฐานว่าเมื่อครั้งสมัยสุโขทัยน่าจะมีวงปี่พาทย์ที่มีการประสมเป็นวงเครื่องห้า ดังที่ ปัญญา รุ่งเรือง (2546 : 67 ; อ้างจาก กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2473) ได้กล่าวถึง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่า ปี่พาทย์เครื่องห้าที่ไทยเราใช้กันมาแต่โบราณ มาแต่เบญจดุริยางค์ที่กล่าวมา แต่มีต่างกันเป็น 2 ชนิด คือ เป็นเครื่องอย่างเบา ใช้เล่นละครกันในพื้นเมือง เช่น พวกละครชาตรี ทางหัวเมืองปักษ์ใต้ (ยังใช้กันอยู่จนทุกวันนี้) ชนิดหนึ่ง และเป็นเครื่องอย่างหนัก สำหรับเล่นโขน อีกชนิดหนึ่ง ปี่พาทย์ 2 ชนิดที่กล่าวมานี้ คนบรรเลงวงละห้าคนเหมือนกัน แต่ใช้เครื่องผิดกัน และครูมนตรี ตราโมท เขียนไว้ว่า “เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าสัมมนาเรื่องดนตรีไทยสมัยสุโขทัยนั้น ก็เคยค้นคว้าอยู่ ได้ความว่า มีวงปี่พาทย์ครบเป็นเครื่องห้า” (อ้างจาก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2515 : 164)

2.2.3 วงเครื่องประโคม วงลักษณะนี้ไม่ใช่ชื่อวงดนตรี แต่เป็นคำบ่งชี้หน้าที่ของวงดนตรี คือ ใช้เพื่อการประโคม การประสมวงดนตรีแบบนี้ไม่ตายตัวและไม่ทราบแน่ชัดว่า ใช้เครื่องดนตรีชนิดใดประสมกันบ้าง และใช้อย่างละกี่ชิ้น เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประโคมที่ปรากฏในศิลาจารึกและไตรภูมิพระร่วง ที่น่าจะจัดเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ ฆ้อง กลอง แตรงอน จำพวกหนึ่ง แตรสังข์กับมโหระทึก จำพวกหนึ่ง ส่วนอีกจำพวกหนึ่งเป็นเครื่องที่ใช้ตีประโคมและเป็นอาณัติสัญญาณ ได้แก่ ระฆัง กังสดาล และดังเดือด (กลองเพล) เป็นต้น กลองสองหน้า เช่น ทะเทียด และจำพวกฉิ่งฉาบ ไม่น่าจะนำมาใช้ประโคม อาจจะเป็นเครื่องประกอบในวงดนตรีประเภทอื่น เช่น วงปี่พาทย์แบบมอญโบราณ

2.3 ลักษณะสำคัญทางดนตรีและบทเพลง

2.3.1 ลักษณะสำคัญทางดนตรี

ลักษณะที่สำคัญที่สุดของดนตรีแต่ละวัฒนธรรมที่จะเป็นเครื่องบ่งชี้ได้ดีที่สุดว่าดนตรีนั้น ๆ จะเป็นของชนชาติใด ภาษาใด ก็คือ “ระบบเสียง” ซึ่งเป็นการกำหนดระดับเสียงแต่ละเสียงในหนึ่งช่วงทบว่าจะมีกี่เสียง แต่ละเสียงจะห่างกันเท่าไร เป็นสำคัญ กล่าวคือ ระบบเสียงดนตรีของไทย ไม่ได้กำหนดจากการคำนวณตามหลักทฤษฎีความสัมพันธ์ของขั้นคู่เสียง ที่ค้นพบโดยไพธากอรัส (Pythagoras) แต่กำหนดจากการฟังเสียงที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรี โดยใช้หูของผู้ฟังเป็นเกณฑ์ ระบบเสียงตามธรรมชาติของไทยเป็นไปเช่นเดียวกับชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยทั่วไป ที่แบ่งหนึ่งช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 7 เสียง

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่ยืนยันว่าผู้คนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้มีระบบเสียงแบบนี้โดยธรรมชาติ ก็คือ ระนาดหิน (Lithophone) แบบวัฒนธรรมดองซอน ที่ทำขึ้นตั้งแต่ยุคหินใหม่ มีอายุระหว่าง 1,700-1,500 ปีก่อนคริสตกาล หรือประมาณเมื่อ 3,700 ปีมาแล้ว และมีการขุดพบระนาดหินแบบนี้ที่ภาคใต้ของประเทศไทยและในประเทศเวียดนาม จากหลักฐานดังกล่าวพิสูจน์ได้ชัดเจนว่า ระบบเสียงดนตรีแบบ 7 เสียง เป็นระบบที่ชาวไทยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมนี้ได้ใช้ระบบ 7 เสียงแบบนี้เป็นพื้นฐานสำคัญ แต่ก็มีบทเพลงจำนวนมากที่แต่งขึ้นโดยใช้เสียง

เพียง 5 เสียง แล้วมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลง (Modulation) ดังนั้นจึงเชื่อว่าสมัยสุโขทัยก็ใช้ระบบเสียงแบบที่กล่าวมาแล้ว เช่นเดียวกันกับชาวไทยอู่ทอง สุพรรณบุรี และอยุธยาที่อยู่ทางใต้ของสุโขทัย ซึ่งได้รวมกันเป็นอาณาจักรสยามในตอนปลายของกรุงสุโขทัย

นอกจากระบบเสียงแล้วไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนอื่นใด ที่จะบ่งบอกถึงโครงสร้างฉันทลักษณ์ และกระสวนจังหวะของดนตรีและบทเพลงในสมัยกรุงสุโขทัย นอกจากจะสันนิษฐานไปตามเหตุผล โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ เช่น พิจารณาถึงเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี ถ้อยคำและข้อความที่ปรากฏในศิลาจารึกและในไตรภูมิพระร่วงที่ส่อให้เห็นเรื่องราวของดนตรีและบทเพลง รวมทั้งข้อสันนิษฐานของนักปราชญ์และท่านผู้รู้ในอดีตด้วย

2.3.2 บทเพลง

อาจกล่าวได้ว่า บทเพลงสมัยกรุงสุโขทัย จำแนกได้ 3 ประเภท ดังนี้

1) บทเพลงสำหรับประกอบการแสดง ซึ่งได้แก่ ฟ้อน รำ ระบำ และเต้น

2) บทเพลงสำหรับการขับกล่อม ได้แก่ เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ (ดัดแปลงมาจากเพลงปราสาทไหวของล้านนา) เพลงปราสาทไหว (เป็นเพลงเก่าดั้งเดิมของล้านนา ไม่ทราบผู้แต่ง ทำนองเพลงใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ ขณะเคลื่อนศพ บางท้องที่เรียกว่า เพลงลาก) และเพลงเทพทอง (เป็นเพลงขับร้องพื้นเมือง และเป็นแบบฉบับเพลงละคร เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เพลงสุโขทัย)

3) บทเพลงพิธีการ ได้แก่ เพลงที่ใช้เพื่อการประโคม และขบวนแห่

โน้ตไทยเพลง “เทพทอง”

(ดัดแปลงจากเพลงพื้นเมือง)

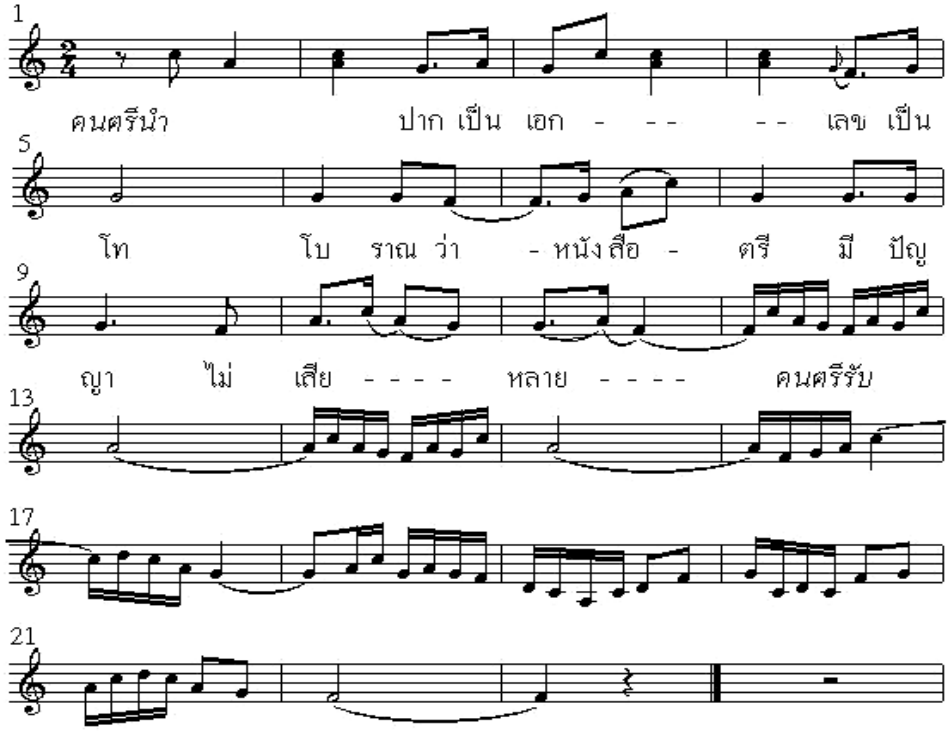
_ ซ _ ม	_ _ _ ม	_ _ _ ซ	_ _ ล ซ	_ ล _ _	_ _ _ _	_ _ _ ฟ	_ _ ซ ซ
_ _ _ _	_ _ _ ซ	_ _ _ ซ	_ ฟ _ _	_ _ ซ ล	_ ด _ ซ	_ _ _ ซ	_ _ ซ ซ
_ _ _ _	_ ฟ _ ล	_ _ ด ล	_ ซ _ ฟ	ด ล ซ ฟ	ล ซ ด ล	ด ล ซ ฟ	ล ซ ด ล
ด ล ซ ฟ	ล ซ ด ล	ด ล ซ ฟ	ล ซ ด ล	ฟ ซ ล ด	ฟ ซ ล ด	ร ด ล ซ	ร ด ล ซ
_ ล ด ซ	ล ซ ฟ ร	ด ล ด ร	ด ร ฟ ซ	ด ร ด ฟ	_ ซ _ ล	ด ร ด ล	_ ซ _ ฟ

(ตัวหนาเป็นทางร้อง ตัวธรรมดาเป็นทางรับ)

ที่มา (ธงรบ ขุนสงคราม. 2558 ; อ้างจาก ประวัติการดนตรีไทย. 2546 : 74)

ตัวอย่างเพลงเทพทองที่นำมาลงไว้นี้ เป็นวิธีการขับร้องและบรรเลงเป็นแบบที่ใช้กับละครสมัยปัจจุบัน

โน้ตสากลเพลง “เทพทอง”

(แปลงจากเพลงพื้นเมืองโบราณ)

ที่มา (ธงรบ ขุนสงคราม. 2558 ; บันทึกโน้ตสากล Program Encore 4.5.3)

โน้ตไทยเพลง “ขับไม้บัณเฑาะว์”

ไม่ทราบนามผู้แต่ง แบบที่บรรเลงในปัจจุบัน

ท่อนหนึ่ง

_ _ _ _	_ _ _ ม	_ _ _ _	_ ร _ ม	_ _ _ _	_ ร _ ม	_ ซ _ ล	_ _ _ _
_ _ _ _	_ ซ _ ล	_ ซ _ ด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ ม _ ร	_ ม _ ล	_ _ _ ล
_ _ _ _	_ ซ _ ล	_ _ _ ท	_ ร _ ม				

ท่อนสอง

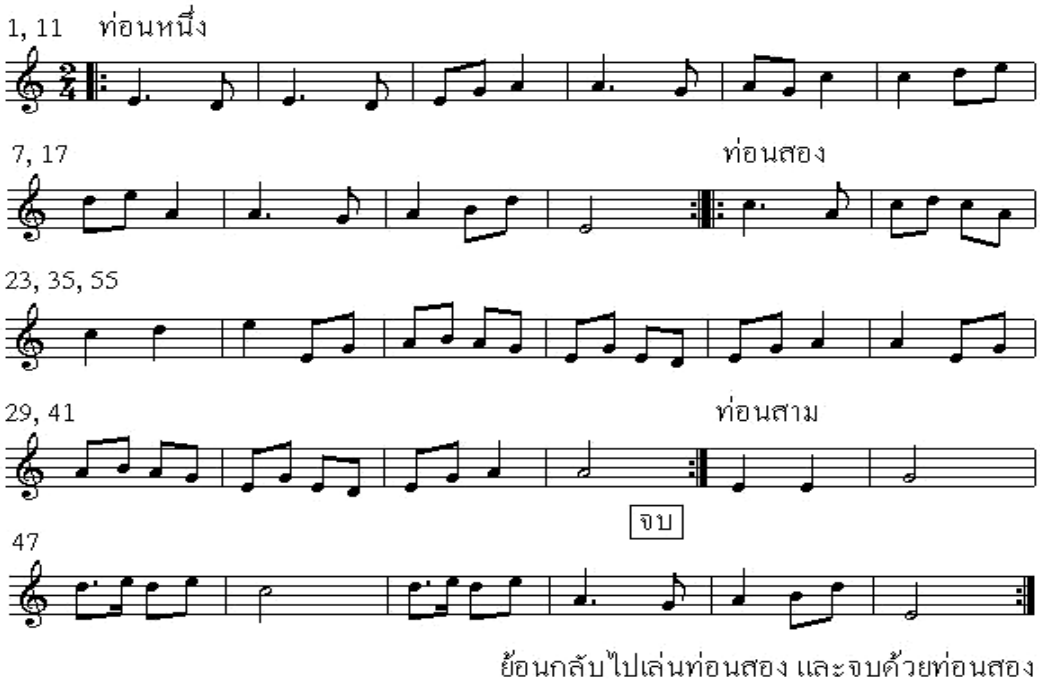
_ _ _ _	_ _ _ ด	_ _ _ _	_ ล _ ด	_ ร _ ด	_ ล _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ม
_ _ _ ม	_ ซ _ ล	_ ท _ ล	_ ซ _ ม	_ ซ _ ม	_ ร _ ม	_ ซ _ ล	_ _ _ ล
_ _ _ ม	_ ซ _ ล	_ ท _ ล	_ ซ _ ม	_ ซ _ ม	_ ร _ ม	_ ซ _ ล	_ _ _ ล

ท่อนสาม

_ _ _ _	_ _ _ ซ	_ _ _ ม	_ _ _ ซ	_ _ _ _	_ _ _ ร	_ _ ม ร	_ ม _ ด
_ _ _ _	_ _ _ ร	_ _ ม ร	_ ม _ ล	_ _ _ _	_ ซ _ ล	_ _ _ ท	_ ร _ ม

ที่มา (ธงรบ ขุนสงคราม. 2558 ; อ้างจาก ประวัติการดนตรีไทย. 2546 : 72)

โน้ตสากลเพลง

“ขับไม้บัณเฑาะว์”

ที่มา (ธงรบ ขุนสงคราม. 2558 ; บันทึกโน้ตสากล Program Encore 4.5.3)

3. ดนตรีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา

เมื่อกรุงสุโขทัยเริ่มเสื่อมอำนาจลงในพุทธศตวรรษที่ 19 อาณาจักรสุพรรณภูมิที่อยู่ทางใต้ก็เข้มแข็งขึ้น และแผ่อิทธิพลครอบคลุมบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยาตอนล่าง ได้ขยายอำนาจไปทางตะวันออกเฉียงใต้และทางใต้ นอกจากนี้ยังแผ่อิทธิพลครอบคลุมไปจนตลอดคาบสมุทรมลายูแทนที่อาณาจักรสุโขทัย ก่อนที่จะตั้งตัวเป็นอิสระในปีพุทธศักราช 1894 โดยการที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ได้ทรงย้ายศูนย์กลางของการปกครองมาสร้างเมืองหลวงขึ้นใหม่ที่ตำบลหนองโสน มีชื่อเรียกเป็นทางการว่า “กรุงศรีอยุธยา”

จากการรวมอาณาจักรสุโขทัยกับอยุธยาทำให้วัฒนธรรมของสุโขทัยหลั่งไหลเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมไทยภาคกลางของอยุธยามากขึ้น ทั้งยังได้รับแบบอย่างวัฒนธรรมมาจากภายนอกและนำมาผสมผสานกับของตนถึงสองทางคือ จากสุโขทัยซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่ยุคแรก ๆ ของการรวมสองอาณาจักรเข้าด้วยกันดังกล่าวแล้วทางหนึ่ง และอีกทางหนึ่งคือจากวัฒนธรรมเขมรที่เข้ามามีอิทธิพลในอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา จึงทำให้ไทยกับเขมรมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน และภายหลังกลมกลืนกันอย่างยากที่จะแยกออกได้ วัฒนธรรมเขมรที่ไทยรับมามีทั้งด้านภาษา อาทิ วรรณคดีไทยที่มีภาษาเขมรปะปนมากที่สุดคือ ลิลิตโองการแช่งน้ำ สำหรับใช้ในพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา และราชาศัพท์ส่วนมากจะเป็นภาษาเขมร รวมถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและสถาปัตยกรรม เช่น พระปรางค์องค์ใหญ่วัดไชยวัฒนาราม เป็นต้น

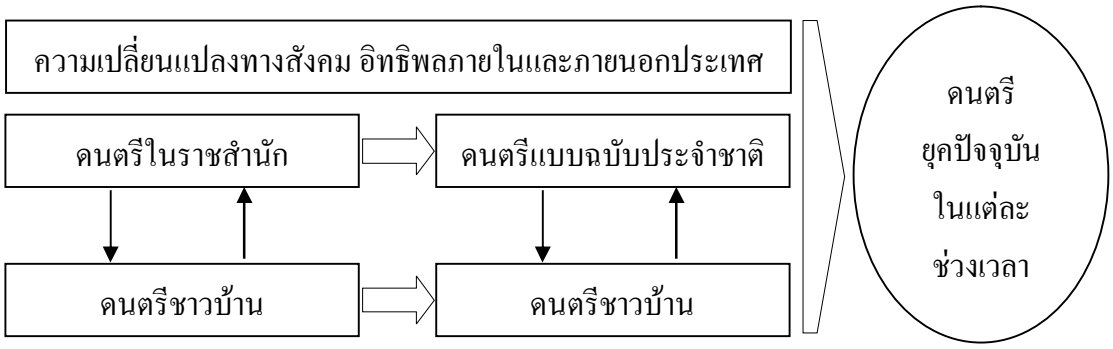
การที่ไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาติดต่อกับนานาประเทศ ทำให้มีชาวต่างชาติจำนวนมากมาตั้งหลักแหล่งในกรุงศรีอยุธยานี้ มีผลทั้งทางการเมือง สังคม และวัฒนธรรม ดังที่ บังอร ปิยะพันธุ์ (2538 : 20-22) กล่าวถึง ชาวต่างชาติในกรุงศรีอยุธยาในแง่ของระบบไพร่ไว้ว่า “พวกที่สังกัดระบบไพร่ เป็นผู้ที่มาพึ่งพระบรมโพธิสมภารและเชลยศึกที่กวดต้อนมาได้ เช่น ชาวลาว พม่า มอญ เขมร ญวน พวกที่มาเป็นทหารอาสาในกองทัพ เช่น ชาวโปรตุเกส และญี่ปุ่น เป็นต้น พระมหากษัตริย์ทรงอนุญาตให้ชาวต่างด้าวเหล่านั้นปลูกบ้านเรือนอยู่กันเป็นหมู่บ้านตามเชื้อชาติเพื่อสะดวกแก่การควบคุม ชาวต่างด้าวในสมัยกรุงศรีอยุธยามีอยู่เป็นจำนวนมาก คือประมาณ 1 ใน 3 ของประชาชน (หกแสนคนเศษ) ชาวต่างด้าวทุกคนต้องสังกัดระบบไพร่ ยกเว้นชาวยุโรป”

การที่มีชนต่างชาติหลายชาติหลายภาษาเข้ามาอยู่ในกรุงศรีอยุธยา ส่งผลให้เกิดการประสมประสานทางวัฒนธรรม โดยมีการดัดแปลงเอาวัฒนธรรมของชาติเหล่านั้นเข้ามาประสมประสานกับของไทยมากยิ่งขึ้น ทั้งในด้านแนวคิด สังคมความเป็นอยู่ อาหารการกิน การแต่งกาย ตลอดจนศิลปกรรม ซึ่งมีผลทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ด้วย

3.1 การดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยา

ครั้งสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ดนตรีราชสำนักมีลักษณะคล้ายคลึงกับดนตรีพื้นเมืองเหนือโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือล้านนา ที่ลักษณะของวงดนตรีเป็นประเภทเครื่องสายเป็นหลัก และมีบทเพลงที่ปรับปรุงขึ้นมาจากเพลงพื้นเมืองล้านนา เช่น เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ซึ่งความเป็นจริงก็น่าจะมีเพลงอื่น ๆ อีกแต่ไม่หลักฐานปรากฏ ครั้นมาถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองหลวงและเป็นที่ตั้งของราชสำนัก ดนตรีในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาจึงมีลักษณะของดนตรีไทยภาคกลางที่มีมาแต่เดิม และยังได้รับเอาดนตรีราชสำนักสุโขทัยที่มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกมาไว้ด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักกับประชาชนเป็นความสัมพันธ์แบบปฏิสัมพันธ์ในสามแง่สามมุม ระหว่างบ้าน วัด และวัง ทั้งในการปกครองและทางสังคม

แผนภูมิประกอบ 2.1 พัฒนาการและวิวัฒนาการทางดนตรี



ที่มา (ธงรบ ขุนสงคราม. 2558 ; อ้างจาก ประวัติการดนตรีไทย. 2546 : 82)

ปัญญา รุ่งเรือง (2546 : 82) กล่าวว่า นักดนตรีในราชสำนัก ซึ่งมีภูมิปัญญาทางดนตรีของชาวบ้านอยู่ก่อนแล้วได้รับเอาดนตรีและบทเพลงของชาวบ้านไปปรุงแต่งเป็นดนตรีในราชสำนัก นานวันเข้าดนตรีนั้นถูกเผยแพร่กว้างขวางขึ้นจนแพร่หลายออกไปนอกราชสำนัก และชาวบ้านก็รับเอาไปเล่นตามวิธีที่ตนถนัด ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องเหมือนแบบราชสำนักไปเสียทั้งหมดก็ได้ ลักษณะปฏิสัมพันธ์แบบนี้เกิดขึ้นเป็นประจำทำให้ดนตรีทั้งของรัฐและราษฎร์มีพัฒนาการและวิวัฒนาการไปโดยลำดับ จากดนตรีชาวบ้านไปสู่ราชสำนักและพัฒนาไปสู่ความเป็นดนตรีแบบฉบับของชาติในที่สุด (ดูแผนภูมิ) ทั้งนี้ไม่รวมถึงเพลงพื้นบ้าน (Folk Music) ซึ่งวิวัฒนาการไปตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของชาวบ้านมากกว่าอย่างอื่น

การที่กรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองหลวงของราชอาณาจักรสยามเป็นเวลาถึง 417 ปี จึงมีผลทำให้ศิลปวัฒนธรรมของไทยมีความเจริญเป็นปึกแผ่น มีระเบียบแบบแผนอันดีงาม ลงรากปักฐานลึกซึ้งจนกลายเป็นแบบแผนของชีวิตไทยมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ความเจริญทางศิลปวัฒนธรรมของแต่ละช่วงเวลา อาจจะสังเกตได้โดยอาศัยวรรณคดีเป็นเครื่องบ่งชี้ในการศึกษาทางประวัติวรรณคดีไทย ซึ่งปราชญ์ทางวรรณคดีได้แบ่งยุคของวรรณคดีในสมัยกรุงศรีอยุธยาออกเป็น 3 ยุค คือ ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย ทั้งนี้โดยคำนึงถึงความเจริญถึงขีดสุดของยุคนั้น ๆ ในแต่รัชสมัย และในการกล่าวถึงเรื่องราวของประวัติดนตรีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงอาจแบ่งวิวัฒนาการของดนตรีออกเป็นยุคตามหลักการของประวัติวรรณคดีได้ดังนี้

3.1.1 สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น (พุทธศักราช 1893-2031)

ยุคนี้เป็นยุคเริ่มต้นของการวางรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ซึ่งเริ่มมีความเป็นตัวของตัวเอง แตกต่างอย่างเห็นได้ชัดจากแบบสุโขทัย วรรณคดีสำคัญที่ถือว่ากำเนิดในช่วงนี้มีเฉพาะในสองรัชกาลเท่านั้นคือ ในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) และรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ การศึกษาวรรณคดีในเชิงประวัติ ทำให้เกิดความเข้าใจทางประวัติการดนตรีได้เป็นอย่างดี เพราะดนตรีกับวรรณคดีเป็นของคู่กัน ดังจะเห็นได้จากการขับกล่อม การทำขวัญ การสมโภช และการละเล่นต่าง ๆ ที่ต้องใช้ดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญ รวมทั้งการขับร้อง ฟ้อนรำ ระบำ โขน ละคร แม้แต่โมงครุ่มและการเล่นกุลาตีไม้ในสมัยโบราณ

อย่างไรก็ตาม การใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ หรือดนตรีที่ไม่เกี่ยวกับการแสดงได้เกิดขึ้นในสังคมไทยโบราณมาช้านาน ได้แก่ “ดนตรีพิธีการ” ทั้งที่เป็นพิธีกรรมทางศาสนาและพระราชพิธี วรรณกรรมที่สำคัญที่สามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยายุคต้นได้ดี ก็คือ “กฎมณเฑียรบาล” กล่าวคือ ในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) มีการออกกฎมณเฑียรบาลห้ามการเล่นดนตรีที่อาจจะเกินเลยจนเข้าไปรบกวนในเขตพระราชฐาน ดังข้อความในกฎมณเฑียรบาล ตอนที่ 15 ว่า “... แลร้อง เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับ ขับรำ โห่ร้อง นี่นั่นไอยการ หมื่นโทวาริก ถ้าจับได้โทษ 3 ประการ ...” และตอนที่ 20 มีว่า “... ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทน โห่ร้องนั่น ...” (สงัด ภูเขาทอง. 2533 : 130)

แสดงให้เห็นว่าชาวพระนครศรีอยุธยานั้น มีความใฝ่ใจในศิลปะการดนตรีอย่างมาก และนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย ขนาดในเขตพระราชฐานก็ยังไม่วายที่จะเป่าปี่ เป่าขลุ่ย ดีดจะเข้ หรือตีโทน จนต้องมีการออกกฎห้ามปรามและกำหนดบทลงโทษผู้ฝ่าฝืนดังกล่าวข้างต้น

3.1.2 สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (พุทธศักราช 2031-2231)

ยุคนี้เป็นยุคที่บ้านเมืองมีความเจริญรุ่งเรืองมาก เพราะมีความสงบสุขติดต่อกันมานาน โดยเฉพาะสมัยสมเด็จพระนารายณ์ มีวรรณคดีเกิดขึ้นมากกว่ารัชกาลอื่น มีหลักฐานแสดงว่ามีการแสดงที่ต้องใช้ดนตรีปี่พาทย์ เช่น การแสดงหนังใหญ่ นอกจากนั้นการที่มีชาวตะวันตกเข้ามาติดต่อยิ่งทำให้นักดนตรีไทยได้รับอิทธิพลของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมด้วย นอกเหนือจากดนตรีของประเทศในทางแถบตะวันออกด้วยกัน ดูเสมือนว่าแบบแผนทางดนตรีไทยจะเป็นหลักเป็นเกณฑ์แน่นหนามากขึ้นกว่าเดิม อิทธิพลดนตรีที่รับมาจากล้านนาและเขมรได้ผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมของสุพรรณภูมิหรือสุวรรณภูมิมีความเป็นตัวของตัวเอง จนลักษณะดั้งเดิมของอิทธิพลเหล่านั้นไม่ปรากฏชัดอีกต่อไป สิ่งที่ควรกล่าวถึงเป็นพิเศษในยุคนี้ก็คือ เรื่องของวงปี่พาทย์ และวิวัฒนาการของวงมโหรี

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานความเห็นเรื่องวงปี่พาทย์ไว้ว่า วงปี่พาทย์ดั้งเดิมน่าจะเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งมีสองชนิดคือ ชนิดที่หนึ่ง วงปี่พาทย์เครื่องห้าชนิดเบา ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ทับ 2 ใบ กลอง 1 ลูก และฆ้องคู่ 1 คู่ และชนิดที่สอง วงปี่พาทย์เครื่องห้าชนิดหนัก ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ระนาด 1 ราง ฆ้องวง 1 วง กลอง 1 ลูก และโทน (หรือตะโพน) 1 ใบ ในกรณีที่ไม่ใช้โทนก็ใช้ฉิ่งแทน ส่วนปี่พาทย์เครื่องห้าชนิดหนักทรงประทานความเห็นว่า “ในสมัยเมื่อกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีปี่ 1 ระนาดราง 1 ฆ้องวง 1 ฉิ่ง กับโทน 1 กลองใบ 1 รวมเป็น 5 ด้วยกัน แต่ปี่นั้นใช้ขนาดย่อมอย่างที่เรียกว่า ปี่นอก กลองก็ใช้ขนาดย่อม แก้ไขชั้นแรกคือ ทำปี่และกลองให้เบื่องขึ้น สำหรับใช้กับเครื่องปี่พาทย์ที่เล่นในร่มเพื่อเล่นโขนหรือละครในปี่ที่มีขึ้นใหม่นี้เรียกว่า “ปี่ใน” ส่วนปี่และกลองอย่างของเดิมคงใช้ในเครื่องปี่พาทย์เวลาทำกลางแจ้ง เช่น เล่นหนัง(ใหญ่) จึงเกิดปี่นอก ปี่ใน ขึ้น 2 อย่าง การแก้ไขที่กล่าวมานี้จะแก้ไขแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาหรือมาแก้ไขในกรุงรัตนโกสินทร์ข้อนี้ไม่ทราบแน่ (ธนิต อยู่โพธิ์. 2530 : 130-131)

บทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ก่อนหน้าที่จะมาประกอบหนังใหญ่ เป็นไปได้ว่าเป็นวงดนตรีสำหรับประโคมในศาสนพิธีตามวัด ดังเช่นที่คนโบราณนิยมสร้างวัด สร้างเครื่องดนตรีและกัลปนาทั้งวัดทั้งเครื่องดนตรีและนักดนตรี เพื่อบูชาไว้ในพระพุทธศาสนา บทเพลงหลักที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม่ใช่เพื่อการขับกล่อมหรือเพื่อความบันเทิงอารมณ์ แต่เพื่อโน้มน้าวจิตใจให้สงบ ดำรงอยู่ในศีล สมาธิ เพื่อจะสร้างปัญญาให้เกิดขึ้น บทเพลงหลัก ๆ ที่สำคัญของวงปี่พาทย์จึงเป็นประเภทเพลงหน้าพาทย์ หรือแม้ว่าก่อนเข้าพิธีและหลังจากพิธีการ จะเป็นการบรรเลงที่มีความบันเทิงแทรกอยู่บ้างก็ตาม แต่ลีลาการบรรเลงและลักษณะของบทเพลงก็ยังอยู่ในขอบเขตที่จะทำให้จิตใจสงบ ดังจะเห็นได้จากลีลาของการตีระนาดที่เป็นการตีเก็บแบบของ Motivic Music และ

รูปแบบของบทเพลงที่เป็นแบบเพลงเรื่อง เป็นต้น ทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงเรื่องเป็นบทเพลงบรรเลง (Instrument Music) ที่ไม่มีการขับร้องประกอบเป็นศิลปะในอุดมคติ (Abstract Art) ที่เป็นสัญลักษณ์ของความศรัทธา ความเคารพบูชา เป็นสื่อของความสงบ เยือกเย็น ละวางอคติ เข้าสู่ความว่างแห่งดวงจิต

ในเรื่องของวงมโหรี ที่มาของคำว่า “มโหรี” แม้จะดูรูปของคำแล้วเชื่อว่ามาจากภาษาบาลีและสันสกฤต แต่ก็ยังไม่มีผู้ใดยืนยันได้ว่ามาจากคำใด มีผู้สงสัยว่าเป็นศัพท์เดียวกับมโหระทึกและมหรสพ มโหรีท่วงทีเป็นอิตถีลิงค์น่าจะเป็นผู้หญิง รากศัพท์ของสองคำนี้มาจากคำว่า มหุสฺสว (บาลี) หรือ มโหตฺสว (สันสกฤต) แปลว่าเสียงสูงใหญ่ คือ การครึกครื้นอึกทึก ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ สันนิษฐานว่าคำว่า มโหรี มาจากการขับร้อง บรรยายถึงงานนักขัตฤกษ์ โหรี ของฮินดู และประเภทของเพลงที่ร้องเรียกว่า โหรี ที่ขับร้องโดยพวกนักร้องในทำนองธรุปัท (ธนิต อยู่โพธิ์. 2530 : 112-113) แต่ไม่ได้อธิบายต่อไปว่ามีการนำคำนี้มาใช้ในภาษาไทยหรือไม่ อย่างไร คำว่า “มโหรี” ปรากฏในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พุทธศักราช 2199-2231) ในโคลงจินดามณี ซึ่งแต่งโดยพระโหราธิบดี

3.1.3 สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (พุทธศักราช 2231-2310)

“หนังใหญ่” อันเป็นต้นแบบของโขน ที่มีความรุ่งเรืองมากมาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์นั้นก็ยังมีความเป็นปึกแผ่นแน่นหนาอยู่ เนื่องจากเป็นศิลปะในราชสำนักที่มีระเบียบแบบแผนเป็นอย่างดี ส่วน “โขน” ก็พัฒนาการขึ้นมาจากการเต้นท่าเชิดหนัง ก็นำเอาวิธีการร่ายรำแบบละครในเข้าไปประสมประสานด้วย จึงทำให้โขนมีทั้งการเต้น การรำ การใช้อาวุธ ซึ่งนำมาจากกระบี่กระบอง ตลอดจนกายกรรมในท่าจับและท่าขึ้นลอยที่พยายามจะทำให้เหมือนภาพหนังใหญ่นั้นเอง นอกจากนั้นยังมีการนำเอาการขับร้องแบบละครเข้าไปใช้นอกเหนือจากการพากย์และเจรจาที่นำมาจากหนังด้วย ทำให้โขนกลายเป็นศิลปะการแสดงที่สมบูรณ์แบบและเป็นแบบแผนมั่นคงมากที่สุดในสมัยนี้

มหรสพที่โดดเด่นมากนอกจากโขนและหนังใหญ่ ก็คือ ละคร ซึ่งแต่เดิมมีแต่ละครชาตรีและละครนอกของชาวบ้านละเล่นกัน จนได้มีการนำเอาละครนอกมาปรับปรุงเสียใหม่ โดยให้มีท่ารำที่งดงามตามแบบแผน มีบทเพลงร้องและดนตรีประกอบที่ไพเราะ ตามแบบฉบับของดนตรีในราชสำนัก และกำหนดให้ผู้แสดงเป็นสตรีทั้งหมด เนื่องจากเป็นมหรสพในราชสำนัก การดำเนินเรื่องช้า ประณีต เพราะมุ่งเน้นที่ศิลปะมากกว่าเรื่องราว และยังได้มีการแต่งบทละครที่จะใช้แสดงขึ้นใหม่อีกด้วย คือ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุท และเรื่องอิเหนา โดยเฉพาะเรื่องอิเหนามีถึงสองสำนวนคือ ดาหลังหรืออิเหนาใหญ่ในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้ากุณฑล และอิเหนาเล็กในพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้ามงกุฎพระขนิษฐาของเจ้าฟ้ากุณฑล จึงถือกันเป็นธรรมเนียมต่อมาว่า บทละครทั้งสามเรื่องนี้เป็นของหลวง เป็นเรื่องสำหรับละครในโดยเฉพาะ ไม่มีการนำไปแสดงปะปน

กับละครนอกที่แสดงโดยผู้ชายล้วน เน้นความสนุกสนาน ตลกขบขัน ดำเนินเรื่องรวดเร็ว เช่น เรื่องไกรทอง สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น

3.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยส่วนรวม ไม่จำแนกว่าเป็นช่วงสมัยใด ทั้งส่วนที่เป็นดนตรีในราชสำนัก เช่น วงมโหรี และดนตรีของประชาชน เช่น วงปี่พาทย์ หรือแม้แต่วงดนตรีที่ยังไม่มีการพิสูจน์ว่ามีลักษณะที่แท้จริงอย่างไร เช่น วงเครื่องสาย นับตั้งแต่แรกตั้งกรุงศรีอยุธยามาจนถึงการเสียกรุงครั้งที่สอง เป็นระยะเวลาถึง 417 ปี นั้น ยาวนานพอที่จะทำให้มีเครื่องดนตรีไทยใช้กันทุกประเภท เกือบจะทุกชนิดที่มีอยู่ใช้อยู่ในปัจจุบันแล้ว บ้างก็เป็นเครื่องที่มีมาแต่ดั้งเดิม บ้างก็ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ และบ้างก็ดัดแปลงมาจากเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม รวมทั้งที่รับเอามาโดยตรงจากต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นประเภทที่บรรเลงด้วยการดีด สี ตี หรือเป่า ก็ตาม เครื่องดนตรีที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาสามารถจำแนกตามประเภทได้ดังนี้

3.2.1 เครื่องดีด ได้แก่ กระจับปี่ จะเข้ พิณเพี้ยะ และพิณน้ำเต้า

3.2.2 เครื่องสี ได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง และซออู้

3.2.3 เครื่องตี กลุ่มเครื่องตีแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ เครื่องตีที่ทำด้วยไม้ ทำด้วยโลหะ และขึงด้วยหนัง แต่การประสมในวงดนตรีไทย เครื่องตีแบ่งออกเป็น 2 ประเภทดังนี้

1) เครื่องตีที่ใช้ดำเนินทำนอง ได้แก่ ฆ้องวง และระนาด

2) เครื่องตีที่ใช้ทำจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง ฆ้องหุ่ย มโหระทึก กลองทัด ตะโพน โทน รำมะนา กรับพวง กรับเสภา โกร่ง กลองชาตรี และกลองชนะที่ใช้ในพระราชพิธี

3.2.4 เครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ (ใช้ในวงปี่พาทย์) ขลุ่ย (ใช้ในวงมโหรี) แตรสังข์ แตรงอน แตรฝรั่ง ปี่ชวา ปี่ไฉน และปี่มอญ

3.3 การประสมวงดนตรี

วงดนตรีที่มีใช้ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ที่มีระยะเวลายาวนานถึง 417 ปี นี้ ได้แก่ วงขับไม้ วงมโหรี วงเครื่องประโคม วงปี่พาทย์ และวงเครื่องสาย ซึ่งมีที่มาและมีที่ใช้ต่างกัน ต่างกันไปตามสภาพสังคม

3.3.1 วงขับไม้ ประกอบด้วย ผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี ดังนี้

1) คนร้อง หรือขับลำนำ

2) คนไกวบัณเฑาะว์ เป็นจังหวะ

3) คนสีซอสามสาย คลอเสียงร้อง

วงขับไม้ ใช้บรรเลงในพระราชพิธีสมโภชต่าง ๆ เช่น พิธีสมโภชช้างเผือก พิธีสมโภชพระมหาเศวตฉัตร เป็นต้น

3.3.2 วงมโหรี เป็นวงดนตรีสำหรับขับกล่อมในพระราชสำนัก สมัยกรุงศรีอยุธยา มี 3 ชนิด คือ วงมโหรีเครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องห้า และวงมโหรีเครื่องหก

1) วงมโหรีเครื่องสี่ เป็นวงดนตรีในราชสำนักที่ถือว่าเก่าแก่ที่สุด ประกอบด้วย ผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี ดังนี้

1.1) คนร้อง พร้อมทั้งตีกรับพวง ให้จังหวะ

1.2) คนสีซอสามสาย

1.3) คนดีดกระจับปี่

1.4) คนตีทับ ให้จังหวะ

2) วงมโหรีเครื่องห้า สันนิษฐานได้จากคำโคลงบทหนึ่งใน “หนังสือจินดามณี” เล่ม 1-2 หน้า 45 ที่แต่งโดยพระโหราธิบดี ความว่า

นางขับขาน เสียงแจ้ว พึงใจ
ตามเพลงกลอนกลใน ภาพร้อง
มโหรีบรรเลง **ไฉน** **ซอ** พาทย์
ทับ กระจับปี่ ก้อง เร่งเร้าบรรเลง

ธนิต อยู่โพธิ์ (2510 ; อ้างจาก สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 239) กล่าวว่า “โคลงบทนี้อาจพรรณนาถึงวงมโหรีตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ (พุทธศักราช 2148-2163) หรือก่อนหน้านั้นลงมาจนถึงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พุทธศักราช 2199-2231) ซึ่งเป็นสมัยที่พระโหราธิบดีแต่งคัมภีร์จินดามณีนี้ทูลเกล้าฯ ถวายก็ได้” ประกอบด้วย ผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี ดังนี้

2.1) นางขับขาน หมายถึง คนร้อง พร้อมทั้งตีกรับพวง ให้จังหวะ

2.2) คนเป่าไฉน หมายถึง ขลุ่ยหรือปี่

2.3) คนสีซอ หมายถึง ซอสามสาย

2.4) คนตีทับ ให้จังหวะ

2.5) คนดีดกระจับปี่

3) วงมโหรีเครื่องหก เป็นวงมโหรีอีกแบบหนึ่งที่เพิ่ม รำมะนา เข้าไปเพื่อตีหน้าทับคู่กันกับ ทับ (โทน) ดังภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดสุวรรณดาราราม พระนครศรีอยุธยา แสดงให้เห็นถึงวงมโหรีเครื่องหก ที่มีเครื่องดนตรีดังกล่าวไว้อย่างชัดเจน (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.6)

ประกอบด้วย ผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี ดังนี้

3.1) คนสีซอ หมายถึง ซอสามสาย

3.2) คนเป่าขลุ่ย

3.3) คนดีดกระจับปี่

3.4) คนตีทับ (โทน) ให้จังหวะหน้าทับ

3.5) คนขับลำนำ หมายถึง คนร้อง พร้อมทั้งตีกรับพวง ให้จังหวะ

3.6) คนตีรำมะนา ให้จังหวะหน้าทับ

ภาพประกอบ 2.6 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง “วงมโหรีเครื่องหก”
ที่มา (ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านไทย. 2558 : 45)

3.3.3 วงปี่พาทย์ แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1) วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “วงปี่พาทย์ชาตรี” ประกอบด้วย เครื่องดนตรีที่มีน้ำหนักเบา 5 ชนิด ดังนี้

1.1) ปี่นอก 1 เลา

1.2) โทนชาตรี 1 คู่

1.3) กลองชาตรี 1 ใบ

1.4) ฆ้องคู่ 1 คู่

1.5) ฉิ่ง 1 คู่

2) วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ประกอบด้วย เครื่องดนตรีที่มีน้ำหนักมาก 5 ชนิด ดังนี้

2.1) ปี่ 1 เลา (ปี่กลาง - บรรเลงกลางแจ้ง ปี่ใน - บรรเลงในอาคาร)

2.2) ระนาด (เอก) 1 ราง

2.3) ฆ้องวง (ใหญ่) 1 วง

2.4) ตะโพน 1 ลูก

2.5) กลองทัด 1 ลูก (ขนาดย่อม - กลางแจ้ง ขนาดเขื่อง - ในอาคาร)

3.3.4 วงเครื่องสาย

วงเครื่องสายเป็นการประสมวงดนตรีของชาวบ้านที่มีการรวมวงกันเล่นอย่างไม่มีแบบแผนสุดแต่ใครจะมีเครื่องดนตรีชนิดใด เช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ กระจับปี่ โทน ฉิ่ง และฉาบ เป็นต้น หลักฐานที่แสดงว่าเกิดมีการประสมวงเครื่องสายแบบหลวม ๆ นี้ก็คือ ข้อความที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาล ตอนที่ 15 ว่า “แลร้อง เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับ ขับ รำ โห่ร้องนี่นั่น” และตอนที่ 20 ว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทน”

นอกจากนี้ ยังมีการประสมวงเครื่องประโคมที่ใช้ในพระราชพิธี เช่น วงปี่กลองชนะ เป็นต้น

3.4 บทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม

ดนตรีเป็นศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ ทั้งที่เป็นส่วนตัวและทางสังคม และมีบทบาทหน้าที่เช่นเดียวกับศิลปะประเภทอื่น ๆ แตกต่างกันไปตามลักษณะของศิลปะนั้น ๆ ถึงแม้ว่าศิลปินจะเป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะตามความคิดและความสามารถของตนก็ตาม แต่ก็ต้องคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอยด้วย ไม่ว่าจะเป็นประโยชน์ส่วนตัวหรือประโยชน์ทางสังคม เพราะว่าไม่มีศิลปะใด ๆ จะดำรงอยู่ได้โดยไม่มีบทบาทหน้าที่หรือปราศจากความหมายใด ๆ อย่างสิ้นเชิง ในแง่ทางดนตรี ดนตรีมีหน้าที่หลักอยู่สองประการคือ สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจทั้งที่เป็นการบรรเลงโดยเอกเทศและประกอบการแสดงโขนละครอย่างหนึ่ง และเป็นองค์ประกอบอันสำคัญในพิธีการและพิธีกรรมต่าง ๆ อีกอย่างหนึ่ง บทบาทหน้าที่ของดนตรีไทยแบบฉบับสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ควรกล่าวถึง ก็คือ บทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์และวงมโหรี

วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีของชาวบ้าน ก่อนที่จะมีบทบาทหน้าที่ในราชสำนัก หน้าที่หลักของวงปี่พาทย์ในแง่พิธีการ ก็คือ การบรรเลงเนื่องในพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งเป็นบทบาทที่มีมาแต่ดั้งเดิมนับตั้งแต่ครั้งที่พุทธศาสนิกชนชั้นสูงนิยมสร้างวัดและกัลปนา ทั้งวัด ที่ดิน วงดนตรีและนักดนตรีให้แก่วัดเพื่อถวายไว้ในพระพุทธศาสนา เนื่องจากพิธีกรรมทางศาสนามีความจำเป็นทั้งสำหรับราษฎรและในราชสำนัก หน้าที่ในการเป็นองค์ประกอบของพิธีกรรมทางศาสนาจึงมีที่ใช้ทั้งของราษฎร์และของหลวง การบรรเลงเนื่องในพิธีกรรมทางศาสนา ได้แก่ การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า และเพลงเรื่อง เป็นต้น ในแง่ของความบันเทิง วงปี่พาทย์ทำหน้าที่สองลักษณะ คือ การบรรเลงบทเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม กับการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพ เช่น หนังใหญ่ โขน ละคร ได้แก่ เพลงประเภทหน้าพาทย์ และเพลงเกร็ด อีกอย่างหนึ่ง

วงมโหรี เป็นวงดนตรีในราชสำนักโดยเฉพาะ หน้าที่หลักคือ การบรรเลงขับกล่อม ทั้งที่เป็นการบรรเลงดนตรีล้วนและการบรรเลงประกอบขับร้อง เช่น ในการกล่อมพระบรรทม หรือในยามที่ต้องพระประสงค์จะทรงพระสำราญ หรือตามที่กำหนดไว้เป็นประเพณี ดังจะเห็นได้จากพระราชานุกิจของพระมหากษัตริย์สมัยกรุงศรีอยุธยา ที่ว่า “หกทุ่มเบิกเสภา ดนตรี” เป็นต้น

วงมโหรีไม่มีบทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมทางศาสนา แต่ทำหน้าที่ขับกล่อม สร้างความบันเทิงเริงรมย์แต่เพียงอย่างเดียว วงดนตรีที่ทำหน้าที่ประกอบพุทธศาสนพิธีในราชสำนัก ก็คือ วงปี่พาทย์ นั่นเอง พระราชพิธีบางอย่างที่เนื่องด้วยศาสนาพราหมณ์ เช่น พระราชพิธีสมโภชพระยาช้างเผือก สมโภชพระมหาเศวตฉัตร เป็นหน้าที่ของวงขับไม้ ซึ่งเป็นบรรพบุรุษของวงมโหรีในระยะแรก ๆ นอกจากนั้นวงขับไม้ยังทำหน้าที่รวมไปถึงการเห่กล่อมพระบรรทม และบรรเลงในขณะทรงเครื่องใหญ่ด้วย ก่อนที่จะใช้วงมโหรีแทนในภายหลัง

3.5 ลักษณะสำคัญทางดนตรีและบทเพลง

3.5.1 ลักษณะสำคัญทางดนตรี

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงแม้ไม่อาจจำแนกลักษณะของบทเพลงออกได้อย่างชัดเจน เนื่องจากขาดการบันทึกหลักฐานก็ตาม แต่ก็สามารถสันนิษฐานถึงลักษณะโดยส่วนรวมของดนตรีสมัยนี้ได้ โดยอาจพิจารณาได้ในแง่ต่าง ๆ เช่น รูปแบบโครงสร้างของบทเพลง จังหวะหน้าทับ ความช้า เร็ว ลักษณะของท่วงทำนอง และเทคนิคในการบรรเลง เนื่องจากดนตรีไทยในสมัยนี้มีหลักเกณฑ์มั่นคงแน่นอน ตามลักษณะที่ถือว่าเป็นแบบฉบับ (Classic) และยังยึดถือเป็นแบบแผนสืบมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ คุณลักษณะทางดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงสามารถจะเห็นได้อย่างชัดเจนและอธิบายได้โดยใช้ดนตรีรัตนโกสินทร์ยุคต้นเป็นแม่บท

1) โครงสร้างและรูปแบบของบทเพลง (Structure and Form)

บทเพลงสมัยนี้ มีโครงสร้าง 2 ประเภทใหญ่ คือ

1.1) ประเภทโครงสร้างอย่างง่าย (Simple Structure) ได้แก่ เพลงเกร็ด ทั้งที่เป็นเพลงท่อนเดียว (Single Form) และเพลงสองท่อน (Binary Form) เพลงประเภทนี้จะมีทั้งที่เป็นของปี่พาทย์ และมโหรี ซึ่งต่างก็แต่งขึ้นเพื่อให้เหมาะแก่การใช้งานแต่ละประเภท

เพลงเกร็ดของปี่พาทย์ชนิดที่ใช้สำหรับพิธีการทางศาสนา ได้แก่ ประเภทเพลงหน้าพาทย์ และเพลงตระต่าง ๆ ชนิดที่ใช้บรรเลงโดยเอกเทศไม่ว่าจะในกรณีเพื่อความบันเทิงหรือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม (ใช้บรรเลงก่อนหรือหลังพิธีกรรม) ได้แก่ เพลงสั้น ๆ ซึ่งต่อมาภายหลังนำมารวมชุดเป็นเพลงเรื่อง และบทเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละครตลอดจนเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา เช่น เสมอ เชิด รัว โอด ลา เป็นต้น

เพลงเกร็ดของมโหรี คือ บทเพลงที่ใช้ในการขับร้องและบรรเลงขับกล่อมในราชสำนักดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โครงสร้างและรูปแบบของบทเพลงท่อนเดียวและบทเพลงสองท่อนที่กล่าวมา อาจเขียนเป็นรูปแบบสัญลักษณ์ได้ดังนี้

โครงสร้างของเพลงท่อนเดียว ‖: [A] :‖ เช่น เพลงฉกจวัก (นาคราช ชั้นเดียว) เพลงคางคกปากสระ (เดิมใช้ชื่อว่า ลิง ถ..ก..ด..เสือ) เพลงเสมอ เพลงลา เป็นต้น

โครงสร้างของเพลงสองท่อน ‖: [A] :‖ - - - ‖: [B] :‖ เช่น เพลงแขกต่อยหม้อชั้นเดียว เพลงนางนาค เพลงชมตลาด เป็นต้น

1.2) ประเภทที่โครงสร้างสลับซับซ้อน (Complex Structure) มี 3 ชนิด ได้แก่เพลงชุดโหมโรงพิธีกรรม เพลงตับสำหรับมโหรี และเพลงเรื่อง

เพลงชุดโหมโรงพิธีกรรม เกิดจากการรวมชุดเพลงพิธีกรรมสั้น ๆ หลาย ๆ เพลงเข้าด้วยกัน เพื่อให้สามารถบรรเลงติดต่อกันได้คราวละนาน ๆ ตามความเหมาะสมแก่การใช้งาน เช่น เพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า และโหมโรงกลางวัน เป็นต้น

เพลงตับสำหรับมโหรี เป็นการขับร้องและบรรเลงเพื่อเล่าเรื่องจากนิทานหรือบทละครที่มีอยู่แล้วในลักษณะของเพลงตับเรื่อง โดยประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ หลาย ๆ เพลงขับร้องและบรรเลงติดต่อกัน ในการบรรเลงอาจจะบรรเลงกลับต้นหรือไม่ก็ได้แล้วแต่กรณี โครงสร้างของเพลงชุดโหมโรงและเพลงตับเรื่อง โดยทั่วไปเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้ดังนี้

[A] - - - [B] - - - [C] - - - [D] - - - [E] ฯลฯ

เพลงเรื่อง เกิดจากการนำเพลงเกร็ด มารวมชุดเข้าด้วยกันเพื่อให้สามารถบรรเลงติดต่อกันได้เป็นเวลานาน ๆ โดยไม่มีการขับร้องประกอบ แบ่งออกเป็นสามประเภทดังนี้

ประเภทสามอัตราจังหวะ ประกอบด้วย เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว บรรเลงติดต่อกันไป จบด้วยเพลงลา เช่น เพลงเรื่องสร้อยสน แขกมอญ และเพลงเรื่องเต่าทอง เป็นต้น เพลงเรื่องบางเรื่องใช้ฉิ่งเป็นเครื่องควบคุมจังหวะแทนกลอง เช่น เพลงฉิ่งช้างประสานงา กระบอก ตวงพระธาตุ มุล่ง และเพลงฉิ่งพระฉัน เป็นต้น ในส่วนของเพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว อาจจะประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ หลายเพลง แต่ละเพลงอาจจะมีมากกว่าหนึ่งท่อน แต่ละท่อนจะกลับต้นหรือไม่ก็ได้แล้วแต่กรณี รูปแบบของเพลงมีลักษณะดังนี้

เพลงช้า	เพลงสองไม้	เพลงเร็ว	ลา
[A] - - [B] - - [C] - -	- - [D] - - [E] - - [F] - -	- - [G] - - [H] - - [I] - -	- - CODA

ประเภทสองอัตราจังหวะ ประกอบด้วย เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว แล้วจบด้วยเพลงลา เช่น เพลงเรื่องปราสาททอง มอญแปลง และเพลงเรื่องพระรามเดินดง เป็นต้น รูปแบบของเพลงมีลักษณะดังนี้

เพลงสองไม้	เพลงเร็ว	ลา
[A] - - [B] - - [C] - -	- - [D] - - [E] - - [F] - -	- - CODA

ประเภทอัตราจังหวะชั้นเดียว เพลงเรื่องประเภทนี้อาจจะเป็นเพลงสองไม้อัตราเดียว เช่น เพลงเรื่องสีนวล เพลงเรื่องทยอย หรืออาจมีเพลงเร็วเป็นหลักในการบรรเลงเพียงอย่างเดียวก็ได้ เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู) นกกลิ้งโคลง ใบ้คลั่ง และเพลงเรื่องกระต่ายเต้น เป็นต้น เพลงแต่ละเรื่องจะประกอบด้วยเพลงสั้นกี่เพลงก็ได้แล้วแต่กรณี และอาจจะมีการตัดทอนหรือเพิ่มเติมอีกก็ได้ รูปแบบของเพลงมีลักษณะดังนี้

เพลงสองไม้หรือเพลงเร็ว	ลา
[A] - - [B] - - [C] - -	- - CODA

2) จังหวะหน้าทับและความเร็ว

สมัยกรุงศรีอยุธยา มีบทเพลงที่บรรเลงด้วยความเร็วต่าง ๆ กัน ทั้งที่บรรเลงช้า ปานกลาง และเร็ว จะเห็นได้จากเพลงเรื่องที่ประกอบด้วย เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว ดังที่ ครูมนตรี ตราโมท (2523 ; อ้างจาก ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 119) ได้กล่าวไว้ว่า "มีหลักฐานที่เชื่อถือได้ว่า ในสมัยมีเพลงสองชั้นเกิดขึ้นมากมายหลายเพลง บางเพลงก็ดัดแปลงมาจากเพลงชั้นเดียวที่มีมาแต่สมัยโบราณ" จึงน่าจะขยายความได้ว่า บทเพลงประเภทเพลงเร็วหรือเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวคงจะเกิดขึ้นก่อน โดยการดัดแปลงมาจากเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองหรือแต่งขึ้นใหม่ ต่อมาจึงดัดแปลงให้สละสลวยขึ้นเป็นเพลงสองชั้น เพื่อให้เหมาะแก่ประโยชน์ใช้สอย เนื่องจากสมัยนี้มีมหรสพประเภทโขนและละครเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นละครชาตรีซึ่งเป็นละครแบบดั้งเดิม ละครนอกของประชาชนทั่วไป และละครในที่มีบทบาทหน้าที่ในราชสำนัก จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีเพลงร้องเพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งมักจะอยู่ในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นส่วนมาก

หน้าทับที่ใช้ก็คือหน้าทับปรบไก่และหรือสองไม้ สำหรับเพลงเรื่องและเพลงขับร้องบรรเลงทั่วไป ส่วนที่จะใช้กลองชนิดใดนั้นก็แล้วแต่ว่าจะเป็นวงดนตรีประเภทใด เช่น วงมโหรียุคแรกใช้ทับ หรือทับกับรำมะนา ต่อมาเปลี่ยนเป็นโทน หรือโทนกับรำมะนา วงปี่พาทย์ใช้ตะโพน ถ้าบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ก็จะใช้หน้าทับพิเศษและใช้กลองทัดเข้าบรรเลงประสมด้วย

3) เทคนิคการบรรเลง

ในเรื่องเทคนิคการบรรเลง เว้นแต่เรื่องของระบบที่เป็นแบบเจ็ดเสียงเท่ากันแล้ว ลักษณะที่สำคัญที่สุดของดนตรีไทยก็คือ การประสานทำนองโดยการแปรลูกฆ้องเป็นสำนวนกลอนดนตรีตามคุณลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น คุณลักษณะของเสียง (Tone Color) สุ้มเสียง (Timbre) ช่วงเสียง (Range) เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่า คุณสมบัติที่สำคัญที่สุดในทางดนตรีไทยก็คือ การประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic Heterophony) ซึ่งเป็นเทคนิคในการบรรเลงดนตรีไทยมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว การบรรเลงที่นิยมใช้กันจนเป็นแบบแผนของสมัยนี้ก็คือ การบรรเลงเพลง "ทางเก็บ" (Motivic Music) ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงปี่พาทย์หรือมโหรีก็ตาม ล้วนแต่บรรเลงทางเก็บทั้งสิ้น เว้นไว้แต่ทางฆ้องซึ่งบรรเลงทำนองหลัก (Principal Melody)

4) การขับร้อง

บทเพลงสำหรับขับร้องสมัยนี้ ส่วนมากเป็นเพลงประเภทอัตราจังหวะสองชั้น เนื่องจากความจำเป็นที่จะต้องมีการขับร้องในการแสดงโขน ละคร และการขับกล่อมในวงมโหรี ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องเนื้อเต็ม ดังที่ ครูมนตรี ตราโมท (2523) ได้กล่าวไว้ว่า "การร้องเนื้อเต็มมีมาแต่โบราณ สมัยนี้เรามีความนิยมคนละอย่างจึงได้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง โบราณนั้นเขาพยายามร้องให้ตรงทำนองมากที่สุด เขาไม่กลัวเรื่องถ้อยคำที่จะผิดเพี้ยนไป "พี่" อาจเป็น "ผี" หรือ "น้อง" อาจจะเป็น "น่อง" ไปก็ได้ .. แต่ถึงอย่างไรก็แสดงว่าโบราณเข้าร้องเนื้อเต็มกันมาแล้ว" การขับร้องเนื้อเต็มแบบนี้จึงน่าจะเป็นแบบ "ร้องเคล้า" ส่วนการร้องแบบ "ร้องรับ" น่าจะเกิดขึ้น

