อัตลักษณ์เพลงหน้าพาทย์: ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

The Identity of Pleng Na-Phat: Composed by Sumran Kerdphol

ปานหทัย วัชรีวงศ์ ณ อยุธยา[1]* | Panhatai Watchareewong Na Ayutthaya

Abstract

This study aimed to analyze the music structure and identity of Pleng Na-Phat composed by Kru Samran Kerdphol. A qualitative research methodology was implemented. The data were collected via document research. The results revealed that 1) Pleng Na-Phat composed by Kru Samran Kerdphol consisted of 11 songs, all of which belong to Pleng Tra category containing Song Chan tempo with 4 Mhai La, 8 Mhai La, and 9 Mhai La structure. Rua was played at the end of each song. 2) There were 3 penta-centric modes of Pleng Na-Phat composition: Nai, Nok, Klang. 3) With respect to the identity of Pleng Na-Phat, there were 30 rhythm patterns used in the composition of Pleng Na-Phat. A, B, C, and H patterns were found in all songs. The melody patterns were displayed in straight patterns

[1] อาจารย์, สาขาวิชาดนตรีศึกษา, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา; Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

*Corresponding author email: palmhatai@gmail.com

รับต้นฉบับ: 7 กุมภาพันธ์ 2566 **ปรับแก้ต้นฉบับ:** 7 เมษายน 2566 **รับลงตีพิมพ์:** 21 เมษายน 2566
DOI:

comprising no movement, ascending movement, and descending movement. Most of them were simple melody patterns without any appearance of the zigzag ones. Besides, there were 3 types of melodies used in the composition: specific melodies, Na-Phat melodies, and general melodies. Such melodies were recognized as Kru Samran Kerdphol' s melodic identity which can be classified into 6 patterns. 4) Concerning the distribution of Kong Wong Yai hands that demonstrated the identity of Pleng Na-Phat composed by Kru Samran Kerdphol, 8 techniques were found: Sai Prakhob Kwa, Kwa Prakhob Sai, using the left hand, rhythmic manipulation with the right hand, Lueam with 2nd interval, playing together with 2nd interval, Kror with 2nd interval, and 5th interval that was not Luk Yon.

Keywords: Music Analysis, Identity, Pleng Na-Phat, Kru Samran Kerdphol

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ผลการวิจัยพบว่า เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล มีทั้งหมด 11 เพลง ทุกเพลงเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระอัตราจังหวะสองชั้น มีโครงสร้างแบบ 4 ไม้ลา 8 ไม้ลา และ 9 ไม้ลา ทุกเพลงบรรเลงต่อท้ายด้วยรัว ทางที่ใช้ในการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ มีทั้งหมด 3 ทาง ได้แก่ ทางใน ทางนอก และทางกลาง อัตลักษณ์เพลงหน้าพาทย์ พบว่า กระสวนจังหวะที่ใช้ในการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดมีจำนวน 30 รูปแบบ มีรูปแบบจังหวะที่พบในทุกเพลงจำนวน 4 รูปแบบ คือ รูปแบบ A B C และ H กระสวนทำนองแสดงในรูปแบบเส้นตรง มีทั้งแบบอยู่กับที่ เคลื่อนที่ขึ้นและเคลื่อนที่ลง ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบทำนองที่ไม่ซับซ้อนและไม่แสดงลักษณะขึ้นลงเป็นฟันปลา การใช้ทำนองในการประพันธ์มี 3 รูปแบบ คือ

ทำนองเพลงเฉพาะ ทำนองเพลงหน้าพาทย์และทำนองเพลงทั่วไป สามารถแสดงเป็นอัตลักษณ์ด้านทำนองเฉพาะของครูสำราญได้ทั้งหมด 6 รูปแบบ ด้านการแจกแจงมือฆ้องที่แสดงอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล เป็นผู้ประพันธ์ มีทั้งหมด 8 เทคนิค ได้แก่ เทคนิคการตีซ้ายประคบขวา เทคนิคตีขวาประคบซ้าย เทคนิคการใช้มือซ้าย เทคนิคการตีลักจังหวะด้วยมือขวา เทคนิคการตีคู่ 2 แบบเหลื่อม เทคนิคการตีคู่ 2 แบบพร้อมกัน เทคนิคการตีคู่ 2 แบบกรอ และเทคนิคการตีคู่ 5 ที่ไม่ใช่ลูกโยน

คำสำคัญ: การวิเคราะห์เพลง, อัตลักษณ์, เพลงหน้าพาทย์, ครูสำราญ เกิดผล

บทนำ

ดนตรีไทยมีบทบาทในวิถีชีวิตคนไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่างานมงคลหรืองานอวมงคลล้วนมีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีและพิธีกรรม การศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีไทยอย่างลึกซึ้งโดยใช้ทฤษฎีทางวิชาการนั้น จะช่วยให้เข้าใจถึงสภาพของสังคมไทย ค่านิยม พฤติกรรม รวมทั้งจารีตประเพณีอันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยได้อย่างชัดเจน ดนตรีไทยสามารถแยกประเภทตามลักษณะเฉพาะของบทเพลงได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน (เพลงบรรเลง) ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เป็นต้น และ 2) เพลงประเภทรับ-ร้อง ได้แก่ เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงตับ เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ถือเป็นเพลงชั้นสูงสุดของการศึกษาดนตรีไทย มีความศักดิ์สิทธิ์และระเบียบปฏิบัติที่เป็นแบบแผน ผู้จะศึกษาต้องเรียนรู้ผ่านตามระเบียบประเพณีที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาช้านาน มีบทบาทสำคัญเพื่อบรรเลงประกอบอากัปกิริยา อารมณ์และการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของการแสดงโขน ละคร ที่เป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติทั้งเป็นกริยาที่มีตัวตนหรือกริยาสมมติ นอกจากนี้เพลงหน้าพาทย์ยังมีบทบาทที่สำคัญในพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย ถือเป็นเพลงในการดำเนินพิธีกรรมและอัญเชิญฤาษี เทวดา ครูอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์

การแบ่งระดับขั้นหรือชั้นของเพลงหน้าพาทย์ ฝ่ายนาฏศิลป์และฝ่ายดุริยางค์จัดระดับที่แตกต่างกัน โดยฝ่ายนาฏศิลป์ จตุพร รัตนวราหะ (2538: 15) อธิบายเพลงหน้าพาทย์ว่ามี 2 ประเภทดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ องค์พระพิราพรอน ตระนอน ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระพระปรคนธรรพ เสมอเถร เสมอมาร คุกพาทย์ สาธุการ ชำนาญบาทสกุณี ฯลฯ

เพลงหน้าพาทย์ปกติ หรือหน้าพาทย์ที่ประกอบกิริยาทั่วไป ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม โคมเวียน ฯลฯ

