กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

นายคฑาวุธ พรหมลิ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๒
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PII NORA PERFORMING TECHNIQUES OF KHRU UMNAD NUN-IAD

Mr. Katawut Promli

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด
โดย	นายคฑาวุธ พรหมลิ
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผือน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ขำคม พรประสิทธิ์)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คฑาวุธ พรหมลิ : กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด.
(PII NORA PERFORMING TECHNIQUES OF KHRU UMNAD NUN–IAD)
อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์, ๒๓๓ หน้า.

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงปี่โนรา ของ ครูอำนาจ นุ่นเอียด โดยศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของปี่โนรา ชีวประวัติของ ครูอำนาจ นุ่นเอียด ระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา ตลอดจนศึกษากลวิธีต่าง ๆ ของปี่โนรา ซึ่งดำเนินการวิจัยโดยการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการสัมภาษณ์ การวิจัยเอกสาร ผลจากการศึกษาพบว่าปี่โนราแบ่งออกเป็น ๓ ชนิดคือ ปี่ต้น ปี่กลาง และ ปี่ยอด ซึ่งปี่ดังกล่าวมี ลักษณะทางกายภาพเหมือน ปี่นอก ปี่ใน ของภาคกลาง และ สไล ของภาคอีสานใต้ แต่มี ระเบียบแบบแผนการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปจากการศึกษาชีวประวัติของ ครูอำนาจ นุ่นเอียด พบว่าครูเป็นผู้ที่มีความเพียรพยายามในการศึกษาดนตรีอย่างยิ่ง ส่งผลให้ในปัจจุบัน ครูประสบผลสำเร็จในการประกอบอาชีพนักดนตรีเป็นอย่างดี ในส่วนของการศึกษาระเบียบแบบ แผนการบรรเลงปี่โนรานั้นพบว่า ครูได้วางระเบียบแบบแผนในการฝึกหัดบรรเลงปี่โนราไว้อย่าง เป็นระบบและมีกลวิธีการปรับแต่งเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในส่วนการวิเคราะห์กลวิธี การบรรเลงปี่โนรานั้นพบว่า กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ประกอบด้วย กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การระบายลม การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การเป่าเสียงตอย-หุบ การเป่าเสียงตือ-เวา และเพลงปี่ของครูอำนาจนิยมบรรเลงเฉพาะเพลงไทย และเพลงลูกทุ่งที่มีรากฐานทำนองมาจากเพลงไทย โดยในแต่ละเพลงนั้นมีความหลากหลายทั้งใน ส่วนของจังหวะและบันไดเสียง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา ๒๕๕๒

5086732335 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORDS : PII NORA / PERFORMING / TECHNIQUES / KHRU UMNAD NUN-IAD

KATAWUT PROMLI : PII NORA PERFORMING TECHIQUES OF KHRU UMNAD NUN-IAD. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. BUSSAKORN BINSON, 233 pp.

The research purpose is to study several contexts about the Pii-Nora techniques performance of Khru Umnad Nun-lad by studying history of Pii-Nora, the biography of Khru Umnad Nun-lad, the method of the Pii-Nora performance and the techniques of Pii-Nora. Quality research methodolody has been applied in this research through interview and documents. The result found that Pii-Nora can be specified into 3 types. There are Pii-Ton, Pii-Klang and Pii-Yord. Each has the same physical shapes and forms alike Pii-Nok, Pii-Nai of the central and Salai of northeast but the performing methods is different. The study of biography of Khru Umnad Nun-lad found that he was conservative in studying music. And that was one of the reasons which made him become successful in his occupation as a musician in the present. The result of Pii-Nora performing method study found that he has arranged the practicing method of Pii-Nora and he also has the unique techniques of the instrument tuning. The analysis of Pii-Nora performaning techniques of Khru Umnad Nun-lad's showed that he has combined many techniques such as tongue adjusting, circular breathing, fingering technique, blowing using the wind control techniques called Paw Tawad, Toi Huup and Teu Wa. His preference is to play Thai music and folk song based on Thai traditional music melody which consisted of varities of rhythms and scales.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department : Music ..... Student's Signature Katawut Promli

Field of Study : Thai Music ..... Advisor's Signature

Academic Year : 2009 .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอนอบน้อมสักการะเทพสังคีตาจารย์ ครูสังคีตาจารย์ทั้งที่ได้ล่วงลับไปแล้วนั้นและที่ยังในปัจจุบันก็ดี ที่ได้ประสิทธิ์ ประสาท สร้างสรรค์ วัฒนธรรมดนตรีไทยให้เป็นสมบัติของชาติสืบจนปัจจุบัน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ก็ด้วยความเมตตาและกรุณาจากครูอำนาจ นุ่นเอียด กราบขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ อาจารย์ที่ปรึกษาที่ได้ให้คำชี้แนะแก่ผู้วิจัยได้เรียนรู้กระบวนวีธีการคิด และแนะนำในเรื่องต่าง ๆ มาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ตลอดจนอาจารย์พิเศษหลายท่านที่ได้กรุณาให้ความรู้ต่าง ๆ มากมายอันเป็นประโยชน์แก่การทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ครูผู้จุดประกายแนวคิดต่าง ๆ แก่ผู้วิจัย และได้ให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา และขอขอบพระคุณอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ที่ให้คำแนะนำดี ๆ แก่ผู้วิจัย และขอขอบคุณ คุณจรวยพร กาญจนโชติ ที่ให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัยด้วยความเต็มใจ

ขอบคุณ คุณนิตยา อ่อนทอง ที่ได้ให้ความช่วยเหลือและแก้ไขในเรื่องต่าง ๆ แก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอบคุณ คุณสุทธิลักษณ์ สูงห้างหว้า ผู้เป็นกัลยาณมิตรที่ให้คำปรึกษาช่วยเหลือในเรื่องต่าง ๆ ตลอดจนกำลังใจที่ดีเสมอมา ขอบคุณ คุณสุวรรณชัย เพ็งสง คุณวิภาวดี อินทร์ด้วง ที่ช่วยเดินทางเก็บขอมูลกับผู้จิจัย และขอขอบคุณ คุณภิญโญ แก้วแจ้ง ที่เสียสละเวลาขับรถยนต์ส่งผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามมาโดยตลอด และขอบคุณคณาจารย์ และนิสิตสาขาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ที่ให้กำลังใจและช่วยตรวจทานอักษรมาโดยตลอด

ขอบคุณ คุณชัยรัตน์ วีระชัย ผู้เป็นทั้งพี่และเพื่อนที่คอยให้กำลังใจและกระตุ้นเตือนในเรื่องต่าง ๆ ทั้งในระหว่างที่เรียนและทำวิทยานิพนธ์มาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณบิดา มารดา ผู้เป็นดั่งดวงใจของผู้วิจัย ที่คอยให้ความรักความอบอุ่นตลอดจนญาติสนิทมิตรสหายทั้งหลายที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของวิทยานิพนธ์เล่มนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย…… ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่ ๑ บทนำ..... ๑

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... ๒

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... ๔

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... ๘

ขอบเขตการวิจัย..... ๘

วิธีการดำเนินการวิจัย..... ๙

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๑๐

บทที่ ๒ บริบทที่เกี่ยวข้อง..... ๑๑

บริบทเกี่ยวกับปี่โนรา..... ๑๑

- ความหมาย..... ๑๑
- ประวัติและวิวัฒนาการของปี่..... ๑๔
- ปี่ที่ปรากฏในกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย..... ๑๙
- ปี่โนรา..... ๒๒

บริบทเกี่ยวกับโนรา..... ๓๕

- ความหมาย..... ๓๕
- ประวัติความเป็นมา..... ๓๕
- แบบแผนการแสดงโนรา..... ๔๐

บริบทเกี่ยวกับเพลงประกอบการแสดงโนรา..... ๕๐

สรุปท้ายบท..... ๕๕

บทที่ ๓ ชีวประวัติครูอำนาจ นุ่นเอียด..... ๕๗

ประวัติครอบครัว..... ๕๗

ประวัติการศึกษาขั้นพื้นฐาน..... ๕๘

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี..... ๕๙
ประวัติการบรรเลงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ..... ๖๔
ผลงานการประพันธ์..... ๗๔
รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับการยกย่อง..... ๗๕
สรุปท้ายบท..... ๗๖
บทที่ ๔ ระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา..... ๗๘
ขั้นเตรียมพร้อมก่อนการบรรเลง..... ๗๙
- ความพร้อมในส่วนของร่างกายและจิตใจ..... ๗๙
- ความพร้อมในส่วนของเครื่องดนตรี..... ๘๑
- การเก็บและรักษาลิ้นปี่..... ๙๐
- การทำผ้าพันปี่..... ๙๒
ขันตอนการฝึกหัดบรรเลง..... ๙๕
- ท่านั่ง..... ๙๕
- การจับเลาปี่..... ๙๖
- การปักลิ้นปี่..... ๙๖
- การอมลิ้นปี่..... ๙๗
- ระบบเสียงปี่..... ๙๘
- กลวิธีพิเศษ..... ๑๐๘
สรุปท้ายบท..... ๑๑๓
บทที่ ๕ วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรา..... ๑๑๕
ขอบเขตการวิเคราะห์..... ๑๑๙
สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต..... ๑๒๐
นิยามศัพท์เฉพาะ..... ๑๒๒
รายละเอียดการวิเคราะห์..... ๑๒๓
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงชุดโหมโรง..... ๑๒๓
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะสอดสร้อย..... ๑๔๐
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะเพลงโค..... ๑๕๐
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะนาดช้า..... ๑๖๗
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะนาดเร็ว..... ๑๘๐
- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะเพลงสับ..... ๑๙๒

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะจับระบำ..... ๒๐๗
สรุปท้ายบท..... ๒๒๑
บทที่ ๖ บทสรุปและข้อเสนอแนะ..... ๒๒๓
บทสรุป..... ๒๒๓
ข้อเสนอแนะ..... ๒๒๙
รายการอ้างอิง..... ๒๖๕
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๒๓๓

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑	เลาขลุ่ยและเลาปี่อ้อ	๑๖
ภาพที่ ๒	ลิ้นปี่อ้อ	๑๖
ภาพที่ ๓	ปี่อ้อ	๑๗
ภาพที่ ๔	ปี่ในและปี่อ้อ	๑๘
ภาพที่ ๕	ลิ้นปี่อ้อ ลิ้นปี่โนรา ลิ้นปี่ใน	๑๘
ภาพที่ ๖	ปี่ใน ปี่ต้น สไลทม	๑๙
ภาพที่ ๗	ปี่ต้น ปี่กลาง ปี่ยอด	๒๓
ภาพที่ ๘	ส่วนประกอบของเลาปี่	๒๓
ภาพที่ ๙	ปลอกปี่แบบธรรมดา	๒๘
ภาพที่ ๑๐	ปลอกปี่แบบท้องปลิง	๒๘
ภาพที่ ๑๑	ส่วนประกอบต่าง ๆ ของลิ้นปี่	๓๐
ภาพที่ ๑๒	ผ้าพันปี่	๓๔
ภาพที่ ๑๓	ครูอำนาจ นุ่นเอียด	๕๘
ภาพที่ ๑๔	บ้านครูอำนาจ นุ่นเอียด	๕๙
ภาพที่ ๑๕	สอนดนตรีหนังตะลุง ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง	๗๐
ภาพที่ ๑๖	โน้ตปี่ลายมือครูอำนาจ นุ่นเอียด	๗๒
ภาพที่ ๑๗	สอนปี่นายตำรวจ	๗๓
ภาพที่ ๑๘	ลูกศิษย์โรงเรียนเทศบาล	๗๓
ภาพที่ ๑๙	ขันหมากสำหรับครอบมือ	๘๐
ภาพที่ ๒๐	ใบตาล	๘๒
ภาพที่ ๒๑	กำพวด	๘๒
ภาพที่ ๒๒	เชือกสำหรับมัดลิ้นปี่	๘๓
ภาพที่ ๒๓	มีดสำหรับตัดลิ้นปี่	๘๓
ภาพที่ ๒๔	การแช่ใบตาล	๘๔
ภาพที่ ๒๕	การพับใบตาล	๘๔
ภาพที่ ๒๖	การเจียนคอปี่	๘๕
ภาพที่ ๒๗	การทำเงื่อนบวงตะกรุดเบ็ดสำหรับคล้องลิ้นปี่	๘๕
ภาพที่ ๒๘	การนำเชือกมาคล้องที่ลิ้นปี่	๘๖
ภาพที่ ๒๙	การนำกำพวดมาเสียบเข้าลิ้นปี่	๘๖

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๓๐ การตรึงเชือกมัดลิ้นปี่..... ๘๗
ภาพที่ ๓๑ ลิ้นปี่ที่ผูกเชือกเรียบร้อยแล้ว..... ๘๗
ภาพที่ ๓๒ ลิ้นปี่ที่เจียนเรียบร้อยแล้ว..... ๘๘
ภาพที่ ๓๓ การปรับระดับความลึกของลิ้นปี่..... ๘๘
ภาพที่ ๓๔ การนวดลิ้นปี่..... ๘๙
ภาพที่ ๓๕ ลิ้นปี่ที่สร้างสำเร็จแล้ว..... ๘๙
ภาพที่ ๓๖ กลักเก็บลิ้นปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียด..... ๙๐
ภาพที่ ๓๗ การแก้ไขลิ้นปี่โดยใช้ปลายเล็บ..... ๙๑
ภาพที่ ๓๘ การแก้ไขลิ้นปี่โดยการพันเชือกทบอีก ๑ รอบ..... ๙๑
ภาพที่ ๓๙ การพันผ้าที่ปลายกระบอกปี่..... ๙๒
ภาพที่ ๔๐ การหมุนผ้ารอบปลายกระบอกปี่..... ๙๓
ภาพที่ ๔๑ การพันทบผ้าบนปลายกระบอกปี่..... ๙๓
ภาพที่ ๔๒ การพันเก็บปลายผ้า..... ๙๔
ภาพที่ ๔๓ การรัดปลายผ้าด้วยหนังยาง..... ๙๔
ภาพที่ ๔๔ ปี่ที่พันผ้าเรียบร้อยแล้ว..... ๙๕
ภาพที่ ๔๕ ท่านั่งบรรเลงปี่ด้านหน้า..... ๙๖
ภาพที่ ๔๖ ท่านั่งบรรเลงปี่ด้านข้าง..... ๙๖
ภาพที่ ๔๗ การจับเลาปี่..... ๙๗
ภาพที่ ๔๘ การปักลิ้นปี่..... ๙๗
ภาพที่ ๔๙ การอมลิ้นปี่..... ๙๘
ภาพที่ ๕๐ ระดับเสียงปี่โนรา..... ๙๙
ภาพที่ ๕๑ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ที ต่ำ..... ๙๙
ภาพที่ ๕๒ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง โด กลาง..... ๑๐๐
ภาพที่ ๕๓ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง เร กลาง..... ๑๐๑
ภาพที่ ๕๔ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง มี กลาง..... ๑๐๑
ภาพที่ ๕๕ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ฟา กลาง..... ๑๐๒
ภาพที่ ๕๖ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ซอล กลาง..... ๑๐๒
ภาพที่ ๕๗ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ลา กลาง..... ๑๐๓
ภาพที่ ๕๘ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ทีกลาง..... ๑๐๓
ภาพที่ ๕๙ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง โด สูง..... ๑๐๔
ภาพที่ ๖๐ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง เร สูง..... ๑๐๔

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๖๑ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง มี สูง..... ๑๐๕
ภาพที่ ๖๒ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ฟา สูง..... ๑๐๕
ภาพที่ ๖๓ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ซอล สูง..... ๑๐๖
ภาพที่ ๖๔ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ลา สูง..... ๑๐๖
ภาพที่ ๖๕ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ที สูง..... ๑๐๗
ภาพที่ ๖๖ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง โด สูงสุด..... ๑๐๗
ภาพที่ ๖๗ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง เร สูงสุด..... ๑๐๘
ภาพที่ ๖๘ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ตือ ๑๑๒
ภาพที่ ๖๙ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง เวา..... ๑๑๓
ภาพที่ ๗๐ วิธีเปิด - ปิดนิ้วเสียง ตอยหุบ..... ๑๑๓

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑

บทนำ

๑. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ไทยเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมภายนอกที่ได้รับมาจากต่างชาติ ที่ไทยได้รู้รับปรับใช้หล่อหลอมมาเป็นวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน ในส่วนของวัฒนธรรมดั้งเดิมนั้นเกิดจากวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในกลุ่มชาวสยามแต่เดิมที่อาศัยอยู่ในดินแดนสุวรรณภูมิมานานนับพัน ๆ ปี ซึ่งเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมอันสำคัญ และวัฒนธรรมจากภายนอกอันเป็นวัฒนธรรมที่ไทยได้มีปฏิสัมพันธ์กับชาวต่างชาติต่างภาษาโดยเฉพาะวัฒนธรรมชาวอินเดียซึ่งได้มีบทบาทและอิทธิพลต่อวัฒนธรรมไทยหลาย ๆ ด้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านศาสนาและการเมืองได้แก่ ศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ ระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โดยผลจากการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากอินเดียนี้จึงเกิดความแตกต่างทางสังคมขึ้นกล่าวคือ เกิดเป็นชนชั้นการปกครอง ได้แก่ ชนชั้นสูง ที่เป็นมูลนายหรือเจ้านาย และเป็นเจ้าของประเพณีหลวงมีศูนย์กลางอยู่ในวัง และชนชั้นถูกปกครองได้แก่ชนชั้นต่ำ ที่เป็นบ่าวไพร่หรือไพร่บ้านพลเมือง เป็นเจ้าของประเพณีราษฎ์ มีศูนย์กลางอยู่กับวัด(สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๔๒ : ๒๓ - ๒๔)

เมื่อเกิดเป็นประเพณีหลวงและประเพณีราษฎ์วิถีวัฒนธรรมการใช้ชีวิตในทุก ๆ ด้านจึงแปรเปลี่ยนไปตามกลไกทางสังคม รวมทั้งวัฒนธรรมความบันเทิงในด้านดนตรีด้วย จึงเกิดเป็นดนตรีแบบหลวงหรือแบบราชสำนักและดนตรีพื้นเมืองขึ้น ทั้งนี้ศูนย์รวมอำนาจการเมืองการปกครองของประเทศอยู่ที่ภาคกลางดังนั้นวัฒนธรรมดนตรีของชาวภาคกลางจึงกลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีหลักของชาติและดนตรีที่บรรเลงอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ อันได้แก่ ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้ จึงเป็นเพียงดนตรีประจำท้องถิ่นหรือที่เรียกว่า ดนตรีพื้นเมือง

ภาคใต้ เป็นกลุ่มชาวสยามอีกกลุ่มหนึ่งที่อาศัยบนผืนแผ่นดินแหลมทองที่ยาวยื่นลงไปทางตอนใต้จากผืนแผ่นดินใหญ่ ตามหลักฐานทางโบราณคดีระบุว่าดินแดนแห่งนี้เป็นแคว้นรุ่นเก่ามีชื่อว่าแคว้นตามพรลิงค์มีศูนย์กลางการปกครองที่เมืองนครศรีธรรมราช ต่อมามีความเข้มแข็งทางการเมืองมากขึ้นจึงได้ยกตนขึ้นเป็นอาณาจักรชื่อว่าอาณาจักรศรีวิชัยมีศูนย์กลางการปกครองที่เมืองไชยา ดินแดนแห่งนี้เป็นดินแดนที่มีแบบแผนทางวัฒนธรรม จารีต ประเพณี

ความเชื่อที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นทั้งทางด้านภาษา ศาสนา ความเชื่อ ศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านดนตรีและนาฏศิลป์นั้นถือได้ว่าเป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงการเป็นผู้มีวัฒนธรรมของชาวปักษ์ใต้ได้เป็นอย่างดี

โนรา เป็นศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่เป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรมของชาวปักษ์ใต้ ได้เป็นอย่างดี โดยศิลปะแขนงนี้เป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมอันมีบทบาทสำคัญต่อสังคมนานัปการ อาทิ โนราเป็นเครื่องจรรโลงจิตใจ โนราเป็นเครื่องอบรมบ่มเพาะคุณธรรม โนราเป็นเครื่องบำบัดโรคทางกายและใจ โนราเป็นเครื่องที่แสดงความมั่นคงของสังคม เป็นต้น

โนรานาฏกรรมชั้นสูงของชาวปักษ์ใต้ มีจารีต ระเบียบแบบแผน ที่สืบทอดกันมายาวนาน ตามประวัติความเป็นมาของโนราที่มีการเล่าสืบ ๆ ต่อกันมานั้นกล่าวกันว่าโนราเป็นการแสดงที่ได้รับแบบแผนมาจากละครเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยขุนศรัทธาเป็นผู้นำเข้ามาเผยแพร่ในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ว่า

> *เมื่อมาพิจารณาคำไหว้ครูที่จดมานั้น เห็นมีข้อความเป็นเรื่องตำนานของละครโนราชาตรีอยู่หลายข้อทีเดียว เป็นต้นมีความปรากฏว่า เดิมนั้นพระเทพสิงหรบุตรของนางศรีคงคา หัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงหร ได้พาละครไปหัดขึ้นที่เมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครสืบกันมา พวกละครโนราชาตรียังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงหร และขุนศรัทธาในคำไหว้ครูมาจนทุกวันนี้*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๒๓)

และบางตำนานกล่าวว่าโนรามีกำเนิดที่ภาคใต้เมื่อการแสดงชนิดนี้ได้รับความนิยมกันมากจึงเผยแพร่ขึ้นไปสู่ชาวภาคกลางและมีการผสมผสานกันระหว่างโนราและละครนอกของชาวภาคกลางซึ่งในปัจจุบันเรียกว่าละครชนิดนี้ว่า ละครชาตรี

ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงโนราที่จะขาดเสียมิได้เพราะดนตรีเป็นสื่อที่ใช้เชื่อมโยงทางจิตระหว่างบุคคลสองกลุ่มคือกลุ่มผู้แสดงและกลุ่มผู้ชมในกรณีที่เป็นโนราเพื่อจรรโลงจิตใจ หรือกลุ่มผู้กระทำและผู้ถูกกระทำในกรณีที่เป็นโนราเพื่อการบำบัดทุกข์ทางกายและใจ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงโนรานี้สันนิษฐานว่าได้แบบแผนมาจาก

วงปัญจดุริยางค์อันเป็นวงดนตรีรูปแบบหนึ่งของอินเดีย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ ปี่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง เครื่องดนตรีที่กล่าวมานี้ส่วนใหญ่ล้วนเป็นเครื่องดนตรีสำหรับทำให้เกิดจังหวะทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามดนตรีหากปราศจากเครื่องดำเนินทำนองแล้วความสมบูรณ์ย่อมเกิดขึ้นมิได้ฉะนั้นวงดนตรีชนิดนี้จึงมี ปี่ เป็นเครื่องดำเนินทำนองเพียงหนึ่งเดียว

ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโนรานั้น ผู้บรรเลงต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลงค่อนข้างสูง เนื่องด้วยศิลปะการร่ายรำของโนรานี้มักใช้ปฏิภาณไหวพริบในการประดิษฐ์ท่า หรือ ตีบท ในขณะปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนายปี่ซึ่งนอกจากสามารถบรรเลงปี่ได้แล้วยังต้องมีความรอบรู้ในกระบวนจังหวะต่าง ๆ ต้องมีไหวพริบในการเลือกสรรเพลงต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมในแต่ละสถานการณ์ ตลอดจนสามารถจัดการกับทำนองเพลงในขณะที่บรรเลงให้มีความกลมกลืนกับท่าการร่ายรำของโนรา และจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะได้

ปี่จึงเป็นเครื่องดนตรีสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่ทำหน้าที่กล่อมเกลาให้การบรรเลงในแต่ละครั้งมีสีสันช่วยลดสภาวะตึงเครียดจากเสียงของเครื่องกำกับจังหวะ หากถามผู้รำโนราว่าสามารถรำโดยไม่มีปี่ได้หรือไม่ โนรามักตอบว่า รำได้แต่ไม่สุนทรีย์ ฉะนั้นผู้บรรเลงปี่จึงต้องพร้อมด้วยความสามารถจึงจะควบคุมการบรรเลงปี่ให้ถึงสุนทรียะแห่งนาฏกรรมชั้นสูงนี้ได้ และกลไกสำคัญที่จะได้มาซึ่งความเพียบพร้อมนี้คือ กระบวนการเรียนรู้กลวิธีการบรรเลงปี่ที่จะต้องได้รับการสืบทอดจากครูปี่ผู้เชี่ยวชาญโดยตรง

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นศิลปินนายปี่โนรา ผู้มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุง ปัจจุบันอายุ ๕๘ ปี ได้ถ่ายทอดวิชาปี่ให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นนายปี่ที่มีชื่อเสียงในทางเป่าปี่ได้หวานไพเราะ มีประสบการณ์ในการเป็นนายปี่บรรเลงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ มากมายอาทิ ปี่โนรา ปี่หนังตะลุง ปี่มวย และสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบการแสดงโนรา-หนังตะลุงได้ทุกชนิด นอกจากความสามารถในเชิงปี่อันเป็นเลิศแล้วครูอำนาจยังมีความสามารถในการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงอีกด้วย ครูมีลูกศิษย์เป็นจำนวนมากทั้งที่เป็นลูกศิษย์ในเวลาราชการและนอกเวลาราชการเป็นผลให้สายสำนักปี่โนราของครูเป็นที่นิยมโดยทั่วไป ด้วยความสามารถในเชิงปี่ที่หาตัวจับได้ยากกอปรกับความเป็นผู้อ่อนน้อมถ่อมตนครูอำนาจ นุ่นเอียดจึงได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินดีเด่น

๒. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ปัจจุบันสถานศึกษาต่าง ๆ ได้เล็งเห็นความสำคัญของศิลปะที่มีความจำเป็นต่อการดำรงชีพของมนุษย์จึงได้มีการเปิดเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนในด้านศิลปะทั้งศิลปะด้านทัศนศิลป์ นาฏยศิลป์ และดุริยางคศิลป์ โดยเฉพาะศิลปะด้านดุริยางคศิลป์ได้มีการเปิดสอนในสถาบันการศึกษาทั้งที่เป็นวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งเป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบงานส่วนนี้โดยตรง มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ได้จัดให้มีการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับปริญญาตรีจนถึงปริญญาเอก ในวิชาดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้าน โดยในส่วนของการศึกษาระดับปริญญาตรีนั้นเน้นศึกษากระบวนการชำนาญด้านการปฏิบัติเพื่อให้เกิดความแตกฉานในวิชาชีพ ในระดับปริญญาโทเน้นกระบวนการวิเคราะห์วิจัย และในระดับปริญญาเอกเน้นกระบวนการวิเคราะห์แล้วสังเคราะห์เพื่อการนำไปใช้ สถานศึกษาหลายแห่งจึงได้เปิดหลักสูตรการเรียนดนตรีในแขนงวิชาต่าง ๆ เช่น ดนตรีวิทยา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มานุษยดุริยางควิทยา เป็นต้น จุดนี้เองที่ทำให้วงการการศึกษาด้านดนตรีได้ตื่นตัวหันมาศึกษาดนตรีในแง่มุมที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ดนตรีพื้นเมืองจึงเป็นอีกเป้าหมายหนึ่งที่นักศึกษาด้านดนตรีแขนงต่าง ๆ เริ่มให้ความสนใจที่จะศึกษา เพราะได้เล็งเห็นว่าวัฒนธรรมดนตรีของชาวบ้านเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นรากฐานทางวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี และดนตรีโนราเป็นอีกมุมมองหนึ่งที่มีผู้ให้ความสนใจศึกษา โดยมีการศึกษาดนตรีโนราในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

ปริญญานิพนธ์เรื่องเพลงประกอบการแสดงโนราและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง : กรณีศึกษาคณะสพรั่ง สวีศิลป์ ของกิติศักดิ์ เหล่าสุข เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยมีจุดมุ่งหมายของการศึกษาดังนี้

๑. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมในการแสดงมโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์ ตำบลบากแพรก อำเภอสวี จังหวัดชุมพร

๒. เพื่อศึกษาเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์ ตำบลปากแพรก อำเภอสวี จังหวัดชุมพร

ผลการศึกษาพบว่า

มโนราห์สพรั่ง สวีศิลป์ เกิดจากความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา และชื่อคณะมีที่มาจากชื่อหัวหน้าคณะและชื่อสถานที่ตั้งของอำเภอที่อยู่ของคณะมโนราห์ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับโนราประกอบด้วยพิธีกรรมและความเชื่อในเรื่องหมอครูโนราที่จะต้องประกอบพิธีไหว้ครูประจำปี, การไหว้ครูก่อนทำการแสดง, การเหยียบเสนเพื่อรักษาอาการป่วย, การรำแก้บนและการแสดงตามความต้องการของชุมชน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมี ๒ ส่วนคือ ส่วนที่ทำนอง อันได้แก่ ปี่และคีย์บอร์ด ส่วนที่ทำจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฆ้อง กลองและทับ การจัดวง และการประสมวง ไม่ได้กำหนดตายตัวแน่นอนชุดแต่งกายของนักแสดงแต่งแบบสุภาพ และชุดของโนรามีที่มาจากชุดของกษัตริย์ ลักษณะการถ่ายทอดทั้งดนตรีและการร่ายรำจะถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ

เพลงที่ใช้ในการแสดงโนราประกอบด้วย เพลงโหมโรง เพลงบรรเลง เพลงประกอบรำ เพลงประกอบท่าเดิน เพลงประกอบท่านาด เพลงขึ้นเครื่อง –ดำเหนิน และเพลงลงเครื่อง บันไดเสียงที่ใช้คือ โด ฟา และ ซอล รูปแบบของทำนองเพลงจะเป็นทำนองแบบขึ้นสูงและลงต่ำ สลับกันแบบฟันปลา ลักษณะของหน้าทับและจังหวะถือว่าเป็นส่วนสำคัญและเป็นจุดเด่น โดยจะมีการผสมผสานกันระหว่าง ฉิ่ง ฆ้อง กลองตุ๊ก และทับ ในรูปแบบจังหวะที่เร็วและช้าสลับกันไปมีการว่ากลอนสดที่เรียกว่า “มุตโต” รูปแบบการว่ากลอนมีทั้งกลอนบทหนัง กลอนนอกฉาก กลอนในม่าน กลอนหนัง กลอนปรับเป็ด กลอนยาวซึ่งเป็นลักษณะของกลอนแปดและกลอนนี้จะไม่มีลูกคู่รับ ส่วนกลอนสี่จะมีลูกคู่รับ

(กิติศักดิ์ เหล่าสุข,๒๕๕๑ :ข)

ปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาดนตรีโนราลงครู ของสิวาวุธ สุทธิ เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มีวัตถุประสงค์ของการศึกษาดังนี้

๑. *การศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีโนราลงครู*

๒. *วิเคราะห์ดนตรีโนราลงครู*

๓. *บันทึกทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมโนราลงครู*

ผลการศึกษาพบว่า

ตอนที่ ๑ สาระพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

๑. ด้านประวัติโนรา พบว่า มีแนวคิดในลักษณะความเป็นมาของโนรามีด้วยกัน ๓ แนวคิดในปัจจุบัน คือ เกิดที่เมืองพัทลุง เกิดจากอิทธิพลทางภาคกลางตั้งแต่สมัยอยุธยาและเกิดจากประเทศอินเดีย

๒. ด้านความเชื่อในโนราลงครู พบว่ายังมีความเชื่อด้านศาสนา และคติความเชื่อพื้นบ้านมาผสมกัน และนำทั้งหมดนั้นมารวมกันในการแสดงโนรา

๓. บริบทการเตรียมงานพบว่า มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่ตนเองนับถือและเชื่อครูหมอฤกษ์ยาม การเตรียมสิ่งของต่าง ๆ ที่มีความเชื่อในสิ่งที่เป็นมงคล

ตอนที่ ๒ สาระโดยตรงที่เกี่ยวโยงกับการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการแสดงโนราลงครู พบว่ามีลักษณะที่เป็นความเชื่อโดยใช้พิธีกรรมกับการผสมผสานเรื่องที่เกี่ยวกับดนตรีอยู่ด้วยทั้งหมด และแสดงออกในรูปแบบของพิธีกรรมต่าง ๆ

ผลการศึกษาดนตรีโนราลงครู ซึ่งศึกษาเพลงทั้งหมด ๖ เพลง พบว่า

๑. เพลงโหมโรง เป็นดนตรีที่มีลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วน ๆ โดยมีเครื่องดนตรีคือ ปี่โนรา กลองทับ กลองโนรา โหม่งและแตระ รูปแบบของดนตรีจะมี ๓ ช่วงคือ ช่วงขึ้นเครื่อง ช่วงดำเนินดนตรีบรรเลงพร้อมทั้งวง และช่วงลงเครื่องทำนองและจังหวะค่อย ๆ ช้าลง

๒. บททำนองขานเอ พบว่าเป็นทำนองใช้การขับร้อง จังหวะไม่มีความตายตัว ในการร้องจะมีโนราใหญ่ และลูกคู่ร้องรับสลับกัน

๓. บททำนองไหว้ครู ตอนที่ ๑, ๒, ๓ และเชิญครู

การขับร้องที่มีลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรี ประกอบด้วยจังหวะในการขับร้อง ซึ่งในการประกอบจังหวะนั้น กลองทับจะมีอิทธิพลทั้งในการขึ้นลงจังหวะในการขับร้อง การเชื่อม ประสานประโยคอีกด้วย
(ศิวาวุธ สุทธิ, ๒๕๔๖:ข)

วิทยานิพนธ์เรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงโนราโรงครู : กรณีศึกษาโนราโรงครู คณะชอุ่ม อมรศิลป์ ตำบลหนองธง อำเภอป่าปอนจังหวัดพัทลุง ของอภินันท์ รักนิ่ม เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตศาสตร์

จากการศึกษาพบว่า

โนราโรงครูมีต้นกำเนิดจากละครเร่ร่อนของอินเดียฝ่ายใต้ เรียกว่า ชาตรา หรือ ชาตรี แพร่หลายเข้ามาระหว่างพุทศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๖ จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ ๒ เรียกการแสดงชนิดนี้ว่าละครชาตรี... ต้นกำเนิดโนราโรงครูจังหวัดพัทลุง กำเนิดที่ตำบลท่าแค จังหวัดพัทลุง ครูต้นโนราโรงครู คือ ขุนศรัทธาได้มีการถ่ายทอด เผยแพร่ศิลปะการแสดงสืบต่อมาจนมาถึงโนราชอุ่ม อมรศิลป์ ซึ่งมีรูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิม เน้นทางด้านพิธีกรรม และมีการพัฒนารูปแบบให้เหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบันด้านความเชื่อสามารถแบ่งได้สามลักษณะ คือความเชื่อก่อนการแสดงโนราโรงครู ความเชื่อในการแสดงโนราโรงครู ความเชื่อหลังแสดงโนราโรงครู บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมี ๕ เพลง คือ เพลงรำโนราใหญ่ เพลงรำสิบสองท่า ทำนอง๑ เพลงรำ ๑๒ ท่า ทำนอง ๒ เพลงชักใย เพลงพัดชา บันไดเสียงใช้แบบ ๕ เสียง(Pentatonic Scale) ช่วงเสียงไม่เกิน ๒ Octave กระสวนจังหวะที่ใช้ประกอบการแสดงมี ๕ แบบ คือ กระสวนจังหวะเพลงทับเพลงโทน กระสวนจังหวะเชิดครูหมอโนรา กระสวนจังหวะร่ายหน้าแตระ กระสวนจังหวะเชิดเครื่องดนตรี กระสวนจังหวะดำเนิน จากการศึกษาลักษณะการบรรเลงกระสวนจังหวะแบ่งได้ ๒ แบบ คือกระสวนจังหวะที่บรรเลงเหมือนกันตลอดทั้งเพลง และกระสวนจังหวะที่บรรเลงต่างกัน ไม่สามารถกำหนดรูปแบบเพลงได้ (อภินันท์ รักนิ่ม, ๒๕๕๐)

จากข้อมูลที่มีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงโนราที่กล่าวมาในข้างต้นนั้น ส่วนมากเป็นการศึกษาในลักษณะโดยรวมกล่าวคือ ศึกษาบริบทวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องและวิเคราะห์เนื้อหาเพลงดนตรี ซึ่งเป็นการศึกษาในมุมมองทางมานุษยวิทยาเป็นส่วนมาก หากแต่ศาสตร์แห่งดนตรีนั้นเป็นเรื่องที่ว่าด้วยการปฏิบัติซึ่งยังไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดให้ความสนใจทำการศึกษาเท่าใดนัก ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญในข้อนี้จึงได้ทำการศึกษา กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครู อำนาจ นุ่นเอียด ไว้เป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นหลักฐานและเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้า แก่อนุชนรุ่นหลังสืบต่อไป

๓. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๓.๑ เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๓.๒ เพื่อศึกษาชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๓.๓ เพื่อศึกษาระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๓.๔ เพื่อศึกษาอัตลักษณ์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๔. ขอบเขตการวิจัย

๔.๑ ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีรายละเอียดของหัวข้อที่จะศึกษาดังนี้ ประวัติความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของปี่โนรา ประวัติความเป็นมาของโนรา และประวัติความเป็นมาของเพลงประกอบการแสดงโนรา

๔.๒ ศึกษาชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีรายละเอียดของหัวข้อที่จะศึกษาดังนี้ ประวัติครอบครัว ประวัติการศึกษาขั้นพื้นฐาน ประวัติการศึกษาดนตรี ประวัติการบรรเลงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ผลงานการประพันธ์และเรียบเรียงเพลง รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับยกย่อง

๔.๓ ศึกษาบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับระเบียบแบบแผนของการบรรเลงปี่โนรา มีรายละเอียดของหัวข้อที่จะศึกษาดังนี้ ขั้นเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลงประกอบด้วย จารีตการเรียนปี่โนรา การปรับแต่งสร้างเครื่องดนตรี ขั้นตอนวิธีการฝึกหัด และกลวิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ

๔.๔ ศึกษาอัตลักษณ์กลวิธีบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ผู้วิจัยทำการศึกษาอัตลักษณ์โดยการวิเคราะห์เพลงต่าง ๆ ในเพลงประกอบการรำโนราเพื่อความบันเทิง โดยมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังนี้ ประวัติเพลง จังหวะ บันไดเสียง สังคีตลักษณ์ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๕. วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนวิธีดำเนินการวิจัยเป็นขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

๕.๑ รวบรวมข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด และระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ทั้งจากเอกสารต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผล

๕.๒ วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ในเพลงจังหวะต่าง ๆ โดยใช้โน้ตแบบไทยวิเคราะห์ข้อมูลตามหลักวิชาการ และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเพิ่มเติมในกรณีมีประเด็นไม่ชัดเจน

๕.๓ นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรามาสังเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลเพื่อนำมาประกอบการศึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้แก่

๑. อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ สาขาวิชาศิลปะการแสดง
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยทักษิณ

๒. ครูอำนาจ นุ่นเอียด ครูดนตรีพื้นเมือง
ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

ข้อมูลเอกสารที่นำมาศึกษา รวบรวมมาจากห้องสมุดต่าง ๆ ดังนี้

๑. สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓. สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ

๔. ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

๖. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๖.๑ ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๖.๒ ทราบชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๖.๓ ทราบระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๖.๔ ทราบอัตลักษณ์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒

บริบทที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้เป็นการกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปี่โนรา โดยในขั้นต้นนั้นจะเริ่มกล่าวถึงความหมาย ประวัติและวิวัฒนาการของปี่ ทั้งนี้เพื่อชี้ให้เห็นถึงจุดก่อกำเนิดการคลี่คลายไปสู่ปี่ประเภทต่าง ๆ ในลำดับต่อไปจะกล่าวถึง ปี่ ที่ปรากฏในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยแล้วจึงชี้เฉพาะรายละเอียดเชิงลึกถึงปี่โนรา แล้วกล่าวถึงบริบทเกี่ยวกับโนรา และบริบทเกี่ยวกับเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราเป็นลำดับสุดท้าย

๑. บริบทเกี่ยวกับปี่โนรา

๑.๑ ความหมาย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๔ ได้ให้ความหมายของ ปี่ ไว้ดังนี้

> *ปี่ น. เครื่องดนตรีประเภทเป่าลมอย่างหนึ่งที่ใช้ลิ้น ตัวปี่หรือเลาปี่มักทำด้วยไม้แก่น เช่นไม้ชิงชัน หรือไม้พะยูง มีลักษณะค่อนข้างยาว ป่องตรงกลาง หัวท้ายบานออกเล็กน้อย ภายในเลาปี่เจาะรูกลวงตลอดตั้งแต่หัวจดท้ายมีหลายชนิด เช่น ปี่นอก ปี่ใน ปี่ไฉน ปี่ชวา มีลักษณะนามว่า เลา เช่น ปี่ ๒ เลา...*

จากความหมายของ ปี่ ตามที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานกล่าวไว้นั้น จากการวิเคราะห์พบว่ามีสามส่วนประเด็นที่สำคัญ คือ ส่วนแรกเป็นการกล่าวถึงประเภทของเครื่องดนตรี ส่วนที่สองเป็นการกล่าวถึงรูปร่างลักษณะของปี่ และส่วนที่สองเป็นการกล่าวถึงชนิดของปี่ ซึ่งทั้งสามส่วนนี้มีประเด็นที่สำคัญดังนี้คือ

ส่วนแรก ราชบัณฑิตยสถานกล่าวถึงประเภทของเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าประเภทหนึ่งที่ต้องใช้ลิ้นเป็นเครื่องกำเนิดเสียงแล้วส่งเสียงนั้นผ่านไปยังตัวปี่ ซึ่งการกล่าวนี้เป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นกระบวนวิธีการแบ่ง การจำแนก ประเภทของเครื่อง

ดนตรีประเภทเครื่องเป่าของไทยว่ามีการการแบ่ง จำแนก ตามลักษณะวิธีของการกำเนิดของเสียงของเครื่องดนตรี โดยจัดให้ปี่นี้เป็นเครื่องเป่าอย่างหนึ่งที่ใช้ลิ้น

ส่วนที่สอง ราชบัณฑิตยสถานกล่าวถึงรูปร่างลักษณะของปี่ ว่าเครื่องดนตรีประเภทปี่นี้นิยมทำด้วยไม้เนื้อ เช่น ไม้ชิงชัน หรือไม้พะยูง โดยการกลึงให้รูปทรงของเลาปี่มีลักษณะเป็นท่อนยาว ๆ และ กลึงให้ตรงกลางของเลาปี่มีลักษณะที่ป่องแล้วค่อย ๆ เรียวคอดลงแล้วบานออกที่ตรงปลายของเลาปี่ทั้งสองข้าง ภายในเลาปี่เจาะรูกลวงตลอดเลาโดยเจาะรูให้มีลักษณะที่เรียวเล็กแล้วผายออกมาตามลำดับ ซึ่งเครื่องดนตรีที่มีลักษณะรูปร่างตามที่ราชบัญฑิตยสถานกล่าวมานี้เป็นลักษณะของปี่จำพวกหนึ่งได้แก่ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก และปี่โนรา - หนังตะลุง ซึ่งใช้บรรเลงกับวงปี่พาทย์ประเภทต่าง ๆ ได้แก่วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ชาตรี วงดนตรีโนรา – หนังตะลุง

ส่วนที่สาม ราชบัณฑิตสถานกล่าวแยกย่อยถึงชนิดของปี่ ว่ามีหลายชนิด เช่น ปี่นอก ปี่ใน ปี่ไฉน ปี่ชวา ซึ่งชนิดของปี่ตามที่ราชบัณฑิตกล่าวมาในประโยคนี้ได้แก่ ปี่นอก ปี่ใน ปี่ไฉน ปี่ชวานั้น ปี่นอกและปี่ในเป็นที่ทราบตามประเด็นที่สองว่ามีรูปร่างปรากฏตามที่ราชบัณฑิตได้กล่าวไว้ทุกประการ หากแต่ ปี่ไฉน ปี่ชวา นั้นมีลักษณะรูปทางกายภาพและวิธีการบรรเลงที่แตกต่างไปจาก ปี่นอก และ ปี่ใน เมื่อเป็นดังนี้จึงเป็นข้อค้นคว้าต่อไปว่าเพราะเหตุใดราชบัณฑิตยสถานจึงมิได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะของปี่ชวาและปี่ไฉนไว้ในนิยามแรกของคำว่า ปี่ ด้วย

จากความหมายที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิยสถานได้ให้ความหมายในส่วนชนิดของปี่ดังที่กล่าวมาแล้วนั้น อาจสันนิษฐานได้ว่า ปี่ที่มีรูปร่างในลักษณะอย่างปี่นอก และ ปี่ใน นี้เป็นปี่ดั้งเดิมของไทยโดยมีการเรียกชื่อเฉพาะเจาะจงเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ ปี่ ” ซึ่งเรียกตามลักษณะของเสียงที่ได้ยิน ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> *ปี่ เห็นจะเป็นเครื่องดนตรีไทยแท้ และเป็นเครื่องเป่าที่ชาวไทยเรารู้จักประดิษฐ์ขึ้นมาใช้แต่ก่อนเก่าเพราะวิธีเป่าและการเจาะรู ไม่เหมือนหรือซ้ำแบบกับเครื่องเป่าของชาติใด ๆ ที่เรียกว่าปี่ ก็คงเรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยิน...*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์,๒๕๓๐:๗๘)

และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้พระนิพนธ์ถึงเรื่องปี่ในตำราปัญจดุริยางค์ของอินเดีย ในหมวดของ สุสิรำ ว่า

> *สุสิรำ คือปี่ ก็มาทำเป็นหลายอย่าง เรียกว่าปี่ชวา ปี่อ้อ ปี่มอญ* ***ปี่ไทย*** *เป็นต้น และปี่ไทยก็ยังต่างกันโดยขนาดเรียกเป็นปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก อีกชั้นหนึ่งดังนี้*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖:๒๓๙)

จากความดังกล่าวเห็นได้ว่า สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเรียกประเภทปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก ว่า “ปี่ไทย” ก็ย่อมแสดงให้เห็นว่าปี่ชนิดนี้เป็นปี่ดั้งเดิมของชาวไทยและเรียกว่า ปี่ ตามเสียงที่ได้ยิน ตามที่นายธนิต อยู่โพธ์ กล่าวไว้นั่นเอง

ต่อมาเมื่อไทยรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมทางดนตรีจากอินเดียโดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าใช้ลิ้นที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธีได้แก่ ปี่ไฉน ซึ่งมีเค้าเงื่อนว่าได้แบบอย่างมาจากดนตรีของอินเดีย เรียกว่า Shahnai , Surnai , Sanai หรือ Senai (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕ : ๙๕) ซึ่ง Shahnai , Surnai , Sanai นี้เป็นชื่อของเครื่องดนตรีประเภทสุสิระ คือ เครื่องเป่า ของอินเดีย เมื่อไทยรับมาแล้วจึงเปลี่ยนชื่อเรียกเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ว่า ปี่ เพราะด้วยเห็นว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่มีลิ้น เช่นเดียวกันกับปี่ที่มีรูปร่างอย่างปี่นอก ปี่ใน อันเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้นที่มีอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยมาแต่เดิม โดยยังคงเค้าชื่อเดิมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อยู่ในส่วนท้ายของคำว่าปี่ ส่วนปี่ชวาคาดว่าได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียเช่นเดียวกันเพราะมีลักษณะที่เหมือนปี่ไฉนทุกประการเพียงแต่มีขนาดที่ใหญ่กว่าปี่ไฉนแต่เท่านั้น ฉะนั้นราชบัณฑิตยสถานจึงให้ความหมายเฉพาะปี่ที่เข้าลักษณะแบบปี่นอก ปี่ใน เป็นหลักเท่านั้น เพราะเป็นคำที่มีความหมายชี้เฉพาะ ส่วนปี่ไฉนและปี่ชวานั้นเป็นเครื่องดนตรีอันมีที่มาจากต่างชาติต่างภาษา ซึ่งเครื่องเป่าชนิดนี้ยังปรากฏมีในชาตินั้น ๆ อยู่ หรือไม่ก็เพื่อเป็นการแบ่งแยกเครื่องดนตรีของไทยแท้กับเครื่องดนตรีที่รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างชาติ ก็เป็นได้ ดังนั้นราชบัณฑิตยสถานจึงมิได้ให้ความหมายที่แสดงถึงลักษณะรูปร่างของปี่ไฉน ปี่ชวา ในนิยามดังกล่าวด้วย

ดังนี้แล้วก็สามารถสรุปความหมายคำจำกัดความของคำว่า ปี่ ได้ว่า ปี่ เป็นชื่อของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทุกชนิดที่ใช้ลิ้นเป็นตัวกำเนิดเสียง ส่วนจะเป็นปี่แบบใด ชนิดใด ขึ้นอยู่กับคำวิเศษณ์ที่มาขยายนามนั้น ๆ เช่น ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก โดยคำว่า ใน กลาง นอก นี้เป็นคำวิเศษณ์ที่ใช้บ่งบอกคุณสมบัติของคำนามนั้น ๆ ซึ่งในที่นี้หมายถึง ระดับเสียง หรือบันไดเสียงอย่างหนึ่งของดนตรีไทย ได้แก่ ระดับเสียงใน ระดับเสียงกลาง ระดับเสียงนอก หรือ ปี่ชวา ปี่มอญ คำว่า ชวา มอญ เป็นคำนามที่บ่งบอกที่มาของปี่นั้น ๆ ได้แก่ ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่ได้แบบอย่างมาจากชาวชวา และปี่มอญ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้แบบอย่างมาจากชาวมอญ หรือ ปี่โนรา คำว่าโนราเป็นคำนามที่มาขยายปี่เพื่อบ่งบอก หรือชี้เฉพาะคุณสมบัติของปี่ชนิดนี้ว่าเป็นปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรา เป็นต้น

สำหรับคำว่า ปี่ ที่จะปรากฏในวิจัยเล่มนี้หากไม่มีคำวิเศษณ์มาขยายจะหมายถึงปี่ที่มีรูปทรง ลักษณะอย่างปี่นอก ปี่ใน ปี่โนรา

๑.๒ ประวัติและวิวัฒนาการของปี่

หากมองตามลำดับวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีประเภทเป่าก็พบว่าเครื่องเป่าในตระกูลแตรมีความเก่าแก่ที่สุดเนื่องด้วยในสมัยมนุษย์ได้รู้จักการใช้ประโยชน์จากเสียงในการดำรงชีพ คือ มนุษย์รู้จักการนำเขาสัตว์มาประดิษฐ์ให้เป็นสัญญาณในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสัญญาณเพื่อเริ่มการล่าสัตว์ สัญญาณเพื่อแจ้งเหตุร้ายหรือการสงคราม หรือกระทั่งใช้เป็นสัญญาณเพื่อเริ่มประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งเครื่องมือดังกล่าวต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นเครื่องดนตรีประเภทแตรต่าง ๆ เช่น ฮอร์น ในกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก แตรงอนในวัฒนธรรมดนตรีไทย เป็นต้น หรือสังคมที่อาศัยอยู่ในแถบบริเวณใกล้ทะเลได้รู้จักที่จะนำหอยทะเลบางชนิดมาใช้เป็นเครื่องมือในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เช่น การเป่าสังข์ในพิธีกรรมของทางศาสนาพราหมณ์ และใช้เป็นเครื่องดนตรี ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> *เครื่องเป่ายุคแรก ๆ มีเสียงเดียว จึงไม่มีลิ้นและไม่มีรู้นิ้วเพื่อปรับเปลี่ยนเสียง...หลักฐานทางโบราณคดียังพบว่ามนุษย์ยุคแรก ๆ นิยมกินหอย มีทั้งหอยน้ำจืดและหอยน้ำทะเลบางแห่งพบซากเปลือกหอยจำนวนมาก...โดยที่ยังไม่อาจพิสูจน์ได้ว่านอกจากกินเนื้อหอยเป็นอาหารแล้วมนุษย์ใช้เปลือกหอยทำอะไรได้อีก...*

หลักฐานทางโบราณคดียังพบว่ามนุษย์ยุคแรก ๆ ล่าควาย วัวแดง กระทิง มาเป็นอาหาร แต่ไม่พบหลักฐานว่ามนุษย์เอาเขาควาย เขาวัวไปทำอะไร... และในท้องถิ่นอีสานใต้บางแห่งยังใช้เขาควายเรียกว่า เสนง เป่าบอกสัญญาณคล้องช้างและหรือล่าสัตว์

ในจารึกสมัยสุโขทัยระบุว่ามีการถวายเครื่องดนตรีที่ทำด้วย "เขาควาย" แก่ "พระเจ้า" ซึ่งหมายถึงพระพุทธเจ้า (ประชุมศิลาจารึกภาค ๔)...

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๔๕ :๑๔๐)

ในยุคต่อมาเมื่อมนุษย์รู้จักการสังเกตสิ่งแวดล้อมรอบตัวพบว่าท่อไม้ไผ่หากมีลมพัดผ่านที่ปลายกระบอกก็สามารถที่ทำให้เกิดเสียงได้หากกระบอกไม้ไผ่มีขนาดสั้นยาวที่แตกต่างกันก็จะเกิดเป็นเสียงสูงต่ำได้ จุดนี้อาจจะเป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ยซึ่งมีด้วยกัน ๒ ชนิด คือ ชนิดที่ใช้ลมหักเหเข้าไปในท่อโดยตรงหรือชนิดที่ไม่มีตัวช่วยในการเกิดเสียง และชนิดที่ต้องใช้เครื่องช่วยให้เกิดการหักเหของลมหรือชนิดที่มีเครื่องช่วยในการเกิดเสียง สำหรับชนิดใดเกิดขึ้นก่อนหลังนั้นหากมองตามลำดับแห่งวิวัฒนาการก็อาจกล่าวได้ว่าขลุ่ยชนิดที่ไม่มีเครื่องช่วยในการเกิดเสียงเกิดก่อน ทั้งนี้เพราะอุปกรณ์และวิธีการบรรเลงที่มีความซับซ้อนน้อยกว่าขลุ่ยแบบมีเครื่องช่วยนั่นเอง

ด้วยมนุษย์เป็นนักคิดตลอดเวลาเมื่อสามารถคิดค้นเครื่องดนตรีโดยการเจาะรูเพื่อการเปลี่ยนเสียงสูงต่ำได้แล้ว จึงมีการคิดค้นลิ้นขึ้น ซึ่งลิ้นนี้อาจจะมีวิวัฒนาการมาจากการเป่าใบไม้เมื่อพบว่าใบไม้บาง ๆ เมื่อมีการทำให้เกิดการสั่นสะเทือนโดยการเป่าด้วยลมหนักลมเบาสามารถทำเสียงสูงต่ำ ได้ ซึ่งการเป่าใบไม้เป็นเพลงนี้ยังมีปรากฏในเพลงไทยชื่อว่าเขมรเป่าใบไม้ และต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นเขมรปี่แก้ว ซึ่งการเปลี่ยนชื่อจากเป่าใบไม้แล้วกลายเป็นปี่ นี้อาจจะมีนัยยะที่เกี่ยวข้องกันก็เป็นได้ และด้วยสำเนียงเสียงที่ได้จากการเป่าใบไม้นั้นเป็นที่แปลกหูผิดแผกแตกต่างไปจากเสียงขลุ่ย จึงมีการคิดค้นลิ้นปี่ขึ้นโดยใช้วัสดุอื่นที่มีความคงทนกว่าใบไม้สด เช่น ไม้อ้อ ไม้ไผ่ ใบตาล ตอข้าว ฯลฯ นำมาเสียบต่อกับท่อลมเดิมของขลุ่ยจึงเกิดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามีลิ้นขึ้น โดยหลักฐานที่ยังหลงเหลือให้เห็นถึงเค้าโครงวิวัฒนาการนี้คือเครื่องดนตรีโบราณชนิดหนึ่งที่เรียกว่า ปี่อ้อ ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดนี้ประกอบด้วยสองส่วนคือ ส่วนตัวเลาปี่ทำด้วยท่อนไม้รวกเจาะรูเปิดปิดเสียงเช่นเดียวกับขลุ่ย และลิ้นปี่ทำด้วยลำไม้อ้อเหลาให้มีความบาง และบีบให้แบนแนบประกบกันเพื่อให้เกิดการสั่นสะเทือนแล้วนำมาเสียบเข้ากับท่อไม้รวก ซึ่งปี่ชนิดนี้พบว่ายังมีการบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน

ภาพที่ ๑ เลาขลุ่ยและเลาปี่อ้อ

ภาพที่ ๒ ลิ้นปี่อ้อ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๓ ปี่อ้อ

แต่เนื่องด้วยปี่อ้ออาจมีขีดจำกัดเรื่องของระดับเสียงและวิธีการบรรเลงที่ค่อนข้างลำบาก กล่าวคือ ปี่อ้อมีคลื่นเสียงที่ทุ้มต่ำ ในการบรรเลงนั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้ฟันในการกดควบคุมลิ้นปี่ เมื่อลิ้นปี่มีการสั่นสะเทือนจึ่งมีผลกระทบต่อระบบประสาท ทำให้ผู้บรรเลงวินเวียนศรีษะจนในบางครั้งอาจหน้ามืดและเป็นลมได้ดังบทละครเรื่องทิณวงศ์ ที่กล่าวถึงนางทิพมณฑา ปลอมเป็นคนใบ้ชื่อ จงควดี เป่าปี่อ้อจนขาดใจตาย (ธนิต อยู่โพธิ์,๒๕๓๐:๗๙) ซึ่งสาเหตุการตายอาจจะมาจากเหตุผลดังกล่าวก็เป็นได้ ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้มีผู้คิดค้นเครื่องดนตรีในลักษณะดังกล่าวขึ้นโดยให้มีลักษณะของเสียงที่ดังกว่าและสามารถบรรเลงช่วงเสียงสูงต่ำได้มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้โดยการดัดแปลงแก้ไขตัวปี่ให้เป็นไม้แก่นเช่นไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ฯลฯ แล้วกลึงให้บานหัวบานท้ายป่องตรงกลางเจาะภายในกลวงตลอดเลาแต่ก็ยังคงเหลือร่องรอยทำลิ้นด้วยไม้อ้อหรือใบตาลสวมเข้าไปแล้วเจาะรูเพื่อปรับเปลี่ยนเสียง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๔๕:๑๒๓) ด้วยกลวิธีการบรรเลงที่สะดวกกว่าปี่อ้อ มีเสียงดังกว่า ตลอดจนความหลากหลายในสีสันของเสียงที่มีมาก จึงกลายเป็นที่นิยมมากกว่าปี่อ้อ

ภาพที่ ๔ ปี่ในและปี่อ้อ

ภาพที่ ๕ ลิ้นปี่อ้อ ลิ้นปี่โนรา ลิ้นปี่ใน

๑.๓ ปี่ที่ปรากฏในกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย

เครื่องดนตรีประเภทปี่นี้ปรากฏมีในวัฒนธรรมดนตรี ๓ กลุ่มวัฒนธรรมด้วยกันคือ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีภาคกลาง กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีภาคอีสาน และกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้

ภาพที่ ๖ ปี่ใน ปี่ต้น สไลทม

๑.๓.๑ ปี่ในวัฒนธรรมการดนตรีในภาคกลาง

วัฒนธรรมการดนตรีในภาคกลางนิยมเรียกกันว่าวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา กลุ่มวัฒนธรรมนี้ได้มีการพัฒนาแบบแผนการบรรเลงดนตรีชนิดนี้ก้าวหน้ามาก ทั้งนี้เพราะเป็นกลุ่มที่มีอำนาจในการปกครองอาณาจักร มีหลักฐานบ่งบอกว่ามีเครื่องดนตรีชนิดนี้มานานตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ซึ่งหลักฐานที่ว่านี้คือ ศิลาจารึกวัดพระยืน ที่จารึกด้วยอักษรสุโขทัยในปี พ.ศ. ๑๙๑๔ ได้จารึกกล่าวถึงพิธีการต้อนรับพระเถระจากเมืองสุโขทัยซึ่งในการนี้มีการใช้ ปี่ เป็นเครื่องประโคมครั้งนี้ด้วย ดังความว่า

> *...ลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ให้ถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ไต้เทียน ตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลอง**ปี่**สรไน พิสเนญชัย ทะเนียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทังค์ ดงเดือด เสียงเลิศ เสียงก้อง อีกทั้งคนโห่ร้องอื้อดา สะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัย...*
>
> (กรมศิลปากร, ๒๕๔๘ :๑๓๑)

จากจารึกที่ยกมาข้างต้นนั้นได้กล่าวถึงปี่ที่ชื่อ สรไน แต่ก็มิทราบว่าเป็นปี่ชนิดใด ทั้งนี้อาจเป็นปี่ไฉน หรือ ปี่ไน ก็ย่อมเป็นได้ ซึ่งจากจารึกนี้เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าในผืนแผ่นดินไทยนี้มีเครื่องดนตรีที่ชื่อ ปี่ มาไม่ต่ำกว่า ๗๐๐ ร้อยปีและเครื่องดนตรีชนิดนี้น่าจะเป็นที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ถึงกับมีการนำปี่มาบรรเลงประโคมรับพระสุมนมหาเถรจากนครสุโขทัยในครั้งนั้น

ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้มีหลักฐานจากชาวต่างชาติคือ จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ ราชอาณาจักรสยาม ซึ่งบันทึกโดย ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ พระเจ้าแผ่นดินของฝรั่งเศสที่เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาเพื่อทูลพระราชสาส์นเจริญสัมพันธไมตรีกับสยาม ในช่วงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ได้บันทึกกล่าวถึงเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า

> *ชาวสยามมีเครื่องดนตรีฝีมือหยาบ ๆ อย่างหนึ่ง จำพวก rebec หรือไวโอลินสามสาย ซึ่งเขาเรียก ซอ (tro - อ่านออกเสียง โทร) กับ haut-bois เสียงแหลมซึ่งเขาเรียกว่า ปี่ (Pi) ... เขาเล่นได้ไม่เลวเลยทีเดียวเล่นควบไปกับฆ้องทำด้วยทองแดง* (ลาลูแบร์ ซิมอน เดอ, ๒๒๓๑)

ปัจจุบันพบว่าปี่ในภาคกลาง ยังนิยมใช้บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ประเภทต่าง ๆ ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง และวงปี่พาทย์เสภา นอกจากบรรเลงในรูปแบบรวมวงแล้วยังนิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวเพื่อแสดงทักษะฝีมือของนักดนตรีอีกด้วย

๑.๓.๒ ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคอีสาน

สำหรับในภาคอีสานพบว่ามีปี่ในวัฒนธรรมดนตรีของชาวอีสานใต้มีชื่อเรียกว่า สไล ซึ่งเป็นคำเดียวกันกับ Sralai อันเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่ามีลิ้นในวัฒนธรรมดนตรีเขมร สไลของชาวอีสานใต้นี้พบว่ามีการบรรเลงในสองประเภทวงคือ วงประพาด(วงปี่พาทย์) และวงมโหรี ซึ่งทั้งสองวงนี้มีการใช้ปี่ที่มีขนาดต่างกัน คือ ในวงปี่พาทย์นั้นใช้ “สไลทม” ที่มีขนาดใหญ่เท่ากับปี่ในของไทย และ Sralai thomm ของเขมร และ “สไลแฮบ” มีขนาดเท่ากับปี่นอกของไทย และ Sralai tauch ของเขมร ส่วนปี่ที่ใช้ในวงมโหรีจะใช้ สไลกะดาล (กะดาลหมายถึงกลาง) มีขนาดเท่ากับปี่กลางของไทย (อาคม คำแก้ว, สัมภาษณ์, ๒ กันยายน ๒๕๕๒)

๑.๓.๓ ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคใต้

วัฒนธรรมการดนตรีของภาคใต้พบว่ามี ๒ กลุ่มวัฒนธรรมคือ กลุ่มดนตรีโนรา-หนังตะลุงและดนตรีรองแง็ง สำหรับปี่ที่พบในภาคใต้นั้นเป็นปี่ที่บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีกลุ่มดนตรีโนรา-หนังตะลุง ซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงพื้นเมืองต่าง ๆ อาทิ โนรา หนังตะลุง ระบำเบ็ตเตล็ดต่าง ๆ เป็นต้น

ปี่ที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีของภาคใต้นี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับปี่ที่พบในภาคกลางและปี่ที่พบในภาคอีสานใต้ ซึ่งในส่วนประวัติความเป็นมานั้นมีความเชื่อในสองแนวความคิดคือ แนวหนึ่งกล่าวว่าเป็นปี่ที่มีอยู่เดิมในปักษ์ใต้มาตั้งแต่สมัยศรีวิชัยอันเป็นอาณาจักรที่คลุมอาณาเขตบริเวณปักษ์ใต้ของไทย แต่จากการค้นคว้าหลักฐานจากระบำโบราณคดีของกรมศิลปากรพบว่าระบำโบราณคดีชุดศรีวิชัยนี้มีการกำหนดใช้เครื่องดนตรีตามลักษณะของวัฒนธรรมนั้น ๆ และพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรี กระจับปี่ ซอสามสาย ขลุ่ย ฆ้องสามลูก ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง และฉาบ บรรเลงประกอบระบำชุดนี้ ซึ่งไม่พบว่ามีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทปี่แต่อย่างใด และกระแสหนึ่งกล่าวว่าได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีของภาคกลาง ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

> *เดิมนั้นพระเทพสิงหรบุตรของนางศรีคงคา หัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงขร ได้พาแบบแผนละครลงไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครกันสืบมา พวกละครโนราชาตรียังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงหร และขุนศรัทธาในคำไหว้ครูจนทุกวันนี้* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๒๓)

จากความที่ยกมานั้นเป็นการกล่าวถึงคณะละครของพระเทพสิงหรซึ่งแต่เดิมนั้นฝึกหัดละครอยู่ในกรุงศรีอยุธยาและได้เดินทางนำละครมาเผยแพร่ที่ปักษ์ใต้ ซึ่งละครที่ว่านี้ก็คือการแสดงโนรานั่นเอง และในการแสดงโนรานั้นจำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง โดยเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรานี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้พระนิพนธ์ไว้ว่า