ภายหลัง โดยสังเกตได้จากเพลงตับมโหรีเรื่องกากี หรือเรื่องอื่นในยุคเดียวกันว่าเป็นการร้องแบบร้องรับดนตรีไม่ใช้ร้องเนื้อเต็ม เนื่องจากลักษณะของบทร้องไม่เหมือนกัน

3.5.2 บทเพลงและบทบรรเลง

บทเพลงไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา อาจจะกล่าวได้ว่ามีที่มาสองทาง คือ ทางที่หนึ่งเป็นเพลงที่พวกนักร้องคิดขึ้น และทางที่สองเป็นของพวกนักดนตรีปี่พาทย์คิดขึ้น ซึ่งไม่ปะปนกัน ดังที่ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงประทานความเห็นไว้ว่า “เพลงชมตลาด ช้าครวญ และโลมนอก เหล่านี้เป็นเพลงที่พวกนักร้องคิดขึ้นเป็นอิสระไม่มีการทำปี่พาทย์รับ” และ “พวกปี่พาทย์ก็คิดของเขาขึ้นเป็นอิสระเหมือนกัน เพลงที่ปี่พาทย์คิดขึ้นและยังไม่มีใครร้องก็มีอยู่มาก เช่น สาธุการ ตระ รัว” ภายหลังปี่พาทย์ก็เอื้อมเข้าไปคั่นเนื้อร้องแต่เพลงที่ร้องเก่า ๆ เนื้อร้องกับเนื้อปี่พาทย์ผิดกันไกล เช่น ช้าปี่ โอ้ร่าย เป็นต้น ซึ่งเป็นการยากที่จะกำหนดให้แน่ชัดลงไปว่าเพลงที่รู้จักกันในปัจจุบัน เพลงใดแต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา และเพลงใดแต่งขึ้นในช่วงหลัง จากหลักฐานเท่าที่ปรากฏอยู่เช่น รายชื่อเพลงเกร็ดสำหรับร้องมโหรี ตำราเพลงมโหรี บทดอกสร้อยครั้งกรุงเก่า และบทมโหรีเรื่องกากี ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)

บทร้องที่สำคัญ นอกจากบทมโหรีและบทละครแล้วก็คือ บทสำหรับขับลำนำต่าง ๆ เช่น บทสมโภชพระมหาเศวตฉัตร สมโภชพระยาช้างเผือก และบทเห่กล่อมพระบรรทม เป็นต้น บทสำหรับขับลำนำเหล่านี้ส่วนมากจะแต่งเป็นกาพย์ขับไม้ หนังสืออุเทศวิชาภาษาไทย ตอนหลักภาษาไทย กล่าวถึงกาพย์ขับไม้ไว้ดังนี้ กาพย์ขับไม้ เป็นกาพย์ที่ใช้สำหรับขับประสานเพลงซอสามสายและบัณเฑาะว์ในพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีเห่กล่อมช้าง กล่อมพระเศวตฉัตร เป็นต้น ลักษณะของกาพย์ขับไม้นั้นคล้ายกับกาพย์สุรางคนางค์ และต้องมีโคลงกำกับด้วย

การแต่งกาพย์ขับไม้ของเก่านั้น มีการตั้งกระทู้แล้วแต่งเป็นโคลงบทหนึ่ง แล้วนำกระทู้นั้นมาตั้งเป็นกาพย์ในวรรคที่ 1 กาพย์นั้นจะแต่งกี่บทก็ได้ และเมื่อจบข้อความจึงตั้งกระทู้ใหม่ (กระทรวงศึกษาธิการ. 2509 : 277-279 ; อ้างจาก ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 122) ดังตัวอย่าง

(โคลง) **ขึ้น** เกยแก้วเก้าสิ่ง เสวยสวัสดิ์
ดั่ง สุพรรณรายรัตน์ เพริศแพร้ว
นั่ง ในเศวตฉัตร เฉลิมโลก
เมือง บพิตรพระแก้ว แต่นี้จักเกษม

(กาพย์) **ขึ้นดั่งนั่งเมือง** แท่นทองรองเรือง สุขศรีปรีเปรม
เมืองกว้างช้างหลาย ลุกขุนมูลนาย อยู่เย็นเป็นเกษม
ยินดีปรีเปรม วิโรจน์โอดเอม ทั้งหลายถวายกร

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ลักษณะของบทเพลงในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงประเภทสองชั้น ที่ดัดแปลงมาจากเพลงพื้นเมืองที่มีจังหวะเร็ว กระฉับกระเฉง ที่เล่นกันมาแต่ดั้งเดิมบ้าง แต่งขึ้นใหม่บ้าง ต่อมาในช่วงหลัง ๆ มีการละเล่นเพลงเรือ เพลงฉ่อย ดอกสร้อย และสักวา ก็ยิ่งทำให้มีการแต่งเพลงสองชั้นมากขึ้น จึงเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายนั้นบทกลอนมีความเจริญแพร่หลายทั่วไปแล้ว เช่น กลอนบทละคร ดอกสร้อย และสักวา

4. ดนตรีไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

4.1 สมัยรัชกาลที่ 1 - 3

4.1.1 พื้นฐานทางประวัติศาสตร์และสังคม

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2537 : 99) กล่าวว่า เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าในปีพุทธศักราช 2310 นั้น ข้าศึกได้ย่ำยีทำลายบ้านเมืองไทยตนย่อยยับ คนไทยในสาขาวิชาชีพต่าง ๆ รวมทั้งนักปราชญ์ราชบัณฑิตนับหมื่นคนถูกกวาดต้อนไปยังพม่า และได้ตั้งรกรากเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในประเทศพม่าต่อมา แต่ส่วนใหญ่แตกกระสานซ่านเซ็นไปคนละทิศละทาง ทั้งปราสาทราชวังและอาคารบ้านเรือนถูกทำลายสิ้น ศิลปวัตถุ หนังสือ เอกสาร และวัตถุวัฒนธรรมนานาชนิดถูกเผาทำลายไปมากต่อมาก ที่หลงเหลือเป็นหลักฐานมาจนทุกวันนี้เป็นส่วนน้อย สิ่งที่ติดตัวมากับผู้ที่อพยพหลบหลีภัยศึกษาสงครามก็คือ ภูมิปัญญาไทย ซึ่งไม่อาจมีภัยใด ๆ ทำลายได้ ช่างฝีมือและศิลปินแฝงตัวหลบซ่อนอยู่ตามหัวเมืองใหญ่ในภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ ใกล้บ้างไกลบ้างสุดแต่ใครจะมีพี่น้องคนรู้จักพำนักอยู่ที่ใด บ้างก็ไปไกลถึงเมืองนครศรีธรรมราช

ดังที่ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชนุภาพ ประทานความเห็นไว้ว่า “ละครผู้หญิงของเจ้านครฯ เป็นพวกละครหลวงที่หนีไปจากกรุงเก่า ไปเป็นครูฝึกหัดขึ้นมาสมทบกับพวกละครที่รวบรวมได้จากที่อื่น จึงหัดละครหลวงขึ้นใหม่ครั้งกรุงธนบุรี และครั้งนี้ก็ถือแบบอย่างกรุงเก่า มีละครผู้หญิงแต่โรงเดียว เมื่อได้ละครมาจากนครศรีธรรมราชแล้ว ก็ดูเหมือนสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีได้ทรงสนพระทัยในนาฏศิลป์และนาฏยคดียิ่งขึ้น”

การเสียกรุงศรีอยุธยาไม่ได้เป็นการเสียเอกราช หัวเมืองมณฑลต่าง ๆ ที่พม่าเข้าไปไม่ถึงยังอยู่เป็นปกติดีทุกอย่าง เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงปราบดาภิเษกในปีพุทธศักราช 2311 ได้ทรงทำนุบำรุงศิลปะวิทยาการโดยการให้เสาะแสวงหาบรรดาศิลปินที่กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในที่ต่าง ๆ ให้เข้ามาอยู่ในราชธานี การดนตรีก็เช่นเดียวกัน บรรดาครูดนตรีและนักดนตรีไทยที่หลบซ่อนอยู่ตามหัวเมืองต่าง ๆ ได้เข้ามาอยู่ในเมืองหลวงดังเดิม ดนตรีไทยสมัยนี้จึงเป็นเช่นเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่มีการสร้างสรรค์ใหม่ใด ๆ เกิดขึ้น นอกจากการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการดนตรีของเดิมเท่าที่มีอยู่ ทั้งนี้เนื่องจากความไม่พร้อมด้านต่าง ๆ เช่น ด้านการเมืองและการปกครอง ที่ไทยต้องทำสงครามทั้งเพื่อป้องกันตนเองและปราบปรามลบล้างอำนาจพม่า

หลายครั้ง ด้านสังคมก็ยังไม่เป็นปึกแผ่นมั่นคง ด้านเศรษฐกิจนั้นบ้านเมืองตกอยู่ในภาวะทุพภิกขภัย ข้าวยากหมากแพง เศรษฐกิจตกต่ำขนาดหนัก เพราะประชาชนไม่สามารถทำนาทำไร่ได้ติดต่อกันนานนับสิบ ๆ ปี กรุงธนบุรีเป็นราชธานีอยู่ 15 ปีก็เปลี่ยนรัชกาล

ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 (พุทธศักราช 2325-2352) พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯให้ย้ายเมืองหลวงมาตั้งที่พระนคร (กรุงเทพมหานครในปัจจุบัน) กรุงรัตนโกสินทร์สมัยต้นนับเป็นยุคฟื้นฟูและสร้างชาติบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองเหมือนสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่มีคำกล่าวติดปากว่า “ทำให้เหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองยังดี” ดังนั้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 1-3 จึงเป็นช่วง เวลาแห่งการฟื้นฟูบ้านเมืองทุก ๆ ด้าน โดยเจริญรอยตามแบบกรุงศรีอยุธยา ทั้งด้านการปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม มีการก่อสร้างปราสาทราชวังตามแบบแผนอยุธยามากมาย พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้นำการฟื้นฟูในทุก ๆ ด้าน

ผู้คนในสังคมยังคงแบ่งเป็นสองระดับชั้น คือ ผู้ปกครองกับผู้ถูกปกครอง ผู้ปกครอง ได้แก่ พระมหากษัตริย์ เจ้านาย ขุนนาง ข้าราชการ และผู้ถูกปกครอง ได้แก่ ประชาชน คือพวกไพร่และทาส ส่วนนักบวชนั้นเป็นกลาง ให้การสนับสนุนทั้งทางฝ่ายบ้านเมืองและสั่งสอนอบรมประชาชน ชาวต่างชาติในประเทศสยาม มีทั้งชาวตะวันออกและชาวตะวันตก ชนต่างชาติเหล่านี้ไม่อยู่ในฐานะไพร่นอกจากจะสมัครใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวตะวันตก เพราะเหตุว่าไทยต้องการให้เข้ามารับใช้บ้านเมืองในฐานะผู้เชี่ยวชาญในงานที่ไทยยังทำได้ไม่ดี เช่น การติดต่อกับต่างประเทศ และการใช้ยุทโธปกรณ์สมัยใหม่ เป็นต้น

4.1.2 เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี

เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นเป็นเช่นเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่มีการคิดสร้างและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีบางชนิดเข้าไปประสมในวงดนตรีตามรัชสมัยดังนี้

1) สมัยรัชกาลที่ 1 (พุทธศักราช 2325-2352) มีการเพิ่มกลองทัดเข้าไปในวงปี่พาทย์ จากที่เคยใช้เพียงใบเดียวให้เป็น 2 ใบ คือ มีทั้งเสียงต่ำและเสียงสูง กลองทัดที่เพิ่มเข้าไปนี้ไม่ใช่ของใหม่เพราะมีใช้อยู่แล้ว เพียงแต่ใช้ในโอกาสต่าง ๆ กัน กลองใบย่อมเสียงสูง (ตูม) ปกติจะใช้กับวงปี่พาทย์ประสมด้วยปี่นอก บรรเลงทางนอกเพื่อให้เสียงสูง ดังก้องไปไกล เนื่องจากมักจะบรรเลงนอกอาคารหรือในที่เปิดโล่ง ส่วนกลองใบโตที่เสียงต่ำ (ต้อม) มักประสมในวงปี่พาทย์ที่ใช้ปี่ในบรรเลงทางใน เพราะมีเสียงต่ำกว่า นุ่มนวลกว่า และนิยมบรรเลงภายในอาคาร

2) สมัยรัชกาลที่ 2 (พุทธศักราช 2352-2367) สมัยนี้การขับเสภายังเป็นมหรสพที่ชาวบ้านให้ความนิยมนอกเหนือจากมหรสพชนิดอื่น ๆ เช่น ละครชาตรี ละครนอก เป็นต้น เสภาแต่ก่อนเป็นแต่เพียงการขับทำนองเสภาอย่างเดียว โดยใช้กรับเสภา 2 คู่เข้าประกอบการขับเท่านั้น ต่อมามีการนำวงปี่พาทย์เข้าไปประกอบโดยบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์อย่างเดียวเพื่อให้ “ช่างขับ” ได้พักเหนื่อย ช่วงหลังช่างขับคิดอ่านร้องทำนองอย่างละครเพิ่มขึ้นในบางบทบางตอนที่

เหมาะสมกับกระบวนเพลงละครที่นำมาร้อง และมีการนำเอาปี่พาทย์เข้าไปคั่นรับร้องแบบการร้องรับในปัจจุบัน ในการบรรเลงรับร้องเช่นนี้ จำเป็นต้องมีเครื่องหนังที่เหมาะสมสำหรับตีหน้าทับ เนื่องจากปี่พาทย์เสภานี้เป็นมหรสพที่แสดงภายในอาคารสถานที่ ไม่ใช่ตามลานกว้าง ๆ เสียงตะโพนกลองทัดดังกึกก้องเกินไป จึงมีผู้คิดนำเอากลองในชุดของเปิงมางมาถ่วงด้วยขี้เถ้าบดกับข้าวสุกให้เสียงต่ำลง เรียกว่า “กลองสองหน้า” มาใช้ตีหน้าทับแทน ดังหลักฐานในบทไหว้ครูเสภาที่แต่งขึ้นสมัยรัชกาลที่ 2 เขียนไว้ว่า

“เมื่อครั้งจอมนรินทร์แผ่นดินลับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่
มาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย จึงเกิดมีขึ้นในอยุธยา”

3) สมัยรัชกาลที่ 3 (พุทธศักราช 2367-2394) มีการคิดสร้างเครื่องดนตรีขึ้นอีก 2 ชนิด คือ ระนาดทุ้ม (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.7) และฆ้องวงเล็ก (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.8) เพื่อนำมาประสมในวงปี่พาทย์ ทำให้วงปี่พาทย์เครื่องห้าแต่เดิมกลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่

ภาพประกอบ 2.7 ระนาดทุ้ม
ที่มา (แบบฝึกดนตรีไทยด้วยตนเอง. 2544 : 52)