ในขณะที่ฝ่ายดุริยางคศิลป์ แบ่งเป็น 3 ระดับ คือ เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยเพลงหน้าพาทย์ของฝ่ายดุริยางค์นี้ถูกจัดลำดับไว้สอดคล้องกับความสำคัญในการสืบทอดเพลงเป็นระดับขั้นต่าง ๆ โดยผู้เรียนปี่พาทย์จะต้องผ่านพิธีครอบครูและให้ครูผู้ประกอบพิธีจับมือตีฆ้องวงใหญ่ วรรคที่ 1 ของเพลงตามระดับขั้นนั้น ๆ จำนวน 3 รอบ โดยแบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 จับมือเพลงสาธุการ เพื่อเรียนเพลงสาธุการและเพลงชุดโหมโรงเย็นโดยครูผู้ถ่ายทอดจะต้องเว้นเพลงตระโหมโรงซึ่งเพลงลำดับที่ 2 ของเพลงชุดโหมโรงเย็นไว้

ขั้นที่ 2 จับมือเพลงตระโหมโรง เป็นการจับมือตีวรรคแรกของเพลงตระหญ้าปากคอก เพื่อให้ผู้เรียนสามารถต่อเพลงตระต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นได้ ทั้งนี้ เพลงตระโหมโรงมีอยู่หลายบทเพลงแต่นิยมบรรเลงเพียง 3 บทเพลงต่อกัน คือ ตระหญ้าปากคอก ตระมารละม่อม และตระปลายพระลักษณ์

ขั้นที่ 3 จับมือเพลงกระบองกัน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนเพลงชุดโหมโรงกลางวันได้ ขั้นตอนนี้ถือเป็นการสืบทอดเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง

ขั้นที่ 4 จับมือเพลงบาทสกุณี เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนหน้าพาทย์ชั้นสูงทั้งหมด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ เป็นเพลงเพื่อเชิญเทพองค์ต่าง ๆ อาทิ เพลงตระพระอิศวรเพื่อเชิญพระอิศวร หรือตระพระพิฆเนศเพื่อเชิญองค์พระพิฆเนศ เป็นต้น โดยการเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนี้จะเรียนจนครบเพลงเพื่อใช้ประกอบพิธีไหว้ครู โดยเว้นเพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ไว้

ขั้นที่ 5 จับมือเพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์สูงสุด หรือบางที่เรียกว่าเป็นหน้าพาทย์ระดับพิเศษ โดยการจับมือเพลงนี้ ครูจะจับมือพาผู้เรียนตีในส่วนที่เป็นส่วนกลางของเพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ หรือที่นักดนตรีทราบว่าเป็นส่วนของ “ตัวองค์” ซึ่งแตกต่างกับเพลงในระดับขั้นอื่น ๆ ที่จะนำวรรคแรกของเพลงมาตี

ครูสำราญ เกิดผล (2558) ได้อธิบายหลักการของเพลงหน้าพาทย์ โดยการใช้ไม้เดินและไม้ลา ซึ่งเป็นการเรียกหน้าทับของตะโพนกลองทัดที่ตีประกอบเพลงไว้ สามารถแยกเพลงหน้าพาทย์ตามหน้าทับที่ตีประกอบเพลงได้ 3 ประเภท ดังนี้

1. หน้าพาทย์แบบตระ เป็นการตีไม้เดินและไม้ลาแบบตระ ให้ดำเนินจังหวะอย่างช้าที่เรียกว่า เดินช้า ทำนองเพลงมีทั้งอัตรา 3 ชั้น และ 2 ชั้น โดยตระ 3 ชั้น ตะโพนตี 1 หน้าทับ ไม้กลอง 1 ไม้ มีความยาวเท่ากับจังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น 1 จังหวะ แต่ถ้าเป็นไม้เดินของตระ 2 ชั้น ตะโพนตี 1 หน้าทับ ไม้กลอง 1 ไม้ จะมีความยาวเท่ากับจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 1 จังหวะ และไม้ลาเพลงตระ มีความยาวเป็น 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ตามอัตราเดียวกับไม้เดิน

2. หน้าพาทย์แบบเสมอ การตีไม้เดินอย่างปานกลาง เช่น เพลงพราหมณ์เข้าบาทสกุณี เป็นต้น การตีไม้กลองดำเนินไปตามจังหวะปานกลางอย่างสม่ำเสมอ การเดินลักษณะนี้ ตะโพนตี 2 จังหวะหน้าทับ ไม้กลองตี 2 ไม้ มีความยาวเท่ากับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 1 จังหวะ และ ไม้ลา มีความยาวเท่ากับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 2 จังหวะ

3. หน้าพาทย์แบบนางเดิน การตีไม้เดินแบบนี้เรียกว่า เดินเร็ว เช่นในเพลงชุบเพลงเชิดฉาน การตีไม้กลองให้ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ การเดินลักษณะนี้ ตะโพนตี 4 หน้าทับ ไม้กลองตี 4 ไม้ มีความยาวเท่ากับจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 1 จังหวะ โดยไม้ลาหน้าพาทย์แบบนางเดินนี้ เรียกว่า ไม้ลาแบบเหาะ มีความยาวเท่ากับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 4 จังหวะ

เพลงหน้าพาทย์ถือเป็นเพลงเก่าแก่สำคัญที่ถูกเก็บรักษาไว้อย่างดี โดยการถ่ายทอดของนักดนตรีไทยจากรุ่นสู่รุ่น มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรบ้าง แต่ด้วยเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงชั้นสูงที่มีกลวิธีในการดำเนินทำนองที่มีลักษณะต่างจากเพลงทั่วไป กล่าวคือ เพลงหน้าพาทย์จะถูกสร้างเสียงที่ฟังแล้วเกิดความสงบนิ่งอยู่ในภวังค์

เป็นเสียงแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ทำให้มีผู้ที่มีความรู้ความสามารถถึงพร้อมด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิที่จะสามารถประพันธ์บทเพลงใหม่ขึ้นมานั้นหาได้ยาก ต่างจากเพลงไทยประเภทอื่น ๆ

ครูสำราญ เกิดผล ถือเป็นครูดนตรีไทยชาวพระนครศรีอยุธยาที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับเป็นอย่างดีจากนักดนตรีไทยและบุคคลทั่วไป จนได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ (สาขาดนตรีไทย พุทธศักราช 2548) ครูได้ประพันธ์เพลงไว้มากมายหลายประเภท ทั้งเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงเรื่อง รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ โดยเพลงหน้าพาทย์ที่ครูประพันธ์นั้นเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยถึงความทรงคุณค่า ความไพเราะ และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของความเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเพลงทั้งหมดนั้นถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรโดยสภาวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ผู้วิจัยเป็นผู้ที่ศึกษาทางด้านดนตรีไทย และได้เรียนเพลงไทยประเภทต่าง ๆ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์จากครูสำราญ เกิดผล มาเป็นเวลานาน ทำให้เกิดความซาบซึ้งในความไพเราะและความเป็นลักษณะเฉพาะที่แสดงออกในบทเพลงหน้าพาทย์ที่ครูได้ประพันธ์ขึ้น จึงมีความสนใจในการศึกษาอัตลักษณ์เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล ซึ่งเป็นหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระทั้งหมด จำนวน 11 เพลง เพื่อให้ทราบลักษณะเฉพาะทางดนตรี อันจะนำไปสู่แนวทางการศึกษารูปแบบการประพันธ์เพลงไทยประเภทต่าง ๆ ของบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทยท่านอื่น ๆ ในโอกาสต่อไป ผู้วิจัยคาดว่าผลจากการศึกษาในครั้งนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยอีกประการหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์เชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิจัยทางดนตรีวิทยา (Musicology) และทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (Document research) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และหาข้อสรุปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ พร้อมทั้งนำเสนองานวิจัยตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลด้านเอกสาร