> *ขุนศรัทธาคงพาทั้งแบบละครและปี่พาทย์สำหรับเล่นละครลงไปจากกรุงศรีอยุธยาด้วยกัน* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๔๓)

และได้กล่าวถึงรูปแบบของวงปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดงละครโนราชาตรีไว้ว่า

เห็นว่าปี่พาทย์ชาตรีคงเป็นของเก่าก่อนปี่พาทย์โขนละคร เพราะเป็นเครื่อง ๕ และมีรายสิ่งเกือบตรงกับที่อธิบายไว้ในลักษณะเครื่องปัญจดุริยางค์ตามตำราอินเดีย คือ

๑. ปี่ ตรงกับ สุริรำ ในตำรา
๒. ทับ (ใบที่ ๑) ตรงกับ อาตตำ ในตำรา
๓. ทับ (ใบที่ ๒) ใช้แทนโทนสองหน้า วิตตัง ในตำรา
๔. กลอง ตรงกับ อาตตวิตตำ ในตำรา
๕. ฆ้องคู่ ตรงกับ ฆนำ ตามตำรา
(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , ๒๕๔๖ : ๒๔๐)

จากพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เห็นได้ว่าวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรานั้น ในภาคกลางเรียกว่าวงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งทรงสันนิษฐานว่าเป็นวงดนตรีที่ได้รับแบบแผนมาจากวงปัญจดุริยางค์ของอินเดีย และที่เรียกวงดนตรีนี้ว่าปี่พาทย์ชาตรี ก็ด้วยเพราะเรียกตามความเคยชินและความนิยมของชาวพระนครที่ว่า นิยมใช้วงปี่พาทย์ในการประกอบการแสดงโขนละคร ส่วนชาตรีนั้นเรียกตามชื่อการแสดง ซึ่งวงดนตรีดังกล่าวพบว่ามีเพียงปี่เท่านั้นที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง

๑.๔ ปี่โนรา

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรานั้นเป็นวงดนตรีที่ได้รับแบบอย่างตามแบบแผนของปัญจดุริยางค์ของอินเดียซึ่งวงดนตรีชนิดนี้มีเครื่องดำเนินทำนองเพียงเครื่องเดียวซึ่งก็คือ ปี่ สำหรับปี่ที่ใช้บรรเลงในวงนี้มีรูปร่างลักษณะอย่างเดียวกับปี่ของภาคกลางคือ ป่องกลาง บานปลาย และที่เรียกว่า ปี่โนรา ก็เพราะด้วยเป็นปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรานั่นเอง ปี่ที่ใช้บรรเลงในการแสดงโนรานั้นมีด้วยกัน ๓ ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ ซึ่งมีชื่อเรียกตามขนาดดังกล่าวว่า ปี่ยอด ปี่กลาง และปี่ต้น สำหรับการที่จะใช้ปี่ขนาดใดบรรเลงนั้นในอดีตไม่มีกำหนดตายตัวว่าใช้ปี่ขนาดใดทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ แต่ในปัจจุบันพบว่านิยมใช้ปี่ต้นในการบรรเลงประกอบการแสดงโนรา อีกประการหนึ่งในการเลือกปี่ที่จะบรรเลงประกอบการรำนั้นยัง

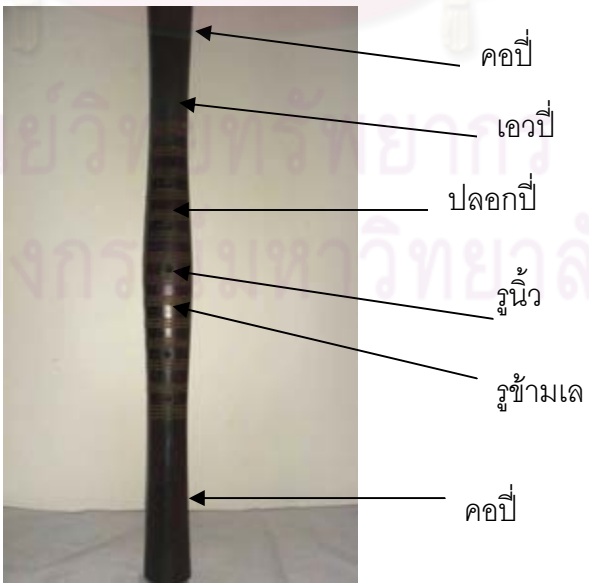
ต้องคำนึงถึงเสียงที่ต้องมีความกลมกลืนกับเสียงโหม่งด้วยดังที่เรียกว่าเสียงเข้าโหม่งจนบางครั้งก็ต้องสร้างปี่เพื่อให้เข้ากับเสียงโหม่ง แต่โดยหลัก ๆ แล้วก็ยังอยู่ในขนาดดังกล่าว

ภาพที่ ๗ ปี่ต้น ปี่กลาง ปี่ยอด

๑.๔.๑ ลักษณะทางกายภาพของปี่โนรา

ปี่โนราประกอบด้วยสองส่วนคือ ส่วนที่เป็นตัวปี่ และส่วนที่เป็นลิ้นปี่ โดยปี่ทั้งสามขนาดมีลักษณะรูปร่างทางกายภาพเหมือนกันทุกประการเพียงแต่ต่างที่ขนาดและระดับเสียงเท่านั้นซึ่งปี่ ๑ เลา ประกอบด้วยส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

ส่วนประกอบต่าง ๆ ของเลาปี่โนรา



ภาพที่ ๘ ส่วนประกอบต่าง ๆ ของเลาปี่

(๑) เลาปี่

เลาปี่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของปี่ เป็นกล่องขยายเสียงสามารถทำด้วยวัสดุหลายชนิดเช่น ไม้ หิน งาช้าง เป็นต้น เลาปี่นี้ช่างปี่ นายปี่ จะเรียกว่า บอกปี่ หรือกระบอกปี่

(๑.๑) ไม้ที่ใช้ทำปี่ ตัวปี่ของปี่โนรานิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้หลุมพอ ไม้ดำขาว ไม้ตะเคียน ไม้ประดู่ ไม้รัก ซึ่งไม้เหล่านี้จะให้เสียงที่แหลมสดใส ในบางครั้งพบว่ามีการใช้ไม้เนื้ออ่อนในการทำปี่ เช่น ไม้กระถิน ไม้กำจัด ซึ่งจุดประสงค์ของการใช้ไม้เนื้ออ่อนทำปี่ก็เพื่อให้เสียงปี่ที่บรรเลงออกมามีความอ่อนหวาน นุ่นนวล ดังที่สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวถึงไม้ที่ใช้ทำปี่ว่า

กระบอกปี่นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งที่มีความเหนียว ไม่ค่อยจะแตกง่าย เช่น ไม้หลุมพอ ไม้ตะเคียน ไม้ประดู่ ไม้ดำ (หรือไม้สาวดำ) เป็นต้น ที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนก็มีบ้าง เช่น ไม้กำจัด เป็นต้น ปรากฏว่าที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนเสียงจะมีความนุ่มนวล คล้ายทำนองเสียงพิณพาทย์ไม้นวม

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒:๔๕๙๔)

และ ครูอำนาจ นุ่นเอียดได้กล่าวถึงไม้ที่ใช้ทำปี่ว่า

ปี่ของครูจะนิยมใช้ปี่ที่ทำด้วยไม้รักเขา คือเป็นต้นรักที่เกิดอยู่บนภูเขา เสียงจะมีความไพเราะ ไม้ดู่ก็ทำได้ (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๕๒)

นอกจากนี้ รศ. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงไม้ที่ใช้ในการทำเลาปี่ว่า

เลาปี่นิยมทำด้วยไม้แก่นหรือไม้ที่มีแกน ไม่จำเป็นต้องเป็นไม้เนื้อแข็ง ไม้ที่นำมาทำเลาปี่ หรือศัพท์พื้นบ้านเรียกว่าบอกปี่ มีไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะม่วงป่า ไม้มะปริง ไม้สะตอ ไม้รัก ไม้กระถิ่น ไม้หลุมพอ นักดนตรีที่มีความสามารถในการสร้างปี่เอง มีความเชื่อและเคล็ดลับ ในการเลือกไม้ต่างกัน พบว่ามี ๒ แบบให้เลือก คือ แบบแรกนักปี่ที่เลือกไม้และผลมีรสเปรี้ยวเพราะต้องการให้เสียงที่เป่ามีเสียงแหลมสูงเจิดจ้า เหมือนความเปรี้ยวตามรสของผลไม้นั้น อีกแบบหนึ่งคือนิยมเลือกไม้ที่ให้ผลที่มีรสหวาน

ด้วยเชื่อว่าทำให้เสียงปี่มีความไพเราะอ่อนหวาน เหมือนความหวานของผลไม้ชนิดนั้น (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๔๐)

จากทรรศนะในเรื่องไม้ที่นิยมใช้ทำเลาปี่ที่นำมากล่าวข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่าไม้ที่นิยมนำมาทำปี่มีสองประเภทคือไม้ที่มีเนื้อแข็ง และ ไม้เนื้ออ่อน และยังพบว่ามีความเชื่อในเรื่องไม้แต่ละชนิดให้ผลต่อสีสันของเสียงปี่ที่แตกต่างกัน ซึ่งจากการศึกษาไม้ที่ใช้ทำปี่นี้ พบว่าไม้เนื้อแข็งที่นำมาทำปี่นั้นส่วนมากเป็นไม้ชนิดที่มีความแกร่งไม่มากนักหรือบางครั้งใช้ไม้เนื้ออ่อนเลยทีเดียว ทั้งนี้อาจเป็นเพราะหากใช้ไม้เนื้อแข็งที่มีความแกร่งของเนื้อไม้มาก เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง จะมีความยากลำบากในขั้นตอนการเจาะรูปี่เพราะในอดีตนั้นอุปกรณ์การเจาะรูยังใช้วิธีการเจาะด้วยสว่านมือ หรือใช้เหล็กแหลมเผาไฟ ฉะนั้นการใช้ไม้เนื้อแข็งจะเป็นอุปสรรคอย่างมากในการผลิต ช่างปี่จึงนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งปานกลางและไม้เนื้ออ่อนซึ่งเป็นไม้ที่หาง่ายในท้องถิ่นอีกประการด้วยเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองในการแสดงโนราและหนังตะลุงนี้มีเพียงปี่เพียงเลาเดียวจึงไม่จำเป็นต้องกลัวเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงกลบเสียง หรือเพราะด้วยมีการนำซอซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบามาร่วมบรรเลงด้วย ดังนั้นปี่ที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งปานกลางหรือไม้เนื้ออ่อนจึงมีความเหมาะสมกลมกลืนกับเสียงซอก็เป็นได้ ซึ่งต่างจากปี่ของภาคกลางที่นิยมใช้ไม้ที่มีความแกร่งของเนื้อไม้มาก ๆ เพราะมีความประสงค์ให้เสียงปี่มีความดังเจิดจ้า เพื่อที่จะสามารถบรรเลงร่วมกับเสียงของไม้แข็งของเครื่องปี่พาทย์อื่น ๆ ได้อย่างกลมกลืน

(๑.๒) วิธีการทำตัวปี่

เมื่อได้ไม้ที่ใช้ในการทำปี่แล้วขั้นตอนต่อไปคือการกลึงและการเจาะรูภายในเลาปี่โดยเริ่มจากการนำมาขึ้นรูปให้เป็นทรงเลาปี่ ซึ่งหากเป็นปี่ต้นจะมีความยาวทั้งเลาปี่ประมาณ ๔๒ เซนติเมตร หากเป็นปี่กลางมีความยาวประมาณ ๓๗ เซนติเมตร และปี่ยอดมีความยาวประมาณ ๓๑ เซนติเมตร การขึ้นรูปกระบอกหรือเลาปี่ในอดีตจะใช้วิธีการถากไม้ขึ้นรูปอย่างคร่าว ๆ ก่อนเพื่อกำหนดระยะของการเจาะรูภายในเลาปี่ จากนั้นจึงใช้สว่านเจาะรูซึ่งสว่านที่ใช้เจาะรูภายในเลาปี่นี้ใช้สว่าน ๓ ขนาด โดยในลำดับแรกจะใช้สว่านขนาดเล็กเจาะรูนำเนื้อไม้ให้ทะลุตลอดเลาปี่เสียก่อน จากนั้นจึงใช้สว่านที่มีขนาดกลางเจาะซ้ำที่รูเดิม แต่มิต้องทะลุถึงปลายอีกข้างหนึ่ง ต่อไปจึงใช้สว่านขนาดใหญ่เจาะตามอีกครั้ง การเจาะรูภายในเลาปี่นี้จะต้องเจาะให้ได้รูปร่างเป็นรูปกรวย ในสมัยปัจจุบันได้ใช้วิทยาการสมัยใหม่ ในการกลึงเลาปี่และเจาะรูภายในเลาปี่ ซึ่งสามารถผลิตปี่ได้อย่างรวดเร็ว แต่อย่างไรก็ตามกลวิธีการทำเลาปี่

แบบโบราณนี้ก็ยังนิยมใช้อยู่ในช่างหลาย ๆ ท่าน ดังที่สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้อธิบายถึงกลวิธีการทำปี่แบบโบราณไว้ว่า

> *การทำปี่ ขั้นแรกเลือกไม้ให้ได้ขนาดตามต้องการแล้วใช้สว่านขนาดเล็กเจาะจากปลายข้างหนึ่งให้ทะลุปลายอีกข้างหนึ่ง ขั้นต่อไปจึงใช้สว่านที่มีขนาดเท่ารูปี่ที่ต้องการเจาะซ้ำตามรูเดิม ขั้นต่อไปคนโบราณใช้ทรายละเอียดกรอกลงไปแล้วใช้ไม้ที่มีปลายแหลมบดทรายเพื่อแต่งให้รูเนียน ต่อจากนั้นจะใช้ใบของเถาปดคาย (รสสุคนธ์) อัดเข้าไปแล้วหมุนขัดแต่งอีกครั้งเป็นเสร็จ เมื่อเจาะรูเสร็จแล้วก็เริ่มวัดขนาด กำหนดจุดเจาะรูข้าง การเจาะรูข้างจะต้องเว้นส่วนปลายทั้งสองไว้เท่า ๆ กันประมาณ ๕ นิ้ว แล้วเจาะรู ๖ รูให้แต่ละรูมีระยะห่างกันประมาณ ๑ นิ้ว ยกเว้นระหว่างรู ๒ กับรูที่ ๓ จากล่างจะต้องเว้นห่างกัน ๒ นิ้ว เรียกว่าเว้น "รูพระอภัย" เมื่อเจาะเสร็จก็แต่งให้เรียบร้อย แล้วจึงแต่งรูปทรงภายนอก เช่น ทำเป็นคอคอดเรียวไปหาปลายทั้ง ๒ ข้าง*
>
> (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒:๔๕๙๔)

นอกจากกลวิธีการใช้สว่านเจาะรูภายในเลาปี่แล้วในบางครั้งพบว่ามีการใช้วิธีการใช้เหล็กแหลมเผาไฟให้ร้อนแล้วค่อย ๆ จี้เจาะลงไปในเนื้อไม้ ซึ่งวิธีนี้น่าจะเป็นวิธีการเจาะรูปี่ที่เก่าแก่ที่สุดก่อนที่มีการคิดค้นสว่าน การใช้วิธีนี้ในการเจาะรูภายในเลาปี่ต้องใช้ระยะเวลาที่ยาวนานมากสำหรับปี่ ๑ เลา และในปัจจุบันก็ยังพบว่ามีการใช้วิธีนี้ในการเจาะรูเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในภูมิภาคอื่น ๆ

เมื่อเจาะรูภายในเลาปี่เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ลำดับต่อไปจึงเจาะรูเปิด - ปิดนิ้ว ซึ่งการเจาะรูนิ้วปี่นี้ช่างแต่ละคนจะวิธีการเจาะที่แตกต่างกันซึ่งช่างทำปี่บางคนจะใช้ไม้แบบโดยไม้แบบนี้จะวัดสัดส่วนของระยะห่างในแต่ละรูไว้ หรือช่างบางคนอาศัยเส้นปลอกเป็นตัวกำหนดระยะการเจาะรู ในการเจาะรูบนเลาปี่นี้จะเจาะเพียง ๖ รู เท่านั้น โดยแต่ละรูมีความกว้างประมาณ ๐.๕ – ๐.๗ เซนติเมตร โดยเว้นไว้ไม่เจาะรูเส้นปลอกที่ ๙ (โดยนับจากรูปักกำพวดลงมา) ซึ่งเรียกช่องที่เว้นไว้นี้ว่า **รูข้ามเล** และการเว้นไม่เจาะรูที่เส้นปลอกนี้มักจะมีผู้สงสัยเสมอ ๆ ว่าเหตุใดจึงไม่เจาะรูนี้ นายปี่จึงคิดผูกเป็นเรื่องราวขึ้นเพื่อตอบคำถามของผู้สงสัยโดยนำมาเชื่อมโยงเข้ากับวรรณคดีไทยเรื่องหนึ่งคือ พระอภัยมณี ดังที่รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

เดิมเชื่อกันว่าปี่มีรูทั้งสิ้น ๗ รู รูที่เว้นไว้เรียกว่ารูข้ามเล นักปี่อธิบายว่ารูข้ามเลนี้ตรงกับเสียง ต้อย เป็นรูอาถรรพ์มีเพียงปี่ของพระอภัยมณีเท่านั้นที่มีรูนี้ เสียงจากการเปิด – ปิด นิ้วนี้มีพลังอำนาจมาก เป่าให้คนฟังหลับ ตื่น พื้นตายได้ หากใช้ไม่ถูกต้อง ตามกาลเทศะก็อาจเกิดเหตุเภทภัยได้ บางความเชื่อก็ว่ารูนี้ทั้งขลังทั้งศักดิ์สิทธิ์นางผีเสื้อสมุทรกลัวมากเพราะพระอภัยมณีเคยเป่า นางรู้อิทธิฤทธิ์ดีจึงแอบขโมยรูนี้หนีไปทางทะเลจึงได้ชื่อว่า รูข้ามเล ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีการเจาะรูข้ามเล (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๔๐ – ๑๔๑)

การเชื่อมโยงที่กล่าวมานั้นนับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดอย่างหนึ่งของผู้คิดผูกเรื่องนี้เพื่อตอบข้อสงสัยในข้อนี้โดยใช้วรรณคดียอดเยี่ยมเรื่องนี้เป็นบริบทในอธิบาย แต่ที่น่าสังเกตและน่ายกย่องแก่ผู้ผูกเรื่องนี้ คือ ผู้ผูกเรื่องมิได้อธิบายตามจินตนาการของสุนทรภู่แต่อย่างใด เพราะในท้องเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่มิได้กล่าวถึงว่าปี่ของพระอภัยมณีมีคุณสมบัติทางกายภาพว่าให้คุณวิเศษอย่างไร ในการเป่าปี่แต่ละครั้งของพระอภัยมณีสุนทรภู่จะบรรยายเพียงว่ามีการการใช้นิ้ว และพลังลมปราณในจุดประสงค์ที่ต่างกันออกไปเพียงเท่านั้น แต่ผู้คิดผูกเรื่องกลับใช้จินตนาการของตนเสริมเติมแต่งเนื้อเรื่องมีความพิศดารเข้าไปในทางลัทธิไสยศาสตร์ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องอันเป็นปกติของศิลปินด้านการศิลปะการแสดงทั้งหลาย โดยทั้งนี้อาจจะมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการจูงจิตให้มีความเคารพและความศรัทธาในเครื่องดนตรีก็เป็นได้

เมื่อเจาะรูภายในเลาปี่และรูเปิด - ปิดนิ้วเป็นที่เรียบร้อยแล้วขั้นตอนต่อไปก็เป็นการปรับแต่งรูปร่างภายนอกของเลาปี่โดยวิธีการถาก เหลา กลึง รูปทรงของเลาปี่ให้มีลักษณะที่ป่องตรงกลาง แล้วค่อย ๆ เรียวคอดลงทีละน้อย ๆ ซึ่งจุดที่คอดมากที่สุดจะเรียกว่า **เอวปี่** จากนั้นจึงกลึงส่วนที่ต่อจากเอวปี่ค่อย ๆ บานขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงส่วนปลายกระบอกปี่ ซึ่งส่วนปลายกระบอกปี่นี้มีความกว้างประมาณ ๔ – ๔.๕ เซนติเมตร โดยส่วนตั้งแต่เอวปี่จนถึงปลายกระบอกปี่ จะเรียกว่า **คอปี่** การกลึงทรงปี่นี้ถือได้ว่าเป็นเครื่องทดสอบฝีมือช่างทำปี่ได้อย่างดีเพราะหากช่างคนใดสามารถกลึงเลาปี่ได้งามสมส่วนก็จะได้รับความนิยมชมชอบจากนายปี่ทั้งหลาย หากกลึงไม่ได้สัดส่วนก็จะถูกล้อเลียนว่า **ปี่ทรงงูกินกบ** ซึ่งที่เรียกว่าปี่ทรงงูกินกบนี้ก็เพราะด้วยการกลึงส่วนที่ป่องกลางนั้นกลึงกลมได้ไม่เท่ากันโดยตลอด เพราะโดยปกติแล้วส่วนที่ป่องกลางนี้จะต้องกลึงให้กลม หากเหลาหรือกลึงได้ไม่ดี เลาปี่ก็จะบูด ๆ เบี้ยว ๆ เหมือนลักษณะของงูที่กลืนกินกบทั้งตัวเข้าไปในท้องโดยที่กบนั้นยังไม่ย่อยสลายทำให้ท้องของงูป่องผิดปกติไปจากลักษณะรูปทรงของลำตัวงู (อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์,๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒)

เมื่อกลึงทรงปี่ให้มีลักษณะป่องกลางบานปลายแล้วลำดับต่อไปก็เป็นขั้นตอนการทำ **ปลอกปี่** ซึ่งปลอกปี่นี้ก็คือส่วนที่เรียกว่าเส้นลวดของปี่ในภาคกลางกลางนั่นเอง จากการสัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด ถึงเรื่องการทำเส้นปลอกปี่นี้ครูอำนาจกล่าวว่า “ปลอกนี้มีไว้เพื่อไม่ให้ลื่น และเพื่อให้ปี่ดูสวยงาม หากไม่ทำเส้นปลอกนี้ปี่จะดูโล้น ๆ” เส้นปลอกมี ๒ รูปแบบคือ **เส้นปลอกแบบธรรมดา** และ **เส้นปลอกแบบท้องปลิง** สำหรับเส้นปลอกแบบธรรมดามีวิธีการทำโดยใช้มีดหรืออุปกรณ์การกลึงการเหลาอื่น ๆ ขูด กรีด ลงบนเลาปี่ ทั้งนี้อาจจะใช้ดินสอหรือวัตถุอื่น ๆ ตีเป็นเส้นไว้ก่อนหรือหากมีความชำนาญพอก็สามารถใช้อุปกรณ์นั้น ๆ กรีดบนเลาปี่โดยตรงเลยก็ได้ โดยปลอกหนึ่ง ๆ อันนั้นทำให้เป็นสองเส้นคู่ แต่ละเส้นมีความกว้างโดยประมาณ ๐.๒๐ เซนติเมตร และปี่ ๑ เลามีเส้นปลอกทั้งหมด ๑๔ เส้น ในแต่ละคู่ห่างกันโดยประมาณ ๑ เซนติเมตร ส่วนปลอกแบบท้องปลิงนั้นมีวิธีการทำเช่นเดียวกับการทำเส้นปลอกแบบธรรมดาเพียงแต่ขูดเนื้อไม้ในส่วนระหว่างเส้นปลอกแต่ละปลอกนั้นให้มีความโค้งเหมือนสะพานโค้งแล้วขัดตกแต่งให้งดงาม ซึ่งครูอำนาจ นุ่นเอียด, กล่าวว่าการทำปลอกแบบท้องปลิงนี้น่าจะได้รับอิทธิพลการทำปี่แบบภาคกลาง (อำนาจ นุ่นเอียด สัมภาษณ์,๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒) เส้นปลอกนี้มีความสำคัญมากเพราะนอกจากใช้กันลื่นแล้วส่วนหนึ่งยังใช้เป็นตัวกำหนดระยะการเจาะรูสำหรับเปิด - ปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงของปี่อีกด้วย

ภาพที่ ๙ ปลอกปี่แบบธรรมดา

ภาพที่ ๑๐ ปลอกปี่แบบท้องปลิง

(๑.๓) การปรับแต่งเสียงปี่

เมื่อทำเลาปี่เป็นที่เรียบร้อยแล้วลำดับต่อไปจะเป็นการปรับแต่งเสียงเลาปี่ การปรับแต่งเสียงปี่เป็นสิ่งสำคัญมากเพราะในบางครั้งเมื่อเจาะรูปี่เป็นที่เรียบร้อยแล้วเมื่อทดลองเป่าเสียงในแต่ละเสียงก็มักพบปัญหาต่าง ๆ อาทิเช่น เสียงตอยต่ำบ้าง หรือสูงบ้าง หรือเสียงแตรไม่ออกบ้าง หรือเสียงยิ้วไม่ถึงบ้าง ซึ่งต่าง ๆ เหล่านี้หากแต่ช่างทำปี่ หรือ นายปี่ที่มีความสามารถก็จะมีวิธีการแก้ไข เช่นกลวิธีการปรับแต่งเสียงปี่ที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นกลวิธีการปรับแต่งเสียงปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้กล่าวไว้ว่า

อุปกรณ์สำหรับปรับแต่งเสียงปี่ประกอบด้วย เหล็กสองหุน เหล็กหุ้มด้วยกระดาษทราย ไม้หมาก เหล็กเจาะรูปี่ ซึ่งมีวิธีการทำและใช้อุปกรณ์ดังนี้

(๑) คลึงคอหอย *คอหอยคือบริเวณภายในของคอปี่เป็นส่วนที่สำคัญเพราะมีผลต่อเสียงตอยหรือเสียงลา มีวิธีการทำดังนี้ เตรียมเหล็กสองหุนที่จะนำมาทำเหล็กขัดโดยนำมีดมาตีบนเหล็กนั้นให้เกิดรอยขรุขระ และมีความแหลมคม เพื่อให้สามารถกินเนื้อไม้ได้ อุปกรณ์ชิ้นนี้ทำขึ้นใช้เฉพาะสำหรับคลึงเลาปี่เท่านั้น วิธีการคลึงคอหอยทำได้ดังนี้ ใช้เหล็กสองหุ่นสอดเข้าไปด้านในเลาปี่ โดยให้ถึงบริเวณคอหอยแล้วคลึงไปมาให้เหล็กกินเนื้อไม้จนเกิดความหลวมตรงช่วงบริเวณคอหอยของปี่ ซึ่งบริเวณนั้นเป็นบริเวณของเสียง ลา เพราะถ้าคอหอยแคบจะทำให้เกิดเสียงลาสูงเกินไป หรือที่เรียกว่าเสียง "เหริด" ต้องคลึงให้เสียงปี่ได้ระดับเสียง ลา ที่พอดี*

(๒) ขัดคอหอย *เมื่อคลึงคอหอยให้มีความหลวมจนได้เสียง ลา ได้ที่แล้ว ต่อไปก็ใช้เหล็กหุ่มด้วยกระดาษทราย เพื่อขัดบริเวณคอหอยและภายในเลาปี่ให้ทั่วทั้งเลาปี่ เพราะถ้าไม่ขัดแต่งแล้วเสียงที่ออกมาเป็นเสียงหยาบกระด้าง เพราะเนื้อไม้ภายในเรียบไม่เสมอกันในขั้นตอนนี้ถือว่าเป็นการแต่งเสียง ลา เสร็จสมบูรณ์*

(๓) ขัดแต่งภายในเลาปี่ *การขัดแต่งภายในจะใช้ ไม้หมากหรือไม้หลาโอน ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็ง นำมาพันด้วยกระดาษทรายให้ยาวเท่ากับเลาปี่แล้วนำขัดภายในบริเวณเลาปี่ให้มีความละเอียดที่เสมอ ๆ กัน ถ้าขัดเฉพาะ*

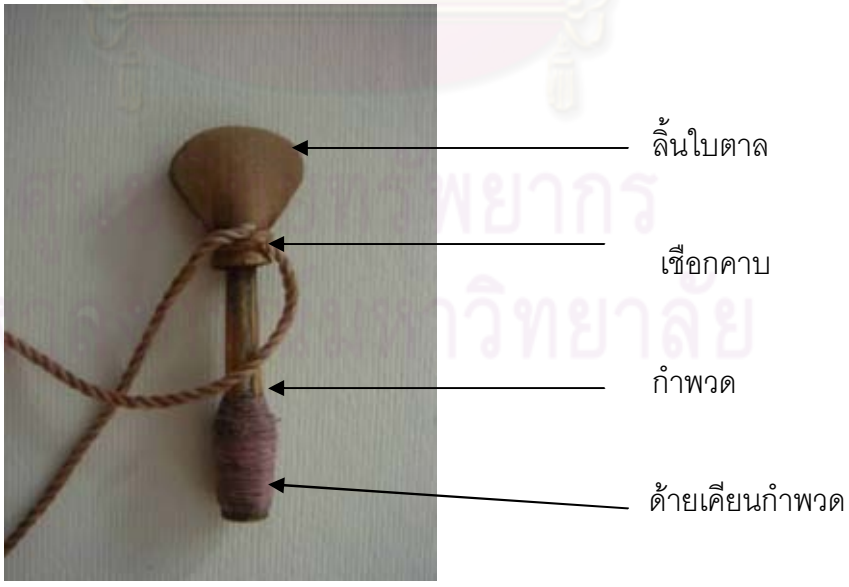
บริเวณคอหอยไม่ขัดรูนิ้วเสียงอื่น ๆ ที่เหลือก็จะทำให้เสียงอื่น ๆ นั้นเพี้ยนได้ เพราะฉะนั้นต้องขัดให้ทั่วทั้งกระบอก

(๔) ปรับแต่งรูนิ้ว *นอกจากขัดแต่งภายในแล้วจะต้องแต่งรูนิ้ว เพราะในการเจาะรูนิ้วแต่ละรูนั้น บางครั้งเจาะได้ขนาดที่ไม่เท่ากัน ใหญ่บ้าง เล็กบ้าง มีผลต่อเสียงอาจทำให้เสียงเพี้ยนได้ วิธีการแก้ไขก็ทำโดยใช้กระดาษทรายพันเข้ากับเหล็กเจาะรูนิ้ว แล้วคลึงเข้ากับรูแต่ละรูให้มีขนาดหลวมเท่ากันทุก ๆ รู*
(อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๔ มิถุนายน ๒๕๕๒)

(๒) ลิ้นปี่

ลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์สำคัญในการกำเนิดเสียงปี่ ฉะนั้นการสร้างลิ้นปี่จึงถือว่าเป็นเรื่องที่มีความสำคัญมากหากสร้างลิ้นปี่ได้ดีมีคุณภาพเสียงปี่ที่บรรเลงออกจะมีความไพเราะและหากลิ้นปี่ไม่ได้มาตรฐานก็จะเป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงยิ่ง ซึ่งการที่จะสร้างลิ้นปี่ให้ได้คุณภาพดีนั้นผู้สร้างลิ้นปี่จะต้องมีวัสดุและอุปกรณ์ในการสร้างที่ดีด้วย โดยลิ้นของปี่โนราประกอบด้วยสองส่วนสำคัญคือ กำพวด และ ลิ้น

ส่วนประกอบของลิ้นปี่



ภาพที่ ๑๑ ส่วนประกอบของลิ้นปี่

(๒.๑) กำพวด

กำพวดเป็นท่อโลหะขนาดเล็กทรงกรวยใช้เป็นอุปกรณ์รับคลื่นความสั่นสะเทือนของลิ้นปี่ไปสู่เลาปี่ กำพวดทำด้วยโลหะประเภททองเหลือง หรือโลหะเงิน โดยนำมาตัดและเชื่อมต่อกันให้มีขนาดความยาวประมาณ ๔.๕๐ – ๕ เซนติเมตร และก้นกำพวดมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๐.๖๐ เซนติเมตร ด้านปลายกำพวดมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๐.๓๐ เซนติเมตร ขนาดของกำพวดนี้ไม่ได้มีกำหนดที่ตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของนายปี่แต่ละคน นายปี่บางคนอาจชอบกำพวดพวดที่สั้นและเส้นผ่านศูนย์กลางของกำพวดที่ใหญ่มาก หรือบางคนอาจชอบกำพวดที่ยาว ก่อนที่จะนำกำพวดมาใช้ประกอบกับใบตาลนั้น จะต้องนำด้ายมาเคียนพันที่ก้นกำพวด โดยเคียนด้ายที่ก้นกำพวดให้ยาวขึ้นไปทางปลายกำพวดประมาณ ๑.๕๐ - ๒ เซนติเมตร และใช้ขี้ผึ้ง หรือยางไม้ เช่น ยางหมาก เป็นตัวประสานยึดด้ายที่เคียนไว้ด้วยกันให้กระชับแน่น ส่วนความหนาของการเคียนด้ายนั้นมิได้กำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับขนาดของรูปักกำพวดเป็นสำคัญ ดังที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้อธิบายถึงวิธีการทำกำพวดและการพันด้ายก้นกำพวดไว้ดังนี้

อุปกรณ์สำหรับการทำกำพวด

๑. แผ่นทองเหลือง (แบบบาง)

๒. กรรไกร

๓. ตะใบ

๔. คีม

๕. ด้ายสำหรับเคียนกำพวด

วิธีการทำกำพวดและลิ้นปี่ ใช้เหล็กทองเหลืองที่เตรียมไว้แบบเป็นแผ่น (ต้องใช้เหล็กทองเหลืองเท่านั้น เหล็กนาคไม่ได้ และต้องเป็นชนิดที่บางที่สุด) ใช้กรรไกรตัดแต่งให้เป็นรูปทรง เมื่อเป็นรูปทรงแล้วให้ใช้ตะใบนำมาขัดเพื่อลบรอยขรุขระหรือเสี้ยนและให้เป็นเนื้อเดียวกัน โดยใช้ตะใบขัดทั้งสองด้านให้บาง จากนั้นนำเหล็กทองเหลืองมาม้วน โดยใช้คีมจับแล้วหมุนช้า ๆ หลักการม้วนเหล็กทองเหลืองนั้นต้องใจเย็น ไม่รีบร้อน ถ้าหากม้วนมากเกินไปจะทำให้เหล็กยับและเสียรูปทรง ทำช้า ๆ ให้เหล็กม้วนทีละนิด หากม้วนเหล็กหนาหรือซ้อนมากเกินไปจะทำให้คลายกลับภายหลัง และเสียงที่ออกมาจะมีเสียงที่ไม่ชัดหรือเสียงที่แค้น (แน่น) ผู้เป่าจะรู้สึก

เหนื่อยกับการเป่าฉะนั้นต้องม้วนให้เหล็กบาง จากนั้นนำกำพวดที่ม้วนเสร็จแล้วมาดัดกับเหล็กที่เตรียมไว้เพื่อให้มีรูปทรงที่สวยงาม ดัดให้กลม เพื่อตกแต่งรูปแบบของขอบ เมื่อกลมดีแล้วใช้ตะใบขัดอีกครั้ง เพื่อให้เป็นเนื้อเดียวกัน เมื่อสำเร็จแล้ว เอาเชือกด้ายนำมาพันรอบเหล็กทองเหลืองที่ทำเสร็จเพื่อพันให้เหล็กทองเหลืองไม่หลุดไปไหน พันจนพอประมาณแล้ว ทำบ่วงคล้อง ๒-๓ ครั้ง เพื่อป้องกันไม่ให้หลุด แล้วทดลองนำมาสวมเข้ากับกระบอกปี่ว่าได้ขนาดกับรูกระบอกปี่หรือไม่ ถ้าไม่ได้ก็ตกแต่งใหม่จนได้พอประมาณกับรูของปี่

(อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์, ๔ มิถุนายน ๒๕๕๒)

(๒.๒) ลิ้น

ลิ้นเป็นตัวสั่นสะเทือนให้เกิดเสียง ซึ่งทำด้วยใบตาลแห้งนำมาพับทบ ๖ ทบ ตัดตกแต่งให้เป็นรูปทรงโค้งเหมือนเล็บมือหรือเหมือนพัด และผูกติดที่ปลายกำพวดด้วยเชือกเส้นเล็ก ๆ หนาประมาณ ๐.๑ – ๐.๒ เซนติเมตร ซึ่งเรียกเชือกนี้ว่าเชือกคาบ โดยทำเป็นเงื่อนตะกรุดเบ็ด ตรึงเชือกให้ให้กระชับแน่นโดยให้ใบตาลติดที่ปลายกำพวด สำหรับการพับลิ้นปี่ให้มี ๖ กลีบนี้ นายปี่หลายคนได้ให้เหตุผลว่า ทำให้เสียงดังแน่น มีความคงทน รักษาได้นานกว่า ใช้งานได้มากกว่าไม่พองและไม่เปื่อยง่าย(ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๔๑) ในส่วนของขนาดลิ้นปี่นั้นนายปี่แต่ละคนจะนิยมตัดลิ้นปี่มีขนาดที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการในเรื่องเสียงของนายปี่แต่ละคนเป็นสำคัญ เช่นหากต้องการให้เสียงปี่มีลักษณะที่เสียงดังเจิดจ้า ขนาดของลิ้นปี่จะมีขนาดที่ใหญ่ หรือหากต้องการให้เสียงปี่มีเสียงเบา เล็กแหลม และกินลมน้อย ขนาดลิ้นปี่ก็จะมีขนาดที่เล็ก แต่โดยทั่วไปแล้วขนาดลิ้นปี่นั้นอยู่ที่ความยาวโดยประมาณ ๑.๕๐ - ๒ เซนติเมตร และความกว้างโดยประมาณ ๑.๕๐ - ๒ เซนติเมตร อนึ่งใบตาลที่นำมาตัดลิ้นปี่นั้นจะต้องมีการคัดเลือกอย่างดีเพราะจะมีผลต่อเสียงปี่โดยตรง ซึ่งนายปี่แต่ละคนจะมีกลวิธีในการเลือกใบตาลสำหรับตัดลิ้นปี่ที่แตกต่างกันออกไป

ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้กล่าวถึงวิธีการคัดเลือกใบตาลสำหรับทำลิ้นปี่ไว้ดังนี้

การเลือกใช้ต้องเป็นใบตาลโตนดที่เป็นใบผู้ ใบตาลโตนดที่อยู่บริเวณกลางทุ่งนามักจะใช้ได้ไม่ค่อยดี ส่วนใบตาลโตนดที่จะใช้ได้ดีนั้นจะต้องขึ้นอยู่บริเวณแถบริมชายป่าเมื่อนำมาทำลิ้นปี่แล้วเป่าได้ดี และเป็นที่นิยม

นำมาทำกัน ลักษณะการเลือกต้นตาลที่จะเอาใบตาลโตนดนั้น ต้องเลือกที่ต้นที่มีลำต้นสูงใหญ่ วิธีการเลือกใบตาลโตนดนั้น ต้องเลือกที่ใบสีแดงตั้งแต่ปลายตลอดโคน มีใบที่ยาว และใหญ่ ที่สำคัญจะต้องไม่กรอบหรือผุง่าย ลักษณะใบแบบนี้สามารถนำมาทำลิ้นปี่ได้ดี

(อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๔ มิถุนายน ๒๕๕๒)

รองศาตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงวิธีการเลือกใบตาลไว้ในหนังสือมานุษยวิทยาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไว้ว่า

การเลือกใบตาลสำหรับนำมาทำลิ้นปี่ของนักปี่แต่ละคนมีความแตกต่างกันไป บางคนมีวิธีการเลือกใบตาลที่มีพื้นเรียบ ๆ บาง ๆ ใช้ส่วนข้างของใบ ไม่ใช้ตรงกลางใบเพราะเห็นว่ามีความหนาและเปราะง่าย นอกจากนี้ต้องเป็นใบที่แก่จัด ต้องเลือกใบตาลจากต้นตาลที่มีอายุหลายปี ใช้ใบที่หล่นจากต้นไม่ใช้ใบสด

(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๔๑)

และสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวถึงวิธีการเลือกใบตาลสำหรับตัดลิ้นปี่ไว้ว่า

ขั้นต่อไปก็ทำลิ้นปี่ โดยทำจากใบตาล เลือกใบตาลจากต้นที่แคระแกร็น เพราะตาลประเภทนี้ใบจะบางเมื่อเป่าไม่ต้องใช้ลมหนัก นำใบตาลมาตากแดดให้แห้ง บางคนนิยมทอดหรือลอยน้ำมันมะพร้าวเสียก่อน เพื่อใบตาลจะไม่เกิดการพองเพราะน้ำลาย

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์ , ๒๕๔๒:๔๕๙๔)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นสามารถสรุปลักษณะของใบตาลที่นิยมนำมาทำลิ้นปี่ได้ว่าจะต้องเป็นใบตาลแห้งที่มีความหนาของใบพอประมาณคือไม่หนาและไม่บางจนเกินไปโดยเลือกใบที่มีลักษณะราบเรียบตลอดทั้งใบ และต้องเป็นใบตาลที่นำมาจากต้นตาลที่มีอายุหลายปีและขึ้นในบริเวณแถบชายป่า จึงจะสามารถนำมาผลิตลิ้นปี่ได้ดี

๕.๑.๓ ผ้าพันปี่

ผ้าพันปี่เป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งที่มีความจำเป็นสำหรับการบรรเลงปี่โนรา อุปกรณ์ชนิดนี้เทียบได้กับกระบังลมปี่ชวา ปี่มอญ ในภาคกลาง ซึ่งปี่นอก ปี่ใน ในวัฒนธรรมดนตรีของภาคภาคกลางไม่ปรากฏว่ามีเครื่องช่วยชนิดนี้ ซึ่งทั้งนี้ก็เพราะปี่นอก ปี่ในนั้นใช้วิธีการอมลิ้นปี่เข้าในปากโดยให้ริมฝีปากจรดที่ทวนบนของเลาปี่ หากแต่ปี่โนรานั้นมีวิธีการอมลิ้นปี่ที่ต่างออกไปคือ อมเฉพาะปลายใบตาลเท่านั้นผลที่ตามมาคือ อาการเมื่อยบริเวณริมฝีปากเพราะต้องเม้มริมฝีปากตลอดเวลาในขณะที่เป่าปี่ ซึ่งหากเป็นการบรรเลงเพลงช้าครู่ก็อาจไม่จำเป็นต้องใช้ผ้าพันปี่ก็ได้ หากแต่การบรรเลงนั้นบรรเลงโดยติดต่อกันเป็นเวลานาน การใช้ผ้าพันปี่จะเป็นประโยชน์มากเพราะจะช่วยบรรเทาอาการเมื่อยที่ริมฝีปากของผู้เป่าได้อย่างดี ทั้งยังช่วยป้องกันมิให้ลมรั่วอีกด้วย ผ้าพันปี่นี้ปัจจุบันทำด้วยผ้าเช็ดหน้าทรงสี่เหลี่ยมด้านเท่าความยาวประมาณด้านละ ๕๐ เซนติเมตร ครูอำนาจได้กล่าวถึงผ้าพันปี่ไว้ว่า

> *ผ้าพันปี่ มีความสำคัญมาก ในการเป่าจำเป็นต้องใช้ผ้าพันไว้เพราะจะช่วยกำบังในขณะที่ต้องเป่านาน ๆ เพราะถ้าไม่ทำผ้ากำบังไว้ ขณะที่เป่านานจะทำให้ปากแตกได้ และอีกอย่างหนึ่งการเป่านาน ๆ ป้องกันลมที่เป่าออกมาด้านนอกได้ เมื่อเป่านาน ๆ จะช่วยยับยั้งกำลังลมที่เป่าได้ ทำให้เกิดเสียงหนักแน่นเวลาที่เป่าและยังสามารถเป่าได้นานเท่าไรก็ได้*
> (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๔ มิถุนายน ๒๕๕๒)

ภาพที่ ๑๒ ผ้าพันปี่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. บริบทเกี่ยวกับโนรา

๒.๑ ความหมาย

พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของ โนรา ไว้ดังนี้

ศิลปะการแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของภาคใต้ มีแม่บทรำอย่างเดียวกับละครชาตรี, โนรา ก็ว่า, เขียนว่า มโนราห์ ก็มี.
(ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๒:๘๓๓)

จากความหมายดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้และมียังมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับละครชาตรี ทั้งนี้เพราะด้วยเห็นว่ามีแบบแผนของการรำท่าแม่บทที่มีลักษณะอย่างเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบว่าโนรายังมีชื่อเรียกว่า มโนราห์ ซึ่งคำว่ามโนราห์นี้น่าจะเป็นรากศัพท์จริงของคำว่า โนรา เพราะด้วยสำเนียงพูดของคนภาคใต้นั้นมักจะมีการพูดตัดคำให้สั้นลง เช่นคำว่า ตลาด ก็เหลือเพียง หลาด หรือ ทะเล ก็เหลือเพียง เล ดังนี้เป็นต้น ฉะนั้นคำว่า โนรา นี้ก็เช่นเดียวกันจากคำเต็มว่า มโนราห์ และตัดเหลือเพียง โนรา

๒.๒ ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของโนรานี้มีความเกี่ยวข้องกับละครชาตรีซึ่งมักมีการสันนิษฐานกันว่า โนราได้แบบอย่างมาจากละครชาตรีบ้าง และละครชาตรีได้แบบอย่างมาจากโนราบ้าง หรือในบางครั้งก็จัดโนราและละครชาตรีเป็นพวกเดียวกัน

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวว่า โนราเป็นการแสดงอย่างเดียวกับละครชาตรี ดังที่ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า

ละครของไทยเรามี ๓ อย่าง คือ "ละครชาตรี" อย่างเช่นเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกกันในมณฑลนั้นว่า " โนรา " อย่าง ๑ ละครที่เล่นในราชธานีเรียกว่า "ละครใน" อย่าง ๑ "ละครนอก" อย่าง ๑ ละครทั้ง ๓ อย่างนี้มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี
(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๒๑)

จากพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพนั้นเห็นได้ว่า พระองค์ทรงจัดให้ โนรา เป็นละครอย่างเดียวกับละครชาตรีที่ในภาคกลางหากแต่เรียกชื่อผิดกันเท่านั้น และยังกล่าวว่าทั้งละครโนราและชาตรีนี้มีมาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีของไทย ด้วยความที่ละครชาตรีและโนรานี้มีความเกี่ยวข้องกันนั่นเองจึงมีการเรียกชื่อละครโนรานี้ว่า “ละครโนราชาตรี” และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่าละครโนราดังกล่าวได้มีแบบแผนของการแสดงจากละครในกรุงศรีอยุธยา โดยทรงศึกษาจากตำนานและบทร้องร้องไหว้ครูของโนรา ที่ทรงบันทึกมาจากคณะละครที่แสดงในเมืองนครศรีธรรมราช ดังที่ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า

> *เดิมนั้นพระเทพสิงหรบุตรของนางศรีคงคา หัดละครที่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงขร ได้พาแบบแผนละครลงไปหัดขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชเป็นปฐม จึงได้เล่นละครกันสืบมา พวกละครโนราชาตรียังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงหร และขุนศรัทธาในคำไหว้ครูจนทุกวันนี้*
>
> *ความที่กล่าวว่า ละครโนราชาตรีได้แบบแผนลงไปจากกรุงศรีอยุธยา ข้อนี้มีหลักฐานประกอบในคำไหว้ครูอีก ๑ บท ซึ่งว่าด้วยเพลงรำ มีเป็นกลอนว่า*
>
> *ครูเอยครูสอน สอนไว้ให้รำสิบสองท่า*
> *พ่อขุนศรัทธา สอนให้รำท่าต่างกัน*
> *แม่ลายกนก แล้วยกขึ้นเป็นเครือวัลย์*
> *ราหูจับจันทร์ ให้เวียนแต่ซ้ายไปขวา*
> *(บทขาด) (บทขาด)*
> *ปลดปลงลงมา ให้รำเป็นท่าบัวตูม*
> *บัวบานบัวคลี่ จงกลนี้แย้มกระพุ่ม*
> *(บทขาด) แล้วท่าแมลงมุมชักใย*
> *ท่าพระยาหงส์ทอง ลงลอยล่องลำน้ำไหล*
> *ล่องตรงลงไป ยังปากน้ำพระคงคา*
> *ขอเชิญร้อยชั่ง เจ้ารำช้างประสานงา*
> *รำท่ากินรา ลงมาจะเล่นสาคร*
> *แล้วเก็บดอกไม้ มาร้อยเป็นเครื่องอาภรณ์*
> *นี่แหละครูสอน ทำนองพ่อขุนศรัทธา ฯ*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๒๓ – ๒๒๔)

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนราไว้ว่า

โนรา หรือ มโนราห์ (เขียนเป็น มโนราและมโนราห์ก็มี) เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมานานและนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำบางส่วนเล่นเป็นเรื่อง และบางโอกาสมีบางส่วนแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม

อาศัยหลักฐานจากตำนานก็ดี จากวรรณกรรมท้องถิ่นก็ดี แม้แต่ในวรรณคดีของภาคกลางที่กล่าวถึงการละเล่นพื้นเมืองชนิดนี้ก็ดี (เช่น บทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ในรัชกาลที่ ๒) ปรากฏว่าจนล่วงถึงสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ล้วนเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า "ชาตรี"

เมื่อชาตรีแพร่หลายสู่ภาคกลาง ชาวภาคกลางเห็นว่ามีลักษณะใกล้ละคร จึงเรียกกันว่า "ละครชาตรี" ซึ่งตำนานละครอิเหนาพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอ้างถึงโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ เรื่องพระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนกว่า มีละครชาตรีเล่นในงานมหรสพที่ในกรุงเทพฯ (แต่ในคำโคลงนั้น ยังคงเรียกว่า ชาตรี) ว่า

"ชาตรีตลุบตุบทิ้ง	*กลองโทน*
รำสบัดชัดสะเอวโอน	*อ่อนแปล้*
คนกรับรับขยับโยน	*เสียงเยิ่น*
ร้องเรื่องรถเสนแก้	*ห่อขยุ้มยาโรย"*

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์ , ๒๕๔๒:๓๘๗๑)

ความจากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้นกล่าวว่าโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวภาคใต้มายาวนานแต่เดิมและพบว่าในภาคกลางเรียกการแสดงโนราของภาคใต้นี้ว่า ชาตรี (โดยอ้างมาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ ๒) และยังกล่าวต่อไปว่าการแสดงโนรานี้มีความนิยมมากจนเผยแพร่เข้ามายังภาคกลาง ชาวภาคกลางเรียกว่า ละคร เพราะเห็นว่าเป็นการแสดงเหมือนอย่างละครของภาคกลางจึงได้เรียกการแสดงชนิดนี้ว่า ละครชาตรี เหตุใดจึงเรียกว่าละครชาตรีนั้นอาจเทียบเคียงจากการเรียกละครของภาคกลางที่เรียกว่า ละครนอก ละครใน โดยเมื่อพิจารณาคำว่าละครนอก ละครใน พบว่า

ละครนอกนั้นเป็นละครที่เล่นกันนอกราชสำนักจึงได้เรียกว่าละครนอก ส่วนละครในนั้นเป็นละครที่เล่นกันภายในราชสำนักจึงได้เรียกว่าละครใน ฉะนั้นคำว่าละครชาตรีก็น่าจะมีความหมายในลักษณะดังกล่าวเช่นกัน

สำหรับคำว่า ชาตรี ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายไว้ว่า

> *ผู้ที่มีศิลปะวิชาอาคมหรือฝีไม้ลายมือในการต่อสู้ เช่น ชายชาตรี ; ละครต้นแบบของละครรำ เล่นกันเป็นพื้นบ้านทั่วไป มีตัวละครน้อย เดิมเป็นชายล้วน ตัวละครที่ไม่สำคัญมักไม่แต่งตัวยืนเครื่อง กระบวนรำไม่สู้งดงามปราณีตนัก เรียกว่าละครชาตรี...*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๒ : ๓๕๙)

จากความหมายของคำว่า ชาตรี ที่ราชบัณฑิตกล่าวนั้น ในความหมายที่เกี่ยวข้องกับการแสดงชนิดนี้ เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า ชาตรี นี้น่าจะเป็นไปในความหมายที่หมายถึง ผู้มีศิลปะวิชาอาคมหรือฝีไม้ลายมือในการต่อสู้ ทั้งนี้เพราะว่า นักแสดงโนราในส่วนมากมักจะเรียนวิชาทางไสยศาสตร์เพื่อป้องกันตัวจากการใช้อาคมของคนอื่น ๆ และใช้เป็นเสน่ห์มหานิยมเพื่อจูงจิตให้คนดูหลงใหล ฉะนั้นคำว่าละครชาตรีที่ชาวภาคกลางนิยมเรียกนั้นอาจหมายถึงละครของผู้มีวิทยาอาคมก็เป็นได้ ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงการเป็นผู้มีวิชาอาคมของนักแสดงโนราชาตรีไว้ว่า

> *ยังมีประเพณีของละครชาตรี ที่เป็นการแปลกอีกอย่าง ๑ เกิดแต่กลัวถูกกระทำร้ายด้วยวิทยาอาคม มักใช้เสกเป่าและมีเครื่องป้องกันต่าง ๆ เป็นต้นว่ามีด้ายมงคลสวมเทริดที่ใส่ศีรษะ และบางทีก็ใช้ผ้าประเจียดห้อยบ่าเวลาที่ออกโรงเล่นละคร*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๕๙)

ส่วนที่เรียกการแสดงชาตรีว่าโนรานั้นเกิดจากการนำบทละครเรื่องพระสุธน- มโนราห์ในตอนโดดเด่นมาผูกเป็นเรื่องราว ปรากฏว่าเป็นที่นิยมกันมากด้วยนิยมว่าเป็นเรื่องแปลก เพราะโดยมากการแสดงชาตรีนี้โดยทั่วไปมักแสดงแต่เรื่องประโลมโลกแบบเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือไม่ก็เรื่องที่เกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์เทพยดา เมื่อความนิยมในเรื่องที่ปรุงขึ้นใหม่นี้มีกันมากขึ้น ผู้คนจึงนิยมเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า มโนราห์ ตามเนื้อหาของเรื่องที่มีนางมโนราห์เป็นตัวละครเอกของเรื่อง เช่นเดียวกับการเรียกเพลงขอมกล่อมลูกสามชั้น ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่าเพลงเขมรไทรโยค ทั้ง ๆ ที่พระองค์มีพระประสงค์ให้ใช้ชื่อเดิม แต่ปรากฏว่าผู้คนนิยมเรียกชื่อเพลงว่าเพลงเขมรไทรโยคตามลักษณะเนื้อหาของเพลงที่ชื่นชมความงามของน้ำตกไทรโยคมากกว่า ดังนี้เป็นต้น และด้วยความนิยมการพูดตัดคำให้สั้นลงของชาวปักษ์ใต้ ฉะนั้นจากคำว่า “มโนราห์” จึงเหลือเพียง “โนรา” ดังที่สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวไว้ว่า

> *ต่อมาได้มีผู้คิดนำเอาเนื้อเรื่องบางตอนของนิทานเรื่องพระสุธน (เช่นตอนพรานบุญจับนางกินรีได้นางมโนห์รา) มาดัดแปลงเล่นเป็นแบบชาตรี ดังที่ปรากฏในบทชาตรีเรื่องนางมโนห์รา (ที่เข้าใจผิดกันว่าเป็นละครครั้งกรุงเก่า) จนเป็นที่ติดใจของผู้ชม ความชื่นชอบที่มีต่อเนื้อเรื่องก็ดี รูปร่างลักษณะที่แปลกชวนพิศวงของกินรีก็ดี ความตื่นเต้นชวนสนุกจากบทบาทของพรานบุญซึ่งเป็นตัวสำคัญตัวหนึ่งก็ดี เป็นเหตุให้คณะชาตรีเกิดการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบางส่วน มีการคิดประดิษฐ์ท่ารำบางท่าให้สอดคล้องกับลีลาของกินรี และแม้กระทั่งตัวพรานบุญก็ถูกยืมทั้งชื่อ รูปร่าง และลักษณะนิสัยมาใช้เป็นตัวตลก ที่เรียกว่า “พราน” สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของชาตรี ความนิยมเล่นเรื่องนี้บ่อย ๆ (โดยเฉพาะเมื่อแสดงในพิธีโกนจุก) สาเหตุเหล่านี้ทำให้ชาวบ้านพากันขานชื่อ “มโนห์รา” จนติดปากแทนคำชาตรี แล้วต่อมาคำ “มโนห์รา” ก็กลายเป็น “โนรา” ตามความนิยมตัดทอนพยางค์ของภาษาถิ่นใต้ในที่สุดคำ “ชาตรี” มีผู้เรียกน้อยลงและสูญหายไป*
>
> (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒:๓๘๗๑)

๒.๓ แบบแผนการแสดงโนรา

แบบแผนของการแสดงโนราที่จะกล่าวต่อไปนี้ประกอบด้วย แบบแผนของเครื่องแต่งกาย แบบแผนของรูปแบบการแสดง และแบบแผนของดนตรี ซึ่งข้อมูลที่จะกล่าวในส่วนนี้ผู้วิจัยอ้างอิงมาจากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้เป็นหลัก ทั้งนี้เพราะเอกสารเล่มนี้ได้มีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลได้สมบูรณ์ที่สุดเล่มหนึ่ง

๒.๓.๑ แบบแผนเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของการแสดงโนราสันนิษฐานว่าได้เค้าโครงของการแต่งกายมาจากเครื่องทรงของท้าวพระยาในสมัยโบราณ ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวถึงเครื่องแต่งกายของละครโนราชาตรี ไว้ว่า

> *เครื่องแต่งตัวอย่างเช่นนายโรงละครโนราชาตรีแต่งคือ นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยังรั้งจีบโจงไว้หางหงส์สวมเครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อ และศีรษะสวมเทริด (ซึ่งยังแต่งอยู่จนทุกวันนี้) เป็นแบบเครื่องท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๔๖ : ๒๒๔)

รูปแบบของเครื่องแต่งกายการแสดงโนราได้วิวัฒนาการไปตามกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปทั้งในส่วนของวัสดุในการผลิตเครื่องแต่งกาย และความปราณีตงดงาม แต่หลัก ๆ แล้วก็ยังมีเค้าโครงเครื่องทรงของท้าวพระยาอยู่ครบดังเดิม โดยแต่เดิมนั้นผู้แสดงโนรามักเป็นผู้ชายจึงไม่นิยมสวมใส่เสื้อโดยจะสวมเพียงเครื่องประดับต่าง ๆ บนร่างกายแต่เท่านั้น มาในสมัยหลังเมื่อกรรมวิธีการผลิตเครื่องแต่งกายที่เจริญก้าวหน้ามากขึ้น เช่น ลูกปัดแต่เดิมนั้นเป็นของหายากจึงนำมาใช้เพียงเท่าที่จำเป็นแต่เท่านั้น แต่ในสมัยหลังนี้ลูกปัดเป็นสิ่งที่หาง่ายและมีจำนวนมากดังนั้นจึงคิดออกแบบทำเครื่องประดับโดยร้อยด้วยลูกปัดให้เป็นสีสันต่าง ๆ อย่างงดงามเป็นแผงยาวคลุมตัวผู้แสดงได้ และในระยะหลังนี้ปรากฏว่าผู้หญิงนิยมรำโนรามากขึ้น ดังนั้นเครื่องแต่งกายจึงต้องออกแบบให้มิดชิดเหมาะสมกับสรีระของผู้หญิง ซึ่งสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวถึงเครื่องแต่งกายของโนราไว้ว่า

เครื่องแต่งกายของโนรา ประกอบด้วยสิ่งสำคัญต่อไปนี้

๑.เทริด *เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง (โบราณไม่นิยมให้นางรำใช้) ทำเป็นรูปมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้า มีด้ายมงคลประกอบ*

๒.เครื่องลูกปัด *เครื่องลูกปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายมีดอกดวง ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วยชิ้นสำคัญ ๕ ชิ้น คือ*

บ่า สำหรับสวมทับบนบ่าซ้าย – ขวา รวม ๒ ชิ้น

ปิ้งคอ สำหรับสวมห้อยคอหน้า – หลัง คล้ายกรองคอ รวม ๒ ชิ้น

พานอก ร้อยลูกปัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก บางถิ่นเรียกว่า "พานโครง" บางถิ่นเรียกว่า "รอบอก"

เครื่องลูกปัดดังกล่าวนี้ใช้เหมือนกันทั้งตัวยืนเครื่องและตัวนาง (รำ) แต่มีช่วงหนึ่งที่คณะชาตรีในมณฑลนครศรีธรรมราชใช้อินทรธนู ซับทรวง (ทับทรวง) ปีกเหน่ง แทนเครื่องลูกปัดสำหรับตัวยืนเครื่อง

๓. ปีกนกแอ่น หรือ ปีกเหน่ง *มักทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายนกนางแอ่นกำลังกางปีก ใช้สำหรับโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง สวมติดกับสังวาลอยู่ที่ระดับเหนือสะเอวด้านซ้ายและขวา คล้ายตาบทิศละคร*

๔. ซับทรวง หรือ ทับทรวง หรือ ตาบ *สำหรับสวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางไม่ใช้ซับทรวง*

๕. ปีก *หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า หาง หรือหางหงส์ นิยมทำด้วยเขาควายหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก ๑ คู่ ซ้าย – ขวาประกอบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้ มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้เหนือปลายปีก ใช้ลูกปัดร้อยห้อยเป็น*

ดอกดวงรายตลอดทั้งข้างซ้ายและขวาให้ดูคล้ายขนของนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับสะเอว ปล่อยปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกินรี

๖. ผ้านุ่ง *เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยปลายชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบน เรียกปลายชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า "หางหงส์" (แต่ชาวบ้านส่วนมากเรียกปีกว่า หางหงส์) การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจงกระเบน*

๗. หน้าเพลา เหน็บเพลา หนับเพลา *ก็ว่า คือ สนับเพลาสำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขาใช้ลูกปัดร้อยทับหรือร้อยแล้วทาบ ทำเป็นลวดลายดอกดวง เช่น ลายกรวยเชิงรักร้อย*

๘. หน้าผ้า *ลักษณะเดียวกับชายไหว ถ้าเป็นของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบเป็นลวดลาย ที่ทำเป็นผ้า ๓ แถบ คล้ายชายไหวล้อมด้วยชายแครงก็มี ถ้าเป็นของนางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่าง ๆ สำหรับคาดห้อยเช่นเดียวกับชายไหว*

๙. ผ้าห้อย *คือ ผ้าสีต่าง ๆ ที่คาดห้อยคล้ายชายแครง แต่อาจมีมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าที่โปร่งบางสีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อยลงทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหน้าผ้า*

๑๐. กำไลต้นแขนและปลายแขน *เป็นกำไลสวมต้นแขน เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดูทะมัดทะแมงและเพิ่มให้สง่างามยิ่งขึ้น*

๑๑. กำไล *กำไลของโนรามักทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวน ใช้สวมมือและเท้าข้างละหลาย ๆ วง เช่น แขนแต่ละข้างอาจสวม ๕ - ๑๐ วงซ้อนกัน เพื่อเวลาปรับเปลี่ยนท่าจะได้มีเสียงดังเป็นจังหวะเร้าใจยิ่งขึ้น*

๑๒. เล็บ *เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินนร กินรี ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปัดสอดสีไว้พองาม นิยมสวมมือละ ๔ นิ้ว (ยกเว้นหัวแม่มือ)*

เครื่องแต่งกายโนราตามรายการที่ ๑ ถึงที่ ๑๒ รวมเรียกว่า "เครื่องใหญ่" เป็นเครื่องแต่งกายของตัวยืนเครื่องหรือโนราใหญ่ ส่วนเครื่องแต่งกายของตัวนางหรือนางรำ เรียกว่า "เครื่องนาง" จะตัดเครื่องแต่งกายออก ๔ อย่าง คือ เทริด (ใช้ผ้าแถบสีสดหรือผ้าเช็ดหน้าคาดรัดแทน) กำไลต้นแขนซับทรวง และปีกนกแอ่น (ปัจจุบันนางรำทุกคนนิยมสวมเทริดด้วย)

๑๓. หน้าพราน *เป็นหน้ากากสำหรับตัว "พราน" ซึ่งเป็นตัวตลก ใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคาง ทำจมูกยื่นยาว ปลายจมูกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาดำให้ผู้สวมมองเห็นได้ถนัด ทาสีแดงทั้งหมด เว้นแต่ส่วนที่เป็นฟันทำด้วยโลหะสีขาว หรือทาสีขาว หรืออาจเลี่ยมฟัน (มีเฉพาะฟันบน) ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือห่านสีขาวติดทาบไว้ต่างผมหงอก*

๑๔. หน้าทาสี *เป็นหน้ากากของตัวตลกหญิง ทำเป็นหน้าผู้หญิง มักทาสีขาวหรือสีเนื้อ*

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒ :๓๘๗๖-๓๘๗๗)

๒.๓.๒ แบบแผนรูปแบบของการแสดงโนรา

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ กล่าวถึงรูปแบบของการแสดงโนราว่า *"โนราเป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมานานและนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำบางส่วนเล่นเป็นเรื่อง และบางโอกาสมีบางส่วนแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม"* ซึ่งตามที่สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้กล่าวนั้นสามารถแยกรูปแบบการแสดงออกเป็นส่วน ๆ ได้ดังนี้คือ รูปแบบการร้อง รูบแบบการรำ รูปแบบการเล่นเป็นเรื่องราว และรูปแบบการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม และสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ได้กล่าวถึงรูปแบบการแสดงโนราไว้ ดังนี้

องค์ประกอบหลักของการแสดงโนรา ซึ่งเป็นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิงโดยตรงมีดังนี้

๑. การรำ *โนราแต่ละตัวต้องรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำประสมท่าต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับมีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้า*