ระนาดทุ้มที่ทำขึ้นนั้นทำเลียนแบบระนาดของเดิม แต่ลูกระนาดมีขนาดใหญ่และแบนกว่า เพื่อทำให้เสียงทุ้มต่ำ และมีจำนวนลูกระนาดเพียงแค่ 16 ลูก เมื่อมีระนาดทุ้มเกิดขึ้น ระนาดของเดิมที่มีอยู่จึงได้รับชื่อใหม่ว่า “ระนาดเอก” เพื่อให้เป็นคู่กับ “ระนาดทุ้ม” การดำเนินทำนองของระนาดทุ้มต่างไปจากระนาดเอกมาก เพราะใช้ลีลาที่หยอกล้อไปกับระนาดเอก บางครั้งล้ำไปข้างหน้า บางครั้งก็ย้อยไปข้างหลัง มีการเล่นลักจังหวะบ่อย ๆ ทำให้ดูคล้ายกับเป็นตัวตลกประจำวงปี่พาทย์ ซึ่งทำให้ดนตรีมีชีวิตชีวาขึ้นมากกว่าเดิม

นอกจากระนาดทุ้มแล้วยังมีการประดิษฐ์ “ฆ้องวงเล็ก” ขึ้นมาเป็นคู่กับฆ้องวงที่มีมาแต่เดิมจึงต้องมีชื่อใหม่ว่า “ฆ้องวงใหญ่” และทำให้วงปี่พาทย์เครื่องคู่สมบูรณ์ขึ้นด้วย ฆ้องวงเล็กมีขนาดของลูกฆ้องเล็กกว่า เสียงสูงกว่าฆ้องวงใหญ่ ในวงหนึ่งจึงมีลูกฆ้องได้ถึง 18 ลูก วิธีดำเนินทำนองจึงสามารถเล่นเป็นเครื่องนำได้ โดยการแปรทำนองทางฆ้องออกมา ตามลักษณะที่เหมาะสมกับธรรมชาติของเครื่องดนตรีชนิดนี้ เพื่อทำหน้าที่ช่วยระนาดเอกอีกเครื่องหนึ่ง

ภาพประกอบ 2.8 ฆ้องวงเล็ก
ที่มา (แบบฝึกดนตรีไทยด้วยตนเอง. 2544 : 21)

การประสมวงดนตรีสมัยนี้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คือ เกิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้นและมีการใช้กลองทัดถึง 2 ลูก ทำให้ลีลาการบรรเลงและสุ้มเสียงของวงปี่พาทย์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเป็นอย่างมาก คือมีเสียงทุ้มเพิ่มขึ้น มีลีลาการหยอกล้อระหว่างเครื่องหน้า (นำ) และเครื่องหลัง (ตาม) แทนการดำเนินทำนองกลอนทางเก็บตลอดเพลงอย่างเพลงเรื่องแต่โบราณ ทางฆ้องวงเล็กและทางทุ้ม ทำให้วงปี่พาทย์มีสีสันและมีชีวิตชีวาเพิ่มขึ้นกว่าแต่ก่อนมาก นับเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบฉบับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การเพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กในวงปี่พาทย์นี้มีผลถึงวงมโหรีด้วย คือมีการเพิ่มฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้มมโหรีเข้าไปในวงมโหรีเช่นเดียวกันกลายเป็นวงมโหรีเครื่องคู่ ส่วนวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ยังคงเป็นไปตามแบบกรุงศรีอยุธยา

นอกจากนี้ สมัยกรุงศรีอยุธยายังมีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ การที่พระมหากษัตริย์ทรงมีพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่มีละครผู้หญิงได้ จึงทำให้โขนละครผู้หญิงออกไปอยู่นอกวัง และมีผลมาถึงการที่วงมโหรีจะออกจากวังหลวงมาอยู่ตามวังเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ด้วย ดังข้อความว่า

“พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ไม่โปรดการละครใฝ่พระทัยแต่ทางธรรม โปรดสร้างวัด เสด็จขึ้นครองราชย์เมื่อพระชนมายุ 47 พรรษา หลักจากครองราชย์แล้ว 5 ปี มิได้มีพระราชโอรสธิดาอีกเลยตลอดเวลา 37 ปีที่ทรงครองราชย์ จึงโปรดให้เลิกละครหลวงเสีย แม้โขนข้าหลวงเดิมที่ทรงกรมขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ก็โปรดให้เลิกเสียด้วย บรรดานางละครในซึ่งมิได้มีอะไรผูกพันหลายต่อหลายคนได้ออกไปอยู่เป็นครูละครในวังเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่นอกวัง จึงเริ่มมีละครผู้หญิงตามแบบอย่างวังหลวงขึ้น เพราะพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวแม้จะไม่โปรดละคร ก็มิได้ทรงห้ามหวงไม่ให้ผู้อื่นเล่น” (จุลลดา ภักดีภูมินทร์. 2542 : 26 ; อ้างจาก ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 128)

4.1.3 ลักษณะสำคัญทางดนตรี

ลักษณะสำคัญทางดนตรีพิจารณาได้สองแง่ คือ โครงสร้างและรูปแบบของดนตรี และเทคนิคการบรรเลงดนตรี ในแง่ของโครงสร้างและรูปแบบของดนตรีสมัยนี้มีสองประเภท คือ บทเพลงที่สืบต่อมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา และบทเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยนี้เอง

1) โครงสร้างและรูปแบบบทเพลงที่สืบต่อมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ บทเพลงที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ มีทั้งชนิดที่ใช้ในพิธีกรรม (Ritual Music) โดยตรง อย่างเช่น เพลงชุดโหมโรงเย็น และบทเพลงที่บรรเลงในโอกาสทั่วไป และเนื่องด้วยพิธีกรรม เช่น เพลงเรื่อง (Ceremonial Suite) ตลอดจนบทเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนและละคร (Theatrical Music) เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดสองชั้นและชั้นเดียว บทเพลงสำหรับวงมโหรี เช่น เพลงตับเรื่องต่าง ๆ เพลงเห่กล่อม และเพลงเกร็ดต่าง ๆ เป็นต้น

2) รูปแบบของบทเพลงประเภทที่เกิดขึ้นใหม่ ได้แก่ เพลงสามชั้น และเพลงในรูปแบบทยอย ทั้งสองแบบนี้ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ซึ่งมีชีวิตอยู่ระหว่างรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 (ไม่ทราบปีที่เกิดและถึงแก่กรรม) เป็นผู้ประดิษฐ์คิดขึ้น เพลงที่มีรูปแบบทยอย เช่น ทยอยนอก ทยอยเขมร และทยอยเดี่ยว เข้าใจว่าน่าจะเกิดขึ้นในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่มีชื่อปรากฏในบทไหว้ครูของเก่าที่รู้จักกันดีตอนหนึ่งว่า “ครูมีแขก คนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ” ส่วนเพลงในรูปแบบทยอยอีกเพลงหนึ่งคือ เพลงเชิดจีน (พุทธศักราช 2396) แต่งขึ้นตอนต้นสมัยรัชกาลที่ 4 เหตุปัจจัยที่ทำให้คีตกวีคิดแต่งเพลงประเภททยอยออกมาได้ ก็คือ การที่มีเครื่องดนตรีใหม่ คือ ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กออกมาใช้ ทำให้เกิดการประสมวงดนตรีแบบใหม่คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ซึ่งมีผลทำให้มีเทคนิคและลีลาการบรรเลงแบบหยอกล้อ ระหว่างเครื่องหน้าและเครื่องหลัง ต่างจากที่เคยมีมาแต่ก่อน เปิดโอกาสให้คีตกวีได้มีแนวคิดทางดนตรีที่กว้างขวางพิเศษพิสดารขึ้น

“ทยอย” เป็นบทเพลงที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างจากบทเพลงทั่วไป คือ

1) มีความซับซ้อน ประกอบด้วย “ทำนองสำคัญ (Statement)” หลายทำนอง และมี “ลูกล้อลูกขัด (Canonic and Syncopation)” มากกว่าบทเพลงชนิดอื่น ๆ

2) ใช้ทำนองสั้นที่เรียกว่า “ลูกโยน (Bridge)” เป็นตัวเชื่อมระหว่างทำนองสำคัญแต่ละทำนอง

3) มีการเปลี่ยน “กลุ่มเสียง (Mode)” บ่อย ๆ หรือเป็นครั้งคราว

4) ใช้หน้าทับสองไม้เป็นเครื่องควบคุมจังหวะ

โครงสร้างของเพลงทยอยแต่ละเพลงไม่เหมือนกัน เพราะแต่ละเพลงมีลักษณะเฉพาะของตนเอง มีการเรียบเรียงทางคีตนิพนธ์แตกต่างกันไป เช่น เพลงแขกลพบุรีสามชั้นท่อนหนึ่ง อาจเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้ดังนี้

[ท่อนนำ] - [โยน 1] - [ลูกเท่า] - [ทำนองสำคัญ 1] - [ลูกเท่า] - [โยน 2] - [ทำนองสำคัญ 2] - [โยน 3]

ในทำนองสำคัญแต่ละทำนองยังประกอบไปด้วย ลูกล้อ ลูกขัด และลูกทยอยอีกด้วย ทำนองสำคัญบางทำนองอาจจะมีลูกเท่าและลูกทยอยหรือลูกโยนสั้น ๆ แทรกอยู่ก็ได้ ทั้งนี้ต้องพิจารณาไปแต่ละท่อนแต่ละเพลง

ในแง่เทคนิคการบรรเลง รูปแบบดนตรีสมัยนี้แสดงได้เด่นชัด เมื่อพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้คิดรูปแบบของเพลงทยอยออกมา ทำให้มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่สำคัญหลายอย่าง ดังนี้

“ลูกทยอย” คือ การบรรเลงทำนองสั้น ๆ อาจจะมีลูกล้อแทรกหรือไม่มีก็ได้ แล้วตัดลงทีละครึ่ง และมักจะจบด้วยลูกโยน

“ลูกล้อ” มีสองแบบได้แก่ ล้อต่อ คือ ทำนองเพลงที่เครื่องหลังบรรเลงเลียนแบบเครื่องหน้า คล้ายกับพูดตามกัน และล้อตาม คือ ทำนองเพลงที่เครื่องหลังบรรเลงต่อจากเครื่องหน้าเพื่อให้จบประโยค คล้ายการพูดต่อกัน

“ลูกขัด” คือ การบรรเลงลักจังหวะ (Syncopation)

“เหลื่อมล้ำ” คือ การบรรเลงที่เครื่องหน้าขึ้นทำนองเพลงก่อนโดยบรรเลงลักจังหวะ แล้วทิ้งให้เครื่องหลังบรรเลงลงจังหวะ

“ลูกโยน” คือ ทำนองสั้น ๆ ที่ทำหน้าที่คล้ายลูกเท่า เชื่อมระหว่างทำนองสำคัญสองทำนอง การบรรเลงแบบนี้เป็นที่นิยมกันมาจนถึงปัจจุบัน บทเพลงสำคัญที่แสดงให้เห็นเทคนิคการบรรเลงแบบนี้ ก็คือ บทพระราชนิพนธ์โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

4.2 สมัยรัชกาลที่ 4 - 8

4.2.1 พื้นฐานทางประวัติศาสตร์และสังคม

บังอร ปิยะพันธุ์ (2538 : 229) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมทางตะวันตกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (พุทธศักราช 2394-2417) “มีการลงนามสัญญาทางไมตรีทางการค้ากับประเทศอังกฤษ เมื่อปีพุทธศักราช 2398 หลังจากนั้นก็มีชาวตะวันตกชาติต่าง ๆ เข้ามาทำสัญญาแบบเดียวกันนี้ด้วย มีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านการปกครอง เศรษฐกิจ และสังคม อย่างขนานใหญ่ในลักษณะที่ค่อยเป็นค่อยไป โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อป้องกันลัทธิจักรวรรดินิยม”

สมัยรัชกาลที่ 4 (พุทธศักราช 2394-2417) ทรงโปรดเกล้าฯให้ข้าราชการสวมเสื้อเวลาเข้าเฝ้า ให้ราษฎรเข้าเฝ้าได้อย่างใกล้ชิดในขณะเสด็จ ห้ามบิดามารดาขายบุตรเป็นทาสโดยที่เจ้าตัวไม่สมัครใจ ยกฐานะสิทธิเสรีภาพสตรีไทย ส่งเสริมการศึกษาแบบตะวันตก โปรดเกล้าฯ ให้จ้างครูฝรั่งเข้ามาสอนภาษาอังกฤษในพระราชสำนัก รวมทั้งนางแอนนา เลียวโนเวลส์ ชาวอังกฤษที่เข้ามาสอนพระราชโอรสและพระราชธิดาด้วย มีการส่งข้าราชการไปดูงานต่างประเทศ และริเริ่มการฝึกทหารอย่างยุโรป

ชาวไทยเริ่มการแต่งกายอย่างฝรั่ง นายทหารที่มาเป็นครูหัดทหารเมื่อต้นสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นชาวอังกฤษ 2 คน คนหนึ่งชื่อ อิมเป (Impey) ยศร้อยเอก เป็นครูทหารวังหลวง อีกคนหนึ่งชื่อ นอกซ์ (Knox) เป็นครูทหารวังหน้า จึงทำให้แบบแผนการฝึกหัดทหารของไทยเป็นแบบอังกฤษ จนเมื่อครูอิมเปเสียชีวิต ก็ได้นายทหารฝรั่งเศสชื่อ ลามาส (ภายหลังได้รับบรรดาศักดิ์เป็นหลวงอุปเทศทวยหาญ) มาแทน จึงเปลี่ยนการฝึกทหารมาเป็นแบบฝรั่งเศส จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เลิกจ้าง และเปลี่ยนเอาศิษย์ของครูอิมเปเข้ามาสอนแทน ทำให้การฝึกทหารกลับมาเป็นแบบอังกฤษอีกครั้งหนึ่ง

ในด้านการละครได้ทรงฟื้นฟูละครในขึ้นใหม่ ดังข้อความต่อไปนี้ “ถึงรัชกาลที่ 4 เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ได้ทรงรื้อฟื้นการละครขึ้นเป็นการใหญ่ เพราะทรงมีพระอัครมเหสี คือ สมเด็จพระนางโสมมนัสวัฒนาวดี ซึ่งทรงเป็นพระราชนัดดาในรัชกาลที่ 3 สมเด็จพระนางเจ้าฯ จึงทรงหัดละครเด็กผู้หญิงขึ้นในพระบรมมหาราชวัง เป็นการฟื้นฟูราชประเพณีเก่าสำหรับเล่นถวายทอดพระเนตรเวลาที่รัชกาลที่ 4 เสด็จฯ ลงเสวยที่พระตำหนัก เมื่อสมเด็จพระนางเจ้าฯ สวรรคตหลังจากที่ดำรงพระอิสริยศได้เพียงปีเดียว เจ้าจอมมารดาจิ้วชนนีของสมเด็จพระนางเจ้าฯ จึงนำตัวละครทั้งหมดขึ้นทูลถวายรัชกาลที่ 4” (จุลลดา ภักดีภูมินทร์. 2542 : 26 ; อ้างจาก ปัญญา รุ่งเรือง. 2546 : 131)