เอกสารข้อมูลและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์ และเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์เพลงไทย ในหัวข้อและประเด็นที่มีความสัมพันธ์กับงานวิจัย จากแหล่งข้อมูลทางด้านเอกสาร ได้แก่ 1) สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2) หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล 3) สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 4) ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 5) ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล 6) ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ มหาวิทยาลัยมหิดล 7) สำนักหอสมุดแห่งชาติ และ 8) สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

1.2 ข้อมูลด้านโน้ตเพลง

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยนำโน้ตเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) จากหนังสือเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ตำรับครูทองดี ชูสัตย์ และเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูโดย นายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2548 จัดพิมพ์โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม เพื่อเป็นการเก็บข้อมูลและนำมาวิเคราะห์เฉพาะเพลงที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล จำนวน 11 เพลง ได้แก่ 1) เพลงตระนว-มินทราธิราช 2) เพลงตระพระแม่แห่งแผ่นดิน 3) เพลงตระทูลกระหม่อมบริพัตร 4) เพลงตระพระบรม 5) เพลงตระพระเทพรัตน์ 6) เพลงตระกระยาสังเวย 7) เพลงตระบูชาพระ

8) เพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพร 9) เพลงตระพระศิวะเปิดโลก 10) เพลงตระนางหรือ ตระมณโฑหุงน้ำทิพย์ และ 11) เพลงตระพระปัญจสิงขร

2. การจัดกระทำข้อมูล

2.1 ข้อมูลจากเอกสารตำราและสิ่งพิมพ์

ผู้วิจัยนำข้อมูลเอกสาร ตำรา และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาจัดระบบในการทบทวนวรรณกรรม ได้แก่ แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยา ประเภทเพลงไทย เพลงหน้าพาทย์ องค์ประกอบของเพลงไทย รูปแบบการใช้มือฆ้อง ครูสำราญ เกิดผล สำนักดนตรี และการสืบทอด ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2 ข้อมูลจากโน้ตเพลง

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากหนังสือเพลงหน้าพาทย์ที่จัดพิมพ์โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นโน้ตสากลมาบันทึกเป็นโน้ตไทยในรูปแบบของโน้ตฆ้องวงใหญ่ แสดงการแจกแจงมือฆ้อง และนำเสนอโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล และอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

3. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยนำโน้ตที่ได้จากการบันทึกเสร็จเรียบร้อยแล้ว มาตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ผลนิโครธ อาจารย์ประจำสาขาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ซึ่งเป็นผู้บรรเลงในวงพาทยรัตน์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงโดยตรงจากครูสำราญ เกิดผล ก่อนที่จะทำการวิเคราะห์

4. การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 วิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร

นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมมาเรียบเรียงเพื่อนำเสนอในรูปแบบของเอกสาร โดยทำการวิเคราะห์ในหัวข้อความเป็นมาของเพลงหน้าพาทย์ สำนักดนตรีพาทยรัตน์ การสืบทอดเพลงของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

4.2 วิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์

นำข้อมูลทางด้านดนตรีที่ได้จากโน้ตมาวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ ประกอบด้วย 1) ระดับเสียงที่ใช้บรรเลง 2) ความยาวของเนื้อเพลง และ 3) หน้าทับที่ใช้ตีประกอบเพลง และวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลง ประกอบด้วย 1) สังคีตลักษณ์ 2) รูปแบบจังหวะ 3) รูปแบบทำนอง และ 4) การแจกแจงมือฆ้อง

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์เป็น 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

เพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผลประพันธ์ขึ้น เป็นเพลงตระจำนวน 11 เพลง มีรายละเอียดโครงสร้างดังนี้

1.1 เพลงตระนวมินทราธิราช เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 9 ไม้เดิน ลงลา แล้วรัวด้วยรัวเฉพาะแบบลาเดียวความยาว 3 วรรคเพลง มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ใน บันไดเสียง ซลท รม มีเสียงนอกบันไดเสียง คือเสียง ฟ ในไม้เดินที่ 8 และไม้เดินที่ 9 ซึ่งถ้าพิจารณาเฉพาะประโยคดังกล่าว สามารถเป็นได้ทั้ง บันไดเสียง ซอล และบันไดเสียง เร แต่ถ้าพิจารณาประโยค 7 และประโยคที่ 10 แล้ว พบว่ายังอยู่บันไดเสียง ซอล ทางในการบรรเลงพบว่าอยู่ในทางในทั้งบทเพลง

1.2 เพลงตระพระแม่แห่งแผ่นดิน เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 8 ไม้เดิน แล้วรัวด้วยรัวเฉพาะแบบลาเดียวความยาว 4 วรรคเพลง มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ใน บันไดเสียง ซลท รม และบันไดเสียง รมฟ ลท โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงซอลเป็นบันไดเสียงเรในไม้เดินที่ 6 และคงใช้บันไดเสียง เร ไปจนถึง ไม้ลา ประโยคที่ 3 เมื่อถึงประโยคที่ 4 ของไม้ลา จึงเป็นการใช้ประโยคเชื่อมที่เป็นได้ทั้งบันไดเสียงเรและบันไดเสียงซอล เมื่อพิจารณาทางในการบรรเลงพบว่า อยู่ในทางในและทางกลาง

1.3 เพลงตระทูลกระหม่อมบริพัตร เป็นเพลงตระสองชั้น ความยาว 8 ไม้เดิน แล้วรัวด้วยรัวเฉพาะแบบสองลา โดยลาที่ 1 มีความยาว 1 วรรค และลาที่ 2 มีความยาว 4 วรรคเพลง มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่ต่ำลงเป็นคู่ 8 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ดรม ซล ในส่วนของไม้เดินทั้งหมด 8 เดิน และไม้ลาประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 วรรคแรก โดยมีการใช้เสียงร่วมของบันไดเสียง โด และบันไดเสียงซอล ในช่วงของไม้ลา ประโยคที่ 2 วรรคที่ 2 คือเสียง เร และลา และเปลี่ยนมาใช้บันไดเสียง ซอล อย่างสมบูรณ์ในประโยคที่ 3 และ 4 สิ่งเป็นการจบของบทเพลง เมื่อพิจารณาทางในการบรรเลง พบว่า เพลงตระทูลกระหม่อมบริพัตร บรรเลงอยู่ในทางนอกและทางใน