กับจังหวะดนตรีและต้องรำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงเหมาะแก่กรณี บางคนอาจอวดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การเล่นแขน การทำให้ตัวอ่อน การรำท่าพลิกแพลง เป็นต้น

๒. การร้อง *โนราแต่ละตัวจะต้องอวดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็ว ได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถร้องโต้ตอบแก้คำอย่างฉับพลันและคมคาย เป็นต้น*

๓. การทำบท *เป็นการอวดความสามารถในการตีความหมายของบทร้องเป็นท่ารำ ให้คำร้องและท่ารำสัมพันธ์กันต้องตีท่าให้พิศดารหลากหลายและครบถ้วนตามคำร้องทุกถ้อยคำต้องขับบทร้องและตีท่ารำให้ประสมกลมกลืนกับจังหวะและลีลาของดนตรีอย่างเหมาะเหม็ง การทำบทจึงเป็นศิลปะสุดยอดของโนรา*

๔.การรำเฉพาะอย่าง *นอกจากโนราแต่ละคนจะต้องมีความสามารถในการรำ การร้อง และการทำบทดังกล่าวแล้วยังต้องฝึกการรำเฉพาะอย่างให้เกิดความชำนาญเป็นพิเศษด้วยซึ่งการรำเฉพาะอย่างนี้ อาจใช้แสดงเฉพาะโอกาส เช่น รำในพิธีไหว้ครู หรือพิธีแต่งพอกผูกผ้าใหญ่ บางอย่างใช้รำเฉพาะเมื่อมีการประชันโรง บางอย่างใช้โอกาสรำลงครู (ดู รำลงครู) หรือโรงครู หรือรำแก้บน เป็นต้น การรำเฉพาะอย่างนี้มีดังนี้*

(๔.๑) รำบทครูสอน
(๔.๒) รำบทปฐม
(๔.๓) รำเพลงทับเพลงโทน
(๔.๔) รำเพลงปี่
(๔.๕) รำเพลงโค
(๔.๖) รำขอเทริด
(๔.๗) รำเฒ่ียนพรายและเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว)
(๔.๘) รำแทงเข้
(๔.๙) รำคล้องหงส์
(๔.๑๐) รำบทสิบสองหรือรำสิบสองบท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๕. การเล่นเป็นเรื่อง *โดยปกติโนราไม่เน้นการเล่นเป็นเรื่อง แต่ถ้ามีเวลาแสดงมากพอหลังจากอวดการรำการร้องและการทำบทแล้ว อาจแถมการเล่นเป็นเรื่องให้ดู เพื่อความสนุกสนาน โดยเลือกเรื่องที่รู้ดีกันแล้วบางตอนมาแสดงเลือกเอาแต่ตอนที่ต้องใช้ตัวละครน้อย ๆ (๒-๓ คน) ไม่เน้นที่การแต่งตัวตามเรื่อง มักแต่งตามที่แต่งรำอยู่แล้ว แล้วสมมติเอาว่าใครเป็นใคร แต่จะเน้นการตลกและการขับบทกลอนแบบโนราให้ได้เนื้อหาตามท้องเรื่อง*

ท่ารำ

ท่ารำของโนราที่เป็นท่าแบบหรือท่าหลัก สืบได้ไม่ลงรอยกัน เพราะต่างครูต่างตำรากัน และเนื่องจากสมัยก่อนมีผู้ประดิษฐ์ท่าเพิ่มเติมอยู่เรื่อยๆ ท่ารำของโนราที่ต่างสายตระกูลและต่างสมัยกันจึงผิดแปลกแตกต่างกัน แม้บางทีที่ชื่ออย่างเดียวกัน บางครูบางตำราก็กำหนดท่ารำต่างกันไป

ท่ารำที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมไว้จากคำชี้แจงของนายรงภักดี (ขาว) ผู้เคยเล่นละครชาตรีอยู่ที่เมืองตรัง ในบทพระราชนิพนธ์ตำนานละครอิเหนาว่ามี ๑๒ ท่าดังนี้

๑. ท่าแม่ลาย หรือท่าแม่ลายกนก
๒. ท่าราหูจับจันทร์ หรือท่าเขาควาย
๓. ท่ากินนร หรือกินนรรำ (ท่าขี้หนอน)
๔. ท่าจับระบำ
๕. ท่าลงฉาก
๖. ท่าฉากน้อย
๗. ท่าผาลา (ผาหลา)
๘. ท่าบัวตูม
๙. ท่าบัวบาน
๑๐. ท่าบัวคลี่
๑๑. ท่าบัวแย้ม
๑๒. ท่าแมงมุมชักใย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าเหล่านี้สืบได้ว่าเป็นท่าที่เรียกต่างกันออกไปก็มีแตกต่อเป็นท่าย่อยๆ ออกไปก็มี เช่น ท่าแม่ลาย บางตำราเรียกว่า ท่าเทพนม (คือแม่ของลายไทย) แตกต่อเป็นท่าเครือวัลย์บ้าง เป็นท่าพรหมสี่หน้าบ้าง ท่าลงฉาก บางครูแตกย่อยเป็นท่าสอดสร้อย เป็นต้น

ท่ารำหลักของโนรายังปรากฏในบทครูสอน บทสอนรำ และบทท่าปฐม ซึ่งบทเหล่านี้จะประกอบด้วยท่าต่าง ๆ แตกต่างกันไป และเมื่อต่างครูต่างประดิษฐ์ท่ารำของชื่อเท่านั้น ๆ ก็จะผิดแปลกกัน เช่น ท่าแมงมุมชักใย บางครูยืนรำ ใช้มือเลียนท่าแมงมุมชักใย บางครูรำแบบตัวอ่อนแอ่นหลังแล้วม้วนตัวลอดใต้ขา เป็นต้น

เพลง การร้องและการรับ

เพลงของโนราที่บรรเลงประกอบบทร้อง จะมีจังหวะลีลาแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทร้องและลีลาการรับของลูกคู่ เช่น เพลงประกอบกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด กลอนทอย แต่ละอย่างจะมีจังหวะลีลาและการรับของลูกคู่แตกต่างกัน ส่วนเพลงที่ประกอบการร้องบทไหว้ครู (กาดครู) ก็มีจังหวะลีลาและการรับต่างกัน มีเพลงขานเอ เพลงหน้าแตระ เพลงทับ เพลงโทน

เนื่องจากดนตรีโนราถือเอาจังหวะสำคัญกว่าทำนอง จึงเรียกหน้าพาทย์ว่า “หน้าทับ” และเรียกจังหวะลีลาการตีทับว่า “ฉับทับ”

ลำดับการแสดง

การแสดงโนราที่เป็นงานบันเทิงทั่วๆไป แต่ละครั้งแต่ละคนจะมีลำดับการแสดงที่เป็นขนบนิยม ดังนี้

(๑) ตั้งเครื่อง (ประโคมดนตรีเพื่อขอที่ขอทาง เมื่อเข้าโรงแสดงเรียบร้อยแล้ว)

(๒)โหมโรง

(๓) กาศครู หรือเชิญครู (ขับร้องบทไหว้ครู กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนรา สดุดีครูต้นและผู้มีพระคุณทั้งปวง)

(๔) ปล่อยตัวนางรำออกมา (อาจมี ๒ - ๕ คน) แต่ละตัวจะมีขั้นตอนดังนี้

(๔.๑) เกี้ยวม่าน หรือขับหน้าม่าน คือการขับร้องบทกลอนอยู่ในม่านกั้นโดยไม่ให้เห็นตัว แต่จะใช้มือดันม่าน ตรงทางแหวกออกเพื่อเร้าใจให้ผู้ชมสนใจและเป็นสัญญาณว่าตัวแสดงจะออกรำ โดยปกติตัวที่จะออกรำเป็นผู้ร้องขับบทเกี้ยวม่านเอง แต่อาจบางครั้งอาจใช้คนอื่นร้องขับแทน บทที่ร้องมักบรรยายอารมณ์ ความรู้สึกของหญิงสาววัยกำดัด หรือชมธรรมชาติ หรือกล่าวถึงคติโลก คติธรรม

(๔.๒) ออกร่ายรำแสดงความชำนาญและความสามารถในเชิงรำเฉพาะตัว

(๔.๓) นั่งพนัก ว่าบทร่ายแตระ แล้วทำบท (ร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้นๆ "สีโต ผันหน้า" ถ้าเป็นคนรำคนที่ ๒ หรือ ๓ อาจเรียกตัวอื่นๆ มาร่วมทำบทเป็น ๒ หรือ ๓ คนก็ได้ หรืออาจทำบทชมธรรมชาติ ชมปูชนียสถาน ฯลฯ เพลงที่นิยมใช้ประกอบการรำบททำนองหนึ่ง คือ เพลงทับเพลงโทน

(๔.๔) ว่ากลอน เป็นการแสดงความสามารถเชิงบทกลอน (ไม่เน้นการรำ) ถ้าว่ากลอนที่แต่งไว้ก่อนเรียกว่า "ว่าคำพรัด" ถ้าเป็นผู้มีปฏิภาณมักว่ากลอนสดเรียกว่า "ว่ามุตโต" โดยว่าเกี่ยวกับบุคคล สถานที่ เหตุการณ์เฉพาะหน้า การว่ากลอนสดอาจว่าคนเดียวหรือว่า ๒-๓ คนสลับวรรค สลับคำกลอนกันโดยฉับพลัน เรียกการร้องโต้ตอบกันว่า "โยนกลอน"

(๕) ออกพราน คือออกตัวตลก มีการแสดงท่าเดินพราน (ลีลาการเดินของพราน) นาดพราน (ลีลาการนาดกรายของพราน) ขับบทพราน (ขับร้องบทกลอนตามลีลาของพราน) พูดตลกเกริ่นให้คอยชมนายโรง แล้วเข้าโรง

(๖) ออกตัวนายโรงหรือโนราใหญ่ นายโรงจะอวดท่ารำและการขับบทกลอนเป็นพิเศษให้สมแก่ฐานะที่เป็นนายโรง

ในกรณีที่เป็นการแสดงประชันโรง โนราใหญ่จะทำพิธีเฆี่ยนพราย และเหยียบลูกนาว (เหยียบมะนาว) เพื่อเป็นการตัดไม้ข่มนามคู่ต่อสู้ และเป็นกำลังใจแก่ผู้ร่วมคณะของตน

(๗) ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่องและเล่นเรื่องอะไร

(๘) เล่นเป็นเรื่อง

เรื่องที่นิยมแสดง

ได้กล่าวแล้วว่าโนราไม่นิยมที่จะเล่นเป็นเรื่อง คงเล่นเป็นของแถมเมื่อมีเวลามากพอ เรื่องที่นำมาเล่นจึงมักใช้เรื่องที่รู้กันดีอยู่แล้ว ระยะแรก ๆ พบว่าเรื่องที่นิยมแสดง มี ๒ เรื่อง คือ เรื่องพระรถและเรื่องพระสุธน ต่อมาได้เพิ่มเป็น ๑๒ เรื่อง เรื่องที่เพิ่ม เช่น สังข์ทอง สินนุราช ไกรทอง เป็นต้น

ปัจจุบันโนราบางคณะนำเอานวนิยายสมัยใหม่มาแสดงเน้นการเดินเรื่องแบบละครพูดจนแทบจะไม่มีการรำและการร้องบท บางคณะมีการจัดฉากเปลี่ยนฉากใช้แสงสีประกอบจนแทบไม่หลงเหลือเอกลักษณ์ของโนราให้เห็น
(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒:๓๘๗๙-๓๘๘๒)

๒.๓.๓ รูปแบบดนตรีประกอบการแสดงโนรา

สำหรับรูปแบบของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนรานั้นสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวว่าเป็นวงที่ได้แบบอย่างมาจากวงปัญจดุริยางค์ของอินเดีย โดยได้รับอิทธิพลจากดนตรีของราชสำนักในสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยขุนศรัทธา ผู้ซึ่งนำทั้งรูปแบบของละครและรูปแบบของวงดนตรีลงมาในมณฑลนครศรีธรรมราชในคราเดียวกัน ซึ่งสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ ก็มีความเห็นเช่นเดียวกับ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ว่าดนตรีประกอบการแสดงโนราได้รับอิทธิพลมาจากวงปัญจดุริยางค์ของอินเดีย โดยกล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา ไว้ดังนี้

เครื่องดนตรีของโนรา ส่วนใหญ่เป็นเครื่องตีให้จังหวะเทียบได้กับเครื่องเบญจดุริยางค์ตามตำราอินเดีย มีดังนี้

๑. ทับ (โทน) เป็นเครื่องตีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนอง (แต่จะต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำเปลี่ยนจังหวะลีลาตามดนตรีผู้ทำหน้าที่ตีทับจึงต้องนั่งให้มองเห็นผู้รำตลอดเวลา และต้องรู้เชิงของผู้รำ)

๒. กลอง เป็นกลองทัดขนาดเล็ก (โตกว่ากลองของหนังตะลุงเล็กน้อย) ๑ ใบ ทำหน้าที่เสริมเน้นจังหวะและล้อเสียงทับ เทียบได้กับ "อาตตวิตตำ"

๓. ปี่ เป็นเครื่องเป่าเพียงชิ้นเดียวของวง นิยมใช้ปี่ใน หรือบางคณะอาจใช้ปี่นอก ใช้เพียง ๑ เลา เทียบได้กับ "สุสิรำ"

๔.โหม่ง คือ ฆ้องคู่ เสียงต่างกันที่เสียงแหลม เรียกว่า "เสียงโหม้ง" ที่เสียงทุ้มเรียกว่า "เสียงหมุ่ง" เทียบได้กับ "ฆนตำ"

๕. ฉิ่ง เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ

๖. แตระ หรือ แกระ คือ กรับ มีทั้งกรับอันเดียวที่ใช้ตีกระทบกับรางโหม่งหรือกรับคู่ และมีที่ร้อยเป็นพวงอย่างกรับพวงหรือใช้เรียวไม้หรือลวดเหล็กหลายๆ อันมัดเข้าด้วยกันตีให้ปลายกระทบกันก็เรียกว่า แตระ มีลีลาการขับร้องและรับบทกลอนอย่างหนึ่งเรียกว่า "เพลงหน้าแตระ" (ใช้แต่เฉพาะแตระไม่ใช้ดนตรีชิ้นอื่นประกอบ)

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒:๓๘๗๙)

ต่อมาพบว่านักดนตรีนิยมนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาบรรเลงร่วมเช่น นำซออู้ ซอด้วง มาบรรเลงโดยบรรเลงพร้อมกันกับปี่ หรือบางครั้งหากหาคนเป่าปี่ไม่ได้ก็ใช้ซอสีแทนปี่เลยก็มีแต่ก็พบน้อยมากทั้งนี้เพราะ หากวงใดไม่มีปี่บรรเลงก็มักไม่ได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชม มาในระยะหลังนี้พบว่ามีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมผสมวงคือ มีการนำคีย์บอร์ดมาร่วมบรรเลงพร้อมกับซอ และปี่ อีกด้วย

๓. บริบทเกี่ยวกับเพลงประกอบการแสดงโนรา

ดังที่ทราบมาแล้วว่าวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรานี้เป็นวงดนตรีที่ได้แบบแผนมาจากกรุงศรีอยุธยาตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงกล่าวมาแล้ว ฉะนั้นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงก็ย่อมเป็นเพลงที่มาจากวัฒนธรรมดนตรีของชาวภาคกลางด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งเห็นได้จากที่วงดนตรีโนราให้การนับถือเพลงพัดชาเป็นเพลงครู ทั้งนี้เพราะในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางนั้นก็ถือว่าเป็นเพลงพัดชาเป็นเพลงไหว้ครูของมโหรีเช่นเดียวกัน

สำหรับเพลงปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราที่สืบทอดจากกรุงศรีอยุธยานั้นสันนิษฐานว่าคงเป็นเพลงในอัตราสองชั้นและชั้นเดียวเป็นหลัก เมื่อนำมาบรรเลงในเมืองที่ห่างไกลจากพระนครมากบางเพลงจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากเพลงในกรุงทั้งที่เป็นทำนองเพลงและเครื่องกำกับจังหวะ หรือหากมองอีกในมิติหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าเพลงของดนตรีโนราอาจเป็นเพลงที่บรรเลงในสมัยกรุงศรีอยุธยาอย่างครบถ้วน ทั้งนี้เพราะด้วยหัวเมืองนครศรีธรรมราชนั้นเป็นเมืองที่ห่างไกล ในคราที่เสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าในครั้งที่ ๒ นั้น พม่ามิได้เดินทางมาตีเมืองนครศรีธรรมราช ฉะนั้นศิลปะและวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ทั้งที่ได้รับมาจากกรุงศรีอยุธยาและของเมืองนครศรีธรรมราชเองน่าจะอยู่ครบถ้วนสมบูรณ์

มาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ราวสมัยรัชกาลที่ ๒ ปรากกฏว่ามีการนำการแสดงโนราขึ้นไปแสดงในพระนครครั้งหนึ่ง คือในงานพระบรมศพสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก โดยกล่าวว่ามีการแสดงละครโนราชาตรีในครั้งนี้ด้วยดังที่ปรากฏในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ว่า

“ชาตรีตลุบตุบทิ้ง กลองโทน
รำสบัดชัดสะเอวโอน อ่อนแปล้
คนกรับรับขยับโยน เสียงเยิ่น
ร้องเรื่องรถเสนแก้ ห่อขยุ้มยาโรย”

(มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์,๒๕๔๒:๓๘๗๑)

ดังนั้นแล้วตามนิสัยของนักดนตรีเมื่อเห็นว่าเพลงที่บรรเลงในพระนครนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกันกับเพลงที่ตนเคยบรรเลงประกอบโนราอยู่ก็อาจมีการลักจำเพลงของปี่พาทย์ชาวพระนครหรือไม่ก็อาจจะมีปฏิสัมพันธ์กับนักดนตรีในวงปี่พาทย์เพราะในการเดินทางจากหัวเมืองนครศรีธรรมราชขึ้นมาพระนครนั้นมีระยะทางที่ยาวไกลมาก ฉะนั้นจึงเป็นโอกาสที่นักดนตรี

แต่ละวัฒนธรรมได้แลกเปลี่ยนความรู้ก็ย่อมเกิดขึ้นได้มาก และเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๐๓ ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้มีการแสดงโนราในพระนครอีกครั้งในงานพระศพกรมสมเด็จพระเดชาดิศร ณ พระเมรุ ท้องสนามหลวง ซึ่งการแสดงครั้งนี้เป็นคณะโนราของพระองค์เจ้าปัทมราช จากเมืองนครศรีธรรมราช เพลงสามชั้นน่าจะแพร่ไปยังดนตรีโนราในช่วงระยะที่กล่าวมานี้

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๕๓ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์ พระองค์ทรงเสด็จมาเป็นสมุหเทศาภิบาล และอุปราชหัวเมืองปักษ์ใต้ ณ มณฑลนครศรีธรรมราช ด้วยที่พระองค์ทรงโปรดดนตรีไทยมาก เมื่อพระองค์เสด็จมาประทับ ณ มณฑลปักษ์ใต้จึงทรงหัดปี่พาทย์ขึ้นในมณฑลนครศรีธรรมราช ดังที่ ชาลี ศิลปรัศมี ได้กล่าวถึง การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของสมเด็จเจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์ ในปริญญานิพนธ์เรื่อง การปกครองมณฑลนครศรีธรรมราชภายใต้สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์ ว่า

> *“ทรงตั้งวงปี่พาทย์ขึ้นที่วังโพยายรด และพระตำหนักเขาน้อย สงขลา ฝึกหัดนักร้องนักดนตรีที่สามารถบางคนทรงพระกรุณาส่งไปเรียนที่วังบูรพาที่กรุงเทพฯ ซึ่งนักร้องและนักดนตรีของวงปี่พาทย์เป็นผู้ชายล้วน ในขณะเดียวกันพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล พระชายาก็ทรงตั้งวงมโหรีที่มีนักร้องนักดนตรีเป็นผู้หญิงล้วนเป็นเชิงแข็งขัน ทำให้การละครและดนตรีของมณฑลนครศรีธรรมราชเป็นแบบแผนขึ้นมากกว่าแต่ก่อน จนสามารถแสดงต้อนรับแขกเมืองสำคัญ ๆ และแสดงถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้ง”*
>
> (ชาลี ศิลปรัศมี, ๒๕๒๙ : ๑๔๙)

จากความที่ยกมาข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์ ทรงฝึกหัดนักดนตรีซึ่งนักดนตรีเหล่านี้ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นคนในมณฑลนครศรีธรรมราชเพราะคนที่จะมาฝึกหัดดนตรีนั้นจะต้องเป็นผู้ที่ชื่นชอบในดนตรี หรือบางคนอาจจะบรรเลงดนตรีพื้นเมืองเป็นมาแล้ว เมื่อมาฝึกหัดดนตรีไทยจึงง่ายขึ้นถึงกับทรงพระกรุณาส่งนักดนตรีที่พอมีความสามารถขึ้นไปเรียนดนตรีที่วังบูรพา ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้เมื่อกลับจากการฝึกดนตรีจากกรุงเทพ ๆ เชื่อว่าคงต้องมีความรู้ในเพลงไทยในระดับที่ใช้ได้ทีเดียว และนักดนตรีเหล่านี้คงได้ฝึกให้ลูกหลานเล่นดนตรีไทยด้วยเช่นกัน ซึ่งปัจจุบันลูกหลานของนักดนตรีรุ่นที่กล่าวนั้นก็ยังมีชีวิตอยู่แต่ก็มิได้มีอาชีพด้านดนตรีแล้ว

ในการเรียนศึกษาดนตรีของชาวปักษ์ใต้ในอดีตนั้นผู้ที่เรียนปี่มักจะเดินทางไปหาครูดนตรีผู้มีชื่อเสียง โดยเฉพาะสำนักดนตรีที่ได้รับใช้ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์แล้ว ก็ย่อมดูมีหลักมีฐานที่มั่นคง ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่ามีผู้มาเรียนดนตรีในสำนักนี้มากพอสมควร ทั้งนี้เพราะกระบวนเพลงนั้นมีความหลากหลายกว่าดนตรีที่นิยมบรรเลงกันในปักษ์ใต้ ดังนั้นอาจสันนิษฐานได้ว่าดนตรีไทยแบบราชสำนักมีการผสมผสานทั้งรับและปรับใช้ กับดนตรีพื้นเมืองเดิมมากที่สุดอีกช่วงหนึ่ง

มาในยุคที่วงการเพลงลูกกรุง ลูกทุ่งเฟื่องฟู เพลงเหล่านี้โดยในระยะแรก ๆ นั้นมักสรรหาทำนองเพลงไทยที่มีท่วงทำนองไพเราะ ๆ มาขับร้องจนเป็นที่นิยมกันไปทั้งประเทศแต่มีข้อเสียบางประการของเพลงเหล่านี้คือ มักไม่บอกที่มาของทำนองนั้นแต่จะบอกเพียงชื่อของผู้ที่นำทำนองนั้นมา จึงเป็นเหตุให้ผู้ฟังไม่จะรู้จักรากฐานเพลงนั้น ๆ จะรู้จักแต่ในนามของเพลงลูกกรุงลูกทุ่ง ในบางครั้งการนำทำนองเพลงไทยมาใช้นั้นมักมีการตัดทอน หรือปรับเปลี่ยนทำนองเดิมของเพลงทำให้เนื้อทำนองเพลงเปลี่ยนแปลงไปมาก ซึ่งเพลงเหล่านี้เป็นที่นิยมแพร่หลายมากเพราะสามารถหาฟังได้โดยทั่วไปทั้งทางวิทยุกระจายเสียง โทรทัศน์ แต่ในขณะที่ดนตรีไทยเพลงไทย นั้นกลับซบเซาจนแทบไม่มีใครเล่นและฟัง เมื่อเป็นเช่นนี้ก็ย่อมส่งผลกระทบต่อดนตรีโนราโดยตรง เพราะโนราและหนังตะลุงนั้นบรรเลงเพลงไทยเป็นพื้น ในเมื่อผู้ชมไม่นิยมฟังเพลงไทยและมีความคุ้นเคยในเพลงที่ตนฟังทุกวันมากกว่า เป็นผลให้นายปี่เริ่มปรับตัวหันไปบรรเลงเพลงเหล่านั้นแทนเพื่อเป็นการเอาใจผู้ชมผู้ฟัง ด้วยเหตุดังกล่าวนักดนตรีที่มีความรู้เรื่องเพลงแบบดั้งเดิมนั้นดำรงอยู่ได้ยากเพราะนักดนตรีที่คงแก่เรียนส่วนมากมีอายุที่มากมีความยึดมั่นในจารีตเดิมอย่างเคร่งครัด ทั้งยังไม่ได้ติดตามสื่อต่าง ๆ อันทันสมัย ทำให้นักดนตรีผู้คงแก่เรียนคงท้อถอยใจ ละเลิกการเป่าปี่ เป็นผลให้ช่วงหนึ่งวงการโนรา - หนังตะลุงขาดแคลนผู้บรรเลงปี่ ถึงกับมีการนำเครื่องดนตรีอย่างอื่นที่มีเสียงคล้ายกับปี่ เช่น ซอด้วง ซออู้ มาบรรเลงแทนทำให้รูปแบบดนตรีโนราอันมีรากฐานมาจากวงปัญจดุริยางค์นั้นเริ่มเปลี่ยนแปลงไป

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงกระบวนการเรียนดนตรีโนรา - หนังตะลุงของชาวปักษ์ใต้ในระยะหลังนี้ว่า

> *แบบแผนที่นักดนตรีหนังตะลุงได้มีโอกาศศึกษาบทเพลงต่าง ๆ มี ๒ แบบคือ แบบที่นักดนตรีซึ่งเป็นนักดนตรีซึ่งเป็นชาวบ้านภาคใต้ได้มีโอกาสเรียนหรือเคยร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย สามารถบรรเลงเพลงเหล่านั้นได้ และแบบที่นักดนตรีหนังตะลุงรวมตัวเป็นชมรมเพื่อฝึกและถ่ายทอด เช่น*

ชมรมนักดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ ที่วัดน้ำกระจาย อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา.. มีการพิมพ์โน้ตเพลงไทย ระบบโน้ตบันทัดแปดห้อง และใช้อักษรสัญลักษณ์ ด ร ม ฟ เป็นแนวในการฝึกเพลง ส่วนใหญ่เป็นเพลงไทยแบบแผน
(ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๖๑)

จากความที่ยกมากล่าวนั้นแสดงให้เห็นว่าระบบการสืบทอดเพลงปี่ดนตรีโนรามีทั้งที่เป็นการสืบทอดแบบในอดีตคือนักดนตรีโนราได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความรู้หรือได้มีโอกาสร่ำเรียนกับครูปี่พาทย์ ครูเครื่องสาย ที่ยังมีวงดนตรีหลงเหลืออยู่ตั้งแต่เมื่อครั้งที่สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์ เสด็จอยู่ในมณฑลปักษ์ใต้ แต่ทว่าว่าการศึกษาในลักษณะดังกล่าวนี้ดำเนินไปค่อนข้างยากลำบากเพราะด้วยระยะอันเวลายาวนานส่งผลให้องค์ความรู้ดนตรีไทยที่ได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่ในครั้งนั้นเสื่อมสูญบ้าง บทเพลงไม่ครบถ้วนสมบูรณ์บ้าง จึงเกิดการศึกษาในลักษณะการใช้ระบบสัญลักษณ์แทนการศึกษาแบบมุขปาฐะอันเป็นการศึกษาดนตรีแบบดั้งเดิม เป็นผลให้เพลงไทยที่เรียกว่าเพลงแบบแผนนี้เผยแพร่เข้ามายังวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ง่ายยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพราะระบบสัญลักษณ์นั้นสามารถให้ปริมาณเพลงได้เป็นร้อย ๆ เพลง แต่อย่างไรก็ตามระบบสัญลักษณ์นี้ก็มิสามารถบ่งบอกสำเนียงเพลงได้อย่างชัดเจนและครบถ้วน เฉกเช่นการเรียนแบบมุขปาฐะ จึงส่งผลนักดนตรีบรรเลงเพลงเหล่านั้นตามความพึงพอใจแห่งตน จึงเกิดเพลงไทยแบบสำเนียงปักษ์ใต้ขึ้น

เพลงไทยที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยภาคกลางที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบการแสดงโนรา – หนังตะลุง มีดังนี้

เพลงปี่ของ นายใจ แก้วนุ้ย บ้านศาลา ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

เพลงพัดชา	*เพลงค้างคาวกินกล้วย*
เพลงเขมรปี่แก้ว	*เพลงแขกหนัง*
เพลงเขมรไทรโยค	*เพลงลาวสมเด็จ*
เพลงแขกมอญสองชั้น	*เพลงฤาษีหน้าบท*
เพลงทำนายขวัญ	*เพลงเชิด*
เพลงอิเหนา	*เพลงแขกเชิญเจ้า*
เพลงแขกต่อยหม้อ	*เพลงมหาชัยทางฝรั่ง*

เพลงปี่ของ นายถาวร คงสุข บ้านกกตั้ง ตำบลพิจิตร อำเภอนาหม่อม จังหวัดสงขลา

เพลงเยี่ยมวิมาน	*เพลงแขกกุลิต*
เพลงจระเข้หางยาว	*เพลงเขมรโพธิสัตว์*
เพลงเชิด	*เพลงแขกตาเสือ*
เพลงมอญรำดาบ	

เพลงปี่ของ นายเวช ทองประศรี ตำบลทะเลน้อย อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง

เพลงพัดชา	*เพลงลาวเสี่ยงเทียน*
เพลงพม่ารำขวาน	*เพลงเขมรพวง*
เพลงสีนวล	*เพลงสร้อยสนตัด*
เพลงกินรีเล่นน้ำ	*เพลงบัวบังใบ*
เพลงแขกมอญสามชั้น	*เพลงธรณีร้องไห้*
เพลงมหาฤกษ์	*เพลงทองย่อน*
เพลงเขมรไทรโยค	*เพลงยอดตอง*

ฯลฯ

(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๓๘ : ๑๖๐)

เห็นได้ว่าเพลงที่นายปี่แต่ละคนนำมาบรรเลงนี้ล้วนเป็นเพลงไทยในอัตราสองชั้นเป็นส่วนใหญ่และมีเพลงในอัตราสามชั้นบ้าง เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงแขกมอญสามชั้น ซึ่งเพลงที่กล่าวมานี้นิยมบรรเลงทั้งในช่วงเพลงโหมโรงและเพลงประกอบการรำ ซึ่งบรรเลงได้ทั้งการแสดงโนราและหนังตะลุง

ในสมัยปัจจุบันพบว่าการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโนราได้เปลี่ยนแปลงไปมากโดยพบว่านักดนตรีนิยมที่จะนำเพลงสมัยนิยมมาบรรเลงแทนเพลงไทยทั้งนี้อาจเนื่องมาจากนักปี่ไม่ได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงปี่โนราตามระเบียบแบบแผนโดยพอเริ่มบรรเลงได้ก็มิได้ใส่ใจที่จะศึกษาให้ลึกซึ้งเป็นผลให้ไม่สามารถบรรเลงเพลงตามแบบแผนได้เมื่อไปบรรเลงประกอบการแสดงก็มักนึกเอาเองตามที่ตนเคยได้ยินได้ฟังเป็นประจำ ๆ และหรืออาจเนื่องมาจากต้องการที่จะเอาใจผู้ชมซึ่งส่วนมากแล้วสามารถร้องเพลงสมัยนิยมเหล่านั้นได้แทบทุกเพลง หรือนำวิธีการบรรเลงปี่แบบหนังตะลุงมาใช้ ซึ่งหากการบรรเลงเพลงสมัยนิยมกับหนังตะลุงนั้นอาจดูเป็นเรื่องปกติหากแต่เมื่อนำมาบรรเลงประกอบการรำโนราแล้วครูปี่หลายท่านมักกล่าวว่าเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสมเท่าใดนัก

ซึ่งในกรณีนี้โดยมากมักเกิดขึ้นกับนายปี่ที่บรรเลงปี่ประกอบหนังตะลุงเป็นประจำเมื่อมีโอกาสบรรเลงปี่โนราก็มักนำเพลงมาสับสนปนกัน เช่นนี้ในอนาคตอาจจะเกิดการผสมผสานทางดนตรีขึ้นกันอีกระลอกก็เป็นได้

๔. สรุปท้ายบท

จากการศึกษาบริบทเกี่ยวกับปี่โนราพบว่าปี่โนราเป็นปี่ที่ได้อิทธิมาจากดนตรีไทยภาคกลางในสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยสันนิษฐานว่า พระเทพสิงขรเป็นผู้นำลงมาเผยแพร่ยังหัวเมืองนครศรีธรรมราชอันเป็นหัวเมืองหลักของปักษ์ใต้ในสมัยนั้น ซึ่งรูปแบบของวงดนตรีที่นำมาจากกรุงศรีอยุธยานี้ เรียกว่าวงปัญจดุริยางค์ หรือเรียกแบบไทยว่าวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา อันเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจาวัฒนธรรมดนตรีของอินเดีย ปี่โนราพบว่ามีทั้งหมด ๓ ชนิด คือ ปี่ต้น ปี่กลาง และปี่ยอด โดยทั้ง ๓ ชนิดนี้ มีขนาดและระดับเสียงลดหลันกันจากใหญ่ กลาง เล็ก มาตามลำดับ และทั้งชนิดนี้มีลักษณะทางกายเหมือนกันทุกประการ ปี่โนราประกอบด้วย ๒ ส่วนสำคัญคือ เลาปี่ และลิ้นปี่ ตัวเลาปี่โนราชาวปักษ์ใต้เรียกว่าบอกปี่ หรือกระบอกปี่ นิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน โดยกลึงให้เป็นทรงตรงป่องกลางและบานทางปลายทั้งสองข้าง เลาปี่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้ ปลอกปี่ เอวปี่ คอปี่ และรูปี่ ซึ่งมีรูสำหรับเปิดปิดเสียงทั้งหมด ๖ รู และรูที่เว้นไว้เรียกว่า รูข้ามเล ลิ้นปี่ประกอบด้วยสองส่วน คือพวด (กำพวด) และลิ้นใบตาล กำพวดทำด้วยโลหะประเภททองเหลืองหรือโลหะเงิน และลิ้นทำด้วยใบตาลแห้งตัดให้เป็นกลีบ ๖ กลีบผูกติดที่ปลายกำพวด ก่อนการบรรเลงจะต้องทำผ้าพันปี่ซึ่งทำด้วยผ้าเช็ดหน้าพันบริเวณปลาบกระบอกปี่จนถึงบริเวณตอนเกือบปลายของลิ้นปี่ ผ้าพันปี่มีประโยชน์ในการกันอาการเมื่อยล้าริมฝีปากและเพื่อมิให้ลมรั่วในขณะบรรเลง

จากการศึกษาบริบทเกี่ยวกับโนราพบว่าการแสดงโนรานี้มีแนวความคิดในเรื่องที่มาของโนราในสองแนวทางคือแนวทางแรกกล่าวว่าโนราได้รับอิทธิพลจากละครของราชสำนักกรุงศรีอยุธยาโดยพระเทพสิงหรเป็นผู้นำลงมาเผยแพร่ และแนวทางที่สองคือกล่าวว่าเป็นการแสดงของปักษ์ใต้แต่ดั้งเดิมโดยเรียกการแสดงชนิดนี้ว่าชาตรี แล้วเผยแพร่ไปสู่ภาคกลางและผสมผสานกับละครนอกของชาวภาคกลางเกิดเป็นละครที่เรียกว่าละครชาตรี แบบแผนการแสดงโนราประกอบด้วยเครื่องแต่งกายโดยเครื่องแต่งกายของโนราจะแต่งตัวเลียนแบบเครื่องทรงของท้าวพระยาในสมัยโบราณซึ่งพบว่าเครื่องแต่งโนราในสมัยก่อนและในปัจจุบันได้วิวัฒนาการไปมาก ส่วนรูปแบบการแสดงนั้นมีสองอย่างคือ การแสดงเพื่อความบันเทิงและการแสดงเพื่อประกอบ

พิธีกรรมทางความเชื่อ และดนตรีประกอบการแสดงโนรานั้นใช้รูปแบบวงดนตรีที่เรียกว่า ปัญจดุริยางค์ อันเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของชาวอินเดีย

จากการศึกษาบริบทเพลงประกอบการรำโนรา พบว่าเพลงส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยภาคกลางซึ่งสันนิษฐานว่าคงได้รับไปเมื่อครั้งที่พระเทพสิงหรนำการแสดงชนิดนี้ลงไปเผยแพร่ยังเมืองนครศรีธรรมราช ต่อมาในสมัยรัตน์โกสินทร์นักดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรมคือดนตรีโนรา และดนตรีไทย ได้มีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีกันหลายต่อหลายคราวเป็นผลให้เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราวิวัฒนาการไปตามรูปแบบของเพลงไทยภาคกลางแม้กระทั่งในยุคที่วัฒนธรรมดนตรีไทยซบเซาลงวัฒนธรรมดนตรีแนวอื่น ๆ เข้ามามีบทบาทแทนที่ดนตรีไทยปรากฏว่าดนตรีโนราก็ปรับรูปแบบไปตามวัฒนธรรมดนตรีของส่วนกลางเช่นเดียวกัน ในระยะหลังรูปแบบการสืบทอดและการบรรเลงดนตรีโนราได้เปลี่ยนแปลงโดยมีการนำระบบโน้ตมาใช้ทำให้เพลงไทยเผยแพร่ในภาคใต้มากยิ่งขึ้น และในปัจจุบันพบว่าบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมคือมีการนำเพลงสมัยนิยมมาบรรเลงประกอบการรำโนรา ทั้งนี้อันเนื่องมาจากปัจจัยหลายประการอาทิ นายปี่ไม่ได้เพลงไทย นายปี่ต้องการเอาใจคนดู และ นายปี่นำวิธีการบรรเลงแบบหนังตะลุงมาใช้ เป็นต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓

ชีวประวัติครูอำนาจ นุ่นเอียด

ในบทนี้จึงจะกล่าวถึงภูมิหลังของครูอำนาจ นุ่นเอียด ทั้งนี้เพื่อที่จะได้ทราบประวัติความเป็นมาของวิชาปี่จากบริบทต่าง ๆ ที่จะกล่าวดังต่อไปนี้คือ ประวัติครอบครัว ประวัติการศึกษาขั้นพื้นฐาน ประวัติการศึกษาด้านดนตรี ประวัติการบรรเลงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ผลงานการประพันธ์เพลงตลอดรางวัลและจนเกียรติคุณที่ได้รับยกย่อง ซึ่งบริบทต่าง ๆ เหล่านี้จะเป็นเครื่องสะท้อนและบ่งชี้อัตลักษณ์ทางดนตรีของครูอำนาจได้อีกทางหนึ่ง

๑. ประวัติครอบครัว

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ กรกฎาคม ๒๔๙๔ ณ บ้านเลขที่ ๖๕ หมู่ ๘ ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง มีชื่อเล่นว่า ต้อย บิดาชื่อนายไข่แดง นุ่นเอียด มารดาชื่อนางปา นุ่นเอียด และครูอำนาจ นุ่นเอียด มีพี่น้องร่วมกันทั้งสิ้น ๑๐ คน โดยเป็นชาย ๕ คน และ หญิง ๕ คน ดังนี้

๑. นางพุ่ม เพชรรัก (เสียชีวิต)
๒. นางเทียบ ด้วงวงค์
๓. นางลั่น นุ่นเอียด
๔. นายเยือน นุ่นเอียด
๕. นางเอม ไฝ่เสง
๖. นายมนูญ นุ่นเอียด
๗. นางเนียม หมอนอินทอง
๘. นายอำนาจ นุ่นเอียด
๙. นายนิพล นุ่นเอียด
๑๐. ร้อยโทนิมล นุ่นเอียด

ปัจจุบันครูอำนาจ นุ่นเอียดอาศัยอยู่บ้านเลขที่ ๓๖ หมู่ ๖ ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง ได้สมรสกับนางอารีย์ นุ่นเอียด มีบุตรและ ธิดา ๒ คนคือ

๑. นางอรวรรณ นุ่นเอียด
๒. นายธีรวัฒน์ นุ่นเอียด

ภาพที่ ๑๓ ครูอำนาจ นุ่นเอียด

๒. ประวัติการศึกษาขั้นพื้นฐาน

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เข้ารับการศึกษาขั้นพื้นฐาน ณ โรงเรียนปรางหมู่ศรีวิทย์ศึกษา โดยในขณะนั้นการศึกษาภาคบังคับฯ ถึงเพียงระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ เมื่อศึกษาสำเร็จชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ แล้ว ด้วยใจอันใคร่ใฝ่ในการศึกษา ครูอำนาจมีความประสงค์ที่จะศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น ๆ ไป แต่ด้วยความไม่พร้อมในปัจจัยหลายประการ เป็นผลให้ครูต้องยุติความคิดที่จะศึกษาต่อ ดังที่ครูเล่าว่า

> *เมื่อถึงอายุวัยเรียน เรียนที่โรงเรียนปรางหมู่ศรีวิทย์ศึกษา เมื่อเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ แล้ว อยากจะเรียนต่อ แต่ก็เกิดเหตุการณ์ไม่คาดฝันขึ้น เมื่อพ่อไปติดตาราง ทำให้ครูนี้ต้องอยู่กับแม่ และครอบครัวของครูก็มีลูกหลายคน ไม่มีเงินที่จะส่งให้เรียนได้ทุกคน สุดท้ายครูก็ต้องออกจากโรงเรียนก็มาช่วยแม่ทำงานบ้านทุกอย่าง เลี้ยงวัว ทำนา หุงหาอาหาร*

ภาพที่ ๑๔ บ้านของครูอำนาจ นุ่นเอียด

๓. ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

พัทลุงเป็นแหล่งศิลปะวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียงทั้งโนรา และหนังตะลุง มาแต่โบราณ เสียงดนตรีจากโรงหนังตะลุง โรงมโนราห์ ได้ดังแทรกซึมเข้าไปในวิถีชีวิตของผู้คนในแถบนี้มาโดยตลอด โดยเฉพาะเสียงปี่ และเสียงซอ อันเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองสำคัญของหนังตะลุงและมโนราห์ ด้วยความคุ้นเคยกับเสียงดนตรีมาแต่เด็ก กอปรด้วยความรักในดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ เมื่อมีการแสดงหนังตะลุง และมโนราหห์ ณ ที่แห่งใดครูอำนาจก็จะตามไปดูทุกครั้ง ในการไปดูแต่ละครั้งนั้นครูอำนาจมิได้ดูอยู่ที่หน้าโรงหนังหรือหน้าเวทีเฉกเช่นกับคนอื่น ๆ ที่มาชมการแสดง หากแต่ครูชอบไปดูที่หลังโรงมากกว่าเพราะที่นั่นครูได้เห็นได้ฟังสิ่งที่ครูรักอย่างใกล้ชิดและชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามครูอำนาจก็ยังมิได้มีโอกาสได้เป่าปี่ อันเป็นเครื่องดนตรีที่ครูรักมากที่สุดเลยสักครั้ง ดังที่ครูเล่าว่า

> *ด้วยความรักปี่เป็นชีวิตจิตใจ เมื่อมีเทศกาลหนังตลุง มโนราห์ที่ไหนก็จะไปดูนายปี่เพียงอย่างเดียว แต่ว่าไม่มีโอกาศได้เป่าปี่ เพราะไม่มีปี่ให้ได้ฝึกหัด*

ในที่สุดโอกาสของการเริ่มต้นการเป็นนักดนตรีของครูอำนาจก็มาถึงขณะนั้นครูอายุได้ ๑๕ ปี ด้วยในช่วงเวลานั้นซอกำลังเป็นที่นิยมในวงการหนังตะลุง และ มโนราห์ อย่างมาก ทั้งนี้เพราะด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่มีกลวิธีการสร้างและวิธีการบรรเลงที่ง่ายกว่าปี่ ทั้งยังให้สำเนียงเสียงที่นุ่มนวน โดยพี่ชายของครูคือ นายเยือน และลุงเกลื่อม ได้นำซอมาสีที่บ้านโดยสีตามโน้ตเพลงซึ่งโน้ตเพลงนี้ นายเยือนพี่ชายของครูได้นำมาจากบ้านท่าขา แต่ด้วยโน้ตเพลงนั้นมิได้ระบุระบบจังหวะของเพลงไว้ทำให้ชัดเจน นายเยือนจึงสีซอไม่ได้จังหวะ ครูอำนาจได้ยินมาตลอดก็รู้สึกขัดใจว่าเพราะเหตุใดจึงสีไม่ลงจังหวะ ไม่เป็นเพลงเสียที ครูจึงถามพี่ชายว่าโน้ตนี้มีความหมายอย่างไร เมื่อทราบแล้วครูก็สีซอตามโน้ตนั้นเป็นเพลงทั้งทำนองจังหวะถูกต้องได้ทันทีจนเป็นที่ตกตะลึงแก่พี่ชายและลุงเกลื่อม แต่ทั้งนี้ครูได้บอกว่าที่สีได้ก็เพราะเป็นเพลงที่คุ้นเคยอยู่แล้วคือเพลงพัดชานั่นเอง ครูอำนาจจึงเล่นซอเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ดังที่ครูเล่าว่า

> *เมื่ออายุ ๑๕ ปี ก็เริ่มหัดสีซอ สมัยนั้นการสีซอเป็นที่นิยม ก็เลยลองไปฝึกหัดกับชาวบ้าน พี่ชายกับลุงเกลือมได้โน้ตเพลงมาจากท่าขา เขามาสีกันสีเท่าไรมันก็ไม่ได้จังหวะ เพราะไม่รู้จังหวะ ครูก็เลยไหนมันเป็นยังไงไอ้โน้ตที่ว่านี่ พี่ชายก็บอกวิธีสี คือ เลข ๑ ลงนิ้วที่หนึ่ง เลข ๒ ลงนิ้วที่ ๒ เลข ๓ ลงนิ้วที่ ๓ เลข ๔ ลงนิ้วที่ ๔ และเลข ๐ คือสายเปล่า จุดอยู่บน คือ สายเอก จุดอยู่ล่างคือสายทุ้ม พอรู้นิ้วแล้วแล้วครูก็สีตามโน้ตได้เลยพี่ชายกับลุงเกลื่อมบอกว่า อัฉริยะเลย ที่จริงแล้วเพลงครูก็เคยได้ยินคือเพลงพัดชา*

ต่อมาครูอำนาจได้มีโอกาสเรียนสัมผัสกับปี่เป็นครั้งแรก โดยลุงกลัดบิดาของพี่เขยซึ่งเป็นนักดนตรีได้เห็นครูอำนาจและเพื่อน ๆ กำลังเล่นซอ แต่ด้วยซอมีเพียงคันเดียวทำให้ต้องแย่งยื้อกันไปมา เมื่อลุงกลัดเห็นดังนั้นแล้ว จึงรับปากกับครูอำนาจว่า หากตนมาเยี่ยมใหม่ในครั้งหน้าจะนำซอมาให้เพื่อที่จะได้ไม่ต้องแย่งกันระหว่างเพื่อน ๆ อีก ครูอำนาจได้รอการกลับมาของลุงกลัดอย่างใจจดใจจ่อและแล้วหลังจากนั้นประมาณ ๓ วัน ครูอำนาจก็สมหวังเมื่อลุงกลัดได้มาเยี่ยมตามที่ได้ให้สัญญาไว้พร้อมกับซอคันอีกหนึ่งคันซึ่งมีขนาดที่ใหญ่และสวยงามกว่าคันที่ครูอำนาจเคยแย่งกันสีกับเพื่อน ๆ และที่สำคัญคือในถุงที่ใส่ซอมานั้นปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีบางอย่างอยู่ในถุงซอด้วย เมื่อครูอำนาจหยิบขึ้นมาดูปรากฏว่าเป็นปี่ ซึ่งนี่เองเป็นจุดเริ่มต้นของการได้ฝึกเป่าปี่ ดังที่ครูเล่าว่า

"พี่สาวได้ไปแต่งงานกับชาวมะกอกใต้ พอแต่งงานได้ประมาณ ๑ อาทิตย์ พ่อของพี่เขยได้มาเยี่ยมลูกสะใภ้ และได้เห็นครูกับเพื่อน ๆ ได้นั่งแย่งชิงซอมาบรรเลงกัน พ่อของพี่เขยเห็นอย่างนั้นแล้วจึงอดสงสารไม่ได้ จึงบอกกับครูว่า "ถ้าลุงมาครั้งหน้า ลุงจะนำซอมาฝาก" ครูได้ยินอย่างนั้นดีใจมากที่จะได้ไม่ต้องแย่งชิงกันกับเพื่อนอีก แล้วก็เหมือนที่ปากว่าจริง ๆ พอเวลาผ่านไป ๒ - ๓ วัน แกก็กลับมาเยี่ยมลูกสะใภ้อีก พร้อมถือถุงซอมาด้วย พอเปิดออกดูก็เห็นซอคันใหญ่ มีความสวยงามมาก อีกอย่างหมู่บ้านที่ลุงแกอาศัยอยู่นั้นเรียกได้ว่าเป็นถิ่นนักเลงดนตรีก็ว่าได้ เพราะชาวบ้านแถวนั้นชอบเป่าปี่ สีซอมาก เมื่อลุงให้ซอแล้วครูก็ขอบคุณลุง ปกติแล้วซอที่เล่นแถวบ้านครูมีขนาดเล็กทำขึ้นเอง ไม่ได้ไปเรียนทำ ก็ดู ๆ รูปร่างจำไว้ แล้วลองทำขึ้นเองซอที่ลุงให้มานั้นเป็นซอที่ใหญ่สวยได้มาตรฐาน ก็คงจะเป็นซอประจำตัวของลุงแกที่ใช้ออกงานเป็นประจำ ๆ แต่ก็ยังมีอะไรบางอย่างอยู่ในถุงซอพอเปิดออกมาแล้ว มันคือ ปี่"

เมื่อครูอำนาจเห็นปี่ก็เกิดความรู้สึกแปลกใจว่าเหตุใดลุงกลัดจึงนำปี่มาด้วย เพราะครูอำนาจคิดว่าลุงคงจะเอาซอมาให้เพียงอย่างเดียวตามที่เคยสัญญากันไว้ในคราที่มาเยี่ยมครั้งก่อน แต่ลุงกลัดนั้นเป็นคนที่มีน้ำใจดีมากจึงได้นำเอาปี่ติดตัวมาด้วย ทั้งนี้เผื่อว่าครูหรือเพื่อน ๆ ของครูคนใดคนหนึ่งมีความสนใจที่จะฝึกเป่าปี่นั่นเอง ด้วยความรัก ความสนใจใฝ่เรียนรู้ในดนตรีของครูอำนาจ ครูจึงได้ขอร้องให้ลุงกลัดสาธิตการใช้นิ้วปี่ เมื่อลุงกลัดสาธิตให้ดูแล้วก็ยิ่งทำให้ครูอำนาจมีความประทับใจในเสียงปี่นั้นมากยิ่งขึ้นถึงกับขอร้องให้ลุงสอนปี่ให้ในทันที แต่ด้วยภาระหน้าที่ต่าง ๆ ของลุงและของครูอำนาจเอง เป็นผลให้การร้องขอเพื่อฝึกปี่ครั้งนี้ไม่เป็นผลสำเร็จ อย่างไรก็ตามคำปฏิเสธของลุงครั้งนี้มิได้ถึงกับทำลายความมุ่งหวัง ความตั้งใจของครูไปเลยเสียทีเดียว เพราะลุงยังมีความเอ็นดู ความเมตตาในตัวครูอยู่มาก ท่านจึงได้เลือกสอนวิธีตัดลิ้นปี่ให้แก่ครูอำนาจ ทั้งนี้เพราะลุงกลัดท่านได้เล็งเห็นว่าลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์ที่สำคัญในการเกิดเสียง ด้วยหากมีลิ้นปี่ก็ย่อมจะมีเสียงปี่ เพราะถ้าครูอำนาจใช้ลิ้นปี่ที่ลุงกลัดให้ไว้จนชำรุดแล้ว หากทำลิ้นปี่ไม่เป็นก็เท่ากับเป็นการตัดโอกาสในการฝึกฝนปี่ไปทีเดียว ส่วนเรื่องของเสียงปี่ นิ้วปี่ นั้นลุงกลัดให้ครูอำนาจไปศึกษาหาความรู้ด้วยตนเอง ดังที่ครูเล่าว่า

ครูได้ถามลุงว่า "ปี่อันนี่ลุงเอามาทำอะไร ผมยังไม่ได้ขอลุงเลย ลุงตอบว่า ก็ลองเอามาดู เผื่อมีใครสนใจบ้าง แล้วครูก็ถามต่อว่า แล้วเสียงและการใช้นิ้วมันใช้กันอย่างไรลุง ลุงได้นำลิ้นปี่มาด้วย ลุงเลยเป่าให้ฟัง ในขณะที่เป่าครูรู้สึกประทับใจกับเสียงปี่ และมันเกิดอาการขนลุก ลักษณะของเสียงปี่นั้น ดังและหนักแน่นกว่าเสียงซอเยอะ มีทั้งเสียงแหบและเสียงหวน เมื่อได้ยินอย่างนั้นแล้ว ครูสนใจปี่มากยิ่งขึ้นก็เลยบอกลุงว่า " ผมอยากหัดเป่าปี่ครับ ลุงช่วยสอนผมหน่อยได้มั้ยครับ" ลุงก็ตอบว่า "ถ้าจะให้สอนเป่าปี่ลุงไม่มีเวลาสอนให้ลูกได้ เพราะลุงต้องทำนา ไม่มีเวลาว่างสอน ถ้าจะให้ลูกไปอยู่กับลุงก็ไม่ได้ เพราะลูกต้องช่วยทำงานพ่อแม่ ลุงเลยตัดสินใจว่า เอาอย่างนี้ เดี๋ยวลุงจะสอนการตัดลิ้นปี่ให้แทน เพราะถือว่าการตัดลิ้นปี่สำคัญมาก เรื่องเสียงก็ฝึกเป่าด้วยตนเอง" จากนั้นลุงได้ให้ครูไปหาอุปกรณ์การทำลิ้นปี่ คือ ใบตาลโตนด น้ำ ๑ ขัน มีดเชือกมัด เมื่อได้อุปกรณ์ครบแล้ว ลุงได้บอกวิธีการทำ ครูก็ดูอย่างตั้งใจ เริ่มแรก คือ นำใบตาลโตนดแช่น้ำทิ้งไว้ จนเกิดความนิ่ม ลักษณะใบตาลโตนดมี ๒ ด้าน คือด้านหน้า และหลัง ต้องสังเกตให้ดี หลังจากนั้นก็พับไปด้านหน้าพับกลับหลัง ๓ ครั้ง และตัดเพื่อที่จะใส่กำพวด ใช้เชือกมัดอย่าให้มีลมรั่ว เมื่อตัดลิ้นปี่สมบูรณ์แล้ว ลุงก็ถามครู "จำได้มั้ย" ครูตอบว่า "จำได้ครับ" ลุงบอกว่า "หากว่าลิ้นปี่อันนี้เสีย ให้ลูกลองทำเองดู"

เมื่อครูอำนาจได้ปี่และเห็นวิธีเป่าจากลุงแล้วก็เพียรพยามฝึกซ้อมเป่าปี่ทุกวัน ทั้งที่อยู่ที่บ้านและเวลาออกไปเลี้ยงวัว ในระยะแรก ๆ นั้นเสียงปี่ของครูไม่เป็นเพลง เพราะลุงไม่ได้ต่อนิ้วปี่ไว้ให้เลย จนชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงได้ยินเสียงปี่ของครูก็จะพูดหยอกล้อครูว่าเป่าปี่เหมือนปี่ซ่าง (ปี่ที่ทำมาจากตอซังข้าว ซึ่งเป็นเครื่องเล่นของเด็ก ๆ ในหน้าเก็บเกี่ยวข้าว เวลาเป่าให้เสียงดังได้แต่ไม่เป็นทำนอง) แต่นั่นก็มิได้เป็นอุปสรรคในการฝึกเป่าปี่ของครูแต่อย่างใด และเมื่อใดที่มีคณะหนังตะลุง มโนราห์ มาทำการแสดงครูก็จะไปดูทุก ๆ ครั้ง โดยพยายามสังเกตที่นิ้วของนายปี่แต่ก็ไม่ได้ผล ครูจึงคิดหากลวิธีสังเกตแบบใหม่ โดยครูจะมาสังเกตการณ์ตั้งแต่ก่อนการบรรเลงเพลงโหมโรงเพราะครูเชื่อว่าจะต้องมีการตั้งเสียงซอกับปี่ให้เข้ากันเสียก่อนการบรรเลงแน่นอน ซึ่งในการตั้งเสียงนั้นจะต้องใช้เวลานานพอสมควรและโอกาสที่จะเห็นการใช้นิ้วก็ย่อมมีมากกว่า และการใช้วิธีนี้นับว่าได้ผลอย่างยิ่ง ครูได้เห็นการใช้นิ้วอย่างชัดเจนและได้จดจำวิธีที่เรียกว่าครูพักลักจำนี้มาใช้มาปรับปรุงวิธีการเป่าปี่ของครูไปทีละนิ้วทีละเสียง จนได้เสียงครบพอที่จะสามารถบรรเลงเป็นเพลงได้ ดังที่ครูเล่าว่า

เมื่อเสร็จแล้วลุงก็เดินทางกลับบ้าน ลุงไปได้ไม่ถึงไหน ครูก็หยิบปี่ขึ้นมาเป่าทันที วัน ๆ ครูก็ไม่ได้ทำอะไร ได้แต่นั่งเป่าปี่และเลี้ยงวัว ตอนนั้นยังเริ่มฝึกหัดเป่าไม่เป็นเพลง แต่ความชอบและความสนใจ ครูได้ฝึกเป่าปี่เป็นประจำทุกวัน ลุงได้บอกไว้ว่าไม่ต้องใช้นิ้วก้อยทั้งสองมือเลย นิ้วก้อยไว้สำหรับค้ำปี่เท่านั้น เมื่อฝึกหัดจนฝีมือพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็ยังไม่ค่อยจะเป็นเพลง ชาวบ้านละแวกนั้นได้ฟังปี่ที่ครูเป่าก็หาว่า เป่าปี่เหมือนปี่ซัง (ปี่ต้นข้าว) เสียงของชาวบ้านคนหนึ่งตะโกนแล้วพูดว่า "ไอ้ต้อยเป่าปี่ซังอีกแล้ว" หลังจากนั้นเมื่อมีงานหนังตะลุงมโนราห์มาแสดง ครูได้ไปดูเพราะอยากจะดูการเป่าปี่ แต่ดูเท่าไรก็ดูไม่ทันว่าลักษณะการเป่าเป็นอย่างไร หลังจากนั้นครูได้คิดหาวิธีในการที่ดูแล้วให้เกิดประโยชน์ จึงคิดว่าต้องมาตอนที่ยังไม่ได้บรรเลง เพราะนายปี่กับนายซอต้องมีการตั้งเสียงหรือเทียบเสียงก่อนที่จะบรรเลงจริง ๆ เพราะก่อนที่บรรเลงเพลงอื่น ๆ ต้องบรรเลงโหมโรงก่อน และก่อนที่จะบรรเลงเพลงโหมโรงจะต้องใช้เวลาในการเทียบเสียงพอสมควร ครูคิดว่าช่วงเวลาก่อนบรรเลงโหมโรงนี้เป็นเวลาที่เหมาะที่สุด ครูดูแล้วเก็บรายละเอียดของปี่และซอ ว่าเมื่อสีเสียง เร ของซอนั้น จะตรงกับเสียงปี่อย่างไร และเสียง ซอล จะตรงกับเสียงปี่อย่างไร ครูดูแล้วก็จำได้ว่า ลักษณะของเสียง เร ของปี่นั้น เปิดรูบนรูเดียว และลักษณะของเสียง ซอล นั้นเปิดนิ้วนางบนอย่างเดียว (รูที่ ๓ ของปี่) เมื่อได้หลักแล้ว ครูก็กลับมาลองฝึกหัดเอง โดยเทียบเสียงเอาเอง พอรุ่งเช้าขึ้นมาครูก็ได้ฝึกเป่าปี่ทันที เมื่อฝึกอย่างนั้นแล้วฝีมือการเป่าปี่ก็มีการพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ หลังจากนั้นเมื่อมีงานรื่นเริงที่มีหนังตะลุงมโนราห์ที่ไหนครูก็มักจะไปดูเพื่อเก็บประสบการณ์แล้วมาพัฒนาฝีมือการเป่าปี่อยู่เสมอ โดยครั้งนั้นได้จำอีกหนึ่งเสียง คือ เสียง ลา (เสียงตอย) เสียง ซอล (เสียงตือ) เสียง เร (เสียง แต) เมื่อได้เสียง ลา อีกหนึ่งเสียง ครูก็ฝึกเป่า แต่เป่าอย่างไรก็ไม่ได้เสียงที่ต้องการ หลังจากนั้นได้สังเกต เสียง ลา ที่นายปี่คนอื่นเป่านั้น มีการใช้ ๓ นิ้วล่าง เปิด-ปิด หางเสียงทำให้เกิดความไพเราะมากขึ้น หลังจากนั้นก็ได้ฝึกเสียง ลา จนชำนาญ ต่อมาก็ได้ฝึก เสียงซอลสูง (เสียงแตร) หลังจากนั้นก็ได้เริ่มฝึกหัดเป่าเป็นเพลง

๔. ประวัติการบรรเลงดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ

๔.๑ เริ่มชีวิตนักดนตรี

เมื่อฝึกเป่าเป็นเพลงได้ในระดับหนึ่งครูอำนาจจึงลองเป่าปี่เข้ากับซอ ปรากฏว่าเป็นที่พอใจของลุงเกลื่อม และลุงเกลื่อมจึงชวนครูไปเป่าปี่ให้กับคณะหนังตะลุง ครูได้ปฏิเสธไปเพราะครูคิดว่าตัวครูเองนี้ยังด้อยประสบการณ์ในเรื่องหนัง ด้วยเชิดหนังก็ไม่เป็น เรื่องที่ใช้แสดงก็ไม่รู้ ลุงคนซอก็พยายามชักจูงให้ครูไปบรรเลงปี่ให้ให้ได้โดยอ้างว่าหนังตะลุงโรงนี้ขาดคนปี่ ปกติก็ใช้แต่ซอด้วงแทน ทั้งนายหนังก็มีความต้องการคนปี่อย่างมาก แต่ครูก็ยังคงปฏิเสธคำเชิญชวนของลุงคนซอด้วยเหตุผลเดิม ในระยะนี้ครูก็ยังคงซ้อมปี่เข้ากับซอทุกวัน จนในที่สุดด้วยความที่อยากเรียนรู้การบรรเลงปี่ประกอบการแสดงหนังอย่างจริงจัง ครูจึงตกลงรับปากไปเป่าปี่ในการแสดงหนังตะลุงของคณะหนูแนนซึ่งมีนายหนังเป็นผู้หญิง ที่วัดนาโอ ตำบลท่าแค แต่ในใจลึก ๆ แล้วครูยังไม่มั่นใจในฝีมือการเป่าปี่ของตัวเองเท่าไรนัก เมื่อการบรรเลงในช่วงโหมโรงผ่านไป ทุกอย่างก็รู้สึกว่าเรียบร้อยดี ทั้งนายหนัง และลูกคู่ แต่แล้วเรื่องที่ไม่คาดคิดก็เกิดขึ้น ซึ่งก็เป็นเรื่องที่ครูกังวลใจอยู่แล้วนั่นเอง เมื่อเจ้าภาพงานได้ขึ้นมาบอกกับครูว่า เสียงปี่หนวกหู และให้บรรเลงแต่ซอเพียงอย่างเดียว ดังที่ครูเล่าว่า

> *“หลังจากนั้นก็ได้เริ่มฝึกหัดเป่าเป็นเพลง แล้วได้ฝึกเป่าเข้ากับซอ ลุงเกลื่อมนายซอบอกว่า “เป่าเพราะแล้ว” ลุงเกลื่อมก็ได้ชวนครูไปเป่าปี่ ครูตอบว่า “ผมไม่กล้าไป เพราะไม่มีประสบการณ์การเป่าปี่หนังตะลุง เพราะไม่รู้หลักการบรรเลงการเชิดฤาษีเป็นอย่างไร ในการดำเนินเรื่องของตัวหนังต่าง ๆ มีลักษณะเป็นไปอย่างไร” ลุงเกลื่อมได้บอกว่า หนังตะลุงโรงนี้ ขาดคนเป่าปี่ ปกติก็มีแต่ซอด้วง ๒ คัน นายหนังตะลุงอยากได้คนเป่าปี่มาก แต่ครูก็ได้ปฏิเสธหลายครั้งเพราะตัวเองยังเด็กและไม่มีประสบการณ์มากเท่าไร กิจกรรมที่ครูต้องทำทุก ๆ ตอนเช้าของทุกวัน ครูได้นั่งเป่าปี่กับลุงเกลื่อมเป็นประจำ และตอนกลางคืนลุงแกไม่ได้มานั่งซ้อมด้วยเพราะต้องไปบรรเลงหนังตะลุงตามงานต่าง ๆ และลุงแกก็ได้ชวนเป็นประจำทุกครั้ง ด้วยความตั้งใจที่อยากจะลองเป่าเข้ากับหนังตะลุง เลยตกลงรับปากในคืนนี้นั้นเอง หนังตะลุงหนูแนนนายหนังเป็นผู้หญิงได้ไปทำการแสดงที่ วัดนาโอ ตำบลท่าแค แต่ในใจของครูไม่กล้าที่จะเป่า เพราะกลัวเป่าไม่ดี แต่คนซอคนนั้นก็บอกว่า “เป่าดีแล้ว” พอเริ่มบรรเลงโหมโรง นายหนังและลูกคู่ต่างก็โอเค บอกว่าฝีมือผ่านแล้วเพราะแล้ว*

แต่เจ้าของงานได้ขึ้นมาบอกกับครูว่า ให้สีเฉพาะซออย่างเดียว ไม่ต้องเป่าปี่ เพราะหนวกหูมาก ครูก็เลยเก็บปี่แล้วลงจากโรงหนังตะลุง”