สมัยรัชกาลที่ 5 (พุทธศักราช 2411-2453) ได้ทรงนำแบบแผนการปกครองและทำนุบำรุงประเทศอย่างตะวันตก ที่ได้ทรงทอดพระเนตรในคราวเสด็จทวีปยุโรปถึง 2 ครั้ง มาใช้ปรับปรุงสังคมไทย ทรงใช้พระบรมราโชบายถ่ายคืนอำนาจจากกลุ่มผู้สำเร็จราชการและขุนนางผู้ใหญ่ เข้าสู่ศูนย์กลางและทรงแก้ไขระบบการปกครองแผ่นดินเสียใหม่ โดยตั้งสมุหนายกและสมุหกลาโหม และแบ่งสัดส่วนกรมต่าง ๆ อย่างชัดเจน ภายหลังจึงได้ปรับเปลี่ยนเป็นกรมต่าง ๆ 12 กรม มีการตั้งสภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน และสภาที่ปรึกษาในพระองค์ขึ้นช่วยราชการ ในส่วนภูมิภาคมีการแบ่งเป็นมณฑลต่าง ๆ ครอบคลุมพื้นที่ทั่วประเทศ ทำให้รูปแบบการปกครองของประเทศเป็นเอกภาพ คือเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเป็นครั้งแรก มีการใช้ระบบข้าราชการประจำแทนระบบขุนนาง ทำให้การบริหารประเทศเป็นรูปองค์กรได้ผลดี

ในทางสังคม ทรงเปลี่ยนแปลงการสืบทอดตำแหน่งขุนนางจากระบบสืบสายโลหิตมาเป็นระบบใช้ความรู้ความสามารถแบบตะวันตก เป็นฐานกำลังในการบริหารบ้านเมืองสืบต่อมา มีการเปลี่ยนแปลงระบบไพร่ จัดตั้งกองทหารในระบบทหารอาสาสมัครและทหารเกณฑ์ ทรงเลิกทาสอย่างมีขั้นตอน โดยไม่มีผลกระทบทางสังคม ให้ข้าราชการไทยยืนเข้าเฝ้าเท่าเทียมกับต่างชาติ ทรงตั้งตำแหน่งสยามมกุฎราชกุมารเพื่อการสืบราชสันตติวงศ์ โปรดเกล้าฯ ให้มีการแต่งกายและไว้ผมแบบตะวันตก

ในด้านการศึกษา มีการจัดตั้งกระทรวงธรรมการ ทำให้ระบบการศึกษาก้าวหน้ามากในปีพุทธศักราช 2453 มีโรงเรียนถึง 3,115 โรง นักเรียน 83,966 คน มีการตั้งโรงเรียนแผนที่ โรงเรียนกฎหมาย โรงเรียนฝึกหัดครู และโรงเรียนมหาดเล็กหลวง เพื่อฝึกหัดข้าราชการพลเรือนซึ่งเป็นต้นกำเนิดของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกจากนั้นยังมีการส่งนักเรียนไปศึกษายังต่างประเทศเพื่อกลับมาเป็นกำลังของบ้านเมืองอีกด้วย นักเรียนไทยที่ไปศึกษาต่างประเทศกลับมานี้เองที่นำเอาแนวคิดและวิทยาการสมัยใหม่เข้ามาสู่ประเทศไทย และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ อย่างมากทำให้อิทธิพลตะวันตกมีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นกว่าเดิม

สมัยรัชกาลที่ 6 (พุทธศักราช 2453-2468) พระองค์ทรงเป็นนักปราชญ์ จึงทรงเอาพระทัยใส่ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมาก ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือต่าง ๆ แทบทุกด้านไว้มาก โดยเฉพาะบทละครชนิดต่าง ๆ รวมทั้งละครแบบตะวันตกด้วย เนื่องจากพระองค์ท่านโปรดดนตรีและการแสดง สมัยนี้การละครและดนตรีมีความเจริญรุ่งเรืองมากในสมัยนี้

สมัยรัชกาลที่ 7 (พุทธศักราช 2468-2478) เนื่องจากไทยประสบภาวะเศรษฐกิจตกต่ำเช่นเดียวกับประเทศอื่น ๆ ทั่วโลก สมัยนี้จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 และเนื่องมาจากประชาธิปไตยแบบชิงสุกก่อนห่าม ส่งผลให้เกิดการเผด็จการจากกลุ่มผู้มีอำนาจและผลประโยชน์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงทรงสละราชสมบัติและเสด็จไปประทับ ณ ประเทศอังกฤษตลอดพระชนม์ชีพ

สมัยรัชกาลที่ 8 (พุทธศักราช 2478-2488) สมัยนี้ไทยต้องเผชิญภาวะวิกฤตเศรษฐกิจและสงครามโลกครั้งที่ 2 ไทยถูกญี่ปุ่นบังคับให้เข้าร่วมเป็นพันธมิตรเพื่อขอทางผ่านไปตีประเทศพม่า ไทยเราได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้นแม้ว่ารัฐบาลจะมีนโยบายเศรษฐกิจแบบนิยมไทยก็ตาม แต่ในทางสังคมและวัฒนธรรมก็ต้องการให้ประชาชนปฏิบัติตนตามแบบฝรั่ง ครั้นเมื่อสงครามสงบลงประเทศไทยก็ยังอยู่ในภาวะเศรษฐกิจตกต่ำอีกระยะหนึ่ง สภาพการณ์ต่าง ๆ ฟื้นตัวในต้นรัชกาลที่ 9 จนถึงปัจจุบัน

4.2.2 เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี

1) การดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 - 7 กล่าวโดยสังเขปดังนี้

1.1) สมัยรัชกาลที่ 4 (พุทธศักราช 2394-2417) การดนตรีเจริญแพร่หลายมาก มีวงปี่พาทย์ และวงมโหรี ตามวังเจ้านาย ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ และผู้มีฐานะเกิดขึ้นมากมาย เพลงสามชั้นได้รับความนิยมมากขึ้น ที่แต่งตัดลงเป็นสองชั้นก็มี การแต่งเพลงสามชั้นนั้นนิยมนำเพลงต่าง ๆ จากเพลงเรื่องมาแต่งขยายเพิ่ม โดยมีการยักเยื้องกลเม็ดเด็ดพราย ซุกซ้อนซ่อนเงื่อนงำเอาไว้เพื่อไม่ให้ทราบว่านำมาจากเพลงอะไรเพื่อผลในการประชันวง สมัยนี้มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใหม่สองชนิด คือ ระนาดทอง (ระนาดเอกเหล็ก) และระนาดทุ้มเหล็ก จึงทำให้การประสมวงดนตรีไทยมีขนาดใหญ่ขึ้น โดยนำไปประสมในวงปี่พาทย์เป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และประสมในวง

มโหรีเป็นวงมโหรีเครื่องใหญ่ “ระนาดทอง” เป็นชนิดเดียวกับระนาดเอกแต่ลูกระนาดทำด้วยทองเหลือง เวลาตีเสียงกังวาน เข้าใจกันว่า สมเด็จพระยามหาประยูรวงศ์ ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากระนาดเอก (ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน) จนมีการพูดกันติดปากว่า “ทุ้มเหล็กเอกทอง” เครื่องดนตรีอีกอย่างหนึ่งที่เป็นคู่ระนาดเอกก็คือระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งเป็นพระราชประดิษฐ์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงได้พระราชดำริมาจากเครื่องจักรกลเสียงเพลงจากนาฬิกา และทรงตั้งชื่อเครื่องกลนี้ว่า “เครื่องเขี่ยหวี”

1.2) สมัยรัชกาลที่ 5 (พุทธศักราช 2411-2453) มีความเคลื่อนไหวทางดนตรีที่สำคัญก็คือ การที่สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงมีพระดำริปรับปรุงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้น เมื่อปีพุทธศักราช 2441 ทั้งนี้เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากแนวทางการแสดง “โอเปรา (Opera)” ของตะวันตก และสาเหตุที่วงดนตรีที่คิดขึ้นใหม่นี้ได้ชื่อว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” ก็เนื่องจากนำไปบรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ตั้งชื่อตามโรงละครซึ่งเป็นสถานที่แสดงเช่นเดียวกัน ในการปรับปรุงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นี้ทำให้มีเครื่องดนตรีใหม่เกิดขึ้นสองชนิด ชนิดที่หนึ่ง “กลองตะโพน” ก็คือตะโพนธรรมดาคู่หนึ่งที่ถอดขาตั้งออกแล้วนำมาใส่ขาตั้งใหม่คู่กันให้หน้ากลองอยู่ด้านบน ใช้ตีด้วยไม้นวม อีกชนิดหนึ่งคือ “ฆ้องหุ่ย” หรือเรียกว่า ฆ้องหุ่ยวง ก็คือฆ้องหุ่ยเจ็ดลูกเรียงขนาดเรียงเสียง เพื่อให้ตีลูกตกของเพลงเป็นทำนองได้

1.3) สมัยรัชกาลที่ 6 (พุทธศักราช 2453-2468) สมัยนี้เครื่องดนตรีชนิดใหม่ในวงการดนตรีไทย คือ “อังกะลุง” (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.9) เป็นผลงานสร้างสรรค์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยได้แบบอย่างมาจาก “อุงคะลุง” ของชวา ในคราวตามเสด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ไปที่ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อปีพุทธศักราช 2459 ซึ่งอุงคะลุงของชวาแต่ละอันประกอบด้วยกระบอกไม้ไผ่ 2 กระบอก เวลาบรรเลงถือ 2 มือ คนละ 1 เสียง แต่หลวงประดิษฐ์ไพเราะนำมาเพิ่มเป็นอันละ 3 กระบอก และถือเขย่าคนละ 2 เสียง มีชุดละ 7 เสียง ครบตามเสียงดนตรีไทย เป็นที่นิยมใช้มาจนกระทั่งทุกวันนี้

ภาพประกอบ 2.9 อังกะลุง

ที่มา (หนังสือเรียนรายวิชาพื้นฐานดนตรี มัธยมศึกษาปีที่ 4. 2551 : 17)

นอกจากนั้น ท่านยังได้นำเพลงสำเนียงชวาหลายเพลงปรับปรุงบรรเลงเป็นเพลงไทยด้วย เช่น เพลงยะวา ยะวาเร็ว บูเซ็นซอค สะมารัง กระหรัดรายา เป็นต้น

1.4) สมัยรัชกาลที่ 7 (พุทธศักราช 2468-2478) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นคีตกวี ได้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไทยขึ้น 3 เพลง คือ เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เขมรละอออองค์ เถา และเพลงราตรีประดับดาว เถา ซึ่งล้วนแต่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทำให้วงการดนตรีไทยมีเพลงอมตะเพิ่มขึ้นอีก 3 เพลง

นักดนตรีและนักแต่งเพลงในสมัยของพระองค์มีมากมายหลายท่าน อาทิ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และนายมนตรี ตราโมท แต่เนื่องจากความผันผวนทางเศรษฐกิจของโลกและการเมืองของประเทศ ทำให้เกิดผลกระทบต่อดนตรีไทยและเพลงไทย ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวทางดนตรีที่สำคัญคือ การบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ในปีพุทธศักราช 2473 ซึ่งเป็นพระดำริของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ได้จัดให้มีคณะกรรมการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลขึ้น เพื่อป้องกันมิให้ดนตรีไทยต้องถูกดนตรีของตะวันตกบดบังจนเสื่อมสูญไป

1.5) สมัยรัชกาลที่ 8 (พุทธศักราช 2478-2488) เป็นระยะที่ดนตรีสากลได้รับความนิยมมากขึ้น เกิดการแต่งเพลงโดยนำทำนองของสากลเข้ามาผสมผสานอย่างแพร่หลาย มีผู้นำทำนองเพลงไทยมาใส่เนื้อร้องเต็มตามทำนองบ้าง แต่งขึ้นเองบ้าง เพื่อใช้ประกอบละครพูด ละครอิงประวัติศาสตร์ และภาพยนตร์ อาทิ พรานบูรณ์ หลวงวิจิตรวาทการ สำหรับหลวงวิจิตรวาทการได้ร่วมกับนายมนตรี ตราโมท แต่งเพลงประกอบบทละครอิงประวัติศาสตร์ไว้หลายเพลง เช่น เพลงเพื่อนไทย ใต้ร่มธงไทย ในน้ำมีปลาในนามีข้าว เป็นต้น

2) การประสมวงดนตรี

วงดนตรีไทยสมัยนี้เป็นระยะสุดท้ายของการพัฒนา เพราะนับจากนั้นเป็นต้นมาก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญใด ๆ อีกเลย นอกจากมีการนำเครื่องดนตรีฝรั่งและเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาประสมในวงเครื่องสาย เช่น วงเครื่องสายประสมออร์แกน วงเครื่องสายประสมไวโอลิน วงเครื่องสายประสมขิม และวงเครื่องสายประสมปี่ชวา

ส่วนการประสมวงดนตรีไทยที่ถือว่าเป็นแบบแผนมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้ มี 5 ประเภทหลัก คือ วงขับไม้ วงเครื่องกลองแขก วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ที่จะได้กล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป

4.2.3 บทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาจนถึงรัชกาลที่ 8 นับเป็นช่วงเวลาที่ไทยมีการเปลี่ยนแปลงอย่างขนานใหญ่ การเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นทุกด้านไม่ว่าจะเป็นด้านปรัชญาแนวคิดของผู้คน ด้านการเมือง การปกครอง การศึกษา เศรษฐกิจ สังคม ตลอดจนด้านศิลปวัฒนธรรม และดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งที่ได้รับความกระทบกระเทือน ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเป็นไปทั้งในทางที่

เจริญก้าวหน้าขึ้นและเสื่อมลง กล่าวคือ ด้านความก้าวหน้า อิทธิพลของตะวันตกทำให้ดนตรีไทยมีเครื่องดนตรีใช้มากขึ้น มีแนวคิดทางดนตรีและแนวทางในการบรรเลงที่กว้างขวางและมีทางเลือกมากขึ้น ส่วนในทางเสื่อมก็คือ คนไทยหันไปเอาใจใส่ดนตรีตะวันตกประเภทดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) มากขึ้น แต่กลับให้ความสนใจในดนตรีประจำชาติของตนน้อยลง แต่ถึงกระนั้นก็ตาม บทบาทหน้าที่ของดนตรีไทยในสังคมก็ไม่ได้ลดลงแต่อย่างใด มีแต่จะกลับนำไปใช้กว้างขวางขึ้นในสังคมเหมือนที่เคยมีมาก็คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ที่ยังคงนำไปใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ตามวัด ตามบ้าน ในโอกาสที่มีงานบุญเพื่อสร้างศรัทธาและสมาธิ รวมถึงยังทำหน้าที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก และมหรสพอื่นตามความจำเป็นอย่างที่เคยเป็นมาในอดีต

ความเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีประกอบการแสดงก็คือ มีการสร้างสรรค์ละครแบบใหม่ ๆ ขึ้น ทำให้ดนตรีมีบทบาทในทางสังคมไทยมากขึ้น ละครที่คิดขึ้นใหม่นอกจากละครดึกดำบรรพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 แล้ว ก็ยังมี ละครพันทาง ละครร้อง ละครร้องสลับพูด ละครร้องสลับรำ ละครสังคีต และลิเกหรือนาฏดนตรี มหรสพส่วนใหญ่มักจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงประกอบการแสดง ส่วนวงปี่พาทย์ไม้นวมจะบรรเลงประกอบละครร้องแบบต่าง ๆ สำหรับวงมโหรีและวงเครื่องสายก็ยังทำหน้าที่ขับกล่อมอยู่อย่างเดิม บทบาทที่เพิ่มขึ้นของดนตรีก็คือ การบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง เปิดโอกาสให้ผู้คนทั่วไปได้สัมผัสความไพเราะงดงามของศิลปะแขนงนี้อย่างทั่วถึง