1.4 เพลงตระพระบรม เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 8 ไม้เดิน ลงด้วยรัวเฉพาะแบบสองลา โดยลาที่ 1 มีความยาว 1 วรรค และลาที่ 2 มีความยาว 4 วรรคเพลง มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่ต่ำลงเป็นคู่ 8 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ดรม ซล ในส่วนของไม้เดินทั้งหมด 8 เดิน และไม้ลาประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 วรรคแรก โดยมีการใช้เสียงร่วม ของบันไดเสียง โด และบันไดเสียงซอล ในช่วงของไม้ลา ประโยคที่ 2 วรรคที่ 2 คือเสียง เร และลา และเปลี่ยนมาใช้บันไดเสียง ซอล อย่างสมบูรณ์ในประโยคที่ 3 และ 4 สิ่งเป็นการจบของบทเพลง เมื่อพิจารณาทางในการบรรเลง พบว่า เพลงตระพระบรม บรรเลงอยู่ในทางนอกและทางใน

1.5 เพลงตระเทพรัตน์ เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 8 ไม้เดิน ลงด้วยรัวเฉพาะแบบลาเดียว ความยาว 6 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่ต่ำลงเป็นคู่ 3 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ใน บันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยมีเสียงนอกบันไดเสียง คือเสียง ด กับ ฟ ใน 2 ประโยคสุดท้ายของไม้ลา เมื่อพิจารณาทางในการบรรเลง พบว่า เพลงตระเทพรัตน์ บรรเลงอยู่ทางในทั้งบทเพลง

1.6 เพลงตระกระยาสังเวย เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 4 ไม้เดิน ลงด้วยรัวลาเดียว ความยาว 4 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ใน บันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยมีเสียงนอกบันไดเสียง คือ ฟ ในประโยคที่ 4 ของเพลง และเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง รมฟ ลท ในไม้ลาประโยคที่ 1

และ 2 เมื่อพิจารณาทางในการบรรเลง พบว่า เพลงตระกระยาสังเวย บรรเลงอยู่ทางในและทางกลาง

1.7 เพลงตระบูชาพระ เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 4 ไม้เดิน ลงด้วย รัวลาเดียว ความยาว 4 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ใน บันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยมีเสียงนอกบันไดเสียง คือ ฟ ในประโยคที่ 2 ของเพลง และเสียงโด ในไม้ลา ประโยคที่ 3

1.8 เพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพร เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 8 ไม้เดิน ลงด้วยรัวเฉพาะแบบลาเดียว ความยาว 6 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่ต่ำสูงเป็นคู่ 3 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

1.9 เพลงตระบูชาพระศิวะเปิดโลก เป็นเพลงตระสองชั้น ความยาว 4 ไม้เดิน ลงด้วย รัวลาเดียว ความยาว 4 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 5 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

1.10 เพลงตระนาง หรือ ตระมณโฑหุงน้ำทิพย์ พบว่า เป็นเพลงตระสองชั้น ความยาว 4 ไม้เดิน ลงด้วย รัวลาเดียว ความยาว 4 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวเฉพาะที่สูงขึ้นเป็นคู่ 5 เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

1.11 เพลงตระพระปัญจสิงขร พบว่า เป็นเพลงตระสองชั้นความยาว 4 ไม้เดิน ลงด้วย รัวลาเดียว ความยาว 4 วรรค มีระยะห่างของเสียงจากตัวเพลงไปรัวลาเดียวเป็นเสียงเดียวกัน เสียงที่ใช้พบว่า ลูกตกอยู่ในบันไดเสียง ซลท รม ทั้งเพลงโดยไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น สรุปการวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 1 สรุปการวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

ประเภทเพลงหน้าพาทย์	ชื่อเพลง	โครงสร้าง (ไม้เดิน)	รัว	การเชื่อมเสียง	ทางที่ใช้บรรเลง
เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์	1. ตระนวมินทราธิราช	9	รัวเฉพาะ	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน
	2.ตระพระแม่แห่งแผ่นดิน	8	รัวเฉพาะ	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน/ทางกลาง
	3. ตระทูลกระหม่อมบริพัตร	8	รัวเฉพาะ	เสียงเดิม	ทางนอก/ทางใน
	4. ตระพระบรม	8	รัวเฉพาะ	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน/ทางกลาง
	5. ตระพระเทพรัตน์	8	รัวเฉพาะ	ต่ำลงคู่ 3	ทางใน
เพื่อใช้ในพิธีไหว้ครู	6. เพลงตระกระยาสังเวย	4	รัวลาเดียว	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน/ทางกลาง
	7.เพลงตระบูชาพระ	4	รัวลาเดียว	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน
	8.เพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพร	8	รัวเฉพาะ	สูงขึ้นคู่ 3	ทางใน
	9. เพลงตระพระศิวะเปิดโลก	4	รัวลาเดียว	สูงขึ้นคู่ 5	ทางใน
	10. เพลงตระพระปัญจสิงขร	4	รัวลาเดียว	เสียงเดิม	ทางใน
เพื่อประกอบการแสดง	11. ตระนางมณโฑหุงน้ำทิพย์	4	รัวลาเดียว	สูงขึ้นคู่ 2	ทางใน

จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่า เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล ซึ่งเป็นเพลงตระอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีโครงสร้างแบบ 4 ไม้ลา 8 ไม้ลา และ 9 ไม้ลา ทุกเพลงบรรเลงต่อท้ายด้วยรัว มีทั้งรัวประเภทลาเดียว รัวเฉพาะแบบลาเดียว และรัวเฉพาะแบบ 2 ลา สามารถจัดประเภทเพลงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์และบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงได้เป็น 3 ประเภท โดยแต่ละประเภทมีโครงสร้างและทางที่ใช้บรรเลง ดังนี้

1) เพลงหน้าพาทย์เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์และพระบรม-วงศานุวงศ์ จำนวน 5 เพลง เป็นเพลงมีความยาว 9 ไม้ลา จำนวน 1 เพลง ได้แก่ เพลงตระนวมินทราธิราช และมีโครงสร้างเป็น 8 ไม้ลา จำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงตระพระ

แม่แห่งแผ่นดิน ตระทูลกระหม่อมบริพัตร ตระพระบรม และ ตระพระเทพรัตน์ ทุกเพลงบรรเลงต่อท้ายด้วยรัวเฉพาะ

2) เพลงหน้าพาทย์เพื่อใช้ในพิธีไหว้ครู จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงตระกระยาสังเวย เพลงตระบูชาพระ เพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพร เพลงตระพระศิวะเปิดโลก และเพลงตระพระปัญจสิงขร มีโครงสร้างเป็น 4 ไม้เดินแล้วรัวด้วยรัวลาเดียว ยกเว้นเพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพรที่มีโครงสร้างเป็น 8 ไม้ลาแล้วรัวด้วยลาเฉพาะ