หลังจากเหตุการณ์การแสดงหนังตะลุงที่วัดนาโอ ตำบลท่าแค ในคืนนั้นแล้วทำให้ครูรู้สึกว่าตัวเองเหมือนถูกสบประมาท ครูจึงได้แต่ซ้อมปี่ทั้งวันทั้งคืนเพื่อที่จะได้ลบคำสบประมาทนั้นให้จงได้ ในระหว่างนั้นลุงเกลื่อมได้ชักชวนครูไปร่วมงานด้วยเสมอ แต่ครูก็ได้ปฏิเสธไปทุกครั้ง เพราะเหตุการณ์ครั้งนั้นได้ฝังใจมาโดยตลอด ซึ่งครูได้บอกปัดกับลุงเกลื่อมว่า ตัวเองไม่ใช่นายปี่มืออาชีพ ที่เป่านี้ก็เพราะต้องการความสนุกสนานไปแต่เท่านั้น ต่อมานายหนังวิจิตร แจ้งฟ้า ได้มาติดต่อให้ครูไปเป่าปี่ที่นาทวี แต่ครูก็ได้ปฏิเสธหนังวิจิตรไปพร้อมทั้งเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ วัดนาโอ ให้นายหนังวิจิตรฟัง เมื่อนายหนังได้ฟังดังนั้นแล้วจึงกล่าวกับครูว่า ไม่ต้องกังวล เพราะการที่จะเป่าปี่หรือไม่เป่าปี่ขึ้นอยู่กับนายหนัง นายปี่ เป่าได้เท่าไหร่ ก็เอาเท่านั้น เมื่อได้ยินดังนั้นแล้วครูจึงมีกำลังใจขึ้นมากและตัดสินใจที่จะไปร่วมงานกับนายหนังวิจิตรในคืนนี้ ทั้งนี้โดยตัวครูเองนั้นตั้งแต่ที่ถูกสบประมาทในคราวนั้นก็ได้ตั้งใจซ้อมปี่อย่างเต็มที่ จนมีความมั่นใจมากขึ้น เมื่อภาระกิจการเป็นนายปี่ครั้งนี้เสร็จสิ้นลงปรากฏว่าเสียงปี่ของครูได้รับเสียงตอบรับอย่างดีทั้งจากนายหนัง ผู้มาชมการแสดงหนัง และที่สำคัญคือนายหนังอีกคณะมาชื่นชมครูว่านายปี่คณะนี้เป่าปี่เก่งและเพลงก็เป็นเพลงใหม่ ๆ ทั้งนั้น ดังที่ครูเล่าว่า

ผ่านไปไม่กี่วัน ก็มีนายหนังอีกคณะหนึ่งมาติดต่อให้ไปเป่าปี่ คือ นายหนังวิจิตร แจ้งฟ้า ได้มาติดต่อด้วยตัวเอง คืนนั้นคณะนายหนังวิจิตร แจ้งฟ้า จะไปแสดงที่นาทวี แต่ก็ไม่ได้รับปาก ครูก็ได้เล่าเหตุการณ์ให้ฟังเมื่องานครั้งก่อนว่า เจ้าภาพหรือเจ้าของงานสั่งให้หยุดเป่าก็เลยไม่กล้าไป แต่นายหนังบอกว่า ไม่ต้องกลัวเพราะการเป่าไม่เป่าขึ้นอยู่กับเรา จะเป่าไม่เป่าไม่เกี่ยว เป่าได้เท่าไรเอาเท่านั้น เพราะที่ต้องการคนปี่ เพื่อไม่ต้องการให้อายนายหนังที่นาทวี คือ อย่างน้อยก็มีคนเป่าปี่ แต่ในช่วงนั้นหลังจากที่โดนเจ้าภาพว่าแล้วนั้นก็ไม่เคยได้ไปเป่าปี่ที่ไหนอีกเลยประมาณ ๑ เดือน แต่ก็รู้สึกว่าตัวเองมีความมั่นใจมากกว่าเดิม เพราะด้วยความที่ถูกคนดูถูก และบวกกับความเพียรพยายาม ถ้าเปรียบเสมือนกับมวยแล้วถือว่าซ้อมมาหนัก ก็เลยได้ตัดสินใจรับปากกับนายหนังวิจิตร แจ้งฟ้า เมื่อไปเป่าปี่ในครั้งนี้ก็ได้รับคำชม และเสียงตอบรับเป็นอย่างดีจากผู้ที่มาชมการแสดงหนังตะลุง นอกจากนั้นนายหนังตะลุงอีกคณะยังชมครูว่านายปี่นี่เก่งเป่าเพลงใหม่ทั้งนั้น

๔.๒ ฝากตัวเป็นศิษย์ครูเขียน

หลังจากร่วมงานกับนายหนังวิจิตร แจ้งฟ้า ที่นาทวีจนดีรับคำชื่นชมทั้งจากผู้ชมหนังและนายหนังคณะอื่นแล้ว ชื่อเสียงของครูเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการหนังตะลุง เช่น หนังเหลี่ยมน้อย หนังแคล้วเสียงทอง และหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล ซึ่งขณะนั้นครูอำนาจมีอายุได้ ๑๙ ปี และที่คณะหนังพร้อมน้อยนี่เองที่ทำให้ครูได้รู้จักกับครูเขียน นายปี่ผู้มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่ง ซึ่งครูเขียนผู้นี้เป็นนายปี่ประจำคณะหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล แต่ด้วยที่สุขภาพของท่านที่ไม่สู่ดีนักนายหนังพร้อมน้อยจึงให้ครูมาช่วยเป่าปี่แทนครูเขียนในระหว่างที่ครูเขียนพักรักษาตัว หลังจากที่ครูเขียนมีอาการดีขึ้นจนสามารถมาเป่าปี่ได้แล้ว ครูอำนาจจึงขอลานายหนังกลับบ้าน แต่นายหนังพร้อมก็ได้ชักชวนให้ครูอยู่ต่อเพราะไม่ไว้ใจในอาการป่วยของครูเขียนซึ่งอาจทรุดลงในเวลาใดเวลาหนึ่งก็เป็นได้ ครูอำนาจจึงรับปากอยู่ช่วยนายหนังพร้อมต่อตามคำขอร้องนั้น ซึ่งการอยู่ต่อในครั้งนี้เองครูอำนาจจึงตัดสินใจมอบตัวเป็นลูกศิษย์ครูเขียน ดังที่ครูเล่าว่า

> *พอถึงช่วงฤดูฝนหนังวิจิตร แจ้งฟ้า ก็ได้หยุดการแสดงไม่ได้รับงานใด ๆ แต่ด้วยความสามารถของครูก็มีนายหนังเหลี่ยมน้อยมาติดต่อให้ไปเป่าปี่ และได้รับคำชมตลอดมา หลังจากนั้นก็ได้ไปอยู่กับนายหนังแคล้ว เสียงทอง พออยู่ได้ไม่นานนักขันหมากก็ว่าง (การเว้นช่วงการรับงานหรือว่างงาน) หลังจากนั้นลูกคู่หนังพร้อมน้อยตะลุงสากล ช่วงนั้นครูอายุประมาณ ๑๙ ปี หนังพร้อมน้อยให้ไปช่วยเป่าปี่ประมาณ ๒-๓ ครั้งก่อน ถ้าเกิดหนังแคล้วติด (มีงาน) ก็ให้ไปช่วยต่อ แต่ในตอนนั้นเองหนังพร้อมน้อยก็มีนายปี่อยู่แล้วด้วย ชื่อนายเขียน แต่นายเขียนเป็นโรคประจำตัวจึงไปไหนมาไหนลำบาก จึงให้ครูไปช่วยเป่าปี่แทนนายเขียน ครูก็ได้เป่าปี่แทนในคณะหนังพร้อมน้อยประมาณ ๔-๕ วัน อาการของนายเขียนก็ดีขึ้นแกก็กลับมาเป่าปี่ต่อ เมื่อนายเขียนกลับมาครูก็ได้บอกนายหนังพร้อมว่าครูจะกลับบ้านแต่นายหนังพร้อมบอกว่า "ต้อยไม่ต้องกลับหรอก เพราะนายเขียนไม่รู้ได้มาอยู่กี่วัน ถ้าอาการไม่ดีเขาก็ต้องหยุด หลังจากนั้น ๑-๒ วัน ครูก็ได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของอาจารย์เขียน เพราะอาจารย์เขียนมีอายุมากกว่าครู แต่อาจารย์เขียนก็ไม่ได้สอนอะไรมาก เพราะอาจารย์เขียนเห็นว่าครูเก่งอยู่แล้วในขณะนั้น แต่ครูก็ถือคติที่ว่า "คนไม่มีครู ก็เหมือนงูไม่มีพิษ" ครูก็เลยกราบอาจารย์เขียน ๓ ครั้ง และอาจารย์เขียนบอกว่า "ถ้าวันไหนมีโอกาสจะครอบมือให้"*

๔.๓ นายปี่หนังตะลุง

ตามจารีตประเพณีไทยที่ผู้ชายเมื่ออายุครบ ๒๐ ปี ต้องบวชเรียนเพื่อศึกษาพระธรรม ครูอำนาจได้อุปสมบทเมื่ออายุ ๒๒ ปี โดยอุปสมบทที่วัดปรางหมู่นอก ในการบวชครั้งนี้ยังความประทับใจแก่ครูอย่างมาก เพราะในคืนฉลองนาคนั้นคณะตะลุงพร้อมน้อยมาแสดงในงานโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย และที่สำคัญคือครูเขียนเป็นนายปี่ ให้ในคืนนี้ เมื่อบวชได้ประมาณ ๒๓ วัน หนังพร้อมน้อยได้มาแจ้งข่าวอาการป่วยของครูเขียน เมื่อทราบดังนั้นแล้วก็เป็นที่เข้าใจกันทั้งครูอำนาจและนายหนัง ครูจึงลาสิกขาแล้วมาเป็นนายปี่ประจำคณะนายหนังพร้อมน้อยมาโดยตลอด จวบจนปี ๒๕๑๗ ได้เกิดปัญหาบางประการขึ้นกับคณะหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล ครูจึงว่างงานลงและเมื่อข่าวนี้ได้ทราบไปถึงคณะนายหนังน้วม นายหนังน้วมจึงเชิญชวนครูไปเป็นนายปี่ เมื่อเป็นนายปี่ให้หนังนวมได้สักพักนายหนังเป็นโรคอัมพาตไม่สามารถรับงานได้ ครูจึงว่างงานลงอีกครั้ง แต่ด้วยชื่อเสียงและฝีมือของครูซึ่งเป็นที่รู้จักในวงการหนังตะลุงไปทั่วแล้วนั้น หนังจรูญน้อยหัวไทรได้เชิญครูไปเป็นนายปี่ ซึ่งความจริงนั้นคณะหนังจรูญน้อยนี้มีนายปี่ประจำวงอยู่แล้ว เพียงแต่หนังคณะนี้ต้องการนายปี่ที่มีฝีมือดีมาบรรเลงเพื่อโน้มน้าวดึงดูดความสนใจคนดู ส่วนคนปี่คนเดิมของหนังจรูญได้เปลี่ยนตำแหน่งเป็นนายซอ ดังที่ครูเล่าว่า

> *ต่อมาเมื่ออายุได้ประมาณ ๒๒ ปี ครูก็ได้บวชเรียนที่วัดปรางหมู่นอกโดยมีอาจารย์เขียนมาเป่าปี่ให้ในงาน คืนนั้นคณะหนังตะลุงพร้อมน้อย ก็มาแสดงให้ฟรี และได้ซื้อหมูมาให้อีกหนึ่งตัว พอครูบวชได้ไม่กี่วัน อาจารย์เขียนก็มีอาการไม่ค่อยดีไม่สามารถเป่าปี่ได้ เพราะถ้าจะไปแสดงหนังต้องลำบาก ความจริงครูตั้งใจจะบวชประมาณ ๑ พรรษา พอบวชได้ ๒๒-๒๓ วัน หนังพร้อมน้อยก็มาบอกที่วัด แต่ไม่ได้บอกให้สึกแต่บอกว่าอาจารย์เขียนอาการไม่ค่อยสบายอีกแล้ว ก็เป็นอันว่าเข้าใจกัน แต่ที่บวชนี้ครูก็ไม่ได้ตั้งใจจะเรียนทางพระอยู่แล้วก็เลยตัดสินใจสึกออกมา หลังจากสึกออกมาก็ได้เที่ยวไปแสดงกับคณะหนังตะลุงพร้อมน้อยมาตลอด จนมาถึง ๒๕๑๗ เกิดอุปสรรค คือ คณะหนังตะลุงพร้อมน้อยมีเรื่องกับคณะหนังปลอก(หนังดังเมืองนคร) จนมีผลกระทบกับครู เพราะคณะหนังพร้อมน้อยหยุดแสดงหนังอยู่พักหนึ่ง เมื่อครูว่างอยู่รู้ถึงคณะหนังน้วมก็เลยไปหาครู เพื่อจะให้ครูไปเป่าปี่ให้ พออยู่ได้ประมาณ ๑ เดือน หนังพร้อมก็ได้กลับมาแสดงหนังอีก แล้วหนังพร้อมได้ให้ลูกคู่หนังไปตาม แต่ครูก็ติด (รับงาน)หนังน้วมไปไม่ได้ ก็เลยให้ลูกคู่ไปตามของคณะหนังเสริฐ เพราะลูกคู่คณะหนังเสริฐไม่ได้อยู่หนังพร้อมน้อยแล้ว ครูได้ให้ไปตามนายปี่ของหนังเสริฐ เพราะจะทำให้ไม่ต้องแย่งลูกคู่กัน ต่อมาเมื่อหนังน้วมเกิดเป็นอัมพาต*

ครูก็ได้หยุดอีก และเมื่อรู้ข่าวถึงหนังจรูญน้อยหัวไทร ที่นี้คณะหนังจรูญน้อยไปตามให้มาช่วยเป่าปี่อยู่พักหนึ่ง แต่หนังจรูญน้อยก็มีมือปี่อยู่แล้ว แต่ก็ได้ตกลงกันแล้วว่าให้มือปี่หนังจรูญสีซอและให้ครูเป่าปี่ ค่าตัวยังคงจ่ายเท่าเดิม เพราะตอนนั้นถ้าคนปี่ฝีมือดีจะช่วยเป็นหน้าเป็นตาให้กับนายหนังได้ด้วย ก็เลยได้มาอยู่กับหนังจรูญน้อยตลอด ตอนนั้นประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๒ แล้ว

๔.๔ นายปี่โนรา

หลังจากที่มีความรู้ในเรื่องการบรรเลงปี่ประกอบหนังตะลุงในระดับหนึ่งแล้วครูอำนาจได้มีโอกาสเรียนรู้การบรรเลงปี่ประกอบการแสดงโนราเนื่องด้วยครั้งหนึ่งครูไปบรรเลงปี่ประกอบหนังปรากฏว่าในงานนั้นมีการแสดงของโนราสมพงษ์ด้วย โดยในคืนนี้โนราแสดงก่อน และในขณะที่จะเริ่มการแสดงโนรานั้น หัวหน้าคณะโนราได้วิ่งมาหาครูที่โรงหนังพร้อมกับขอร้องให้ครูไปช่วยบรรเลงปี่ให้ โดยหัวหน้าคณะโนราอ้างว่านายปี่ไม่ได้มาเพราะไม่สบาย ด้วยที่ครูยังไม่เคยบรรเลงปี่กับการรำโนราเลยสักครั้ง ครูจึงตอบปฏิเสธว่าเป่าไม่เป็น แต่ด้วยความฉุกละหุกของคณะโนราในขณะปัจจุบัน นายหัวโนราได้บอกกับครูว่าไม่เป็นไรเป่าไปเถอะ งานนี้ถือได้ว่าเป็นการเป่าปี่ประกอบรำโนราครั้งแรกของครูและต่อมาครูก็รับงานปี่โนราเรื่อยมาจวบปัจจุบัน เช่น โนราเติม โนราเฉลิมทองแฉล้ม โนราฉลองน้อย ดาวรุ่ง ดังที่ครูเล่าว่า

เป่าปี่โนราครั้งแรกนั้น เป่าให้โนราสมพงศ์ ไม่ได้ไปส่วนตัวกับโนราเขานะ เราไปเล่นหนัง เพราะช่วงแรกหนังยังไม่เล่น มโนราห์เขาเล่นก่อน นายหัวโนราวิ่งตาลน ตาลาน บอกว่านายปี่เขาไม่ได้มา ไปเป่าปีให้ที ตอนนั้นเพลงของมโนราห์ก็พอผ่านหูมาบ้าง เราก็บอกว่าเราเป่าไม่เป็น เขาบอกมาเถอะไม่เป็นไร ตอนนั้นอายุ ๑๙ ปี หลังจากงานนั้นก็เป่าปี่ให้โนราบ่อยขึ้น ก็เป่าให้โนราเติมที่หาดใหญ่ พอดีช่วงนั้นเป็นช่วงที่หนังตกเราว่างงานโนราเติมเขาก็เห็นว่าว่าง พอดีนักแสดงของโนราเติมคนหนึ่งบ้านเขาอยู่ใกล้บ้านครูบอกต้อยไปช่วยเป่าปี่มโนราห์ ตอนนั้นกำลังได้ลูกหัวปีแม่บ้านก็ไปเกี่ยวข้าวไม่มีคนดูลูก ครูต้องดูแลลูก เขาก็บอกจะดูลูกหรือจะหาเบี้ย ช่วงนั้นนั้นก็ไม่ค่อยมีเงิน ก็เลยจ้างหลานเลี้ยงลูก วันละ ๑๐ บาท ก็ไปเป่าให้โนราเติม และโนราเฉลิม ทองแฉล้มก็เป่าให้ เมียเขาชื่อแฉล้มให้เอาชื่อเมียมาใส่ด้วย เป็นโนราที่ตรัง ตอนนี้ก็ยังอยู่ โนราฉลองน้อยดาวรุ่งก็เคยเป่าให้

๔.๕ นายปี่มวย

ในช่วงที่หนังกลางแปลงกำลังเป็นที่นิยมกันมากนั้น วงการหนังตะลุงได้ซบเซามาก ครูอำนาจจึงว่างงานอีกครั้งแต่ด้วยมีวิชาปี่อยู่ในมือครูก็ยังสามารถใช้วิชานี้เลี้ยงชีพในช่วงที่งานหนังซบเซา กล่าวคือ ในจังหวัดพัทลุงจะมีเวทีมวยรัตนโชติ ซึ่งจะมีการแข่งชกมวยทุกสัปดาห์ ครูได้รับงานนายปี่มวยโดยได้รับค่าจ้างบรรเลงวันละ ๘๐๐ บาท ดังที่ครูเล่าว่า

มวยก็เคยเป่าตอนที่ตก ๆ กัน มีเวทีมวยอยู่ในจังหวัดพัทลุงเวทีรัตนโชติ มีมวยทุกอาทิตย์ทุกสัปดาห์ เขาให้ ๘๐๐ เล่นกัน ๔ คน เพลงก็มีเพลงไหว้ครู เพลงมวย เพลงมวยใช้ช่วง ยก ๑ ถึงยก ๔ ยก ๕ นั้นก็เล่นเพลงเชิด ก็ใช้ปี่นี่แหละ นักมวยที่มาจากภาคกลางเขาบอกว่าชอบ มันดี

๔.๖ สอนดนตรีวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

หลังจากเป็นนายปี่มาประมาณ ๒๐ ปี จนกระทั่งปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ทางวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงมีความต้องการครูสอนดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ ด้วยชื่อเสียงและความสามารถในเชิงทักษะดนตรีของครูได้เป็นที่ประจักษ์แก่นายหนังที่ครูเคยร่วมงานด้วยแล้วนั้น นายหนังหลายท่านจึงมีความเห็นพ้องต้องกันว่าครูเป็นผู้ที่เหมาะสม จึงได้เสนอชื่อครูอำนาจแก่ผู้อำนวยการสังเวียน ทองคำ ซึ่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงในขณะนั้น ครูจึงได้รับคัดเลือกให้เป็นวิทยากรพิเศษสอนวิชาปี่ให้แก่นักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงตั้งแต่นั้นมา ดังที่ครูเล่าว่า

เมื่อพ.ศ. ๒๕๓๕ ทางข้าราชการได้ตามตัวให้มาเป็นวิทยากรสอนที่นาฏศิลป์ โดยมีหนังเชียง หนังฉิน จาโร เป็นคนเสนอ ผอ.ให้ไปทาบทามให้มาสอนเด็ก ตอนนั้นผู้อำนวยการสังเวียง พอมาถึงคุยกันถูกอกถูกใจก็เลยให้ครูเข้ามาทำงานได้เลยในวันจันทร์หน้า จันทร์ที่ ๑๖ จำเดือนไม่ได้ พ.ศ.๒๕๓๕

ภาพที่ ๑๕ สอนดนตรีหนังตะลุง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

ครูอำนาจได้สอนปี่ให้วิทยาลัยนาฏศิลปตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๕ โดยในระยะเริ่มแรกนั้นได้รับเชิญเป็นวิทยากรสอนเป็นรายชั่วโมง และในปัจจุบันครูอำนาจได้บรรจุเป็นพนักงานข้าราชการประจำวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ด้วยระยะเวลาการสอนเกือบ ๒๐ ปี ครูอำนาจได้อบรมสั่งสอนวิชาปี่ให้ลูกศิษย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้จนมีฝีไม้ลายมือดีมากมายหลายคนจนสามารถใช้วิชาปี่ที่ได้จากครูนี้ไปประกอบอาชีพเลี้ยงตัว ทั้งที่จบแล้วไปประกอบอาชีพเป็นครูและเป็นนายปี่ให้หนังตะลุง และมโนราห์ ดังที่ครูเล่าว่า

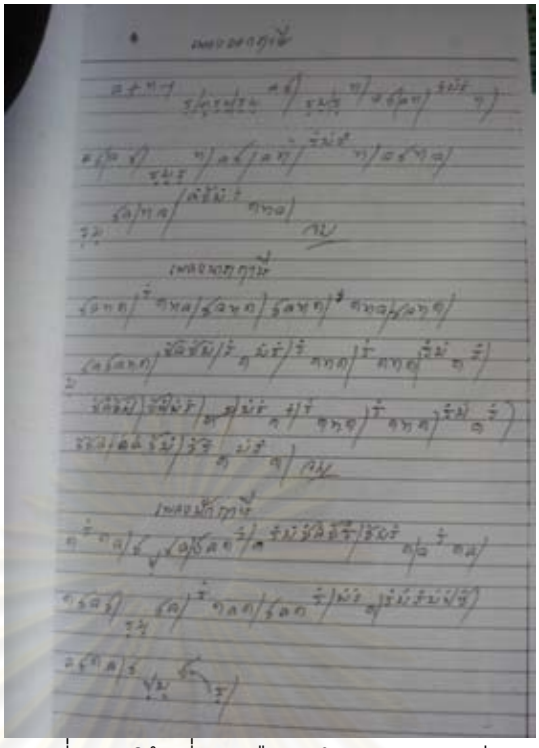
ทางด้านลูกศิษย์ลูกหาก็มีมากมายหลายคน ลูกศิษย์คนแรก คนที่เป่าได้ไม่ว่าจะหนังตะลุง หรือมโนราห์ก็มี แต่ที่ถนัดและมีความเชี่ยวชาญทั้งสองอย่างก็มีชด (ชื่อ-สกุลจริงไม่ทราบ) อยู่อำเภอสะเดา เป็นลูกศิษย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ฝีมือในด้านเป่าปี่เรื่องหนังตะลุง - มโนราห์ก็เป่าได้ดี เป็นรุ่นพี่คนโตเป่าหนังตะลุง – มโนราห์ ตอนนี้ชดสอนอยู่โรงเรียนประถมศึกษาในอำเภอสะเดา เป็นครูลูกจ้าง ความจริงเขาจะให้เป็นข้าราชการแต่สุขภาพร่างกายไม่แข็งแรง เป็นคนชอบกินเหล้า แล้วหยุดไปช่วงหนึ่งก็เลยไม่ได้ให้ไปสอบเป็นข้าราชการ ก็เลยเป็นครูลูกจ้าง สอนอยู่แถวบ้าน ลูกศิษย์คนที่ ๒ รุ่นน้องจากชดคือ กำนัน ชื่อจริงชื่อประทีป อยู่หัวป่าอยู่ทางทิศตะวันออก อยู่อำเภอระโนดเป็นคนบ้าน ๆ รูปร่างภูมิฐาน ชาวบ้านเลยเรียกว่า กำนัน เขาเป็นคนเงียบขรึมเป็นคนเป่าปี่ได้ทั้งโนราและหนังตะลุง ตอนนี้ไปเป็นอาจารย์สอนอยู่โรงเรียนสงเคราะห์ทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช คิดว่าคงบรรจุแล้ว ลูกศิษย์คนที่ ๓ รุ่นน้องจากนั้น คือ ไข่ (ชื่อ-สกุลจริงไม่ทราบ) ทางด้านการเป่าปี่ของเขาเป็นคน

“เหลือเหตุ” คือเป็นคนไม่ชอบอยู่เป็นหลักเป็นแหล่ง ชอบเที่ยวไปกับคณะเอกชัย ศรีวิชัย หรือไม่ก็ไปกับคณะหนังตะลุง หามื้อกินมื้อ เขาจ้างให้สอนเป็นเดือน ใจก็ไม่หนักแน่น เขาชอบรักสนุกไปวัน ๆ หามื้อกินมื้อ แค่ให้ได้เงินมาเมื่อเป่าปี่เสร็จ ก็ระเหเร่ร่อน ไม่ค่อยสนใจเรื่องการงาน ไม่สนใจอนาคต ครูเคยติดต่อที่ทำงานให้ลูกศิษย์คนนี้ให้ทำที่โรงเรียนเทศบาล ๓ เมื่อติดต่อเรียบร้อย ได้เข้าไปทำงานได้ประมาณ ๔-๕ วัน ก็ออกเสีย ครูเคยติดต่อให้หลายครั้ง แต่ก็ออกทุกครั้ง ครูก็เลยปล่อยเลยตามเลย ลูกศิษย์ก็มีอีกหลายคนที่เป่าปี่ได้ทั้งโนราห์และหนังตะลุง ก็มีหนังเลิก เป่าปี่ด้วยตอนนี้เที่ยวอยู่กับหนังผวน สำนวนทองมีฝีมือใช้ได้ นอกจากนั้นก็ยังมี วสันต์ เป็นคนที่เป็นได้ทั้งโนราและหนังตะลุงเหมือนกัน ตอนนี้ยังเรียนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ตอนนี้ไปแสดงงานกับหนังสมเจตน์บ้าง ไปโนราไสเลียมบ้าง ตอนนี้ล่าสุดอยู่กับหนังเชิญ เมืองนครอยู่แถวชะอวด นอกจากนั้นยังมี ตั๊ก ชื่อ ณัฐพงศ์ สมัย (นามสุกล สมัย) ตอนนี้เที่ยวอยู่กับหนังเชียร เรื่องมโนราห์ก็ถนัด เป่าปี่โนราก็ไปกับหนังถวิลบ้าง โนราไสวบ้าง ไม่ว่าจะเป่าปี่หนังตะลุงก็ถนัด

นอกจากสอนปี่ให้ลูกศิษย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงแล้วครูอำนาจยังสอนปี่ให้แก่ผู้ที่ชื่นชอบในเสียงปี่ของครู ได้มาขอเป็นลูกศิษย์ซึ่งครูก็ยินดีรับเป็นลูกศิษย์และสอนวิชาปี่ให้ด้วยความเต็มใจ ดังที่ครูเล่าถึงลูกศิษย์ที่เป็นตำรวจ และปลัดอำเภอ ว่า

นอกจากนี้ก็ยังมีอีก ลูกศิษย์ที่ไม่ได้เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป เขาเป็นสารวัตรหมู่แต่สนใจมาเรียนเป่าปี่ ตอนนี้เป็นผู้กองประจำอำเภอปากพะยูนแล้ว เป่าปี่ดีเหมือนกัน เป่าได้ทั้งโนราและหนังตะลุง ได้ไปเป่าปี่หลายคณะเหมือนกัน ตอนยังไม่เป็นผู้กองเขาได้ไปเป่าปี่หลายที่ แต่พอเป็นผู้กองก็ต้องหยุดเป่าไปเลย หลังจากนั้นก็มีคนสนใจมาเรียนเป่าปี่ มาจากตากใบ เป็นปลัดอำเภอ มาหัดเป่าปี่

ระหว่างที่ทำการสอนดนตรี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงนี้ด้วยการเป็นคนช่างคิดช่างสังเกตของครู ครูจึงคิดระบบโน้ตปี่ขึ้นเพื่อใช้สอนลูกศิษย์โดยโน้ตเพลงที่ว่านี้เป็นโน้ตระบบตัวอักษรไทยสองบันทัดแบ่งเป็น บันทัดบนและบันทัดบน โดยบันทัดบนใช้บันทึกเสียงสูง และบันทัดล่างใช้บันทึกเสียงต่ำ ซึ่งเป็นระบบโน้ตซอที่ครูได้แบบมาตั้งแต่เมื่อครั้งที่ฝึกหัดสีซอในวัยเด็กนั่งเอง



ภาพที่ ๑๖ โน้ตปี่ลายมือครูอำนาจ นุ่นเอียด

เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๕๑ ทางโรงเรียนเทศบาลได้มาติดต่อให้ครูไปสอนดนตรีพื้นเมืองให้ ซึ่งลูกศิษย์ของครูรุ่นแรก ณ โรงเรียนเทศบาลมีทั้งหมด ๗ คน ซึ่งปัจจุบันก็ได้จบการศึกษาจากโรงเรียนเทศบาลไปแล้ว และปัจจุบันครูก็กำลังสร้างลูกศิษย์รุ่นใหม่ของโรงเรียนเทศบาล ดังที่ครูเล่าว่า

> *นอกจากนั้นยังมีอีกหลายคนที่ครูได้ไปสอนเทศบาล เช่น น้องช้าง ก็เป่าปี่เก่งเหมือนกัน ได้ลูกศิษย์จากการไปสอนที่เทศบาลเช่น ช้าง เต่ง เดียร์ อาร์ด ซีน ทิว จำนวน ๖- ๗ คน ตอนนี้ลูกศิษย์กลุ่มนี้เรียนจบจากเทศบาลก็แยกย้ายไปเรียนตามที่ต่าง ๆ บ้าง เช่น โรงเรียนสตรีบ้าง โรงเรียนเทคนิคบ้าง โรงเรียนจังหวัดบ้าง ช่วงนี้ครูก็ยังได้สอนที่เทศบาลต่อรุ่นน้องประมาณ ป.๔ - ป.๕ เทศบาลเขาจ้างตลอด ครูเริ่มสอนที่เทศบาลประมาณปี พ.ศ. ๒๕๕๑*

ภาพที่ ๑๗ สอนปี่นายตำรวจ

ภาพที่ ๑๘ ลูกศิษย์โรงเรียนเทศบาล

๔.๗ ผลงานด้านการแสดง

เอกชัย ศรีวิชัยเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงทั้งในเรื่องมโนราห์ หนังตะลุง และดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในวงการศิลปะการแสดงทั้งในภาคใต้และภาคอื่น ๆ เอกชัย ศรีวิชัย ได้ยินชื่อเสียงการเป่าปี่ของครูจึงได้ชักชวนให้ครูเป่าปี่ให้โดยเอกชัยได้วางค่าตัวครูในราคาที่สูงเป็นสองเท่าคือ คืนละ ๑,๐๐๐ บาท ซึ่งโดยปกติแล้วหากครูไปบรรเลงปี่ให้กับหนังคณะอื่น ๆ ครูจะได้ค่าตัวในราคาคืนละ ๕๐๐ บาทเท่านั้น แต่ครูก็มิได้ยินดีกับค่าตัวที่แสนแพง ทั้งนี้เพราะครูมีภาระงานสอนประจำอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอยู่แล้วด้วยเกรงจะเป็นการเบียดเบียนเวลาราชการ หากแต่ไปบรรเลงในบางครั้งบางคราวก็สามารถไปช่วยบรรเลงให้ได้ หรือหากจะให้ครูบรรเลงปี่สำหรับการทำอัลบั้มเทปนั้นครูยินดีที่จะบรรเลงให้ได้ทุกครั้ง ดังที่ครูเล่าว่า

> *มโนราห์เอกชัย ศรีวิชัย ได้มาชักชวนให้ครูไปช่วยเป่าปี่ให้กับวงเอกชัย ศรีวิชัย ตอนนั้นเอกชัยบอกว่าจะให้ครูคืนละ ๑,๐๐๐ บาท ปกติค่าตัวเป่าปี่นั้นคืนละ ๕๐๐ บาทเอง ครูได้บอกกับเอกชัยว่า "ถ้าให้ครูไปเป่าปี่ที่วงหรือออกงานทุกครั้งนั้นครูคงไปให้ไม่ได้ เพราะครูต้องทำงานต้องสอนที่นาฏศิลป์ แต่ถ้าให้ครูเป่าปี่ตอนทำอัลบั้มเทปนั้นได้" ก็เลยตกลงกัน คือ เมื่ออัดอัลบั้มให้เอกชัยทุกครั้งก็ได้มาชักชวนครูอยู่เสมอ ได้ไปอัดเทปที่นางหอมบ้าง หาดใหญ่บ้าง นครฯบ้าง ได้ไปช่วยอัดให้เอกชัย และครูเคยได้ไปอัดอัลบั้มให้กับฉัตรชัย มงคลทองด้วยเช่นกัน เช่น เพลงเจ้าสาวใต้ต้นมะขาม และได้อัดให้กับนักร้องหญิงอีกหลายคน*

๕. ผลงานการประพันธ์เพลง

โดยปกติแล้วนักดนตรีนอกจากจะบรรเลงดนตรีแล้วนักดนตรีบางท่านยังมีความสามารถในด้านการแต่งเพลงอีกด้วยแต่นักดนตรีที่มีลักษณะเช่นนี้มีไม่มากนักเพราะผู้ที่จะสามารถแต่งเพลงได้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่รอบรู้ในเรื่องการบรรเลงเป็นอย่างดีและที่สำคัญคือต้องเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการที่เป็นเลิศ ครูอำนาจเป็นนักดนตรีอีกท่านหนึ่งที่มีลักษณะดังที่กล่าวมาแล้วนั้นทุกประการ เพราะนอกจากจะมีฝีมือเป็นเลิศในเชิงทักษะการบรรเลงปี่จนเป็นที่ยอมรับแล้ว ในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์นั้นครูเป็นผู้ที่ถึงพร้อมยิ่ง ในหลายครั้งหลายคราวที่ผลงานการแต่งเพลงของครูได้เกิดขึ้นในอิริยาบทที่เป็นวิถีชีวิตประจำวันของครูอยู่เสมอ ๆ เช่น ในขณะที่เกี่ยวหญ้า ในขณะที่นั่งรถเพื่อไปแสดงหนัง ในขณะที่เดินอยู่ในครัว เป็นต้น ซึ่ง

นั่นเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าครูเป็นผู้ที่มีจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ตลอดเวลา เช่นนี้จึงกล่าวได้ว่าครูอำนาจเป็นศิลปินอย่างแท้จริง

ผลงานการประพันธ์เพลงของครูนั้นเริ่มจากที่นักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปได้ร้องขอให้ครูแต่งเพลงประกอบการแสดงที่คิดขึ้นใหม่โดยมีข้อแม้ว่า เพลงนั้นจะต้องไม่ใช้เพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง จะต้องเป็นเพลงที่คิดขึ้นใหม่ทั้งในส่วนของเครื่องกำกับจังหวะและท่วงทำนองเพลง โจทย์ในครั้งนี้เองที่ครูอำนาจริเริ่มการสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่ ๆ ขึ้นไว้หลายต่อหลายเพลง ดังที่ครูเล่าว่า

> *เรื่องการแต่งเพลงนั้น ตอนแรกเลยพวกเด็กนาฏศิลป เขาต้องคิดระบำใหม่เพื่อสอบจบ ทีนี้เขาบอกว่าห้ามเอาเพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่งก็ไม่ได้ ครูก็เลยทำไงดี ก็เลยแต่งขึ้นใหม่เลย ก็แต่งไว้หลายเพลง ตอนนี้โน้ตอยู่ที่โรงเรียนที่บ้านมีแต่โน้ตหนังกับโนรา ก็มีเพลง ผีเสื้อตอมดอกไม้ นกเอี้ยงเข้าคร้ว กระรอกเจาะมะพร้าว หญ้าปากบ่อเพลงนี้แต่งตอนที่เกี่ยวหญ้าอยู่หน้าบ้าน เกี่ยวไปก็คิดเพลงออกเลยชื่อหญ้าปากบ่อ เพลงจีนลับเลื่อยเพลงนีแต่งตอนไปย่านตาขาว ก็เห็นเจ๊กแกปลูกผักอยู่และกำลังลับเลื่อยเป็นจังหวะ เพลงท่ายูง เพลงนี้แต่งได้ตอนที่นั่งรถไปกับหนังพร้อมพอถึงท่ายูงแต่งได้ เพลงเลยชื่อท่ายูง เพลงนี้ใช้เป็นเพลงระบำด้วย เพลงโลมาหัวบาตร พอดีเด็กเขาคิดระบำที่เกี่ยวกับปลาโลมาที่ลำบำ เพลงก็เลยชื่อโลมาหัวบาตร ระบำแขก เพลงนี้ครูดำเขาคิดระบำแขกขึ้นเพลงก็ชื่อระบำแขก*

๖. รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับยกย่อง

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าครูอำนาจเป็นบุคคลที่มีความสามารถทางศิลปะการแสดงดนตรีหนังตะลุงและมโนราห์ ทั้งยังมีความสามารถเชิงการประพันธ์เพลงอีกด้วย และเต็มเปี่ยมไปด้วยความอ่อนโยน ถ่อมตน ดังที่ ครูอาบ คงเกลี้ยง ครูสอนโนราวิทยาลัยนาฏศิลปได้กล่าวถึงครูว่า

> *พี่ต้อยเป็นครูที่น่านับถือ เพราะทั้งลูกศิษย์และเพื่อนร่วมงาน เมื่อได้อยู่คลุกคลีกับพี่ต้อยก็สบายใจ เพราะพี่ต้อยเป็นคนสนุกสนาน ไม่เคยเอารัดเอาเปรียบผู้อื่น มีแต่ให้ นั่นคือเรื่องนิสัย ส่วนผลงานนั้น ครูต้อยได้คิดเพลงปี่เอาไว้มาก โดยเฉพาะการรำโนราห์ของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ได้เรียบเรียงจังหวะบท*

เพลงให้เหมาะสมว่าจังหวะของมโนราห์ รำท่านี้จะต้องใช้เพลงแบบไหนที่เหมาะสมจนเป็นที่ยอมรับของศิลปินต่าง ๆ ทั้งศิลปินสมัครเล่นและมืออาชีพ พูดได้ว่า ลูกศิษย์ของพี่ต้อยทุกคนถ้าไปแสดงร่วมงานที่ไหนมีแต่คนยอมรับ จึงไม่เป็นเรื่องแปลกที่พี่ต้อยจะมีชื่อเสียงในทางด้านศิลปินพื้นเมืองภาคใต้แขนง หนังตะลุงมโนราห์"

ด้วยเหตุนี้หน่วยงานที่เห็นคุณค่าของศิลปะวัฒนธรรมจึงได้มอบรางวัลศิลปินดีเด่นให้แก่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ซึ่งรางวัลนี้จัดขึ้นโดยมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี นอกจากรางวัลที่น่าภาคภูมิใจรางวัลนี้แล้วครูยังได้รับรางวัลตะโพนทองคำจากการแข่งขันดนตรีหนังตะลุง ณ โรงเรียนสตรีพัทลุง และได้รับโล่เกียรติยศดีเด่นจากการแข่งขันดนตรีหนังตะลุงอีกหนึ่งรางวัลเช่นกัน ดังที่ครูเล่าว่า

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี จัดงานศิลปินดีเด่น มหาวิทยาลัยเขาส่งหนังสือมาที่วิทยาลัยนาฏศิลป วันที่ ๑๖ กรกฎาคม จำปีไม่ได้แล้ว บอกให้ไปรับโล่เกียรติยศดีเด่น ตอนนั้นรับ ๔ คน ก็มี ครูนายปี่หนังถม และลิเกฮูลู แล้วก็รางวัลตะโพนทองคำ ตอนนั้นแข่งกันที่โรงเรียนสตรีพัทลุง แข่งดนตรีอย่างเดียว เพื่อน ๆ ที่แข่งด้วยกันบอกให้โล่ครู แต่ครูก็บอกไปว่า โล่ตะโพนทองนี้ไม่ได้เป็นของครูคนเดียว ก็เลยตัดสินใจเอาไว้ที่บ้านหนังจรูญ และตอนปี ๒๕๓๙ แข่งดนตรีหนังตะลุง คะแนนเขาจะคัดเอาเฉพาะปี่อย่างเดียว มีหนังมาแข่งหลายโรง ครูก็เป่าปี่ให้หนังสมเจตน์ ก็ได้โล่เกียรติยศดีเด่น

๗. สรุปท้ายบท

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นบุตรคนที่ ๗ ของนายไข่แดง และนางปา นุ่นเอียด ในจำนวนบุตร-ธิดาทั้งสิ้น ๑๐ คน ปัจจุบันครูสมรสกับนาง อารีย์ นุ่นเอียด มีบุตรด้วยกัน ๒ คน ตั้งบ้านเรื่อนอยู่ ณ บ้านเลขที่ ๖๕ หมู่ ๘ ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง ด้วยขีดจำกัดของฐานะทางครอบครัวครูอำนาจ นุ่นเอียด ที่มีพี่น้องมากถึง ๑๐ คน ครูมีโอกาสได้ศึกษาจบเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ณ โรงเรียนปรางหมู่ศรีวิทย์ศึกษา ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เท่านั้น

ครูอำนาจเริ่มสนใจดนตรีมาแต่เด็กโดยคอยติดตามไปดูการบรรเลงปี่ของนายปี่โนรา – หนังตะลุงเป็นประจำแต่ก็มิได้มีโอกาสได้ฝึกหัดเพราะไม่มีเครื่องดนตรี ต่อมาครูได้ฝึกซอเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกโดยฝึกหัดกันเองกับเพื่อนบ้าน ต่อมาได้มีโอกาสฝึกปี่โดยลุงกลัดมอบปี่และสอนตัดลิ้นปี่ให้ จากนั้นครูอำนาจจึงฝึกไล่เสียงตามลำพังโดยอาศัยวิธีครูพักลักจำนิ้วต่าง ๆ ตามโรงหนังตะลุงบ้าง โนราบ้าง เมื่อฝึกพอได้เสียงแล้วครูอำนาจจึงฝึกบรรเลงออกงานปรากฏว่าได้รับการดูถูกจากเจ้าของงานอย่างมาก หลังจากงานแรกผ่านไปครูอำนาจ พยามฝึกซ้อมปี่อย่างหนักเพื่อลบคำสบประมาทนั้นให้จงได้ และในที่สุดก็สามารถลบคำสบประมาทลงได้และเริ่มมีผู้นิยมในเสียงปี่ครูมากขึ้นตามลำดับ มีนายหนังหลายคณะมาติดต่อครูให้บรรเลงปี่ให้ทั้งหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล หนังจรูญน้อยหัวไทร หนังวิจิตร แจ้งฟ้า ฯลฯ จากนั้นได้มีโอกาสบรรเลงปี่ประกอบการแสดงโนราโดยบรรเลงให้กับโนราสมพงษ์คณะแรก นอกจากนั้นได้มีโอกาสบรรเลงปี่ประกอบการชกมวยอีกด้วย

ต่อมาปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ครูได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงให้สอนดนตรีพื้นเมือง ณ ที่นี่เองที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดเริ่มชีวิตในบทบาทของครูดนตรี ครูมีลูกศิษย์มากมายหลายรุ่นในวิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้ ครูมีวิธีการสอนลูกศิษย์ที่เป็นระบบและมีการประยุกต์วิธีการสอนแบบต่าง ๆ เช่นมีการฝึกปี่และเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ โดยการใช้โน้ตเพลงซึ่งโน้ตเพลงนั้นเป็นโน้ตที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครู นอกจากสอนปี่ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปแล้วครูอำนาจ นุ่นเอียดยังได้รับเชิญให้สอนตามสถานศึกษาต่าง ๆ เช่น โรงเรียนเทศบาล และยังมีการสอนปี่แก่ผู้สนใจที่บ้านพักอีกด้วย

ระหว่างที่สอนดนตรีพื้นเมือง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงครูอำนาจ นุ่นเอียดเริ่มมีการประพันธ์เพลงสำหรับการแสดงประเภทต่าง ๆ ผลงานการประพันธ์ของครูมีมากมายหลายเพลงทั้งเพลงระบำ เพลงบรรเลง ซึ่งแต่ละเพลงนั้นประพันธ์มาจากวิถีชีวิตในขณะปัจจุบัน

ด้วยความตรากตรำทั้งที่เป็นศิลปินอาชีพเพื่อเลี้ยงครอบและเป็นครูอบรมสั่งสอนลูกศิษย์ครูจึงได้รับเกียรติจากสังคมยกย่องให้เป็นศิลปินดีเด่น

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าครูอำนาจ นุ่นเอียดเป็นศิลปินที่ควรแก่การยกย่องยิ่งเพราะนอกจากฝีมือที่เป็นเลิศในทางบรรเลงปี่ที่หาตัวจับยากยิ่งในปัจจุบันแล้ววิถีแห่งการเข้าสู่ชีวิตนักดนตรีของครูนั้นเป็นสิ่งที่อนุชนรุ่นหลังควรถือเป็นแบบอย่าง

บทที่ ๔

ระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา

ดนตรีเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งซึ่งมีระเบียบแบบแผนของการบรรเลงที่แตกต่างกันไปในแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม ซึ่งแม้แต่ในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันเองก็ตามยังมีรายละเอียดบางประการที่ถือปฏิบัติผิดแผกแตกต่างกันออกไปทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับบริบทต่าง ๆ ในสังคมนั้น ๆ เป็นเครื่องนำพาให้เกิดวิถีแห่งการคิด และการปฏิบัติ หล่อหลอม คลี่คลายเกิดเป็นวัฒนธรรมกลุ่มย่อยที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว

ปี่โนรา เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ของไทย มีรูปร่างลักษณะที่คล้ายคลึงกับปี่ใน ในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางทุกประการ แต่ด้วยบริบทต่าง ๆ ที่ห้อมล้อมนั้นมีทั้งที่เหมือนและแตกต่างกันออกไป เป็นผลให้ระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ทั้งในส่วนของความเชื่อ และ วิธีการบรรเลงจึงมีทั้งที่คล้ายคลึงและแตกต่างกัน

ตลอดระยะเวลาเกือบ ๖๐ ปี ที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดได้คลุกคลีอยู่กับดนตรีมาโดยตลอด ด้วยระยะเวลาอันยาวนานนี้สามารถเป็นเครื่องบ่งชี้องค์ความรู้ทางดนตรีโนรา – หนังตะลุง ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะวิชาการเป่าปี่ของครูได้เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง จนอาจกล่าวได้ว่าครูอำนาจ นุ่นเอียดเป็นครูปี่ที่มีลูกศิษย์มากที่สุดอีกคนหนึ่งก็ว่าได้ และลูกศิษย์ที่ถ่ายทอดวิชาปี่จากครูล้วนแต่มีฝีมือในเชิงปี่ที่ดีเยี่ยม

ในบทนี้จะเป็นการกล่าวถึงระเบียบวิธี ตลอดจนแบบแผนในการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด เพื่อให้ง่ายแก่การศึกษา ผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่ของระเบียบแบบแผนของการบรรเลงปี่โนราแบ่งออกเป็น ๔ ลำดับขั้นตอนดังนี้

๑. ขั้นเตรียมความพร้อม
๒. ขั้นตอนการสร้างลิ้นปี่
๓. ขั้นตอนฝึกบรรเลง
๔. กลวิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ

๑.ขั้นเตรียมความพร้อม

ในขั้นเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลงนั้นแบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ

๑. ความพร้อมในส่วนของร่างกายและจิตใจ

๒. ความพร้อมของเครื่องดนตรี

๑.๑ ความพร้อมในส่วนของร่างกายและจิตใจ

ปี่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทนี้ต้องใช้กลไกของร่างกายหลายส่วนในการผลิตเสียงดนตรี กล่าวคือ ใช้ลมจากปอดเพื่อทำให้ลิ้นปี่สั่นสะเทือนเกิดเป็นเสียง ใช้นิ้วมือในการควบคุมเสียงสูงต่ำ ใช้หูในการแยกแยะเสียงตรงหรือไม่ตรง ดังนั้นปี่จึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีกลวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อนและยากสำหรับผู้เริ่มฝึก จำจะต้องอาศัยความสมบูรณ์ของร่างกายในหลายส่วนหากร่างกายที่กล่าวมาแล้วนั้นส่วนใดส่วนหนึ่งบกพร่องก็จะเป็นการยากยิ่งที่จะบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ถึงสุนทรียรสแห่งความงามนั้น ๆ

สำหรับการคัดเลือกบุคคลเพื่อฝึกเป่าปี่โนรา หนังตะลุงนั้น ในสมัยโบราณมักมีความเชื่อเกี่ยวกับสภาพร่างกายของผู้ฝึกปี่ไว้ว่า จะต้องเป็นผู้มีนิ้วมือที่เรียวเล็ก ด้วยเหตุผลที่ว่านิ้วมือที่เรียวเล็กจะมีความสามารถพรมนิ้วได้คล่องตัวดีกว่านิ้วมือที่ใหญ่ ซึ่งครูอำนาจได้ให้ความเห็นว่าเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า ไม่ว่านิ้วจะเรียวเล็กหรือนิ้วใหญ่ก็สามารถเป่าปี่ดีได้เหมือนกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความมุ่งมานะในการฝึกฝนของแต่ละคนมากกว่า (อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์,๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒)

นอกจากความพร้อมของร่างกายแล้ว จิตใจเป็นเรื่องสำคัญยิ่งคนที่จะบรรเลงปี่จะต้องมีความอดทนสูง และเชื่อฟังครูผู้สอน โดยเฉพาะยิ่งในเรื่องความอดทนนั้นคนที่มาฝึกปี่หลายคนมักบกพร่องในเรื่องนี้กล่าวคือ พอเริ่มไล่เสียงได้ยังไม่ชัดเจนเท่าที่ควรนักก็เรียกร้องที่จะต่อเพลง เมื่อไม่ได้เพลงก็ล้มเลิกความตั้งใจที่จะฝึกเสีย (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์,๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒)

อีกประการหนึ่งที่มีผลต่อจิตใจผู้ฝึกหัดปี่อย่างมาก คือ การครอบมือ ซึ่งครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ให้ทรรศนะในเรื่องนี้ว่า เป็นขวัญและกำลังใจอย่างหนึ่งเมื่อเราไปบรรเลงดนตรีที่ไหน ๆ หากเราคิดถึงครูผู้สอน เราก็จะมีความมั่นใจที่จะบรรเลงดนตรีมากยิ่งขึ้นเพราะว่าเราเป็นศิษย์มีครู เหมือนที่คนโบราณมักพูดว่า ศิษย์ไม่มีครู เหมือนงูไม่มีพิษ (อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์,๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒)

วิธีการครอบมือ ของครูอำนาจนั้นจะทำพิธีในวันพฤหัสบดีเพราะมีความเชื่อเป็นวันครู เป็นวันศักดิ์สิทธิ์ โดยศิษย์ที่จะเข้าพิธีการครอบจะต้องเตรียม ขันหมาก (ขันกำนล) ซึ่งประกอบด้วย ดอกไม้ ๙ ดอก ธูป ๙ ดอก เทียน ๙ เล่ม หมากพลู ๙ คำ บุหรี่ ๙ มวน และเงินกำนลซึ่งแล้วแต่ครูจะกำหนด มามอบให้ครู ระหว่างที่ครูรับขันหมากนั้นครูจะกล่าวคำรับศิษย์ซึ่งมีเนื้อหาว่า ครูยินดีรับศิษย์ผู้นี้เพื่อเรียนวิชาปี่ เมื่อมีวิชาแล้วก็ขอให้ใช้วิชานี้ไปในทางสุจริต ขอให้มีน้ำใจนักกีฬา แล้วครูกล่าวคาถาบาลีกำกับปิดท้ายอีกครั้ง เป็นก็เป็นอันเสร็จสิ้นพิธีครอบมือ

ภาพที่๑๙ ขันหมากสำหรับครอบมือ

อีกประการหนึ่ง โดยปกติแล้วพิธีครอบมือนี้จะทำเฉพาะคนที่เรียนปี่เท่านั้นส่วนเครื่องมืออื่น ๆ เช่น ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง นั้นไม่จำเป็นต้องครอบก็ได้ ทั้งนี้ด้วยถือว่า ปี่เป็นเครื่องมือที่สำคัญ เป็นเครื่องที่ให้ลำนำเพลงจำเป็นต้องมีการเรียนรู้อย่างลึกซึ้ง ฉะนั้นขวัญและกำลังใจของผู้เรียนและผู้สอนจึงเป็นสิ่งผูกใจให้ผู้เรียนมีความภักดีต่อวิชาชีพและครูผู้ถ่ายทอดวิชา

๑.๒ ความพร้อมของเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์สำคัญหากเป็นเครื่องดนตรีที่ได้คุณภาพและมาตรฐานก็จะเป็นการง่ายแก่การฝึกหัด สิ่งที่เตรียมให้พร้อมก่อนการฝึกหัดบรรเลงมี ๒ ส่วนที่สำคัญ คือ

(๑) **เลาปี่** สำหรับปี่ที่ใช้ในการแสดงโนรา และ หนังตลุงมี ๒ ขนาด คือ ขนาดความยาว ๔๒ เซนติเมตร และ ๓๙ เซนติเมตร ในการฝึกหัดนิยมใช้ปี่ขนาด ๔๒ เซนติเมตรเพราะง่ายแก่การควบคุมลม และเสียง

(๒) **ลิ้นปี่** ลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์สำคัญผู้ที่ฝึกเป่าปี่จะต้องสร้างเพื่อใช้งาน ส่วนประกอบของลิ้นปี่ประกอบด้วย กำพวด และ ลิ้นที่ทำมาจากใบตาล ซึ่งกำพวดนี้ครูอำนาจจะผลิตเองเพราะหากจ้างผลิตจะไม่ได้เสียงตามที่ครูต้องการ โดยกำพวดของครูยาวประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร ปลายกำพวดกว้างประมาณ ๓ มิลลิเมตร และโคนกำพวดมีขนาดประมาณ ๕ – ๖ มิลลิเมตร

๑.๒.๑ การสร้างลิ้นปี่

ลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์สำคัญที่ผ็ฝึกหัดทุกคนพึงรู้จักสร้างเพื่อใช้งานในยามที่ลิ้นปี่หมดสภาพ การสร้างลิ้นปี่ที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นรูปแบบการสร้างลิ้นปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือ มีลักษณะรูปร่างของลิ้นปี่ที่สวยงาม และมีขนาดใหญ่ทั้งนี้ครูได้ให้เหตุผลของการสร้างลิ้นปี่ให้มีขนาดใหญ่ว่า หากลิ้นปี่มีขนาดเล็กจะมีผลต่อการบรรเลงเสียง ฟา คือเสียงเบาจนแผ่ว และลิ้นปี่ขนาดใหญ่จะมีความคงทนมากกว่าลิ้นปี่ที่มีขนาดเล็ก ซึ่งจะแสดงแบบการสร้างโดยครูอำนาจ นุ่นเอียด

(๑) **อุปกรณ์สำหรับการสร้างลิ้นปี่** ประกอบด้วย ใบตาล กำพวด เชือก มีด และน้ำสำหรับแช่ใบตาล

ภาพที่ ๒๐ ใบตาล

ภาพที่ ๒๑ กำพวด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๒๒ เชื่อกสำหรับมัดลิ้นปี่

ภาพที่ ๒๓ มีดสำหรับตัดลิ้นปี่

๑.๒.๒ ขั้นตอนการสร้างลิ้นปี่

(๑) นำใบตาลที่คัดเลือกไว้โดยมีความกว้างประมาณ ๑ นิ้ว และยาวประมาณ ๙ – ๑๐ นิ้ว แช่ในน้ำอุณหภูมิห้องจนใบตาลอ่อนตัว

ภาพที่ ๒๓ การแช่ใบตาล

(๒) นำใบตาลมาพับโดยให้ ๓ ทบ ให้ได้ ๖ ทบ

ภาพที่ ๒๔ การพับใบตาล

(๓) ใช้มีดเจียรใบตาลให้มีมีลักษณะคล้ายคอขวด ดังภาพที่ ๒๖

ภาพที่ ๒๖ การเจียรคอลิ้นปี่

(๔) เมื่อเจียรใบตาลได้ที่แล้วให้นำเชือกมาทำเป็นบ่วงเงื่อนตะกรุดเบ็ด สำหรับตรึงใบตาลกับกำพวด ดังภาพที่ ๒๗

ภาพที่ ๒๗ การทำเงื่อนบ่วงตะกรุดเบ็ดสำหรับคล้องลิ้นปี่

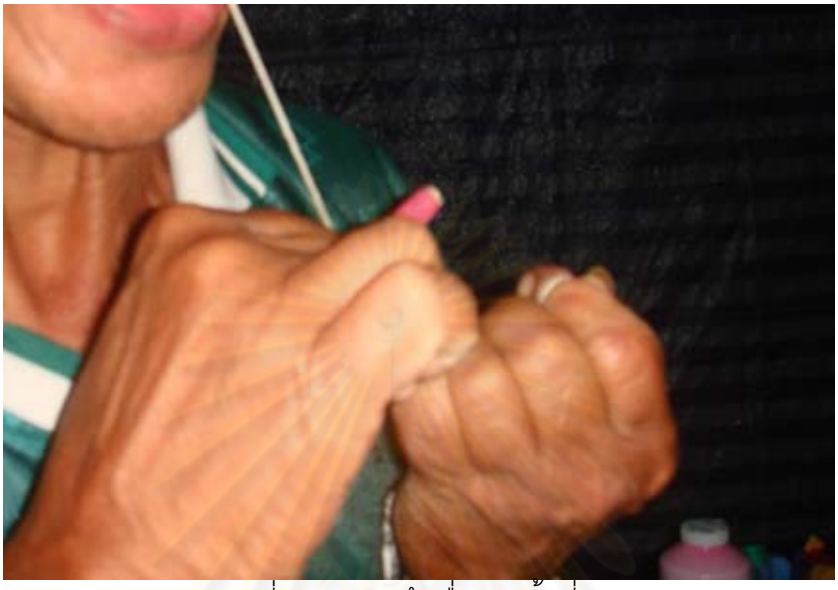
(๕) นำเงื่อนตะกรุดเบ็ดมาสวมที่คอลิ้นปี่อย่างหลวม ๆ

ภาพที่ ๒๘ การนำเชือกมาคล้องที่คอลิ้นปี่

(๖) เสียบกำพวดเข้าด้านคอลิ้นปี่ที่เจียนไว้

ภาพที่ ๒๙ การนำกำพวดเสียบเข้ากับลิ้นปี่

(๗) ตรึงเชือกให้แน่นโดยใช้ฟันกัดที่ปลายเชือกข้างใดข้างหนึ่งเพื่อช่วยในการตรึง แล้วใช้มือข้างใดข้างหนึ่งดึงเชือกในขณะเดียวกันก็ใช้มืออีกข้างหนึ่งจับบริเวณลิ้นปี่พร้อมหมุนไปมาเล็กน้อยเพื่อให้เชือกตรึงรัดใบตาลกับกำพวดโดยสนิท ดังภาพที่ ๓๐



ภาพที่ ๓๐ การตรึงเชื่อกมัดลิ้นปี่

(๘) เมื่อตรึงเชือกผูกติดลิ้นปี่กับกำพวดแน่นพอสมควรแล้วจะได้ลิ้นปี่ดังภาพ

ภาพที่ ๓๑ ลิ้นปี่ที่ผูกเชือกเรียบร้อยแล้ว

(๙) เจียรใบตาลที่ผูกไว้ให้ได้ลักษณะดังภาพ

ภาพที่ ๓๒ ลิ้นปี่ที่เจียนเรียบร้อยแล้ว

(๑๐) ทดลองเป่าลิ้นเพื่อตรวจสอบความดังของลิ้น โดยเป่าให้เป็นเสียง ตี ตี้ตีด ติ๊ด หากเป่าได้ครบทั้ง ๔ เสียงแสดงว่าลิ้นปี่ที่ตัดใช้ได้ หากเสียงดังไม่ครบหรือแผ่วเบาแสดงว่าลิ้นเสียบเข้ากับกำพวดตื้นเกินไป ให้แก้ไขโดย นำโคนกำพวดตั้งที่พื้น มือข้างซ้ายจับบริเวณที่ตรึงเชือก แล้วใช้ ด้ามคัตเต้อร์หรือวัสดุที่มีขนาดดังกล่าว ค่อย ๆ เคาะลงไปที่ปลายลิ้นปี่แล้วเป่าลองเสียงโดยวิธีเดิมอีกครั้ง ดังภาพที่ ๓๓

ภาพที่ ๓๓ การปรับระดับความลึกของลิ้นปี่

(๑๑) เมื่อปรับระดับความลึกของลิ้นปี่ได้ที่แล้วทดลองเป่าหากเสียงยังแข็งกระด้างสามารถแก้ไขโดยการนวดลิ้นมีวิธีการคือ ใช้ด้ามคัตเตอร์หรือวัสดุอื่น ๆ ที่มีน้ำหนักประมาณกันเคาะลงบนลิ้นปี่เบา ๆ นานพอสมควร แล้วเป่าทดลองเสียง ดังภาพ

ภาพที่ ๓๔ การนวดลิ้นปี่

(๑๒) เมื่อสำเร็จแล้วจะได้ลิ้นปี่ดังภาพ

ภาพที่ ๓๕ ลิ้นปี่ที่สร้างสำเร็จแล้ว

๑.๓ การเก็บรักษาและแก้ไขลิ้นปี่

ลิ้นปี่เป็นอุปกรณ์ที่ง่ายแก่การชำรุดดังนั้นการเก็บรักษาจึงมีความจำเป็นยิ่งซึ่งคนปี่จะมีสิ่งที่เรียก กลัก ไว้ใส่ลิ้นปี่ ลักษณะของกลักเก็บลิ้นปี่มีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น เช่นในภาคกลางนิยมทำด้วยไม้ไผ่ หรือปัจจุบันนิยมใช้กล่องโลหะ หรือขวดพลาสลิก ซึ่งหาง่ายและสะดวก แก่การพกพา และที่สิ่งสำคัญสำหรับอุปกรณ์เก็บรักษษลิ้นปี่คือจะต้องให้อากาศภายในระบาย เพราะหากอากาศอับชื้นจะทำลิ้นปี่ขึ้นเชื้อราทำให้ชำรุดและเป็นอันตรายต่อสุขภาพ หากเป็นกล่องโลหะก็ควรเลือกกล่องที่มีรูระบายอากาศ หากเป็นขวดพลาสติกก็อาจเจาะรูข้าง ๆ ขวดเพื่อให้อากาศได้ระบาย

ภาพที่ ๓๖ กลักเก็บลิ้นปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียด

ลิ้นปี่แต่ละอันนั้นจะมีอายุใช้งานประมาณ ๒ สัปดาห์ ระหว่างการใช้งานหากเกิดอาการชำรุด เช่น เสียงเบา เสียงแห้ง ครูอำนาจ นุ่นเอียด จะมีวิธีแก้ไข ๒ วิธีคือ

(๑) ใช้เล็บมือจัดไปที่ลิ้นปี่แต่ละกลีบเพื่อแก้ลิ้นที่เสียงเบาเนื่องจากการเป่าติดต่อระยะเวลานาน ๆ

ภาพที่ ๓๖ การแก้ไขลิ้นปี่โดยการใช้ปลายเล็บ

(๒) ใช้เชือกที่ผูกลิ้นปี่อยู่พันทบลิ้นปี่อีกหนึ่งรอบแก้เสียงปี่ที่แหบแห้ง

ภาพที่ ๓๗ การแก้ไขลิ้นปี่โดยการพันเชือกทบอีก ๑ รอบ

๑.๔ การทำผ้าพันปี่

ผ้าพันปี่เป็นอุปกรณ์เสริมสำหนับพันที่ปลายกระบอกปี่เพื่อมิให้เมื่อยปากในเวลาบรรเลงปี่เพราะในการบรรเลงปี่โนรานั้นมีเครื่องดำเนินทำนองเพียงเครื่องเดียวดังนั้นเสียงปี่จะต้องดังตลอดเวลาในขณะที่ทำการแสดง ซึ่งผ้าพันปี่จะช่วยค้ำบริเวณริมฝีปากทำให้ขณะบรรเลงมีความคล่องตัวมากกว่า โดยผ้าพันปี่นี้เทียบได้กับกระบังลมของปี่มอญ ปี่ชวา อนึ่งการใช้ผ้าพันปี่ในขณะบรรเลงนอกจากเป็นเครื่องกันความเมื่อยล้าและยังจะช่วยให้ป้องกันมิให้ลมจากลิ้นปี่รั่วทำให้เสียงปี่ดังหนักแน่นชัดเจนยิ่งขึ้น

ผ้าที่นำมาพันปี่นี้ครูอำนาจ นุ่นเอียด แนะนำให้ใช้ผ้าเช็ดหน้าผืนใหญ่โดยมีความกว้างและความยาวด้านละ ๕๐ เซนติเมตร ซึ่งผ้าดังกล่าวนี้สามารถหาซื้อได้โดยทั่วไป และมีวิธีการทำดังนี้

(๑) นำผ้าหน้ามาพับให้เป็นรูปสามเหลี่ยมดังภาพแล้วนำมาพันที่ปลายกระบอกด้านบนโดยใช้มือขวาจับปลายผ้าและใช้นิ้วหัมแม่มือขวากดปลายผ้าอีกข้างหนึ่งไว้ให้แนบกับปลายกระบอกปี่ ดังภาพที่ ๓๙