นอกจากนี้ วงดนตรีที่รับมาจากตะวันตกโดยตรงก็คือ “แตรวง” ซึ่งมีบทบาทไม่เพียงแต่ในงานราชการทหารเท่านั้น แต่ยังได้ออกมาสู่สังคมพลเรือนด้วย มีการนำเอาแตรวงมาบรรเลงประกอบภาพยนตร์เงียบ ครั้งที่ภาพยนตร์เพิ่งจะเข้ามาสู่เมืองไทยใหม่ ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 6 ภายหลังจึงนิยมใช้ในการแห่ทั่วไป เช่น แห่นาค แห่ขันหมาก เป็นต้น

4.3 สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช รัชกาลที่ 9

ตั้งแต่ครั้งที่พระองค์ทรงดำรงพระอิสริยศเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช ในรัชกาลที่ 8 ก็ได้ทรงริเริ่มพระราชนิพนธ์เพลงไทยสากลและเพลงสากลขึ้น เพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรกคือ เพลงแสงเทียน ที่มีท่วงทำนองเป็นแบบตะวันตกโดยจัดเข้าเป็นเพลงแจ๊ซ ประเภทบลูส์ และเพลงพระราชนิพนธ์ยามเย็น สายฝน และใกล้รุ่ง จากนั้นเมื่อพระองค์เสด็จขึ้นครองราชย์ก็มีเพลงพระราชนิพนธ์ตามมาอีกหลายบทเพลงจนชาวตะวันตกต่างกล่าวสรรเสริญพระเกียรติคุณพระองค์ท่านว่าทรงเป็นทั้งนักประพันธ์เพลงสมัยใหม่และนักดนตรีที่มีชื่อเสียงติดอันดับโลก ทรงมีพระปรีชาสามารถเป็นเลิศในการทรงคลาริเน็ท (Clarinet) และเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม 2507 สถาบันการดนตรีและศิลปะแห่งกรุงเวียนนา ได้ทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายประกาศนียบัตรสมาชิกกิตติมศักดิ์ ลำดับที่ 23 ให้แด่พระองค์ท่าน

ช่วงปีพุทธศักราช 2490-2500 เป็นอีกระยะหนึ่งที่มีการนำทำนองเพลงไทยแบบดั้งเดิมมาบรรเลงเร่งจังหวะ และแยกเสียงประสานแบบตะวันตก เพื่อให้น่าฟังเป็นสากลและทันสมัยขึ้น รวมทั้งบทร้องก็เขียนเป็นภาษาสมัยใหม่ ต่อมาในช่วงปีพุทธศักราช 2500-2525 เป็นระยะที่เรียกว่า “ดนตรีร่วมสมัย” ดนตรีสมัยนี้เป็นช่วงที่เฟื่องฟูมาก มีการนำกฎเกณฑ์ทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้กับเพลงไทย เช่น แต่งเพลงไทยสากลตามทฤษฎีตะวันตก และมีการนำเพลงไทยไปเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีสากล เช่น วงดุริยางค์ (Symphony Orchestra) วงเครื่องสาย (String) และวงคอมโบ (Combo) ส่วนทางด้านดนตรีไทยได้มีการนำเพลงสองชั้น ชั้นเดียว มาใส่เนื้อร้องใหม่แบบเนื้อเต็มตามทำนอง เกิดเป็นเพลงลูกทุ่งและลูกกรุง

นอกจากนี้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเอาพระทัยใส่และทรงให้การอุปถัมภ์ทำนุบำรุงดนตรีไทยตลอดมา พระองค์ทรงพระอุตสาหะเสด็จพระราชดำเนินไปเป็นประธานการแสดงดนตรีไทยของครูอาวุโส วงดนตรีของเด็กและเยาวชนตั้งแต่ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษา และหลายครั้งที่พระองค์ได้ทรงร่วมบรรเลงดนตรีไทยด้วย ยังความปลื้มปีติยินดีแก่ผู้ร่วมวง และผู้มีโอกาสได้เฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทเป็นอย่างยิ่ง ด้วยพระอัจฉริยภาพของพระองค์ ในปีพุทธศักราช 2546 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติทูลเกล้าฯถวายพระสมัญญา “วิศิษฏ์ศิลปิน” แด่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (ดังแสดงในภาพประกอบ 2.10) ในฐานะที่พระองค์ทรงเป็นศิลปินผู้มีอัจฉริยภาพหลายสาขา และเป็นที่ยอมรับประจักษ์ชัดในวงการศิลปะ

ภาพประกอบ 2.10 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงซอสามสาย
ที่มา (เครื่องดนตรีไทย. 2550 : 22)

บทสรุป

ดนตรีไทยเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของคนไทยที่ได้สร้างสรรค์ทั้งรูปแบบของบทเพลง เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง วิธีการขับร้อง และการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ อย่างเหมาะสม ดังนั้น การศึกษายุคสมัยของดนตรีไทย จึงต้องอาศัยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ โดยแบ่งออกเป็น 4 ยุค ดังนี้

1. ดนตรีไทยก่อนสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี วัฒนธรรมโบราณในบริเวณที่เป็นอาณาเขตของประเทศไทยในปัจจุบัน ถ้าจะกล่าวถึงวัฒนธรรมทางดนตรีก่อนสมัยกรุงสุโขทัย จำแนกได้เป็น 4 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ ๆ ได้แก่ วัฒนธรรมทางดนตรีล้านนา-ล้านช้าง วัฒนธรรมทางดนตรีขอม วัฒนธรรมทางดนตรีทวาราวดี และวัฒนธรรมทางดนตรีศรีวิชัย

2. ดนตรีไทยสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ปรากฏมีหลักฐานเด่นชัดขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหงที่ได้ประดิษฐ์อักษรไทย และจารึกเรื่องราวต่าง ๆ ลงในหลักศิลาจารึก แสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงสุโขทัยมีการนำดนตรีมาใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในราชสำนักและประเพณีราษฎร์ การประสมวงดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ ได้แก่ วงขับไม้ วงปี่พาทย์ และวงเครื่องประโคม ในเรื่องระบบเสียงดนตรีของไทย กำหนดจากการฟังเสียงที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีที่แบ่งหนึ่งช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 7 เสียง บทเพลงสมัยกรุงสุโขทัย จำแนกออกได้ 3 ประเภท คือ บทเพลงสำหรับประกอบการแสดง บทเพลงสำหรับการขับกล่อม และบทเพลงพิธีการ

3. ดนตรีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา วัฒนธรรมทางดนตรียุคนี้ มีมหรสพที่โดดเด่นนอกจากโขนและหนังใหญ่ ก็คือ ละคร ที่มีดนตรีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ ทำให้เครื่องดนตรีที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยามีครบทั้งเครื่องดีด สี ตีและเป่า มีการประสมวงดนตรี แบ่งออกเป็น วงขับไม้ วงมโหรี วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงเครื่องประโคม เป็นการประสมวงที่ใช้ในพระราชพิธี เช่น วงปี่กลองชนะ เป็นต้น

4. ดนตรีไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นเช่นเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยา และมีการคิดสร้างเครื่องดนตรีและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีบางชนิดเข้าไปประสมในวงดนตรี แยกตามรัชสมัยได้ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1 (พุทธศักราช 2325-2352) เพิ่มกลองทัดอีก 1 ใบ เข้าไปในวงปี่พาทย์ กลายเป็น 2 ใบ ทำให้มีทั้งเสียงต่ำและเสียงสูง เพื่อการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ กัน

สมัยรัชกาลที่ 2 (พุทธศักราช 2352-2367) มีผู้คิดกลองสองหน้าเพื่อใช้ตีหน้าทับในวงปี่พาทย์ ประกอบการขับเสภา

สมัยรัชกาลที่ 3 (พุทธศักราช 2367-2394) มีการคิดสร้างเครื่องดนตรีขึ้นอีก 2 ชนิด คือ ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก เพื่อนำมาประสมในวงปี่พาทย์ ทำให้วงปี่พาทย์เครื่องห้าแต่เดิมกลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ส่งผลให้ดนตรีปี่พาทย์มีสีสันและมีชีวิตชีวาเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม รวมทั้งส่งผลถึงวงมโหรีด้วยคือ มีการเพิ่มฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้มมโหรี เข้าไปในวงมโหรีเช่นเดียวกันกลายเป็นวงมโหรีเครื่องคู่ นับเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแบบฉบับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

สมัยรัชกาลที่ 4 (พุทธศักราช 2394-2417) วัฒนธรรมทางตะวันตกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากขึ้น การดนตรีเจริญแพร่หลายมาก มีวงปี่พาทย์ และวงมโหรี ตามวังเจ้านาย ขุนนาง ชั้นผู้ใหญ่ และผู้มีฐานะเกิดขึ้นมากมาย ทำให้เพลงสามชั้นได้รับความนิยมมากขึ้นและแต่งตัดลงเป็นสองชั้นก็มี นอกจากนี้มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใหม่สองชนิด คือ ระนาดทอง (ระนาดเอกเหล็ก) ซึ่งเข้าใจกันว่า สมเด็จพระยามหาประยูรวงศ์ ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากระนาดเอก และระนาดทุ้มเหล็ก ที่เป็นพระราชประดิษฐ์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงได้พระราชดำริมาจากเครื่องจักรกลเสียงเพลงจากนาฬิกา และทรงตั้งชื่อเครื่องกลนี้ว่า “เครื่องเขี่ยหวี” จึงทำให้การประสมวงดนตรีไทยมีขนาดใหญ่ขึ้น โดยนำไปประสมในวงปี่พาทย์และวงมโหรีเครื่องคู่ กลายเป็นเครื่องใหญ่

สมัยรัชกาลที่ 5 (พุทธศักราช 2411-2453) มีความเคลื่อนไหวทางดนตรีที่สำคัญ ก็คือ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงปรับปรุงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 2441 เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากแนวทางการแสดง “โอเปรา (Opera)” ของตะวันตก จึงทำให้มีเครื่องดนตรีใหม่เกิดขึ้นสองชนิดคือ กลองตะโพน และฆ้องหุ่ย (7 ลูก 7 เสียง)

สมัยรัชกาลที่ 6 (พุทธศักราช 2453-2468) สมัยนี้เครื่องดนตรีชนิดใหม่ในวงการดนตรีไทยคือ “อังกะลุง” เป็นผลงานสร้างสรรค์ของ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยได้แบบอย่างมาจาก อุงคะลุง ของชวา ในคราวตามเสด็จ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ไปที่ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อปีพุทธศักราช 2459 นอกจากนี้ท่านยังได้นำเพลงสำเนียงชวาหลายเพลงปรับปรุงบรรเลงเป็นเพลงไทยด้วย เช่น เพลงยะวา ยะวาเร็ว บูเซ็นซอด กระหรัดรายา เป็นต้น

สมัยรัชกาลที่ 7 (พุทธศักราช 2468-2478) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นคีตกวี ได้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไทยขึ้น 3 เพลง คือ เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เขมรละอออองค์เถา และเพลงราตรีประดับดาวเถา ทำให้วงการดนตรีไทยมีเพลงอมตะเพิ่มขึ้นอีก 3 เพลง

การประสมวงดนตรี ในสมัยนี้เป็นระยะสุดท้ายของการพัฒนา เพราะนับจากนั้นเป็นต้นมาก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญใด ๆ อีกเลย นอกจากมีการนำเครื่องดนตรีฝรั่งและเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาประสมในวงเครื่องสาย เช่น วงเครื่องสายประสมออร์แกน ไวโอลิน ขิม และปี่ชวา

ส่วนการประสมวงดนตรีไทยที่ถือว่าเป็นแบบแผนมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้ มี 5 ประเภทหลัก คือ วงขับไม้ วงเครื่องกลองแขก วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี

คำถามทบทวน

1. ดนตรีไทยมีคุณค่าและความสำคัญอย่างไร

2. การจำแนกกลุ่มวัฒนธรรมโบราณ พิจารณาจากเหตุผลใด และมีการจำแนกกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีออกเป็นกี่กลุ่ม

3. หลักฐานสำคัญทางโบราณคดีและโบราณวัตถุ ที่กล่าวถึงเรื่องดนตรีและเครื่องดนตรีในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี มีหลักฐานชิ้นใดบ้าง

4. สิ่งใดที่เป็นลักษณะที่สำคัญที่สุดของดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมที่จะเป็นเครื่องบ่งชี้ได้ดีที่สุดว่าดนตรีนั้น ๆ จะเป็นของชนชาติใด ภาษาใด

5. จงเขียนผังการนั่งบรรเลงและชื่อของเครื่องดนตรี วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ที่ใช้บรรเลงในสมัยกรุงศรีอยุธยา

6. ช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 ในทางดนตรีไทยได้มีการคิดสร้างและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรีอย่างไรบ้าง จงอธิบาย

7. สมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีชิ้นใด ที่ทำให้การประสมวงดนตรีไทยมีขนาดใหญ่ และจำแนกเป็นประเภทเครื่องใหญ่

8. บุคคลท่านใด เป็นผู้ที่ทรงปรับปรุงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากแนวทาง การแสดง “โอเปรา (Opera)” ของตะวันตก

9. ปีพุทธศักราชใด ที่ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แบบอย่าง “อังกะลุง” มาจากชวา (อินโดนีเซีย)

10. รัชกาลที่ 9 ครั้งที่พระองค์ยังทรงดำรงพระอิสริยศเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช ในรัชกาลที่ 8 ทรงพระราชนิพนธ์เพลงใดเป็นเพลงแรก

เอกสารอ้างอิง

ธงรบ ขุนสงคราม. (2558). **ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). **เครื่องดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับแก้ไข. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____. (2530). **หนังสือเครื่องดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

บังอร ปิยะพันธุ์. (2538). **ประวัติศาสตร์ไทย การปกครอง สังคม เศรษฐกิจ และความสัมพันธ์กับต่างประเทศก่อนสมัยสุโขทัยจนถึง พ.ศ. 2478.** [ม.ป.ท.] : โอเดียนสโตร์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2521). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

มนตรี ตราโมท. (2523). **ฟังและเข้าใจดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเกษม.

_____. (2538). **ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2515). **หนังสือประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

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

_____. (2533). **โน้ตดนตรีไทยประเภทเพลงขับร้องและบรรเลง เล่ม 1.** กรุงเทพฯ : ภาควิชาดนตรี วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สำเร็จ คำโมง และคณะ. (2551). **หนังสือเรียนสาระการเรียนรู้พื้นฐานดนตรี มัธยมศึกษาปีที่ 4.** กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2537). **การละครไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

อัษฎาวุธ สาคริก. (2550). **เครื่องดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สารคดี.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2512). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1-2.** กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์.