3) เพลงหน้าพาทย์เพื่อใช้ประกอบการแสดงโขน จำนวน 1 เพลง ได้แก่ เพลงตระนาง หรือ ตระมณโฑหุงน้ำทิพย์ มีโครงสร้างเป็น 4 ไม้เดินแล้วรัวด้วยรัวลาเดียว

ด้านทางที่ใช้ในการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ มีทั้งหมด 3 ทาง ได้แก่ ทางใน ทางนอก และทางกลาง เป็นเพลงที่ใช้ระดับเสียงทางใน ทั้งบทเพลงมากที่สุด จำนวน 7 เพลง และใช้ระดับเสียง 2 ทางในการประพันธ์ แบ่งเป็น ใช้ระดับเสียงทางในกับทางกลาง 3 เพลง และใช้ระดับเสียงทางในกับทางนอก 1 เพลง และในการเชื่อมเสียงระหว่างตัวเพลงไปทำนองรัว พบว่ามีการเชื่อมเสียงแบบใช้เสียงซ้ำทั้งเสียงระดับเดียวกันและเสียงเดียวกันที่ต่ำลง 1 ช่วงเสียง นอกจากนี้ยังมีการเชื่อมเสียงแบบใช้ความห่างของเสียงที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2, 3, 5 และการใช้เสียงที่ต่ำลงเป็นคู่ 3 โดยพบการเชื่อมเสียงที่มีความห่างของเสียงที่สูงขึ้นเป็นคู่ 2 มากที่สุด และไม่พบเสียงที่มีความห่างของเสียงเป็นคู่ 4, 6 และ 7

2. อัตลักษณ์เพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล

อัตลักษณ์เพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้น ซึ่งเป็นเพลงตระจำนวน 11 เพลง เมื่อวิเคราะห์จากองค์ประกอบดนตรี สรุปได้ว่า

2.1 กระสวนจังหวะที่ใช้ในการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดมีจำนวน 30 รูปแบบ โดยรูปแบบจังหวะที่พบในทุกเพลงจำนวน 4 รูปแบบ คือ

1) รูปแบบ A

- - - X	- X - X

2) รูปแบบ B

- - - X	- - - X

3) รูปแบบ C

- - - X	- - XXX

4) รูปแบบ H

- X - X	- X - X

จากการศึกษาพบว่า มีการใช้รูปแบบ B มากที่สุด จำนวน 74 ครั้ง รองลงมา คือ รูปแบบ C จำนวน 64 ครั้ง รูปแบบ H จำนวน 56 ครั้ง และรูปแบบ A จำนวน 45 ครั้ง

2.2 กระสวนทำนองหรือการเคลื่อนที่ทำนองในเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล ส่วนใหญ่มีรูปแบบทำนองแสดงในรูปแบบเส้นตรง มีทั้งแบบอยู่กับที่ เคลื่อนที่ขึ้น และเคลื่อนที่ลง มีการแสดงรูปแบบทำนองซึ่งแสดงเป็นกราฟรูปแบบอื่น ๆ อาทิ เคลื่อนที่ขึ้นแล้วลง เคลื่อนที่อยู่กับที่แล้วขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นรูปแบบทำนองที่ไม่ซับซ้อนและไม่แสดงลักษณะขึ้นลงเป็นฟันปลา

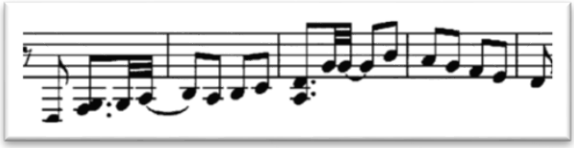
2.3 เพลงหน้าพาทย์ทุกเพลงที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้น มีการใช้ทำนองในการประพันธ์ 3 รูปแบบ คือ ทำนองเพลงเฉพาะ ทำนองเพลงหน้าพาทย์ และทำนองเพลงทั่วไป โดยในทุกเพลงถูกสร้างขึ้นด้วยการผสมผสานของทำนองทั้ง 3 แบบ พบทำนองเฉพาะที่มีรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำในหลายเพลงซึ่งมีการเคลื่อนที่ทำนองทั้งเหมือนกันและแตกต่างกัน สามารถแสดงเป็นอัตลักษณ์ด้านทำนองเฉพาะของครูสำราญได้ทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังนี้

ตาราง 2 ทำนองเพลงเฉพาะที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล

ทำนองเพลงเฉพาะที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล							
รูปแบบจังหวะ				ทำนองเพลง			
- - XXX	- X – X	- X - X	- X – X	- - ซซซ	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม – ร
				- - รรร	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ท – ร
				- - ดทล	- ร - ด	- ท - ล	- ซ – ร
				- - รรร	- ม - ร	- ด - ล	- ล – ล
				- - รรร	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ท – ร
- - - X	- - XXX	- - - X	- - - X	- - - ด	- - ดดด	- - - ซ๋	- - - ด
				- - -ซ	- - ซซซ	- - - ร๋	- - - ซ
- - - X	- - XXX	- X - X	- X - X	- - - ท	- - ททท	- ล - ท	- ร – ล
- X - X	- X – X	- - - X	- - - X	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - ร	- - - ร
				- ท - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ร
- - - X	- - - X	- - - X	- - - X	- - - ม	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ
- - - X	- -XXX	- X - X	- - XXX	- - - ม̣	- - ททท	- ร๋ - ม̣	- - ททท

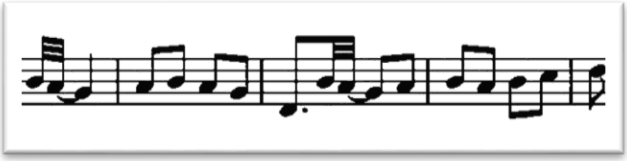
2.4 การแจกแจงมือฆ้องที่แสดงอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล เป็นผู้ประพันธ์ มีทั้งหมด 8 เทคนิค ได้แก่

1) เทคนิคการตีซ้ายประคบขวา (การตีด้วยมือซ้ายแล้วใช้มือขวาตามมาประคบ) เช่น ในประโยคที่ 6 ของเพลงตระนวมินทราธิราช แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - ซ	- - -ล̣ท̣	- - - ท̣	- ด̣ - ร	- - ซ̣ซ̣	- ท – -	- - - -	- - - -
- ร̣ – ฟ	- - ซ̣ -	- ล̣ - -	- - - ล	- - - ซ̣	**- - - ล**	**- ซ - ฟ**	**- ม – ร**

วรรคถาม ห้องที่ 1-4 ตีเสียง (ร) มือซ้าย ตีเสียง (ซ) คู่ 2 โดยใช้มือขวา ตีเสียง (ซ) และมือขวา ตีเสียง (ฟ) พร้อมกัน สะบัดขึ้น 3 เสียง (ซลท) การใช้มือฆ้อง (ซ้าย-ขวา-ขวา) ต่อด้วยตีเสียง (ล) มือซ้าย ตีเสียง (ท ด) มือขวา และคู่ 4 (ร)