ภาพที่ ๓๙ การพันผ้าที่ปลายกระบอกปี่

(๒) หมุนผ้าไปรอบปลายกระบอกปี่โดยใช้นิ้วหัวแม่มือซ้ายกดชายผ้าไว้ให้แน่น ดังภาพที่ ๔๐

ภาพที่ ๔๐ การหมุนผ้ารอบปลายกระบอกปี่

(๓) จากนั้นรวบผ้าพร้อมกับใช้นิ้วหัวแม่มือข้างขวากดผ้าเบา ๆ ให้แนบการปลายกระบอกปี่ โดยพับทบให้รอบกระบอกปี่ไปเรื่อย ๆ ให้เหลือชายผ้าประมาณ ๑ ฝ่ามือ ดังภาพที่ ๔๑

ภาพที่ ๔๑ การพับทบผ้าบนปลายกระบอกปี่

(๔) นำปลายผ้าที่เหลือพันรอบผ้าที่ทบไว้แล้วจนสุดปลายผ้าดังภาพที่ ๔๒

ภาพที่ ๔๒ การพันเก็บปลายผ้า

(๕) นำหนังยางมารัดผ้าที่พันไว้ดังภาพที่ ๔๓

ภาพที่ ๔๓ การรัดปลายผ้าด้วยหนังยาง

(๖) ปี่ที่พันผ้าเรียบร้อยแล้ว

ภาพที่ ๔๔ ปี่ที่พันผ้าเรียบร้อยแล้ว

๒.ขั้นตอนการฝึกหัดบรรเลง

หลังจากที่ผ่านการครอบมือแล้วในขั้นตอนนี้จะกล่าวถึง ท่านั่ง การจับปี่ การฝึกไล่เสียง และกลวิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ

๒.๑ ท่านั่ง

สำหรับท่านังการบรรเลงปี่ครูอำนาจนิยมนั่งในท่าขัดสมาธิโดยยกปลายเท้าซ้ายหรือขวาตามแต่ตนถนัดพาดปลายเท้าเลยออกไปจากต้นขา ดังภาพ ซึ่งการนั่งในลักษณะนี้ครูอำนาจให้เหตุผลว่าเป็นท่านั่งที่นั่งแล้วสบายและมีสมาธิกว่าท่านั่งแบบอื่น ๆ

ภาพที่ ๔๕ ท่านั่งบรรเลงปี่ด้านหน้า

ภาพที่ ๔๖ ท่านั่งบรรเลงปี่ด้านข้าง

๒.๒ การจับเลาปี่

การจับเลาปี่ครูอำนาจ นุ่นเอียดมีวิธีจับโดยใช้มือซ้ายอยู่บน และมือขวาอยู่ล่าง ซึ่งครูได้อธิบายเหตุผลที่จับปี่ในลักษณะเช่นนี้ว่า *"แต่เดิมครูฝึกซอมาก่อนด้วยการบรรเลงซอ นั้นใช้มือซ้ายในการกดเสียงสูงต่ำ ต่อมาเมื่อครูเป่าก็เลยถนัดซ้ายเหมือนเวลาสีซอ"* (อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์, ๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒) แต่สำหรับลูกศิษย์ที่มาฝึกปี่กับครูนั้น ครูอำนาจ มิได้บังคับว่าต้องจับเลาปี่ที่เหมือนให้จับตามความถนัดของแต่ละบุคคล

วิธีการจับปี่ของครูอำนาจนั้นให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของทั้งสองมือเปิด – ปิดรู ส่วนนิ้วก้อย และนิ้วหัวแม่มือใช้ประคองด้านข้างของเลาปี่ และค้ำใต้เลาปี่ โดยแขนทั้งสองไม่กาง หรือหนีบจนเกินไป ดังภาพที่ ๔๗

ภาพที่ ๔๗ การจับเลาปี่

๒.๓ การปักลิ้นปี่

วิธีการปักลิ้นปี่เขากับเลาปี่มีวิธีปฏิบัติดังนี้คือ นำลิ้นปี่ที่สร้างเสร็จแล้วมาเสียบเข้ากับรูปี่ด้านบนโดยหันด้านหน้าของลิ้นปี่ให้ขนานไปกับรูเปิดปิดเสียง ดังภาพที่ ๔๘

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๔๘ การปักลิ้นปี่

๒.๔ การอมลิ้นปี่

การอมลิ้นของปี่โนรา - หนังตะลุงนั้นแตกต่างจากอมกำพวดปี่ใน ของภาคกลาง ซึ่งในส่วนของภาคกลางนั้นให้อมกำพวดจนถึงทวนบนของปี่แต่สำหรับปี่ของภาคใต้ ให้อมเฉพาะปลายของลิ้นปี่มิได้อมทั้งกำพวด ทั้งนี้เพื่อง่ายแก่การตอดลิ้นซึ่งเพลงของปี่โนรา – หนังตะลุงโดยมากแล้วมักมีการตอดลิ้นตลอดเวลา การอมลิ้นปี่โนรามีวิธีการปฏิบัติดังนี้ อมลิ้นปี่เข้าในปากให้ลึกประมาณ ๑ ใน ๔ ของลิ้นปี่ทั้งหมด และให้ลิ้นปี่อยู่ระหว่างริมฝีปากล่าง กับริมฝีปากบน แล้วใช้กล้ามเนื้อบริเวณกระพุ้งแก้มเม้มลิ้นปี่ไว้ ดังภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๔๙ การอมลิ้นปี่

๒.๕ ระบบเสียงปี่

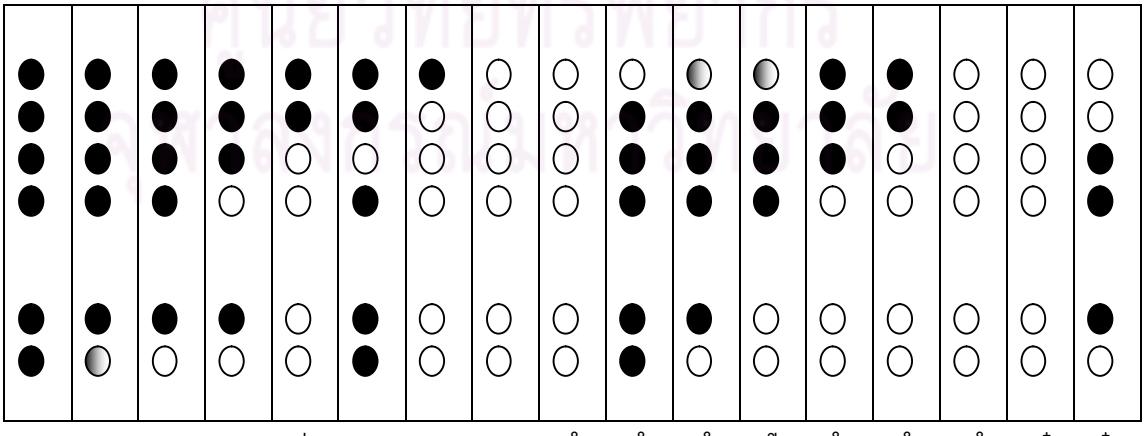
ปี่โนรามี ๔ ช่วงเสียง คือช่วงเสียงต่ำ ช่วงเสียงกลาง ช่วงเสียงสูง และช่วงเสียงสูงสุด ซึ่งแต่ละช่วงเสียง มีระดับเสียงต่าง ๆ รวมทั้งสิ้น ๑๗ เสียงดังนี้

(๑) ช่วงเสียงต่ำ มี ๑ เสียง คือเสียง ที

(๒) ช่วงเสียงกลาง มี ๗ เสียง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

(๓) ช่วงเสียงสูง มี ๗ เสียง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

(๔) ช่วงเสียงสูงสุด มี ๒ เสียง คือเสียง โด เร



ภาพที่ ๕๐ ระดับเสียงปี่โนรา

๒.๕.๑ วิธีการเปิด – ปิดนิ้ว

เสียงปี่ทั้ง ๔ ช่วงเสียง นี้มีวิธีการเปิดปิดนิ้ว ดังนี้

๒.๕.๑.๑ ช่วงเสียงต่ำ

ช่วงเสียงต่ำมีเสียงเพียงเสียงเดียวคือ เสียง ที ซึ่งมีวิธีเปิด – ปิดรูดังนี้ คือ ให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของทั้งสองมือปิดรูปี่ทั้ง ๖ รู และใช้ลมเป่าในระดับเบา ดังภาพ

ภาพที่ ๕๑ วิธีการการเปิด - ปิดนิ้วเสียง ที ต่ำ

๒.๕.๑.๒ ช่วงเสียงกลาง

ช่วงเสียงกลางมีจำนวนเสียงทั้งหมด ๗ เสียงคือ เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ซึ่งมีวิธีเปิด – ปิดรูดังนี้

เสียง โดกลาง ให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของทั้งสองมือปิดรูปี่ทั้ง ๖ รู แต่ให้นิ้วนางมือล่างเผยอนิ้วเล็กน้อย และใช้ลมเป่าในระดับที่เพิ่มขึ้นจากเสียง ทีต่ำเล็กน้อย ดังภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๕๒ วิธีการเปิด – ปิดนิ้ว เสียงโด กลาง

เสียง เร กลาง ให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของมือบน และนิ้วชี้ นิ้วกลาง ของมือล่างปิดรูปี่ทั้ง ๖ รู โดยเว้นนิ้วนางมือล่างเปิดนิ้วไว้ และใช้ลมเป่าในระดับที่เพิ่มขึ้นจากเสียง โด กลางเล็กน้อย

ภาพที่ ๕๓ วิธีการเปิด - ปิด นิ้วเสียงเรกลาง

เสียง มี กลาง ให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของมือบน และนิ้วกลาง ของมือล่างปิดรูปี่ ส่วนนิ้วชี้และนิ้วนางของมือล่างให้เปิดนิ้วไว้ และใช้ลมเป่าในระดับที่เพิ่มขึ้นจากเสียง เร กลางเล็กน้อย

ภาพที่ ๕๔ วิธีการเปิด - ปิด นิ้วเสียงมีกลาง

เสียง ฟา กลาง ให้ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง ของมือบน ปิดรูปี่ นิ้วที่เหลือให้เปิดนิ้วทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับเดียวกับเสียงมีกลาง

ภาพที่ ๕๕ วิธีการเปิด – ปิดนิ้วเสียง ฟา กลาง

เสียง ซอล กลาง ให้เปิดนิ้วนางมือบนเพียงนิ้วเดียว ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับแรงกว่าเสียง เสียง ฟา

ภาพที่ ๕๖ วิธีการเปิด – ปิดนิ้วเสียง ซอล กลาง

เสียง ลา กลาง ให้ปิดนิ้วชี้มือบนเพียงนิ้วเดียว ส่วนนิ้วที่เหลือให้เปิดนิ้วทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับแรงกว่าเสียง เสียงซอล

ภาพที่ ๕๗ วิธีการเปิด-ปิดนนิ้วปี่ เสียงลากลาง

เสียง ที กลาง ให้เปิดนิ้วทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับแรงกว่าเสียงลา กลาง เสียงทีกลางสามารถเปิดปิดนิ้วได้อีกแบบหนึ่งคือให้เปิดปิดนิ้วเสียงลากลางแล้วดันลมให้แรงขึ้นก็จะได้เสียงทีกลางอีกเสียงหนึ่ง

ภาพที่ ๕๘ วิธีการเปิด- ปิด นิ้วปี่เสียง ที กลาง

๒.๕.๑.๓ ช่วงเสียงสูง

ช่วงเสียงสูงมีทั้งหมด ๗ เสียง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ที ซึ่งมีวิธีเปิด – ปิด รูปี่ ดังนี้

เสียง โดสูง ให้เปิดนิ้วทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียงที

ภาพที่ ๕๙ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงโดสูง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสียง เรสูง ให้เปิดนิ้วชี้มือบน ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ทั้งหมด ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียงโดสูง

ภาพที่ ๖๐ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงเรสูง

เสียง มี สูง ให้เปิดนิ้วชี้มือบนครึ่งรู และเปิดนิ้วนาง นิ้วกลาง ของมือล่าง ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียง เร สูง

ภาพที่ ๖๑ วิธีเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียง มี สูง

เสียง ฟา สูง ให้เปิดนิ้วชี้มือบนครึ่งรู และเปิดนิ้วนาง นิ้วกลาง ขอมือล่าง ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียง มี สูง

ภาพที่ ๖๒ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงฟา สูง

เสียง ซอล สูง ให้เปิดนิ้วของมือล่างทุกนิ้ว ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียงฟา สูง เสียงซอลสูงนี้เป็นเสียงที่ลักษณะเฉพาะของปี่โนรา – หนังตะลุง มีชื่อเรียกเป็นสำเนียงปี่ว่า เสียงแตร

ภาพที่ ๖๓ วิธีการเปิด- ปิด นิ้วปี่เสียงซอล สูง

เสียง ลา สูง ให้ปิดนิ้วชี้ของมือบนเพียงนิ้วเดียว นิ้วที่เหลือเปิดนิ้วทั้งหมด ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียงซอล สูง

ภาพที่ ๖๔ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงลา สูง

เสียง ที สูง ให้เปิดนิ้วทั้งหมด ทั้งมือบนและมือล่าง ใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียง เสียงลา สูง

ภาพที่ ๖๕ วิธีเปิด – ปิด นิ้วปี่ เสียงที สูง

๒.๕.๑.๔ ช่วงเสียงสูงสุด

ช่วงเสียงสูงสุดมีทั้งหมด ๒ เสียง คือเสียง โด เร ซึ่งมีวิธีเปิด – ปิด รูปี่ ดังนี้

เสียงโด สูงสุด ให้เปิดนิ้วทั้งหมด และใช้ลมเป่าในระดับที่แรงกว่าเสียงที สูง

ภาพที่ ๖๖ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงโด สูงสุด

เสียงเร สูงสุด ให้เปิดนิ้วชี้มือบน และ นิ้วกลาง นิ้วนางมือล่าง ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ การใช้ลมให้เป่าดันลมในระดับที่แรงที่สุด ซึ่งเสียงมีชื่อเรียกเป็นสำเนียงปี่ว่า ลูกยิ้ว

ภาพที่ ๖๗ วิธีการเปิด – ปิด นิ้วปี่เสียงเร สูงสุด

๒.๖ กลวิธีพิเศษ

การบรรเลงปี่โนรานอกจากจะต้องบรรเลงเสียงในแต่ละเสียงให้มีความชัดเจน ถูกต้องตามท่วงทำนองของบทเพลงแล้ว จำเป็นยิ่งที่จะต้องมีกลวิธีพิเศษเพื่อปรุงแต่งทำนองเพลง ให้มีความไพเราะ นุ่นนวล อ่อนหวาน และ ดุดัน ไปตามอารมณ์เพลง ซึ่งกลวิธีพิเศษนี้จะเป็นเครื่องบ่งบอกถึงความสามารถของผู้เป่าปี่ได้เป็นอย่างดี กลวิธีพิเศษของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีดังนี้คือ

(๑) การตอดลิ้น
(๒) การระบายลม
(๓) การพรมนิ้ว
(๔) การเป่าตวัด
(๕) การเป่าเสียงตอยหุบ
(๖) การเป่าเสียงตือเวา

๒.๖.๑ กลวิธีการตอดลิ้น

หลังจากที่ฝึกเปิด – ปิด นิ้วและเป่าได้เสียงที่ชัดเจนแล้ว ลำดับต่อไปครูอำนาจ นุ่นเอียด จะให้ลูกศิษย์ฝึกกลวิธีการตอดลิ้น ซึ่งมีวิธีการฝึกดังนี้คือ ให้อมลิ้นปี่ประมาณ ๑ ใน ๔ ของลิ้นปี่ แล้วเป่าเสียงแรกให้เป็นเสียง ตอ เมื่อได้เสียงตอแล้วขั้นต่อไปให้ใช้ปลายลิ้นแตะไปที่ลิ้นปี่แล้วปล่อยออกทันที ซึ่งเสียงที่ได้จากการตอดนี้จะมีลักษณะเสียงที่สั้น เมื่อเป่าทั้งสองเสียงต่อกันจะได้เป็นสำเนียง ตอ ต๊อด การตอดลิ้นของปี่โนรานี้สามารถทำได้ทุกเสียง ตั้งแต่เสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงที่สุด และสำเนียงที่เกิดการการตอดลิ้นของครูอำนาจ นุ่นเอียด มี ๓ สำเนียง คือ

(๑) สำเนียง ตอ ต๊อด
(๒) สำเนียง ตอ ต๊อด ตรอ
(๓) สำเนียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีวิธีการสอนตอดลิ้นให้ลูกศิษย์โดยให้ฝึกบรรเลงเพลงลอยลมบน ซึ่งครูกล่าวว่า เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่ต้องใช้วิธีการตอดลิ้นมากในการดำเนินทำนอง เมื่อสามารถตอดลิ้นเพลงนี้ได้ชัดเจนแล้วก็สามารถบรรเลงเพลงอื่น ๆ ได้ง่ายขึ้น (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๕๒)

โน้ตเพลงลอยลมบนใช้สำหรับฝึกตอดลิ้น

- - - -	- - - ล	- ล - ล	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร̣ – ล	- ซ – ม
- - - -	- ล – ร̣	- - - -	- ล - ด̣	- ล - ร̣	- ล - ด̣	- ร̣ – ม̣	- ร̣ – ด̣
- - - -	- ล – ซ	- - - -	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร̣ – ด̣	- ท – ล

๒.๖.๒ กลวิธีการระบายลม

การระบายลมเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงปี่เพราะการระบายลมนอกจากจะให้ทำนองเพลงมีความไพเราะแล้วยังสามารถทำให้ผ่อนแรงในการบรรเลงได้อย่างดีอีกด้วย ครูอำนาจ นุ่นเอียด กล่าวถึงมีวิธีการฝึกหัดระบายลมเมื่อแรกฝึกหัดปี่ว่า “ครูฝึกระบายด้วยลิ้นปี่ โดยเอามือกำที่ลิ้นปี่จากนั้นก็เป่าไปเรื่อย ๆ เผลอระบายลมได้อย่างไม่รู้ตัว” (อำนาจ นุ่นเอียด ,สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๕๒) ปัจจุบันครูมีวิธีฝึกระบายลมให้ลูกศิษย์โดยการเป่าหลอดกาแฟในแก้วน้ำ ซึ่งครูกล่าวว่าวิธีนี้ได้มาจากวิธีฝึกระบายลมปี่แบบภาคกลาง และเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินได้เสนอมีวิธีปฏิบัติการระบายลม ไว้ดังนี้

> *การระบายลมเกิดจากการใช้ลมในการเป่าปี่ ๒ ลักษณะ อย่างแรกคือใช้ลมออกตรงจากปอด (ทรวงอก) ลักษณะที่สองเป็นการใช้ลมบังคับภายในกระพุ้งแก้ม ทั้งนี้ ด้วยการใช้ลมเป่าทั้งสองลักษณะสลับกัน ช่วงการใช้กำลังระบายลม หรือสับเปลี่ยนลมอยู่ระหว่างช่วงที่เหลือลมในปอดประมาณครึ่งหนึ่งหรือห้าสิบเปอร์เซ็นต์ แล้วนำลมส่วนนี้ส่งไปให้กระพุ้งแก้มทำหน้าที่ดันลมแทนปอดในการช่วยเป่าปี่ ขณะเดียวกันก็หายใจเข้าปอด ภายในช่วงกระพุ้งแก้มดันลมไปครึ่งหนึ่ง พร้อมกันนี้นำส่วนที่เหลือยี่สิบห้าเปอร์เซ็นต์สุดท้ายปรับให้กำลังดันลมช่วงรอยต่อในลมกระพุ้งแก้มกับลมในปอด มีแรงดันเท่ากันก่อนที่จะเปลี่ยนจากการบังคับลมในกระพุ้งแก้ม มาเป็นลมจากปอดในการเป่า*

๒.๖.๓ การพรมนิ้ว

การพรมนิ้วเป็นกลวิธีที่ทำให้เสียงปี่ให้มีลักษณะที่สั่นพลิ้วมีวิธีปฏิบัติโดยการใช้นิ้ว เปิด ปิด ที่รูปี่เร็ว ๆ สำเนียงเสียงจากการพรมนิ้วจะเป็นเสียงคู่ ๒ ซึ่งวิธีการพรมนิ้วปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียดนั้น สามารถพรมนิ้วได้ ๗ เสียง คือ เสียงเรกลาง เสียงซอลกลาง เสียงลากลาง เสียงทีกลาง เสียงโดสูง เสียงเรสูง และเสียงมีสูง กลวิธีการพรมนิ้วนี้มักใช้ในขณะที่ท่วงทำนองของเพลงดำเนินอยู่ในเสียงยาวพอสมควร

(๑) การพรมนิ้วเสียง เร กลาง ปฏิบัติโดย เปิด – ปิด นิ้วในตำแหน่งเสียง เรกลาง แล้วใช้นิ้วนางของมือบน เปิด ปิด รูเร็ว ๆ จะได้เสียงพรมนิ้วที่มีสำเนียงเสียงคู่ ๒

(๒) การพรมนิ้วเสียง ซอล กลาง ปฏิบัติโดย เปิด – ปิด นิ้วในตำแหน่งเสียงซอล กลาง แล้วใช้นิ้วชี้ของมือบน เปิด ปิด รูเร็ว ๆ จะได้เสียงพรมนิ้วที่มีสำเนียงเสียงคู่ ๒

(๓) การพรมนิ้วเสียง ลา กลาง ปฏิบัติโดยเปิด – ปิด นิ้วในตำแหน่งเสียงลา กลาง แล้วปิดนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางมือล่าง พร้อมกันนั้นใช้นิ้วชี้ของมือบน เปิด ปิด รูเร็ว ๆ จะได้เสียงพรมนิ้วที่มีสำเนียงเสียงคู่ ๒ การพรมนิ้วเสียงนี้ถือได้ว่าเป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของปี่โนรา – หนังตะลุง และครูอำนาจ นุ่นเอียด เรียกว่าเสียงนี้ว่า ตอย – หุบ ซึ่งครูเรียกตามลักษณะอาการของการปิดนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ของมือล่างที่ปิดลงทันที

(๔) การพรมนิ้วเสียง ที กลาง ปฏิบัติโดย เปิดนิ้วมือทั้งมือซ้ายและมือขวาทั้งหมดจากนั้นใช้นิ้วชี้มือบนเปิดปิดที่รูปี่ในจังหวะที่ช้ากว่าการพรมนิ้วเสียง เร ซอล และลา

(๕) การพรมนิ้วเสียง โด สูง ปฏิบัติเช่นเดียวกับเสียง ที กลาง

(๖) การพรมนิ้วเสียง เร สูง ปฏิบัติโดย เปิด – ปิด นิ้วในตำแหน่งเสียง เร สูง แล้วใช้นิ้วกลางของมือล่าง เปิด ปิด รูเร็ว ๆ จะได้เสียงพรมนิ้วที่มีสำเนียงเสียงคู่ ๒

(๗) การพรมนิ้วเสียง มี สูง ปฏิบัติโดย เปิด – ปิด นิ้วในตำแหน่งเสียง มี สูง แล้วใช้นิ้วกลางของมือล่าง เปิด ปิด รูเร็ว ๆ จะได้เสียงพรมนิ้วที่มีสำเนียงเสียงคู่ ๒

๒.๖.๔ การเป่าตวัด

การเป่าตวัดเป็นการเป่าที่ให้เสียงสองเสียงมีความเกี่ยวเนื่องในลักษณะเช่นเดียวกันกับวิธีการตีกระทบของเครื่องดนตรีประเภทฆ้อง ซึ่งกระทบเป็นสำเนียงคู่ ๒ และสำเนียง คู่ ๓ หรือคล้ายเอื้อนในทางขับร้อง ซึ่งครูอำนาจได้กล่าวถึงกลวิธีการเป่าตวัดนี้ว่า " ด้วยครูเป็นคนที่นิ้วใหญ่พรมไม่เพราะครูก็เลยใช้วิธีการเป่าตวัดแทน ทำให้เพลงเพราะและการสอนให้เป่าแบบนี้สอนยาก ใช้เป่าในเพลงลูกทุ่ง ส่วนเพลงไทยเดิมนั้นไม่ใช้" (อำนาจ นุ่นเอียด สัมภาษณ์,๕ สิงหาคม ๒๕๕๒)

จากคำที่ครูกล่าวมานั้นกลวิธีตวัดนี้เมื่อเทียบกับกับการบรรเลงดนตรีไทยเพลงลูกทุ่งนั้นเทียบได้กับเพลงทางกรอ เพราะในความเป็นจริงแล้วเพลงลูกทุ่งส่วนมากมักนำเพลงประเภทเพลงกรอนี้ไปใช้ ดังนั้นกลวิธีการบรรเลงเพลงทางกรอโดยเฉพาะเครื่องเป่าและเครื่องสีนั้นนิยมบรรเลงทำนองในลักษณะการเอื้อนหรือที่ครูอำนาจเรียกว่า การตวัดนิ้วนั่นเอง ส่วนที่ครูกล่าวว่า "เพลงของไทยเดิมนั้นไม่ใช้" หมายความว่าเพลงไทยเดิมในความเข้าใจของครูอำนาจ คือ เพลงที่มีเนื้อทำนองเก็บหรือที่เรียกว่าเพลงทางพื้น ซึ่งโดยปกติแล้วหากบรรเลงเพลงทางพื้นเมื่อใดโดยมากปี่ก็มักจะเป่าเก็บแซกแซงทำนองไปกับระนาดเอกถึงแม้ว่าจะมีโหยหวนบ้างในบางครั้งแต่ก็มิได้ใช้การเอื้อนเสียงเท่าใดนัก ดังนั้นเพลงไทยเดิมตามที่ครูอำนาจกล่าวถึงนี้จึงไม่นิยมใช้กลวิธีการเป่าตวัด เพราะว่าเพลงที่บรรเลงส่วนมากเป็นเพลงทางพื้นนั่นเอง เช่น เพลงพัดชา เพลงแขกมอญ เป็นต้น

๒.๖.๕ การเป่าเสียงตือ - เวา

เสียงตือเวานี้เป็นเสียงที่เกิดจากการควงนิ้วคือเป่าเสียงในระดับเดียวกันแต่มีวิธีเปิดปิดนิ้วที่ต่างกัน โดยมีเสียงหลักคือเสียงเสียงซอล กลาง และมีการเปิดนิ้วอื่น ๆ ให้ได้สำเนียงเสียงอยู่ในระดับเสียง ซอลกลาง เมื่อเป่าเสียงทั้งสองเสียงให้ต่อเนื่องกันจะได้ยินเป็นสำเนียง ตือ – เวา โดยมีวิธีเปิด – ปิดนิ้วดังนี้

เสียง ตือ (เสียงซอล กลาง) ให้เปิดนิ้วนางมือบนเพียงนิ้วเดียว ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ทั้งหมด

ภาพที่ ๖๘ การเปิด-ปิดนิ้วเสียงตือ

เสียงเวา ให้เปิดนิ้วนางมือบนเพียงนิ้วเดียว และเปิดนิ้วกลางนิ้วนางมือล่าง ส่วนนิ้วที่เหลือให้ปิดรูปี่ทั้งหมด

ภาพที่ ๖๙ การเปิด-ปิดนิ้วเสียงเวา

๒.๖.๖ การเป่าเสียงตอยหุบ

เสียงตอย-หุบเป็นเสียงควงนิ้วที่พิเศษของปี่โนราเพราะมีการใช้กลวิธีการพรมนิ้วร่วมด้วย เสียงนี้มีเสียงลากลางเป็นเสียงหลัก โดย เสียงตอยเกิดจากการปิดนิ้วมือล่างทั้งหมดพร้อมบังคับลมให้ออกสำเนียงเหมือนคำพูดที่ว่า ตอย

ภาพที่ ๗๐ การเปิดปิดนิ้วเสียงตอยหุบ

๓. สรุปท้ายบท

จากการศึกษาระเบียบแบบแผนวิธีการเบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด พบว่า มี ๔ ขั้นตอนคือ ขั้นเตรียมความพร้อมก่อนการฝึกซึ่งได้แก่ความพร้อมในด้านร่างกาย จิตใจ ความพร้อมด้านอุปกรณ์เครื่องดนตรีซึ่งจะต้องเป็นเครื่องดนตรีที่ได้มาตรฐาน ซึ่งขั้นตอนดังกล่าวนี้เป็นรูปแบบที่ครูอำนาจ นุ่นเดียดใช้เป็นแนวทางในการสืบทอดวิชาดนตรี

ในขั้นตอนการฝึกฝนประกอบด้วย ท่านั่งบรรเลงและการจับปี่ จากการศึกษาพบว่าครูอำนาจ นิยมท่านั่งขัดสมาธิสองชั้น เพราะเป็นท่าที่นั่งบรรเลงได้สง่างามทั้งยังมีความคล่องตัวในการบรรเลงสูงกว่าท่าอื่น ๆ ในเรื่องการจับปี่ครูอำนาจมิได้วางกฎเกณฑ์ตายตัวว่าต้องใช้มือใดอยู่ข้างบนล่างทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคล

ในเรื่องระบบเสียงปี่พบว่าเสียงปี่โนรา ของครูอำนาจมีทั้งสิ้น ๑๗ เสียง แบ่งออกเป็น ๔ ช่วงเสียง คือ เสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงสูงสุด และมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของปี่โนราคือ เสียงแตร (เสียงซอลสูง)

การเป่าเริ่มจากการไล่เสียงไปทีละเสียงจนครบทุกเสียงโดยเสียงจะต้องมีความชัดเจน เมื่อไล่เสียงได้แล้วลำดับต่อไปจะเป็นการฝึกกลวิธีต่าง ๆ ได้แก่กลวิธีการตอดลิ้นโดยครูอำนาจจะใช้เพลงลอยลมบนเป็นเพลงฝึก ซึ่งการตอดลิ้นนี้สามารถตอดในลักษณะต่าง ๆ ได้ ๓ ลักษณะ คือ ต๊อด ต๊อด , ตอ ต๊อด และ ต๊อด ตรอ เมื่อฝึกกลวิธีการตอดลิ้นได้ชัดเจนแล้วจึง

ฝึกหัดกลวิธีการระบายลมโดยครูกล่าวว่าวิธีการฝึกระบายลมนี้ครูจะให้ฝึกแบบปี่ของภาคกลาง กล่าวคือ การฝึกเป่าหลอดกาแฟในแก้วน้ำ เมื่อฝึกไล่เสียง ตอดลิ้น และระบายลมได้ดีแล้ว จากนั้นจึงเริ่มทำการต่อเพลงโดยครูอำนาจจะต่อทำนองเพลงในลักษณะที่ยังไม่ต้องใส่กลวิธีให้ก่อน เมื่อผู้ฝึกจำเพลงแม่นยำดีแล้วครูจึงเริ่มสอนการใช้กลวิธีต่าง ๆ ต่อไปคือกลวิธีการพรมนิ้วโดยการพรมนิ้วนั้นสามารถพรมได้ใน ๗ เสียงคือ เสียง ร ซ ล ท ด ำ ร ำ ม ำ กลวิธีการเป่าตวัดเสียงนั้นสามารถทำได้ทุกเสียงโดยใช้ในเพลงทางหวาน กลวิธีการเป่าเสียงตือ – เวา เป็นกลวิธีการเป่าเลียนเสียงหรือควงเสียง ซอลกลาง และกลวิธีการเป่าเสียงตอย-หุบเป็นกลวิธีการเป่าควงเสียงลากลางพร้อมกับการใช้กลวิธีการพรมนิ้ว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๕

วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรา

ในบทนี้จะเป็นการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรา โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการรำโนรา เพื่อค้นหากลวิธีการบรรเลงปี่โนรา ในการนี้ผู้วิจัยได้เลือกเพลงที่ใช้ในการรำโนราเพื่อความบันเทิงมาเป็นเพลงสำหรับวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด

การรำโนราเพื่อความบันเทิงนั้นเป็นการรำโนราอีกประเภทหนึ่งที่มุ่งเน้นในความสวยงามของลีลาท่าทางที่อ่อนช้อย ความสุนทรียะในเชิงวรรณกรรม ตลอดจนความสนุกสนานเร้าใจ สำหรับรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงโนราประเภทเพื่อความบันเทิงนี้ ศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้กล่าวไว้ว่า

> *การแสดงโนราที่เป็นงานบันเทิงทั่ว ๆ ไปแต่ละครั้งแต่ละคณะจะมีลำดับการแสดงที่เป็นขนบนิยม ดังนี้*
>
> *(๑) ตั้งเครื่อง*
>
> *(๒) โหมโรง*
>
> *(๓) กาดครู หรือเชิญครู (ขับบทไหว้ครู กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนรา สดุดีครูต้นและผู้มีพระคุณทั้งปวง*
>
> *(๔) ปล่อยตัวนางรำออกรำ (อาจมี ๒ – ๕ คน) แต่ละตัวจะมีขั้นตอนดังนี้*
>
> > *(๔.๑) เกี้ยวม่าน คือการขับร้องบทกลอนอยู่ในม่านโดยไม่ให้เห็นตัว แต่จะใช้มือดันม่านตรงกลางแหวกออกเพื่อเร้าใจให้ผู้ชมสนใจ และเป็นสัญญาณว่าตัวแสดงจะออกรำ โดยปกติตัวที่จะออกรำเป็นผู้ร้องบทขับเกี้ยวม่านเองแต่บางครั้งอาจจะใช้คนอื่นร้องรับแทน บทที่ร้องขับมักบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของหญิงสาววัยกำดัด หรือชมธรรมชาติ หรือกล่าวถึงคติโลกคติธรรม*

(๔.๒) ออกร่ายรำแสดงความชำนาญและความสามารถเชิงรำเฉพาะตัว

(๔.๓) นั่งพนัก ว่าบทร่ายแตระ แล้วทำบท (ร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้น ๆ) "สีโต ผัดหน้า" ถ้าเป็นคนรำคนที่ ๒ หรือที่ ๓ อาจเรียกตัวอื่น ๆ มาร่วมทำบทเป็น ๒ หรือ ๓ คนก็ได้ หรืออาจทำบทชมธรรมชาติ ชมปูชนียสถาน ฯลฯ เพลงที่นิยมใช้ประกอบการทำบททำนองหนึ่งคือ เพลงทับเพลงโทน

(๔.๔) ว่าคำพลัด คือ การรำบทกลอนให้ลูกคู่รับ แสดงความสามารถเชิงบทกลอน (ไม่เน้นการรำ) ถ้าเป็นผู้มีปฏิภาณมักว่ากลอนสดหรือที่เรียกว่า "มุตโต" กับบุคคลสถานที่เหตุการณ์เฉพาะหน้า การว่ากลอนสดอาจว่าคนเดียว หรือ ๒ - ๓ คน สลับวรรคคำกลอนกันโดยฉับพลัน เรียกการร้องโต้ตอบว่า "โยนกลอน"

(๔.๕) รำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง

(๕) ออกพราน คือ ออกตัวตลก มีการแสดงท่าเดินพราน (ลีลาการเดินของพราน) นาดพราน (ลีลาการนาดกรายของพราน) ขับบทพราน (ขับร้องบทตามลีลาของพราน) พูดตลก เกริ่นให้คอยชมนายโรง แล้วเข้าโรง

(๖) ออกตัวนายโรงหรือโนราใหญ่ นายโรงจะอวดท่ารำ และขับบทกลอนเป็นพิเศษให้ชมแก่ฐานะที่เป็นนายโรง

ในกรณีที่เป็นการแสดงประชันโรง โนราใหญ่จำทำพิธีเฆี่ยนพราย และเหยียบมะนาว เพื่อเป็นการตัดไม้ข่มคู่ต่อสู้ และเป็นกำลังใจแก่ผู้ร่วมคณะของตน

(๗) ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่อง และจะเล่นเป็นเรื่องอะไร

(๘) เล่นเป็นเรื่อง

สำหรับการเล่นเป็นเรื่องนั้น ศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ยังกล่าวอีกว่า โนราไม่นิยมที่จะเล่นเป็นเรื่อง คงเล่นเป็นของแถมเมื่อมีเวลามากพอ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ๒๕๒๘ : ๖๖ – ๖๙)

ลักษณะของรูปแบบการรำโนราเพื่อความบันเทิงตามที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้นเป็นรูปแบบที่ผ่านการวิเคราะห์มาแล้วว่าเป็นรูปแบบอันเป็นแบบแผนมาแต่โบราณที่คณะโนราหลายคณะยึดถือปฏิบัติกัน แต่อย่างไรก็ตามด้วยบริบททางสังคมไทยที่มีลักษณะโครงสร้างทางสังคมที่มีความยืดหยุ่นสูง รูปแบบดังกล่าวจึงมักมีการคลี่คลายไปสู่รูปแบบต่าง ๆ ทั้งการปรับปรุงการประยุกต์ขึ้นใหม่ หรือในบางครั้งก็ย่อยุบรูปแบบดังกล่าวลงตามวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป จนบางครั้งรูปแบบของการแสดงได้แปรเปลี่ยนไปจนไม่อาจหวนกลับมาหารูปแบบเดิมได้ ในสภาวะแห่งความวิกฤตินั้น หากมองอีกในมิติหนึ่งก็กลับพบว่าเป็นโอกาสอันดีเยี่ยมในการแสวงหาเอกลักษณ์แห่งสำนักแห่งแตน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถือได้ว่าเป็นธรรมชาติของการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ

โนราคณะวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงเป็นคณะโนราหนึ่งที่เอกลักษณ์แห่งสำนักตนโดยมีโนราแปลกท่าแค (แปลก ชนะบาล) เป็นบูรพาจารย์ โนราคณะนี้ได้ผ่านการหล่อหลอมระเบียบแบบแผนทั้งจากครูผู้เป็นต้นสายแห่งวิชาและจากกระบวนการหล่อหลอมทางวิธีการทางการศึกษาในรูปแบบของวิทยาลัยนาฏศิลป ในการนี้ครูอำนาจ นุ่นเอียดเป็นบุคคลท่านหนึ่งที่ได้ร่วมมีบทบาทในการวางระเบียบแบบแผนในส่วนของดนตรีทั้งในเรื่องของจังหวะและการบรรจุเพลงมาโดยตลอด ฉะนั้นจึงเป็นการเหมาะสมยิ่งที่ผู้วิจัยเลือกที่จะวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด จากบริบทนี้

สำหรับวิธีการวิเคราะห์เพลงปี่โนรานั้น ผู้วิจัยมีวิธีดำเนินการวิเคราะห์โดยการยึดโครงสร้างของการแสดงเป็นหลักแล้วจึงวิเคราะห์เพลงปี่ที่ใช้ในลำดับการแสดงนั้น ๆ ไปตามตามลำดับขั้นตอนของการแสดง ซึ่งโครงสร้างการของการแสดงและระเบียบการใช้จังหวะเพลงในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงของโนราคณะวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงมี ดังนี้

๑. โหมโรง มีการใช้รูปแบบจังหวะและเพลงดังนี้คือ ขึ้นหัวปี่ เพลงพัดชา จบแล้วขึ้นหัวปี่อีกครั้งตามด้วยจังหวะดำเนินแล้วลงเครื่อง

๒. กาดครู มีการใช้รูปแบบจังหวะและเพลงดังนี้คือ ขึ้นหัวปี่ ตามด้วยจังหวะดำเนินแล้วลงเครื่อง ว่าบทกาดครู

๓. ว่าบทเกี้ยวม่าน มีการใช้รูปแบบจังหวะและเพลงดังนี้คือ ขึ้นหัวปี่ ตามด้วยจังหวะดำเนินแล้วลงเครื่อง แล้วว่าบทเกี้ยวม่าน

๔. ออกรำ มีการใช้รูปแบบจังหวะและเพลงดังนี้คือ ขึ้นหัวปี่ ตามด้วยจังหวะดำเนินไม่ต้องลงเครื่อง แล้วบรรเลงออกจังหวะต่าง ๆ ดังนี้

๔.๑ จังหวะเพลงสอดสร้อย
๔.๒ จังหวะเพลงโค
๔.๓ จังหวะนาดช้า
๔.๔ จังหวะนาดเร็ว
๔.๕ จังหวะเพลงทับ
๔.๖ จังหวะจับระบำ
๔.๗ จังหวะนาดเร็ว
๔.๘ จังหวะสอดสร้อย

๕. ว่าบทหน้าฉาก มีรูปแบบการใช้จังหวะและเพลงดังนี้ ขึ้นหัวปี่ ตามด้วยเพลงดำเนินลงเครื่อง ว่าบทด้วยบทกลอนหนัง บทร่ายหน้าแตระ บทผันหน้า ว่ากลอนสี่กลอนหก ในระหว่างที่จบการว่าบทต่าง ๆ นี้ ดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงถอนบทเพื่อเชื่อมระหว่างบทต่าง ๆ ว่าจบแล้วขึ้นหัวปี่ ตามด้วยจังหวะดำเนินแล้วเครื่องจบการแสดง (ภิญโญ แก้วแจ้ง , สัมภาษณ์ , ๑๘ สิงหาคม ๒๕๕๒)

สำหรับแนวทางการวิเคราะห์ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการวิเคราะห์เป็น ๔ ส่วน คือ

จังหวะ
สังคีตลักษณ์
บันไดเสียง
การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๑. ขอบเขตการวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราโดยทำการวิเคราะห์เฉพาะบทเพลงประกอบการแสดงโนราในลำดับการบรรเลงโหมโรง และลำดับการแสดงออกรำเท่านั้น ซึ่งประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ดังนี้

๑.๑ เพลงโหมโรง เพลงหัวปี่ เพลงพัดชา

๑.๒ จังหวะสอดสร้อย เพลงหัวปี่ เพลงสอดสร้อย

๑.๓ จังหวะเพลงโค เพลงพม่ารำขวาน เพลงพม่าแทงกบ เพลงเทวดาร้องทุกข์ เพลงลอยนาวา เพลงลูกเขยแม่ยาย

๑.๔. จังหวะนาดช้า เพลงชวนน้องดำนา เพลงชักใบ เพลงรักพี่ไม่มีหนาว เพลงตารีกีปัส เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

๑.๕ จังหวะนาดเร็ว เพลงกระต่ายชมจันทร์ เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงจระเข้เล่นน้ำ เพลงหักคอไอ้เท่ง เพลงนาดเร็วนาฏศิลป์

๑.๖ จังหวะสับ เพลงญวนย่าเหล เพลงลอยลมบน เพลงบุหรงกากา เพลงตามองตา เพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

๑.๗ จังหวะจับระบำ เพลงรักปักใจ เพลงเจ้าช่อดอกรัก เพลงระบำพราน เพลงบัวบังใบ เพลงระบำนาฏศิลป์

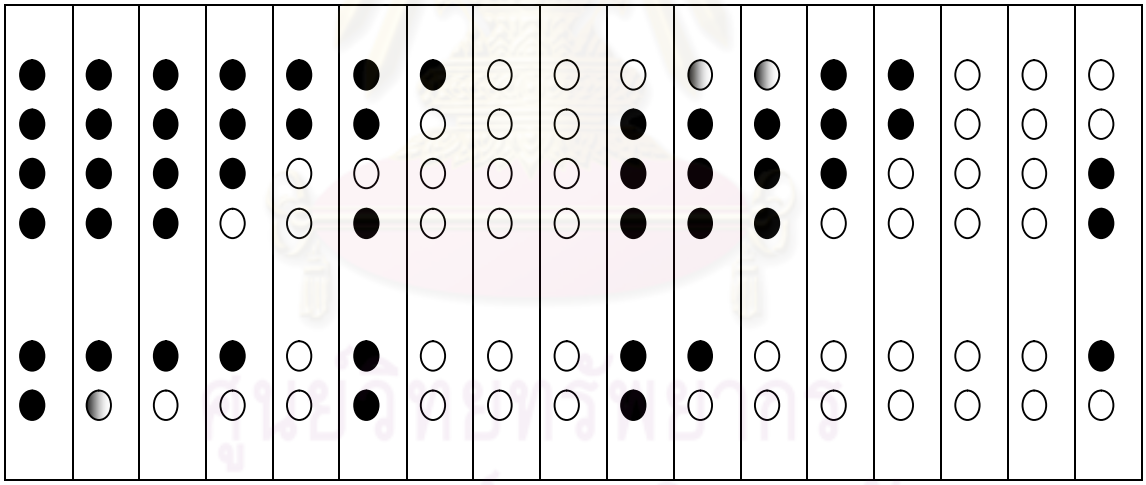
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

๒.๑ สัญลักษณ์แทนเสียง ในการดำเนินการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้กำหนดใช้สัญลักษณ์แทนเสียงดนตรีด้วยระบบการบันทึกโน้ตตัวอักษร โดยแทนตัวโน้ตต่อไปนี้

ด	สัญลักษณ์แทนเสียง	โด
ร	สัญลักษณ์แทนเสียง	เร
ม	สัญลักษณ์แทนเสียง	มี
ฟ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา
ซ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
ล	สัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
ท	สัญลักษณ์แทนเสียง	ที

๒.๒ สัญลักษณ์แทนเสียงและนิ้วปี่โนรา ในการดำเนินการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงปี่โนรา ทั้ง ๑๗ เสียง ดังนี้



● หมายถึงปิดนิ้ว

◐ หมายถึงปิดนิ้วครึ่งรู

○ หมายถึงเปิดนิ้ว

ทฺ สัญลักษณ์แทนระดับเสียงต่ำ (เครื่องหมายพินทุใต้ตัวอักษร)

ดำ สัญลักษณ์แทนระดับเสียงสูง (เครื่องหมายนิคหิดบนตัวอักษร)

ร̇ สัญลักษณ์แทนระดับเสียงสูงสุด (เครื่องหมายตีนกาบนตัวอักษร)

๒.๓ สัญลักษณ์แทนระดับเสียง ในการดำเนินการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนระดับเสียงทั้ง 7 ระดับหรือทาง โดยกำหนดให้ลูกยอดของฆ้องวงใหญ่ตรงกับเสียง ม ทั้งนี้เพราะระดับเสียงของปี่โนราที่ผู้วิจัยทำการศึกษานี้มีระดับเสียงเดียวกับปี่ใน

1. กลุ่มเสียงที่ 1 ม ฟ ซ x ท ด x แทนระดับเสียง ชวา
2. กลุ่มเสียงที่ 2 ร ม ฟ x ล ท x แทนระดับเสียง กลางแหบ
3. กลุ่มเสียงที่ 3 ด ร ม x ซ ล x แทนระดับเสียง นอก
4. กลุ่มเสียงที่ 4 ท ด ร x ฟ ซ x แทนระดับเสียง เพียงออบน
5. กลุ่มเสียงที่ 5 ล ท ด x ม ฟ x แทนระดับเสียง กลาง
6. กลุ่มเสียงที่ 6 ซ ล ท x ร ม x แทนระดับเสียง ใน
7. กลุ่มเสียงที่ 7 ฟ ซ ล x ด ร x แทนระดับเสียง เพียงออล่าง

๒.๔ สัญลักษณ์แทนกลวิธี

๒.๔.๑ สัญลักษณ์ *ด - ร* (ตัวเอียง) แทนการใช้กลวิธีการพรมนิ้ว

<u>อธิบาย</u> หากอักษรโน้ตตัวใดที่พิมพ์เป็นตัวเอียงหมายความว่าจะต้องพรมนิ้วที่โน้ตตัวนั้นส่วนจะพรมเสียงยาวเท่าไรก็ขึ้นอยู่กับขีด (-) ที่บันทึกหลังโน้ตตัวเอียง

๒.๔.๒ สัญลักษณ์ ◠ แทนการใช้กลวิธีการเป่าตวัด

๒.๔.๓. สัญลักษณ์ **ร ร ร ร** (ตัวหนา) แทนการใช้กลวิธีการตอดลิ้น

<u>อธิบาย</u> หากอักษรโน้ตตัวใดที่พิมพ์เป็นตัวหนาหมายความว่าจะต้องตอดลิ้นที่โน้ตตัวนั้น

อนึ่ง ในการบันทึกโน้ตเพลงหัวปี่จะบันทึกโน้ตโดยแบ่งเป็นวรรคตอนแทนทั้งนี้ เพราะจังหวะระเบียบแบบแผนของเพลงหัวปี่จะบรรเลงดันทำนองไปตามพอใจของผู้บรรเลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓. นิยามศัพท์เฉพาะ

๓.๑ ตอดลิ้น หมายถึง การลิ้นของผู้เป่าสัมผัสหรือแตะที่ปลายขอลิ้นปี่เพื่อให้เกิดเป็นเสียงต่าง ๆ เช่น ตอ ต๊อด ต๊อดตรอ ต๊อด ต๊อด ต๊อด

๓.๒ ตวัด หมายถึงการ การเป่าเสียง ๒ เสียงให้มีลักษณะที่ยาวต่อเนื่องกันในลักษณะกับการตีลูกกระทบคู่ ๒ และคู่ ๓ ของเครื่องดนตรีประเภฆ้อง มี ๒ประเภทคือ ตวัดเสียงขึ้น และตวัดเสียงลง เช่น ม ซ คือตวัดเสียงขึ้น และ ซ ม คือ ตวัดเสียงลง

๓.๓ ตอยหุบ หมายถึง การเป่า เสียง ลากลาง แล้วนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ของมือล่าง ปิด(หรือหุบนิ้ว) รูปี่พร้อมกับพรมนิ้วที่นิ้วชี้มือบน

๓.๔ ลูกยิ้ว หมายถึงการเป่าเสียงเรสูงสุด (ร̇)

๓.๕ เสียงแตร หมายถึงการเป่าเสียงซอลสูง

๓.๖ ปั๊บ หมายถึง เสียงของทับ มีวิธีการตีโดยใช้มือซ้ายอุดที่ปลายลำโพงของทับแล้วใช้มือขวาตีที่หน้า กลองด้วยกำลังอย่างแรง

๓.๗ เท้ง หมายถึง เสียงของทับ มีวิธีการตีโดยการใช้มือซ้ายและมือขวาตีที่หน้ากลองแล้วยกมือขึ้นทันที

๓.๘ ติ๊ก หมายถึง เสียงของทับ มีวิธีการตีโดยใช้มือขวาตีที่ขอบของทับ

๓.๙ ตุง หมายถึง เสียงของกลอง มีวิธีการตีโดยใช้ม้ตีลงไปที่หน้าของกลอง

๓.๑๐ โหม่ง หมายถึง เสียงของฆ้องคู่ลูกเสียงสูงอยู่ทางขวามือของผู้ตี

๓.๑๑ ถิ่ง หมายถึง เสียงของฆ้องคู่ลูกเสียงต่ำ อยู่ทางซ้ายมือของผู้ตี

๓.๑๒ รัว หมายถึง การตีกลองด้วยไม้สองอันสลับกันซ้ายขวาอย่างถี่ ๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔. รายละเอียดการวิเคราะห์

๔.๑ การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงลำดับการแสดงโหมโรง

การบรรเลงเพลงโหมโรงนักดนตรีโนรามักให้ความสำคัญโดยมีความเชื่อว่าการบรรเลงเพลงโหมโรงนี้เป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ทั้งที่เป็นครูเทพและครูมนุษย์ที่ให้ความรู้ตลอดจนเป็นการให้เคารพในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบริเวณที่ทำการแสดง เพลงชุดในลำดับการแสดงโหมโรงประกอบด้วย เพลงหัวปี่ ต่อด้วยเพลงพัดชา เมื่อจบแล้วขึ้นหัวปี่อีกครั้งตามด้วยจังหวะดำเนินแล้วลงเครื่อง

ในการบรรเลงเพลงโหมโรงนั้นแบ่งออกเป็นสองช่วงเรียกว่า โหมโรงจังหวะหนึ่งและโหมโรงจังหวะสอง โดยจังหวะหนึ่งใช้เพลงพัดชา และโหมโรงจังหวะสองใช้เพลงแขกมอญ (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๕๒) ในปัจจุบันพบว่าบรรเลงเพียงจังหวะเดียวคือใช้เพลงพัดชาโหมโรง และวงดนตรีโนรา – หนังตะลุง บางคณะก็มิได้ยึดธรรมเนียมการใช้เพลงพัดชาในการบรรเลงเพลงโหมโรงเหมือนแต่เดิม

๔.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของเพลง

เพลงหัวปี่ เป็นเพลงเฉพาะของปี่ ซึ่งคำว่า “หัว” นั้นหมายถึง “ต้น” รวมกันจึงหมายถึง ทำนองเพลงเริ่มต้นสำหรับเพลงนี้ไม่ทราบว่าผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์คาดว่าเป็นเพลงที่มีกำเนิดมาพร้อมกับวงดนตรีประเภทนี้ซึ่งวงดนตรีประเภทปี่กลองนี้จะมีวิธีการบรรเลงโดยการปี่เป่าด้นทำนองไปเรื่อย ๆ เพราะมีเพียงปี่เครื่องเดียวที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง เพลงหัวปี่นี้มักจะเป็นเพลงแรกเริ่มต้นก่อนการบรรเลงเพลงอื่น ๆ เช่นในการบรรเลงเพลงโหมโรงนี้จะเริ่มด้วยเพลงหัวปี่แล้วจึงออกเพลงที่ใช้โหมโรง หรือในการบรรเลงเพลงดำเนินก็ต้องขึ้นทำนองหัวปี่ก่อน หรือในการว่าบทต่าง ๆ อาทิ ว่าบทเกี้ยวม่าน ว่าบทคำพลัด ก็ต้องบรรเลงเพลงหัวปี่ก่อนทั้งสิ้น จึงสรุปได้ว่าเพลงหัวปี่นี้เป็นเพลงนำบอกเหตุการณ์ หรือนำลำดับการแสดงในลำดับต่อไป

เพลงพัดชา ครูอำนาจ นุ่นเอียด กล่าวว่าเพลงพัดชานี้เป็นเพลงไทยเดิมโบราณที่นิยมบรรเลงในวงโนรา - หนังตะลุง มานานโดยใช้เฉพาะเป็นเพลงโหมโรงเท่านั้นไม่นิยมนำมาประกอบการรำ (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๕๒) และเพลงนี้นักดนตรีปี่โนรา - หนังตะลุง ให้ความนับถือว่าเป็นเพลงครู มักนิยมใช้เพลงนี้เป็นเพลงฝึกหัดปี่เป็นเพลงแรก และนำมาใช้เป็นเพลงโหมโรง สำหรับเพลงพัดชานี้ไปปรากฏความนิยมบรรเลงในภาคใต้เมื่อใดนั้น สมัยใดนั้น ยังไม่ทราบเป็นที่แน่ชัด แต่สำหรับในภาคกลางนั้นเพลงพัดชาเป็นเพลงที่บรรเลงในตับมโหรี นางนาค และ เพลงเรื่องทำขวัญ มาตั้งแต่เมื่อครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา หากแต่เมื่อพิจารณาที่เค้าโครงทำนองก็พบว่าเพลงพัดชาของโนรานั้นมีเค้าทำนองของเพลงพัดชาในภาคกลาง

เพลงดำเนิน (อ่านเป็นสำเนียงปักษ์ใต้ว่า ดำ-เหนิน) เพลงดำเนินเรียกอีกชื่อหนึ่งคือเพลงเสมอเครื่องในความเป็นจริงแล้วคำว่า “ดำเนิน” นี้หมายถึงชื่อของจังหวะทับเรียกว่า จังหวะดำเนิน และคำว่า “ดำเนิน” ที่อ่านเป็นสำเนียงใต้นี้เทียบเท่ากับคำว่า ดำเนินในภาคกลางซึ่งหมายถึง เดิน ซึ่งเพลงนี้เทียบเท่ากับเพลงเสมอในภาคกลาง ดังนั้นจึงปรากฏชื่อรียกอีกชื่อว่า “เสมอเครื่อง” มีลักษณะวิธีใช้ใกล้เคียงกับเพลง เสมอ โดยตอนท้ายของจังหวะเรียกว่านี้มีกระสวนจังหวะสำคัญที่เรียกว่า “ลงเครื่อง” อันหมายถึง เตรียมลงจบเพลง เมื่อทับบรรเลงมาถึงในกระสวนจังหวะนี้

๔.๑.๒ จังหวะ

จากการวิเคราะห์จังหวะของเพลงต่าง ๆ ในชุดโหมโรงพบว่ามีการใช้เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ ดังนี้ ทับ กลอง ฉิ่ง และโหม่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะ โดยในแต่ละเพลงมีวิธีการบรรเลง กระสวนจังหวะที่แตกต่างกัน ดังนี้

๔.๑.๒.๑ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงหัวปี่

จากการศึกษาพบว่าเพลงหัวปี่เป็นเพลงที่ไม่มีกำหนดจังหวะแน่นอนขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้บรรเลง ด้วยเหตุนี้จึงมักเกิดปัญหากับผู้บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะกล่าวคือไม่สามารถตีเครื่องกำกับจังหวะให้ลงกับทำนองของปี่ได้ ดังนั้นครูอำนาจ นุ่นเอียดจึงแบ่งสำนวนปี่ออกเป็นประโยค ๆ ได้ประมาณ ๘ ประโยค ดังนี้

โน้ตเพลงหัวปี่

ช่วงที่ ๑ ร ร ร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๒ มรฑ มรฑ มรท ฟมร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๓ ร ม ล ลซม ลซม ล ล ซ ซ ซซซ ซ

ช่วงที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ ล ล ล ล ล

ช่วงที่ ๕ ท ร̣ ฟ̣ ม̣ ท̣ ล̣ซ̣ ซ̣ซ̣ซ̣ ล̣ ซ̣ ม̣ ล̣ซ̣ม̣ ล̣ซ̣ม̣ ซ ซ ซ ซ

ช่วงที่ ๖ ท̣ ร̣̇ ท̣ ล̣ซ̣ล̣ ล̣ ล̣ ล̣ ล̣ ซ̣ ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ร̣ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ ร̣ท ม̣ ร̣ท̣ ร̣ ร̣ ร̣ ร̣ ร̣

ช่วงที่ ๗ ท ล ท ล ท ลทลซ ล ล ล ล ล

ช่วงที่ ๘ ซ ม ร ม รฑ ร ร ร ร ร ร ท ร ม ร ม ล ล ซ

ในส่วนของเครื่องกำกับจังหวะนั้นได้มีกรอบโครงสร้างไว้ชัดเจนดังนี้

ทับ	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- - - -	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- ปั๊ป - -	- ปั๊ป - ปั๊ป	- - - -	- - - -	- ปั๊ป - ปั๊ป	- ปั๊ป - ปั๊ป	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง -เทิ้ง	- - - ปั๊ป	- - - เทิ้ง
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เห็นได้ว่าลักษณะของทำนองเพลงนั้นมีลักษณะของการด้นทำนองโดยสามารถแบ่งออกเป็นประโยคได้ ๘ ประโยค แต่ในขณะที่เนื้อหาของเครื่องกำกับจังหวะนั้นมีการกำหนดขอบเขตของจังหวะที่แน่นอนดังนั้นผู้บรรเลงปี่จะต้องเข้าใจจังหวะดังกล่าวเพื่อที่จะได้ถอนเพลงลงให้หมดตามจังหวะหน้าทับ

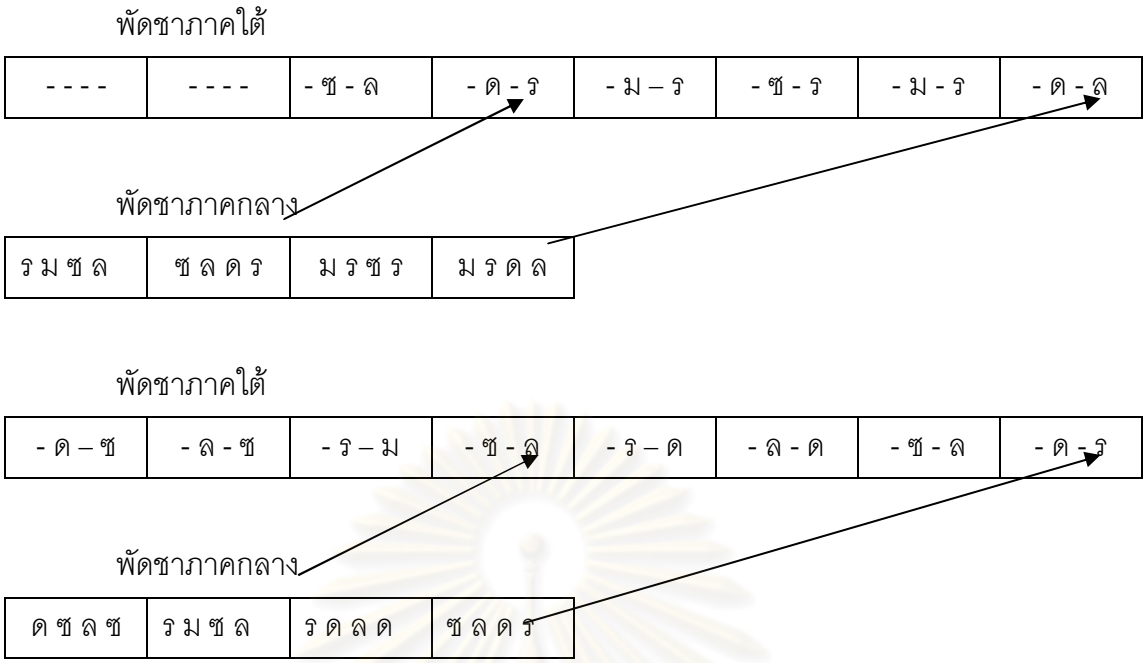
๔.๑.๒.๑ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงพัดชา

จากการศึกษาจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงพัดชาพบว่าไม่มีการใช้ทับร่วมบรรเลงโดยใช้เพียง กลอง โหม่ง ฉิ่ง ตีกำกับจังหวะเท่านั้น กระสวนจังหวะมีความยาวเท่ากับหน้าทับสองไม้ ในอัตราสองชั้น ฉิ่งและโหม่งมีวิธีการบรรเลงโดยตีเสียงโหม่งพร้องกับเสียงฉิ่ง และตีเสียงถิ่งพร้อมกับเสียงฉับ ส่วนกลองนั้นจะตีขัดกับจังหวะฉิ่ง โหม่ง และตีให้ลงในตอนท้ายหน้าทับ แล้วตีวนเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง ดังตัวอย่าง

ปี่	- - - -	- - - -	- ซ – ล	- ด - ร	- ม - ร	- ซ – ร	- ม - ร	- ด - ล
กลอง	- - - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ปี่	- ด - ซ	- ล - ซ	- ร – ม	- ซ - ล	- ร - ด	- ล – ด	- ซ - ล	- ด - ร
กลอง	- - - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

อนึ่งจากการศึกษาในส่วนของการใช้จังหวะของเพลงพัดชาของปี่โนราและพัดชาของภาคกลางพบว่าเพลงพัดชาของปี่โนรามีการบรรเลงในลักษณะการถอนแนว โดยทำนองเพลงพัดชาของภาคใต้นั้นมีโครงสร้างจากทำนองแปรของเพลงพัดชาสองชั้นของภาคกลาง ดังตัวอย่าง



๔.๑.๒.๑ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงดำเนิน

จากการศึกษาจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงดำเนินพบว่าโครงสร้างของจังหวะนี้มีสองส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า ดำเนิน และ ลงเครื่อง

ในส่วนของกระสวนจังหวะของจังหวะดำเนินนั้น มีการใช้เครื่องกำกับจังหวะครบทุกเครื่องมือ โดยโหม่งและฉิ่งตีในลักษณะเดียวกัน คือตีเป็นจังหวะในอัตราสองชั้นและทับกับกลองจะตีทั้งพร้อมกันและขัดกัน มีกระสวนจังหวะเทียบเท่ากับหน้าทับสองไม้โดยบรรเลงวน ๔ รอบแล้วจึงออกจังหวะลงเครื่อง ดังนี้

จังหวะดำเนิน

ทับ	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง
กลอง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- ปั๊ป - -	- ปั๊ป - ปั๊ป	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง	- ปั๊ป - ปั๊ป	- ปั๊ป - ปั๊ป	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง
กลอง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

สำหรับจังหวะลงเครื่อง หลังจากตีจังหวะดำเนินครบ ๔ รอบแล้วทับจะบากเสียงพาออกจังหวะลงเครื่อง ซึ่งจังหวะลงเครื่องมีรายละเอียดแยกย่อยไปอีก คือมีทั้งที่เป็นจังหวะเดินและลอยจังหวะ โดยสังเกตได้จากจังหวะของการตีกลอง หากเป็นจังหวะเดินกลองจะตีรับกับทับเป็นระยะ หากเป็นการลอยจังหวะกลองจะตีรัวไปเรื่อย ๆ จนกว่าทับจะตีบากเสียงเพื่อเข้าจังหวะเดินอีกครั้ง ซึ่งในช่วงลอยจังหวะนั้นจะตีนานเท่าไรก็ขึ้นอยู่กับเพลงที่บรรเลง

จังหวะบากเสียงเพื่อออกจังหวะลงเครื่อง **จังหวะท้าทับและรับกลอง**

ทับ	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง -เทิ้ง	- - - ปั๊ป	- - - เทิ้ง	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- - - -	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - -	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

(ช่วงลอยจังหวะ)

ทับ	- - - -	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - ปั๊ป	- - - -	- ปั๊ป - -	- ติ๊ก - ติ๊ก	- - - ติ๊ก
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง	(รัว - - -	- - - -	- - - -	- - - -)
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

(ช่วงทับบากเข้าเดินจังหวะต่อ) **(ช่วงเดินจังหวะ)**

ทับ	- - - -	- ติ๊ก - ติ๊ก	- ติ๊ก - ติ๊ก	- ติ๊ก – ติ๊ก	- - - -	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - เทิ้ง
กลอง	(รัว - - -	- - - -	- - - -	- - - -)	- - - ตุ้ง	- - - -	- - - ตุ้ง	- - - -
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- - - -	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - เท้ิง	- - - -	- - - เท้ิง	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป
กลอง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- - - -	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง	- - - เท้ิง	- - - ปั๊ป	- - - ปั๊ป	- - - -	- ปั๊ป - ปั๊ป
กลอง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - -	- ตุ้ง - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

๔.๑.๓ สังคีตลักษณ์

๔.๑.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงหัวปี่

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงหัวปี่พบว่า เพลงหัวปี่นี้เป็นเพลงที่มีลักษณะของการบรรเลงในรูปแบบการด้นโดยขึ้นอยู่ว่าผู้บรรเลงจะด้นให้มีทำนองมากน้อยเพียงไร ซึ่งจากการวิเคราะห์เพลงหัวในเพลงโหมโรงของครูอำนาจ นุ่นเอียดพบว่ามีการแบ่งทำนองออกเป็นช่วง ๆ โดยใช้กลวิธีการตอดลิ้น เป็นสำเนียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด เป็นตัวบ่งบอกการสิ้นสุดของช่วงหนึ่ง ๆ ของเพลง ซึ่งแต่ละช่วงนั้นมีท่วงทำนองที่ไม่ซ้ำแบบกัน แบ่งออกเป็น ๘ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ร ร ร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๒ มรฑ มรฑ มรท ฟมร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๓ มรม ล ลซม ลซม ล ล ซ ซ ซซซ ซ

ช่วงที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ ล ล ล ล ล

ช่วงที่ ๕ ท ร ฟ ม ท ลซ ซ ซซ ลซ ซ ม ลซม ลซม ซ ซ ซ ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงที่ ๖ ทำ ร์ ทำ ลำซ์ลำ ลำ ลำ ลำ ลำ ซ์ ฟ์ มำฟ์ มำฟ์ มำฟ์ มำร์มำ มำ มำ มำ มำ มำ ร์ท มำ ร์ทำ ร์ ร์ ร์ร์ ร์

ช่วงที่ ๗ ท ล ท ล ท ล ท ลทลซ ล ล ล ล

ช่วงที่ ๘ ซ ม ร ม รทุ ร ร ร ร ร ร ร ท ร ม ร ม ล ล ซ

จากการแบ่งประโยคของเพลงหัวปี่ ในข้างต้นนั้นสามารถเขียนสัญลักษณ์แทน ได้ดังนี้

ก	ข	ค	ง	จ	ฉ	ช	ซ

ก แทน ทำนองช่วงที่ ๑

ข แทน ทำนองช่วงที่ ๒

ค แทน ทำนองช่วงที่ ๓

ง แทน ทำนองช่วงที่ ๔

จ แทน ทำนองช่วงที่ ๕

ฉ แทน ทำนองช่วงที่ ๖

ช แทน ทำนองช่วงที่ ๗

ซ แทน ทำนองช่วงที่ ๘

๔.๑.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงพัดชา

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงพัดชา ไม่พบว่ามีแบบแผนการซ้ำทำนอง

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ด – ซ	- ล - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ด	- ล - ด	- ซ - ล	- ด - ร
- - - ม	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด
- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ด	- ม - ร	- ด - ล	- ด - ร	- ด - ด
- ม ซ ร	- ด - ล	- ด - ซ	- ล - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ซ - ม
- - - ร	- ซ - ม	- ซ - ร	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ด	- ร - ม
- ร – ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

จากการศึกษาท่วงทำนองของเพลงพัดชาไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนองในบทเพลง และสามารถเขียนแทนด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

๔.๑.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงดำเนิน

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงดำเนินพบว่าเพลงดำเนินที่ ครูอำนาจนุ่นเอียด ใช้บรรเลงในจังหวะนี้ไม่ทราบชื่อ เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงกลับต้นไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะลงเครื่อง

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

จากการวิเคราะห์ท่วงทำนองของเพลงดำเนินไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนองในบทเพลง และสามารถเขียนแทนด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๑.๔ บันไดเสียง

๔.๑.๔.๑ บันไดเสียงเพลงหัวปี่

โน้ตเพลงหัวปี่

ช่วงที่ ๑ ร ร ร ร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๒ มรฑฺ มรฑฺ มรท มร ร ร ร ร ร

ช่วงที่ ๓ มรม ล ลซม ลซม ล ล ซ ซ ซ ซซ ซ

ช่วงที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ ล ล ล ล ล

ช่วงที่ ๕ ท ร̣ ฟ̣ ม̣ ท̣ ล̣ซ̣ ซ̣ ซ̣ซ̣ ล̣ ซ̣ ม̣ ล̣ซ̣ม̣ ล̣ซ̣ม̣ ซ ซ ซ ซ

ช่วงที่ ๖ ท̣ ร̣̇ ท̣ ล̣ซ̣ล̣ ล̣ ล̣ ล̣ ล̣ ซ̣ ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ฟ̣ ม̣ร̣ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ ม̣ รท ม̣ ร̣ท̣ ร̣ ร̣ ร̣ ร̣ ร̣

ช่วงที่ ๗ ท ล ท ล ท ล ท ล ซ ล ล ล ล ล

ช่วงที่ ๘ ซ ม ร ม รฑฺ ร ร ร ร ร ร ท ร ม ร ม ล ล ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการศึกษาบันไดเสียงในเพลงหัวปี่พบการใช้บันไดเสียงทางใน(ซ ล ท x ร ม x) และมีการใช้เสียงหลุมของบันไดเสียงมาใช้เพียงเล็กน้อยคือในประโยคที่ ๕ และในประโยคที่ ๖

๔.๑.๔.๒ บันไดเสียงเพลงพัดชา

โน้ตเพลงพัดชา

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ม – ร	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ด - ซ	- ล - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ร – ด	- ล - ด	- ซ - ล	- ด - ร
- - - ม	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ม	- ซ – ล	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด
- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ด	- ม – ร	- ด - ล	- ด - ร	- ด - ด
- ม ซ ร	- ด - ล	- ด - ซ	- ล - ด	- ซ – ล	- ด - ร	- ม - ร	- ซ - ม
- - - ร	- ซ - ม	- ซ - ร	- ซ - ม	- ซ – ม	- ร - ด	- ซ - ด	- ร - ม
- ร - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ร – ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในเพลงพัดชาพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x)

๔.๑.๔.๓ บันไดเสียงในเพลงดำเนิน

โน้ตเพลงดำเนิน

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงดำเนินพบว่าเพลงดำเนินอยู่ใน ๒ บันไดเสียงคือ

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง(ฟ ซ ล x ด ร x) ในบันทัดที่ ๑,๒

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) ในบันทัดที่ ๓,๔,๕

๔.๑.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๑.๕.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงหัวปี่

ช่วงที่ ๑ **ร ร ร ร ร ร ร ร** *ร*

ช่วงที่ ๒ มรฑ มรฑ มรท ฟมร **ร ร ร ร** *ร*

ช่วงที่ ๓ มรม ล ลซม ลซม ล ล ซ **ซ ซ ซซ** ซ

ช่วงที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ **ล ล ล ล** ล

ช่วงที่ ๕ ท ร̣ ฟ มฺ ทฺ ลฺซฺ ซฺซฺซฺ ลฺ ซฺ มฺ ลฺซฺมฺ ลฺซฺมฺ **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงที่ ๖ ทฺ ร̣ ทฺ ลฺซฺล **ลฺ ลฺ ลฺล** ซฺ ฟ มฺฟ มฺฟ มฺฟ มฺร̣มฺ **มฺ มฺมฺ** *มฺ มฺ* ร̣ท *มฺ* ร̣ทฺ **ร̣ ร̣ ร̣ร̣** *ร̣*

ช่วงที่ ๗ ท ล ท ล ท ลทลซ **ล ล ล ล** ล

ช่วงที่ ๘ ซ ม ร ม รฑ ร **ร ร ร ร** *ร ร* ท *ร* ม ร ม ล ล ซ

รายละเอียดการวิเคราะห์

ทำนองช่วงที่ ๑ ร ร ร ร ร ร ร ร *ร*

เป่าเสียง ร โดยใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด จากช้า ๆ แล้วค่อยถี่ขึ้นและพรมนิ้วที่เสียง *ร*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองช่วงที่ ๒ มรฑฺ มรฑฺ มรท ฟมร **ร ร ร ร**

เป่าเสียง มรฑฺ มรฑฺ มรฑฺ ด้วยความเร็วพอประมาณ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร ร ร ร**

ทำนองช่วงที่ ๓ มรม ล ลซม ลซม ล ล ซ **ซ ซ ซซ** ซ ซ

เป่าเสียง มรม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นเป่าเสียง ลซม ลซม ด้วยความเร็วพอประมาณ แล้วเป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง ล ล ตามด้วยเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ** ปิดท้ายด้วยการใช้กลวิธีการเป่าเสียง คือ เวา ที่เสียง ซ ซ

ทำนองช่วงที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ **ล ล ล ล** ล

เป่าเสียง ร ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นเป่าเสียง ลท ลท ด้วยความเร็วพอประมาณ แล้วเป่าเสียง ลซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ตามด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว ที่เสียง **ล ล ล ล** ล

ทำนองช่วงที่ ๕ ท ร̊ ฟ ม̊ ท̊ ล̊ซ̊ ซ̊ซ̊ซ̊ ล̊ ซ̊ ม̊ ล̊ซ̊ม̊ ล̊ซ̊ม̊ **ซ ซ ซ ซ**

เป่าเสียง ท ร̊ ฟ ม̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าเสียง ท̊ ด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วสั้น ๆ จากนั้นเป่าเสียง ล̊ซ̊ ซ̊ซ̊ซ̊ ล̊ ซ̊ ม̊ ล̊ซ̊ม̊ ล̊ซ̊ม̊ ด้วยการบังคับลมและลิ้นให้แน่น จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ**

ทำนองช่วงที่ ๖ ท̊ ร̊ ท̊ ล̊ซ̊ล̊ **ล̊ ล̊ ล̊ล̊** ซ̊ ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ร̊ม̊ **ม̊ ม̊ ม̊** *ม̊ ม̊ ร̊ท* *ม̊ ร̊ท̊* **ร̊ ร̊ ร̊ ร̊** *ร̊*

เป่าเสียง ท̊ ร̊ โดยใช้ลมเดียว จากนั้นเป่าเสียง ล̊ซ̊ล̊ ด้วยความเร็วและใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** แล้วเป่าเสียง ซ̊ ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ฟ̊ ม̊ร̊ม̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าตอดลิ้นสียงต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ม̊ ม̊ ม̊** ต่อด้วยการพรมนิ้วที่เสียง *ม̊ ม̊* แล้วเป่าเสียง ร̊ ท ด้วยความเร็ว และใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร̊ ร̊ ร̊ ร̊** ตามด้วยการพรมนิ้วที่เสียง *ร̊*

ทำนองช่วงที่ ๗ ท ล ท ล ท ล ท ล ซ **ล ล ล ล** ล

เป่าเสียง ท ล ท ล ท ล ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** ปิดท้ายด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว

ทำนองช่วงที่ ๘ ซ ม ร ม ร ทฺ ร **ร ร ร ร** ร ท ร ม ร ม ล ล ซ

เป่าเสียง ซ ม ร ม ร ท ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นเป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร ร ร ร** แล้ว เป่าเสียง ร ท ร ม ร ม ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล แล้วจบด้วยการเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๑.๕.๒ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงพัดชา

โน้ตเพลงพัดชาแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ – ร̣	- ม̣ - ร̣	- ซ̣ – ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล
- ด̣ - ซ	- ล - ซ	- ร - ม	- ซ – ล	- ร̣ - ด̣	- ล – ด̣	- ซ - **ล**	- ด̣ - ร̣
- - -ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ด̣	- ร̣ – ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ – ม̣	- ซ̣ - ม̣	- **ร̣** - ม̣ร̣ด̣
- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ด̣̇ - ร̣̇	- ด̣̇ – ด̣̇	- ม̣ - ร̣	- ด̣ – ล̣	- ด̣ - ร̣	- **ด̣** - ด̣
- ม̣ซ̣ ร̣	- ด̣ - ล	- ม - ซ	- **ล** – ด̣	- ซ - ล	- ด̣ – ร̣	- ม̣ - ร̣	- ซ̣ - ม̣
- - - ร̣	- ซ̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣	- ซ̣ – ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ – ด̣	ล ซ - ด̣	ร̣ ด̣ - ม̣
- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ด̣̇ - ล̣	- ซ̣ – ม̣	- **ร̣** - ม̣	- ซ̣ – ล̣	- ซ̣ - ฟ	- ม̣ - ร̣ด̣ร̣

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ – ร̣	- ม̣ - ร̣	- ซ̣ – ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง ล จากนั้นเป่าเสียง ด̣ ร̣ ม̣ ร̣ ซ̣ ร̣ ม̣ ร̣ ด̣ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- ดำ - ซ	- ล - ซ	- ร - ม	- ซ – ล	- รำ - ดำ	- ล – ดำ	- ซ - **ล**	- ดำ - *รำ*

เป่าเสียง ดำ ซ ล ซ ร ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง *ซ* ต่อด้วยการใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกัยพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง ล แล้วเป่าเสียง รำ ดำ ล ดำ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นสียง ต๊อด ที่เสียง **ล** ตามด้วยเป่าสียง ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ สุดท้ายใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รำ*

- - -ซำ *มำ*	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - *มำ*	- ซำ - ลำ	- ซำ – *มำ*	- ซำ - *มำ*	- **รำ** - มำรำดำ

เป่าเสียง ซำ ด้วยลมและนิ้มตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* ตามด้วยเป่าเสียง ล ดำ รำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* จากนั้นเป่าเสียง ซำ ลำ ซำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* และเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อดที่เสียง **รำ** และเป่าเสียง มำรำดำ ให้ย้อยจังหวะออกไป

- - - -	- ซำ - ลำ	- ด๋ - ร๋	- ด๋ - ด๋	- มำ - รำ	- ดำ – ล	- ดำ - *รำ*	- **ด๋** - ดำ

เป่าเสียง ซำ ลำ ด๋ ร๋ ด๋ ด๋ มำ รำ ดำ ล ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รำ* ต่อด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด๋** และเป่าเสียง ด ด้วยลมและลิ้นตามปกติ

- มำซำ รำ	- ดำ - ล	- ม - ซ	- **ล** - ดำ	- ซ - ล	- ดำ – รำ	- *มำ* - รำ	- ซำ - *มำ*

เป่าเสียง มำซำรำ ดำ ล ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตรอ ที่เสียง **ล** แล้วเป่าเสียง ดำ ซ ล ดำ รำ ด้วยลมและลิ้นตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* ตามด้วยเป่าเสียง รำ ซำ สุดท้ายใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- - - ร์	- ซ์ - ม์	- ซ์ - ร์	- ซ์ - ม์	- ซ์ - ม์	- ร์ – ด์	ล ซ - ด์	ร์ ด์ - ม์

เป่าเสียง ร์ ซ์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม์* จากนั้นเป่าเสียง ซ์ ร์ ซ์ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม์* ต่อจากนั้น เป่าเสียง ซ์ ม์ ร์ ด์ ล ซ ด์ ร์ ด์ ม์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- ร์ - ม์	- ซ์ - ล์	- ด์ - ล์	- ซ์ - ม์	- **ร์** - ม์	- ซ์ – ล์	- ซ์ - ฟ์	- ม์ - ร์ด์ร์

เป่าเสียง ร์ ม์ ซ์ ล์ ด์ ล ซ์ ม์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียงตรอ ที่เสียง **ร์** แล้วเป่าเสียง ม์ ซ์ ล์ ซ์ ฟ์ ม์ สุดท้ายเป่าเสียง ร์ด์ และพรมนิ้วที่เสียง *ร์*

๔.๑.๕.๒ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงดำเนิน

โน้ตเพลงดำเนินแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ฟ – ม	- ร - ม	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ลด์ - ล	- ซ - ม	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ด์	- - - -	- - - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - -	- ร - ด	- - - ร	- ม - -	- ซ - ล	- ซ – ม	- - - ร	- - - ด
- - - ร์	- ด์ - ท	- - - ด์	- ร์ - -	- ม์ - ร์	- ด์ – ท	- ด์ - ร์	- - - ด์

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ฟ – ม	- ร - ม	- ฟ - ซ

เป่าเสียง ซ ซ ซ ซ ล ซ ฟ ม ร ม ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วเสียงยาว ที่เสียง ซ

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ล ด์ - ล	- ซ - ม	- ล - ซ

เป่าเสียง ร ม ฟ ซ ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด์ แล้วเป่าเสียง ล ซ ม ล ด้วยลมละนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ด์	- - - -	- - - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม

เป่าเสียง ม ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วเสียง ด์ และเป่าเสียง ซ ล ซ ฟ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ร - ด	- - - ร	- ม - -	- ซ - ล	- ซ – ม	- - - ร	- - - ด

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร แล้วเป่าเสียง ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร จากนั้นเป่าเสียง ซ ล ซ ม แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วอีกครั้งที่เสียง ร และเป่าเสียง ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - ร์	- ด์ - ท	- - - ด์	- ร์ - -	- ม์ - ร์	- ด์ – ท	- ด์ - ร์	- - - ด์

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร์ แล้วเป่าเสียง ด์ ท ด์ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร์ แล้วเป่าเสียง ม์ ร์ ด์ ท ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร์ และเสียง ด์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒ การวิเคราะห์กลวิธีในเพลงการแสดงออกรำ

ออกรำเป็นการแสดงหลักหนึ่งในการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่เน้นความงดงามด้านการร่ายรำซึ่งประกอบด้วยจังหวะท่ารำในจังหวะต่าง ๆ ถึง ๖ จังหวะด้วยกัน คือ จังหวะสอดสร้อย จังหวะเพลงโค จังหวะนาดช้า จังหวะนาดเร็ว จังหวะเพลงสับ จังหวะจับระบำ สำหรับการวิเคราะห์เพลงในการแสดงออกรำนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ไปทีละจังหวะ

๔.๒.๑ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะสอดสร้อย

๔.๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของเพลง

คำว่า “สอดสร้อย” เป็นชื่อท่ารำหนึ่งในรำแม่บทมีชื่อเต็มว่า “สอดสร้อยมาลา” สำหรับท่าสอดสร้อยที่ปรากฏในการแสดงโนรานั้นปรากฏอยู่ในสายสำนักของขุนอุปถัมภนรากรที่สืบทอดมาจากครูของท่านแล้วถ่ายทอดให้แก่ศิษยานุศิษย์ของท่านสืบต่อมาทุกวันนี้ มีดังนี้

ตั้งต้นให้เป็นประถม
ถัดมาพระพรหมสี่หน้า
รำท่า*สอดสร้อย*
ห้อยเป็นพวงมาลา ...
(ศุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์, ๒๕๒๘ : ๗๘)

สำหรับในทางดนตรีนั้นได้เรียกทำนองที่บรรเลงสำหรับท่าสอดสร้อยนี้ว่า “เพลงสอดสร้อย” ไปตามชื่อท่ารำของโนรา

๔.๒.๑.๒ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในเพลงสอดสร้อย

แบบแผนการใช้เครื่องกำกับจังหวะในเพลงสอดสร้อย

ทับ	- เท้ิง - เท้ิง	- เท้ิง - เท้ิง	- - - -	- ป๊ึป - ป๊ึป	- เท้ิง -เท้ิง	- เท้ิง -เท้ิง	- - - -	- ป๊ึป – ป๊ึป
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่	- - - โหม่ง	- - - ถิ่	- - - โหม่ง	- - - ถิ่	- - - โหม่ง	- - - ถิ่
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทับ	- - - ป๊ป	- - - ป๊ป	- - - -	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - เทิ้ง	- - - -	- - - ป๊ป
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง – ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - -	- - - -	- ตุ้ง - ตุ้ง	- ตุ้ง – ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

เมื่อกลับเข้ามาในทำนองหัวปี่จะใช้รูปแบบจังหวะดังนี้

ทับ	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง	- - - เทิ้ง
กลอง	(รัว - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -)
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ในการบรรเลงเครื่องกำกับจังหวะในเพลงสอดสร้อยนี้ผู้บรรเลงทับจะต้องสังเกตที่ผู้รำเป็นสำคัญว่าผู้รำจะออกท่าสอดสร้อยตอนใด และในจังหวะสอดสร้อยนี้มีโครงสร้างสองส่วนดังที่กล่าวมาแล้วคือ ส่วนที่เป็นหัวปี่ และ สอดสร้อย ในส่วนที่เป็นหัวปี่ก็จะใช้รูปแบบการตีเช่นเดียวกับหัวปี่ในเพลงโหมโรง

๔.๒.๑.๓ สังคีตลักษณ์

จากการศึกษาสังคีตของเพลงจังหวะสอดสร้อยพบว่าเพลงสอดสร้อยนี้มีส่วนประกอบสองส่วนคือ สวนหัวปี่ และส่วนสอดสร้อย โดยที่ปี่จะบรรเลงหัวปี่แล้วตามด้วยทำนองสอดสร้อย แล้วบรรเลงออกทำนองหัวปี่ ๓ ช่วงทำนองต่อมา แล้วกลับไปบรรเลงสอดสร้อย แล้วบรรเลงหัวปี่อีก ๓ ช่วงทำนอง แล้วบรรเลงสอดสร้อยอีกครั้งแล้วลงหัวปี่ ๒ ช่วงสุดท้ายแล้วจึงลงจังหวะเพลงโค ดังโน้ต

เพลงหัวปี่

ช่วงทำนองที่ ๑ ร ร ร ร ร ร ร ร

ช่วงทำนองที่ ๒ มรฑ มรฑ มรฑ มร ร ร ร ร

ช่วงทำนองที่ ๓ ล ลซม ลซม ล ล ซทล ทล ซ ซ ซ ซ

ช่วงทำนองที่ ๔ ร ม ซ ทลซ ล ล ล ล ล

ช่วงทำนองที่ ๕ ท รำ ฟ ลำทำลำซำทำลำ ลำ ลำ ลำ ลำ ซำ ลำ ลำซำมำ

ลำซำมำ ซำทำลำ ซำ ซำ ซำ ซำ

ช่วงทำนองที่ ๖ ฟ มำ ฟ มร ม มำ รำท มำ รำท มำรำ มำรำ รำ รำ รำ รำ

ช่วงทำนองที่ ๗ ท ลท ลท ลซ ล ล ล ล

เพลงสอดสร้อย

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ – มำ	ร ำ ด ำ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล
- ซ - ล	ร ำ ด ำ ท ล	- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล	- ซ - ล	ร ำ ด ำ ท ล
- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ – มำ	ร ำ ด ำ ท ล				

ล ล ล ล ล ล

ช่วงทำนองที่ ๘ ซำ ลำท ลำทำลำซำ ลำทำลำซำ ลำทำลำซำ ม ลำซำมำ ลำซำทำลำ ทำลำซำ

ซำ ซำ ซำ ซำ

ช่วงทำนองที่ ๙ ฟ มำ มำ รำท มำ รำท มำรำท มำรำ มำรำ รำ รำ รำ รำ

ช่วงทำนองที่ ๑๐ ท ลท ลท ซ ล ล ล ล ล

เพลงสอดสร้อย

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล
- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล	- ซ - ล	ร ำ ด ำ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล
- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซำ - มำ	ร ำ ด ำ ท ล				

ล ล ล ล ล

ช่วงทำนองที่ ๑๑ ซำ ลำท ลำซำทำลำ ซำทำลำ ลำซำทำลำ ล ซำมำ ลำซำ ซำ ซำ ซำ

ช่วงทำนองที่ ๑๒ ทำ ร์ทำ ลำซำ ทำลำ ซำทำล ซำ มำรำท มำ รำท มำรำ มำ รำ

ร ร ร

ช่วงทำนองที่ ๑๓ ท ลท ลท ลซ ล ล ล ล ล ล

เพลงสอดสร้อย

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

ช่วงทำนองที่ ๑๔ ซ ม ลซม ลซ ลทลซ ซ ซ ซ ซ

ช่วงทำนองที่ ๑๕ ร ทฺ ร ม ร ม ล ซ

จากการวิเคราะห์รายละเอียดโครงสร้างของเพลงในจังหวะสอดสร้อยสามารถเขียนแทนด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

ก ข ค ข ค ข ง

ก แทน เพลงหัวปี่ในช่วงทำนองที่ ๑ ถึง ช่วงทำนองที่ ๗
ข แทน ทำนองเพลงสอดสร้อย
ค แทน เพลงหัวปี่ในช่วงทำนองที่ ๘ ถึงช่วงทำนองที่ ๑๐
ข แทน ทำนองเพลงสอดสร้อย
ค แทน ทำนองหัวปี่ในช่วงทำนองที่ ๑๑ ถึงช่วงทำนองที่ ๑๓
ข แทน ทำนองเพลงสอดสร้อย
ง แทน ทำนองหัวปี่ในช่วงทำนองที่ ๑๔ ถึงช่วงทำนองที่ ๑๕

๔.๒.๑.๔ บันไดเสียง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าเพลงในจังหวะสอดสร้อยประกอบด้วยเพลงหัวปี่และเพลงสอดสร้อยซึ่งจากการวิเคราะห์บันไดเสียงทั้งสองเพลงพบว่า เพลงหัวปี่ และ เพลงสอดสร้อยอยู่ในบันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x)

๔.๒.๑.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๒.๑.๕.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงหัวปี่และสอดสร้อย

โน้ตเพลงหัวปี่และเพลงสอดสร้อยที่แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

ช่วงทำนองที่ ๑ **ร ร ร ร ร ร ร ร** ร

ช่วงทำนองที่ ๒ มรฑ มรฑ มรฑ มร **ร ร ร ร**

ช่วงทำนองที่ ๓ ล ลซม ลซม ล ล ซทล ทล **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๔ ร ม ซ ทลซ **ล ล ล ล** ล

ช่วงทำนองที่ ๕ ท รำ ฟ ลำทำลำซำทำล **ล ำ ล ำ ล ำ ล ำ** ซ ำ ล ำ ลำซำม ลำซำม ซำทำล **ซ ำ ซ ำ ซ ำ ซ ำ**

ช่วงทำนองที่ ๖ ฟ ม ำ ฟ มร ม ม ำ รำท ม ำ รำท มำรำ มำรำ **ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ**

ช่วงทำนองที่ ๗ ท ลท ลท ลซ **ล ล ล ล**

เพลงสอดสร้อย

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ด ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ด ท ล
- ซ - ล	ร ำ ด ท ล	- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ด ท ล	- ซ - ล	ร ำ ด ท ล
- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ด ท ล				

ล ล ล ล ล ล

ช่วงทำนองที่ ๘ ซ ำ ลำท ลำทำลำซ ลำทำลำซ ลำทำลำซ ม ำ ลำซำม ลำซำทำล ทำลำซ **ซ ำ ซ ำ ซ ำ ซ ำ**

ช่วงทำนองที่ ๙ ฟ ม ำ ม ำ รำท ม ำ รำท มำรำท มำรำ มำรำ **ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ**

ช่วงทำนองที่ ๑๐ ท ลท ลท ซ **ล ล ล ล** ล

เพลงสอดสร้อย

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ท ล
- ซ - ล	ร ำ ท ล	- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ท ล	- ซ - ล	ร ำ ท ล
- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ท ล				

ล ล ล ล ล

ช่วงทำนองที่ ๑๑ ซ ำ ล ำ ท ำ ล ำ ซ ำ ท ำ ล ำ ซ ำ ท ำ ล ำ ซ ำ ม ำ ล ำ ซ **ซ ำ ซ ำ ซ ำ**

ช่วงทำนองที่ ๑๒ ท ำ ร ำ ท ำ ล ำ ซ ำ ท ำ ล ซ ำ ท ำ ล ซ ำ ม ำ ร ท ม ำ ร ท ม ำ ร ม ำ ***ร ำ ร ำ ร ำ ร ำ***

ช่วงทำนองที่ ๑๓ ท ลท ลท ลซ **ล ล ล ล ล** ล

เพลงสอดสร้อย

- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ท ล
- ซ – ล	ร ำ ท ล	- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ - ม ำ	ร ำ ท ล	- ซ - ล	ร ำ ท ล
- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ ำ – ม ำ	ร ำ ท ล				

ช่วงทำนองที่ ๑๔ ซ ม ลซม ลซ ลทลซ **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๑๕ ร ทฺ ร ม ร ม ล ซ

รายละเอียดการวิเคราะห์

ช่วงทำนองที่ ๑ *ร ร ร ร ร ร ร ร* *ร*

เป่าเสียง *ร* โดยใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด จากช้า ๆ แล้วถี่ขึ้นเรื่อย ๆ และพรมนิ้วที่เสียง *ร*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงทำนองที่ ๒ มรฑฺ มรฑฺ มรท ฟมร **ร ร ร ร**

เป่าเสียง มรฑฺ มรฑฺ มรฑฺ ด้วยความเร็วพอประมาณ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร ร ร ร**

ช่วงทำนองที่ ๓ มรม ล ลซม ลซม ล ล ซ **ซ ซ ซซ** ซ ซ

เป่าเสียง มรม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นเป่าเสียง ลซม ลซม ด้วยความเร็วพอปประมาณ แล้วเป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง ล ล ตามด้วยเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ** ปิดท้ายด้วยการใช้กลวิธีการเป่าเสียง ตือ เวา ที่เสียง ซ ซ

ช่วงทำนองที่ ๔ ร ม ซ ลท ลท ลซ **ล ล ล ล** ล

เป่าเสียง ร ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นเป่าเสียง ลท ลท ด้วยความเร็วพอประมาณ แล้วเป่าเสียง ลซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ตามด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว ที่เสียง **ล ล ล ล** ล

ช่วงทำนองที่ ๕ ท รำ ฟ ลำทลำซ๋ทลำ **ล ล ล ล** ซ๋ ล ลำซ๋ม ลำซ๋ม ซ๋ทลำ **ซ๋ ซ๋ ซ๋ ซ๋**

เป่าเสียง ท รำ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าเสียง ลำทลำซ๋ทลำ ด้วยความเร็ว จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** จากนั้นเป่าเสียง ซ๋ ล ลำซ๋ม ลำซ๋ม ซ๋ทลำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๖ ฟ ม๋ ฟ มำร ม๋ ม๋ รำท ม๋ รำท มำร มำร **ร๋ ร๋ ร๋ ร๋**

เป่าเสียง ฟ ด้วยลมและนิ้มตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มำ แล้วเป่าเสียง ฟ ม ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มำ มำ แล้วเป่าเสียง รำท ด้วยความเร็ว (ปฏิบัติสองครั้ง) แล้วเป่าเสียง มำร มำร ด้วยความเร็ว และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร๋ ร๋ ร๋ ร๋**

ช่วงทำนองที่ ๗ ท ล ท ล ท ล ท ล ซ **ล ล ล ล** ล

เป่าเสียง ท ล ท ล ท ล ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** ปิดท้ายด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๋ - ม๋	ร๋ ด๋ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๋ - ม๋	ร๋ ด๋ ท ล

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง ล จากนั้นเป่าเสียง ซ๋ ม๋ ร๋ ด๋ ท และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล ในวรรคถัดไปบรรเลงเช่นเดียวกัน

- ซ๋ - ม๋	ร๋ ด๋ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๋ - ม๋	ร๋ ด๋ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล

เป่าเสียง ซ๋ ม๋ ร๋ ด๋ ท๋ ด้วยลม และนิ้วตามปกติแล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง ล แล้วเป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง ล ในวรรคต่อไปใช้กลวิธีเช่นเดียวกัน

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๋ - *ม๋*	ร๋ ด๋ ท ล

ล ล ล ล ล

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง ล แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

ช่วงทำนองที่ ๘ ซ๋ ล๋ท๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ม๋ ล๋ซ๋ม๋ ล๋ซ๋ท๋ล๋ ท๋ล๋ซ๋ **ซ๋ ซ๋ ซ๋ ซ๋**

เป่าเสียง ซ๋ ล๋ท๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ล๋ท๋ล๋ซ๋ ม๋ ล๋ซ๋ม๋ ล๋ซ๋ท๋ล๋ ท๋ล๋ซ๋ ด้วยการใช้ริมฝีปากและลิ้นเน้นบังคับลิ้นปี่ให้แน่น จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๙ ฟ *มˆ* ฟ มˆรˆ *มˆ มˆ* รˆท *มˆ* รˆท มˆรˆ มˆรˆ **รˆ รˆ รˆ รˆ**

เป่าเสียง ฟ ด้วยลมและนิ้มตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มˆ แล้วเป่าเสียง ฟ ม ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มˆ มˆ แล้วเป่าเสียง รˆท ด้วยความเร็ว (ปฏิบัติสองครั้ง) แล้วเป่าเสียง มˆรˆ มˆรˆ ด้วยความเร็ว และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **รˆ รˆ รˆ รˆ**

ช่วงทำนองที่ ๑๐ ท ล ท ล ท ลทลซ **ล ล ล ล** *ล*

เป่าเสียง ท ล ท ล ท ลทลซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** ปิดท้ายด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว

-ร-ม	ซลทล	-ซˆ-มˆ	รˆดˆทล	-ร-ม	ซลทล	-ซˆ-มˆ	รˆดˆทล

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง *ล* จากนั้นเป่าเสียง ซˆ มˆ รˆ ดˆ ท และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล* ในวรรคถัดไปบรรเลงเช่นเดียวกัน

-ซˆ-มˆ	รˆดˆทล	-ร-ม	ซลทล	-ซˆ-มˆ	รˆดˆทล	-ร-ม	ซลทล

เป่าเสียง ซˆ มˆ รˆ ดˆ ทˆ ด้วยลม และนิ้วตามปกติแล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง *ล* แล้วเป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง *ล* ในวรรคต่อไปใช้กลวิธีเช่นเดียวกัน

-ร-ม	ซลทล	-ซˆ-*มˆ*	รˆดˆทล

ล ล ล ล *ล*

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง *ล* แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงทำนองที่ ๑๑ ซ๎ล๎ท๎ ล๎ซ๎ท๎ล๎ ซ๎ท๎ล๎ ล๎ซ๎ท๎ล๎ ล๎ ซ๎ม๎ ล๎ซ๎ **ซ๎ ซ๎ ซ๎**

เป่าเสียง ซ๎ล๎ท๎ ล๎ซ๎ท๎ล๎ ซ๎ท๎ล๎ ล๎ซ๎ท๎ล๎ ล๎ ซ๎ม๎ ล๎ซ๎ ด้วยการใช้ริมฝีปากและลิ้นเน้นบังคับลิ้นปี่ให้แน่นในอัตราจังหวะที่เร็วพอสมควร จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๑๒ ท๎ ร๎ ท๎ ล๎ซ๎ ท๎ล๎ ซ๎ท๎ล๎ ซ๎ *ม๎* ร๎ท *ม๎* ร๎ท ม๎ร๎ ม๎ ***ร๎ร๎ร๎ ร๎***

เป่าเสียง ท๎ ร๎ ด้วยลมเดียวให้ต่อเนื่องกันแล้วใช้ริมฝีปาก และลิ้นเน้นบังคับลิ้นปี่ ที่เสียง ท๎ ล๎ซ๎ ท๎ล๎ ซ๎ท๎ล ซ๎ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ม๎ ยาวพอสมควร แล้วเป่าลงเสียง ร๎ท ในทันที โดยปฏิบัติสองครั้ง แล้วเป่าเสียง ม๎ร๎ ม๎ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร๎ ร๎ ร๎ ร๎**

ช่วงทำนองที่ ๑๓ ท ล ท ล ท ล ท ล ซ **ล ล ล ล** ล

เป่าเสียง ท ล ท ล ท ล ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** ปิดท้ายด้วยการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้ว

- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๎ – ม๎	ร๎ ด๎ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล	- ซ๎ - ม๎	ร๎ ด๎ ท ล

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง ล จากนั้นเป่าเสียง ซ๎ ม๎ ร๎ ด๎ ท และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล ในวรรคถัดไปบรรเลงเช่นเดียวกัน

- ซ๎ - ม๎	ร๎ ด๎ ท ล	- ร – ม	ซ ล ท ล	- ซ๎ - ม๎	ร๎ ด๎ ท ล	- ร - ม	ซ ล ท ล

เป่าเสียง ซ๎ ม๎ ร๎ ด๎ ท๎ ด้วยลม และนิ้วตามปกติแล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง ล แล้วเป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้ว ที่เสียง ล ในวรรคต่อไปใช้กลวิธีเช่นเดียวกัน

-ร-ม	ซลทล	-ซ๋-ม๋	รๆดทล

ล ล ล ล ล

เป่าเสียง ร ม ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมการพรมนิ้ว ที่เสียง ล แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล ล** แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

ช่วงทำนองที่ ๑๔ ซ ม ลซม ลซ ลทลซ **ซ ซ ซ ซ**

เป่าเสียง ซ ม ลซม ลซ ลทลซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติแล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ต๊อด ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ ซ ซ**

ช่วงทำนองที่ ๑๕ ร ทฺ ร ม ร ม ล ซ

เป่าเสียง ร ทฺ ร ม ร ม ล ซ ด้วยลมและลิ้นตามปกติโดยถอนแนวจังหวะให้ช้าลง

๔.๒.๑ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะเพลงโค

๔.๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของเพลง

ก่อนกล่าวถึงประวัติเพลงต่าง ๆ นั้น ใคร่กล่าวถึงจังหวะเพลงโคเสียก่อน คำว่า “เพลงโค” มีนัยยะแอบแฝงอยู่ภายใน กล่าวคือ เป็นที่ทราบดีว่าวัฒนธรรมการแสดงทั้งโนรา – หนังตะลุง นั้นมีความเชื่อทั้งศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ และการถือผี ซึ่งคำว่า โค นั้นเป็นความเชื่อในทางศาสนาพราหมณ์ คือ เป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระอิศวรประหนึ่งเดียวกับการใช้ธรรมจักรกับกวางหมอบเป็นเครื่องหมายที่มีนัยยะแสดงการกำเนิดและขับเคลื่อนพระพุทธศาสนา เช่นเดียวกันในคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์ได้กล่าวไว้ว่า พระอิศวรพระองค์ทรงโคนนทิเป็นพระราชพาหนะ ฉะนั้นโคจึงถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งนักแสดงหนังตะลุงจึงให้ความเคารพนับถือมากหลังจากที่เชิดรูปของพระฤาษีอันเป็นสัญลักษณ์แห่งธรรมะแล้ว ต่อจากนั้นจะเชิดหนังอิศวรทรงโคเป็นลำดับต่อไป ส่วนในทางโนราได้นำคติความเชื่อนี้มาใช้ด้วยและยังคงเรียกจังหวะนี้ว่าจังหวะเพลงโคตามแบบอย่างหนังตะลุง และได้ใช้รำท่านี้เป็นท่าแรก (ซึ่งในที่นี้ไม่นับท่าสอดสร้อยเพราะสอดสร้อยใช้เป็นเพียงท่าเชื่อมท่า ต่าง ๆ เข้าด้วยกัน) ซึ่งครูอำนาจกล่าวว่าจังหวะเพลงโคนี้ท่ารำจะมีความสง่า

งาม เช่นเดียวกับเวลาเชิดหนังพระอิศวรทรงโค (อำนาจ นุ่นเอียด,สัมภาษณ์,๑๗ สิงหาคม ๒๕๕๒) สำหรับเพลงปี่ที่ใช้บรรเลงในจังหวะนี้มีประวัติความเป็นมาดังนี้

๔.๒.๑.๑.๑ ประวัติเพลงพม่ารำขวาน

เพลงพม่ารำขวานเป็นเพลงไทยสำเนียงพม่าในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น มีสองท่อน นิยมใช้บรรเลงออกภาษาพม่าในเพลงชุดออกสิบสองภาษาและใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องที่เกี่ยวกับพม่ามอญ เช่นเรื่องราชาธิราช เป็นต้น นอกจากนี้ยังนำไปประกอบการรำที่เรียกว่ารำพม่ารำขวาน สำหรับเพลงปี่พม่ารำขวานของครูอำนาจ นุ่นเอียด นี้จะบรรเลงเพียงท่อนเดียว

๔.๒.๑.๑.๒ ประวัติเพลงพม่าแทงกบ

เพลงพม่าแทงกบเป็นเพลงไทยสำเนียงพม่าในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น ท่อนเดียว นิยมใช้บรรเลงออกภาษาพม่าในเพลงชุดออกสิบสองภาษาและใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องที่เกี่ยวกับพม่ามอญ เช่นเรื่องราชาธิราช และในปี ๒๔๙๗ เป็นยุคที่นิยมการเล่นรำวง ครูเกษม ชื่นประดิษฐ์ได้แต่งเนื้อร้อง โดยมีครูสมาน กาญจนะผลิน เป็นผู้บรรจุเพลง และ วิเชียร ภู่โชติ เป็นผู้ขับร้อง และยังคงใช้ชื่อเดิมว่า เพลงพม่าแทงกบ ซึ่ง ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ทำนองเพลงนี้จากเพลงลูกทุ่ง โดยเพลงนี้มีท่วงทำนองเช่นเดียวกับเพลงพม่าแทงกบที่บรรเลงในเพลงสำเนียงภาษาพม่าทุกประการ

๔.๒.๑.๑.๓ ประวัติเพลงลอยนาวา

เพลงลอยนาวาเป็นเพลงลูกทุ่งเพลงหนึ่งที่นำทำนองเพลงไทยไปใส่เนื้อเต็มแล้วร้องในลีลาเพลงลูกทุ่งซึ่งทำนองเพลงนี้เป็นเพลงสำเนียงเขมรชื่อว่าเพลงเขมรกล่อมลูก ในอัตราสองชั้นเป็นเพลงที่มีสำเนียงอ่อนหวานไพเราะนิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงเกร็ดในชุดเพลงสำเนียงเขมร ด้วยเป็นเพลงที่มีความไพเราะในยุคที่นิยมเพลงลูกทุ่งจึงมีการนำเพลงนี้ใส่เนื้อเต็มร้องจนเป็นที่ติดหูและเรียกตามชื่อเพลงตามเพลงเนื้อเต็มนั้นเลยทีเดียว ซึ่งครูอำนาจ นุ่นเอียด ก็เช่นเดียวกันเรียกเพลงนี้ว่าเพลงลอยนาวาตามความนิยม

๔.๒.๑.๑.๔ ประวัติเพลงเทวดาร้องทุกข์

เพลงเทวดาร้องทุกข์เป็นเพลงที่ วิเชียร ภู่โชติ ขับร้องในช่วงก่อนปี พ.ศ. ๒๕๐๐ ซึ่งจากการวิเคราะห์ทำนองพบว่าเพลงนี้มีเนื้อทำนองเดิมมาจากเพลงไทยชื่อ แขกถอนสายบัวชั้นเดียว และเพลงแขกลันดาดงท่อน ๓ โดยเนื้อหาของเพลงนั้นมีเนื้อหาตลก ขบขัน

๔.๒.๑.๑.๔ ประวัติเพลงลูกเขยแม่ยาย

เพลงลูกเขยแม่ยาย เป็นเพลงลูกทุ่งรุ่นเก่าอีกเพลงหนึ่งที่ขับโดย พร ภิรมย์ เป็นเพลงที่มีเนื้อหาบรรยายความสัมพันธ์ระหว่างลูกเขยและแม่ยายเพลงนี้มีเนื้อทำนองเพลงที่ไพเราะติดหู ครูอำนาจ นิยมบรรเลงเพลงนี้ทั้งประกอบการรำโนรา และหนังตะลุง

๔.๒.๑.๒ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะเพลงโค

จังหวะเพลงโค เป็นจังหวะที่มีรูปแบบของกระสวนจังหวะที่สง่างามเทียบเท่าอัตราจังหวะของหน้าทับสองไม้สองชั้น ซึ่งมีรูปแบบของการใช้เครื่องกำกับจังหวะดังนี้คือ เริ่มจากการบรรเลงจังหวะเชื่อมจากท้ายจังหวะของเพลงสอดสร้อยแล้วเข้าจังหวะเพลงโคซึ่งใช้เนื้อหน้าทับเชื่อมระหว่างจังหวะสอดสร้อยและจังหวะเพลงโค ดังนี้

ทับ	- ปั๊ป - -	- ปั๊ป – ปั๊ป	- เทิ้ง - เทิ้ง	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะเพลงโค

ทับ	- - - ปั๊ป	- ติ๊ก – ปั๊ป	- ปั๊ป - -	เทิ้ง เทิ้ง - -	- - - ปั๊ป	- ติ๊ก - ปั๊ป	- ปั๊ป - -	เทิ้ง เทิ้ง - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - -	- - - ตุ้ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ้ง
โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - โหม่ง	- - - ถิ่ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

สำหรับจังหวะของการบรรเลงโหม่งและฉิ่งในจังหวะนี้ พบว่าจังหวะเพลงโคมีรูปแบบการตีที่แตกต่างจากจังหวะอื่น ๆ คือ มีการบรรเลงเสียงโหม่งและฉิ่งถึง ๓ จังหวะย่อยและลงเสียงถิ่ง

และฉับที่จังหวะย่อยที่ ๔ เช่นนี้แสดงให้เห็นว่าเพลงนี้เป็นเพลงที่พิเศษกว่าเพลงอื่น ๆ โดยเฉพาะยิ่งเมื่อบรรเลงเข้าชุดเครื่องกำกับจังหวะทั้งหมดส่งผลให้รูปแบบจังหวะเพลงโคนี้มีความสง่างามอย่างยิ่ง

๔.๒.๑.๓ สังคีตลักษณ์ของเพลง

๔.๒.๑.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงพม่ารำขวาน

โน้ตเพลงพม่ารำขวาน

- - รำ มำ	- รำ ซำ -	- ดำ รำ มำ	ดำ รำ รำ รำ	ซำ มำ รำ ดำ	รำ มำ รำ ซำ	- ดำ รำ มำ	ดำ รำ รำ รำ
- - - -	- ดำ ดำ ดำ	รำ มำ รำ ดำ	- ซ - ล	- - - -	- ดำ ดำ ดำ	รำ มำ รำ ดำ	- ซ - ล
- - ดำ ซ	- ล ซ -	ฟ ร – ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - ร ฟ	- ซ ล -	- - ร ล	- ซ ฟ -
- - รำ ดำ	- รำ มำ -	รำ มำ ซำ มำ	รำ ดำ - รำ				

ดังที่กล่าวมาในประวัติของบทเพลงแล้วว่าเพลงพม่ารำขวานนั้นมี ๒ ท่อน แต่เพลงปี่ครูอำนาจ นุ่นเอียด นั้นมีเพียงท่อนเดียว และพบว่ามีการตัดทอนทำนองของเพลง คือ เพลงพม่ารำขวานของภาคกลางนั้น ในท่อนหนึ่งพบว่ามี ๘ จังหวะหน้าทับพม่า (สองไม้) แต่เพลงปี่ของครูอำนาจ นุ่นเอียด มี ๗ จังหวะหน้าทับ และไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนองในท่อนเพลง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงพม่ารำขวาน ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองเพลงทั้งหมด

๔.๒.๑.๓.๒ สังคีตลักษณ์เพลงพม่าแทงกบ

โน้ตเพลงพม่าแทงกบ

- - รำ มำ	- รำ ซำ -	- ดำ รำ มำ	ดำ รำ รำ รำ	ซำ มำ รำ ดำ	รำ มำ รำ ซำ	- ดำ รำ มำ	ดำ รำ รำ รำ
- - - -	ดำ ล – ลดำ	- - - -	- รำ - ฟำ	- - ซำ ลำ	- รำ – ฟำ	ดำ - รำ มำ	- รำ ดำ ล
- - ล ท	- ล รำ -	ซ – ล ท	ซ ล ล ล	รำ ท ล ซ	ล ท ล รำ	- ซ ล ท	ซ ล ล ล
- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ซ ฟ ล ซ	- - - -	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ซ ฟ ล ซ
- ด ร ม	- ร ม -	ร ด ร ฟ	ซ - ร ฟ	- - - -	ร ฟ ซ ล	ด ร ด ล	- ซ - ฟ
- - - -	ร ฟ ซ ล	ด ร ด ล	- ซ - ฟ	- ด ด ด	- ร ม -	ร มซ ม	ร ด - ร

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงพม่าแทงกบพบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวและไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนองในเพลง ซึ่งสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงพม่าแทงกบได้ดังนี้

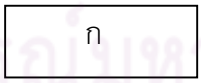
ก แทน ทำนองทั้งหมดของท่อน

๔.๒.๑.๓.๓ สังคีตลักษณ์เพลงลอยนาวา

โน้ตเพลงลอยนาวา

- - - -	- - - -	- ฟ – ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ล - ร
- - - -	- - - -	- ฟ – ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ล - ร
- - - -	- - - -	- ด – ล	- ด - ร	- ม ร ด	- ร - -	- ด ร ม	- ซ - ร
- - - -	- - - -	- ร ด ฟ	- ซ - ล	- - ด ร	- ด ล -	ด - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- ซ - ล	- - ด ร	- ด ล -	ด - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	- ม ม ม	- ม - ล	- - - ม	- ซ - -	ร ม ซ ม	ร ด – ร

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงลอยนาวาพบว่าเป็นเพลงที่มาจากทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเพลงหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงสองท่อน ไม่มีแบบแผนการซ้ำทำนองในแต่ละท่อน และเพลงลอยนาวาทางปี่โนราของครูอำนาจนี้บรรเลงที่เดียวแบบไม่มีกลับต้นจึงเท่ากับเป็นท่อนเดียวและยังพบว่ามีการบรรเลงสลับท่อน โดยนำท่อน ๒ ของเพลงเขมรกล่อมลูกมาขึ้นเพลง เมื่อเทียบจำนวนจังหวะของเพลงลอยนาวาและเพลงเดิมพบว่ามีความยาวของอัตราจังหวะที่ต่างกัน คือ เพลงลอยนาวามี ๗ จังหวะหน้าทับ และเพลงเขมรกล่อมลูกมี ๘ จังหวะหน้าทับ โดยสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงลอยนาวา ดังนี้



ก แทน จำนวนทำนองทั้งหมด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๑.๓.๔ สังคีตลักษณ์เพลงเทวดาร้องทุกข์

โน้ตเพลงเทวดาร้องทุกข์

ท่อน ๑

- - - รำ	- ล ล ล	- ซ ล ท	- ล ล ล	- - ล ท	- - ล รำ	- ซ ล ท	ซ ล ล ล
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟ	- ม ร -	ม - ซ ร	- ด – ร
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - - ซ	- - ล ท	รำ มำ รำ ท	ล ซ – ล

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- รำ – ดำ	รำ มำ ซำ รำ	- - - ดำ	- ท - -	- ล - ท	รำ ท ล ซ
- - - -	- - - -	- ร ร ฟ	- ซ - ล	- - ดำ ล	- ซ – ฟ	ร - ร ฟ	- ซ – ล
- - - ซ	- - ล ท	รำ มำ รำ ท	ล ซ - ล				

จากการศึกษาเพลงเทวดาร้องทุกข์พบว่าเป็นเพลง ๒ ท่อน โดยท่อน ๑ มาจากทำนองเดิมชื่อเพลงแขกถอนสายบัว และท่อน ๒ แขกลันดาดง เมื่อวิเคราะห์แบบแผนการซ้ำทำนองพว่ามีการซ้ำท้าย ของทำนองในจังหวะหน้าทับสุดท้าย (ใช้หน้าทับเพลงโคเป็นหลัก) และในแต่ละท่อนไม่มีการบรรเลงกลับต้น ซึ่งสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงเทวาดาร้องทุกข์ได้ดังนี้

ก ข / ค ข

ก แทน ทำนองในจังหวะหน้าทับที่ ๑ ถึง จังหวะหน้าทับที่ ๕ ของท่อนที่ ๑

ข แทน ทำนองในจังหวะหน้าทับที่ ๖ ของท่อนที่ ๑

ค แทน ทำนองในจังหวะหน้าทับที่ ๑ ถึง จังหวะหน้าทับที่ ๔ ของท่อมที่ ๒

๔.๒.๑.๓.๕ สังคีตลักษณ์เพลงลูกเขยแม่ยาย

โน้ตเพลงลูกเขยแม่ยาย

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- - - รำ	- ท - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ล – ซ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ – ท	- - - ด	- - - รำ
- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - ฟ	- - - ท	- รำ – ดำ	- - - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ท - -	- รำ - ท	- ล – ซ	- ล - ท	- ซ - ล

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงลูกเขยแม่ยายพบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนองซึ่งสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงลูกเขยแม่ยายได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๑.๔ บันไดเสียง

๔.๒.๑.๔.๑ บันไดเสียงเพลงพม่ารำขวาน

โน้ตเพลงพม่ารำขวาน

- - ร ม	- ร ซ -	- ด ร ม	ด ร ร ร	ซ ม ร ด	ร ม ร ซ	- ด ร ม	ด ร ร ร
- - - -	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ซ - ล	- - - -	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ซ - ล
- - ด ซ	- ล ซ -	ฟ ร - ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - ร ฟ	- ซ ล -	- - ร ล	- ซ ฟ -
- - ร ด	- ร ม -	ร ม ซ ม	ร ด - ร				

จากการวิเคราะห์หาบันไดเสียงพบว่าเพลงพม่ารำขวานอยู่ในบันไดเสียงทางนอก(ด ร ม x ซ ล x) ในบรรทัดที่ ๑, ๒ และ ๔ และบันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) ในบันทัดที่ ๓

๔.๒.๑.๔.๒ บันไดเสียงเพลงพม่าแทงกบ

เพลงพม่าแทงกบ

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการวิเคราะห์หาบันไดเสียงของเพลงพม่าแทงกบ พบว่าบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง ๓ บันไดเสียงดังนี้

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) พบในบรรทัดที่ ๑ ครึ่งบรรทัดในวรรคหลังของบรรทัดที่ ๖

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) พบในบรรทัดที่ ๒ , ๔, ๕ และ ครึ่งแรกของ บรรทัดที่ ๖

บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) พบในบรรทัดที่ ๓

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนบันใดเสียงของเพลงพม่าแทงกบพบว่าทำนองของเพลงเริ่มที่บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) แล้วเปลี่ยนมาเป็นบันไดเสียงทางเพียงออล่างทันทีโดยไม่ใช้สะพานเชื่อมเสียงแต่อย่างใด และพบว่าในครึ่งหลังของบันไดเสียงทางเพียงออล่างมีการใช้เสียงหลุมของบันไดเสียง คือ เสียง มี มาเป็นสะพานเชื่อมเสียงระหว่างบันไดเสียงทางเพียงออล่างและบันไดเสียงทางใน ทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางในเพียงหนึ่งบรรทัดคือบรรทัดที่ ๓ แล้วเปลี่ยนกลับไปใช้บันใดเสียงทางเพียงออล่างอีกครั้ง และในบันทัดที่ ๕ ในสองห้องแรกนั้นมีการใช้เสียงผ่านเสียง มี ของบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ดูคล้ายจะเปลี่ยนบันไดเสียงแต่กลับพบว่า ยังใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง จนถึงครึ่งหลังของทำนองในบรรทัดที่ ๖ ทำนองเพลงได้กลับมาใช้บันไดเสียงทางนอก ทั้งนี้เพื่อที่จะได้เอื้อแก่การบรรเลงกลับต้น

๔.๒.๑.๔.๓ บันไดเสียงเพลงลอยนาวา

โน้ตเพลงลอยนาวา

- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ล - ร
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ล - ร
- - - -	- - - -	- ด - ล	- ด - ร	- ม ร ด	- ร - -	- ด ร ม	- ซ - ร
- - - -	- - - -	- ร ด ฟ	- ซ - ล	- - ด ร	- ด ล -	ด - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- ซ - ล	- - ด ร	- ด ล -	ด - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	- ม ม ม	- ม - ล	- - - ม	- ซ - -	ร ม ซ ม	ร ด - ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงลอยนาวาพบว่าบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงต่าง ๆ ดังนี้

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) พบในทำนองตั้งแต่บรรทัดที่ ๑ ถึง บรรทัดที่ ๖

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) พบในทำนองบรรทัดที่ ๗

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงพบว่าเพลงลอยนาวา เริ่มด้วยการใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่างจนถึงบรรทัดที่ ๓ ปรากฏมีการใช้เสียงหลุมของบันไดเสียงทาง เพียงออล่าง คือ เสียง มี ในการดำเนินทำนอง หลังจากบรรทัดที่ ๓ยังไม่ปรากฏมีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียง จนถึงบรรทัดที่ ๗ มีการเปลี่ยนแปลงการใช้บันไดเสียงทางนอกอย่างฉับพลันโดยไม่มีสะพานเชื่อมเสียง

๔.๒.๑.๔.๔ บันไดเสียงเพลงเทวดาร้องทุกข์

โน้ตเพลงเทวดาร้องทุกข์

ท่อน ๑

- - - ร	- ล ล ล	- ซ ล ท	ร ำ ล ล ล	- - ล ท	- - ล ร	- ซ ล ท	ซ ล ล ล
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟ	- ม ร -	ม - ซ ร	- ด - ร
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - - ซ	- - ล ท	ร ม ร ท	ล ซ - ล

ท่อน ๒

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

จากการวิเคราะห์การใช้บันไดเสียงของเพลงเทวดาร้องทุกข์พบว่ามีการใช้ ๓ บันไดเสียง คือ

บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๑ และครึ่งจังหวะหลังของโน้ตบรรทัดที่ ๔ ของท่อนที่ ๑ และบรรทัดที่ ๓ ของท่อน ๒

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๒ และครึ่งแรกของโน้ตบรรทัดที่ ๓ ของท่อนที่ ๑ และบรรทัดที่ ๒ ของท่อน ๒

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๑ ของท่อน ๒

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงเทวดาร้องทุกข์ ท่อนที่ ๑ พบว่า ทำนองเพลงเริ่มด้วยการใช้บันไดเสียงทางใน ในบรรทัดที่ ๑ แล้วเปลี่ยนเสียงเป็นบันไดเสียงทางเพียงออล่างอย่างฉับพลันโดยไม่มีสะพานเชื่อมเสียง และในครึ่งหลังของบรรทัดที่ ๒ พบว่ามีการใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงหลุมของทางเพียงออล่าง ในทำนองเพลง แต่ทำนองต่อไปไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด ซึ่งจุดประสงค์ของการใช้เสียงหลุมในครั้งนี้ อาจมีจุดประสงค์สองประการคือ เพื่อส่อสำเนียงของเพลง และ เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของบันไดเสียงในทำนองประโยคต่อไป ซึ่งในบรรทัดสุดท้ายของท่อนที่ ๑ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นทางใน

สำหรับในท่อน ๒ นั้นทำนองเพลงเริ่มที่บันไดเสียงทางนอกซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงจากทางในในตอนท้ายของท่อน ๑ มาเป็นทางนอก และในช่วงทำนองตอนครึ่งหลังของบรรทัดที่ ๑ พบว่ามีการใช้เสียง ที อันเป็นเสียงหลุมของบันไดเสียงทางนอก ในการดำเนินทำนองทั้งนี้เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงไปสู่บันไดเสียงทางเพียงออล่าง และในบรรทัดที่ ๒ เป็นการใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง แล้วจึงเปลี่ยนไปใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่างอย่างฉับพลันโดยไม่มีสะพานเชื่อมเสียง

๔.๒.๑.๔.๕ บันไดเสียงเพลงลูกเขยแม่ยาย

โน้ตเพลงลูกเขยแม่ยาย

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- - - ร	- ท - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ – ท	- - - ด	- - ซ ร
- - - -	- - - -	- - - ด	- ร - ฟ	- - - ท	- ร - ด	- - - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ท - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ซ - ล

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงลูกเขยแม่ยายพบว่ามีการใช้บันไดเสียงถึง ๓ บันไดเสียง ได้แก่

บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๑ และ โน้ตบันทัดที่ ๔

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๒

บันไดเสียงทางเพียงออบน (ท ด ร x ฟ ซ x) พบในโน้ตบรรทัดที่ ๓

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงพบว่า ทำนองเพลงเริ่มจากการใช้บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และมีการใช้หลุมเสียงของทางในคือ เสียง ฟา ในทำนอง ทั้งนี้เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงไปยังทางเพียงออล่าง และเมื่อเพลงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) ได้มีการใช้เสียง ที อันเป็นเสียงหลุมของบันไดเสียงโดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงไปสู่บันไดเสียงทางเพียงออบน (ท ด ร x ฟ ซ x) และในทำนองเดียวกันในทางเพียงออบนก็ได้ใช้เสียงหลุมของบันไดเสียงคือ เสียงลา เป็นสะพานเชื่อมเสียงเพื่อไปสู่บันไดเสียงทางในอีกครั้ง

๔.๒.๑.๔ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๒.๑.๔.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงพม่ารำขวาน

โน้ตเพลงพม่ารำขวานแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - ร̣ *ม̣*	- ร̣ ซ̣ -	- ด̣ ร̣ ม̣	**ด̣ ร̣ ร̣**	ซ̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ม̣ ร̣ ซ̣	- ด̣ ร̣ ม̣	**ด̣ ร̣ ร̣** *ร̣*
- - - -	- **ด̣ ด̣ ด̣**	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	- ซ - ล	- - - -	- **ด̣ ด̣ ด̣**	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	- ซ - ล
- - ด̣ ซ	- ล ซ -	ฟ ร – ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - ร ฟ	- ซ ล -	- - ร ล	- ซ ฟ -
- - ร̣ ด̣	- ร̣ ม̣ -	ร̣ ม̣ ซ̣ ม̣	ร̣ ด̣ - *ร̣*				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - ร̣ *ม̣*	- ร̣ ซ̣ -	- ด̣ ร̣ ม̣	**ด̣ ร̣ ร̣**	ซ̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ม̣ ร̣ ซ̣	- ด̣ ร̣ ม̣	**ด̣ ร̣ ร̣** *ร̣*

เป่าเสียง ร̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ม̣ จากนั้นเป่าสียง ร̣ ซ̣ ด̣ ร̣ ม̣ ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร̣ ร̣ ร̣** ต่อด้วยเป่าเสียง ซ̣ ม̣ ร̣ ด̣ ร̣ ม̣ ร̣ ซ̣ ด̣ ร̣ ม̣ ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และ ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด พร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง **ร̣ ร̣** *ร̣*

- - - -	- **ด̣ ด̣ ด̣**	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	- ซ - ล	- - - -	- **ด̣ ด̣ ด̣**	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	- ซ - ล

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ด์ ด์ ด์** แล้วเป่าเสียง ร์ ม์ ร์ ด ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - ด์ ซ	- ล ซ -	ฟ ร – ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - ร ฟ	- ซ ล -	- - ร ล	- ซ ฟ -

เป่าเสียง ด์ ซ ล ซ ฟ ร ฟ ซ ล ซ ฟ ร ฟ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล ต่อด้วยเป่าเสียง ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติแล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล และเป่าเสียง ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - ร์ ด์	- ร์ ม์ -	ร์ ม์ ซ์ ม์	ร์ ด์ - ร์

เป่าเสียง ร์ด์ ร์ ม์ ร์ ม์ ซ์ ม์ ร์ ด์ ด้วยลมและลิ้นตามปกติ ตามด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์*

๔.๒.๑.๔.๒ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงพม่าแทงกบ

โน้ตเพลงพม่าแทงกบแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - ร์ ม์	- ร์ ซ์ -	- ด์ ร์ ม์	ด์ **ร์ ร์** ร์	ซ์ ม์ ร์ ด์	ร์ ม์ ร์ ซ์	- ด์ ร์ ม์	ด์ **ร์ ร์** ร์
- - - -	ด์ ล - ล ด์	- - - -	- ร์ – ฟ	- - ซ์ ล์	- ร์ – ฟ	ด์ - ร์ ม์	- ร์ ด์ ล
- - ล ท	- ล ร์ -	ซ – ล ท	ซ **ล ล ล**	ร์ ท ล ซ	ล ท ล ร์	- ซ ล ท	ซ **ล ล** ล
- - - -	ซ ล ด์ ร์	ม์ ร์ ด์ ล	ซ ฟ ล ซ	- - - -	ซ ล ด์ ร์	ม์ ร์ ด์ ล	ซ ฟ ล ซ
- ด ร ม	- ร ม -	ร ด ร ฟ	ซ - ร ฟ	- - - -	ร ฟ ซ ล	ด์ ร์ ด์ ล	- **ซ** - ฟ
- - - -	ร ฟ ซ ล	ด์ ร์ ด์ ล	- **ซ** – ฟ	- **ด์ ด์ ด์**	- ร์ ม์ -	ร์ ม์ ซ์ ม์	ร์ ด์ - ร์

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - รัมั	- รั ซั -	- ดั รั มั	ดั **รั รั รั**	ซั มั รั ดั	รั มั รั ซั	- ดั รั มั	ดั **รั รั** *รั*

เป่าเสียง รั ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มั จากนั้นเป่าสียง รั ซั ดั รั มั ดั ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **รั รั รั** ต่อด้วยเป่าเสียง ซั มั รั ดั รั มั รั ซั ดั รั มั ดั ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด พร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง **รั รั** *รั*

- - - -	ดั ล - ล ดั	- - - -	- รั – ฟั	- - ซั ลั	- รั – ฟั	ดั - รั *มั*	- รั ดั ล

เป่าเสียง ดั ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ดั แล้วเป่าเสียง รั ฟั ซั ลั รั ฟั ดั รั ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มั* ต่อด้วยการเป่าเสียง รั ดั ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - ล ท	- ล รั -	ซ – ล ท	ซ **ล ล ล**	รั ท ล ซ	ล ท ล รั	- ซ ล ท	ซ **ล ล** *ล*

เป่าเสียง ล ท ล รั ซ ล ท ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล** ตามด้วยเป่าเสียง รั ท ล ซ ล ท ล รั ซ ล ท ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด พร้อมกับการใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบและพรมนิ้ว ที่เสียง **ล ล** *ล*

- - - -	ซ ล ดั รั	มั รั ดั ล	ซ ฟ ล ซ	- - - -	ซ ล ดั รั	มั รั ดั ล	ซ ฟ ล ซ

เป่าเสียง ซ ล ดั รั มั รั ดั ล ซ ฟ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ ในวรรคหลังปฏิบัติเหมือนวรรคแรก