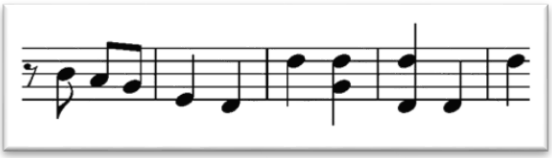
วรรคตอบ ห้องที่ 5-8 ตีสะเดาะเสียง (ซซซ) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ขวา-ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (ท) มือขวา และเสียง (ล ซ ฟ ม ร) มือซ้าย ด้วยเทคนิคการตีด้วยมือซ้ายแล้วใช้มือขวาตามมาประคบเสียงที่ตีด้วยมือซ้ายไปแล้ว

2) เทคนิคตีขวาประคบซ้าย (การตีด้วยมือขวาแล้วใช้มือซ้ายตามมาประคบ) เช่น ในประโยคที่ 6 ของเพลงตระพระพิฆเนศวร์ประทานพร แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - ท -	- - - ล	- ท- -	- - - -	- - ท -	- ล- ท	**- - - ท**	**- ด - ร**
- - -ลซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ร	- - -ลซ	- - - -	- ล- -	- - - -

วรรคถาม ห้องที่ 1 – 4 ตีสะบัดเสียง (ทลซ) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (ล) และเสียง ที ด้วยมือขวา และ เสียง (ล ซ ร) มือซ้าย ด้วยเทคนิคการตีด้วยมือซ้ายแล้วใช้มือขวาตามมาประคบเสียงที่ตีด้วยมือซ้ายไปแล้ว

วรรคตอบ ห้องที่ 5 – 8 ตีสะบัดเสียง (ทลซ) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ซ้าย--ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (ล) และ (ท) ด้วยมือขวา จากนั้นตีเสียง (ล) ด้วยมือซ้าย และเสียง (ท ด ร) มือขวา ด้วยเทคนิคการตีด้วยมือขวาแล้วใช้มือซ้ายตามมาประคบเสียงที่ตีด้วยมือขวาไปแล้ว

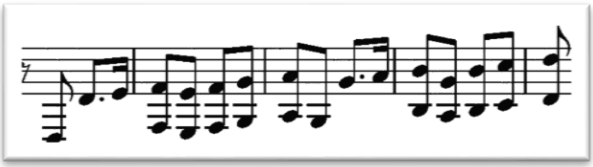
3) เทคนิคการใช้มือซ้าย (การตีด้วยมือซ้าย) เช่น ในประโยคที่ 1 ของเพลงตระพระบรม แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ร	- - - -	- - - ร
- ทฺ - ลฺ	**- ซฺ - มฺ**	**- - - รฺ**	- - - -	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - -

วรรคถาม ห้องที่ 1 – 4 ตีเสียง (ทลซมร) ด้วยมือซ้าย และตีเสียง (ร) ด้วยมือขวา ซึ่งเป็นการแบ่งมือฆ้องที่ไม่เหมือนการแจงมือฆ้องทั่วไปที่จะใช้วิธีการแบ่งให้มือซ้ายมือขวาเฉลี่ยเท่ากัน ซึ่งในวรรคถาม โน้ต (ทลซม) ในเพลงทั่วไปจะแจกแจงมือฆ้องเสียง (ทล) มือซ้าย (ซม) ด้วยมือขวา แสดงการบันทึกโน้ต ดังนี้

- ท - ล	- - - -	- - - -	- - - ร
- - - -	- ซ - ม	- - - ร	- - - -

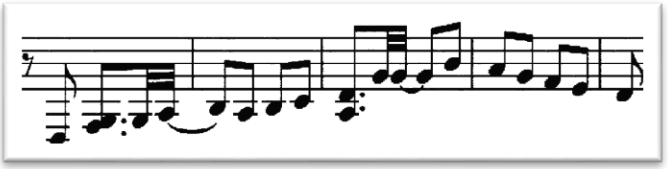
วรรคตอบ ห้องที่ 5 – 8 ตีคู่ 5 เสียง (ร) มือขวาคีเสียง (ร) และมือซ้ายตีเสียง (ซ) พร้อมกัน ตามด้วยคู่แปดเสียง (ร) จากนั้นจึงตีเสียง (ร) ด้วยมือซ้าย และเสียง (ร) มือขวา

4) เทคนิคการตีลักจังหวะด้วยมือขวา เช่น ในประโยคที่ 12 ของเพลงตระพระเทพรัตน์แสดงการแจกแจงมือฆ้อง ดังนี้

- - - ร	- - **ม** ฟ	- ม- ฟ	- ซ – ล	- - - ซ	- - **ลท**	- ล – ท	- ด - ร
- ร - -	- - - ฟ	- ม- ฟ	- ซ – ล	- ซ - -	- - - -	- ล – ท	- ด - ร

วรรคถาม ห้องที่ 1- 4 ตีเสียง (รร) การใช้มือ (ซ้าย-ขวา) ต่อด้วยตีเสียง (ม) ด้วยมือขวา และ ตีคู่แปดเสียง (ฟมฟซล)

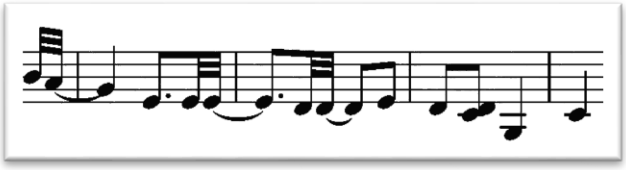
วรรคตอบ ห้องที่ 5 - 8 เสียง (ซซ) การใช้มือ (ซ้าย-ขวา) ต่อด้วยตีเสียง (ล) ด้วยมือขวา และ ตีคู่แปดเสียง (ทลทดร)

5) เทคนิคการตีคู่ 2 แบบเหลื่อม เช่น ในประโยคที่ 6 ของเพลงตระนวมินทราธิราช แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - ซฺ	- - - ลฺทฺ	- - - ทฺ	- ดฺ - ร	- - ซฺซฺ	- ท - -	- - - -	- - - -
- รฺ - ฟ	- - ซฺ -	- ลฺ - -	- - - ล	- - - ซฺ	- - - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

วรรคถาม ห้องที่ 1 - 4 ตีเสียง (ร) มือซ้าย ตีเสียง (ซ) คู่ 2 โดยใช้มือขวาตีเสียง (ซ) และมือขวา ตีเสียง (ฟ) พร้อมกันในลักษณะเหลื่อม สะบัดขึ้น 3 เสียง (ซลท) การใช้มือฆ้อง (ซ้าย-ขวา-ขวา) ต่อด้วยตีเสียง (ล) มือซ้าย ตีเสียง (ท ด) มือขวาและคู่ 4 (ร)

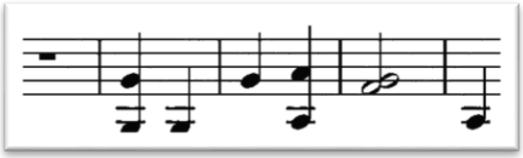
วรรคตอบ ห้องที่ 5 – 8 ตีสะเดาะเสียง (ซซซ) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ขวา-ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (ท) มือขวา และเสียง (ล ซ ฟ ม ร) มือซ้าย ด้วยเทคนิคการตีด้วยมือซ้ายแล้วใช้มือขวาตามมาประคบเสียงที่ตีด้วยมือซ้ายไปแล้ว

6) เทคนิคการตีคู่ 2 แบบพร้อมกัน เช่น ในประโยคที่ 7 ของเพลงตระทูลกระหม่อมบริพัตร แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - -	- - ทำ -	- - - มำ	- -มฺม -	- - ร รฺ	- ม- ร	- **ร** - -	- - - ด
- - - -	- - -ลซ	- - - -	- - - มฺ	- - - ร	- - - -	- **ด** -ซ	- - - -

วรรคถาม ห้องที่ 1 - 4 ตีสะบัดเสียง (ทลซ) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (ม) มือขวา และตีสะเดาะเสียง (มมม) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ขวา-ซ้าย)

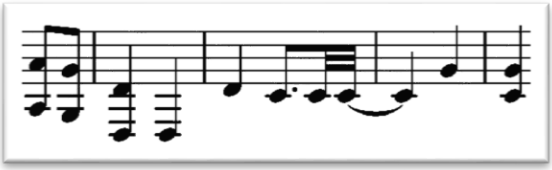
วรรคตอบ ห้องที่ 5 - 8 ตีสะเดาะเสียง (รรร) การใช้มือฆ้อง (ขวา-ขวา-ซ้าย) ตามด้วย ตีเสียง (มร) ด้วยมือขวา ต่อด้วยตีเสียง (ด) คู่ 2 โดยใช้มือขวาตีเสียง (ร) มือซ้ายตีเสียง (ด) พร้อมกัน หลังจากนั้นตีเสียง (ซ) มือซ้าย และตีเสียง (ด) มือขวา

7) เทคนิคการตีคู่ 2 แบบกรอ เช่น ในประโยคที่ 1 ของเพลงตระกระยาสังเวย แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - **ซ**	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - **ฟ**	- - - -	- - - ล

วรรคถาม ห้องที่ 1 – 4 ตีคู่แปดเสียง (ซ) และตีเสียง (ซซ) ด้วยมือซ้ายและขวา

วรรคตอบ ห้องที่ 5 – 8 ตีคู่ 8 เสียง (ล) หลังจากนั้นตี 2 คู่ เสียง (ซ) ด้วยวิธีการกรอโดยใช้มือขวาตีเสียง (ท) มือซ้ายตีเสียง (ล) พร้อมกัน ต่อด้วยคู่ 2 เสียง (ฟ) ด้วยวิธีการกรอโดยใช้มือขวาตีเสียง (ซ) มือซ้ายตีเสียง (ฟ) พร้อมกัน และจบประโยคด้วยการตีคู่ 8 เสียง (ล)

8) เทคนิคการตีคู่ 5 ที่ไม่ใช่ลูกโยน เช่น ในประโยคที่ 2 ของเพลงตระทูลกระหม่อมบริพัตร แสดงการแจกแจงมือฆ้องดังนี้

- - - ล	- ซ - ร	- - - -	- - - ร	- - - ด	- - ดด -	- - - ซ	- - - **ซ**
- - - ล	- ซ - ร	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - -	- - - **ด**

วรรคถาม ห้องที่ 1 - 4 ตีคู่แปดเสียง (ลซร) และตีเสียง (รร) ด้วยมือซ้ายและขวา

วรรคตอบ ห้องที่ 5 - 8 ตีคู่ 4 เสียง (ด) ต่อด้วยสะเดาะเสียง (ด) การใช้มือ (ขวา - ขวา - ซ้าย) หลังจากนั้นตีเสียง (ซ) มือขวา และจบประโยคด้วยการตีคู่ 5 เสียง (ด) โดยใช้มือขวาตีเสียง (ซ) และมือซ้ายตีเสียง (ด) พร้อมกัน

อภิปรายผล

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดยครูสำราญ เกิดผล ผู้วิจัยมีประเด็นที่นำมาอภิปรายผลดังนี้

1. โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์โดย ครูสำราญ เกิดผล ทุกเพลงมีโครงสร้างเหมือนกับเพลงหน้าพาทย์ที่พบทั่วไป คือ มีโครงสร้างเป็นแบบ 4 ไม้ลา และ 8 ไม้ลา มีเพียงเพลงตระนวมินทราธิราชเพลงเดียวเท่านั้นที่มีโครงสร้างไม่เหมือนเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป คือ มีโครงสร้างแบบ 9 ไม้ลา ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้นให้มีโครงสร้างเป็น 9 ไม้ลาเพื่อให้มีความหมายตรงกับกษัตริย์รัชกาลที่ 9 ของราชวงศ์จักรี ถือเป็นการสร้างเพลงหน้าพาทย์ที่มีความแปลกแตกต่างจากเพลงหน้าพาทย์ทั้งที่เป็นเพลงเก่าดั้งเดิมและเพลงที่มีการประพันธ์ขึ้นใหม่ ทั้งนี้ด้วยเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงชั้นสูงที่ผู้ศึกษาดนตรีให้ความเคารพเป็นอย่างมาก กอปรกับขนบปฏิบัติของการเรียนเพลงหน้าพาทย์

จนถึงขั้นสามารถประพันธ์ได้ ต้องเป็นผู้ถึงพร้อมด้วยความรู้ วัยวุฒิและคุณวุฒิ ทำให้มีเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จำนวนน้อยมาก

2. การเชื่อมเสียงของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงไปทำนองรัว มีการเชื่อมเพลงโดยใช้ความห่างของช่วงเสียงเป็นคู่ 2 ที่พบมากที่สุด เมื่อพิจารณาพบว่าการเชื่อมเพลงโดยใช้ระยะห่างดังกล่าวเป็นการเชื่อมเพลงเช่นเดียวกับการเชื่อมเสียงที่พบในเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และเพลงโหมโรงกลางวัน ซึ่งการเชื่อมเพลงด้วยคู่ 2 ดังกล่าว เมื่อพิจารณาพบว่าเป็นการเชื่อมเพลงที่ใช้มากในเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เมื่อบรรเลงจบต้องต่อท้ายด้วยเพลงรัวเสมอ ซึ่งการเชื่อมเพลงโดยใช้ระยะห่างของเสียงที่เป็นคู่ 2 นี้ แตกต่างจากการจัดชุดเพลงประเภทอื่น ๆ เช่น เพลงเรื่อง เพลงตับ ที่ส่วนใหญ่ใช้การเชื่อมเพลงที่มีระยะห่างเป็นคู่ 3 และคู่ 5 แทน ซึ่งระยะห่างของเสียงดังกล่าวเมื่อร้อยเรียงเป็นเรื่องหรือเป็นตับแล้ว ทำให้เพลงฟังดูกลมกลืนมากกว่าการใช้เสียงคู่ 2

3. เพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้นนั้น ส่วนใหญ่ไม่ได้มีโครงสร้างที่แต่งมาจากทำนองเพลงอื่น ยกเว้นเพลงตระพระศิวะเปิดโลกเท่านั้นที่มีการนำโครงสร้างเพลงในช่วงของไม้ลา ซึ่งมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น มาจากทำนองเพลงเปิดโลกในเพลงสาธุการ โดยมีการเปลี่ยนทำนองในช่วงต้นของทำนองเปิดโลก เพื่อให้สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลงตระพระศิวะเปิดโลกความยาว 4 ไม้เดินที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ข้างต้น จะเห็นได้ว่า การประพันธ์เพลงหน้าพาทย์มีความแตกต่างจากการประพันธ์เพลงประเภทอื่น ๆ เป็นอย่างมาก อาทิ เพลงเถา ต้องประพันธ์จากการยืดและตัดทอนจากเพลง 2 ชั้น ให้เกิดเป็นทำนองเพลง 3 ชั้น และชั้นเดียว จึงครบเป็นเถา หรือเพลงทยอยที่ประพันธ์จากการขยายทำนองที่มีอยู่เดิมเป็นส่วนของทำนองเนื้อและทำนองโยน ซึ่งจะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์มีความยากในการประพันธ์กว่าเพลงประเภทอื่น ๆ มาก แสดงให้เห็นองค์ความรู้ที่ชาญฉลาดอย่างยิ่งของครูสำราญ เกิดผล ที่สามารถประพันธ์เพลงโดยผสมผสานระหว่างทำนองเพลงต่าง ๆ ได้อย่างลงตัว

4. เทคนิคการใช้มือฆ้องที่เป็นอัตลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์นั้น มีทั้งเทคนิคการแจกแจงมือฆ้องที่เป็นอัตลักษณ์ซึ่งพบในการบรรเลง

เพลงประเภทอื่น ๆ ทางเพลงบ้านพาทยโกศลและบ้านพาทยรัตน์อยู่แล้ว เช่น เทคนิคการตีลักจังหวะด้วยมือขวา เทคนิคการตีคู่ 2 แบบเหลื่อม และบางเทคนิคมีการแจกแจงมือฆ้องเหมือนกับเพลงเรื่อง เช่น เทคนิคการตีซ้ายประคบขวา เทคนิคตีขวาประคบซ้าย ที่สามารถพบได้ในเพลงเรื่องพระยาพายเรือของทางบ้านพาทยรัตน์

5. นอกจากอัตลักษณ์ทางด้านตัวบทเพลงที่สะท้อนถึงครูสำราญ เกิดผลแล้ว ขนบปฏิบัติการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ของครูสำราญ เกิดผล ยังคงยึดถือขนบธรรมเนียมและประเพณีในการถ่ายทอดอย่างเคร่งครัด โดยในการต่อเพลงหน้าพาทย์ทุกครั้ง ผู้เรียนต้องนำดอกไม้ ธูปเทียน ผ้าขาว และเงินกำนล 12 บาทมาเพื่อบูชาครูอาจารย์ โดยครูสำราญ เกิดผล จะเป็นผู้บริกรรมคาถาต่อหน้าศีรษะครูก่อนที่จะต่อเพลงหน้าพาทย์ การต่อเพลงหน้าพาทย์นี้ นอกจากต้องถูกต้องตามขนบธรรมเนียมประเพณีแล้ว ครูสำราญให้ความสำคัญกับตัวบุคคลผู้ถ่ายทอดเป็นอย่างมาก กล่าวคือ ผู้ที่จะถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ให้กับผู้อื่นได้ก็ควรถึงพร้อมด้วยวัยวุฒิและคุณวุฒิเสียก่อน แม้ตัวผู้วิจัยเองที่เป็นอาจารย์แล้ว ทุกครั้งที่จะมีการต่อเพลงหน้าพาทย์ให้ลูกศิษย์ ครูจะบอกว่า “เอามาหาปู่ก่อน แล้วแกค่อยไปทวนเอา” เรื่องนี้ถือเป็นการสะท้อนอัตลักษณ์ด้านความเป็นครูผู้เคร่งครัดด้านขนบธรรมเนียมประเพณีของครูสำราญ เกิดผล ได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 ควรมีการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้นในด้านการสื่ออารมณ์ทางสุนทรียศาสตร์

1.2 ควรมีการนำเพลงประเภทอื่น ๆ ที่ครูสำราญ เกิดผล ประพันธ์ขึ้นมาวิเคราะห์อัตลักษณ์เพลง เพื่อเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ และก่อให้เกิดความเข้าใจในการบรรเลงบทเพลงประเภทต่าง ๆ มากขึ้น

1.3 ควรนำการวิเคราะห์โครงสร้างและอัตลักษณ์จากการวิจัยนี้ไปพัฒนาให้เป็นทฤษฎีการวิเคราะห์โครงสร้างและอัตลักษณ์ของดนตรีไทยให้เด่นชัดขึ้น เนื่องจากการเข้าใจถึงโครงสร้างของเพลงอย่างลึกซึ้ง จะเป็นผลดีต่อการศึกษาดนตรีไทยในอนาคต

1.4 ควรมีการบรรจุทางเพลงของสำนักดนตรีต่าง ๆ ในหลักสูตรการศึกษาดนตรี เพื่อให้มีความหลากหลายของทางเพลง เนื่องจากปัจจุบันทางเพลงของหลายสำนักดนตรีไม่เป็นที่แพร่หลาย หากคนรุ่นใหม่ไม่ช่วยกันสืบสาน ทางเพลงของหลายสำนักดนตรีในอดีตคงสูญหายในที่สุด

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ศึกษารวมรวมเพลงประเภทอื่น ๆ โดยเฉพาะเพลงเรื่องของสำนักพาทยโกศล เพื่อบันทึกเป็นเสียงและเป็นโน้ตขึ้นซึ่งใช้เป็นแหล่งศึกษาข้อมูลและอนุรักษ์

2.2 วิเคราะห์ศึกษาเพลงอื่น ๆ ของสำนักพาทยโกศล เนื่องจากเพลงอื่น ๆ ของสำนักนี้ไม่เป็นที่เผยแพร่ในปัจจุบันเหมือนทางเพลงของสำนักอื่น ๆ หากไม่ช่วยกันอนุรักษ์ทางเพลงดังกล่าวอาจสูญหายได้

2.3 ศึกษารวมรวมเพลงหน้าพาทย์ของสำนักดนตรีอื่น ๆ เพื่อบันทึกเป็นเสียงและเป็นโน้ตขึ้นเพื่อเป็นแหล่งศึกษาข้อมูลและอนุรักษ์

เอกสารอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2558). **เพลงหน้าพาทย์ ไหว้ครู.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมป์.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2546). **รายงานการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์เพลงฉิ่ง.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร รัตนวราหะ. (2538). **เพลงหน้าพาทย์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). สุโขทัย: โรงพิมพ์วิทยา.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2534). **การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปานหทัย สุคนธรส. (2552). **เพลงชุดโหมโรงกลางวันตำรับครูทองดี ชูสัตย์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย**. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

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

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). **ดุริยางค์ไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2548). **ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2548.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สำราญ เกิดผล. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2558.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.