- ด ร ม	- ร ม -	ร ด ร ฟ	ซ - ร ฟ	- - - -	ร ฟ ซ ล	ดั รั ดั ล	- **ซ** - ฟ

เป่าเสียง ด ร ม ร ม ร ด ร ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ แล้วเป่าเสียง ร ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้ว เป่าเสียง ร ฟ ซ ล ดˍ รˍ ดˍ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อดที่เสียง **ซ** และเป่าเสียง ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	ร ฟ ซ ล	ดˍ รˍ ดˍ ล	- **ซ** – ฟ	- **ดˍ ดˍ ดˍ**	- รˍ มˍ -	รˍ มˍ ซˍ มˍ	รˍ ดˍ - รˍ

แล้ว เป่าเสียง ร ฟ ซ ล ดˍ รˍ ดˍ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อดที่เสียง **ซ** และเป่าเสียง ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ดˍ ดˍ ดˍ**

จากนั้นเป่าเสียง รˍ มˍ รˍ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง มˍ ซˍ และเป่าเสียง มˍ รˍ ดˍ รˍ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๑.๔.๓ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงลอยนาวา

โน้ตเพลงลอยนาวาแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - -	- ฟ – ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ *ร*	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ลดˍ - *ร*
- - - -	- - - -	- ฟ – ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ *ร*	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ลดˍ - *ร*
- - - -	- - - -	- ดˍ – ล	- ดˍ - รˍ	- มˍ รˍ ดˍ	- รˍ - -	- ดˍ รˍ มˍ	- ซˍ - *รˍ*
- - - -	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- ซ - ล	- - **ดˍ** ร	- **ดˍ** ล -	ดˍ - ฟ ซ	ล ซ ฟ *ร*
- - - -	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- ซ - ล	- - **ดˍ** ร	- **ดˍ** ล -	ดˍ - ฟ ซ	ล ซ ฟ *ร*
- - - -	- - - -	- **ม ม ม**	- ม - ล	- - - ม	- ซ - -	ร ม ซ ม	ร ด - *ร*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - -	- ฟ – ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ *ร*	- ฟ - -	- ร ฟ ซ	- ลดˍ - *ร*

เป่าเสียง ฟ ฟ ฟ ฟ ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร* ตามด้วยเป่าเสียง ฟ ร ฟ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ดˍ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร*

- - - -	- - - -	- ดำ – ล	- ดำ - รำ	- มำ รำ ดำ	- รำ - -	- ดำ รำ มำ	- ซำ - *รำ*

เป่าเสียง ดำ ล ดำ รำ มำ รำ ด รำ ดำ รำ มำ ซำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รำ*

- - - -	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- ซ - ล	- - **ดำ** ร	- **ดำ** ล -	ดำ - ฟ ซ	ล ซ ฟ *ร*

เป่าเสียง ฟ ร ฟ ด ซ ด้วยลมและนิ้มตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล ตามด้วยการใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ดำ** แล้วเป่าเสียง ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ดำ** จากนั้นเป่าเสียง ล ดำ ฟ ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ แล้วเป่าเสียง ฟ ตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร*

๔.๒.๑.๔.๔ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเทวดาร้องทุกข์

โน้ตเพลงเทวดาร้องทุกข์แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

ท่อน ๑

- - - รำ	- **ล ล ล**	- - ล ท	รำ **ล ล** *ล*	- - ล ท	- - ล รำ	- ซ ล ท	ซ **ล ล** *ล*
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟ	- ม ร -	ม - ซ *ร*	- ด - *ร*
- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - - ซ	- - ล ท	รำ มำ รำ ท	ล ซ - ล

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- รำ – ดำ	รำ มำ ซำ *รำ*	- - - ดำ	- ท - -	- ล - ท	รำ ท ล ซ
- - - -	- - - -	- ร ร ฟ	- ซ - ล	- - ดำ ล	- ซ - ฟ	ร - ร ฟ	- ซ - ล
- - - ซ	- - ล ท	รำ มำ รำ ท	ล ซ - ล				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - ร̊	- **ล ล ล**	- - ล ท	ร̊ **ล ล** ล	- - ล ท	- - ล ร̊	- ซ ล ท	ซ **ล ล** ล

เป่าเสียง ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล ล** ตามด้วยการเป่าเสียง ล ท ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด พร้อมกับการการเป่าเสียงตอยหุบร่วมกับการพรมนิ้วที่เสียง **ล ล** ล แล้วเป่าเสียง ล ท ล ร̊ ซ ล ท ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ตอ ต๊อด พร้อมกับการการเป่าเสียงตอยหุบร่วมกับการพรมนิ้วที่เสียง **ล ล** ล

- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟ	- ม ร -	ม - ซ ร	- ด - ร

เป่าเสียง ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ ต่อด้วยการเป่าเสียง ฟ ซ ล ซ ฟ ซ ฟ ม ร ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร และเป่าเสียง ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ สุดท้ายใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร

- - - -	ซ ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	- - - ซ	- - ล ท	ร̊ ม̊ ร̊ ท	ล ซ - ล

เป่าเสียง ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่ เสียง ซ ต่อด้วยการเป่าเสียง ฟ ซ ล ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ล ท ร̊ ม̊ ร̊ ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - - -	- ร̊ – ด̊	ร̊ ม̊ ซ̊ ร̊	- - - ด̊	- ท - -	- ล - ท	ร̊ ท ล ซ

เป่าเสียง ร̊ ด̊ ร̊ ม̊ ซ̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร̊ จากนั้นเป่าเสียง ด̊ ท ล ท ร̊ ท ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

- - - -	- - - -	- ร ร ฟ	- ซ - ล	- - ด ล	- ซ - ฟ	ร - ร ฟ	- ซ - ล

เป่าเสียง ร ร ฟ ซ ด้วลมและนิ้วตามปกติ ต่อจากนั้นใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล แล้วเป่าเสียง ด ล ซ ฟ ร ร ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - ซ	- - ล ท	ร ม ร ท	ล ซ - ล

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ล ท ร ม ร ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

๔.๒.๑.๔.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงลูกเขยแม่ยาย

โน้ตเพลงลูกเขยแม่ยายแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- - - ร	- ท - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ล – ซ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ท	- - - ด	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - ด	- ร - ฟ	- - - ท	- ร - ด	- - - ท	- ล - ซ
- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ท - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ซ - ล

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- - - ร	- ท - -	- ล - ซ	- ฟ - ซ

เป่าเสียง ซ ล ท ร ท ล ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

- - - -	- - - -	- ล – ซ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ท	- - - ด	- - - ร

เป่าเสียง ล ซ ฟ ซ ฟ ซ ท ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร

- - - -	- - - -	- - - ด̣	- **ร̣** - ฟ	- - - ท	- ร̣ - ด̣	- - - *ท*	- ล - ซ

เป่าเสียง ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ร̣** แล้วเป่าเสียง ฟ ท ร̣ ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ท* และเป่าเสียง ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- *ร* - *ซ*	- - - ล	- ท - -	- ร̣ - *ท*	- ล - ซ	- ล - ท	- ซ - *ล*

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร* และเสียง *ซ* จากนั้นเป่าเสียง ล ท ร̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ท* แล้วเป่าเสียง ล ซ ล ท ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ สุดท้ายใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล*

๔.๒.๒ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะนาดช้า

นาดช้าเป็นจังหวะที่รำเป็นลำดับที่สองต่อจากจังหวะเพลงโค ซึ่งจังหวะนี้ปรากฏชื่อเรียกสองชื่อคือ จังหวะนาดช้า และ จังหวะเดิน ในชื่อว่า “นาดช้า” เป็นชื่อเรียกของโนราในสายวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง อันมีความหมายถึงกิริยาอาการเดินด้วยกิริยาที่นวยนาดอย่างแช่มช้า ที่เรียกว่า “นาดช้า” สันนิษฐานได้ว่าใช้เรียกเพื่อคู่กับการรำในจังหวะลำดับต่อไปที่มีกระสวนจังหวะที่เร็วขึ้นคือ “นาดเร็ว” ทั้งนี้อาจได้รับรูปแบบการรำอย่างราชสำนักที่เรียกว่า รำเพลงช้า เพลงเร็ว ก็เป็นได้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่า โนราคณะวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงได้รับการหล่อหลอมทั้งจากครูผู้เป็นต้นสายแห่งสำนักและได้รับการหล่อหลอมจากกระบวนการทางศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วน “จังหวะเดิน” นั้นอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญการรำโนราในสายขุนอุปถัมภ์นารกรได้กล่าวถึงจังหวะนี้ว่า “ที่จริงจังหวะนี้เรียกว่าจังหวะเดินเพราะเป็นกิริยาการเดินอย่างธรรมดา ส่วนจังหวะนาดนั้นคือจังหวะต่อไปที่ต้องเดินอย่างนาดกราย” (ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ,สัมภาษณ์, ๑๕ สิงหาคม ๒๕๕๒) ถึงแม้ว่าชื่อเรียกของจังหวะนี้ต่างกันไปในแต่ละสำนัก แต่ในลีลากระสวนจังหวะนั้นยังคงมีความเหมือนกัน

ในจังหวะนาดช้านี้ครูอำนาจ นุ่นเอียดนิยมบรรเลงปี่ด้วยเพลงรักพี่ไม่มีหนาว เพลงชวนน้องดำนา เพลงชักใบ เพลงตารีกีปัส เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา เป็นต้น

๔.๒.๒.๑ ประวัติเพลง

๔.๒.๒.๑.๑ ประวัติประวัติเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาว

เพลงรักกับพี่ไม่มีหนาวเป็นเพลงลูกทุ่งที่ขับร้องโดย สายัญ สัญญา ซึ่งเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาวนี้เป็นเพลงแรกในอัลบัมเพลงชุดนี้ซึ่งมีทั้งหมดด้วยกันประมาณ ๑๐ เพลง ด้วยเพลงนี้เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่โดดเด่นและไพเราะลักษณะกระสวนทำนองมีความใกล้เคียงกับเพลงไทยเดิม ครูอำนาจ นุ่นเอียด จึงนิยมที่จะนำเพลงนี้มาบรรเลงในจังหวะนาดช้าเสมอ ๆ

๔.๒.๒.๑.๒ ประวัติเพลงเพลงชวนน้องดำนา

เพลงชวนน้องดำนาเป็นเพลงลูกทุงสมัยเก่าอีกเพลงหนึ่งที่มีท่วงทำนองเรียบ ๆ กระสวนทำนองและจังหวะสามารถนำมาเรียบเรียงเข้าเข้ากับจังหวะเครื่องกำกับจังหวะเพลงนาดช้าได้เป็นอย่างพอดีลงตัว ซึ่งเช่นนี้ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเพลงลูกทุ่งในสมัยเก่ากล่าวคือ มีการแบ่งวรรคตอนของทำนองเพลงเป็นสัดส่วนมีทำนองท้า รับถาม ตอบซึ่งต่างจากเพลงลูกทุ่งในสมัยปัจจุบันที่ไม่นิยมและให้ความสำคัญในเรื่องนี้โดยมากไปให้ความสำคัญในเรื่องคำร้องเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ ครูอำนาจ นุ่นเอียดจึงนิยมที่จะนำเพลงลูกทุ่งเก่า ๆ มานำเพลงนี้มาบรรเลงปี่ประกอบการรำโนราในจังหวะนาดช้า เพราะมีความสนิทและกลมกลืนทั้งจังหวะและทำนองเพลง

๔.๒.๒.๑.๓ ประวัติเพลงเพลงชักใบ

ครูอำนาจ นุ่นเอียด กล่าวว่าเพลงชักใบเป็นเพลงไทยเดิมของภาคกลาง ซึ่งจากการจากการสอบถามผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยแล้วพบว่าเพลงชักใบของภาคใต้มีทำนองตรงกับเพลงจีนโล้เรือของภาคกลาง เมื่อเทียบเคียงภาษาระหว่างคำว่าชักใบกับโล้เรือแล้วก็มีเค้าที่ไปด้วยกันได้ เพลงจีนโลเรือนี้ถือได้ว่าเป็นรุ่นเก่าที่หาฟังการบรรเลงเพลงนี้ได้ยากในปัจจุบัน

๔.๒.๒.๑.๔ ประวัติเพลงตารีกีปัส

เพลงตารีกีปัสเป็นเพลงพื้นเมืองที่นิยมบรรเลงในกลุ่มชาวมาลายูซึ่งพบว่าเพลงนี้นิยมบรรเลงทั้งในประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และในแถบภาคใต้ของประเทศไทย ไม่ทราบว่าใครเอาแบบอย่างของใคร เหตุที่เพลงนี้ชื่อ ตารีกีปัส ก็

เพราะด้วยมีการนำเพลงนี้ไปบรรเลงประกอบกับการรำพัด ซึ่ง ตารี มีความหมายว่า รำ ส่วนกีปัส มีความหมายว่า พัด เพลงนี้มีสองท่อนแต่สำหรับการนำมาบรรเลงประกอบรำนั้นใช้เพียงท่อนที่ ๑ ท่อนเดียว (อำนาจ นุ่นเอียด, สัมภาษณ์, ๑๓ สิงหาคม ๒๕๕๒)

๔.๒.๒.๑.๕ ประวัติเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

เพลงปักษ์ใต้บ้านเราเป็นในแนวเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต สภาพธรรมชาติ บ้านเมืองของพี่น้องชาวภาคใต้ เป็นผลงานของวงแฮมเมอร์ ซึ่งเป็นวงดนตรีของ ๔ พี่น้องตระกูลประธานได้แก่ อนุชา ประธาน ชาลี ประธาน อารี ประธาน และวินัย ประธาน โดยแต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๓ เพลงนี้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางแพร่หลายทั้งในภาคใต้และภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย

๔.๒.๒.๒ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะ

จังหวะเพลงนาดช้ามีระเบียบแบบแผนของการใช้เครื่องกำกับจังหวะดังนี้

ทับ	- ปั๊ป - -	เทิ้ง เทิ้ง - -	- ปั๊ป - -	เทิ้ง เทิ้ง - -	- ปั๊ป - -	เทิ้ง เทิ้ง - -	- เทิ้ง - เทิ้ง	- เทิ้ง - -
กลอง	- - - -	- - - ตุ้ง	- - -	- - - ตุ้ง	- - - -	- - - ตุ้ง	- ตุ้ง - ตุ้ง	- - - ตุ้ง
โหม่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง – ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

จากการวิเคราะห์เนื้อหาของเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะนาดช้าพบว่ามีทับและกลองตีในลักษณะท้าทับและรับกลอง ในช่วง ๔ ห้องแรกมีวิธีการตีโดยการเดินจังหวะอย่างสม่ำเสมอ และสีห้องหลังพบว่าทับมีการตีในลักษณะการบาก ทั้งนี้เพื่อเป็นสัญญาณให้ทราบถึงการหมดประโยคของจังหวะหน้าทับ สำหรับจังหวะการตีฉิ่งและโหม่งนั้นจะตีในอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งรูปแบบของจังหวะเพลงนาดช้าเป็นอีกรูปแบบจังหวะหนึ่งที่มีความแช่มช้อยงดงาม

๔.๒.๒.๓ สังคีตลักษณ์

๔.๒.๒.๓.๑ สังคีตลักษณ์รักกับพี่ไม่มีหนาว

โน้ตเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาว

- - - -	- - - ล	- - ซ ล	- ด - ร	- - ม ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ด	- - ร ม	- ร - ร	- - ล ด	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ร	- - ม ฟ	- ม - ร	- - ม ฟ	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ล
- - - -	- - - ซ	- - ล ด	- ร - ฟ	- - ม ร	- ม - ฟ	- - ซ ม	ร ด - ร

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาวพบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๒.๓.๒ สังคีตลักษณ์เพลงชวนน้องดำนา

โน้ตเพลงชวนน้องดำนา

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ด̣ ซ ล ด̣	- - - -	- - - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ด̣ - ล	- - ซ ล	ด̣ ล ซ ม	- - - ซ	- ล - ม	- ซ - ร̣	- ด̣ - ล
- - - -	- - - ด	- - - ร	ม ด ร ม	- - - ด	- ล - ด	- ซ - ซ	ด ล ซ ม
- - - -	- - - ด	- - - ร	ม ด ร ม	- - - ร	- ม - ซ	- ซ - ล	- ท - ด

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงชวนน้องดำนา พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๒.๓.๓ สังคีตลักษณ์เพลงชักใบ

โน้ตเพลงชักใบ

- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- ด - ล	ซ ม - ซ	- - - ล	ซ ล ร ด
- - - ร	- ด - ล	- ร - ด	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ม	- - ร ด	ล ด ร ม
- - - -	- ซ - ม	- - ร ด	ร ม ด ร	- - - -	ด ร ม ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- ม - ร	- ด - ล	- ร - ด	- ล - ซ				

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงชักใบ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๒.๓.๔ สังคีตลักษณ์เพลงตารีกีปัส

โน้ตเพลงตารีกีปัส

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของตารีกีปัส พบว่าเป็นเพลง ๒ ท่อน แต่ในการนำมาบรรเลงกับการรำโนรานั้นจำนำมาเพียงท่อนเดียว ไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง โดยเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๒.๓.๕ สังคีตลักษณ์เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

โน้ตเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา พบว่าเป็นเพลง ท่อนเดียว ไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง โดยเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๒.๔ บันไดเสียง

๔.๒.๒.๔.๑ บันไดเสียงเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาว

โน้ตเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาว

- - - -	- - - ล	- - ซ ล	- ด – ร	- - ม ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ด	- - ร ม	- ร – ร	- - ล ด	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ร	- - ม ฟ	- ม – ร	- - ม ฟ	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ล
- - - -	- - - ซ	- - ล ด	- ร – ฟ	- - ม ร	- ม - ฟ	- - ซ ม	ร ด - ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาวพบว่ามีการใช้บันไดเสียงร่วมกันระหว่าง บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และบันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x)

๔.๒.๒.๔.๓ บันไดเสียงเพลงชวนน้องดำนา

โน้ตเพลงชวนน้องดำนา

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงชวนน้องดำนาพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบว่ามีการใช้เสียง ที ซึ่งเป็นหลุมเสียงของบันไดเสียงทางนอกในทำนองเพลง ดังที่เคยกล่าวมาแล้วว่าการใช้หลุมเสียงในการดำเนินทำนองมีจุดประสงค์ ๒ ประการคือ เพื่อส่อสำเนียงและเพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงสำหรับการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยในเพลงนี้จากการวิเคราะห์เห็นได้ว่าการใช้หลุมเสียง ที

๔.๒.๒.๔.๔ บันไดเสียงเพลงชักใบ

โน้ตเพลงชักใบ

- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- ด - ล	ซ ม - ซ	- - - ล	ซ ล ร ด
- - - ร	- ด - ล	- ร – ด	- ล – ซ	- - - -	- ซ - ม	- - ร ด	ล ด ร ม
- - - -	- ซ - ม	- - ร ด	ร ม ด ร	- - - -	ด ร ม ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- ม – ร	- ด - ล	- ร – ด	- ล – ซ				

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงชักใบพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และไม่พบว่าในการดำเนินทำนองของเพลงมีการใช้เสียงหลุมแต่อย่างใด และการที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดเลือกใช้เพลงนี้ในจังหวะนาดช้า ถือว่ามีความเหมาะสมอย่างยิ่งเพราะเพลงนี้มีท่วงทำนองที่เรียบง่ายกอปรกับจังหวะหน้าทับที่มีลีลาช้า ชดช้อย อย่างมีชั้นเชิง ก่อให้เกิดความสอดประสานกลมกลืนกันทั้งท่ารำและทำนองดนตรี

๔.๒.๒.๔.๔ บันไดเสียงเพลงตารีกีปัส

โน้ตเพลงตารีกีปัส

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงตารีกีปัสพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และภายในเนื้อหาของทำนองเพลงไม่พบว่ามีการใช้เสียงหลุมแต่อย่างใด จึงให้ความรู้สึกที่เรียบร้อย สง่างาม ฟังแล้วรู้สึกคลี่คลายแต่ต้นจนจบเพลง มีความเหมาะสมกับจังหวะนาดช้าทุกประการ

๔.๒.๒.๔.๕ บันไดเสียงเพลงปักใต้บ้านเรา

โน้ตเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

- - - -	- ร - ซ	- ล - ท	ล ท ซ ล	- - - -	- ร - ซ	- ล - ท	ล ท ซ ล
- - ซ ล	- ท - -	- ล - ท	ล ซ ม ซ	- - ซ ล	- ท - -	- ล - ท	ล ซ ม ซ
- - - -	- ท ด ̣ร ̣	- - ด ̣ท	ล ท ด ̣ร ̣	- - - -	ด ̣ท ด ̣ร ̣	- - ท ด ̣	ร ̣ด ̣ท ล
- - - -	- ท ด ̣ร ̣	- - ด ̣ท	ซ ล ด ท	- - - -	ซ ฟ ซ ล	- - ด ท	- ล - ซ

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงบักใต้บ้านเราพบว่ามีการใช้บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และพบว่ามีการใช้เสียงหลุมของบันไดเสียงคือ เสียง ด และเสียง ฟ การใช้เสียงหลุมในเพลงนี้เป็นไปเพื่อจุดประสงค์ในการส่อสำเนียง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๒.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๒.๒.๕.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายรักกับพี่ไม่มีหนาว

โน้ตเพลงรักกับพี่ไม่มีหนาวแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ล	- - ซ ล	- ล ด̍ - ร	- - ม ฟ	- ม - ร	- ด – ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ด̍	- - ร̍ ม̍	- ร̍ – ร̍	- - ล ด̍	- ล - ซ	- ล ด̍ – ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - ร̍	- - ม̍ ฟ	- *ม̍* – ร̍	- - ม̍ ฟ	- ด̍ - ร̍	- ฟ – ร̍	- ด̍ - ล
- - - -	- - - ซ	- - ล ด̍	- ร – ฟ	- - ม ร	- ม - ฟ	- - ซ ม	ร ด - *ร*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ล	- - ซ ล	- ล ด̍ - ร	- - ม ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ	- ซ - ล

เป่าเสียง ล ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัด ที่เสียง ล ด̍ แล้วเป่าเสียง ร ม ฟ ม ร ด ฟ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง *ล*

- - - -	- - - ด̍	- - ร̍ ม̍	- ร̍ – ร̍	- - ล ด̍	- ล - ซ	- ล ด̍ - ฟ	- ซ - ล

เป่าเสียง ด̍ ร̍ม̍ ร̍ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร̍ ตามด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̍ จากนั้นเป่าเสียง ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตวัดอีกครั้งที่เสียง ล ด̍ แล้วเป่าเสียง ฟ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล*

- - - -	- - - ร̍	- - ม̍ ฟ	- *ม̍* – ร̍	- - ม̍ ฟ	- ด̍ - ร̍	- ฟ - ร̍	- ด̍ - ล

เป่าเสียง ร̍ ม̍ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̍* จากนั้นเป่าเสียง ม̍ ฟ ด̍ ร̍ ฟ ร̍ ด̍ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล*

- - - -	- - - ซ	- - ล ด̊	- ร – ฟ	- - ม ร	- ม - ฟ	- - ซ ม	ร ด - ร

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัด ที่เสียง ล ด̊ จากนั้นเป่าเสียง ร ฟ ม ร ม ฟ ซ ม ร ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร

๔.๒.๒.๕.๒ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงชวนน้องดำนา

โน้ตเพลงชวนน้องดำนาแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ด̊ ซ ล ด̊	- - - -	- - - ร̊	- ด̊ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ล ด̊ - ล	- - ซ ล	ด̊ ล ซ ม	- - - ซ	- ล - ม	- ซ - ร̊	- ด̊ - ล
- - - -	- - - ด̊	- - - ร̊	ม̊ ด̊ ร̊ ม̊	- - - ด̊	- **ล** - ด̊	- ซ - ซ	ด ล ซ ม
- - - -	- - - ด̊	- - - ร̊	ม̊ ด̊ ร̊ ม̊	- - - ร̊	- ม̊ - ซ̊	- ซ - ล	- ท - ด̊

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ด̊ซ ล ด̊	- - - -	- - - ร̊	- ด̊ - ท	- ล - ซ

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด̊ จากนั้นเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดอีกครั้งที่เสียง ล ด̊ และเป่าเสียง ร̊ ด̊ ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ล ด̊ - ล	- - ซ ล	ด̊ ล ซ ม	- - - ซ	- ล - ม	- ซ - ร̊	- ด̊ - ล

ใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด̊ แล้วเป่าเสียง ล ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด̊ แล้วเป่าเสียง ซ ม ซ ล ม ซ ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตวัดอีกครั้งที่เสียง ด̊ ล พร้อมกับการใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - - ดำ	- - - รำ	มำ ดำ รำ มำ	- - - ดำ	- ล ดำ	- ซ - ซ	ดำ ล ซ ม

เป่าเสียง ดำ รำ มำ ดำ รำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มำ แล้วเป่าเสียง ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อดที่เสียง ล พร้อมกันนั้นก็ใช้กลวิธีการเป่าตวัดตามทันที และเป่าเสียง ซ ซ ดำ ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - ดำ	- - - รำ	มำ ดำ รำ มำ	- - - รำ	- มำ – ซำ	- ซ - ล	- ท - ดำ

เป่าเสียง ดำ รำ มำ ดำ รำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* แล้วเป่าเสียง รำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ม ซ แล้วเป่าเสียง ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ดำ*

๔.๒.๒.๕.๓ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย เพลงชักใบ

โน้ตเพลงชักใบแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ซ ล ดำ ซ	- ล ดำ - ล	ซ ม - ซ	- - - ล	ซ ล รำ ดำ
- - - *รำ*	- ดำ - ล	- รำ - ดำ	- ล – ซ	- - - -	- ซำ - มำ	- - รำ ดำ	ล ดำ รำ *มำ*
- - - -	- ซำ - มำ	- - รำ ดำ	รำ มำ ดำ *รำ*	- - - -	ดำ รำ มำ ซำ	- ล ดำ - ซำ	- มำ - รำ
- มำ ซำ - รำ	- ดำ - ล	- ล รำ - ดำ	- ล – ซ				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ซ ล ดำ ซ	- ล ดำ - ล	ซ ม - ซ	- - - ล	ซ ล รำ ดำ

เป่าเสียง ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด แล้วเป่าเสียง ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ดำ จากนั้นเป่าเสียง ล ซ ม ซ ล ซ ล รำ ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - *ร̥*	- ด̥ - ล	- ร̥ - ด̥	- ล – ซ	- - - -	- ซ̥ - ม̥	- - ร̥ ด̥	ล ด̥ ร̥ *ม̥*

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร̥* แล้วเป่าเสียง ด̥ ล ร̥ ด̥ ล ซ ซ̥ ม̥ ร̥ ด̥ ล ด̥ ร̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̥*

- - - -	- ซ̥ - ม̥	- - ร̥ ด̥	ร̥ ม̥ ด̥ *ร̥*	- - - -	ด̥ ร̥ ม̥ ซ̥	- ล̥ ด̥ - ซ̥	- ม̥ - ร̥

เป่าเสียง ซ̥ ม̥ ร̥ ด̥ ร̥ ม̥ ด̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร̥* จากนั้นเป่าเสียง ด̥ ร̥ ม̥ ซ̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล̥ ด̥ และเป่าเสียง ซ̥ ม̥ ร̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

-ม̥ ซ̥ - ร̥	- ด̥ - ล	- ล ร̥ – ด̥	- ล – ซ

ใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ม̥ ซ̥ จากนั้นเป่าเสียง ร̥ ด̥ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล̥ ร̥ และเป่าเสียง ด̥ ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๒.๕.๔ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงตารีกีปัส

โน้ตเพลงตารีกีปัสแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ซ̥	- ซ̥ - *ม̥*	- ร̥ – ท	- - ล ซ	- ล ท -	ร̥ - ม̥ *ร̥*	- ท - ล
- - - -	- - - ซ̥	- ซ̥ - *ม̥*	- ร̥ – ท	- - ล ซ	- ล ท -	ร̥ - ม̥ *ร̥*	- ท - ล
- - - -	- ซ ล **ท**	- ท - ล	- ซ – ม	- - ซ *ร*	- ม - ซ	- ซ - ล	ซ ม - ซ
- - - -	- ซ ล **ท**	- ท - ล	- ซ – ม	- - ซ *ร*	- ม - ซ	- ซ - ล	ซ ม - ซ

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ซ̥	- ซ̥ - *ม̥*	- ร̥ – ท	- - ล ซ	- ล ท -	ร̥ - ม̥ *ร̥*	- ท - ล

เป่าเสียง ซ̥ ซ̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̥* จากนั้นเป่าเสียง ร̥ ท ล ซ ล ท ร̥ ม̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* ต่อด้วยการเป่าเสียง ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- ซ ล **ท**	- ท - ล	- ซ – ม	- - ซ *ร*	- ม - ซ	- ซ - ล	ซ ม - ซ

เป่าเสียง ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ท** ในทันที จากนั้นเป่าเสียง ท ล ซ ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้ว ที่เสียง *ร* แล้ว เป่าเสียง ม ซ ซ ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

๔.๒.๒.๕.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา

- - - -	- *ร* - ซ	- ล – ท	ล ท ซ ล	- - - -	- *ร* - ซ	- ล - ท	ล ท ซ ล
- - ซ **ล**	- **ท** - -	- ล – ท	ล ซ ม ซ	- - ซ **ล**	- **ท** - -	- ล - ท	ล ซ ม ซ
- - - -	- ท *ด์ ร์*	- - *ด์* ท	ล ท *ด์ ร์*	- - - -	*ด์* ท *ด์ ร์*	- - ท *ด์*	*ร์ ด์* ท ล
- - - -	- ท *ด์ ร์*	- - *ด์* ท	ซ ล *ด์* ท	- - - -	ซ ฟ ซ ล	- - *ด์* ท	- ล - ซ

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- *ร* - ซ	- ล - ท	ล ท ซ ล	- - - -	- *ร* - ซ	- ล - ท	ล ท ซ ล

เป่าเสียง ร ซ ล ท ล ท ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมพรมนิ้วที่เสียง ล และเป่าเสียง ร ซ ล ท ล ท ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - ซ **ล**	- **ท** - -	- ล - ท	ล ซ ม ซ	- - ซ **ล**	- **ท** - -	- ล - ท	ล ซ ม ซ

เป่าเสียง ซ ด้วลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง ล ท จากนั้นเป่าเสียง ล ท ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วสั้น ๆ ที่เสียง ซ ในทำนองวรรคหลังเป่าในลักษณะเดียวกัน

- - - -	- ท ด ร	- - ด ท	ล ท ด ร	- - - -	ด ท ด ร	- - ท ด	ร ด ท ล

เป่าเสียง ท ด ด้วยนิ้วและลมตามปกติแล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร จากนั้นเป่าเสียง ด ท ล ท ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการพรมนิ้วให้เสียงยาวที่เสียง ร แล้วเป่าเสียง ด ท ด ตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร และจากนั้นเป่าเสียง ท ด ร ด ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- ท ด ร	- - ด ท	ซ ล ด ท	- - - -	ซ ฟ ซ ล	- - ด ท	- ล - ซ

เป่าเสียง ท ด ด้วยนิ้วและลมตามปกติแล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร จากนั้นเป่าเสียง ด ท ล ท ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าเสียง ซ ฟ ซ ล ด ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล และเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๓ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะนาดเร็ว

นาดเร็วเป็นจังหวะที่รำต่อจากจังหวะนาดช้า เนื่องจากกระสวนจังหวะของทับและกลองที่เร็วกระชั้นขึ้นเท่าตัว จึงเรียกจังหวะนี้ว่า “นาดเร็ว” และผู้รำโนราจะต้องรำกรีดกรายในจังหวะที่เร็วขึ้น กระชับขึ้น เพลงปี่ที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้บรรเลงในจังหวะนี้จึงเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองรุกเร้าใจ ซึ่งมีดังนี้ เพลงนาดเร็วนาฏศิลป เพลงกระต่ายชมจันทร์ เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงจระเข้เล่นน้ำ และ เพลงหักคอไอ้เท่ง

๔.๒.๓.๑ ประวัติเพลง

๔.๒.๓.๑.๑ ประวัติเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์

เพลงต่าง ๆ ที่นักดนตรีบรรเลงกันนั้นในบางครั้งเป็นเพลงที่คิดขึ้นในขณะปัจจุบันบ้าง ครูพักลักจำบ้าง หรือได้รับถ่ายทอดมาบ้าง เพลงเหล่านี้ส่วนมากผู้บรรเลงจะทราบประวัติความเป็นมาบ้างไม่ทราบบ้าง สำหรับเพลงที่ไม่ทราบประวัติความเป็นมาจึงมักจะตั้งชื่อตามสภาพการณ์นั้น ๆ เช่นเพลงเร็วนาฏศิลป์นี้เป็นเพลงที่ไม่ทราบชื่อแต่เมื่อ

นิยมนำไปบรรเลงกันมากขึ้นจึงได้มีการเรียกชื่อเพลงตามแหล่งที่มาของเพลงนั้นซึ่งก็คือครูอำนาจ นุ่นเอียดแห่งวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง จึงใช้ชื่อว่า “เพลงนาดเร็วนาฏศิลป์”

๔.๒.๓.๑.๒ ประวัติเพลงกระต่ายชมจันทร์

เพลงกระต่ายชมจันทร์เป็นเพลงที่ครูอำนาจ นุนเอียดแต่งขึ้นเพื่อใช้ประกอบการรำในท่า กระต่ายชมจันทร์ ในการรำบท ทำนองเพลงกระต่ายเป็นทำนองที่ไพเราะออกสำเนียงชัดเจนเพลงนี้นิยมนำไปบรรเลงประกอบรำที่เรียกว่ารำย่ั่วปี่อีกด้วย

๔.๒.๓.๑.๓ ประวัติเพลงค้างคาวกินกล้วย

เพลงค้างคาวกินกล้วยเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่งซึ่งเพลงนี้เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียวมีมาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศีอยุธยาใช้บรรเลงเป็นเพลงเร็วในเพลงเพลงช้า เพลงเรื่อง บรรเลงประกอบการแสดงโขนในชุดเพลงกราวนอก บรรเลงประกอบการแสดงละครนอก และบรรเลงเป็นเพลงเกร็ดโดยทั่วไป

๔.๒.๓.๑.๔ ประวัติเพลงจระเข้เล่นน้ำ

เพลงจระเข้เล่นน้ำเป็นผลงานการประพันธ์ของครูอำนาจ นุ่นเอียดเพลงนี้มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งครูอำนาจ นุ่นเอียด นิยมใช้บรรเลงประกอบการรำโนราในจังหวะเพลงทับด้วยทำนองที่สนุกสนานจึงสามารถนำมาบรรเลงในจังหวะเพลงนาดเร็วได้อย่างลงตัว

๔.๒.๓.๑.๕ ประวัติเพลงหักคอไอ้เท่ง

เพลงหักคอไอ้เท่งเป็นเพลงหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในหมู่ชาวปักษ์ใต้ด้วยมีทำนองที่สนุกสนาน คึกคักเร้าใจโดยกระสวนทำนองมีลักษณะที่ก้าวกระโดดจึงเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบโนรา - หนังตะลุง

๔.๒.๓.๒ จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะ

จังหวะนาดเร็วมีแบบแผนการใช้จังหวะดังนี้

ทับ	ปั๊ปปั๊ป -ปั๊ป	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -	- เทิ้ง - -
กลอง	- - - -	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง	- - - ตุ้ง

โหม่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง – ถิ่ง	- โหม่ง – ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

จากการวิเคราะห์จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะนาดเร็วพบว่า ก่อนที่จะเข้าจังหวะนาดเร็วนั้นทับจะตีบากเสียง ปั๊บ ปั๊บ ปั๊บ เป็นสัญญาณการเปลี่ยนจังหวะ กระสวนจังหวะของจังหวะนี้มีลักษณะที่ตัดทอนมาจากจังหวะนาดช้าครึ่งหนึ่งในทำนองเดียวกับกับตัดทอนหน้าทับสองไม้และเพลงเร็วของภาคกลาง โดยการตีท้าทับและรับกลอง เป็นจังหวะเทิ้ง ตุ้ง ไปเรื่อย ๆ จนกว่ารำจะเปลี่ยนเป็นจังหวะเพลงสับในลำดับต่อไป

๔.๒.๓.๓ สังคีตลักษณ์

๔.๒.๓.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงนาดเร็วนาฏศิลป์

โน้ตเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์

- - - ซ	- - ซ ซ	- ล ด ซ	- ฟ - ม	- ซ – ฟ	- ม – ร	- - - ซ	- ซ - ซ
- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ – ฟ	- ม - ร	- - - -	ด ร ม ฟ	- - - -	ม ร - ม
- - - -	ร ด - ร	- ซ – ม	- ร - ด				

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๓.๓.๒ สังคีตลักษณ์เพลงกระต่ายชมจันทร์

โน้ตเพลงกระต่ายชมจันทร์

- - - -	- - - -	- ซ – ด	- ม - ซ	- - - -	- ล – ซ	- - - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - -	- ซ – ด	- ม - ซ	- - - -	- ล – ซ	- - - ม	- ร - ม
- - - ร	- ด - ร	- - - ด	- ท - ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงกระต่ายชมจันทร์ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔..๓.๓.๓ สังคีตลักษณ์เพลงค้างคาวกินกล้วย

โน้ตเพลงค้างคาวกินกล้วย

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- ร – ม
- ล - ซ	ซ ซ - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- ร – ด
- - - -	- ร - ร	- - ม ร	ด ร - -	ม ร ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	- ด – ร
- - - -	- ร - ร	- - ม ร	ด ร - -	ม ร ด ร	ม ร ด ท	ซ ม ร ด	- ท – ล
- - - -	- ล - ล	ซ ล ด ล	ซ ม - ซ	- ม – ล	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด – ล
- - - -	- ล - ล	ซ ล ด ล	ซ ม - ซ	- ม – ล	ซ ม - ซ	- ม - ร	ซ ม ม ม

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงค้างคาวกินกล้วย พบว่าเป็นเพลง ๓ ท่อน พบว่าแบบแผนการซ้ำของทำนองคือ มีการซ้ำหัวและเปลี่ยนท้ายในแต่ละท่อน และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

กขกค / งจงฉ / ชซชฌ

ก แทน วรรคท้าของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๑
ข แทน วรรครับของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๑
ค แทน วรรครับของประโยคที่ ๒ ของท่อน ๑
ง แทน วรรคท้าของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๒
จ แทน วรรครับของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๒
ฉ แทน วรรครับของประโยคที่ ๒ ของท่อน ๒
ช แทน วรรคท้าของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๓
ซ แทน วรรครับของประโยคที่ ๑ ของท่อน ๓
ฌ แทน วรรครับของประโยคที่ ๒ ของท่อน ๓

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๓.๓.๔ สังคีตลักษณ์เพลงจระเข้เล่นน้ำ

โน้ตเพลงจระเข้เล่นน้ำ

- - - -	- - - ร	- - - - ร	- - - ร	- - ด ล	- ด - ร	- ด - ร	- ซ – ล
- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ด	- ซ - -	- ฟ - ม	ร ด – ร
- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ล - ร	- - - ด	- ร - ล	- - - ด	- ร – ลำ
- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ลำ - ร	- - - ด	- ร - ล	- - - ด	- ม – ร

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงจระเข้เล่นน้ำ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๓.๓.๕ สังคีตลักษณ์เพลงหักคอไอ้เท่ง

โน้ตเพลงหักคอไอ้เท่ง

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงหักคอไอ้เท่ง พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำของทำนอง และสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ของเพลงได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๓.๔ บันไดเสียง

๔.๒.๓.๔.๑ บันไดเสียงเพลงเร็วนาฏศิลป์

โน้ตเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์

- - - ซ	- - ซ ซ	- ล ด ซ	- ฟ - ม	- ซ – ฟ	- ม - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
- ล - ซ	- ฟ – ม	- ซ – ฟ	- ม - ร	- - - -	ด ร ม ฟ	- - - -	ม ร - ม
- - - -	ร ด – ร	- ซ – ม	- ร - ด				

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงเร็วนาฏศิลป์พบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก และพบการใช้เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุ่มที่ ๔ ของบันไดเสียงในการดำเนินทำนองด้วย

๔.๒.๓.๔.๒ บันไดเสียงเพลงกระต่ายชมจันทร์

โน้ตเพลงกระต่ายชมจันทร์

- - - -	- - - -	- ซ – ด	- ม - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - -	- ซ – ด	- ม - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ม
- - - ร	- ด – ร	- - - ด	- ท - ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด	ร ด ท ด

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงกระต่ายชมจันทร์พบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก และพบการใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงหลุ่มที่ ๗ ของบันไดเสียงในการดำเนินทำนองด้วย

๔.๒.๓.๔.๓ บันไดเสียงเพลงค้างคาวกินกล้วย

โน้ตเพลงค้างคาวกินกล้วย

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- ร – ม
- ล - ซ	ซ ซ – ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ซ ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- ร – ด
- - - -	- ร – ร	- - ม ร	ด ร - -	ม ร ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	- ด – ร
- - - -	- ร – ร	- - ม ร	ด ร - -	ม ร ด ร	ม ร ด ท	ซ ม ร ด	- ท – ล
- - - -	- ล – ล	ซ ล ด ล	ซ ม - ซ	- ม - ล	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด – ล
- - - -	- ล – ล	ซ ล ด ล	ซ ม - ซ	- ม - ล	ซ ม - ซ	- ม - ร	ซ ม ม ม

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงค้างคาวกินกล้วยพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบการใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงหลุ่มที่ ๗ ของบันไดเสียงในการดำเนินทำนองด้วย

๔.๒.๓.๔.๔ บันไดเสียงเพลงจระเข้เล่นน้ำ

โน้ตเพลงจระเข้เล่นน้ำ

- - - -	- - - ร	- - - -ร	- - - ร	- - ด ล	- ด - ร	- ด - ร	- ซ - ล
- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ด	- ซ - -	- ฟ - ม	ร ด - ร
- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ล - ร	- - - ด	- ร - ล	- - - ด	- ร - ลำ
- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ลำ - ร	- - - ด	- ร - ล	- - - ด	- ม - ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงจระเข้เล่นน้ำพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) และพบการใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงหลุ่มที่ ๗ ของบันไดเสียงในการดำเนินทำนองด้วย

๔.๒.๓.๔.๕ บันไดเสียงเพลงหักคอไอ้เท่ง

โน้ตเพลงหักคอไอ้เท่ง

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงหักคอไอ้เท่งพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบการใช้เสียง ฟ ซึ่งเป็นเสียงกลุ่มที่ ๔ และเสียง ท หลุมเสียงที่ ๗ ของบันไดเสียงในการดำเนินทำนองด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เพลงออกสำเนียง

๔.๒.๓.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๒.๓.๕.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายนาดเร็วนาฏศิลป์

โน้ตเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - ซ	- - **ซ** ซ	- ล ด̣ ซ	- ฟ - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - ซ	- **ซ** - ซ
- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ – ฟ	- ม - ร	- - - -	**ด̣** ร̣ ม̣ ฟ̣	- - - -	ม̣ ร̣ - *ม̣*
- - - -	ร̣ **ด̣** - ร̣	- ซ̣ – ม̣	- ร̣ - ด̣				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - ซ	- - **ซ ซ**	- ล ด̣ ซ	- ฟ - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - - ซ	- **ซ** - ซ

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ** ตามด้วยเป่าเสียง ล ด̣ ซ ฟ ม ซ ฟ ม ร ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ** อีกครั้ง

- ล - ซ	- ฟ - ม	- ซ – ฟ	- ม - ร	- - - -	**ด̣** ร̣ ม̣ ฟ̣	- - - -	ม̣ ร̣ - *ม̣*

เสียง ล ซ ฟ ม ซ ฟ ม ร เป่าโดยใช้ลมปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง ด̣ และเป่าเสียง ร̣ ม̣ ฟ̣ ม̣ ร̣ ม̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๓.๕.๒ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงกระต่ายชมจันทร์

โน้ตเพลงกระต่ายชมจันทร์แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - -	- ซ – **ด̣**	- ม̣ - ซ̣	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ม̣	- ร̣ - ซ̣
- - - -	- - - -	- **ซ** – ด̣	- ม̣ - ซ̣	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ม̣	- ร̣ - *ม̣*
- - - *ร̣*	- ด̣ - *ร̣*	- - - ด̣	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท *ด̣*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - -	- ซ – **ด์**	- ม์ - ซ์	- - - -	- ล์ - ซ์	- - - ม์	- ร์ - ซ์

เริ่มจากการเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **ด์** จากนั้นเป่าเสียง ม์ ซ์ ล์ ซ์ ม์ ร์ ซ์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - -	- **ซ** – ด์	- ม์ - ซ์	- - - -	- ล์ - ซ์	- - - ม์	- ร์ - *ม์*

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ซ** จากนั้นเป่าเสียง ด์ ม์ ซ์ ล์ ซ์ ม์ ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ม์

- - - *ร์*	- ด์ - *ร์*	- - - ด์	- ท - ด์	ร์ ด์ ท ด์	ร์ ด์ ท ด์	ร์ ด์ ท ด์	ร์ ด์ ท ด์

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* แล้วเป่าเสียง ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* จากนั้นใช้ลมปกติเป่าเสียง ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด์ ท ด์ และจบด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วเสียง *ด์*

๔.๒.๓.๕.๓ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงค้างคาวกินกล้วย

โน้ตเพลงค้างคาวกินกล้วยแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - **ม์**	- - ซ์ **ม์**	- - ร์ **ม์**	- - ซ์ **ม์**	- - ร์ ม์	ซ์ ม์ ร์ ด์	- ร์ - ม์
- ล - ซ	**ซ** ซ - **ม์**	- - ซ์ **ม์**	- - ร์ **ม์**	- - ซ์ **ม์**	- - ร์ ม์	ซ์ ม์ ร์ ด์	- ร์ - *ด์*
- - - -	- **ร์** - **ร์**	- - ม์ ร์	ด์ *ร์* - -	ม์ ร์ ด์ ร์	ม์ ร์ ด์ ท์	ล์ ซ์ ล์ ท์	- ด์ - *ร์*
- - - -	- **ร์** - **ร์**	- - ม์ ร์	ด์ *ร์* - -	ม์ ด์ ร์ ม์	ซ์ ม์ ร์ ด์	ร์ ม์ ร์ ด์	- ท - ล
- - - -	- **ล** - **ล**	ซ ล ด์ ล	ซ ม - ซ	- ม – ล	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด์ - ล
- - - -	- **ล** - **ล**	ซ ล ด์ ล	ซ ม - ซ	- ม – ล	ซ ม - ซ	- ม - ร	ซ ม **ม** ม

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - **มฺ**	- - ซฺ **มฺ**	- - รฺ **มฺ**	- - ซฺ **มฺ**	- - รฺ มฺ	ซฺ มฺ รฺ ดฺ	- รฺ - มฺ

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **มฺ** แล้ว เป่าเสียง ซฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **มฺ** แล้วเป่าเสียง รฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการตอดลิ้นเสียง ต๊อด เสียง **มฺ** แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ซฺ แล้วเป่าเสียง ต๊อดอีกครั้งที่เสียง **มฺ** และเป่าเสียง รฺ มฺ ซฺ มฺ รฺ ดฺ รฺ มฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- ล - ซ	**ซ** ซ - **มฺ**	- - ซฺ **มฺ**	- - รฺ **มฺ**	- - ซฺ **มฺ**	- - รฺ มฺ	ซฺ มฺ รฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ

เป่าเสียง ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดเสียง ต๊อด ที่เสียง ซ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **มฺ** แล้ว เป่าเสียง ซฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **มฺ** แล้ว เป่าเสียง รฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการตอดลิ้นเสียง ต๊อด เสียง **มฺ** แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ซฺ แล้วเป่าเสียง ต๊อดอีกครั้งที่เสียง **มฺ** แล้วเป่าเสียง รฺ มฺ ซฺ มฺ รฺ ดฺ รฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง **ดฺ**

- - - -	- **รฺ** - **รฺ**	- - มฺ รฺ	ดฺ รฺ - -	มฺ รฺ ดฺ รฺ	มฺ รฺ ดฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	- ดฺ - *รฺ*

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **รฺ รฺ** แล้วเป่าเสียง มฺ รฺ ดฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง รฺ ตามด้วยการเป่าเสียง มฺ รฺ ดฺ รฺ มฺ รฺ ดฺ ทฺ ล ซ ล ท ดฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รฺ*

- - - -	- **รฺ** - **รฺ**	- - มฺ รฺ	ดฺ รฺ - -	มฺ ดฺ รฺ มฺ	ซฺ มฺ รฺ ดฺ	รฺ มฺ รฺ ดฺ	- ท - *ล*

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **รฺ รฺ** แล้วเป่าเสียง มฺ รฺ ดฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง รฺ ตามด้วยการเป่าเสียง มฺ ดฺ รฺ มฺ ซฺ มฺ รฺ ดฺ รฺ มฺ รฺ ดฺ ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง *ล*

- - - -	- **ล** - **ล**	ซ ล ด ำ ล	ซ ม – ซ	- ม - ล	ซ ม - ซ	- ม - ซ	ล ด ำ - ล

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล** แล้วเป่าเสียง ซ ล ด ำ ล ซ ม ซ ม ล ซ ม ซ ม ซ ล ด ำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- **ล** - **ล**	ซ ล ด ำ ล	ซ ม – ซ	- ม - ล	ซ ม - ซ	- ม - ร	ซ ม **ม** ม

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล** แล้วเป่าเสียง ซ ล ด ำ ล ซ ม ซ ม ล ซ ม ซ ม ร ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อดที่เสียง **ม** และเป่าเสียง ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๓.๕.๔ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงจระเข้เล่นน้ำ

โน้ตเพลงจระเข้เล่นน้ำแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - *ร̊*	- - - -*ร̊*	- - - *ร̊*	- - ด ำ ล	- ด ำ - ร̊	- ด ำ - ร̊	- ซ - ล
- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ด ำ	- ซ - -	- ฟ - ม	ร ด - ร
- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ล – ร	- - - **ด ำ**	- ร̊ - ล	- - - ด ำ	- ร̊ - ล ำ
- - - -	- - - ฟ	- ม ำ – ฟ	- ล ำ – ร̊	- - - **ด ำ**	- ร - ล	- - - ด ำ	- ม ำ - ร̊

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - *ร̊*	- - - -*ร̊*	- - - *ร̊*	- - ด ำ ล	- ด ำ - ร̊	- ด ำ - ร̊	- ซ - ล

ใช้กลวิธีการพรมนิ้วในจังหวะสั้น ๆ ที่เสียง ร̊ ร̊ ตามด้วยการเป่าเสียง ด ำ ล ด ำ ร̊ ด ำ ร̊ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ด์	- ซ - -	- ฟ - ม	ร ด - ร

ทำนองในบรรทัดนี้ใช้กลวิธีการเป่าด้วยลมและนิ้วตามปกติทั้งบรรทัด

- - - -	- - - ฟ	- ม – ฟ	- ล – ร	- - - **ด์**	- ร์ - ล	- - - ด์	- ร์ - ล์

เป่าเสียง ฟ ม ฟ ล ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นเป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด์** แล้วเป่าเสียง ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล และเป่าเสียง ด์ ร์ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - ฟ	- ม์ – ฟ	- ล์ – ร์	- - - **ด์**	- ร์ - ล	- - - ด์	- ม์ - ร์

เป่าเสียง ฟ ม์ ฟ ล์ ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นเป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด์** แล้วเป่าเสียง ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล ต่อด้วยการเป่าเสียง ด์ ม์ ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๓.๕.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายหักคอไอ้เท่ง

โน้ตเพลงหักคอไอ้เท่งแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- ซ – **ด์**	- ซ – **ด์**	- ซ – **ด์**	- - - ท	- ด์ - *ร์*	- - ด์ ท	- ล - ซ
- - - -	- ซ – **ด์**	- ซ – **ด์**	- ซ – **ด์**	- - - ท	- ด์ - *ร*	- - ด์ ท	- ล - ซ
- - - -	- **ด์ – ด์**	- ด์ – ร์	- ซ์ - *ม์*	- - - -	- **ด์** - ด์	- *ม์* - ร์	- ด์ - *ร์*
- - - -	- **ซ์** – ซ์	- ล์ – ซ์	- ฟ์ - *ม์*	- ซ์ - ฟ์	- *ม์* - ร์	- ซ - ล	- ท - ด์

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- ซ – **ดำ**	- ซ – **ดำ**	- ซ – **ดำ**	- - - ท	- ดำ - *รำ*	- - ดำ ท	- ล - ซ

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด สามครั้ง ดังโน้ต แล้วเป่าเสียง ท ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง รำ และเป่าเสียง ดำ ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- **ดำ – ดำ**	- ดำ – รำ	- ซำ - *มำ*	- - - -	- **ดำ** - ดำ	- *มำ* - รำ	- ดำ - *รำ*

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ดำ ดำ** ตามด้วยเป่าเสียง ดำ รำ ซำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อจากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ดำ** แล้ว เป่าเสียง ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *มำ* แล้วเป่าเสียง รำ ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รำ* อีกครั้ง

- - - -	- **ซำ** – ซำ	- ลำ – ซำ	- ฟ - *มำ*	- ซำ - ฟ	- *มำ* - รำ	- ซ - ล	- ท - ดำ

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ซำ** จากนั้นเป่าเสียง ซำ ลำ ซำ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง มำ แล้วเป่าเสียง ซำ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่ เสียง มำ และเป่าเสียง ซ ล ท ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๔ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะเพลงสับ

จังหวะเพลงสับนั้นมีความหมายถึงจังหวะที่เน้นการสับเท้า ซอยเท้า ซึ่งกระบวนการรำโนรานั้นเท้าเป็นอวัยวะที่สำคัญยิ่ง เพราะที่ต้องใช้ในการเคลื่อนไหวทั้งในจังหวะท่าเดินนาดกรายและจังหวะที่เคลื่อนที่อย่างเร็ว หรือแม้กระทั่งการรำโนราตัวอ่อนเท้าก็เป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความงดงาม และความพิศวง ได้เป็นอย่างดี

เพลงปี่ที่ใช้ในจังหวะเพลงสับนี้ประกอบด้วยเพลงญวนย่าเหล เพลงลอยลมบน เพลงบุหรงกากา เพลงตามองตา และเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

๔.๒.๔.๑ ประวัติเพลง

๔.๒.๔.๑.๑ ประวัติเพลงญวนย่าเหล

เพลงญวนย่าเหล เป็นเพลงที่นิยมนำมาร้องเล่นกับการละเล่นพื้นเมืองที่เรียกว่า รำโทน ซึ่งเป็นการร้องประกอบกับการตีโทนและมีการรำระหว่างชายหญิงโดยรำกับเป็นวง ต่อมากรมศิลปากรจึงคิดปรับปรุงการรำโทนให้มีความสวยงามขึ้น โดยรำที่คิดปรับปรุงขึ้นใหม่นี้เรียกว่า รำวงมาตรฐาน ซึ่งเพลงนี้เป็นเพลงสั้น ๆ มีท่วงทำนองที่ไพเราะจึงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง

๔.๒.๔.๑.๒ ประวัติเพลงลอยลมบน

เพลงลอยลมบนทำนองเดิมเป็นเพลงที่มาจากทำนองเพลงพื้นบ้านทางภาคภาคอีสานใต้ซึ่งนิยมบรรเลงในวงกันตรึมแต่มานิยมนำมาขับร้องเป็นเพลงลูกทุ่งบ้าง เพลงเพื่อชีวิตบ้าง สำหรับเพลงนี้ครูอำนาจ นุ่นเอียดนิยมใช้เป็นเพลงสำหรับการฝึกตอดลิ้น

๔.๒.๔.๑.๓ ประวัติเพลงบุหรงกากา

เพลงนี้เป็นเพลงที่นิยมบรรเลงกันมากเดิมเป็นเพลงพื้นเมืองของประเทศอินโดนีเซียแล้วแพร่หลายมายังประเทศมาเลย์เซีย และประเทศไทย เพลงนี้นิยมนำมาขับร้องประกอบกิจกรรมลูกเสือบ้าง นำมาบรรเลงและขับร้องในเพลงออกสิบสองภาษาบ้าง และเพลงบุหรงกากา นี้ครูอำนาจ นุ่นเอียด นิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงยั่วปี่

๔.๒.๔.๑.๔ ประวัติเพลงตามองตา

เพลงตามองตาเป็นเพลงที่นิยมร้องในการละเล่นที่เรียกว่า รำ โทน เช่นเดียวกับเพลงญวนย่าเหล เพลงนี้เป็นที่นิยมและรู้จักกันอย่างแพร่หลายด้วยเนื้อหาของเพลงมีลักษณะที่เย้าแหย่ระหว่างชายหญิงกันอย่างสนุกสนานและมีท่วงทำนองไม่ยาวนัก

๔.๒.๔.๑.๕ ประวัติเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

เพลงไอ้หนุ่มกรีดยางเป็นเพลงพื้นเมืองกึ่งลูกทุ่งที่นิยมบรรเลงในประกอบการรำโนราด้วยเป็นทำนองที่สัน ๆ มีลีลาของจังหวะและท่วงทำนองที่ไพเราะเร้าใจ เพลงนี้ชื่อเพลงเป็นเครื่องบ่งบอกได้อย่างดีว่ามีที่มาจากท้องถิ่นภาคใต้

๔.๒.๔.๒ จังหวะ

จังหวะเพลงสับ

ทับ	- ปั๊ป - -	- ติ๊ก – ปั๊ป	- ปั๊ป - -	- ติ๊ก - ปั๊ป	- ปั๊ป - -	- ติ๊ก – ปั๊ป	- ปั๊ป - -	- ติ๊ก – ปั๊ป
กลอง	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -
โหม่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

จากการวิเคราะห์จังหวะของเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะเพลงสับพบว่ามีการเน้นการใช้จังหวะยกซึ่งเห็นได้จากการตีทับซึ่งใช้เพียงเสียงติ๊กกับปั๊บในการสร้างกระสวนจังหวะ และลักษณะของการตีกลองที่ลงในจังหวะยกในทุก ๆ ห้อง การใช้กระสวนจังหวะในลักษณะนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้มีความสอดคล้องกับการใช้เท้าของผู้รำ ส่วนฉิ่งและโหม่งนั้นตียืนอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียว

๔.๒.๔.๓ สังคีตลักษณ์

๔.๒.๔.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงญวนย่าเหล

โน้ตเพลงญวนย่าเหล ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงญวนย่าเหลพบว่า เป็นเพลงสองท่อนมีรูปแบบของการซ้ำท้ายในแต่ละท่อน สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

กข / คข

ก แทน ทำนองในบรรทัดที่ ๑และ๒ ของท่อนที่ ๑

ข แทน ทำนองในบันทัดที่ ๓ และ ๔ ของท่อนที่ ๑

ค แทน ทำนองในบรรทัดที่ ๑ และ ๒ ของท่อนที่ ๒

๔.๒.๔.๓.๒ สังคีตลักษณ์เพลงลอยลมบน

โน้ตเพลงลอยลมบน

- - - -	- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร – ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ล	- ล – ล	- ล – ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร – ล	- ซ - ม
- - - -	- ล - ร	- - - -	- ล – ด	- ล - ร	- ล - ด	- ร – ม	- ร - ด
- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ล – ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร – ด	- ท - ล

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงลอยลมบนพบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

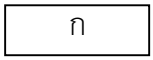
ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๓ สังคีตลักษณ์เพลงบุหรงกากา

โน้ตเพลงบุหรงกากา

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงเพลงบุหรงกากาพบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้



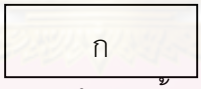
ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๔ สังคีตลักษณ์เพลงตามองตา

โน้ตเพลงตามองตา

- - - -	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ด - ล	- - ซ ม	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ ล ด	- ด - ซ	- ล - ด
- - - -	- ซ ล ด	- ด – ซ	- ล – ด	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ด	- ด – ร	- ซ – ม	- - - -	- - - ด	- ด - ร	- ซ - ม
- - - ด	- ร - -	- ท – ด	- ร – ด	- - - ด	- ร - -	- ท - ด	- ร - ด

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงตามองตาพบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้



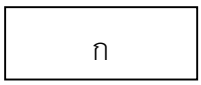
ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๕ สังคีตลักษณ์เพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

ไอ้หนุ่มกรีดยาง

- - - -	- ล - ร	- - ร ร	ด ร – ฟ	- - - -	- ร - ด	- ดท-	ด ร - ด
- - - -	- ล - ร	- - ร ร	ด ร – ฟ	- - - -	- ร - ด	- ดท-	ด ร - ด
- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ด – ล	- ล - ซ	- ด - ล	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงตามองตาพบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้



ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๔ บันไดเสียง

๔.๒.๔.๔.๑ บันไดเสียงเพลงญวนย่าเหล

โน้ตเพลงญวนยาเหล ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงญวนย่าเหล พบว่ามีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียงคือ

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) (ท่อน ๑)

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) (ท่อน ๒)

๔.๒.๔.๔.๒ บันไดเสียงเพลงลอยลมบน

โน้ตเพลงลอยลมบน

- - - -	- - - ล	- ล – ล	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร - ล	- ซ – ม
- - - -	- - - ล	- ล – ล	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร - ล	- ซ – ม
- - - -	- ล - ร	- - - -	-ล – ด	- ล - ร	- ล - ด	- ร - ม	- ร – ด
- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ล – ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร - ด	- ท – ล

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของเพลงลอยลมบน พบว่ามีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียงคือ

บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) พบในทำนองบันทัดที่ ๑ และทำนองบรรทัดที่ ๓

บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) พบในทำนองครึ่งหลังของบรรทัดที่ ๒

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงพบว่า ทำนองเพลงในบรรทัดที่ ๒ นั้นมีการใช้หลุมเสียงที่ ๔ ของบันไดเสียง (ซ ล ท x ร ม x) คือหลุมเสียง ด ซ้ำทำนองนั้นสองครั้ง เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียง จนถึงทำนองครึ่งหลังของบรรทัดที่ ๒ ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) แล้วเปลี่ยนกลับมาใช้บันไดเสียงทางในอีกครั้ง

๔.๒.๔.๔.๓ บันไดเสียงเพลงบุหรงกากา

โน้ตเพลงบุหรงกากา

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงบุหรงกากาพบว่าเพลงนี้มีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล) และยังพบว่าเพลงนี้มีการใช้เสียง ฟา และ ที ซึ่งเป็นเสียงหลุมของบันไดเสียง ด้วยดังที่ทราบในประวัติของเพลงแล้วว่าเพลงนี้เป็นเพลงพื้นเมืองของประเทศอินโดนีเซีย

๔.๒.๔.๔.๔ บันไดเสียงเพลงตามองตา

โน้ตเพลงตามองตา

- - - -	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ด - ล	- - ซ ม	- ซ – ล
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ ล ด	- ด - ซ	- ล – ด
- - - -	- ซ ล ด	- ด – ซ	- ล - ด	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ล	- ซ – ม
- - - -	- - - ด	- ด – ร	- ซ - ม	- - - -	- - - ด	- ด - ร	- ซ – ม
- - - ด	- ร - -	- ท – ด	- ร - ด	- - - ด	- ร - -	- ท - ด	- ร – ด

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงตามองตา พบว่าเพลงนี้มีการใช้บันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล) และยังพบว่าเพลงนี้มีการใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงหลุมของบันไดเสียง การใช้เสียงหลุมในเพลงนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้ท่วงทำนองเพลงมีสีสันแต่เท่านั้น

๔.๒.๔.๔.๕ บันไดเสียงเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

โน้ตเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

- - - -	- ล - ร	- - ร ร	ด ร - ฟ	- - - -	- ร - ด	- ดท-	ด ร – ด
- - - -	- ล - ร	- - ร ร	ด ร - ฟ	- - - -	- ร - ด	- ดท-	ด ร – ด
- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ด - ล	- ล - ซ	- ด - ล	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงไอ้หนุ่มกรีดยางพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางเพียงออบน (ฟ ซ ล x ด ร x) และมีการใช้เสียงหลุมของบันไดเสียงคือ เสียง ท ในทำนองเพลงซึ่งการใช้เสียงนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้เพลงออกสำเนียงเท่านั้น

๔.๒.๔.๕ กลวิธีและการใช้เม็ดพราย

๔.๒.๔.๕.๑ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงญวนย่าเหล

โน้ตเพลงญวนย่าเหลแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

ท่อน ๑

- - - -	- - - ซ์	- - ม์ ซ์	- **ล์** - ด์	- - - -	- - - ซ์	- ล์ด์ - ซ์	- ฟ์ – *ม์*
- - - -	- - - ซ์	- - ม์ ซ์	- **ล์** - ด์	- - - -	- - - ซ์	- ล์ด์ - ซ์	- ฟ์ – *ม์*
- - - -	- ด์ - *ร์*	- - - ซ์	- *ม์* - -	- ด์ - ท	- ด์ - *ร์*	- ด์ – ท	ด์ ร์ – ด์
- ด์ - ท	- ด์ - ร์	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ - *ด์*				

ท่อน ๒

- - - -	- ซ - ลด์	- - - **ซ**	- ซ - -	- ลด์ - ซ	- ฟ - ม	ร ด ร ม	- ฟ – ซ
- - - -	- ซ - ลด์	- - - ซ	- ซ - -	- ลด์ - ซ	- ฟ - ม	ร ด ร ม	- ฟ – ซ
- - - -	- ด์ - *ร์*	- - - ซ์	- *ม์* - -	- ด์ - ท	- ด์ - *ร์*	- ด์ - ท	ด์ ร์ – ด์
- ด์ - ท	- ด์ - ร์	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ - *ด์*				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ซ์	- - ม์ ซ์	- **ล์** - ด์	- - - -	- - - ซ์	- ล์ด์ - ซ์	- ฟ์ – *ม์*

เป่าเสียง ซ์ ม์ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล์** แล้วเป่าเสียง ด์ ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด์ แล้วเป่าเสียง ซ์ ฟ์ โดยลมปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม์*

- - - -	- - - ซ์	- - ม์ ซ์	- **ล์** - ด์	- - - -	- - - ซ์	- ล์ด์ - ซ์	- ฟ์ – *ม์*

เป่าเสียง ซ์ ม์ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล์** แล้วเป่าเสียง ด์ ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด์ แล้วเป่าเสียง ซ์ ฟ์ โดยลมปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม์*

- - - -	- ด̊ - ร̊	- - - ซ̊	- ม̊ - -	- ด̊ - ท	- ด̊ - ร̊	- ด̊ – ท	ด̊ ร̊ – ด̊
- ด̊ - ท	- ด̊ - ร̊	ม̊ ร̊ ด̊ ท	ด̊ ร̊ - ด̊				

เป่าเสียง ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร̊ แล้วเป่าเสียง ซ̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̊* จากนั้นเป่าเสียง ด̊ ท ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร̊* แล้วเป่าเสียง ด̊ ท ด̊ ร̊ ด̊ ด̊ ท ด̊ ร̊ ม̊ ร̊ ด̊ ท ด̊ ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และ ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด̊*

- - - -	- ซ - ลด̊	- - - **ซ**	- ซ - -	- ลด̊ - ซ	- ฟ - ม	ร ด ร ม	- ฟ – ซ

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̊ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̊ แล้วเป่าเสียง ซ ฟ ม ร ด ร ม ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

- - - -	- ซ - ลด̊	- - - **ซ**	- ซ - -	- ลด̊ - ซ	- ฟ - ม	ร ด ร ม	- ฟ – ซ

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̊ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กกลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̊ แล้วเป่าเสียง ซ ฟ ม ร ด ร ม ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ

- - - -	- ด̊ - ร̊	- - - ซ̊	- ม̊ - -	- ด̊ - ท	- ด̊ - ร̊	- ด̊ – ท	ด̊ ร̊ – ด̊
- ด̊ - ท	- ด̊ - ร̊	ม̊ ร̊ ด̊ ท	ด̊ ร̊ - ด̊				

เป่าเสียง ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ร̊ แล้วเป่าเสียง ซ̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̊* จากนั้นเป่าเสียง ด̊ ท ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร̊* แล้ว

เป่าเสียง ด์ ท ด์ ร์ ด์ ด์ ท ด์ ร์ ม์ ร์ ด์ ท ด์ ร์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และ ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด์*

๔.๒.๔.๕.๒ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงลอยลมบน

โน้ตเพลงลอยลมบนที่แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ล	- **ล** – ล	- **ล** - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร์ - ล	- ซ – ม
- - - -	- - - ล	- **ล** – ล	- **ล** - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร์ - ล	- ซ – ม
- - - -	- ล - *ร์*	- - - -	- ล - ด์	- ล - ร์	- ล - ด์	- *ร์* - ม์	- ร์ – ด์
- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร์ - ด์	- ท – ล

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ล	- **ล** – ล	- **ล** - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร์ - ล	- ซ – ม

เป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล** แล้วเป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล** อีกครั้ง แล้วเป่าเสียง ท ล ซ ล ท ร์ ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - ล	- **ล** – ล	- **ล** - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร์ - ล	- ซ – ม

เป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล** แล้วเป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ล** อีกครั้ง แล้วเป่าเสียง ท ล ซ ล ท ร์ ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ล - *ร์*	- - - -	- ล - ด์	- ล - ร์	- ล - ด์	- *ร์* - ม์	- ร์ – ด์

เป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* จากนั้น เป่าเสียง ล ด์ ล ร์ ล ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* แล้วเป่าเสียง ม์ ร์ ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ล - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ร̥ - ด̥	- ท – ล

เป่าเสียง ล ซ ล ท ล ซ ล ท ร̥ ด̥ ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบแล้วพรมนิ้วที่เสียง ล

๔.๒.๔.๕.๓ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงบุหรงกากา

โน้ตเพลงบุหรงกากาแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- **ซ** – ซ	- - - -	- ม - ด̥	- - - -	- ม - ร	- - - -	- - - -
- - - -	- ฟ – ฟ	- - - -	- ล ด̥ - ซ	- - - -	- ฟ – ม	- - - -	- - - -
- - - -	- ซ̥ – ซ̥	- - - -	- ม̥ - ล̥ด̊	- - - -	- ม̥ - ร̥	- - - -	- - - -
- - - ด̊	- ล̥ – ซ̥	- - - -	- ฟ̊ - ม̥	- - - -	- ร̥ – ด̥	- - - -	- - - -
- - - -	- ซ – **ม**	- ซ **ม** -	มซ - **ม**	- ซ **ม** -	- **ซ** – ล	- - ซ ล	- **ล** – ล
- - - -	- ม – ร	- - - -	- ม - ร	- - - -	- **ม** - ซ	- - ม ซ	- **ซ** – ซ
- - - -	- ซ – **ม**	- ซ **ม** -	มซ - **ม**	- ซ **ม** -	- **ซ** – ล	- - ซ ล	- **ล** – ร̥
- - - -	- ด̥ – ท	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ท - ด̥	- - - -	- - - -

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- **ซ** – ซ	- - - -	- ม - ด̥	- - - -	- ม - ร	- - - -	- - - -

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง ซ แล้วเป่าเสียง ซ ม ด̥ ม ร ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ฟ – ฟ	- - - -	- ลด̥ - ซ	- - - -	- ฟ – ม	- - - -	- - - -

เป่าเสียง ฟ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̥ และเป่าเสียง ซ ฟ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- **ซ̗** – ซ̗	- - - -	- ม̗ - ลด̇	- - - -	- ม̗ - ร̗	- - - -	- - - -

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อดที่เสียง **ซ̗** แล้วเป่าเสียง ซ̗ ม̗ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̇ และเป่าเสียง ม̗ ร̗ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - *ด̇*	- ล̗ – ซ̗	- - - -	- ฟ - *ม̗*	- - - -	- *ร̗* – *ด̗*	- - - -	- - - -

เป่าเสียง ด̇ ล̗ ซ̗ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̗* และเป่าเสียง ร̗ ด̗ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ซ – **ม**	- ซ **ม** -	มซ - **ม**	- ซ **ม** -	- **ซ** – ล	- - ซ ล	- **ล** – ล

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัด ที่เสียง มซ และตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วตอดลิ้นเสียงต๊อดที่เสียง **ม** เสียง **ซ** จากนั้นเป่าเสียง ล ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วตอดลิ้นเสียงต๊อดที่เสียง **ล** และ เป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ม - *ร*	- - - -	- ม - *ร*	- - - -	- **ม** - ซ	- - ม ซ	- **ซ** – ซ

เป่าเสียง ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร* แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ม แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วเสียง *ร* จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ซ ม ซ แล้วตอดลิ้นเสียงต๊อดอีดครั้งที่เสียง **ซ** และเป่าเสียงปกติที่เสียง ซ

- - - -	- ซ - **ม**	- ซ **ม** -	มซ - **ม**	- ซ **ม** -	- **ซ** – ล	- - ซ ล	- **ล** – ร̗

เป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการ

เป่าตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัด ที่เสียง มซ และตอดลิ้นเสียงต๊อด ที่เสียง **ม** แล้วเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วตอดลิ้นเสียงต๊อดที่เสียง **ม** เสียง **ซ** จากนั้นเป่าเสียง ล ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าตอดลิ้นเสียงต๊อดที่เสียง **ล** และเป่าเสียง ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ด̊ - ท	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ท - *ด̊*	- - - -	- - - -

เป่าเสียง ด̊ ท ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด̊*

๔.๒.๔.๕.๔ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงตามองตา

โน้ตเพลงตามองตาแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ด̊	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ด̊ - ล	- - ซ ม	- ซ – ล
- ด̊ - ซ	- ล - ด̊	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ ล̊ ด	- ลด̊ - ซ	- ล – *ด̊*
- - - -	- ซ ล ด̊	- ลด̊ – ซ	- ล - ด̊	- ล ด̊ - ล	- ซ - ด̊	- ด̊ - ล	- ซ – ม
- - - -	- - - ด̊	- ด̊ – ร̊	- ซ̊ - *ม̊*	- - - -	- - - ด̊	- ด̊ - ร̊	- ซ̊ – *ม̊*
- - - **ด̊**	- *ร̊* - -	- ท – ด̊	- **ร̊** - ด̊	- - - **ด̊**	- *ร̊* - -	- ท - ด̊	- **ร̊** – *ด̊*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ด̊	- - - ท	- - - ล	- - - -	- ด̊ - ล	- - ซ ม	- ซ – ล

เป่าเสียง ด̊ ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมพรมนิ้วที่เสียง ล แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ด̊ ล ซ ม ซ ล

- ด̊ - ซ	- ล - ด̊	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ ล̊ ด̊	- ลด̊ - ซ	- ล – *ด̊*

เป่าเสียง ด̊ ซ ล ด̊ ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมพรมนิ้วที่เสียง ล แล้วเป่าเสียง ซ ล ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลด̊ แล้วเป่าเสียง ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และ ใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด̊*

- - - -	- ซ ล ด์	- ลด์ - ซ	- ล - ด์	- ล ด์ - ล	- ซ - ด์	- ด์ - ล	- ซ – ม

เป่าเสียง ซ ล ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด์ จากนั้นเป่าเสียง ซ ล ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ด์ แล้วเป่าเสียง ล ซ ด์ ล ซ ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - ด์	- ด์ – ร์	- ซ์ - *ม์*	- - - -	- - - ด์	- ด์ - ร์	- ซ์ – ม์

เป่าเสียง ด์ ด์ ร์ ซ์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม์* และเป่าเสียง ด์ ด์ ร์ ซ์ ม์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - **ด์**	- *ร์* - -	- ท – ด์	- **ร์** - ด์	- - - **ด์**	- *ร์* - -	- ท - ด์	- **ร์** – *ด์*

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด์** ต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร์* แล้วเป่าเสียง ท ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ร์** แล้วเป่าเสียง ด์ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และเป่าตอดลิ้นเสียง ต๊อดที่เสียง **ด์** จากนั้นใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่สียง *ร์* แล้วเป่าลมปกติที่เสียง ท ด แล้วตอดลิ้นเสียงต๊อดเสียง **ร์** อีกครั้งและตามด้วยการพรมนิ้วเสียง *ด์*

๔.๒.๔.๕.๕ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง

โน้ตเพลงไอ้หนุ่มกรีดยางแสดงวิธีการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- ล - ร์	- - **ร์ ร์**	ด์ ร์ - ฟ์	- - - -	- ร์ - ด์	- ด์ท-	ด์ ร์ – ด์
- - - -	- ล - ร์	- - **ร์ ร์**	ด์ ร์ - ฟ์	- - - -	- ร์ - ด์	- ด์ท-	ด์ ร์ – ด์
- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- **ด์** - ล	- ล - ซ	- **ด์** - ล	- ล - ซ	ล ซ ฟ *ร*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- ล – ร̊	- - **ร̊ ร̊**	ด̊ ร̊ - ฟ	- - - -	- ร̊ - ด̊	- ด̊ท-	ด̊ ร̊ – ด̊

เป่าเสียง ล ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ร̊ ร̊** จากนั้นเป่าเสียง ด̊ ร̊ ฟ ร̊ ด̊ ด̊ ท ด̊ ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ ตามด้วยใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด̊*

- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- **ด̊** - ล	- ล - ซ	- **ด̊** - ล	- ล - ซ	ล ซ ฟ *ร*

เป่าเสียง ล ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด̊** ตามด้วยการเป่าลมปกติที่เสียง ล ล ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ด̊** แล้วเป่าเสียง ล ล ซ ล ซ ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ สุดท้ายใช้กลวิธีการพรมที่เสียง *ร*

๔.๒.๔ วิเคราะห์กลวิธีในเพลงจังหวะจับระบำ

จับระบำเป็นอีกจังหวะหนึ่งที่สำคัญซึ่งจังหวะนี้มีความหมายถึงการจับระบำรำฟ้อนด้วยความสนุกสนาน ซึ่งอาจจะหมายถึงการจับระบำของนางมโนราห์ในเรื่องพระสุธน - มโนราห์ ก็ได้ จังหวะนี้เป็นจังหวะที่มีความสนุกสนานเร้าใจ สำหรับเพลงปี่ที่ใช้บรรเลงในจังหวะเพลงจับระบำนี้ประกอบด้วยเพลงรักปักใจ เพลงเจ้าช่อดอกรัก เพลงระบำพราน เพลงระบำนาฏศิลป์ เพลงบัวบังใบ

๔.๒.๔.๑ ประวัติเพลง

๔.๒.๔.๑.๑ ประวัติเพลงรักปักใจ

เพลงรักปักใจเป็นเพลงลูกทุ่งเพลงหนึ่งที่นำทำนองของเพลงไทยที่ชื่อว่าเพลงจีนไจ๋ยอ ไปใส่คำร้องในลักษณะของเพลงเนื้อเต็ม เพลงจีนไจ๋ยอ นี้เป็นเพลงสำเนียงจีนเพลงหนึ่งที่นิยมบรรเลงในชุดเพลงออกภาษาอันประกอบด้วยเพลงจีนขิมเล็ก จีนไจ๋ยอ และจีนฮ้อแฮ

๔.๒.๔.๑.๒ ประวัติเพลงเจ้าช่อดอกรัก

เพลงช่อดอกรักก็เป็นอีกเพลงที่นำท่วงทำนองจากเพลงไทยขับร้องซึ่งในลักษณะของเพลงลูกทุ่งนั้นนิยมสรรหาท่วงทำนองจากเพลงไทย หรือเพลงพื้นเมือง มาขับร้องโดยวิธีการนำมาใช้นั้น บางเพลงใช้ทำนองเพลงนั้น ๆ ทั้งหมด และบางเพลงก็นำแต่ทำนองที่มีความโดดเด่น เช่นในเพลงช่อดอกรักนี้ ได้ใช้เค้าโครงมาจากเพลงลาวลำปางใหญ่

๔.๒.๔.๑.๓ ประวัติเพลงระบำพราน

พรานเป็นตัวแสดงหนึ่งในการแสดงโนราโดยมีบทบาทเป็นตัวตลกต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงได้คิดค้นระบำพรานขึ้นโดยใช้ผู้แสดงหลายคนแต่งตัวเป็นพรานแล้วแสดงท่าทางในบุคลิกของพรานเป็นที่สนุกสนาน สำหรับเพลงนี้ได้นำทำนองมาจากเพลงไทยเพลงหนึ่งคือ เพลงลาวสมเด็จ สองชั้น แต่ได้มีปรับทำนองหัวหางเพลงสลับกัน ซึ่งก็เป็นไปตามความนิยมของเพลงลูกทุ่ง ที่นิยมนำทำนองนองที่ไพเราะที่สุดของเพลงมาเป็นท่อนนำ

๔.๒.๔.๑.๔ ประวัติเพลงระบำนาฏศิลป์

ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่าครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้มีบทบาทในการวางแนวทางการศึกษาในเรื่องดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง และทุกครั้งที่มีการคิดค้นระบำแบบใหม่ขึ้น หรือ คิดที่จะเรียบเรียงการแสดงชุดหนึ่งๆ ขึ้นครูอำนาจ นุ่นเอียดจะเป็นผู้คิดและบรรจุเพลงปี่ ซึ่งเพลงระบำนาฏศิลป์นี้ก็เช่นเดียวกันเป็นผลงานการคิดและบรรจุเพลงของครูอำนาจ นุ่นเอียด แต่ด้วยในช่วงแรกนั้นมิได้มีการตั้งชื่อเพลงประกอบรำชุดนี้ฉะนั้นเวลาเรียกชื่อเพลงเพื่อให้นักดนตรีบรรเลงให้ก็จะเรียก ระบำนาฏศิลป์ จนเป็นที่ติดปาก

๔.๒.๔.๑.๕ ประวัติเพลงบัวบังใบ

เพลงบัวบังใบเป็นเพลงหนึ่งที่นายปี่โนรา หลายคณะนิยมบรรเลง ด้วยท่วงทำนองของเพลงนั้นออกเป็นสำเนียงแขกที่ไพเราะ เมื่อบรรเลงเข้ากับเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะจับระบำก็จะมีลีลาที่สนุกสนานเร้าใจเป็นที่ถูกใจทั้งผู้รำและผู้บรรเลง เพลงนี้เป็นเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยในทางภาคกลางซึ่งเรียกว่าเพลงแขกซัมเซ นิยมบรรเลงในชุดเพลงสำเนียงภาษาในชุดภาษาแขก

๔.๒.๔.๒ จังหวะ

จังหวะเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะจับระบำมีแบบแผนการบรรเลงดังนี้

จังหวะจับระบำ

ทับ	- ปึ๊ป - -	- ปึ๊ป - เทิ้ง	- ปึ๊ป - -	- ปึ๊ป - เทิ้ง	- ปึ๊ป - -	- ปึ๊ป - เทิ้ง	- เทิ้ง - เทิ้ง	- ปึ๊ป - เทิ้ง
กลอง	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -	- - - -	- ตุ้ง - -
โหม่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง	- โหม่ง - ถิ่ง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

จากการวิเคราะห์จังหวะจับระบำพบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะที่ใกล้เคียงกับจังหวะเพลงสับ โดยมีการใช้เสียง เทิ้ง ในโครงสร้างจังหวะด้วย ทำให้ลีลาของจังหวะหน้าทับมีความสนุกสนานเร้าใจ และโดยส่วนมากกลองจะตีลงในจังหวะหลัก แต่จังหวะนี้พบว่า กลองตีในส่วนจังหวะยก และทับตีลงในจังหวะหลักแทน ส่วนจังหวะฉิ่งและโหม่งบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว เช่นเดียวกับจังหวะเพลงสับ

๔.๒.๔.๓ สังคีตลักษณ์

๔.๒.๔.๓.๑ สังคีตลักษณ์เพลงรักปักใจ

โน้ตเพลงรักปักใจ

- - - -	- - - ด	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ม ร ด
- - - -	- - - ม	- - ร ม	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด	- ล – ซ
- - - -	- ม - ซ	- - - ด	- - - ล	- - ด ล	- ซ - ม	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - -	- - ม ร	- - ม ซ	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ล ด ร	- ม ร ด
- - - -	- ด - ม	- - ซ ล	- ด - ซ	- ด - -	- ด - ม	- - ซ ล	- ด – ซ
- - - ร	- - ม ร	- - ม ซ	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ล ด ร	- ม ร ด

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงรักปักใจพบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๒ สังคีตลักษณ์เพลงเจ้าช่อดอกรัก

โน้ตเพลงเจ้าช่อดอกรัก

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงเจ้าช่อดอกรักพบว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๓ สังคีตลักษณ์เพลงระบำพราน

โน้ตเพลงระบำพราน

- - - -	ซ ม ร ด	- ท – ล	ซ ม ซ ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ด ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ล - ซ	- - - -	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล
- ซ - ม	ร ม - ซ	- ซ – ล	ซ ม ล ซ	- - - -	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล
ซ ม ซ ล	- ด - ร	ซ ล ซ ม	- ร - ด				

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงระบำพรานว่า เป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๓.๔ สังคีตลักษณ์เพลงระบำนาฏศิลป์

โน้ตเพลงระบำนาฏศิลป์

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงระบำนาฏศิลป์ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวไม่พบแบบแผนการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๕.๒.๔.๓.๕ สังคีตลักษณ์เพลงบัวบังใบ

โน้ตเพลงบัวบังใบ

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

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงบัวบังใบ พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียวและไม่พบแบบแผนของการซ้ำทำนอง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก

ก แทน ทำนองทั้งหมด

๔.๒.๔.๔ บันไดเสียง

๔.๒.๔.๔.๑ บันไดเสียงเพลงรักปักใจ

โน้ตเพลงรักปักใจ

- - - -	- - - ด	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ม ร ด
- - - -	- - - ม	- - ร ม	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด	- ล – ซ
- - - -	- ม - ซ	- - - ด	- - - ล	- - ด ล	- ซ - ม	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - -	- - ม ร	- - ม ซ	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ล ด ร	- ม ร ด
- - - -	- ด - ม	- - ซ ล	- ด - ซ	- ด - -	- ด - ม	- - ซ ล	- ด – ซ
- - - ร	- - ม ร	- - ม ซ	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ล ด ร	- ม ร ด

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงรักปักใจพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x)

๔.๒.๔.๔.๒ บันไดเสียงเพลงเจ้าช่อดอกรัก

โน้ตเพลงเจ้าช่อดอกรัก

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงรักปักใจพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) และพบว่ามีการใช้หลุมเสียงที่ ๔ และ หลุมเสียงที่ ๗ ของบันไดเสียง ทั้งนี้เพื่อเพิ่มสีสันของเพลงเท่านั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๔.๔.๓ บันไดเสียงเพลงระบำพราน

โน้ตเพลงระบำพราน

- - - -	ซ ม ร ด	- ท – ล	ซ ม ซ ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ด ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ล - ซ	- - - -	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล
- ซ - ม	ร ม - ซ	- ซ – ล	ซ ม ล ซ	- - - -	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล
ซ ม ซ ล	- ด - ร	ซ ล ซ ม	- ร - ด				

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงระบำพรานพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบว่ามีการใช้หลุมเสียงที่ ๗ ของบันไดเสียง ในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้เพื่อเพิ่มสีสันของเพลงให้ออกสำเนียงภาษา

๔.๒.๔.๔.๔ บันไดเสียงเพลงระบำนาฏศิลป์

โน้ตเพลงระบำนาฏศิลป์

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

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงระบำนาฏศิลป์ พบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพียงบันไดเสียงเดียวคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบว่ามีการใช้หลุมเสียงที่ ๔ และหลุมเสียงที่ ๗ ของบันไดเสียง ในการดำเนินทำนองด้วยทั้งนี้เพื่อเพิ่มสีสันของเพลงให้ออกสำเนียงภาษา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๒.๔.๔.๕ บันไดเสียงเพลงบัวบังใบ

โน้ตเพลงบัวบังใบ

- - - -	- - ร ร	- - - ม	ร ด - ร	- - - ด	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล
- - - -	- - ซ ซ	- - - ล	ซฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ล - ท	ล ซ – ล
- - - -	- - ร ร	- - - ม	ร ด - ร	- - - ด	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล
- - - -	- - ซ ซ	- - - ล	ซฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ	- ม – ร
- - - -	- - - ล	- - - ด	- ร - ฟ	- - - ร	- ม - ด	- - - ร	- ม – ร
- - - -	- - - ล	- - - ด	- ร - ฟ	- - - ร	- ม - ด	- - - ร	- ม – ร

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงบัวบังใบ พบว่ามีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) พบว่ามีการใช้หลุมเสียงที่ ๔ และหลุมเสียงที่ ๗ ของบันไดเสียง ในการดำเนินทำนองด้วยทั้งนี้เพื่อเพิ่มสีสันของเพลงให้ออกสำเนียงภาษา

๔.๒.๔.๕ การใช้กลวิธีและเม็ดพราย

๔.๒.๔.๕.๑ การใช้กลวิธีและเม็ดพรายเพลงรักปักใจ

โน้ตเพลงรักปักใจแสดงการใช้กลวิธี

- - - -	- - - ด̣	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - **ร̣**	- ม̣ ร̣ ด̣
- - - -	- - - ม	- - ร ม	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด	- ล – ซ
- - - -	- ม - ซ	- - - ด	- - - ล	- - ด ล	- ซ - ม	- ซ - ร	- ม – ซ
- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- - ม̣ ซ̣	- ม̣ - -	- **ซ̣** - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล ด̣ **ร̣**	- ม̣ ร̣ ด̣
- - - -	- **ด̣** - ม	- - ซ **ล**	ล ด̣ - ซ	- ลด̣ - -	- ลด̣ - ม	- - ซ ล	- ลด̣ – ซ
- - - ร̣	- - ม̣ ร̣	- - ม̣ ซ̣	- ม̣ - -	- **ซ̣** - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล ด̣ **ร̣**	- ม̣ ร̣ ด̣

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ด̣	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - **ร̣**	- ม̣ ร̣ ด̣

เป่าเสียง ด̣ ม ซ ล ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่า **ร̣** ด้วยวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด และเป่าเสียง ม̣ ร̣ ด̣ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - มฺ	- - รฺ มฺ	- ซฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	- ดฺ - ล	- ซ - ลดฺ	- ล – ซ

เป่าเสียง มฺ รฺมฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีเป่า ตวัด ที่เสียง ซฺ รฺ เป่าเสียง มฺ รฺ ด้วยลมและนิ้วปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ดฺ ล เสียง ซ ใช้ลมปกติ แล้วเป่าตวัดที่ เสียง ลดฺ และเสียง ล ซ เป่าด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- **ม** - ซ	- - ล ดฺ	- ล - -	- - ดฺ ล	- ซ - ม	- ซ - ร	- ม – ซ

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นเป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ม** เสียง ซ เป่าด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ล ดฺ และเป่าเสียง ล ดฺ ล ซ ม ซ ร เป่าด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีเป่าการตวัดที่เสียง ม ซ อีกครั้ง

- - - รฺ	- - มฺ *รฺ*	- - มฺ ซฺ	- มฺ - -	- **ซฺ** - มฺ	- รฺ - ดฺ	- ล ดฺ **รฺ**	- มฺ รฺ ดฺ

เป่าเสียง รฺ มฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รฺ* จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง มฺซฺ แล้วเป่าเสียง ม ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้การเป่าตอดลิ้น ให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **ซฺ** เสียงต่อไปคือเสียง มฺ รฺ ดฺ ล ด ให้ใช้ลมปกติ และใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อด ที่เสียง **รฺ** และเป่าเสียง มฺ รฺ ดฺ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- **ดฺ** - ม	- - ซ **ล**	ล ดฺ - ซ	- ลดฺ - -	- ลดฺ - ม	- - ซ ล	- ลดฺ – ซ

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อดที่เสียง **ดฺ** จากนั้นเป่าเสียง ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นต๊อดที่เสียง **ล** แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลดฺ แล้วเป่าเสียง ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลดฺ ทั้งสองครั้ง แล้วเป่าเสียง ม ซ ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วเป่าตวัดอีกครั้งที่เสียง ลดฺ และเป่าเสียง ซ ด้วยกลวิธีการพรมนิ้ว

- - - ร̥	- - ม̥ ร̥	- - ม̥ ซ̊	- *ม̥* - -	- **ซ̊** - ม̥	- ร̥ - ด̥	- ล ด̥ **ร̥**	- ม̥ ร̥ ด̥

เป่าลมปกติที่เสียง ร̥ ม̥ ร̥ ม̥ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ซ̊ ม̥ พร้อมกับใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̥* นั้นด้วย จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **ซ̊** แล้วเป่าเสียง ม̥ ร̥ ด̥ ล ด̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียงต๊อดอีกครั้งที่เสียง **ร̥** และเป่าเสียง ม̥ ร̥ ด̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๔.๕.๒ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงเจ้าช่อดอกรัก

โน้ตเพลงเจ้าช่อดอกรักแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - - ล	- ด̥ – ท	- ล - ร̥	- **ล** - **ล**	- ร̥ - ด̥	- ท - ล	- ร̥ – ซ̊
- - - -	- - - ล	- ลด – ท	- ล - ร̥	- **ล** - **ล**	- ร̥ - ด̥	- ท - ล	- ร̥ – ซ̊
- - - -	- - - ฟ	- - ซ̊ ล	- - ซ̊ **ล**	- ลด̥ - -	- ลด̥ - ฟ	- - ซ̊ ล	- ซ̊ – ล
- - - ด̥	- **ร̥** - ม̥	- ซ̊ – ล	- ด̥ - ร̥				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - - ล	- ด̥ – ท	- ล - ร̥	- **ล** - **ล**	- ร̥ - ด̥	- ท - ล	- ร̥ – ซ̊

เป่าเสียง ล ด̥ ท ล ร ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล** จากนั้นเป่าเสียง ร̥ ด̥ ท ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ร̥ ซ̊

- - - -	- - - ล	- ลด – ท	- ล - ร̥	- **ล** - **ล**	- ร̥ - ด̥	- ท – ล	- ร̥ – ซ̊

เป่าเสียง ล ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่ เสียง ลด แล้วเป่าเสียง ท ล ร̥ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ล ล** จากนั้นเป่าเสียง ร̥ ด̥ ท ล ร̥ ซ̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- - ซ **ล**	- ลดำ - -	- ลดำ - ฟ	- - ซ ล	- ซ – ล

เป่าเสียง ฟ ซ ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นที่เสียง **ล** จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลดำ สองครั้ง แล้วเป่าเสียง ฟ ซ ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบ พร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - ดำ	- **รำ** - มำ	- ซำ – ล	- ดำ - *รำ*

เป่าเสียงโดด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **รำ** แล้ว เป่าเสียง มำ ซำ ล ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ สุดท้ายใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *รำ*

๔.๒.๔.๕.๓ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงระบำพราน

โน้ตเพลงระบำพรานแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	ซ ม ร ด	- ท – ล	ซ ม ซ ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	**ดำ** ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท - ล	ซ ม ซ ล
- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ลดำ - ซ	- - - -	- ดำ - **รำ**	- มำ ซำ รำ	มำ รำ ดำ ล
- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ลดำ - ซ	- - - -	- ดำ - **รำ**	- มำ ซำ รำ	มำ รำ ดำ ล
ซ ม ซ ล	- ด - ร	ซ ล ซ ม	- ร - ด				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	รำ มำ รำ ดำ	- ท – ล	ซ ม ซ ล	- ดำ ดำ ดำ	รำ มำ รำ ดำ	- ท – ล	ซ ม ซ ล

เป่าลมปกติตั้งแต่เสียง รำ มำ รำ ดำ ท ล ซ ม ซ ล ดำ ดำ ดำ รำ มำ รำ ดำ ท ล ซ ม ซ ล และใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	**ดˍ** ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด ด ด	ร ม ร ด	- ท – ล	ซ ม ซ ล

ใช้กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง ดˍ แล้วเป่าเสียง ล ซ ม ร ด ร ม ซ ล ด ด ด ร ม ร ด ท ล ซ ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าเสียงตอยหุบพร้อมกับการพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ลดˍ - ซ	- - - -	- ดˍ - **รˍ**	- มˍ ซˍ รˍ	มˍ รˍ ดˍ ล

เป่าเสียง ด ล ซ ม ร ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลดˍ และต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **รˍ** แล้วตามด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง มˍซˍ และเป่าเสียง รˍ มˍ รˍ ดˍ ล

- - - -	ด ล ซ ม	- ร – ม	ซ ลดˍ - ซ	- - - -	- ดˍ - **รˍ**	- มˍ ซˍ รˍ	มˍ รˍ ดˍ ล

เป่าเสียง ด ล ซ ม ร ม ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง ลดˍ และต่อด้วยการใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง ซ จากนั้นเป่าเสียง ด ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ที่เสียง **รˍ** แล้วตามด้วยการใช้กลวิธีการเป่าตวัดที่เสียง มˍซˍ และเป่าเสียง รˍ มˍ รˍ ดˍ ล

ซ ม ซ ล	- ดˍ - รˍ	ซˍ ลˍ ซˍ มˍ	- รˍ - ดˍ

เป่าเสียง ซ ม ซ ล ดˍ รˍ ซˍ ลˍ ซˍ มˍ รˍ ดˍ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

๔.๒.๔.๕.๔ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงระบำนาฏศิลป์

โน้ตเพลงระบำนาฏศิลป์แสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- ดˍ รˍ **มˍ**	- **มˍ** – มˍ	รˍ มˍ ฟˍ ซˍ	- - - -	- ฟ มˍ รˍ	- - มˍ ฟˍ	- มˍ - รˍ
- - - -	- ดˍ - ท	- - ดˍ **รˍ**	- ดˍ – ท	- - - ล	- ซ - -	- - ซ ล	ซ ล ท ดˍ
- - - ล	- ซ - -	- ซ – ล	ซ ล ท ดˍ				

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- ด̊ ร̊ **ม̊**	- **ม̊** – ม̊	ร̊ ม̊ ฟ̊ ซ̊	- - - -	- ฟ ม̊ ร̊	- - ม̊ ฟ̊	- *ม̊* - ร̊

เป่าเสียง ด̊ ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ จากนั้นใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้เป็นเสียง ต๊อด ต๊อด ที่เสียง **ม̊ ม̊** แล้วเป่าเสียง ม ร ม ฟ ซ ฟ ม ร ม ฟ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ม̊* และเป่าเสียง ร̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - -	- ด̊ - ท	- - ด̊ *ร̊*	- ด̊ – ท	- - - ล	- ซ - -	- - ซ ล	ซ ล ท ด̊

เป่าเสียง ด̊ ท ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ร̊* จากนั้นเป่าเสียง ด̊ ท ล ซ ซ ล ซ ล ท ด̊ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ

- - - ล	- ซ - -	- ซ – ล	ซ ล ท ด̊

เป่าเสียง ล ซ ซ ล ซ ล ท ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง *ด̊*

๔.๒.๔.๕.๕ กลวิธีและการใช้เม็ดพรายเพลงบัวบังใบ

โน้ตเพลงบัวบังใบแสดงการใช้กลวิธีและเม็ดพราย

- - - -	- - **ร̊** ร̊	- - - ม̊	ร̊ ด̊ - *ร̊*	- - - ด̊	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล
- - - -	- - **ซ ซ**	- - - ล	ซฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ด̊ - ฟ̊	- ม̊ - *ร̊*
- - - -	- - - ล	- - - ด̊	- ร̊ - ฟ̊	- - - ร̊	- ม̊ - *ด̊*	- - - ร̊	- ม̊ - *ร*
- - - -	- - - ล	- - - ด̊	- ร̊ - ฟ̊	- - - ร̊	- ม̊ - *ด̊*	- - - ร̊	- ม̊ - *ร*

รายละเอียดการวิเคราะห์

- - - -	- - **รำ** รำ	- - - มำ	รำ ดำ - รำ	- - - ดำ	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้มีเสียงเป็น ต๊อด ที่เสียง **ร** และเป่าเสียง รำ มำ รำ ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่ เสียง รำ จากนั้นเป่าเสียง ดำ ท ล ล ท ล ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - **ซ ซ**	- - - ล	ซฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ล - ท	ล ซ – ล

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้มีเสียงเป็น ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ** และเป่าเสียง ล ซ ฟ ซ ฟ ซ ล ล ท ล ซ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - **รำ** รำ	- - - มำ	รำ ดำ - รำ	- - - ดำ	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้มีเสียงเป็น ต๊อด ที่เสียง **ร** และเป่าเสียง รำ มำ รำ ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่ เสียง รำ จากนั้นเป่าเสียง ดำ ท ล ล ท ล ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - **รำ** รำ	- - - มำ	รำ ดำ - รำ	- - - ดำ	- ท - ล	- ล - ท	ล ซ – ล

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้มีเสียงเป็น ต๊อด ที่เสียง **ร** และเป่าเสียง รำ มำ รำ ดำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ แล้วใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่ เสียง รำ จากนั้นเป่าเสียง ดำ ท ล ล ท ล ซ แล้วใช้กลวิธีการเป่าตอยหุบพร้อมกับพรมนิ้วที่เสียง ล

- - - -	- - **ซ ซ**	- - - ล	ซฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ดำ - ฟ	- มำ - รำ

ใช้กลวิธีการเป่าตอดลิ้นให้มีเสียงเป็น ต๊อด ตรอ ที่เสียง **ซ ซ** และเป่าเสียง ล ซ ฟ ซ ฟ ซ ล ดำ ฟ มำ ด้วยลมและนิ้วตามปกติ และใช้กลวิธีการพรมนิ้วที่เสียง รำ

๕. สรุปท้ายบท

จากการศึกษาเพื่อค้นหากลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด พบว่า

เพลงในชุดโหมโรง ประกอบด้วยเพลงหัวปี่และเพลงพัดชา โดยเพลงหัวปี่เป็นเพลงสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ของปี่ มีลักษณะเป็นการเป่าด้นทำนองไปเรื่อย ๆ ตามความพึงพอใจของนายปี่ เพลงนี้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางใน และพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การระบายลม เพลงพัดชาเป็นเพลงสำคัญหรือที่เรียกว่าเพลงครูซึ่งจากการศึกษาพบว่าเป็นเพลงที่มีโครงสร้างของทำนองเช่นเดียวกับเพลงพัดชาของภาคกลางแต่นำมาเพียงบางส่วนและมีการใช้รูปแบบของจังหวะในลักษณะที่เรียกว่าถอนแนว เพลงพัดชานี้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอก ส่วนกลวิธีการบรรเลงนั้นพบว่ามีการใช้กลวิธีต่าง ๆ น้อยกว่าเพลงหัวปี่ คือใช้เพียงกลวิธีการพรมนิ้ว และการระบายลม

เพลงชุดจังหวะสอดสร้อย ประกอบด้วยเพลงหัวปี่และเพลงสอดสร้อยซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงชุดนี้พบว่า มีการใช้เพลงหัวปี่และทำนองเพลงที่เรียกว่าสอดสร้อย บรรเลงร่วมกันโดยตลอดทั้งเพลง โดยเพลงชุดนี้มีการใช้รูปแบบของจังหวะทั้งที่เรียกว่าการลอยจังหวะ และการเข้าจังหวะ ทำนองเพลงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางใน และพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การตอดลิ้น การเป่าตวัด การเป่าตอยหุบ การเป่าตือเวา

เพลงชุดจังหวะเพลงโคประกอบด้วยเพลงพม่ารำขวาน เพลงพม่าแทงกบ เพลงลอยนาวา เพลงเทวดาร้องทุกข์ และเพลงลูกเขยแม่ยาย ซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงในชุดนี้พบว่าเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด นิยมนำมาบรรเลงในชุดนี้เป็นเพลงไทยภาคกลาง มีรูปแบบการใช้จังหวะที่เรียบ เพลงต่าง ๆ บรรเลงอยู่ใน ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางใน บันไดเสียงทางเพียงออบน บันไดเสียงทางนอก และ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง รูปแบบของการของการซ้ำทำนองพบว่าส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว ในส่วนของกลวิธีพิเศษนั้นพบว่าเพลงชุดนี้มีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การระบายลม การเป่าตวัด การเป่าตอยหุบ การพรมนิ้ว

เพลงชุดจังหวะเพลงนาดช้าประกอบด้วยเพลงรักพี่ไม่มีหนาว เพลงชวนน้องดำนา เพลงชักใบ เพลงตารีกีปัส และเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา ซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงในจังหวะเพลงนาดช้า พบว่า เพลงในชุดนี้ส่วนใหญ่เป็นเพลงลูกทุ่ง มีการใช้รูปแบบ

ของจังหวะที่เรียบและสม่ำเสมอ เพลงชุดนี้มีทั้งที่เป็นเพลงมีท่อนเดียวและเพลงหลายท่อนแต่นำมาบรรเลงเพียงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง บันไดเสียงทางในและบันไดเสียงทางนอก มีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การเป่าตวัด การระบายลม การเป่าตอยหุบ

เพลงชุดจังหวะเพลงนาดเร็วประกอบด้วยเพลงนาดเร็วนาฏศิลป์ เพลงกระต่ายชมจันทร์ เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงจระเข้เล่นน้ำ และ เพลงหักคอไอ้เท่ง ซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงในจังหวะเพลงนาดเร็วพบว่าเพลงชุดนี้เป็นเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดประพันธ์ขึ้นและเพลงไทยภาคกลาง เพลงชุดนี้มีการใช้รูปแบบของจังหวะที่สั้นและกระชับ ส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางเพียงออล่างและบันไดเสียงทางนอก มีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นแบบต่างๆ การพรมนิ้ว การระบายลม การเป่าตอยหุบ

เพลงชุดจังหวะเพลงสับประกอบด้วยเพลงญวนย่าเหล เพลงลอยลมบน เพลงบุหรงกากา เพลงตามองตา และเพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง ซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงในจังหวะเพลงสับพบว่ามีการใช้ทำนองเพลงที่หลากหลายทั้งทำนองเพลงพื้นบ้าน เพลงรำวง และเพลงต่างชาติ มีการใช้รูปแบบของจังหวะที่เน้นในจังหวะยก เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง บันไดเสียงทางใน และ บันไดเสียงทางนอก และพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การพรมนิ้ว การระบายลม การเป่าตอยหุบ การเป่าตวัด

เพลงชุดจังหวะจับระบำประกอบด้วยเพลงรักปักใจ เพลงเจ้าช่อดอกรัก เพลงระบำพราน เพลงระบำนาฏศิลป และ เพลงบัวบังใบ ซึ่งจากการศึกษาสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงในจังหวะเพลงสับพบว่าส่วนใหญ่ใช้เพลงลูกทุ่งที่ทำนองมาจากทำนองเพลงไทย ในส่วนของการใช้จังหวะพบว่ามีการเน้นการใช้จังหวะยกเช่นเดียวกับจังหวะเพลงสับแต่ต่างกันที่รายละเอียดของเนื้อหาหน้าทับ ส่วนมากเป็นเพลงมีเพียงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียง คือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง และบันไดเสี**ยงทางนอก** และพบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การพรมนิ้ว การระบายลม การเป่าตอยหุบ การเป่าตวัด

บทที่ ๖

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

กลวธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องอาทิ บริบทเกี่ยวกับปี่โนรา ชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด ระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา และวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ของเพลงปี่โนรา สามารถสรุปผลจากการศึกษาในทุกประเด็นที่กล่าวมานั้นได้ดังนี้

๑. บริบทที่เกี่ยวข้องกับปี่โนรา

จากการศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปี่โนรา ได้แก่บริบทเกี่ยวกับความหมายและประวัติความเป็นมาของปี่ บริบทเกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพของปี่โนรา บริบทเกี่ยวประวัติความเป็นมาของโนราและบริบทเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้บรรลงเลงประกอบการแสดงโนรา ซึ่งต่าง ๆ เหล่านี้สามารถสรุปประเด็นและสาระสำคัญได้ดังนี้

ปี่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้น ที่เรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าปี่ก็เพราะด้วย เรียกตามเสียงที่ได้ยิน ปี่ที่บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลางมีหลายชนิดได้แก่ ปี่นอก ปี่กลาง ปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญ และ ปี่ที่บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคใต้ได้แก่ ปี่โนรา ปี่หนังตลุง และ ปี่ที่บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคอีสานใต้ ได้แก่ สไล

ปี่ เป็นเครื่องเป่าที่มีวิวัฒนามาตามลำดับโดยจากที่เป่าเขาสัตว์เพื่อกิจกรรมทางสังคม เช่นสัญญาณเพื่อล่าสัตว์ สัญญาณเพื่อการทำสงคราม หรือเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และต่อมาได้รู้จักการนำลำไม้ไผ่มาเป่าให้เกิดเสียงพร้อมทั้งเจาะรูเปลี่ยนเสียงสูงต่ำ ต่อมามีการคิดค้นลิ้นปี่แล้วนำมาเสียบเข้ากับลำไม้ไผ่เกิดเป็นเป่าชนิดมีลิ้นขึ้นแต่ด้วยความคงทนของเครื่องเป่าชนิดดังกล่าวไม่ถาวรนักและในที่สุดก็พัฒนาทำเลาปี่และลิ้นปี่ด้วยวัสดุที่แข็งแรงและคงทนทานกว่า ได้แก่ ไม้เนื้อแข็ง และใบตาล จนเป็นที่นิยมสืบจนปัจจุบัน

ปี่ที่พบในวัฒนธรรมดนตรีในประเทศไทยนั้นพบว่า มีความนิยมในการบรรเลงปี่ในทุกภูมิภาคแต่ปี่ที่พบว่ามีการบรรเลงมากได้แก่ ปี่ใน ของภาคกลาง ปี่สไลของภาคอีสานใต้ และปี่โนราของภาคใต้ ซึ่งปี่ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มีลักษณะทางกายภาพที่เหมือนกันเกือบทุกประการ

ปี่โนราเป็นปี่ที่นิยมบรรเลงในภาคใต้ที่เรียกว่าปี่โนราก็ด้วยเพราะใช้บรรเลงประกอบกับการแสดงโนรา ซึ่งสันนิษฐานว่าขุนศัทธาเป็นผู้นำการแสดงและวงดนตรีชนิดนี้จากกรุงศรีอยุธยามาเผยแพร่ยังเมืองนครศรีธรรมราช โดยวงดนตรีชนิดนี้กล่าวว่าเป็นวงดนตรีที่ได้แบบอย่างมาจากวงปัญจดุริยางค์ของอินเดีย

ปี่โนรามี ๓ ชนิดคือ ปี่ต้น ปี่กลาง ปี่ยอด ซึ่งปี่ทั้ง ๓ ชนิดนี้ มีขนาดและเสียงที่ลดหลั่นกันตามลำดับโดยมีลักษณะทางกายภาพเหมือนกันทุกประการ มีส่วนประกอบที่สำคัญสองส่วนคือ เลาปี่ และลิ้นปี่ เลาปี่นิยมทำด้วยทั้งไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน เช่นไม้รัก ไม้ขาว ดำ ไม้หลุมพอ ไม้สะตอ ไม้กระถิน ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาลตัดซ้อนกันข้างละ ๓ กลีบ ผูกติดกับกำพวด

ในบริบทประวัติความเป็นมาของโนรานั้นพบว่า การแสดงประเภทนี้มีมาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยแต่เดิมเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า ชาตรี ต่อมาเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า โนรา ก็เพราะด้วยนิยมเล่นเรื่องพระสุธน-มโนราห์เป็นเรื่องหลัก ในเรื่องของเครื่องแต่งกายของโนรา จะเลียนแบบเครื่องทรงของท้าวพระยาในสมัยโบราณ และมีท่าการร่ายรำที่เป็นแบบแผนเรียกว่าท่าแบบหรือท่าหลักซึ่งมีด้วยกัน ๑๒ ท่า ในเรื่องของรูปแบบการแสดงนั้นมีทั้งแสดงเพื่อความบันเทิงและแสดงในพิธีกรรม

ในส่วนของบริบทเกี่ยวกับบทเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงโนรา พบว่าใช้เพลงเดียวกันกับเพลงไทยในภาคกลางซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับการสืบทอดมาจากขุนศรัทธาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา ต่อมาได้มีการแลกเปลี่ยนความรู้ในเรื่องเพลงกันอีกหลายครั้งหลายหนตั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงปลายรัชกาลที่ ๗ มาในยุคที่นิยมเพลงลูกทุ่งพบว่านักดนตรีนิยมนำเพลงลูกทุ่งมาบรรเลงประกอบการแสดงโนรากันมากสืบมาจนถึงปัจจุบัน

๒. การศึกษาชีวประวัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด

จากการศึกษาชีววัติของครูอำนาจ นุ่นเอียด ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ ประวัติครอบครัว ประวัติการศึกษาขั้นพื้นฐาน ประวัติการศึกษาด้านดนตรี ประสบการณ์การเป็นนักดนตรีและครูดนตรี ผลงานการประพันธ์เพลง และเกียรติคุณที่ดีรับการยกย่องจากสังคม ซึ่งสามารถสรุปประเด็นและสาระสำคัญได้ดังนี้

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นบุตรคนที่ ๗ ของนายไข่แดง และนางปา นุ่นเอียด ในจำนวนบุตร-ธิดาทั้งสิ้น ๑๐ คน ปัจจุบันครูสมรสกับนาง อารีย์ นุ่นเอียด มีบุตรด้วยกัน ๒ คน ตั้งบ้านเรื่อนอยู่ ณ บ้านเลขที่ ๖๕ หมู่ ๘ ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

ครูด้วยขีดจำกัดของฐานะทางครอบครัวครูอำนาจ นุ่นเอียด จึงได้ศึกษาจบเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ณ โรงเรียนกลางหมู่ศรีวิทย์ศึกษา ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง เท่านั้น

ครูความสนใจดนตรีมาแต่เด็กโดยเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ฝึกคือซอ มีโอกาสฝึกปี่ โดยลุงกลัดเป็นผู้จุดประกายให้ครูได้ฝึกปี่หลังจากฝึกปี่ด้วยตนเองได้ไม่นานครูอำนาจก็ไปบรรเลงปี่ให้กับคณะหนังตะลุง หนูแนนเป็นครั้งแรกในครั้งนั้นครูถูกเจ้าภาพงานสั่งให้ยุติการบรรเลงปี่หลังจากงานครั้งแรกนี้แล้วครูจึงฝึกฝนปี่อย่างเอาจริงเอาจังจนสามารถพัฒนาฝีมือได้ระดับที่ดีจนได้ร่วมงานกับหนังวิจิตร หนังเหลี่ยมน้อย หนังแคล้วเสียงทอง หนังพร้อมน้อยตะลุงสากล และได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ครูเขียนที่คณะหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล เมื่ออายุได้ ๒๒ ปี ได้บวชเรียน เมื่อลาสิกขาแล้วได้เป็นนายปี่ประจำหนังพร้อมน้อยตะลุงสากล ต่อมาได้เป่าปี่ให้กับหนังจรูญ น้อยหัวไทร และได้เป่าประกอบโนราครั้งแรกโดยเป่าให้โนราคณะโนราสมพงษ์ ในช่วงที่หนังตะลุงซบเซาครูรับงานเป่าปี่ให้เวทีมวยรัตนโชติในเมืองพัทลุง

ต่อมาปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ครูได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงให้สอนดนตรีพื้นเมือง ณ ที่นี่เองที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดเริ่มชีวิตในบทบาทของครูดนตรี ครูมีลูกศิษย์มากมายหลายรุ่นในวิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้ และระหว่างที่สอนดนตรีพื้นเมือง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงครูอำนาจ นุ่นเอียดเริ่มมีการประพันธ์เพลงสำหรับการแสดงประเภทต่าง ๆ ผลงานการประพันธ์ของครูมีมากมายหลายเพลงซึ่งแต่ละเพลงนั้นประพันธ์มาจากวิถีชีวิตในขณะปัจจุบัน

ด้วยความสามารถทางดนตรีและประสบการณ์ของครูตลอดจนความเป็นครูที่เปี่ยมด้วยเมตตาต่อผู้สนใจดนตรีพื้นเมืองทุก ๆ คน ครูจึงได้รับเกียรติยศยกย่องจากสังคมให้เป็นศิลปินดีเด่น

๓. การศึกษาระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา

การศึกษาระเบียบแบบแผนการบรรเลงปี่โนรา ซึ่งได้ศึกษาในบริบทต่าง ๆ ได้แก่ ขั้นเตรียมความพร้อม ขั้นตอนการสร้างลิ้นปี่ ขั้นตอนฝึกบรรเลง กลวิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ ซึ่งสามารถสรุปประเด็นและสาระต่าง ๆ ได้ดังนี้

ในขั้นเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลงนั้นแบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ ความพร้อมในส่วนของร่างกาย - จิตใจ และ ความพร้อมของเครื่องดนตรี ความพร้อมของร่างกายนั้นผู้ฝึกจะต้องมีสุขภาพร่างกายที่แข็งแรง ความพร้อมของจิตใจผู้ฝึกจะต้องมีความศรัทธาต่อวิชาปี่ ส่วนความพร้อมของเครื่องดนตรีนั้นผู้ฝึกหัดจะต้องมีเครื่องดนตรีที่ได้คุณภาพและเสียงที่มาตฐานตามลักษณะของเสียงปี่โนรา

ในขั้นตอนการสร้างลิ้นปี่ ลิ้นปี่ในรูปแบบของครูอำนาจเป็นลิ้นปี่ที่มีขนาดค่อนข้างใหญ่กว่าลิ้นปี่ของนายปี่ท่าน อื่น ๆ ลิ้นปี่ที่สร้างสำเร็จดีแล้วนั้นใช้งานได้ประมาณ ๒ สัปดาห์ และระหว่างการใช้งานหากลิ้นปี่มีอาการกำลังชำรุดจะมีวิธีการแก้ไขโดยการใช้ปลายเล็บแกะแยกลิ้นปี่แต่ละกลีบเบา ๆ และใช้วิธีการพันเชือกไปที่คอลิ้นปี่อีกหนึ่งทบ

สำหรับขั้นตอนการฝึกบรรเลงจะเริ่มจากการนั่งโดยขัดสมาธิยกปลายเท้าไขว้เลยต้นขา จับปี่โดยใช้มือใดอยู่ข้างบนและข้างล่างก็ได้ แล้วเริ่มฝึกเปิดเสียงไปทีละเสียง ซึ่งเสียงปี่โนรามีทั้งหมด ๑๗ เสียง มี ๔ ช่วงเสียงคือ ช่วงเสียงต่ำ ช่วงเสียงกลาง ช่วงเสียงสูง และช่วงเสียงสูงสุด และมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์คือ เสียงแตร เมื่อเป่าไล่เสียงได้คมชัดทั้ง ๑๗ เสียง แล้วลำดับต่อไปจึงฝึกกลวิธีต่าง ๆ ได้แก่กลวิธีการตอดลิ้นให้เป็นเสียงแบบต่างโดยครูจะใช้เพลงลอยลมบนเป็นเพลงสำหรับฝึกการตอดลิ้น เมื่อฝึกตอดลิ้นจนได้สำเนียงแล้วจึงฝึกกลวิธีการระบายลมโดยใช้หลักการเช่นเดียวกับการระบายลมของปี่ใน เมื่อฝึกกลวิธีการตอดลิ้น และกลวิธีการระบายลมได้ถูกต้องชัดเจนแล้ว ครูจะเริ่มต่อเพลงอื่น ๆ โดยจะต่อทำนองแบบตรง ๆ ก่อน แล้วจากนั้นจึงใส่กลวิธีต่าง ๆ ลงในทำนองเพลงในภายหลังได้แก่ กลวิธีการพรมนิ้ว กลวิธีการเป่าตวัด กลวิธีการเป่าตอย-หุบ และกลวิธีการเป่าตือ-เวา เพื่อปรุงแต่งทำนองเพลง

๔. วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรา

จากการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่โนรา ซึ่งได้ศึกษาเฉพาะเพลงปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการรำโนราเพื่อความบันเทิง โดยได้วิเคราะห์ในบริบทต่าง ๆ ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของเพลง รูปแบบการใช้จังหวะ สังคีตลักษณ์ของเพลง การใช้บันไดเสียง และการใช้กลวิธีและเม็ดพราย สามารถสรุปประเด็นและสาระต่าง ๆ ได้ดังนี้

เพลงในชุดโหมโรง ประกอบด้วยเพลงหัวปี่และเพลงพัดชา จากการศึกษาพบว่าเพลงหัวปี่เป็นเพลงสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ของปี่โนรา โดยทำนองของเพลงเป็นการเป่าด้นทำนองไปเรื่อย ๆ ตามความพึงพอใจของผู้บรรเลง เพลงนี้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และพบว่ามีการใช้กลวิธีต่าง ๆ อย่างครบถ้วน ได้แก่ การเป่าตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การเป่าเสียงตอย-หุบ การเป่าเสียงตือ-เวา เพลงพัดชาเป็นเพลงสำคัญหรือที่เรียกว่าเพลงครู เพลงพัดชานี้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) ส่วนกลวิธีการบรรเลงนั้นพบว่ามีการใช้กลวิธีต่าง ๆ น้อยกว่าเพลงหัวปี่ คือใช้เพียงกลวิธีการพรมนิ้ว การระบายลม และการตอดลิ้น

เพลงชุดจังหวะสอดสร้อยประกอบด้วยเพลงหัวปี่และเพลงสอดสร้อย จากการศึกษาพบว่า มีการใช้เพลงหัวปี่และทำนองเพลงที่เรียกว่าสอดสร้อย บรรเลงร่วมกันโดยตลอดทั้งเพลง โดยเพลงชุดนี้มีการใช้รูปแบบของจังหวะทั้งที่เรียกว่าการลอยจังหวะ และการเข้าจังหวะ ทำนองเพลงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และพบว่ามีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตอดลิ้นแบบต่าง ๆ การเป่าเสียงตอยหุบ การระบายลม

เพลงชุดจังหวะเพลงโค ประกอบด้วยเพลงเพลงพม่ารำขวาน เพลงพม่าแทงกบ เพลงเทวดาร้องทุกข์ เพลงลอยนาวา และ เพลงลูกเขยแม่ยาย ซึ่งจากการศึกษาพบว่าเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด นิยมนำมาบรรเลงในชุดนี้เป็นเพลงไทยภาคกลาง มีรูปแบบการใช้จังหวะที่เรียบ เพลงต่าง ๆ บรรเลงอยู่ใน ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) บันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) รูปแบบของการของการซ้ำทำนองพบว่าส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว ในส่วนของกลวิธีนั้นพบว่าเพลงชุดนี้มีการใช้กลวิธีต่าง ๆ อย่างครบครัน ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การเป่าตอยหุบ การระบายลม

เพลงชุดจังหวะเพลงนาดช้า ประกอบด้วยเพลงชวนน้องดำนา เพลงชักใบ เพลงรักพี่ไม่มีหนาว เพลงตารีกีปัส เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา ซึ่งจากการศึกษา พบว่า เพลงในชุดนี้ส่วนใหญ่เป็นเพลงลูกทุ่ง มีการใช้รูปแบบของจังหวะที่เรียบและสม่ำเสมอ เพลงชุดนี้มีทั้งที่เป็นเพลงมีท่อนเดียวและเพลงหลายท่อนแต่นำมาบรรเลงเพียงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง(ฟ ซ ล x ด ร x) บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) มีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การเป่าตอยหุบ และการระบายลม

เพลงชุดจังหวะเพลงนาดเร็วประกอบด้วยเพลงกระต่ายชมจันทร์ เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงจระเข้เล่นน้ำ เพลงหักคอไอ้เท่ง เพลงนาดเร็วนาฏศิลป์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าเพลงชุดนี้เป็นเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดประพันธ์ขึ้นและเพลงไทยภาคกลาง เพลงชุดนี้มีการใช้รูปแบบของจังหวะที่สั้นและกระชับ ส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๒ บันไดเสียง คือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) และบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) มีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การเป่าตอยหุบ และ การระบายลม

เพลงชุดจังหวะเพลงสับประกอบด้วย เพลงญวนยาเหล่ เพลงลอยลมบน เพลงบุหรงกากา เพลงตามองตา เพลงไอ้หนุ่มกรีดยาง ซึ่งจากการศึกษาพบว่ามีการใช้ทำนองเพลงที่หลากหลายทั้งทำนองเพลงพื้นบ้าน เพลงรำวง และเพลงต่างชาติ มีการใช้รูปแบบของจังหวะที่เน้นในจังหวะยก เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว มีการใช้บันไดเสียง ๓ บันไดเสียงคือ บันไดเสียงทางเพียงออ ล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) บันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) และบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และพบว่ามีการใช้กลวิธีต่าง ๆ เพื่อปรุงแต่งทำนอง ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การเป่าตอยหุบ การระบายลม

เพลงชุดจังหวะจับระบำประกอบด้วยเพลงเพลงรักปักใจ เพลงเจ้าช่อดอกรัก เพลงระบำพราน เพลงจระเข้เล่นน้ำ เพลงบัวบังใบ เพลงระบำนาฏศิลป์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าส่วนใหญ่ใช้เพลงลูกทุ่งที่ทำนองมาจากทำนองเพลงไทย ในส่วนของการใช้จังหวะพบว่ามีการเน้นการใช้จังหวะยกเช่นเดียวกับจังหวะเพลงสับแต่ต่างกันที่รายละเอียดของเนื้อหาของหน้าทับ ส่วนมากเป็นเพลงมีเพียงท่อนเดียว มีการใช้บรรไดเสียง ๒ บันไดเสียง คือ บันไดเสียงทางเพียงออล่าง (ฟ ซ ล x ด ร x) และบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล x) และมีการใช้

กลวิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การตอดลิ้นในลักษณะต่าง ๆ การเป่าตอยหุบ และการระบายลม

จากการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงปี่ ในเพลงจังหวะต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น สามารถสังเคราะห์สรุปอัตลักษณ์กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียดได้ดังนี้

(๑) ครูอำนาจ นุ่นเอียดนิยมบรรเลงปี่โนราในเพลงประเภทเพลงบังคับทาง โดยเป็นเพลงลูกทุ่งที่มีรากฐานทำนองมาจากทำนองเพลงไทยแบบแผน ทั้งนี้เพราะเพลงประเภทดังกล่าวเอื้ออำนวยต่อการใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การระบายลม การเป่าเสียงตอยหุบ อันเป็นกลวิธีที่ทำให้ทำนองเพลงมีความนุ่มนวล อ่อนหวาน

(๒) ครูอำนาจ นุ่นเอียดนิยมบรรเลงปี่โนราในเพลงที่บรรเลงในบันไดเสียงทางนอก (ด ร ม x ซ ล) เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งทั้งนี้เพราะบันไดเสียงทางนอกมีโครงสร้างของระดับเสียงที่สามารถสร้างความปลั่งของทำนองเพลงของปี่โนราได้ดี กล่าวคือเป็นระดับเสียงเอื้ออำนวยแก่การใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การตอดลิ้น การพรมนิ้ว การเป่าตวัด การระบายลม การเป่าเสียงตอยหุบ ได้ดีกว่าบันไดเสียงทางเสียงอื่น ๆ ฉะนั้นเมื่อมีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ได้ครบถ้วนทุกกลวิธี จึงส่งผลให้บทเพลงมีความไพเราะเป็นพิเศษ

๕. ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมศิลปะการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านไทยภาคใต้ ที่กอปรด้วยคุณค่านานับปการ ซึ่งนอกจากจะให้ความสุขกาย สบายใจแก่ผู้คนในสังคมนั้น ๆ แล้ว ศิลปะดังกล่าวนี้ยังเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของสังคมไทยได้เป็นอย่างดี ซึ่งอัตลักษณ์ดังกล่าวนี้เปรียบเสมือนเสาหลักขนาดใหญ่ที่คอยค้ำยันซึ่งความเป็นชาติไทยให้ดำรงอยู่ท่ามกลางกระแสความเชี่ยวกรากของวัฒนธรรมชาติอื่น ๆ ที่พยายามหลั่งไหลเข้ามาครอบงำมีอิทธิพลเหนือแผ่นดินไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสภาวะการณ์ปัจจุบันเห็นได้ชัดว่าความอ่อนแอทางวัฒนธรรมนั้นมีผลกระทบโดยตรงต่อความมั่นคงของประเทศชาติโดยเฉพาะในเขตภูมิภาคภาคใต้

การที่จะให้วัฒนธรรมสามารถดำรงอยู่ได้นั้นมิใช่เป็นหน้าที่ของนายปี่ นายทับ โนรา นายหนัง แต่เป็นหน้าที่ของคนทุก ๆ คน ทั้งในระดับภูมิภาคและระดับประเทศ ตั้งแต่หน่วยงานทางราชการระดับสูงสุดจนถึงประชาชนทุกคน ให้ร่วมมือร่วมใจกอบกู้อัตลักษณ์กลับคืนทั้งนี้ด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น ส่งเสริม สนับสนุน ให้มีการฝึกหัด และประกวดแข่งขันโนรา - หนังตะลุง และดนตรีโนรา - หนังตะลุง ให้เป็นกิจลักษณะ ในสถาบันทางการศึกษาต่าง ๆ ควรให้การส่งเสริมและสนับสนุนให้มีการวิจัยค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากศิลปินทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นศิลปินที่โด่งดังหรือเป็นศิลปินระดับชาวบ้านทั่ว ๆ ไป เช่นนี้แล้วก็จะยังปรากฏคำว่าชาติไทยในผืนแผ่นดินนี้สืบต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

กิติศักดิ์ เหล่าสุข. เพลงประกอบการแสดงโนราและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง : กรณีศึกษาคณะ สพรั่ง สวีศิลป์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๕๑.

ชาลี ศิลปรัศมี. การปกครองมณฑลนครศรีธรรมราชภายใต้สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรกรมขุนลพบุรีราเมศวร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๙.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. มานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๔๓.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ละครฟ้อนรำ. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๖.

ธนิต อยู่โพธิ์. หนังสือเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิมเณศ, ๒๕๓๐.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. อาจารย์สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ. สัมภาษณ์, ๑๕ สิงหาคม ๒๕๕๒.

ภิญโญ แก้วแจ้ง. สัมภาษณ์, ๑๘ สิงหาคม ๒๕๕๒.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้.เล่มที่ ๘. กรุงเทพมหานคร : สยามเพรส แมเนจเม้นท์, ๒๕๔๒.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี : สหมิตรพริ้นติ้ง, ๒๕๔๖.

ลาลูแบร์ ชิมอนเดอ. จดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี : ศรีปัญญา, ๒๕๔๘.

ศิลปากร, กรม. ประชุมจารึกภาคที่ ๘ จารึกสุโขทัย. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง, ๒๕๔๘.

สิวาวุธ สุทธิ. การศึกษาดนตรีโนราลงครู. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๖.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๒.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. โนรา. การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้, หน้า ๖๖. กรุงเทพมหานคร, ๒๕๒๘.

อภินันท์ รักนิ่ม. ดนตรีประกอบการแสดงโนราโรงครู กรณีศึกษาโนราโรงครู คณะชอุ้ม อมรศิลป์ ตำบลหนองธง อำเภอป่าบอน จังหวัดพัทลุง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๐.

อาคม คำแก้ว. สัมภาษณ์, ๒ สิงหาคม ๒๕๕๒.

อำนาจ นุ่นเอียด. ครูดนตรีพื้นเมืองประจำวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, ๔ มิถุนายน ๒๓๕๒.

อำนาจ นุ่นเอียด. ครูดนตรีพื้นเมืองประจำวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๓๕๒.

อำนาจ นุ่นเอียด. ครูดนตรีพื้นเมืองประจำวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๓๕๒.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายคฑาวุธ พรหมลิ เกิดวันที่ ๘ ตุลาคม ๒๕๒๕ สำเร็จการศึกษาปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยม) สาขาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นเมื่อปี พ.ศ.๒๕๔๗ และในปี พ.ศ. ๒๕๕๐ ได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันปฏิบัติงานตำแหน่งอาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย