การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

นายอัศนีย์ เปลี่ยนศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE MUSICAL CREATIVITY OF THE MYTHOLOGY OF PLANET

Mr. Assanee Pleinsri

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์
โดย	นายอัศนีย์ เปลี่ยนศรี
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี : การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ (THE MUSICAL CREATIVITY OF THE MYTHOLOGY OF PLANET) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์, 266 หน้า.

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ และสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงแนวใหม่ โดยถ่ายทอดผลงานในรูปแบบดนตรีพรรณนา ใช้กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ โดยการศึกษาเอกสาร บทสัมภาษณ์เกี่ยวกับตำนานเทพนพเคราะห์ตามหลักโหราศาสตร์ไทย และหลักการประพันธ์เพลงไทย เพื่อเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลการวิจัย คือ ผลงานการประพันธ์เพลง ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 9 เพลง ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบอิงขนบโบราณ 4 เพลง ได้แก่ เพลงพระเสาร์ (เล่ห์กล) เพลงพระราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) และเพลงพระเกตุ (โบราณ) ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบสร้างสรรค์แนวใหม่ 3 เพลง ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระอังคาร (สงคราม) และเพลงพระพุธ (การเจรจา) และใช้ลักษณะรูปแบบการประพันธ์ทั้งสองแบบร่วมกัน 2 เพลง คือ เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) และเพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) โดยประพันธ์เพลงแขกโหราเพิ่มเติมอีก 1 เพลง เพื่อสร้างเอกภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ การแสดงนัยและอรรถรสของบทเพลงใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียง การซ้ำเสียง ซ้ำทำนอง และองค์ประกอบอื่นๆ รวมถึงการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรีให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงแต่ละประเภท โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม รวมถึงใช้เครื่องกำกับจังหวะ เพื่อช่วยสร้างความไพเราะให้กับบทเพลง

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ สามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาหรือเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแปลกใหม่ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2558 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5386805835 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: THE MUSICAL CREATIVITY, THAI MUSIC COMPOSITION, THE NINE PLANETARY DEITIES

ASSANEE PLEINSRI: THE MUSICAL CREATIVITY OF THE MYTHOLOGY OF PLANET. ADVISOR: PROF.BUSSAKORN BINSON, Ph.D., 266 pp.

The objective of the Tamnan Thep Nopakhrao nine song series was to create musical compositions inspired by the unique characters of the nine planetary deities in Hinduism and to produce a body of work in the program music genre. The program music genre is where the composer strives to musically render an extra-musical narrative as in depicting a literary idea, legend, scenic description, or drama. The author in researching these nine planetary deities known as Thep Nopakhrao in Thai astrology, conducted interviews and documentary research while employing two Thai classical music composition theory methods. The trendy traditional Thai composition style was utilized in the following four pieces: Phra Sao (trickery), Phra Rahoo (chivalry), Phra Sook (love), and Phra Ket (antiquity). Whereas the contemporary style of Thai composition was used in these three pieces: Phra Arthit (grandeur), Phra Angkarn (warfare), and Phra Phut (dialogue). Then two were created using a blend of both the traditional and contemporary styles: Phra Chand (gentleness) and Phra Phruhatsabodi (sacredness). Additionally an unifying passage named Khaek Hora (Hindu Astrology) was composed to bridge the nine songs together. The melody, repetition, and other musical elements play key roles in communicating the differing mood and aesthetics in each song and different groups of instruments were selected to support and match them. Thai instruments were the principal ones, but others were brought in when appropriate. This song collection can be used as an inspiring case study for the new generation of Thai composers and musicians in creating innovative musical compositions for today’s rapidly changing social conditions.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2015 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์” ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดีด้วยความกรุณาของบุคคลหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยมีความซาบซึ้งในพระคุณ และใคร่ขอขอบพระคุณโดยลำดับดังนี้

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ได้มอบทุนการศึกษาระดับปริญญาเอกภายในประเทศ ประจำปีการศึกษา 2553 สำหรับการศึกษาของผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นอย่างสูง ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำด้วยความเมตตา ตลอดจนช่วยแก้ไขปัญหา และให้กำลังใจในการทำงานมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาตรวจแก้ไข และให้คำปรึกษาแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ ศาตราจารย์ปรีชา ช้างขวัญยืน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน อาจารย์สถาพร อรุณวิลาศ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และคุณธนกร สินเกษม ที่ได้กรุณาให้ข้อมูลสำคัญด้านต่างๆสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยเป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณอาจารย์ชัชวาล สนิทสันเทียะ และอาจารย์สันติ วิลัยสูงเนิน ที่ได้ช่วยเหลือในการบันทึกโน้ต และบันทึกเสียงผลงานสร้างสรรค์ จนสำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณอาจารย์สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ที่ได้ช่วยเหลือจัดเตรียมเครื่องดนตรี นักดนตรี และสถานที่สำหรับฝึกซ้อมผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จนสำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ญาติ และภรรยา ที่ได้ให้การสนับสนุนและกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยตลอดมา

ขอขอบคุณทีมงานนักดนตรี และนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รวมถึงผู้มีพระคุณอีกหลายท่านที่มิได้กล่าวนาม ณ ที่นี้ ที่มีส่วนร่วมให้ความช่วยเหลือจนการทำงานสำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญภาพ ..... ฏ
สารบัญแผนภูมิ ..... ฑ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.4 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 3
1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 5
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10
2.1 แนวคิดและทฤษฎี 10
2.1.1 แนวคิดเรื่องความเชื่อ 10
2.1.2 แนวคิดด้านโหราศาสตร์ 11
2.1.3 แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ 11
2.1.4 ทฤษฎีด้านดุริยางค์ไทย 14
2.1.5 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ 34
2.1.6 ทฤษฎีสัญวิทยา 35

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.2 องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงาน 54
2.2.1 คติความเชื่อในสังคมไทย 54
2.2.2 ประวัติโหราศาสตร์ไทย 56
2.2.3 บทบาทของโหราศาสตร์ในสังคมไทย 64
2.2.4 ตำนานเทพนพเคราะห์ 67
2.2.5 พิธีการสวดบูชานพเคราะห์ในประเทศไทย 84
2.2.6 ความสัมพันธ์ของชื่อเพลงไทยกับนามเทพนพเคราะห์ 90
บทที่ 3 ผลงานสร้างสรรค์ 97
3.1 ทำนองหลักเพลงแขกโหรา 101
3.2 ทำนองหลักเพลงพระอาทิตย์ 102
3.3 ทำนองหลักเพลงพระจันทร์ 107
3.4 ทำนองหลักเพลงพระอังคาร 111
3.5 ทำนองหลักเพลงพระพุธ 118
3.6 ทำนองหลักเพลงพระเสาร์ 120
3.7 ทำนองหลักเพลงพระพฤหัสบดี 122
3.8 ทำนองหลักเพลงพระราหู 127
3.9 ทำนองหลักเพลงพระศุกร์ 132
3.10 ทำนองหลักเพลงพระเกตุ 135
บทที่ 4 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 139
4.1 การวิเคราะห์เพลงแขกโหรา และเพลงเทพนพเคราะห์ 140
1. เพลงแขกโหรา 140
2. เพลงพระอาทิตย์ 150
3. เพลงพระจันทร์ 162

หน้า

4. เพลงพระอังคาร 171
5. เพลงพระพุธ 189
6. เพลงพระเสาร์ 195
7. เพลงพระพฤหัสบดี 203
8. เพลงพระราหู 213
9. เพลงพระศุกร์ 228
10. เพลงพระเกตุ 237
4.2 กระบวนการฝึกซ้อมการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ 243
1. ลักษณะวิธีการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ 243
2. การฝึกซ้อม และความร่วมมือของนักดนตรี 251
3. ปัญหา อุปสรรค และการแก้ไขในการปรับวงดนตรี 251
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 254
5.1 สรุปผลการวิจัย 254
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 257
5.3 ข้อเสนอแนะ 258
รายการอ้างอิง 259
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 266

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงตามลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์.... 8
ตารางที่ 2 ตารางแสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่ออารมณ์และความรู้สึก..... 19
ตารางที่ 3 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพ เสียง และวิธีการดำเนินทำนอง..... 33
ตารางที่ 4 ตารางสรุปลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์..... 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 เทพนพเคราะห์ “พระอาทิตย์” 40
ภาพที่ 2 เทพนพเคราะห์ “พระจันทร์” 41
ภาพที่ 3 เทพนพเคราะห์ “พระอังคาร” 43
ภาพที่ 4 เทพนพเคราะห์ “พระพุธ” 44
ภาพที่ 5 เทพนพเคราะห์ “พระเสาร์” 45
ภาพที่ 6 เทพนพเคราะห์ “พระพฤหัสบดี” 46
ภาพที่ 7 เทพนพเคราะห์ “พระราหู” 48
ภาพที่ 8 เทพนพเคราะห์ “พระศุกร์” 50
ภาพที่ 9 เทพนพเคราะห์ “พระเกตุ” 51
ภาพที่ 10 ประติมากรรมสุริยเทพ เมืองโบราณศรีเทพ 71
ภาพที่ 11 แผ่นศิลา สลักภาพเทพรักษาทิศ 9 องค์ อายุราวพุทธศตวรรษที่ 1420 - 1436 72
ภาพที่ 12 ทับหลังสลักเทพประจำทิศ 9 องค์ อายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 - 16 72
ภาพที่ 13 ตัวอย่างภาพวาดเทพผู้พิทักษ์ “พระศุกร์” และ “พระอังคาร” 73
ภาพที่ 14 ภาพวาดลายเส้นเทพนพเคราะห์ “พระเสาร์” ในสมุดไทย เล่มที่ 31 74
ภาพที่ 15 ภาพเปรียบเทียบภาพวาดลายเส้นเทพนพเคราะห์ “พระจันทร์” ในสมุดไทย เล่มที่ 69 .. 74
ภาพที่ 16 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระอาทิตย์” 76
ภาพที่ 17 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระจันทร์” 76
ภาพที่ 18 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระอังคาร” 77
ภาพที่ 19 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระพุธ” 78
ภาพที่ 20 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระเสาร์” 78
ภาพที่ 21 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระพฤหัสบดี” 79
ภาพที่ 22 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระราหู” 80

ภาพที่ 23 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระศุกร์” 80
ภาพที่ 24 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระเกตุ” 81
ภาพที่ 25 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์เชิญเข้าร่วมพิธีบูชาเทพนพเคราะห์ 88
ภาพที่ 26 ภาพแผนผังการจัดเครื่องดนตรี สำหรับแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ 98
ภาพที่ 27 ภาพฆ้องวงใหญ่ 99
ภาพที่ 28 ภาพแผนผังการจัดวงดนตรี สำหรับแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ 139
ภาพที่ 29 วงดนตรีอินเดีย 140
ภาพที่ 30 การแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ 243
ภาพที่ 31 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระจันทร์ 244
ภาพที่ 32 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระพฤหัสบดี 244
ภาพที่ 33 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระเกตุ 244
ภาพที่ 34 วงดนตรีหมายเลข 2 บรรเลงเพลงพระศุกร์ 245
ภาพที่ 35 วงดนตรีหมายเลข 3 บรรเลงเพลงพระพุธ 245
ภาพที่ 36 วงดนตรีหมายเลข 5 บรรเลงเพลงแขกโหรา 245
ภาพที่ 37 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระอาทิตย์ 246
ภาพที่ 38 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระอังคาร 246
ภาพที่ 39 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระเสาร์ 246
ภาพที่ 40 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระราหู 246
ภาพที่ 41 แผนผังลำดับการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ 247
ภาพที่ 42 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 248
ภาพที่ 43 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า 249
ภาพที่ 44 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี 249
ภาพที่ 45 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี 249
ภาพที่ 46 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 1 249

ภาพที่ 47 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 2 250
ภาพที่ 48 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 3 250
ภาพที่ 49 ภาพเครื่องดนตรี 250

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ... 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ความเชื่อเป็นความนึกคิด การยอมรับนับถือ หรือมั่นใจในสิ่งหนึ่งสิ่งใด ในลักษณะที่เป็นรูปธรรมหรือนามธรรม ซึ่งส่งผลให้มนุษย์กระทำกิจกรรมต่างๆ ตามแนวคิดหรือหลักคำสอนที่ตนยึดถือเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต และแสดงออกทางพฤติกรรมในรูปแบบต่างๆ อาทิ การตั้งกฎข้อห้ามหรือข้อควรปฏิบัติ การประกอบพิธีกรรม การเซ่นไหว้ เป็นต้น ในสังคมไทย คติความเชื่อนับว่ามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ มักเกี่ยวข้องกับไสยศาสตร์ โหราศาสตร์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือจำพวกผีสางเทวดา เพราะถือกำเนิดขึ้นจากความเชื่อของมนุษย์ในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติที่ไม่มีตัวตนแต่มีพลังอำนาจ รวมถึงความเชื่อเรื่องวิญญาณ (Animism) อันเป็นรูปแบบเก่าแก่ที่สุด และเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดศาสนาในเวลาต่อมา ซึ่งอาจเกิดจากประสบการณ์ตรงในเรื่องความเป็นไปของธรรมชาติที่ได้ประสบมาด้วยตนเอง หรือเกิดจากการปฏิบัติสืบต่อๆ กันมาจากคนรุ่นก่อน หรืออาจเกิดจากการนึกคิดเอาเองตามความรู้สึกของตนก็ได้ ดังที่พระยาอนุมานราชธน (2533: 44) กล่าวไว้ว่า “...คติถือผีสางเทวดา เรียกว่า Animism เป็นลัทธิที่เชื่อว่าสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น ป่าเขา ต้นไม้ แม่น้ำ หรือสิ่งที่น่าประหลาดอัศจรรย์ ย่อมมีอะไรสิงอยู่ ตลอดจนปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เช่น ฝนตก ฟ้าร้อง แผ่นดินไหว สุริยคราส ก็ถือว่ามีสิ่งประจำเหล่านั้นเป็นผู้บันดาลให้ปรากฏขึ้น...” ต่อมาจึงได้วิวัฒน์เป็นบุคลาธิษฐาน (Personify) เพื่อจูงจิตให้มนุษย์สร้างมโนภาพรูปนิมิตในลักษณะทิพยภาวะ (Divinity) แห่งเทพเจ้า เพื่อสื่อถึงความอ่อนน้อมภักดีและศรัทธาในทิพยภาวะนั้นๆ ซึ่งก็คืออำนาจเหนือธรรมชาติที่ไม่มีตัวตนแต่มีพลังอำนาจ ทำให้เกิดอิทธิพลต่อร่างกาย (ความตาย) และจิตใจ (ความกลัว) เช่น ฟ้าผ่า น้ำหลาก แผ่นดินไหว ลมพายุ เป็นต้น ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเหล่านี้ จึงกลายเป็นรูปลักษณ์ของเทพยดาผู้ควบคุมสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ อาทิ พระพิรุณ พระแม่ธรณี พระพาย พระอัคนี พระแม่คงคา เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2544) ภายหลังเมื่อสังคมมนุษย์ได้วิวัฒนาการเพิ่มขึ้น มีความซับซ้อนมากขึ้น บรรดารูปนิมิตในลักษณะทิพยภาวะหรือเทพเจ้าก็วิวัฒน์ขึ้นด้วย ตัวอย่างเช่น ตรีมูรติ (พระศิวะ พระวิษณุ พระพรหม) จัตุโลกบาล (พระอินทร์ พระยม พระวรุณ ท้าวกุเวร) ดุริยเทพ (พระปรโคนธรรพ พระปัญจสิขร พระนารทมุนี) และเทพนพเคราะห์ (พระอาทิตย์ พระพุธ พระศุกร์ พระราหู) เป็นต้น

คติความเชื่อเรื่องเทพเจ้าหรือเทพปกรณัม (Mythology) ดังกล่าวนี้ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดู (พราหมณ์) ซึ่งเป็นศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศอินเดีย ดินแดนแห่งศาสนา และยัง

เป็นต้นกำเนิดของอารยธรรมในประเทศต่างๆ ของทวีปเอเชีย รวมถึงประเทศไทย ข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์นั้น ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา (2552) กล่าวว่า “ศาสนาฮินดูเผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยอย่างน้อยประมาณสมัยสุโขทัยเป็นราชธานีแล้ว ต่อมาเมื่อได้ผสมผสานกับวัฒนธรรมต้นเค้าของกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในดินแดนแถบสุวรรณภูมิ (ประเทศไทยในปัจจุบัน) และศาสนาต่างๆ จึงเกิดการหลอมรวมวิถีแห่งการบูชาวิญญาณ วิถีพุทธศาสนา และวิถีพราหมณ์ฮินดู ได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน กลายเป็นวัฒนธรรมความเชื่อแบบสังคมไทย” เช่น การหาฤกษ์ยามสำหรับงานมงคลต่างๆ อาทิ งานมงคลสมรส งานอุปสมบทงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม คติความเชื่อเรื่องเทพปกรณัม โดยเฉพาะเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 พระองค์ ได้แก่ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระอังคาร พระพุธ พระพฤหัสบดี พระศุกร์ พระเสาร์ พระราหู และพระเกตุ นับว่าเป็นเทพเจ้ากลุ่มหนึ่งที่สังคมไทยให้ความสำคัญ และมีอิทธิพลในการดำเนินชีวิตของชาวไทยมาแต่โบราณกาล ทั้งนี้ เอกสุดา สิงห์ลำพอง (2553: 129) กล่าวว่า “อาจเกี่ยวข้องกับการสืบเชื้อสายพราหมณ์ในประเทศไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สืบมาแต่พวกพราหมณ์ในประเทศอินเดีย (ตอนใต้) บรรดาพราหมณ์เหล่านี้ได้ให้ความนับถือพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นอย่างมาก ในคัมภีร์นารายณ์สิบปางฉบับคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา ฉบับ พ.ศ.2466 บรรยายว่า พระอิศวร (ศิวะ) เป็นผู้บันดาลให้บังเกิดเทพนพเคราะห์ขึ้น ดังนั้น จึงเป็นเหตุให้พราหมณ์ในประเทศไทยเคารพนับถือเทพนพเคราะห์ และแพร่อิทธิพลถึงประชาชนในสังคมไทยตามไปด้วย” ตัวอย่างเช่น ความเชื่อเรื่องการตั้งชื่อเด็กที่เกิดใหม่ การเสริมดวงชะตาราศีจากเครื่องรางของขลัง ตามกำลังวัน/กำลังธาตุ การสวดบูชาเทพนพเคราะห์ เป็นต้น กระทั่งมีข้อกำหนดในสมัยโบราณ (สุวรรณ สุวรรณเวโช, 2546: 218) เป็นบทกลอนว่า ห้าม “ปลูกบ้านวันเสาร์ เผาผีวันศุกร์ โกนจุกวันอังคาร แต่งงานวันพุธ” หรือ “พุธห้ามตัด พฤหัสห้ามถอน” ดังนี้เป็นต้น ข้อกำหนดดังกล่าว บัญญัติขึ้นจากคติความเชื่อเรื่องตำนานเทพนพเคราะห์ในคัมภีร์โหราศาสตร์ไทยทั้งสิ้น แม้ว่าสภาพสังคมไทยในปัจจุบันนี้ จะมีเทคโนโลยีล้ำสมัยเพียงใด ตราบใดที่สังคมไทยยังคงมีความเชื่อเรื่องดวงชะตาประจำวันที่เกิด และยังสนใจการทำนายอนาคตจากการอนุมานหรือความน่าจะเป็นตามตำราโหราศาสตร์ คติความเชื่อในเรื่องตำนานเทพนพเคราะห์นี้ ยังคงดำรงอยู่ร่วมกับวิถีชีวิตของสังคมไทยยุคปัจจุบัน

ดังนั้น เมื่อต้องการถ่ายทอดความเชื่อหรือความรู้สึกนึกคิดต่างๆ ของตนในเรื่องใดเรื่องหนึ่งให้ผู้อื่นรับรู้ ย่อมมีหลากหลายวิธีการด้วยกัน หนึ่งในนั้นคือ การถ่ายทอดผ่านงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะ โดยเฉพาะดนตรี เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถใช้ในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดหรืออารมณ์ได้เป็นอย่างดี ด้วยคุณค่าในความงามของดนตรีนั้น เมื่อจัดเรียงเสียงกลายเป็นท่วงทำนองเพลงผสมผสานกับองค์ประกอบอื่นๆ ทางดนตรี ย่อมทำให้เกิดความหมายของท่วงทำนองเพลงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดแรงบันดาลใจ (Inspiration) หรืออารมณ์ของผู้ประพันธ์ให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการ (Imagination) และตีความหมาย (Interpretation) ท่วงทำนองเพลงนั้น ตามอารมณ์

ความรู้สึกและความเข้าใจของตนได้ เลือกใช้การบรรยายเรื่องราวโดยใช้เสียงดนตรีดำเนินเรื่องในลักษณะดนตรีพรรณนา (Program music) ดังที่พระเจนดุริยางค์ (2527: 116) อธิบายว่า “...บทเพลงประกอบด้วยประโยคต่างๆ มากมาย บางชนิดกระทำให้เกิดความองอาจ ความสง่า บางชนิดทำให้รู้สึกมีความเข้มแข็ง บางชนิดทำให้เศร้าสลด บางชนิดชวนให้เดิน บางชนิดก็ชวนให้เคลิบเคลิ้ม เช่น เพลงกล่อมหรือเพลงฝัน บางชนิดก็ชวนให้วิ่งและอื่นๆ อีกเป็นอันมาก ทั้งนี้ย่อมแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์ จะตั้งจุดมุ่งหมาย และโน้มความรู้สึกให้บังเกิดขึ้นได้โดยทำนองของบทเพลง...”

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นมูลเหตุสำคัญให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์งานดุริยางคศิลป์ครั้งนี้ในรูปแบบดนตรีพรรณนา เพื่อถ่ายทอดลักษณะเฉพาะ (Characteristic) ของเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ เกี่ยวกับตำนานเทพนพเคราะห์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ ประกอบด้วย พระอาทิตย์, พระจันทร์, พระอังคาร, พระพุธ, พระเสาร์, พระพฤหัสบดี, พระราหู, พระศุกร์ และพระเกตุ ทั้งยังเป็นการสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ ในรูปแบบอิงขนบโบราณ และในรูปแบบการสร้างสรรค์แนวใหม่ เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง แสดงให้เห็นถึงบทบาทของเสียงดนตรีที่สามารถแสดงถึงนัยต่างๆ จากการเรียบเรียงทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ทั้งยังเป็นกรณีศึกษาด้านองค์ความรู้การประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ในรูปแบบดนตรีพรรณนาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยถ่ายทอดความเชื่อด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

2. เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ ในรูปแบบดนตรีพรรณนา

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ อ้างอิงข้อมูลเรื่องตำนานเทพนพเคราะห์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ ซึ่งเป็นตำราหลักด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ โดยหลวงวิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร) ฉบับ พ.ศ.2540

1.4 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1) เทพนพเคราะห์ หมายถึง เทพประจำดาวเคราะห์ทั้ง 9 ดวงตามคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) โดยเรียงลำดับตามหลักโหราศาสตร์ไทย ประกอบด้วย พระอาทิตย์, พระจันทร์, พระอังคาร, พระพุธ, พระเสาร์, พระพฤหัสบดี, พระราหู, พระศุกร์ และพระเกตุ

2) การประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ หมายถึง รูปแบบการประพันธ์เพลง 2 ประเภท ได้แก่ รูปแบบอิงขนบโบราณ หรือขนบภักดิ์สบสมัย (Trendy tradition) คือ การประพันธ์เพลงโดยมีแนวคิดคล้อยตามสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น แต่ยังรักษาหลักการตามแบบแผนไว้ และรูปแบบการสร้างสรรค์แนวใหม่ หรือบุกไพรเบิกทาง (Contemporary) หมายถึง การประพันธ์โดยสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2)

3) บันไดเสียง (Scale) หมายถึง กลุ่มเสียง (โน้ต) ที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับ และมีระยะห่างของเสียงแตกต่างกันอย่างเป็นระบบ ในทางดุริยางคศิลป์ไทย ใช้กลุ่มเสียงที่ประกอบด้วย 5 เสียงเป็นหลัก (การใช้กลุ่มเสียงนี้ เฉพาะทำนองหลักเท่านั้น) ในที่นี้ พิชิต ชัยเสรี (2559: 4) เรียกว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric scale) ซึ่งมีทั้งหมด 7 กลุ่มเสียงหรือ 7 ทาง ประกอบด้วย

1. ทางเพียงออล่าง ตรงกับลูกฆ้องที่ 3, 10 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ซ - ล - ท - x - ร - ม - x
2. ทางใน ตรงกับลูกฆ้องที่ 4, 11 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ล - ท - ด - x - ม - ฟ - x
3. ทางกลาง ตรงกับลูกฆ้องที่ 5, 12 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ท - ด - ร - x - ฟ - ซ - x
4. ทางเพียงออบน ตรงกับลูกฆ้องที่ 6, 13 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ด - ร - ม - x - ซ - ล - x
5. ทางนอก ตรงกับลูกฆ้องที่ 7, 14 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ร - ม - ฟ - x - ล - ท - x
6. ทางกลางแหบ ตรงกับลูกฆ้องที่ 1, 8, 15 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ม - ฟ - ซ - x -ท - ด - x
7. ทางชวา ตรงกับลูกฆ้องที่ 2, 9, 16 ประกอบด้วยกลุ่มเสียง
   ฟ - ซ - ล - x - ด - ร - x

ทั้งนี้ เมื่อกำหนดให้ลูกฆ้องลูกสุดท้ายที่อยู่ด้ายซ้ายมือผู้บรรเลง เป็นลูกฆ้องที่ 1 อนุโลมมีเสียงเท่ากับเสียงมี และเรียงลำดับต่อเนื่องไปทางด้านขวามือของผู้บรรเลง

4) สังคีตลักษณ์ (Form) หมายถึง รูปแบบของเพลงหรือลักษณะทำนองเพลง โดยกำหนดสัญลักษณ์ต่างๆ ดังนี้

1. ตัวอักษร A B C ... แทนสัญลักษณ์ ท่อนหรือช่วงต่างๆ ของเพลง และอาจหมายถึงประโยคเพลงด้วยก็ได้

2. เครื่องหมาย ’ ด้านข้างตัวอักษร แทนทำนองเพลงเดิมที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลง เช่น สัญลักษณ์ A’ หมายถึง ทำนองเพลงเดียวกันกับ A แต่บรรเลงด้วยบันไดเสียงอื่น

3. เครื่องหมาย ” ด้านข้างตัวอักษร แทนทำนองเพลงที่มีการปรุงแต่งทำนองใหม่ โดยคงลูกตกทำนองเดิมไว้ หรือเรียกว่า “ทางเปลี่ยน” และอาจหมายถึงการแปลทำนองจากทำนองหลักก็ได้ เช่น สัญลักษณ์ B” หมายถึง ทำนองเพลงทางเปลี่ยนจากทำนองเพลง B

4. เครื่องหมาย / แทนการจบท่อนหรือช่วงต่างๆ ของเพลง

5) ประโยคเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่ประกอบด้วยวรรคหน้าและวรรคหลัง บันทึกเป็นโน้ตไทยได้ 8 ห้องเพลง หรืออาจขึ้นอยู่กับลักษณะทำนองเพลงก็ได้

6) วรรคเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่แบ่งแยกออกมาจากประโยคเพลง เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทย อาจแบ่งเป็นวรรคหน้า 4 ห้องเพลง วรรคหลัง 4 ห้องเพลง หรืออาจขึ้นอยู่กับลักษณะทำนองเพลงก็ได้

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ โดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย

1. วิธีการเก็บข้อมูล

1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญด้านศาสนา ปรัชญา โหราศาสตร์ไทย และดุริยางคศิลป์ไทย ดังนี้

1) ศาตราจารย์ปรีชา ช้างขวัญยืน ศูนย์พุทธศาสน์ศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) อาจารย์สถาพร อรุณวิลาศ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) นายธนกร สินเกษม นายกสมาคมโหรแห่งประเทศไทยในพระบรมราชินูปภัมภ์

5) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งข้อมูลเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ คัมภีร์โหราศาสตร์ ซีดีเพลง สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ฯลฯ

1.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย

1.3.1 ผู้วิจัย

1.3.2 เครื่องดนตรี

1.3.3 คอมพิวเตอร์

1.3.4 เครื่องบันทึกเสียง

1.3.5 กล้องบันทึกภาพนิ่ง

1.3.6 กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2. การรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และสร้างสรรค์ผลงาน

2.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

ผู้วิจัยใช้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศาสนา ปรัชญา โหราศาสตร์ไทย และดุริยางคศิลป์ไทย

2.2 ข้อมูลทุติยภูมิ

ข้อมูลที่นำมาใช้ในการศึกษาและวิจัยสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. ข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร ซีดีเพลง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ฯลฯ ที่มีความเกี่ยวข้องกับตำนานเทพนพเคราะห์ โหราศาสตร์ไทย การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ หลักการประพันธ์เพลงไทย และหลักการปรับวงดนตรีไทย เพื่อนำมาสนับสนุน อ้างอิง และเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ โดยแหล่งข้อมูลสำหรับการศึกษาค้นคว้า ได้แก่

1) หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี

2) ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร

3) ห้องสมุดสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยมหิดล

4) ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6) สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

7) สมาคมโหรแห่งประเทศไทยในพระบรมราชินูปภัมภ์

2. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านศาสนา ปรัชญา โหราศาสตร์ไทย และดุริยางคศิลป์ไทย โดยสัมภาษณ์เกี่ยวกับตำนานเทพนพเคราะห์ โหราศาสตร์

ทฤษฎีดุริยางค์ไทย หลักการประพันธ์เพลงไทย และหลักการปรับวงดนตรีไทย เพื่อศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการประพันธ์ทำนองเพลง และการบรรเลงวงดนตรีไทยในรูปแบบการสร้างสรรค์

3. ขั้นดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน

ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลทั้งส่วนที่เป็นเอกสาร และบทสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้จัดระบบข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ศึกษาเอกสาร บทสัมภาษณ์ บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับตำนานเทพนพเคราะห์ ตามหลักโหราศาสตร์ไทย เพื่อนำข้อมูลมาตีความหมายเชิงสัญญะโดยนัยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์

2) กำหนดแนวคิดในการประพันธ์เพลง โดยอ้างอิงข้อมูลลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพของหลวงวิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร) ฉบับพ.ศ.2540 เป็นกรอบแนวคิดให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดแนวคิดของตนในการประพันธ์เพลงต่อไป

3) สร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงของผู้วิจัย จากกรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลงเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ รวมถึงเพลงแขกโหราอีก 1 เพลง สำหรับเชื่อมต่อทำนองในแต่เพลง ซึ่งสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ลำดับ	เทพนพเคราะห์	ลักษณะเฉพาะ	แรงบันดาลใจ
1.	พระอาทิตย์	ยิ่งใหญ่, พลังอำนาจ	การเคลื่อนที่ของพระอาทิตย์ยามขึ้นและยามตกในท้องฟ้า ระหว่างอยู่ในท้องฟ้า พระอาทิตย์ได้แพร่รัศมีแสงสว่าง และความร้อน เป็นพลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่ก่อให้เกิดชีวิต และให้พลังแก่สิ่งต่างๆ ในโลก
2.	พระจันทร์	อ่อนหวาน, นุ่มนวล	บรรยากาศยามค่ำคืนที่มีพระจันทร์ลอยเด่นกลางท้องฟ้า มีแสงดาวกระพริบ สายลมพลิ้วไหวเย็นสบาย ให้ความรู้สึกอ่อนหวาน
3.	พระอังคาร	การต่อสู้, สงคราม	การต่อสู้ประจัญบานในสงครามระหว่าง 2 เผ่าพันธุ์ ซึ่งในท้ายที่สุด ไม่มีผู้แพ้หรือผู้ชนะในสงครามครั้งนี้
4.	พระพุธ	การเจรจาสื่อสาร	การสนทนาของกลุ่มบุคคล (3 คน) ที่มีจุดมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ระหว่างการสนทนามีความคิดเห็นตรงกัน และข้อสงสัยบ้างเล็กน้อย ท้ายสุดสามารถเจรจาได้สำเร็จด้วยดี
5.	พระเสาร์	เล่ห์กล, ลึกลับ	การคิดวางแผนการรบของชาวพม่าในการรบกับไทย ที่มีความซับซ้อน ใช้กลอุบายในการวางแผน คาดการณ์ไม่ได้ ทำให้ไทยเสียเอกราชถึง 2 ครั้ง

ลำดับ	เทพนพเคราะห์	ลักษณะเฉพาะ	แรงบันดาลใจ
6.	พระพฤหัสบดี	ความศักดิ์สิทธิ์, ครู	บรรยากาศในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ที่ผู้ร่วมพิธีบังเกิดความรู้สึกศรัทธา และความศักดิ์สิทธิ์
7.	พระราหู	สนุกสนาน, นักเลง	การบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็งที่มีความสนุกสนาน และแสดงถึงความเป็นนักเลง ซึ่งในที่นี้ หมายถึงผู้ฝึกใฝ่ดนตรี หรือนักเลงดนตรี
8.	พระศุกร์	ความรัก, ศิลปะ	บรรยากาศในการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรักครั้งแรกระหว่างหนุ่มสาว ในสวนสาธารณะที่มีธรรมชาติสวยงาม ร่มรื่น บรรยากาศเย็นสบาย
9.	พระเกตุ	โบราณ, ขรึม	ลักษณะการบรรเลงขับกล่อมด้วยวงมโหรีโบราณ และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยใช้ทำนองที่อ้างอิงเพลงสรภัญญะ และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์
10.	เพลงแขกโหรา	-	ลักษณะการบรรเลงดนตรีอินเดีย เช่น การด้นสด (Improvisation) การร้องชื่อโน้ต [สา (sa) รี (re) กา (ga) มา (ma) ปา (pa) ธา (dha) นี (ni)] การเอื้อนเสียงเชื่อมต่อกัน การเล่นจังหวะลักเหลื่อมกับจังหวะหลัก แสดงถึงรากฐานด้านโหราศาสตร์ไทยที่มีต้นกำเนิดจากประเทศอินเดีย เสมือนเป็นสายสัมพันธ์ในการประสานและเชื่อมต่อกัน

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงตามลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

4) กำหนดองค์ประกอบของดนตรี ประกอบด้วย ลักษณะทำนอง จังหวะ การประสานเสียง สังคีตลักษณ์ บันไดเสียง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ลำดับการบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรี และลักษณะการประสมวงดนตรีที่ใช้บรรเลง เพื่อปรุงแต่งอารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์

5) ประพันธ์ทำนองเพลง จำนวน 10 เพลง ในรูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และการสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) พิจารณาจากความเหมาะสมของอารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ และประพันธ์เพลงเชื่อม (เพลงแขกโหรา) ทำหน้าที่เชื่อมต่อทำนองในแต่เพลง สร้างเอกภาพให้กับผลงานสร้างสรรค์ โดยรับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นแนวทางในการปรับปรุง เพื่อให้ผลงานสมบูรณ์มากขึ้น

6) ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อคณะกรรมการทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง เหมาะสมของทำนองเพลง ดังรายนามต่อไปนี้

1. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

2. รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

3. ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

4. รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์

5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

7) ปรับปรุงทำนองเพลง โดยรับคำแนะนำจากคณะกรรมการ และอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นแนวทางในการปรับปรุงทำนองเพลงอีกครั้ง เพื่อให้ผลงานมีความสมบูรณ์

4. การจัดแสดงดนตรี

ผู้วิจัยศึกษารูปแบบการจัดแสดงดนตรีไทย และนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาในรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ขั้นสูง รายวิชาการบริหารจัดการทางศิลปกรรม ตลอดจนเอกสารที่เกี่ยวกับการบริหารจัดการแสดง ฯลฯ มาประยุกต์ใช้ในการจัดแสดงดนตรี โดยคำนึงถึงคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีแต่ละประเภทที่เหมาะสมกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ที่สะท้อนความเชื่อด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

2. สร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงไทย ในรูปแบบดนตรีพรรณนา

3. เป็นกรณีศึกษาสำหรับการประพันธ์เพลงไทย ในรูปแบบดนตรีพรรณนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด และทฤษฎี ตลอดจนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย ดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

แนวคิดต่างๆ ที่ใช้ในงานวิจัยเรื่องนี้ ประกอบด้วย แนวคิดเรื่องความเชื่อ แนวคิดด้านโหราศาสตร์ และแนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1.1 แนวคิดเรื่องความเชื่อ

ทัศนีย์ ทานตวณิช (2523) กล่าวว่า “ความเชื่อ คือ การยอมรับนับถือว่าเป็นความจริงหรือมีอยู่จริง การยอมรับหรือการยึดมั่นนี้ อาจมีหลักฐานเพียงพอที่จะพิสูจน์ได้ หรืออาจไม่มีหลักฐานที่พิสูจน์สิ่งนั้นให้เห็นจริงได้”

อุดม เชยกีวงศ์ (2545) กล่าวว่า “ความเชื่อ เป็นความรู้สึกเชื่อมั่น ศรัทธาของมนุษย์ต่อที่มีต่อสิ่งต่างๆ ว่าจะบันดาลให้เกิดทุกข์หรือสุขได้ หากการกระทำหรือปฏิบัติต่อความเชื่อในทางที่ถูกที่ควร ความสุขก็จะเกิดตามมา ในทางตรงกันข้าม หากกระทำในสิ่งที่ไม่ถูกต้องหรือละเลย ความทุกข์ร้อนอาจจะเกิดขึ้นได้”

Rokeach (โรคีช อ้างถึงใน เทพ สงวนกิตติพันธ์, 2554: ออนไลน์) ได้อธิบายความหมายของความเชื่อไว้ว่า “ความเชื่อ หมายถึง ความคิดใดๆ ที่เป็นไปได้ หรือแน่ใจเกี่ยวกับการมีอยู่ การเป็นอยู่ ซึ่งเป็นสิ่งที่ควรทำหรือไม่ควรทำ ทั้งนี้เป็นปัจจัยที่ทำให้คนแสดงพฤติกรรมตามความเชื่อนั้น”

สรุปว่า ความเชื่อ คือ ความนึกคิด การยอมรับนับถือ และมั่นใจในสิ่งหนึ่งสิ่งใด ในลักษณะที่เป็นรูปธรรมหรือนามธรรม ซึ่งสามารถศึกษาและประเมินได้จากคำพูดและการกระทำ ทั้งยังเป็นความคิดพื้นฐานให้มนุษย์กระทำการต่าง ๆ แสดงออกเป็นพฤติกรรม ตามสิ่งที่ตนยึดถืออันเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ด้วยเหตุนี้ มนุษย์จึงสร้างสรรค์ศิลปะขึ้นเพื่อถ่ายทอดความคิด ความเชื่อหรืออารมณ์ความรู้สึกของตน โดยเฉพาะดนตรี เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถทำหน้าที่ดังกล่าวได้เป็นอย่างดี เช่นเดียวกับสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เพื่อต้องการ

ถ่ายทอดความเชื่อเรื่องตำนานเทพนพเคราะห์ตามตำราโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์

2.1.2 แนวคิดด้านโหราศาสตร์

ซิเซโร (2535) กล่าวว่า “ในสมัยโบราณเชื่อว่า มนุษย์และสรรพสิ่งในโลกนี้ ต้องมีพลังงานหรือสิ่งพิเศษบางอย่างในธรรมชาติควบคุมอยู่ จึงได้สังเกต และแปลความหมายของปรากฏการณ์ต่างๆ ในจักรวาล เช่น ดวงดาว ดินฟ้าอากาศ หรือฤดูกาล แล้วประมวลผลว่า ในปรากฏการณ์นั้น จะมีอะไรเกิดขึ้นแก่โลกและสังคมมนุษย์ อันเป็นต้นกำเนิดแห่งวิชาโหราศาสตร์”

พุทธทาสภิกขุ (2529) อธิบายถึงหลักโหราศาสตร์ว่า “สิ่งที่เป็นเครื่องจักรที่หนุนให้กรรมดีหรือกรรมชั่ว หมุนวนมากระทบเจ้าของผู้กระทำ และเกิดผลต่างกรรมต่างวาระคือ หัวใจของโหราศาสตร์ เพราะโหราศาสตร์เป็นวิชาที่บอกถึงความหมุนเวียนนี้ ในทางพุทธศาสนา มิได้สมมติบุคลาธิษฐานขึ้น แต่คงความหมายโดยอรรถไว้ว่า “ธรรมชาติ” เพราะฉะนั้น จะเห็นได้ว่าทุกๆศาสนาต่างมีความจริงรวมกันหมด คือ มนุษย์อยู่ใต้การบังคับของธรรมชาติ โดยอาศัยกรรมเป็นแรงส่ง และโหราศาสตร์คือ วิชาที่บอกอิทธิพลแห่งธรรมชาติ”

ศิรินญา นภาศัพท์ (2551: บทคัดย่อ) ดำเนินการวิจัยเรื่อง พุทธศาสนากับโหราศาสตร์ พบว่า “โหราศาสตร์เป็นศาสตร์ที่มีประวัติมายาวนาน เมื่อมนุษย์เริ่มสังเกตปรากฏการณ์บนท้องฟ้า ซึ่งได้พัฒนาและผสมผสานมากับวิชาดาราศาสตร์ เทววิทยา และศาสนา ประโยชน์เด่นชัดของโหราศาสตร์คือ ช่วยให้คำปรึกษาเรื่องต่างๆ ช่วยในการทำความเข้าใจอุปนิสัย และศักยภาพของตนเอง รู้จุดอ่อน จุดแข็ง เพื่อปรับปรุง แก้ไข และพัฒนาให้ดีขึ้น ทั้งยังช่วยให้เข้าใจผู้อื่นด้วย เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขในสังคม”

ฉะนั้น โหราศาสตร์ จึงเป็นศาสตร์แห่งการทำนายปรากฏการณ์ต่างๆ ในธรรมชาติ อาทิ การเคลื่อนตัวของดวงดาวต่างๆ ในท้องฟ้า ซึ่งเชื่อว่ามีอิทธิพลหรือมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของมนุษย์จึงเป็นเหตุหนึ่งให้เกิดคติความเชื่อในเรื่องเทพนพเคราะห์ ประจำวันต่างๆ ในสัปดาห์ขึ้น เพื่ออธิบายถึงบุคลิก อุปนิสัย คุณลักษณะต่างๆ ของผู้ที่เกิดในวันใดวันหนึ่งในสัปดาห์ ตามหลักโหราศาสตร์ไทย ซึ่งเป็นแนวคิดส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยใช้ในการประพันธ์เพลงครั้งนี้

2.1.3 แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์

1. ความหมายและบริบทต่างๆ ของดนตรี

สงัด ภูเขาทอง (2532: 9) กล่าวว่า “ดนตรีเป็นเรื่องของเสียงที่อาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ และแปลความหมายโดยอาศัยวิธีจินตนาการหรือวิธีคิดคำนึงอันละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง

และเสียงที่ได้ยินนั้นอาจมีความหมายหรือไม่มีก็ได้ดุจเดียวกับภาษาพูด ซึ่งในการตีความหมายอาจจะแตกต่างไปตามแต่ละความคิดของแต่ละคนหรือรับรู้ไปคนละอารมณ์ก็ได้”

คมสันต์ วงศ์วรรณ์ (2551) กล่าวว่า “อริสโตเติล (Aristotle) อธิบายไว้ว่า ดนตรีเป็นการเลียนแบบอารมณ์ต่างๆ ของมนุษย์ เมื่อเราได้ยินเสียงดนตรีซึ่งเลียนแบบอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่ง ก็จะเกิดความรู้สึกคล้อยตามไปด้วย เช่น ถ้าได้ยินเสียงดนตรีที่กระตุ้นอารมณ์ที่ทำให้จิตใจต่ำบ่อยๆ ก็พลอยทำให้มีจิตใจตกต่ำ ตรงกันข้าม ถ้ามีโอกาสได้ฟังเสียงดนตรีที่ช่วยยกระดับจิตใจ ก็จะทำให้ผู้นั้นมีจิตใจสูงขึ้น”

พิชิต ชัยเสรี (2544: 32) กล่าวว่า “ดนตรีเป็นเครื่องจูงจิตที่สำคัญ เพราะเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่การจิตนาการได้มากที่สุด มีทั้งความอ่อนโยน สง่างาม มีอำนาจ และลึกลับ ในโบสถ์คริสต์ จึงมีการสวดมนต์ด้วยการขับร้องเป็นทำนองเพลง เพราะการกล่าวสรรเสริญพระเจ้าด้วยวิธีธรรมดา ย่อมไม่อาจเทียบได้กับการสรรเสริญด้วยบทเพลง ศาสนาประเภทเทวนิยม จึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับดนตรีอย่างแยกกันมิได้”

พระเจนดุริยางค์ (2527: 116) กล่าวว่า “บทเพลงประกอบด้วยประโยคต่างๆ บางชนิดทำให้เกิดความรู้สึกถึงความสง่า ความเคารพ บางชนิดทำให้รู้สึกมีความเข้มแข็ง บางชนิดทำให้เศร้าสลด บางชนิดก็ชวนให้เคลิบเคลิ้ม และอื่นๆ อีกมาก ทั้งนี้ย่อมแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์ จะตั้งจุดมุ่งหมาย และโน้มความรู้สึกให้บังเกิดขึ้นได้โดยทำนองของบทเพลง”

มนตรี ตราโมท (2540: 40) กล่าวว่า “สิ่งที่ประกอบเข้ากันเป็นเพลงหนึ่งๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้นๆ แต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองกับจังหวะ”

ข้อความดังกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่า ดนตรีเป็นศาสตร์ที่ใช้เสียงเป็นสำคัญ ซึ่งอาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ และแปลความหมาย โดยอาศัยจินตนาการของผู้ฟัง ผ่านการสร้างสรรค์ทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ของผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งต้องมีความเข้าใจและรู้สึกถึงความสัมผัสระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกับจังหวะ และลีลาของท่วงทำนองเพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามบทเพลงนั้น เพราะดนตรีเป็นเครื่องจูงจิตที่สำคัญ ให้ความรู้สึกอ่อนโยน สง่างาม มีอำนาจ และลึกลับ โน้มน้าวจิตใจของผู้ฟังให้เกิดสมาธิ เกิดความสงบได้ จึงเป็นแนวคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เพื่อถ่ายทอดความเชื่อเรื่องตำนานเทพนพเคราะห์ตามตำราโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทวดานพเคราะห์ด้วยเสียงดนตรี

2. ลักษณะของดนตรีพรรณนา

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2547: 118) อธิบายความหมายของดนตรีพรรณนาไว้ว่า “ดนตรีพรรณนาเป็นดนตรีบรรยายเรื่องราวที่ใช้ดนตรีบรรเลงล้วนๆ (Instrumental music) โดยมุ่งที่จะ

บรรยายเรื่องราวโดยใช้เสียงดนตรีดำเนินเรื่อง เช่น เพลง The Four Seasons ของวิวัลดีที่ใช้ดนตรีบรรยายลักษณะของฤดูต่างๆ ตามบทกลอน”

โกวิทย์ ขันธศิริ (2558: 266) กล่าวว่า

> ดนตรีพรรณนาหรือดนตรีบรรยาย หมายถึง เพลงประเภทหนึ่งที่ประพันธ์ขึ้นโดยการใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อในการบรรยายภาพหรืออารมณ์ ซึ่งอยู่ในความนึกคิดของผู้ประพันธ์ตามบทร้อยแก้วหรือร้อยกรองที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกมาใช้เป็นแนวทางให้เกิดความนึกคิด นึกเห็นขึ้นมา เป็นบทเพลงที่มีความหมายเป็นเรื่องราว ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกสะเทือนใจ คล้อยไปตามบทร้อยแก้วหรือร้อยกรองที่ตั้งไว้เป็นแนวทางของการประพันธ์ ถือได้ว่า เป็นการประพันธ์ในขั้นวิจิตรศิลป์ในทางดนตรี

สดับพิณ รัตนเรือง (2542) อธิบายลักษณะของดนตรีพรรณนาไว้ว่า

> ดนตรีพรรณนา หมายถึง เพลงบรรเลง (Instrumental music) ที่มีภาพ (Image) เรื่องราว (Story) หรือบรรยากาศ (Atmosphere) อะไรบางอย่างที่เล่าถึงพูดถึงได้ เป็นจุดกำเนิดของบทเพลง และในบางกรณีก็เป็นหลักให้บทเพลงดำเนินไปโดยตลอด นอกจากนั้น ดนตรีพรรณนายังเป็นการพยายามบรรยายภาพ หรือเล่าเรื่องราวบางอย่างออกมาด้วยเสียง และองค์ประกอบของดนตรี ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงที่ชอบแต่งดนตรีพรรณนา พร้อมจะละเลยไวยากรณ์ และเหตุผลของภาษาดนตรีตามที่ยึดถือกันในสมัยคลาสสิกได้เสมอ ตัวอย่างเช่น ย้ายทำนองในบันไดเสียงหนึ่งไปสู่บันไดเสียงต่างๆ ที่ผิดไปจากทฤษฎีที่เคยปฏิบัติกันมาเพื่อให้ผู้ฟังเห็นภาพและรู้สึกได้ถึงขุมนรกที่มีผีโขมดกำลังเต้นรำกันอย่างสุดฤทธิ์ ซึ่งหากแยกมาบรรเลงเป็นช่วงๆ อาจทำให้บทเพลงขาดความไพเราะได้ แต่ถ้าฟังทั้งหมดในภาพรวมตามบริบทของเรื่องราวที่มุ่งจะอธิบายด้วยเสียงดนตรี ก็อาจจะบังเกิดความไพเราะ และมีความหมายในเชิงศิลป์อย่างครบถ้วน

ดังนั้น ดนตรีพรรณนา จึงเป็นการใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อถ่ายทอดเรื่องราวบางอย่างของผู้ประพันธ์ ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกสะเทือนใจ คล้อยไปตามอารมณ์ของบทเพลง และเป็นแนวคิดสำคัญอีกประการหนึ่งของผู้วิจัยในการใช้เสียงดนตรีถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ ในรูปแบบการประพันธ์แบบอิงขนบโบราณ และการสร้างสรรค์แนวใหม่ได้อย่างเหมาะสมเป็นอย่างดี ซึ่งจะได้อธิบายรายละเอียดในหัวข้อหลักการประพันธ์เพลงไทยต่อไป

ทฤษฎีต่างๆ ที่ใช้ในงานวิจัยเรื่องนี้ ประกอบด้วย ทฤษฎีด้านดุริยางค์ไทย ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ และทฤษฎีสัญวิทยา ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1.4 ทฤษฎีด้านดุริยางค์ไทย

1) หลักการประพันธ์เพลงไทย

หลักการประพันธ์เพลงไทยที่ผู้วิจัยนำมาใช้การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นทฤษฎีของพิชิต ชัยเสรี (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2555) อธิบายไว้ว่า

> *ผู้แต่งต้องมีความพร้อมและเชี่ยวชาญในอุปกรณ์หรือเทคนิคที่จะใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองต่างๆ เป็นเพลงไทย อาทิ การยืดทำนอง ยุบทำนอง การทำสำเนียงภาษา การทำทางเปลี่ยน การทำทางกรอ การทำเสน่ห์ของเสียง และอัตลักษณ์เข้าแบบ หมายถึง มือฆ้องที่มีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกันในเพลงต่างๆ จากนั้น จะต้องมีแรงบันดาลใจ ซึ่งอาจจะมาจากเทวดาดลใจหรือทิพยดล (Divine Inspiration) หรืออาจเป็นการสำแดงความสามารถทางศิลปะโดยด้นขึ้นมาตามกระบวนการของ William Wordsworth ซึ่งมี 3 ขั้นตอนตามลำดับ คือ 1) ความตื่นเต้น (Exciting) หมายถึง สิ่งหนึ่งสิ่งใดหรือเหตุการณ์ใดๆ มากระทบจิตใจเรา จนเกิดอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งการตื่นเต้นของศิลปินนั้นมีความแตกต่างและพิเศษกว่าบุคคลธรรมดา เช่น การมองเห็นสีต่างๆ หรือได้ยินเสียงน้ำตก เสียงใบไม้ หรือแม้แต่ความเงียบ ก็สามารถทำให้ศิลปินหรือผู้แต่งเพลงเกิดความรู้สึกตื่นเต้นได้เช่นกัน 2) ความตรึงจิต (Memory) หมายถึง ความรู้สึกตื่นเต้นนั้นกระทบจิตใจจนฝังติดอยู่ในจิตใจตลอดเวลา รู้สึกอิ่มเอมกับสิ่งนั้น ไม่ว่าจะกำลังทำกิจกรรมใด เช่น กิน นั่ง เดิน หรือนอน 3) ความสงบ (Tranquility) หมายถึง ความตรึงจิตที่เกิดขึ้นนั้น ได้จมลึกลงไปในจิตใจ จนเมื่อเวลาผ่านไป จึงค่อยๆ ตกตะกอน กลายเป็นความสงบ ซึ่งความตรึงจิตหรืออารมณ์ที่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมากระทบของจิตใจนั้นยังคงอยู่ เพียงแต่ไม่รุนแรงเหมือนช่วงแรกๆในขั้นนี้ ศิลปินจึงเกิดพลังในการสำแดง (Urge for Expression) หรือสร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นนั่นเอง*

สำหรับกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ 8 กลวิธีในทฤษฎีของพิชิต ชัยเสรี (2556: 6-55) ดังต่อไปนี้

1. การกรอ เป็นการประพันธ์ทำนองเพลงให้มีทำนองช้าๆ เสียงยาวๆ หรือเสียง “จาว” เป็นส่วนใหญ่ เท่ากับเป็นการบังคับทางอีกประการหนึ่งด้วย แต่ทางกรอที่ดาดๆ นั้น อาจทำให้ผู้บรรเลงรู้สึกอึดอัดได้ การประพันธ์ลักษณะนี้จึงมิใช่เรื่องง่าย

2. การล้อ – ขัด – เหลื่อม มีความสำคัญในการประพันธ์เพลงไทย เพราะเป็นกลวิธีที่ช่วยสร้างสีสันหรือรสชาติให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ การล้อ คือ การแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 พวกในการบรรเลง โดยใช้ทำนองเดียวกัน พวกนำ (มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง) จะบรรเลงก่อน แล้วพวกตาม ((มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ) จะบรรเลงตามในทำนองเดียวกัน ความยากในการประพันธ์อยู่ที่ช่วงก่อนและหลังกระบวนการล้อจะเป็นอย่างไร มิใช้จะใช้กลวิธีการล้อก็ปฏิบัติโดยทันทีเมื่อสำเร็จหรือไม่มีทำนองจะล้อแล้วก็เลิกไปเฉยๆ ย่อมทำให้เพลงขาดความไพเราะได้

การขัด มีลักษณะเช่นเดียวกับการล้อ หากแต่ต่างกันที่ทำนองเท่านั้น แต่ลูกขัดมักขาดลูกล้อไม่ได้ เพราะเมื่อพวกนำและพวกตามบรรเลงทำนองต่างกัน เอกภาพในโครงสร้างของทำนองย่อมลดลง จึงจำเป็นต้องใช้ลูกล้อช่วยให้ความสมบูรณ์คงเดิม

การเหลื่อม เป็นการให้พวกหน้า และพวกหลังบรรเลงทำนองเดียวกัน แต่เริ่มต้นและลงจบไม่พร้อมกัน ดังนั้น ความยาวของสำนวนจึงควรพอดี ไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป ทำให้ผู้ฟังสามารถจับกลุ่มทำนองของพวกหน้าได้ทัน โดยมีพวกหลังบรรเลงย้ำทำนองเพื่อเติมเต็มความรู้สึกให้สมบูรณ์

3. การโยน การประพันธ์ลูกโยนนั้น นับเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งในการประพันธ์เพลงไทย หากเปรียบลูกล้อ-ขัด-เหลื่อม เป็นรสหวาน-เปรี้ยว-เค็ม ลูกโยนย่อมเทียบได้กับรสเผ็ดเลยทีเดียว ทั้งนี้ โครงสร้างของการโยนจะประกอบด้วยทำนอง 3 ส่วน คือ ส่วนท้าโยน ส่วนเนื้อโยน และส่วนปิดโยน แต่ในความเป็นจริง ผู้ประพันธ์อาจปรับเปลี่ยนส่วนต่างๆ ออกไปได้เช่นกัน

4. เที่ยวกลับ – ทางเปลี่ยน การประพันธ์ลักษณะนี้ เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายสำหรับคีตกวีไทย สามารถแสดงภูมิปัญญา และช่วยเพิ่มอรรถรสแก่บทเพลงอีกด้วย สำหรับเที่ยวกลับกับทางเปลี่ยนนั้น มีลักษณะร่วมกันคือ การตบแต่งประดับประดาทำนองเดิมให้มีลีลาอาการใหม่ แต่ข้อแตกต่างสำคัญคือ ทางเปลี่ยนยังคงต้องรักษาความยาวและลูกตกสำคัญไว้อย่างครบถ้วน ทว่าเที่ยวกลับไม่จำเป็น เพียงแต่ต้องรักษาลูกตกสุดท้ายที่หมดจังหวะหน้าทับไว้เท่านั้น

5. การเปลี่ยนบันไดเสียง ในดนตรีไทย มักเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปเป็นคู่สี่จากบันไดเสียงเดิม อาจจะเพราะต้องการใช้เสียงให้ครบทั้งเจ็ดเสียงก็เป็นได้ และในการเปลี่ยนบันไดเสียง อาจมีทำนองเป็นสะพานเชื่อมเสียงจากบันไดเสียงหนึ่งไปหาอีกบันไดเสียงหนึ่งก็เป็นได้ ทั้งนี้ ต้อพิจารณาออกแบบโดยรอบคอบ ทั้งก่อนเปลี่ยน ขณะเปลี่ยน และภายหลังการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วย จึงจะทำให้บทเพลงมีความไพเราะได้

6. การใช้กระสวนจังหวะ ในที่นี้ หมายถึง กระสวนจังหวะของทำนอง และกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับเท่านั้น สำหรับกระสวนจังหวะหน้าทับ โบราณาจารย์ได้สร้างหน้าทับไว้มากมาย แตกลูกแตกดอกออกไปสุดจะพรรณนา ผู้ประพันธ์จำต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลีลาทำนอง

เพลงของตน กระสวนจังหวะหลักมี 2 ชนิด คือ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้ ชนิดพิเศษหรือหน้าทับพิเศษ ก็ปรากฏอยู่มาก เช่น หน้าทับเบญจคีรี พระทอง ขึ้นม้า สมิงทอง เป็นต้น

ส่วนกระสวนจังหวะของทำนอง เป็นการถอดโน้ตหรือเสียงต่างๆ ออกจากทำนองหนึ่งๆ ให้คงไว้แต่กระสวนจังหวะแท้ๆ ที่ไม่มีทำนองใดเหลืออยู่ เช่น - ด - ม/รด - ล/- - - ซ/- - - ม/ เมื่อถอดโน้ตออกให้หมด จะคงเหลือเพียง - x - x/x x – x/- - - x/- - - x/ โดยลักษณการเช่นนี้ ผู้ประพันธ์อาจสร้างความคิดให้การประพันธ์ขึ้น โดยไม่ต้องอาศัยทำนองใดๆ ครั้นเสร็จสิ้นกระสวนจังหวะเช่นที่ว่านี้ จึงบรรจุทำนองภายหลังตามความเหมาะสม ซึ่งอาจจะง่ายกว่าการประพันธ์ด้วยทำนองตามปกติก็เป็นได้

7. สำเนียง (Intonation) ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทย หมายถึง ลีลาของบทเพลง ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้ 4 ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า ผู้ประพันธ์ต้องเลือกตบแต่งประดับประดาลีลาของบทเพลงแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ให้เหมาะสมของบทเพลงของตน เมื่อผนวกกับหน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง ลักษณะของวงดนตรี ผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์

ทั้งนี้ ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งที่แตกต่างไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ เรียกว่า “สำเนียงภาษา” เป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง โดยใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษา เช่น สำเนียงจีน มอญ พม่า ลาว เขมร เป็นต้น

8. ลักษณะเดี่ยว เป็นการประพันธ์ทำนองที่ประกอบด้วยกลวิธีพิเศษหรือเม็ดพรายของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดอย่างครบถ้วน เพื่อสำแดงทักษะความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง และแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์

อย่างไรก็ตาม ศิลปะมีกัมมันตภาพเป็นความเสรี การประพันธ์อาจยักเยื้องไปตามความงดงามของสำนวนเพลง โดยมุ่งหมายความไพเราะเหมาะสมเป็นสำคัญ ด้วยว่าศิลปะย่อมไม่มีอะไรถูกผิด เพราะความสำเริงของมนุษย์ไม่อาจบังคับกันได้ (พิชิต ชัยเสรี, 2556)

ทั้งนี้ พิชิต ชัยเสรี (สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2559) ยังกล่าวถึงลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทย อาจแบ่งออกเป็น 4 แบบด้วยกัน คือ

> *พวกแรกคือ บันดาลรังสฤษฏ์ (Creative inspiration) คือ ผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจ ซึ่งอาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อม ปรากฏการณ์ หรือจากเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองได้ ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้ ต้องเป็นคนพิเศษจริงๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้น ซึ่งหากสืบย้อนขึ้นไปจนถึงที่สุดเท่าที่ปรากฏหลักฐานคงสุดที่ครูมีแขก แรงบันดาลใจนี้ ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรียกว่า*

ทิพยดล จำพวกเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นต้น พวกที่สองเกิดขึ้นในคีตกวีรุ่นต่อมาจากประเภทแรก เรียกว่า ศึกษิตอนุรักษ์ (Classical conservatism) หมายถึง ผู้ประพันธ์ตามหลักการหรือ Structure อันวิจิตรบรรจงอย่างเคร่งครัดตามแบบแผนแต่โบราณ เช่น ครูมีแขก มาจนถึงพระยาประสานฯ พวกที่สามเป็นพวกที่เจริญรอยตามพวกที่สอง เรียกว่า ขนบภักดิ์สบสมัย (Trendy tradition) คือ มีแนวคิดคล้อยตามสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่ยังรักษาหลักการตามแบบแผนไว้ เช่น แต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บ ตัวอย่างเพลงโหมโรงพม่าวัดของครูเพ็งเป็นต้น พวกสุดท้ายเรียกว่า บุกไพรเบิกทาง (Contemporary) หมายถึง พวกที่สร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดง เพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ เช่น เพลงสรภัญญะของกรมพระยานริศ หน้าทับเบญจคีรีของหลวงประดิษฐ์หรือระบำนพรัตน์ของครูมนตรี เป็นต้น

สำหรับรูปแบบการประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ตามทฤษฎีของพิชิต ชัยเสรี (2556) ดังกล่าวข้างต้น ประกอบด้วยรูปแบบการประพันธ์เพลง 2 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่

1. รูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) เป็นการประพันธ์โดยมีแนวคิดคล้อยตามสมัยนิยมในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่คงขนบธรรมเนียมไว้ หมายความว่า คีตกวีย่อมปรับแปรบทเพลงของตนให้สอดคล้องตามกระแสความนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น ตัวอย่างเช่น

1.1 นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา

1) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา
- เพลงแขกสี่เกลอ เถา

2) ผลงานของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงชุดกะหรัดรายา
- เพลงนกเขาขะแมร์ เถา

3) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท

- เพลงพม่าเห่ เถา
- เพลงมอญรำดาบ เถา

1.2 นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม

1) บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

- เพลงเขมรละอออองค์ เถา (ทำนองเดิมจากเพลงเขมรเอวบาง สองชั้น)
- เพลงราตรีประดับดาว เถา (ทำนองเดิมจากเพลงมอญดูดาว สองชั้น)

2) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- โหมโรงประเสบัน (ทำนองเดิมจากเพลงต้นแขกไทร สองชั้น)
- เพลงแขกสาย เถา (ทำนองเดิมจากเพลงแขกโหม่ง สองชั้น)

3) ผลงานของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงโหมโรงกระสุนทอง (ทำนองเดิมจากเพลงกลม)
- เพลงอะแซหวุ่นกี้ เถา (ทำนองเดิมจากเพลงคุณลุงคุณป้า สองชั้น)

1.3 นิยมแต่งเป็นเพลงทางกรอ

1) ผลงานของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- โหมโรงปฐมดุสิต
- เพลงชมแสงจันทร์ สามชั้น

2) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท

- เพลงโสมส่องแสง สามชั้น
- เพลงขอมทรงเครื่อง เถา

3) ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง

- เพลงเพชรน้อย เถา
- เพลงสร้อยลำปาง เถา

1.4 นิยมแต่งเป็นเพลงลูกล้อลูกขัด

1) ผลงานของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

- เพลงธรณีร้องไห้ เถา

2) ผลงานของครูสิน ศิลปบรรเลง

- เพลงทะเลบ้า เถา

3) ผลงานของครูพุ่ม บาปุยะวาท

- เพลงทยอยญวน เถา
- เพลงทวอย เถา

1.5 นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ

1) บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

- โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น

2) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

- เพลงเขมรไทรโยก สามชั้น
- เพลงตับแม่ศรีทรงเครื่อง

3) ผลงานของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงชุดด้อมค่าย
- เพลงตับภุมริน

2. รูปแบบการสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) เป็นนวัตกรรม (Innovation) ในเพลงไทย โดยคีตกวีที่มีความสามารถในรุ่นถัดๆ มา มีความรู้สึกอยากลิ้มลองความแปลกใหม่ที่อาจจะล่วงขนบเดิมอยู่บ้าง ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมา ตัวอย่างเช่น

1) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- เพลงสรรเสริญเสือป่า
- เพลงทยอยนอก สามชั้น (ท่อน 3)

2) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท

- เพลงระบำนพรัตน์
- เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

3) ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง

- เพลงชเวดากอง เถา
- เพลงเงี้ยวรำลึก เถา

นอกจากนั้น เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันออกไป ในการประพันธ์เพลงจึงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่างๆ ดังที่จเร สำอางค์ (2550: 47-48) กล่าวถึง องค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่ออารมณ์และความรู้สึก ดังนี้

องค์ประกอบ	**อารมณ์ร่าเริง**	**อารมณ์เศร้า**	**อารมณ์ตื้นเต้น**
ความถี่	สูง	ต่ำ	หลากหลาย
ทำนอง	หนัก	เบา	หนัก
ความเร็ว	เร็ว	ช้า	ปานกลาง
ความดัง	ดัง	เบา	หลากหลาย
จังหวะ	ไม่สม่ำเสมอ	สม่ำเสมอ	ไม่สม่ำเสมอ

ตารางที่ 2 ตารางแสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่ออารมณ์และความรู้สึก

องค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งมีผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังนั้น ถือเป็นหนึ่งในปัจจัยที่สำคัญที่สุดในการส่งผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึก Farrar (2546: ออนไลน์) อธิบายว่า

เมื่อเร่งอัตราความเร็ว (Tempo) ในการบรรเลงดนตรีขึ้น สามารถจะทำให้เกิดความรู้สึกถึงความสุข, น่าตื่นเต้น, แปลกใจ, โกรธ และความกลัว หากเปลี่ยนแนวการบรรเลงดนตรีที่ลดอัตราความเร็วให้ช้าลงก็จะเกิดความรู้สึกถึงความโศกเศร้า, ความเงียบสงบ หรือความอ่อนโยนได้ ระดับเสียง (Pitch) เป็นความถี่ของเสียงดนตรี มีทั้งระดับเสียงสูง (แหลม) และต่ำ (ทุ้ม) ถ้าใช้เสียงแหลมสูงสามารถทำให้เกิดความรู้สึกถึงความสง่างาม, เฟ้อฝัน, น่าตื่นเต้น, ความโกรธ หรือความกลัว แต่ถ้าใช้เสียงทุ้มต่ำ จะทำให้เกิดความรู้สึกถึงความโศกเศร้า, ศักดิ์ศรี หรือความรุนแรง การควบคุมเสียง (Articulation) เป็นวิธีการปรุงเสียงการบรรเลงดนตรีให้ได้อารมณ์ความรู้สึก ดังเช่น การทำให้เสียงสั้นและคมชัดโดยแยกเสียงออกจากกัน (Staccato) จะทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน ร่าเริง กลัว หรือโกรธ ถ้าทำให้เสียงยาว และเชื่อมต่อเนื่องกัน (Legato) ก็จะทำให้เกิดความรู้สึกโศกเศร้า อ่อนโยน นุ่มนวล หรือรุนแรงได้ เป็นต้น

ดังนั้น การประพันธ์เพลงชุดนี้ ประกอบด้วยแรงบันดาลใจของผู้วิจัย และแนวคิดการประพันธ์เพลงไทย โดยตีความหมายข้อมูลเรื่องลักษณะเฉพาะ และบริบทอื่นๆ ของเทพนพเคราะห์ในตำราโหราศาสตร์ไทย แปลเป็นองค์ประกอบต่างๆ เกี่ยวกับเพลงประจำเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ เช่น ความถี่สูง - ต่ำ จังหวะช้า - เร็ว ทำนองที่มีเสียงหนัก - เบา กลายเป็นบทเพลงใหม่ จำนวน 10 เพลง เพื่อบรรยายและถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

2) รูปแบบของเพลงไทย

สงบศึก ธรรมวิหาร (2542: 70-71) กล่าวถึง “รูปแบบของเพลงไทย” ว่า เพลงไทยมีการแบ่งวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอน คือ เริ่มต้นจากการแบ่งวรรคก่อนหลายวรรครวมกัน เรียกว่า ท่อน, ตัว, จับ, ลา หรือองค์ แล้วแต่ลักษณะของเพลงเป็นประเภท ดังนี้

1. การแบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีหน้าทับ (เครื่องหนัง) ตีกำหนดจังหวะไปทุกระยะ หน้าทับมีหลายชนิด เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษต่างๆ ทำนองเพลง 1 วรรค หมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับความยาวของหน้าทับ 1 เที่ยว หรือเรียกว่า 1 จังหวะ เช่น เพลงที่มี 4 จังหวะหน้าทับ ก็หมายถึง เพลงนั้นมี 4 วรรค เป็นต้น

2. การแบ่งเป็นท่อน หมายถึง ทำนองที่ประกอบกันตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไปหรือหลายๆ วรรคมารวมกัน เรียกว่า “ท่อน” หลายๆ ท่อนมารวมกันเกิดเป็นเพลง ส่วนมากมักมี 2 – 3 ท่อน เพลงบางเพลงอาจมีถึง 10 ท่อนก็ได้ แล้วแต่ท่านผู้แต่งจะคิดประดิษฐ์ให้เป็นลักษณะใด

3. การแบ่งเป็นตัว คำว่า “ตัว” มีความหมายเช่นเดียวกับท่อน แต่ใช้เรียกการแบ่งเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิด (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะพิเศษ คือ แต่ละตัวมักลงท้ายอย่างเดียวกัน ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องลงท้ายเหมือนกันก็ได้

4. การแบ่งเป็นจับ จับก็คือท่อน แต่ใช้เรียกเฉพาะเพลงเชิดนอก เพราะใช้ปี่ เป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน “จับลิงหัวค่ำ” คือ ถ้าเชิดหนังจับออกมา ปี่ก็เป่าจับด้วยทุกครั้ง

5. การแบ่งเป็นองค์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งเป็นเพลงประเภท “เพลงตระ” นั้น จะแบ่งออกเป็นองค์แทนการเรียกว่า ท่อน เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง จึงให้ใช้คำว่า “องค์” เป็นการแสดงความเคารพ

นอกจากนั้น มนตรี ตราโมท (2540) ยังกล่าวไว้อีกว่า “เพลงๆ หนึ่ง มิไม่บังคับไว้ว่าต้องมีจำนวนจังหวะ จำนวนท่อน เท่าใด หากแต่ตามแบบแผนของไทยนับแต่โบราณมานั้น ท่อนหนึ่งๆ ไม่ปรากฏว่ามีน้อยกว่า 2 จังหวะหน้าทับ”

สงัด ภูเขาทอง (2532) กล่าวว่า ส่วนประกอบในบทเพลงไทย จะนำไปสู่การวิเคราะห์ถึงรายละเอียดต่างๆ ของบทเพลง ซึ่งสามารถแยกได้เป็น 2 พวก คือ

1. พวกที่เกี่ยวกับแนวปฏิบัติ เช่น การกวาด การสะบัด การสีแบบขับไม้ การสีแบบฉุยฉาย การใช้นิ้วพรม การใช้นิ้วแอ้ เป็นต้น การวางแนวปฏิบัติดังกล่าว บางเพลงก็วางไว้เรียบๆ บางเพลงก็วางไว้อย่างโลดโผนพิสดาร เพื่อความไพเราะสนุกสนานของผู้ฟัง หรือเร้าใจให้ชวนฟัง ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชนิด หรือวงดนตรีแต่ละประเภท ย่อมมีเทคนิคในการปฏิบัติคนละแบบกัน

2. พวกที่เกี่ยวกับทฤษฎี ในส่วนนี้ เป็นระเบียบแบบแผนอย่างหนึ่งที่คตีกวีได้บรรจุไว้ในบทเพลง ซึ่งอาจประกอบด้วยลักษณะใดลักษณะหนึ่ง หรือมีหลายลักษณะรวมกัน ดังต่อไปนี้

2.1 จังหวะ จังหวะของเพลงถือว่ามีความสำคัญยิ่ง เพลงที่ไม่เป็นทำนองแต่มีจังหวะก็พอฟังได้ แต่เพลงที่มีทำนองแต่ไม่มีจังหวะคือจังหวะไม่แน่นอนอาจฟังขัดหู จังหวะนั้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

2.2 ทำนอง หมายถึง เสียงสูงๆ ต่ำๆ ที่สลับกัน จะมีความสั้นยาว เบาแรง ตามความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชาติ ย่อมแสดงออกถึงลักษณะเด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเอง และผิดแผกไปจากทำนองเพลงของชนชาติอื่น เราสามารถฟังเข้าใจได้ว่าเพลงที่เราได้ยินนั้นเป็นเพลงของชาติใด ทำนองเพลงในดนตรีไทย จำแนกเป็น 2 พวกใหญ่ๆ คือ ทำนองเพลงในทางร้องพวกหนึ่ง และทำนองเพลงในทางบรรเลงอีกพวกหนึ่ง

2.3 พื้นผิว ในที่นี้ อาจหมายถึง การประสานเสียง ซึ่งในดนตรีไทย นิยมใช้แนวการประสานเสียง 2 แบบ คือ แบบ Monophony เป็นการบรรเลงเพลงโดยไม่มีการแปลทำนองของเพลง อาจไม่ใช่การประสานเสียงแต่เป็นคุณภาพของเสียง (Tone Color) ประเภทหนึ่งที่เกิดจาก

การนำเอาเครื่องดนตรีต่างชนิดที่มีกระแสเสียงต่างกันมาประสมกัน เกิดอารมณ์ใหม่ต่อการฟัง ส่วนการประสานเสียงอีกแบบหนึ่ง เรียกว่า Heterophony นิยมใช้กันมากในหมู่นักดนตรีไทย นักดนตรีทุกคนสามารถสร้างทางบรรเลงเป็นเฉพาะตัวเพื่อให้เหมาะกับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น โดยอาศัยทำนองหลักจากทำนองฆ้องวงใหญ่ แต่มิได้วางหลักเกณฑ์หรือกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ กระทำไปโดยอัตโนมัติ แต่ก็มักยึดถือครูเป็นเกณฑ์

2.4 คีตลักษณ์ หมายถึง รูปแบบหรือรูปร่างของบทเพลงที่เราสามารถมองเห็นได้ภายนอก ซึ่งแต่ต่างออกไปตามแต่คีตกวีจะเป็นผู้กำหนดขึ้น เพื่อให้ผู้ฟังได้ติดตามทำนองเพลงไปอย่างกลมกลืนและสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจจำแนกตามความแตกต่างได้ อาทิ รูปแบบที่แบ่งออกเป็นท่อน เช่น เพลงที่มีท่อนเดียว เพลงที่มี 2 ท่อน เพลงที่มี 3 ท่อน รูปแบบที่มีลูกนำหรือ Introduction คล้ายกับเพลงตะวันตก เช่น เพลงแสนคำนึง เพลงเงี้ยวรำลึก รูปแบบที่มีลูกหมด รูปแบบของเพลงที่มีหางเครื่องต่อท้าย และรูปแบบของเพลงที่มีสร้อยหรือดอก ดังนี้เป็นต้น

2.5 การรวมลีลาของบทเพลงย่อยๆ มาเป็นบทเพลงใหญ่ เช่น เพลงเดี่ยวเชิดนอก ทางพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ประกอบด้วย ต้นเชิดนอก แต่งตัว จับหนึ่ง ปรบมือ โห่เชิดครึ่งชั้น โยนออกเชิดครึ่งชั้น จับสอง โยนออกเชิดครึ่งชั้น ขอกอดขอจูบ เชิดชั้นเดียว เตียว เป็นต้น

2.6 การเคลื่อนย้ายบันไดเสียง เพลงไทยส่วนมากมักใช้เพลงบันไดเสียงเดียว แต่มีเพลงบางเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในตัว เช่น เพลงกราวใน เพลงแขกโอด เป็นต้น

2.7 ไวยากรณ์ของเพลง หากนำบทเพลงมาแยกออกจนกระทั่งถึงส่วนเล็กที่สุดก็ได้แก่เสียงที่เรียกเป็นตัวโน้ตต่างๆ การเปล่งเสียงออกมาเป็นโน้ตหนึ่งตัวอย่างนี้เรียกว่า พยางค์ เมื่อหลายๆพยางค์รวมกันโดยให้อยู่ในความควบคุมของจังหวะ ก็กลายเป็น วลี หลายวลีรวมกันก็เป็นประโยค โดยมักยึดจังหวะหน้าทับเป็นเกณฑ์ คือ สิ้นสุดจังหวะหน้าทับหนึ่งก็หมดหนึ่งประโยค และหลายๆ ประโยครวมกันก็จะกลายเป็นบท ซึ่งในทางดนตรีไทยเรียกว่า ท่อน หลายๆท่อนรวมกันกลายเป็นบทเพลงหนึ่งและถือว่าเป็นบทที่สมบูรณ์ เพลงหนึ่งจึงอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้

2.8 ความสัมพันธ์ของเสียงที่แฝงอยู่ในบทเพลงไทย เป็นการทำให้เสียงเพลงในบทเพลงสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับ ซึ่งคีตกวีไทยได้คิดหาวิธีเชื่อมต่อโดยอาศัยเสียงนำไปสู่การต่อเชื่อม ทั้งที่เป็นเสียงด้วยกันและจังหวะได้อย่างสวยงาม โดยใช้การเชื่อมประโยคของเพลง คือเสียงตอนจบประโยคกับเสียงที่จะขึ้นต้นประโยคใหม่จะต้องมีเสียงที่กลมกลืนกัน และทำให้ทำนองกลมกลืนกันด้วยหรือใช้การเชื่อมจังหวะของเพลง เพื่อให้ครบขนาดของเพลงและครบตามจังหวะ (หน้าทับ) เพลง

2.9 ทางของเพลง มีความหมาย 4 ประการ คือ

1. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางปี่ใน ดำเนินทำนองเพลงโหยหวน คลุมทำนองเพลงบ้าง เดินตามทำนองเพลงบ้าง ทางระนาดเอก มักบรรเลงยึดทำนองหลัก แต่ก็มีลูกเล่นพิสดาร อาทิ ลูกสะบัดบ้าง ลูกขยี้บ้าง เป็นต้น ซึ่งในแต่ละทางก็มีวิธีการดำเนินทำนองของตนแตกต่างกันไป

2. หมายถึง ลักษณะทำนองเพลงที่เกิดจากความคิดของคตีกวี ซึ่งมีความไม่เหมือนกัน เป็นเหตุให้สำนวนเพลงต่างกัน แม้มีรากฐานมาจากเพลงเดียวกัน แต่เมื่อนำมาปรุงแต่งแล้วรสชาติมักไม่เหมือนกัน เช่น เพลงทางฝั่งพระนคร มีสำนวนเป็นเพลงทางกรอ แต่เพลงทางฝั่งธนบุรีมีสำนวนเป็นเพลงทางเก็บ ดังนี้เป็นต้น

3. หมายถึง วิธีการนำเพลงมาบรรเลง เช่น ทางเดี่ยว หรือทางหมู่ ซึ่งมีทำนองเพลงไม่เหมือนกันแม้ว่าจะเป็นเพลงเดียวกัน

4. หมายถึง เครื่องนัดหมายของเสียงเพื่อการบรรเลงโดยเฉพาะ หรือบันไดเสียง (Scale) เช่น ทางเพียงออล่าง ทางเพียงออบน ทางใน ทางนอก ทางชวา เป็นต้น

พิชิต ชัยเสรี (2559: 4-5) กล่าวว่า องค์ประกอบของดนตรีไทย สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ดังนี้

1. ท่วงทำนอง (Melody) มี 3 องค์ประกอบด้วยกัน คือ

1.1 ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่าๆกัน

1.2 ความดัง-ค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกัน แต่มีความดัง-ค่อยแตกต่างกัน ก็มีผลต่อการแสดงออกของธาตุสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากนี้ ในดุริยางค์ไทยการประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดัง-ค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย

1.3 คุณภาพเสียง (Tone color) เสียงเดียวกัน แต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมให้สีสันแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดกัน จึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน การเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ

2. จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยมี 2 นัย คือ

2.1 จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งในดนตรีไทย ซึ่งขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลงเป็นสำคัญ สามารถบรรเลงได้หลากหลายลักษณะ เช่น การตีเปิด-ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะ (เพลงเถา) การตีเปิด-ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือฉิ่งโลม) การตีเปิด-เปิด (เพลงสาธุการ เพลงเชิด) เป็นต้น

2.2 จังหวะหน้าทับ เป็นกระบวนการนำ Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลงเครื่องหนังต่างๆ มาร้อยเรียงเป็นกระบวนต่างๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี

3. การประสานเสียง (Harmony) มี 2 นัย คือ

3.1 การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) เป็นการประสานเสียงที่ไม่มีในการบรรเลงดนตรีไทยโดยขนบ นอกจากคู่ประสานในเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ในเครื่องตี จะเข้ หรือซอสามสาย หรือเพลงบางลักษณะ เช่น ทำนองเห่ท้ายเพลงเต่าเห่ เป็นต้น

3.2 การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) เป็นการประสานเสียงในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่งๆ แต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่นๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 11-12) กล่าวว่า รูปแบบของเสียงที่มีการประสานสัมพันธ์กันหรือไม่ประสานสัมพันธ์ ทั้งที่มาบรรเลงซ้อนกันหรือบรรเลงพร้อมกัน เราเรียกว่า “พื้นผิว” (Texture) ตามนัยทางดนตรีทั้งสิ้น โดยลักษณะรูปแบบพื้นผิวนั้น เรียกว่า “การประสานเสียง (Harmony)” ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภท ดังต่อไปนี้

1. Monophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสาน ถือเป็นรูปแบบการใช้เสียงในแนวเสียงของดนตรีในยุคแรกๆ ของดนตรีในทุกวัฒนธรรม ในดนตรีไทย เพลงที่มีลักษณะแนวทำนองเดียว เช่น ทำนองการร้องร่าย การบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว หรือการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกหลายๆ ราง ในเพลงเดียวกัน อาทิ เพลงอาหนูสามชั้น เป็นต้น

2. Polyphonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประกอบด้วยแนวทำนองเด่น 2 แนวทำนองหรือมากกว่านั้น และแต่ละแนวทำนองมีความสำคัญเท่ากัน เป็นอิสระจากกัน แต่ทุกแนวสามารถประสานกลมกลืนไปด้วยกัน ในดนตรีไทยลักษณะแนวประสานเสียงแบบ Polyphonic Texture อาจพบได้ในการประสานเสียงของวงขับไม้คือ เสียงของคนขับลำนำประการหนึ่ง ขับประสานเสียงไปพร้อมกับเสียงคลอซอสามสายประการหนึ่ง และเสียงไกวบัณเฑาะว์อีกประการหนึ่ง รวมเป็น 3 แนวก็ได้

3. Homophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประสานด้วยแนวทำนองหลักแนวเดียว โดยมีกลุ่มเสียง (Chords) ทำหน้าที่ประสานเสียง เพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลักให้เด่นชัด และมีความไพเราะยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีแนวทำนองเด่นเพียงทำนองเดียว แต่กลุ่มเสียง (Chords) ที่ทำหน้าที่สนับสนุนนั้น มีความสำคัญไม่น้อยกว่าแนวทำนองหลัก การประสานเสียงดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันมากในดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน แต่ไม่นิยมใช้ในวัฒนธรรม

ดนตรีไทย ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการบรรเลงฆ้องหุ่ย 7 ใบ หรือวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีลักษณะคล้ายกับการประสานเสียงแบบดังกล่าวนี้

4. Heterophonic Texture เป็นรูปแบบของแนวเสียงที่มีทำนองหลายทำนอง แต่ละแนวมีความสำคัญเท่ากันทุกแนว ลักษณะการผสมผสานของแนวทำนองในลักษณะนี้พบมากในวัฒนธรรมดนตรีจีน ญี่ปุ่น ชวา แอฟริกา และดนตรีไทย เช่น แนวทำนองหลักหลายแนว ซึ่งอาจจะบรรเลงโดยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขลุ่ย ต่างมีอิสระในการสร้างลีลาของทำนองตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง แต่จะต้องอยู่ในกรอบของทำนองหลัก (ลูกฆ้อง) ร่วมกัน ดังนี้เป็นต้น

ดังนั้น รูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ตามทฤษฎีดังกล่าวข้างต้น แต่ละเพลงจะแบ่งออกเป็นช่วงหรือเป็นท่อน บางเพลงมีท่อนเดียว บางเพลงมีหลายท่อน ประกอบกับทำนอง จังหวะ ซึ่งบางเพลงอาจใช้จังหวะหน้าทับ รวมถึงการประสานเสียง และบริบทอื่นๆ แตกต่างกันไปตามลักษณะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ แล้วนำมาบรรเลงติดต่อกันทั้ง 9 เพลง โดยมีเพลงเชื่อม (เพลงแขกโหรา) ทำหน้าที่เชื่อมต่อทำนองในแต่เพลงด้วย รวมเป็น 10 เพลง ในชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

3) การดำเนินทำนองในเพลงไทย

สงัด ภูเขาทอง (2532) กล่าวว่า ทำนองเพลงในดนตรีไทย แบ่งออกเป็น 2 พวก คือ ทำนองเพลงในทางร้องพวกหนึ่ง และทำนองเพลงในทางบรรเลงอีกพวกหนึ่ง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ทำนองเพลงทางร้อง ประกอบด้วยทำนองเพลงที่แท้จริงกับเนื้อร้องที่เป็นภาษาพูดหรือคำพูด โดยหลักการแล้ว เนื้อร้องจะต้องผันแปรไปตามทำนองเพลง แต่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่จะต้องออกเสียงให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ และความไพเราะ โดยยึดถือทำนองเพลงเป็นหลัก ทำนองเพลงทางร้อง จึงต้องปรุงแต่งเสียง เพื่อให้เกิดความถูกต้องตามไวยากรณ์และความไพเราะ

2. ทำนองเพลงทางบรรเลง โดยปกติเครื่องดนตรีไม่อาจเลียนเสียงสำเนียงร้องที่มีการเอื้อนเป็นช่วงยาวๆ ได้ จึงต้องมีการปรุงแต่งวิธีการบรรเลงให้เหมาะกับเครื่องดนตรีนั้นๆ ทำนองเพลงทางบรรเลงจึงประกอบด้วยหลักสำคัญ 2 อย่าง คือ

2.1 ทำนองเพลงที่แท้จริง มักเรียกว่า “ลูกฆ้อง” หรือ “เนื้อฆ้อง” ถือเป็นเนื้อเพลงอันแท้จริงตามหลักดุริยางค์ไทย เพราะเมื่อมีผู้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ ย่อมต้องแต่งทำนองอันเป็นเนื้อฆ้องขึ้นก่อน ตลอดทั้งในขณะที่กำลังบรรเลงดนตรีไทย ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นๆ ต้องยึดถือทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักเช่นกัน

2.2 ทำนองปรุงแต่ง หรือการแปลทำนอง เป็นการประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์ทำนองเพิ่มเข้ามาในทำนองหลักหรือลูกฆ้อง เพราะการบรรเลงทำนองเดียวกันหรือแนวเดียวกัน หากบรรเลงซ้ำซาก อาจทำให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ จึงได้มีการพลิกแพลงทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยทำนอง

เดิมเป็นหลัก เรียกว่า การแปลทำนอง ซึ่งมักยึดเอาทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก และทำให้เกิดความไพเราะเหมาะสมกับลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แต่ยังคงยึดลูกตกของแต่ละวรรคเป็นสำคัญ

บุษกร สำโรงทอง (2539: 16-20) กล่าวถึง “หลักการดำเนินทำนอง” ว่า ในการศึกษาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผล และถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้

การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ จะยึดทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามเสียงตกหรือลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีคือต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่ผู้บรรเลงต้องสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกัน

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

ทำนองเพลงไทยนั้นเปรียบเทียบได้กับบทร้อยกรอง ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ มีสัมผัสนอก สัมผัสใน สร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกันจึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง

ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้น การดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่างๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงนั้น

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำๆ กัน

การดำเนินทำนองซ้ำๆ กัน เป็นข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี ทั้งนี้ ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำ

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง

ท่วงที ในที่นี้ หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทีที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้นๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังตน

เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ทำนองต่างๆ นั้น ย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้น จะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้น การพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวในการบรรเลงสูง คือ บรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่การจบน้อยเต็มที กรณีนี้ ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วยประคองให้สามารถออมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงได้โดยเรียบร้อย

การดำเนินทำนองในเพลง ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ตามทฤษฎีข้างต้น นักดนตรีต้องคำนึงถึงการปรุงแต่งวิธีการบรรเลงให้เหมาะกับเครื่องดนตรี และมีลีลากลมกลืนกับทำนองหลักในเพลงนั้น เพื่อสร้างสรรค์สุนทรียรสให้เกิดขึ้นแก่ผู้ฟัง และยังเป็นการถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ด้วยเสียงดนตรีตามลักษณะของดนตรีพรรณนา

4) การประสมวงดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท (2511: 259) กล่าวถึงหลักการประสมวงดนตรีว่า “สมัยโบราณใช้หลักการผสมวงโดยให้เครื่องดีดผสมกับเครื่องสี เพราะมีเสียงค่อนข้างเบาด้วยกัน และเครื่องตีผสมกับเครื่องเป่า เพราะมีเสียงค่อนข้างดังมากด้วยกัน ต่อมาเมื่อรู้จักวิธีแก้ไขเครื่องดนตรีให้ลดความดังลงได้ พอเสมอกัน จึงนำเครื่องตีและเครื่องเป่าบางอย่างเข้าผสมเฉพาะที่ต้องการและมีความจำเป็น ถ้าเครื่องดนตรีชนิดใดทำเสียงสูงๆ ต่ำๆ ได้หลายเสียง ก็ให้บรรเลงเป็นทำนอง หากทำเสียงสูงต่ำไม่ได้ ก็ให้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ”

นอกจากนั้น มนตรี ตราโมท (2540) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมไว้อีกว่า

เครื่องส่วนที่สำหรับบรรเลงเป็นทำนองนั้น ก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง เหล่านี้เครื่องส่วนที่สำหรับบรรเลงประกอบจังหวะ เพื่อให้เครื่องที่บรรเลงเป็นทำนองดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่างๆ กันอีกเหมือนกัน คือ เดินจังหวะตรง ห่างๆ เดินจังหวะย่อย ให้รู้จังหวะหนักเบา หลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ๆ เป็นประโยคๆ วรรคตอน แต่ก็มิได้บังคับว่า การประสมวงดนตรีวงหนึ่งๆ จะต้องมีครบทุกหน้าที่ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของวงชนิดนั้นๆ จะมีความต้องการเพียงไร เป็นแต่อธิบายให้ทราบว่า ถ้าวงดนตรีชนิดใดมีเครื่องดนตรีหลายอย่างก็ต้องมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังกล่าวมานอกจากนี้ การประสมวงดนตรียังต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้นๆ อีกว่า ถ้าประสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็นข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวง เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลม ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกันอีกประการหนึ่ง เครื่องที่มีเสียงตายตัว คือ แก้ไขความถี่ห่างของการเรียงเสียงไม่ได้ เช่น ขลุ่ย ปี่ และระนาด ถ้าหากจะประสมวงกัน จะต้องพิจารณาอีกว่า ความถี่ห่างของการเรียงเสียงเหมือนกันหรือไม่ หากการเรียงเสียงมีความถี่แตกต่างกันแล้ว ก็จะประสมกันเลยไม่ได้เป็นอันขาด

การประสมวงดนตรีไทย ตามแบบแผนนั้นมีอยู่ 3 ประเภทใหญ่ๆ ซึ่งมีหน้าที่ตามหลักการที่กล่าวมาข้างต้น (มนตรี ตราโมท อ้างถึงในสุรพล สุวรรณ, 2549: 68-72) ดังนี้

1. วงปี่พาทย์

1.1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย

1. ปี่ใน	4. ตะโพน
2. ระนาดเอก	5. กลองทัด
3. ฆ้องวงใหญ่	6. ฉิ่ง

(วิธีบรรเลงและหน้าที่ ดูในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่)

1.2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย

1. ปี่ใน	6. ฆ้องวงเล็ก
2. ปี่นอก	7. ตะโพน
3. ระนาดเอก	8. กลองทัด

4 ระนาดทุ้ม 9. ฉิ่ง

5. ฆ้องวงใหญ่

(วิธีบรรเลงและหน้าที่ ดูในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่)

1.3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

1. ปี่ใน ดำเนินทำนองถี่ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงช่วยนำวงด้วย

2. ปี่นอก ดำเนินทำนองลักษณะเดียวกับปี่ใน แต่มีหน้าที่ดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูง

3. ระนาดเอก โดยปรกติตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ โดยตลอด บางโอกาสอาจจะตีกรอหรือรัวบ้างก็ได้ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง

4. ระนาดทุ้ม ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีทีละมือบ้าง และมือละหลายๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกหลกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองให้สนุกสนาน

5.ระนาดเหล็ก ตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ บ้าง ตีกรอบ้าง และรัวบ้างเช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีหน้าที่ช่วยให้เสียงกระหึ่มขึ้นเท่านั้น ไม่เป็นผู้นำวง

6.ระนาดทุ้มเหล็ก ตีมือละลูกหรือหลายๆ ลูก ดำเนินทำนองห่างๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงในระยะห่างๆ

7.ฆ้องวงใหญ่ ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลง เป็นหลักของวง

8.ฆ้องวงเล็ก ตีเก็บถี่ๆ มือละลูกบ้าง มือละหลายๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกทำนองในทางเสียงสูง

9. ตะโพน ตีมือละหน้าให้เสียงสอดสลับกัน มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอน และประโยคของเพลง

10. กลองทัด ตีห่างบ้าง ถี่บ้าง ตามแบบแผนของเพลงแต่ละเพลง

11. ฉิ่ง โดยปรกติจะตีสลับกันให้ดังฉิ่งทีหนึ่ง ดังฉับทีหนึ่งโดยสม่ำเสมอ มีหน้าที่กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

12. ฉาบเล็ก ตีได้ทั้งให้ข้างๆ กระทบกัน หรือตีสองฝาเข้าประกบกัน มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับฉิ่ง หรือสอดคล้องไปกับทำนองเพลง

13. ฉาบใหญ่ ตีสองฝาเข้าประกบกันตามจังหวะห่างๆ มีหน้าที่ช่วยกำกับจังหวะห่างๆ ถ้าเป็นเพลงสำเนียงจีนก็ตีให้เข้ากับทำนองเพลง

14. โหม่ง ตีตรงปุ่มด้วยไม้นวมตามจังหวะห่าง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะต่างๆ

1.4 วงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วย

1. ขลุ่ยเพียงออ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

2. ระนาดเอก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

3. ระนาดทุ้ม วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

4. ฆ้องวงใหญ่ วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

5. ฆ้องวงเล็ก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

6. ซออู้ วิธีสีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

7. ตะโพน วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

8. กลองทัด วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

9. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ส่วนเครื่องกำกับจังหวะอีก 3 อย่าง คือ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่ง เลือกใช้ตามโอกาสที่เห็นสมควร

2. วงเครื่องสาย

2.1 วงเครื่องสายวงเล็ก ประกอบด้วย

1. ซอด้วง ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่เป็นผู้นำวง และเป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง

2. ซออู้ สีเป็นทำนองเพลง โดยหยอกล้อยั่วเย้าไปกับเครื่องดนตรีอื่นๆ

3. จะเข้ ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ บ้าง ห่างๆ บ้าง สอดแทรกให้เกิดความไพเราะ

4. ขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆ บ้าง หรือดำเนินเป็นทำนองเพลง

5. โทน ตีให้สอดสลับกับรำมะนา มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ

6. รำมะนา ตีให้สอดสลับกับโทน หน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ

7. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

2.2 วงเครื่องสายเครื่องคู่ ประกอบด้วย

1. ซอด้วง 2 คัน ดำเนินทำนองดังที่อธิบายในวงเครื่องสายวงเล็ก แต่หน้าที่การนำวงมีเพียงคันเดียว ส่วนอีกคันหนึ่งเพียงแต่ช่วยเป็นหลักในการดำเนินทำนองเนื้อเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ซออู้ 2 คัน วิธีสีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

3. จะเข้ 2 ตัว วิธีดีดและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

4. ขลุ่ยเพียงออ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

5. ขลุ่ยหลิบ ดำเนินทำนองเหมือนขลุ่ยเพียงออ แต่มีหน้าที่สอดแทรกทำนองในทางเสียงสูง

5. โทน วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

6. รำมะนา วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

7. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

3. วงมโหรี

3.1 วงมโหรีวงเล็ก ประกอบด้วย

1. ซอสามสาย
2. ซอด้วง
3. ซออู้
4. จะเข้
5. ขลุ่ยเพียงออ
6. ระนาดเอก
7. ฆ้องกลาง หรือฆ้องมโหรี
8. โทน
9. รำมะนา
10. ฉิ่ง

(วิธีบรรเลงและหน้าที่ ดูในวงมโหรีเครื่องใหญ่)

3.2 วงมโหรีเครื่องคู่ ประกอบด้วย

1. ซอสามสาย
2. ซอสามสายหลิบ
3. ซอด้วง 2 คัน
4. ซออู้ 2 คัน
5. จะเข้ 2 ตัว
6. ขลุ่ยเพียงออ
7. ขลุ่ยหลิบ
8. ระนาดเอก
9. ระนาดทุ้ม
10. ฆ้องกลาง หรือฆ้องมโหรี
11. ฆ้องวงเล็ก
12. โทน
13. รำมะนา
14. ฉิ่ง

(วิธีบรรเลงและหน้าที่ ดูในวงมโหรีเครื่องใหญ่)

3.3 วงมโหรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

1. ซอสามสาย ดำเนินทำนองเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆ บ้าง มีหน้าที่คลอเสียงคนร้อง และดำเนินทำนองเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. ซอสามสายหลิบ ดำเนินทำนองเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆ บ้าง ช่วยในการดำเนินทำนองโดยแทรกแซงไปในทางเสียงสูง

3. ระนาดเอก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

4. ระนาดทุ้ม วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

5. ระนาดเอกเหล็ก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

6. ระนาดทุ้มเหล็ก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

7. ฆ้องกลางหรือฆ้องมโหรี วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

8. ฆ้องวงเล็ก วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

9. ซอด้วง 2 คัน ดำเนินเป็นทำนองเพลง มีถี่บ้าง โหยหวนบ้าง เป็นเสียงยาวบ้าง เป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง แต่ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง เพราะมีระนาดเอกเป็นผู้นำวงแล้ว

10. ซออู้ 2 คัน วิธีสีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

11. จะเข้ 2 ตัว วิธีดีดและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

12. ขลุ่ยเพียงออ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

13. ขลุ่ยหลิบ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายเครื่องคู่

14. โทน วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

15. รำมะนา วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

16. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

นอกจากนี้ บุษกร สำโรงทอง (2539: 2-3) กล่าวถึง ความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีกับเสียงและวิธีบรรเลง ซึ่งมีความสำคัญประการหนึ่งในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยในวงดนตรีไทย ดังนี้

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	เสียง	วิธีดำเนินทำนอง	หมายเหตุ
ฆ้องวงใหญ่	โลหะ	เสียงต่ำอยู่ในระดับปานกลาง มีกังวานเสียงมาก	ดำเนินทำนองห่างๆ มีการตีคู่สี่ คู่แปด และสลับมือเป็นพื้น	มีความกังวานเสียงมาก หากดำเนินทำนองถี่ๆ จะฟังเข้าใจยาก ต้องใช้วิธีการตีประคบมือเพื่อห้ามการกังวานเสียง
ฆ้องวงเล็ก	โลหะ (ลูกฆ้องมีขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่)	เสียงสูงแหลม มีความกังวานเสียงมาก	ดำเนินทำนองถี่ๆ คล้ายระนาดเอก ตีซอยและสะบัดเป็นพื้น	เสียงแหลมสูง หากดำเนินทำนองแบบฆ้องวงใหญ่ จะกลบเสียงฆ้องวงใหญ่

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	เสียง	วิธีดำเนินทำนอง	หมายเหตุ
ระนาดเอก	ไม้เนื้อแข็ง	ช่วงเสียงกว้าง ประมาณ 3 ช่วงคู่แปด มีความกังวานเสียงน้อย	ดำเนินทำนองถี่ๆ หรือการตีเก็บ ใช้การตีคู่แปดเป็นพื้น	กังวานเสียงน้อย เมื่อตีมือเดียว จึงต้องใช้วิธีการตีคู่แปด พร้อมกันสองมือช่วยให้เสียงดังขึ้น
ระนาดทุ้ม	ไม้เนื้อแข็ง	ระดับเสียงค่อนข้างต่ำ มีกังวานเสียงน้อยกว่าฆ้องวงใหญ่	ดำเนินทำนองห่างบ้างถี่บ้าง ตีคู่สี่ คู่แปด สลับมือ หยอกล้อกับจังหวะเป็นพื้น	การบรรเลงหยอกล้อกับจังหวะช่วยเพิ่มรสชาติให้กับท่วงทำนองเพลงขณะบรรเลง
ระนาดเอกเหล็ก	โลหะ	มีระดับเสียงเช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีความกังวานเสียงมากกว่า	ดำเนินทำนองเหมือนระนาดเอก แต่ไม่นิยมใช้บรรเลงขึ้นต้นหรือบรรเลงเดี่ยว	เสียงกังวานมาก แต่ไม่หนักแน่นเท่าระนาดเอก บรรเลงเหมือนระนาดเอก ช่วยเพิ่มความกังวานให้กับทำนองนั้น
ระนาดทุ้มเหล็ก	โลหะ	มีระดับเสียงเช่นเดียวกับระนาดทุ้ม แต่มีความกังวานมากกว่า	ดำเนินทำนองห่างๆ คล้ายเบส ใช้การตีทั้งคู่สี่ คู่แปด และการตีสลับมือเป็นพื้น	กังวานเสียงมาก บรรเลงทำนองห่างๆ เพิ่มกังวานเสียงทุ้มให้กับวงดนตรี

ตารางที่ 3 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพ เสียง และวิธีการดำเนินทำนองเครื่องดนตรี

ดังนั้น หลักการประสมวงดนตรี สำหรับบรรเลงเพลงชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ จึงต้องคำนึงถึงคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี และวงดนตรีแต่ละประเภทที่มีความสอดคล้องหรือเหมาะสมกับทำนองเพลงลักษณะต่างๆ อาจประสมในลักษณะวงดนตรีไทยประยุกต์ ซึ่งแสดงถึงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ เช่น เพลงที่มีท่วงทำนองที่ให้ความรู้สึกถึงการต่อสู้ และสงคราม ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของพระอังคาร ควรใช้เครื่องดนตรีจำพวกเครื่องตี ประสมกันเป็นวงดนตรี เพราะสามารถสร้างคุณภาพเสียงที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกถึงความรุนแรง แข็งแกร่ง ในการต่อสู้กัน ได้ดีกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ ดังนี้เป็นต้น

5) การบรรเลงดนตรีไทย

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2521: 2548-249) กล่าวว่า “การบรรเลงเพลงให้ฟังไพเราะนั้น ต้องอาศัยเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงเสียงให้สอดประสานกัน เรียกว่า มีความสามัคคี คือ อุดหนุนซึ่งกันและกัน ทั้งยังควรคัดเลือกนักดนตรีให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เช่น ปี่ ถ้าคนเป่าดี เป่าแล้วฟังหวานหู แต่ถ้าคนเป่าไม่ดี เป่าแล้วก็จะกลายเป็นหนวกหู ถ้าจัดหาคนเป่าปี่ดีมาเป่าไม่ได้ ตัดออกเสียไม่มีปี่ก็จะดีกว่า เป็นต้น”

มนตรี ตราโมท (2540: 47-48) กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีว่า “ต้องจับเครื่องดนตรี และบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่และเดี่ยว รับร้องได้สนิทสนม ทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทางสละสลวย รักษาจังหวะและหน้าทับถูกต้องสม่ำเสมอ แนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลงถูกต้องไม่ขาดเกิน มีฝีมือความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้คล่องแคล่วชำนาญ”

บุญช่วย โสวัตร (2539: 15) กล่าวว่า “วิชาการดุริยางค์ไทย ได้กำหนดแบบแผนเชิงการบรรเลงไว้ในรูปของการปรับวงบรรเลงด้วยองค์ประกอบของวิชาการที่เกี่ยวข้อง มิได้กำหนดไว้เป็นการตายตัวว่า เพลงหนึ่งๆ นั้นจะต้องใช้เพียงสำนวนใดสำนวนหนึ่ง หรือวิธีใดวิธีหนึ่งเป็นการเฉพาะ โดยทั่วไปมักจะกำหนดเพียงกรอบหรือขอบเขตไว้เป็นเพียงหลักการให้ผู้ที่เกี่ยวข้องได้ใช้กลไกทางวิชาการเข้าประกอบกับแนวคิดที่ได้สร้างสรรค์ไว้บรรเลงตามกาลเทศะที่สมควรและเหมาะสม เพื่อสร้างสรรค์สุนทรียรสให้เกิดขึ้น เป็นสุนทรียรสของแต่ละกรณี”

การบรรเลงเพลงชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ จึงต้องคัดเลือกนักดนตรีที่มีคุณสมบัติเหมาะสมและมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น มีความเข้าใจในลักษณะเพลงแต่ละประเภท รักษาจังหวะให้เหมาะสมลักษณะของเพลง เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงนั้นให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง

2.1.5 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ (2551: 1) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดในการสร้างสิ่งใหม่ๆ ที่แตกต่างจากเดิม และเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ เกิดจากจิตนาการแล้วย้อนสู่สภาพความเป็นจริง (จากความฝันสู่ความจริง) เช่น การจินตนาการในการแต่งเพลงรัก อีกทางหนึ่งคือ เกิดจากความรู้ที่มีอยู่แล้วนำมาคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548: 49) กล่าวถึง ทฤษฎีของวัลลัส (Wallas) ว่า การจะเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้นั้นจะต้องใช้สมองทั้งซีกซ้ายและซีกขวา โดยมีขั้นตอนต่างๆดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมตัว (Preparation) และรวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 2 การครุ่นคิด (Incubation) เสมือนระยะฟักไข่ อาจจะฟักเป็นตัวหรือไม่ก็ได้

ขั้นที่ 3 การเกิดประกายแนวคิด (Illumination or Insight) เป็นระยะที่คิดคำตอบออกทันที โดยอาจจะอยู่ในสภาพที่ดูเหมือนว่าไม่ได้คิด ซึ่งอาจเรียกว่า “ความคิดแว้บ”

ขั้นที่ 4 การพิสูจน์ (Verification) และการทดสอบแนวคิดในการทดลองซ้ำๆ หลายครั้ง เพื่อให้ได้ผลเป็นข้อสรุป และกฎเกณฑ์ที่แน่นอน

Amabile (2542: 1-28) กล่าวว่า องค์ประกอบในการทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์นั้น มีด้วยกัน 3 ประการ ได้แก่

1. ความเชี่ยวชาญ (Expertise) หมายถึง ความรู้ด้านเทคนิค กระบวนการ และความฉลาด

2. ทักษะในการคิดอย่างสร้างสรรค์ (Creative-thinking skills) หมายถึง วิธีที่ใช้ในการแก้ปัญหา และเป็นสิ่งที่บ่งบอกว่า บุคคลนั้นสามารถแก้ปัญหาด้วยความยืดหยุ่น และมีจินตนาการกว้างไกลมากน้อยประการใด

3. แรงจูงใจ (Motivation) อาจเกิดขึ้นได้ทั้งภายนอก และภายใน สำหรับแรงจูงใจภายนอก เช่น เงินโบนัส หรือการเลื่อนตำแหน่ง และแรงจูงใจภายใน ซึ่งเกิดจากความปรารถนาอันแรงกล้า หรือความสนใจต่อสิ่งหนึ่งของบุคคล และมีผลกระทบต่อความคิดสร้างสรรค์มากกว่าแรงจูงใจภายนอก

ฉะนั้น ความคิดสร้างสรรค์ จึงเป็นทักษะที่มีอยู่ในบุคคลทุกคน และสามารถที่จะพัฒนาให้สูงขึ้นได้โดยอาศัยปัจจัยต่างๆ ประกอบเข้าด้วยกัน โดนเฉพาะในทางศิลปะและดนตรี ความคิดสร้างสรรค์นับว่ามีส่วนสำคัญในการสร้างแนวคิดใหม่ อันจะนำไปสู่การสร้างผลงานทางศิลปะหรือประดิษฐ์กรรมใหม่ให้เกิดขึ้นในโลก ทั้งยังก่อให้เกิดประโยชน์ต่อตนเอง และสังคมได้อีกด้วย ดังเช่น ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ นับว่าเป็นผลงานทางศิลปะชิ้นใหม่ อันเกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

2.1.6 ทฤษฎีสัญวิทยา

1. ความหมายของสัญญะ

กาญจนา แก้วเทพ (2552: 76) กล่าวว่า “สัญญะ (sign) หมายถึง สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (meaning) แทนของจริง / ตัวจริง (object) ในตัวบท (text) และในบริบท (context) หนึ่งๆ”

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2555: 17) กล่าวว่า “สัญวิทยา (Semiology) เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับสัญญะหรือสัญลักษณ์ คือ สิ่งใดก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมายโดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากสิ่งอื่น และบุคคลในสังคมยอมรับหรือเข้าใจ ในนัยนี้ สัญญะจึงไม่จำเป็นต้องเป็นเครื่องหมายในภาษาแต่เพียงอย่างเดียว ภาพยนตร์ การเดินของคนในเมือง รองเท้าบูทหรือการไม่สวมรองเท้าในสังคมที่บูชาการใส่รองเท้าต่างก็เป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น”

เจตนา นาควัชระ (2542: 40) ให้ความเห็นว่า “ความรู้สึกภายในเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดได้ยากด้วยภาษา สิ่งที่เรารู้สึกนึกคิดกับสิ่งที่เราพูดหรือบรรยายออกมาด้วยคำอาจไม่ตรงกัน เพราะอาจจะหาภาษาที่เป็นสื่อที่สมบูรณ์ไม่ได้ นักประพันธ์จึงต้องใช้สัญลักษณ์เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดนั้น”

ดังนั้น สัญญะหรือสัญลักษณ์ จึงเป็นลักษณะของสิ่งหนึ่งที่นำมาใช้กำหนดแทนอีกสิ่งหนึ่ง โดยผู้ส่งสารต้องการให้ความหมายบางประการไปสู่ผู้รับสาร และใช้วิธีการที่ผสานความหมายอยู่กับสัญลักษณ์เหล่านั้น ดังที่ สนอดกราส (2537: 4) ได้กล่าวถึงความสำคัญของสัญลักษณ์ที่มีต่อศาสนาไว้ว่า “สัญลักษณ์ทำหน้าที่เป็นสะพานทางปัญญาที่เชื่อมสิ่งที่เรามองเห็นกับสิ่งที่เรามองไม่เห็น เชื่อมตัวตนกับสิ่งที่ไร้รูปแบบ เชื่อมสิ่งที่เราอธิบายได้กับสิ่งที่เราอธิบายไม่ได้ สัญลักษณ์ศาสตร์ และสัญญะวิทยา เป็นวิธีการสื่อความหมาย ขั้นตอน และหลักการ ตลอดจนการทำความเข้าใจในความหมายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมหนึ่งๆ นั้นเอง”

2. รูปสัญญะและความหมายสัญญะ

สัญญะ ประกอบด้วย 1) รูปสัญญะ (signifier) เป็นสิ่งที่เราสามารถรับรู้ผ่านประสาทสัมผัส เช่น การมองเห็นตัวอักษร รูปภาพ หรือการได้ยินเสียงพูด (acoustic-image) และ 2) ความหมายสัญญะ (signified) หมายถึง ความหมาย คำนิยาม หรือความคิดรวบยอด (concept) ที่เกิดขึ้นในใจหรือในความคิดของผู้รับสาร (กาญจนา แก้วเทพ, 2552: 94-95)

เคอร์ติน (2551) กล่าวว่า โซซูร์ (Saussure) ให้นิยามของสัญญะไว้ว่า

> สัญญะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างสองปัจจัย ได้แก่ สัญญาณหรือ the signifier คือ สิ่งที่มีความหมายหรือก่อให้เกิดความหมาย กับสัญญัติหรือ the signified คือ ตัวความหมาย ประเด็นสำคัญของโซซูร์ก็คือ ความสัมพันธ์ระหว่างสัญญาณกับสัญญัติ มีลักษณะกำหนดขึ้น (arbitrary) ตัวอย่างเช่น ในภาษาพูด สัญญาณ “แดง” ไม่ได้มีความแดงอยู่ในคำ และเป็นที่น่าสังเกตว่าคำที่ใช้พูด/เขียนถึงสิ่งเดียวกันในภาษา (ของชาติต่างๆ) ปรากฏเป็นคำต่างกันมากมาย ประเด็นที่โซซูร์เน้นก็คือ สิ่งใดๆ ก็ตามย่อมไม่เกิดขึ้นก่อนชื่อของมันเอง สิ่งใดๆ ย่อมไม่สามารถกำหนดชื่อของตัวมันเอง เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ชื่อหนึ่งๆ ย่อมหมายถึงสิ่งเดียวกันในทุกๆ ภาษา ตัวอย่างเช่น ในภาษาเอสกิโมมีคำจำนวนมากสำหรับเรียก snow ซึ่งมีอยู่เพียงคำเดียวในภาษาอังกฤษ

3. ประเภทของสัญญะ

การแบ่งประเภทของสัญญะตามแนวคิดของเพียร์ซ (C. Peirce) ได้กำหนดไว้ 3 ประเภท ตามความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (เพียร์ซ อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2552: 79) ดังนี้

1) รูปเหมือน (icon) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ เป็นเรื่องของความเหมือนหรือคล้ายคลึงกับสิ่งที่มันบ่งถึง เช่น ภาพถ่าย ภาพเหมือน ภาพยนตร์ และแผนภาพเป็นต้น

2) ดัชนี (index) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะในลักษณะผลลัพธ์หรือการบ่งชี้ถึงบางสิ่งบางอย่าง เช่น รูปกราฟที่แสดงผลลัพธ์ของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง รอยเท้าของสัตว์ที่ประทับลงบนพื้นดิน หรือดัชนีที่อยู่ท้ายเล่มของหนังสือที่บอกให้เราทราบถึงข้อความที่เราต้องการจะค้นหา คุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่น่าสังเกตของสัญญะประเภทนี้ คือ เมื่อเราเห็นรูปสัญญะประเภทดัชนี ความหมายสัญญะที่เรานึกถึงไม่ใช่สิ่งที่เรามองเห็นในขณะนั้น เช่น ตัวอย่างที่ได้กล่าวมาแล้วคือ รอยเท้าสัตว์ที่เมื่อเราพบ เราไม่ได้นึกถึงรอยเท้าในขณะนั้น แต่เรานึกไปถึงตัวสัตว์ที่เป็นเจ้าของรอบเท้านั้น

3) สัญลักษณ์ (symbol) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่าง แต่มันไม่ได้มีความคล้ายคลึงกับสิ่งที่เราบ่งชี้เลย ซึ่งการใช้งานเป็นไปในลักษณะของการกำหนดขึ้นเอง หรือได้รับการยอมรับจนเป็นแบบแผน (convention) และต้องการมีเรียนรู้เครื่องหมายเพื่อทำความเข้าใจหรือเป็นการแสดงถึงการเป็นตัวแทน (representation) ซึ่งสังคมยอมรับความสัมพันธ์นี้ ตัวอย่างเช่น เครื่องหมายทางคณิตศาสตร์ หรือการสวนแหวนนิ้วนางข้างซ้ายแสดงถึงการแต่งงานเป็นต้น

4. ระดับในการแสดงความหมายของสัญญะ

โซซูร์ (โซซูร์ อ้างถึงใน อัจฉรา ปัณฑรานุวงศ์, 2551: 9) กล่าวว่า สัญญะใดๆ มีความหมายอยู่ 2 ระดับ คือ ระดับความหมายโดยตรง (Denotative meaning) และระดับความหมายโดยนัย (Connotative meaning) ดังนี้

1) ความหมายตรง หมายถึง ความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษร เป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ ความหมายที่ระบุอยู่ในพจนานุกรม เช่น แม่ หมายถึง สตรีผู้ให้กำเนิดลูก เป็นต้น หรืออีกตัวอย่างหนึ่งจากข้อความที่ว่า “นายกรัฐมนตรีคนนี้เป็นนักเรียนนอก” ความหมายโดยตรง ซึ่งเป็นความหมายในระดับที่หนึ่งก็คือ นายกรัฐมนตรีคนนี้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันการศึกษาในต่างประเทศ

2) ความหมายโดยนัย หมายถึง ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงของกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เช่น เวลาพูดถึง “แม่” บางคนอาจจะนึกถึงความอบอุ่น บางคนนึกถึงความเข้มงวด บางคนนึกถึงประสบการณ์อันขมขื่นเพราะเคยถูกแม่ทิ้งไป ระดับความหมายโดยนัย เป็นความหมายที่สะท้อนคุณค่าที่ผูกติดอยู่กับสัญญะนั้น เช่น ข้อความที่ว่า “นายกรัฐมนตรีคนนี้ เป็นนักเรียนนอก” ความหมายระดับโดยนัย ซึ่งเป็นความหมายในระดับที่สองก็คือ “นายกรัฐมนตรีคนนี้ เป็นคนเก่ง มีความสามารถ พูดภาษาอังกฤษได้ดี”

ทั้งนี้ การตีความหมายในระดับนี้ จะแสดงความหมายทั้งความหมายโดยตรง และความหมายโดยนัย ซึ่งวรรณพิมล อังคศิริสรรพ (2544 : 11) กล่าวว่า

> การตีความหมายทั้งความหมายโดยตรง และความหมายโดยนัย จำเป็นจะต้องเข้าใจความหมายในระดับสัญญะเสียก่อน จากนั้นจึงลงลึกไปสู่การวิเคราะห์ความหมายในระดับมายาคติ (Myths) ที่ต้องอาศัยบริบททางวัฒนธรรมในการอธิบายประกอบด้วย โดยมายาคติ ทำงานด้วยการเข้าไปครอบงำความหมายเบื้องต้นของสรรพสิ่ง ซึ่งเป็นความหมายเชิงผัสสะหรือประโยชน์ใช้สอยแล้วให้มันสื่อความหมายใหม่ในอีกระดับหนึ่ง ซึ่งเป็นความหมายเชิงอุดมการณ์ โดยบาร์ตส์ (Barthes) ได้อธิบายเชิงวิชาการเกี่ยวกับกระบวนการดังกล่าวไว้ว่า “มายาคติเป็นระบบสื่อความหมายซึ่งมีลักษณะพิเศษตรงที่มันก่อตัวขึ้นบนกระแสการสื่อความหมายที่มีอยู่ก่อนแล้ว จึงถือได้ว่า มายาคติเป็นระบบสัญญะในระดับที่สอง และเมื่อถูกจับยึดโดยมายาคติแล้วก็จะถูกทอนให้เหลือเป็นเพียงรูปสัญญะเพื่อสื่อถึงสิ่งอื่นเสมอ

การสื่อความหมายในระดับของความหมายโดยนัยนี้ มีแนวโน้มในการสื่อความหมายที่แตกต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับระดับของการสื่อความหมาย โดยสมเกียรติ ตั้งนโม (2546: ออนไลน์) ได้แบ่งออกเป็น 2 ระดับ ดังนี้

1) ระดับของปัจเจก (individual connotations) ในการทำความเข้าใจในสิ่งใดสิ่งหนึ่งของบุคคลนั้น เป็นการเรียนรู้วิธีการมองโลกและการที่บุคคลมีปฏิสัมพันธ์กับโลก ซึ่งการเรียนรู้เหล่านี้นี่เองที่จะทำให้บุคคลมีความเข้าใจและให้นิยามต่อสิ่งต่างๆ ซึ่งอาจจะเหมือนหรือแต่งต่างกันก็ได้ เรียกว่าประสบการณ์ สิ่งที่ควรระมัดระวังในการวิเคราะห์ในเชิงสัญศาสตร์ (semiotic analysis) สำหรับการสื่อความหมายในระดับนี้คือ การสื่อความหมายแบบส่วนตัว จึงอาจไม่ได้สื่อความหมายแตกต่างไปจากความหมายปกติ ดังที่คนอื่นๆมีส่วนร่วมในความหมายนั้น

2) ระดับของวัฒนธรรม (cultural connotations) การสื่อความหมายในระดับนี้แสดงถึงการที่วัตถุในวัฒนธรรมได้พ่วงเอาความสัมพันธ์และการสื่อความหมายเข้ามาในตัวมันและมีส่วนร่วมในการให้ความหมายกับผู้คนในวัฒนธรรม ยกตัวอย่างเช่น การมอบดอกกุหลาบที่คนให้การยอมรับในเชิงวัฒนธรรมเข้าใจร่วมกันว่า เป็นการแสดงถึงความรัก

ดังนั้น การศึกษาแนวสัญวิทยานี้ ถือว่าตัวกำหนดของการสื่อสารขึ้นอยู่กับสังคมและสิ่งรอบตัวบนโลกของมนุษย์ ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับกระบวนการของการสื่อสาร แต่ระบบสัญญะทำการควบคุมการสร้างความหมายของตัวบทให้เป็นไปอย่างมีความสลับซับซ้อนอย่างแฝงเร้น และต้องขึ้นอยู่กับลักษณะของแต่ละวัฒนธรรม

สำหรับทฤษฎีสัญวิทยาที่มีความสอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ผู้วิจัยพิจารณาออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 สัญญะในดนตรี เนื่องด้วยดนตรีไทย นับว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย สิ่งหนึ่งที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของความเป็นไทย นั่นคือ เครื่องดนตรีไทย ซึ่งพิจารณาได้ 2 ประการคือ ประการที่ 1 รูปร่างของเครื่องดนตรี และประการที่ 2 คือ เสียงของเครื่องดนตรี ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. รูปร่างของเครื่องดนตรีไทย เห็นได้ว่า เครื่องดนตรีไทยนั้น มีรูปร่างที่งดงาม อ่อนช้อย เช่น ซอสามสาย กระจับปี่ ระนาดเอก โทน เป็นต้น เครื่องดนตรีเหล่านี้ มีส่วนสัดเป็นเส้นโค้งบ้าง และมีปลายแหลมบ้างบางชนิดมีเส้นโค้งโอนสลวยคล้ายหลังคาบ้านไทย อาทิเช่น โขนของฆ้องวงใหญ่ หรือมีเส้นโค้งขึ้นไปจนถึงปลายคล้ายกับโขนเรือพระราชพิธีของไทยสมัยโบราณ เช่น โขนของซอด้วงที่เรียกว่า “ทวนบน” ดังนี้เป็นต้น สัญญะดังกล่าว สามารถแสดงโดยตรง และโดยนัยให้เห็นถึงลักษณะความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน

2. เสียงของเครื่องดนตรี มนุษย์สามารถรับรู้เสียงดนตรีด้วยประสาทสัมผัส โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ จังหวะ (Rhythm) ทำนองเพลง (Melody) และการประสานเสียง (Harmony) ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ดนตรีเกิดความสมบูรณ์ในการสื่อสาร ดังนั้นเสียงดนตรีจึงเป็นสัญญะในการสื่อความหมายโดยตรง และโดยนัยถึงความรู้สึกต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นความสนุกสนานร่าเริง ความเศร้า ความโกรธ ตื้นเต้น หรือความรัก เช่น ทำนองและจังหวะช้าให้ความรู้สึกเศร้า ทำนองและจังหวะเร็วให้ความรู้สึกสนุกสนานร่าเริง ฯลฯ โดยใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ทางเสียง เช่น ตัวโน้ต บันไดเสียง ท่วงทำนอง เป็นต้น

ประเด็นที่ 2 สัญญะเชิงสัญลักษณ์ในตำนานเทพนพเคราะห์ นับได้ว่า เทพพระเคราะห์ หรือที่นิยมเรียกกันว่า เทพนพเคราะห์ เป็นเทพที่เกี่ยวข้องกับโหราศาสตร์เป็นสำคัญ โดยนำดาวพระเคราะห์ที่อยู่ในระบบสุริยจักรวาลมาเป็นเทพแต่ละองค์ ประกอบด้วย พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระอังคาร พระพุธ พระเสาร์ พระพฤหัสบดี พระราหู พระศุกร์ และพระเกตุ ซึ่งล้วนแต่มีคุณลักษณะเฉพาะในการนำมาใช้เป็นสัญญะ และอธิบายถึงบุคลิก อุปนิสัย คุณลักษณะต่างๆ ของผู้ที่เกิดในวันใดวันหนึ่งในสัปดาห์ ทั้งด้านดีและด้านร้าย ตามการทำนายด้วยหลักโหราศาสตร์ไทย ดังคำกลอนโบราณกล่าวว่า “ดูยศศักดิ์ให้ดูอาทิตย์ ดูรูปจริตให้ดูจันทร์ ดูกล้าขยันให้ดูอังคาร ดูอ่อนหวานให้ดูพุธ ดูปัญญาบริสุทธิ์ให้ดูพฤหัส ดูโภคสมบัติให้ดูศุกร์ ดูโทษทุกข์ให้ดูเสาร์ ดูมัวเมาให้ดูราหู” นอกจากนั้น อรุณศักดิ์ กิ่งมณี (2551) กล่าวว่า “เนื่องจากชาวอินเดียแต่โบราณนั้น ให้ความสำคัญเรื่องของดาราศาสตร์เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะชาวฮินดูจะนับถือดาวพระเคราะห์ในระบบสุริยจักรวาลหรือดาวประจำวันทั้ง 7 ในสัปดาห์ว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ จึงยกย่องเคารพบูชาในฐานะเทพเจ้า เมื่อบูชาแล้วจะโชคดี เกิดสันติสุข” และเชื่อว่าเทพเหล่านี้มีความเกี่ยวข้องกับโชคชะตาของมนุษย์ จึง

ใช้เป็นส่วนหนึ่งในการทำนายบุคลิก และอุปนิสัยของเจ้าของดวงชะตา รวมถึงอิทธิพลที่มีต่อมนุษย์ ปรากฏความหมายทั้งโดยตรง และโดยนัย เชิงสัญญะในรูปแบบสัญลักษณ์ ดังนี้

ภาพที่ 1 เทพนพเคราะห์ “พระอาทิตย์”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

1.พระอาทิตย์ (Surya/Sun) สุริยเทพหรือเทพเจ้าเกี่ยวกับดวงอาทิตย์ของชาติต่างๆ ถือว่าเป็นการนับถือที่เป็นคติความเชื่ออันเก่าแก่ที่สุดของมนุษยชาติ เพราะพระอาทิตย์ได้ส่องแสงสว่าง ความอบอุ่น และสร้างชีวิตแก่สรรพสัตว์ทั้งหลายในโลก จึงทรงเป็นเทพแห่งแสงสว่าง ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้าสร้างพระอาทิตย์ขึ้น โดยนำราชสีห์ 6 ตัวมาร่ายเวทย์ให้ละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแดง พรมด้วยน้ำอมฤต ก็บังเกิดเป็นสุริยเทพขึ้น มีกายเป็นสีแดง ทรงพัสตราภรณ์สีทอง ประดับแก้วปัทมราช (ทับทิม) ทรงถือคันศรและลูกศร ทรงราชสีห์เป็นพาหนะ วิมานสีแดง ประจำอยู่ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน) ตามนิทานชาติเวรนั้น พระอาทิตย์เป็นมิตรกับพระพฤหัสบดี และเป็นศัตรูกับพระอังคาร

พระอาทิตย์ได้ชื่อว่า “เทพเจ้าผู้จรชั่วนิจนิรันดร์” ไม่เคยพักกร (คือเดินถอยหลัง) เหมือนดาวพระเคราะห์องค์อื่นๆ ในคัมภีร์เทพเจ้าของกรีก เรียกว่า “อพอลโล” (Apollo) เทพเจ้าแห่งแสงสว่าง และเจ้าชายแห่งสวรรค์ รูปโฉมถือว่าทรงเป็นสัญลักษณ์แห่งความงามและบริบูรณ์ของสวรรค์ นอกจากนี้ เทพ อพอลโล มักจะถือพิณไปทุกหนทุกแห่งจนเป็นที่ร่ำลือในฝีมือการเล่นพิณของพระองค์ จึงได้รับการยกย่องเป็นเทพแห่งการดนตรีอีกทางหนึ่ง และยังทรงถือธนูเช่นเดียวกับไดแอนน่า (พระจันทร์) ผู้เป็นน้องคู่แฝดของพระองค์ จึงถือว่าทรงเป็นนักขมังธนูด้วย ส่วนคติความเชื่อในคัมภีร์วิษณุปุราณะ กล่าวว่า ทรงประทับบนรถเทียมม้า 7 ตัว มีนายสารถี คือ อรุณเทพบุตร การที่ใช้รถ

เทียมม้าถึง 7 ตัว ก็คงจะมีนัยว่าทรงเป็นใหญ่ในวันทั้ง 7 ของสัปดาห์ มีพระชายาชื่อ นางสัญญา ธิดาพระวิศวกรรม และยังมีชายาอีก 4 องค์ คือ ฉายา สุวรรณี สวาดิ และมหาวีรยา (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทย พระอาทิตย์ เป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทบาปเคราะห์ ให้ผลในทางก้าวร้าวรุนแรงเฉียบไว มีสัญลักษณ์แทนตัวเองด้วยเลข 1 และเมื่อสร้างขึ้นมาจากราชสีห์ 6 ตัว จึงทำให้มีกำลังพระเคราะห์เป็น 6 บุคคลที่เกิดในวันอาทิตย์นั้น จะมีลักษณะนิสัยดุร้ายเหมือนกับราชสีห์ รักยศ ตัดสินใจไว เฉียบขาด มีอำนาจ รักอิสระ แต่ซื่อสัตย์ เช่นเดียวกับคติความเชื่อของชาวกรีก ซึ่งพลูหลวง (2530) กล่าวว่า สุริยเทพหรือเทพเจ้าแห่งแสงสว่าง ได้รับยกย่องอีกด้านหนึ่งว่า ทรงเป็นเทพเจ้าแห่งความสัตย์ซื่อ ไม่กล่าวเท็จ เหตุนี้ เทพเจ้าผู้มีร่างอันงามอย่างหาที่ติมิได้ผู้นี้ จึงได้รับการยกย่องว่า ทรงดำรงเกียรติยศอันสูงส่ง สุริยเทพ “รา” ของอิยิปต์ ก็เป็นตัวแทนของเกียรติทั้งปวง เช่นเดียวกับในตำราโหราศาสตร์ไทย เมื่อกล่าวถึงพระอาทิตย์ จะยกย่องว่า เป็นผู้มีเกียรติยศ ถือตน มีลักษณะของความเป็นใหญ่ สมกับคำกลอนที่กล่าวยกย่องว่า “ดูยศศักดิ์อัครฐาน ให้ดูอาทิตย์”

พระอาทิตย์มีนามที่ใช้เรียกหลายนาม (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น สาวิตรี (ที่ลับจากฟากฟ้าไปแล้ว) สวิตฤ (ผู้เลี้ยว) วิวัสวัต (ผู้มีรัศมี) ภาสกร (เทพเจ้าแห่งแสง) ทินกร (ผู้ที่ทำให้มีกลางวัน) โลกจักษุ (ตาของโลก) มิหิระ (ผู้ประทานน้ำให้แก่พิภพโลก) ครหะบดี (ผู้เป็นเจ้าแห่งหมู่ดาว) ระวี (ผู้มีแสงแรงกล้า) เป็นต้น

เทพพระอาทิตย์ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง ยศศักดิ์ (ไทย) ความงามและบริบูรณ์ของสวรรค์ (กรีก) เกียรติยศ (อินเดีย) เป็นต้น

ภาพที่ 2 เทพนพเคราะห์ “พระจันทร์”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

2. พระจันทร์ (Chandra/Moon) เทพแห่งราตรี จินตนาการและการล่าสัตว์ ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระจันทร์จากนางฟ้า โดยร่ายเวทย์ให้นางฟ้า 15 องค์ละเอียดลงเป็นผง แล้วหุ้มห่อด้วยผ้าสีเหลืองอ่อน ประพรมด้วยน้ำอมฤต ก็บังเกิดเป็นพระจันทร์เทพบุตรขึ้น มีกายสีนวล ทรงอาภรณ์สีเหลืองอย่างกษัตริย์ ประดับด้วยไข่มุกหรือเพชร ทรงถือพระขรรค์และโล่ ทรงม้าเป็นพาหนะ วิมานสีแก้วมุกดา ประจำอยู่ทิศตะวันออก (บูรพา) ตามนิทานชาติเวร พระจันทร์เป็นมิตรกับพระพุธ และเป็นศัตรูกับพระพฤหัสบดี พระจันทร์

ในทัศนะของฮินดูและไทยนั้น พลูหลวง (2530) อธิบายว่า “เป็นเพศชาย ด้วยเทพเจ้าผู้ทรงฤทธิ์ทั้งหลาย มักเป็นชายทั้งสิ้น ส่วนพระจันทร์ในเทพปกรนัมของกรีก คือ ไดแอนน่า (Diana) คู่แฝดของอพอลโล ตามคติเรื่องลัทธิคู่ (Dualism) โดยถือว่า ทุกอย่างในโลกนี้ต้องมีของคู่กันเสมอ ดังนั้น พระอาทิตย์ จึงคู่กับพระจันทร์ จันทราเทพจึงเป็นพระขนิษฐาฝาแฝดของสุริยเทพ เทพีไดแอนน่า ทรงดงามเป็น 1 ใน 3 เทพีผู้เลอเลิศบนสรวงสวรรค์ ทรงเป็นเทพีแห่งการล่าสัตว์ด้วย ในสมัยโบราณ การล่าสัตว์มักจะออกล่าในเวลากลางคืน เพราะสัตว์ป่าจะออกหากินตอนกลางคืน”

คัมภีร์ของอินเดีย (พลูหลวง, 2530) กล่าวว่า “พระจันทร์เป็นเพศชาย เทพแห่งเมรัย (โสมเทพ) ได้แต่งงานกับพระธิดาของฤษีทักษะ ที่จริงนามของธิดาของพระทักษะ 27 องค์ อันเป็นชายาของพระจันทร์นั้นก็คือ ซื่อดาวฤกษ์ 27 กลุ่มบนท้องฟ้า ยามเมื่อพระจันทร์ เสด็จโคจรลีลาศไปในห้วงอากาศ ก็จะผ่านกลุ่มดาวฤกษ์ต่างๆ กลุ่มละประมาณ 1 วัน ก็เสมือนได้เสด็จไปสู่พระชายาแต่ละองค์นั่นเอง และในบรรดาชายา 27 องค์นั้น พระจันทร์ทรงพอพระทัยนางโรหิณี ซึ่งเป็นธิดาองค์ที่ 4 มากที่สุด เป็นผลให้ชายาองค์อื่นๆ ไปฟ้องฤษีทักษะพระบิดา จนพระทักษะต้องเข้าไปไกล่เกลี่ย แต่ก็ไม่สามารถกลับใจให้พระจันทร์รักพระชายาองค์อื่นเท่าเทียมกับนางโรหิณีได้ พระทักษะจึงสาปบุตรเขยอย่างแรงว่า อย่าได้มีบุตรสืบตระกูลต่อไป และให้เป็นฝีในท้อง ทำให้บรรดาพระชายาเกิดความสงสาร ไปทูลขอความกรุณาให้พระบิดาผ่อนผันโทษแก่พระสวามี แต่พระทักษะเป็นเทพผู้มีฤทธิ์และศักดิ์สิทธิ์เช่นเดียวกับพระอิศวร เมื่อสาปลงไปแล้วไม่อาจถอนคำได้ แต่ก็พอจะผ่อนผันให้อาการของโรคปรากฏเป็นพักๆ คือ เป็นๆหายๆ เหตุนี้ พระจันทร์จึงไม่คงรูปอยู่เสมอ มีเต็มดวงบ้าง บางคราวก็ไม่เต็มดวงดั่งปัจจุบัน”

ในโหราศาสตร์ไทย พระจันทร์เป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทศุภเคราะห์ ให้ผลในทางนุ่มนวลอ่อนโยน ซึ่งมีสัญลักษณ์แทนตัวเองด้วยเลข 2 และสร้างขึ้นมาจากนางฟ้า 15 องค์ จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 15 ซึ่งพลูหลวง (2530) กล่าวว่า “การที่นำนางฟ้ามาร่ายพระเวทปั่นสร้างพระจันทร์ขึ้น เพื่อเน้นถึงต้นกำเนิดของพระจันทร์นั้น แท้จริงหลอมหล่อมาจากเพศหญิง พระจันทร์จึงครองความอ่อนหวานนุ่มนวล และจริตมารยา ดวงจันทร์มีอำนาจเหนือภาวะจิตใจมนุษย์ในด้านจินตนาการ เพราะอิทธิพลของดวงจันทร์ มักจะกระตุ้นประสาทให้คนที่มีโรคจิตอ่อนๆ เกิดคลั่งขึ้นมาเรียกว่า โรค

“ลูนาติค” ทำให้พูดจาไร้สาระ บางคนมีกามารมณ์รุนแรงขึ้นเมื่อพระจันทร์เต็มดวง บางคนเป็นฮิสทีเรียเพ้อฝันไปต่างๆ พระจันทร์จึงได้ชื่อว่าเป็นเจ้าแห่งจินตนาการอีกด้วย”

บุคคลที่เกิดในวันจันทร์ มีลักษณะเป็นสตรี มีรูปร่างงดงาม ร่าเริง น่ารัก เจ้าเสน่ห์ แต่มีนิสัยอ่อนโยนละมุนละไม พระจันทร์มีนามที่ใช้เรียกอื่นๆ (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น ศศี (ผู้มีลายเหมือนกระต่ายป่า) นิศากร (ผู้ทำให้เกิดกลางคืน) ศีตานศุ (ผู้มีแสงอันขาว) มฤคางกะ (ผู้มีลายเหมือนกวาง) ศิวเสขร (ผู้เป็นเสี้ยวที่ถูกผ่าโดยพระศิวะ) เป็นต้น

เทพพระจันทร์ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง ความอ่อนหวานนุ่มนวล (ไทย) ความงาม (กรีก) เทพแห่งเมรัย (อินเดีย) การล่าสัตว์ (กรีก) เป็นต้น

ภาพที่ 3 เทพนพเคราะห์ “พระอังคาร”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

3. พระอังคาร (Mangala) ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า

> พระอิศวรผู้เป็นใหญ่ ทรงสร้างพระอังคารขึ้นด้วยมหิงษา (กระบือ) 8 ตัว ร่ายเวทย์ให้ละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแดงอ่อนๆ แล้วพรมด้วยน้ำอมฤต ก็เกิดเป็นองค์พระอังคารเทพเรืองฤทธิ์ขึ้น มีกายเป็นสีแก้วเพทาย ทรงพัสตราภรณ์สีแก้วโกเมน (ม่วงแดง) ทรงถือขวาน บางตำราว่า ทรงถือพระขรรค์ และโล่ ทรงกระบือเป็นพาหนะ วิมานสีทับทิม ประจำอยู่ทิศตะวันออกเฉียงใต้ (อาคเนย์) เป็นเทพแห่งสงคราม ตามนิทานชาติเวร พระอังคารเป็นมิตรกับพระศุกร์ และเป็นศัตรูกับพระอาทิตย์

พระอังคารในตำนานเทพปกรนัมของกรีก ทรงเป็นเทพบุตรมีพระนามว่า “มาส์” (Mars) หรือ แอเรส (Ares) เทพเจ้าแห่งสงคราม ใจคอเหี้ยมโหด ชอบรบพุ่งตีรันฟันแทง และการสงครามเช่นเดียวกับความเชื่อของอินเดียและไทยที่กล่าวว่า พระอังคารเป็นมหาเสนาหรือแม่ทัพใหญ่ ทรงมีลักษณะงดงามอย่างมหาบุรุษ เข้มแข็ง แต่ท่าทางดุร้ายฉุนเฉียว (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทย พระอังคารเป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทบาปเคราะห์ ให้ผลในทางรุนแรงและกำลังเร่าร้อน ซึ่งมีสัญลักษณ์แทนตัวเองด้วยเลข 3 และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากมหิงสา 8 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 8 บุคคลที่เกิดวันอังคาร จึงมักเป็นคนมุทะลุ ตึงตัง ชอบใช้กำลัง และใจร้อน พระอังคารมีนามที่ใช้เรียกอื่นๆ (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น มังคลเทพ มหาเสนา (นักรบผู้ยิ่งใหญ่) สิทธิเสนา (ผู้นำแห่งกองทัพของเหล่านักสิทธิ์) คุหะ (บุรุษลึกลับ) ศักดิธร (ผู้มีหอกเป็นอาวุธ) เป็นต้น

เทพพระอังคาร มีความหมายเชิงสัญญะเหมือนกันในคติความเชื่อของแต่ละชนชาติคือ การต่อสู้ หรือสงคราม

ภาพที่ 4 เทพนพเคราะห์ “พระพุธ”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

4. พระพุธ (Budha) เทพแห่งวาจาและพาณิชย์ ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระพุธขึ้นด้วยพญาคชสาร (ช้าง) 17 ตัว โดยร่ายเวทย์ให้ป่นลง แล้วห่อด้วยผ้าสีเขียวใบไม้ ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นพระพุธเทพ เทวา สีกายเป็นสีแก้วมรกต แต่งกายเป็นฤาษี อาภรณ์สีเขียวใบไม้ ทรงถือของ้าว บางตำราว่า ทรงถือพระขรรค์ ทรงช้างเป็นพาหนะ วิมานสีมณี ประจำอยู่ทิศใต้ (ทักษิณ) ตามนิทานชาติเวร พระพุธเป็นมิตรกับพระจันทร์ และเป็นศัตรูกับพระราหู

พระพุธในตำนานเทพปกรนัมของกรีก ทรงเป็นผู้สื่อสารของเทพเจ้า นามว่า “เมอคิวรี่” (Mercury) หรือ “เฮอเมส” (Hermes) มีปีกที่ข้อเท้าสองข้าง ทำให้สามารถไปไหนมาไหนได้รวดเร็ว อาจเนื่องมาจากดวงพุธอยู่ใกล้พระอาทิตย์มากที่สุด จึงโคจรเร็วกว่าดาวทุกดวง ดังนี้ ดาวพุธในทัศนะของกรีก จึงหมายถึง การสื่อสาร การติดต่อ และการทูต ส่วนในคัมภีร์ของอินเดีย กล่าวว่า พระพุธ

เป็นโอรสของพระโสม (พระจันทร์) เกิดจากนางโรหิณี อีกตำราหนึ่งว่า เกิดจากนางดารา ชายาของพระพฤหัสบดี ซึ่งพระจันทร์ไปแย่งตัวมา และเกิดลูกกับพระจันทร์ เป็นเรื่องพิพาทถึงขนาดต้องรบราฆ่าฟันกันในสวรรค์ แต่สุดท้ายพระจันทร์ก็ต้องคืนนางดาราให้พระพฤหัสบดีสามีเดิมไป พระพุธเป็นโอรสพระจันทร์ที่ติดท้องไปด้วย ต่อมาพระพุธได้เข้าพิธีวิวาห์กับนางอิลา พระราชธิดาของพระมนูไววัสวัต จนเกิดโอรสกับนาง มีนามว่า ปุรูรารวัส เพราะพระพุธทรงเพศฤาษีจึงมีปัญญาทางการรจนาหนังสือและกวีนิพนธ์ พระองค์จึงรจนาบทสวดฤคเวทขึ้น ดังนั้น ดาวพุธคือ สมอง การเขียนหนังสือและกวีนิพนธ์ แสดงภูมิปัญญาเกี่ยวกับการสื่อสาร การทูต ดาวพุธ จึงหมายถึง “ดนตรี” อีกด้วย หากจะให้ความหมายกระชับพุธก็คือ “เสียง” การเจรจาก็ดี การบรรเลงดนตรีก็ดี การทูตก็ดี จะต้องใช้เสียงเป็นสำคัญ กำเนิดของเมอคิวรี่ เทพเจ้าดาวพุธในทัศนะตะวันตกก็มีการเกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีอยู่แล้ว พุธจึงอาจหมายถึงเครื่องดนตรี ตัวการที่ทำให้เกิดเสียงด้วย (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทย พระพุธ เป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทศุภเคราะห์ ให้ผลในทาง อ่อนโยน ไพเราะสุขุม ซึ่งมีสัญลักษณ์แทนตัวเองด้วยเลข 4 และเมื่อสร้างขึ้นมาจากคชสาร 17 เชือก จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 17 บุคคลที่เกิดวันพุธ จึงมีนิสัยสุภาพอ่อนโยน กริยามรรยาทเรียบร้อย วาจาไพเราะอ่อนหวาน ฉลาดในเชิงพูด เรียกว่าเป็น “เจ้าแห่งวาทะศิลป” พระพุธมีนามที่ใช้เรียกหลายนาม (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น โสมยะ (ลูกของโสม) ศยามางคะ (บุรุษกายดำ) เป็นต้น

เทพพระพุธ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง การสื่อสารเจรจา (ไทย) การเดินทาง (กรีก) ดนตรี (อินเดีย) เป็นต้น

ภาพที่ 5 เทพนพเคราะห์ “พระเสาร์”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

5. พระเสาร์ (Shani) ตามตำนานคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระเสาร์ขึ้นจากพยัคฆ์ (เสือ) 10 ตัว โดยร่ายพระเวทให้ป่นละเอียดลง แล้วจึงห่อด้วยผ้าสีดำ ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระเสาร์เทวราช มีสีกายเป็นสีคล้ำ มีรัตนนิลเป็นทิพยาภรณ์ ทรงถือตรีศูล ทรง

เสือเป็นพาหนะ วิมานสีมรกต ประจำอยู่ทิศตะวันตกเฉียงใต้ (หรดี) ตามนิทานชาติเวร พระเสาร์เป็นมิตรกับพระราหู และเป็นศัตรูกับพระศุกร์

ดาวเสาร์ในตำนานเทพปกรนัมของกรีก กล่าวว่า พระเสาร์ คือ เทพโครนอส (Cronus) เดิมเป็นเจ้าแห่งสรวงสวรรค์ แต่ถูกเทพซูสบุตรคนสุดท้องยึดอำนาจได้และปกครองสวรรค์สืบต่อมา เทพโครนอสนั้น เดิมเป็นเทพแห่งกาลเวลา และผู้นำแห่งยักษ์ไททัน ต่อมาได้ทำการโค่นบัลลังก์ของพระบิดา เทพยูเรนัส (Uranus) และขึ้นครองบัลลังก์เป็นเจ้าแห่งเทพทั้งปวงในช่วงยุคทอง เทพยูเรนัสผู้บิดาโกรธแค้น จึงสาปแช่งให้โครนอสถูกลูกๆ แย่งชิงอำนาจในภายหน้า จึงเป็นสาเหตุให้เทพโครนอสต้องกลืนกินลูกของตนเองเอาขังไว้ในท้อง แต่ที่สุดก็ถูกเทพซูสแย่งอำนาจจนได้ ดังกล่าวในตำนานเทพซูส และด้วยเหตุที่เทพโครนอสมีความเกี่ยวเนื่องกับยุคทอง จึงได้รับการสักการะในฐานะเทพแห่งฤดูเก็บเกี่ยวพืชผลอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อของชาวอินเดียและไทยที่ยกย่องพระเสาร์เป็นเทพแห่งการกสิกรรมเช่นกัน แต่พระเสาร์ในตำนานของอินเดีย กล่าวว่า ทรงเป็นโอรสของพระอาทิตย์กับนางฉายา บางตำรากล่าวว่า เป็นโอรสพระพลรามกับนางเรวดี (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทยพระเสาร์ เป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทบาปเคราะห์ เรียกได้ว่าเป็นประธานแห่งบาปเคราะห์ ให้ผลในทางแข็งแกร่ง ซึ่งแทนด้วยสัญลักษณ์เลข 7 และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากพยัคฆ์ 10 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 10 บุคคลที่เกิดในวันเสาร์ มักมีใจดุร้ายดังพยัคฆ์ รักเกียรติยศกิริยาดุดัน กล้าได้กล้าเสีย เป็นที่เกรงขามของเหล่าศัตรู เต็มไปด้วยเล่ห์กลมรรยาท พระเสาร์มีนามที่ใช้เรียกหลายนาม (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น เศาระ (ผู้เป็นเชื้อสายของสุริยเทพ) กรูระทฤษ (ผู้ที่มีอิทธิพลร้ายกาจ) มันทะ (ผู้เชื่องช้า) ศไนศจร (ผู้เคลื่อนไหวช้า) อสิตะ (บุรุษผิวมืด) เป็นต้น

เทพพระเสาร์ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง บาปเคราะห์ (ไทย) กาลเวลา (กรีก) กสิกรรม (อินเดีย) เป็นต้น

ภาพที่ 6 เทพนพเคราะห์ “พระพฤหัสบดี”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

6. พระพฤหัสบดี (Brihaspati) ครูแห่งเทวดา ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างขึ้นจากฤๅษี 19 ตน โดยร่ายเวทย์ให้กายฤๅษีนั้นละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแสด ประพรมด้วยน้ำอมฤต ก็บังเกดเป็นองค์พระพฤหัสบดีขึ้นมา มีสีกายเป็นสีแก้วไพฑูรย์ แต่งองค์แบบฤๅษี ชุดหนังเสือ ใช้แก้วมุกดาเป็นอาภรณ์ประดับกาย ทรงถือหอก บางตำราว่า ทรงถือกระดานชนวน ทรงกวางทองเป็นพาหนะ วิมานสีบุษราคำ ประจำอยู่ทิศตะวันตก (ปัจจิม) ตามนิทานชาติเวร พระพฤหัสบดีเป็นมิตรกับพระอาทิตย์และเป็นศัตรูกับพระจันทร์

ดาวพฤหัสบดีในระบบสุริยะจักรวาล นับว่าเป็นดาวที่สุกสว่างที่สุดดวงหนึ่ง เป็นรองเพียงพระอาทิตย์เท่านั้น ทำให้ได้รับฉายา “ราชาแห่งดวงดาว” เทพเจ้ารุ่นเก่าของอินเดีย พระพฤหัสบดีจึงเป็นเทพที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ซึ่งน่าจะหมายถึง พระอินทร์ ด้วยถือสายฟ้า (วชิระ) เป็นอาวุธ หัวหน้าของเทวดาทั้งหลาย ส่วนของกรีกนั้นคือ เทพบิดร “ซูส” (Zeus) หรือ “จูปีเตอร์” (Jupiter) ผู้เป็นประธานเทพเจ้าทั้งหลาย สถิตบนยอดเขาโอลิมปัส ทรงสายฟ้าเป็นอาวุธ ทรงมีฤทธิ์และอำนาจสามารถปราบอสูรและฝ่ายอธรรม จูปีเตอร์ก็คือดาวพฤหัสบดี จึงน่าจะคล้ายกับพระอินทร์ ด้วย พระอินทร์นั้นทรงเป็นใหญ่ในสวรรค์ และทรงมีสายฟ้าเป็นอาวุธเช่นกัน (พลูหลวง, 2530)

ตำนานเทพปกรนัมของกรีก กล่าวว่า เทพซูส เป็นบุตรเทพไททันโครนอส (Cronus) หรือเทพแห่งดาวเสาร์ ซึ่งมีความดุร้ายน่ากลัว พระองค์จะจับพระโอรสเกิดใหม่กลืนลงท้องหมดทุกองค์ ด้วยมีคำพยากรณ์ (บางตำรากล่าวว่า เป็นคำสาป) ว่า โอรสของพระองค์ องค์หนึ่งจะแย่งราชสมบัติ เพื่อตัดเหตุเสียแต่ต้น โครนอสจึงกลืนลูกลงในท้องหมดทุกๆองค์ จนลูกคนสุดท้องคือ ซูส มารดาของพระองค์คือพระนางเรีย ได้เอาผ้าห่อกับก้อนหินส่งให้โครนอสกินแทน แล้วนำทารกไปซ่อนไว้ในถ้ำ เมื่อซูสเจริญวัยขึ้น เทพเจ้าหนุ่มผู้นี้มีพละกำลังมาก ภายหลังจึงได้ไปต่อสู้กับบิดา และได้รับชัยชนะ จึงบังคับโครนอส ผู้บิดาให้สำรอกบรรดาพระเชษฐาที่ถูกกลืนไว้ในท้อง 5 พระองค์ ประกอบด้วย 1) เทพีเฮสเทีย (Hestia) เทพีแห่งไฟ และเทพีผู้ครองพรหมจรรย์ 2) เทพีเซเรส (Ceres) เทพีแห่งพันธุ์พืชธัญญาหารและการเพาะปลูก 3) เทพีเฮรา (Hera) เทพีแห่งการสมรส เป็นมเหสีของเทพซูส 4) เทพเฮดีส (Hades) จ้าวแห่งดินแดนใต้พื้นพิภพ (ยมโลก) และ 5) เทพโพไซดอน (Poseidon) จ้าวแห่งมหาสมุทร ออกมาจนหมด แล้วปราบดาภิเษกตนเองสถาปนาเป็นกษัตริย์แห่งเทพเจ้า และแต่งงานกับพี่สาวตนเอง คือเทพีเฮรา ต่อมาปรากฏเทพเจ้าที่เป็นโอรสและธิดามากมาย เทพซูส จึงทรงนามว่า “เทพบิดร” ด้วย (พลูหลวง, 2530)

ส่วนในคัมภีร์พระเวทของอินเดีย กล่าวว่า พฤหัสบดี เป็นเทวดาที่เป็นใหญ่และเป็นที่นับถือเหนือเทวดาทั้งหลาย ทรงเป็นบรรพชิตผู้อ่อนน้อม เสียสละ ทรงคุ้มครองมนุษยชาติ ขจัดความชั่วร้าย

และเป็นครูแห่งเทวดา แก่กล้าไปด้วยวิชาอาคม เวทมนต์ ญาณต่างๆ ดังนั้น จึงมีความรู้ เชี่ยวชาญในไสยศาสตร์ ไตรเภทต่างๆ ทั้งยังเป็นเทพแห่งปัญญาและเป็นอาจารย์ของเหล่าเทวดาทั้งหลายอีกด้วย จึงนิยมจัดพิธีไหว้ครูในวันนี้ พระชายาของพระองค์คือ นางดาราซึ่งถูกพระโสม (พระจันทร์) ช่วงชิงเอาไปจนเกิดสงครามใหญ่ เรียกว่า “เทวาสุรสงคราม” มีเทวดาถือหางทั้งสองข้าง ทางฝ่ายพระโสม (พระจันทร์) นั้น มีผู้เข้าพวกด้วยคือ พระศุกร์ และศิษย์ของพระศุกร์ (อสูร แทตย์ และทานพ) ส่วนพระอินทร์กับเหล่าบริวารเทวดานั้น เข้าข้างพระพฤหัสบดี ความรุนแรงของสงคราม เกิดความสะเทือนไปถึงแกนกลางโลก จนพระพรหมต้องออกมาห่าศึก แล้วบังคับให้พระโสมคืนนางดาราแก่พฤหัสบดีไป นางดารามีโอรสกับพระจันทร์ติดมาด้วย คือ พระพุธ (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทย พระพฤหัสบดี ถือว่าเป็นเทพแห่งโหราศาสตร์ และเป็นประธานแห่งศุภเคราะห์ เพราะดาวพฤหัสบดีเป็นที่สว่างที่สุดบนท้องฟ้า (เว้นพระจันทร์) เหตุนี้ ดาวพฤหัสบดี จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นราชาแห่งดาวพระเคราะห์ทั้งหลาย ให้ผลในทางเมตตากรุณา ซึ่งมีสัญลักษณ์แทนตัวเองด้วยเลข 5 และเมื่อสร้างขึ้นจากฤๅษี 19 ตน จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 19 บุคคลที่เกิดวันพฤหัสบดี จึงเป็นผู้ที่ศีลมีธรรม กอปรด้วยมีใจเมตตากรุณาปราณี โอบอ้อมอารีเอื้อเฟื้อ สุขุมรอบคอบละเอียดถี่ถ้วน พระพฤหัสบดีอาจเรียกชื่ออื่นได้ (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) ตัวอย่างเช่น อนิมิษาจารยะหรืออิชยะ (ผู้เป็นอาจารย์แห่งเทพทั้งหลาย) ชีวะ (ผู้มีชีวิต) ทีทิวิศ (ผู้มีแสงสว่างสุกใส) ธิษณะ (ผู้ฉลาดปราดเปรื่อง) เป็นต้น

เทพพระพฤหัสบดี มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง ศีลธรรม (ไทย) เทพบิดร (กรีก) ครูอาจารย์ (อินเดีย) เป็นต้น

ภาพที่ 7 เทพนพเคราะห์ “พระราหู”

(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

7. พระราหู (Rahu) ตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระราหูจากผีโขมด 12 หัว บดป่นเป็นผง ห่อ

ผ้าสีทอง แล้วประพรมด้วยน้ำอัมฤต บังเกิดเป็นพระราหู กายสีทองสำริด ทรงถือค้อนเหล็ก ทรงครุฑเป็นพาหนะ วิมานสีนิล ประจำอยู่ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ (พายัพ) ตามนิทานชาติเวร พระราหูเป็นมิตรกับพระเสาร์ และเป็นศัตรูกับพระพุธ

ส่วนคัมภีร์ของอินเดีย กล่าวว่า ราหูเป็นอสูรหรือแทตย์ เทพเจ้าแห่งลูกอุกกาบาต นั่งรถเทียมม้าดำ 8 ตัว บ้างก็ว่ามีครุฑเป็นพาหนะ ในเทวนิยาย ท่านจัดราหูเป็นไดทะยะ (ยักษ์พวกหนึ่ง) ซึ่งคอยจับพระอาทิตย์และพระจันทร์กลืนกิน ซึ่งที่จริงนั้นในทางวิทยาศาสตร์คราสเกิดจากเงาโลกบังจันทร์และดวงจันทร์บังอาทิตย์นั่นเอง นอกจากนั้น ยังปรากฏตำนานอีกแห่งหนึ่ง กล่าวว่า ราหูคือบุตรท้าวเวปจิตติ (ท้าววิประจิตติ) เกิดจากนางสิงหิกา เพราะว่ามีกายใหญ่มโหฬาร ราหูจึงถูกเรียกว่า “ไสยนหิเกยะ” มี 4 แขน ส่วนล่างใต้สะดือลงไปเป็นหางเหมือนงู สมัยเมื่อเทวดาทำพิธีกวนน้ำอมฤต ราหูได้ปลอมตัวปะปนไปกับหมู่เทวดา แอบกินน้ำอมฤตนั้นด้วย พระอาทิตย์ และพระจันทร์ ผู้คุ้มครองพิธีเห็นเข้าจึงรายงานให้พระนารายณ์ทราบ จึงทรงขว้างจักรตัดตัวให้ขาดแต่ราหูก็ไม่ตาย ด้วยได้กินน้ำอมฤตกลายเป็นอมตะ ส่วนหางที่ขาดไปคือ พระเกตุ และด้วยเหตุว่า พระอาทิตย์กับพระจันทร์ไปฟ้องพระนารายณ์ ราหูจึงมีความโกรธเคียงมาก พบกันเมื่อไร จะถูกกลืนเสมอ กลายเป็น “สุริยุปราคา” และ “จันทรุปราคา” นั่นเอง (พลูหลวง, 2530)

คัมภีร์ในศาสนาพุทธ (พลูหลวง, 2530) เรียกราหูว่า “อสุรินทรราหู” ผู้เป็นราชาแห่งอสูร ทั้งปวง ครั้งหนึ่งพระพุทธเจ้าทรงตรัสแก่อสุรินทรราหูว่า “ดูกรราหู อันว่าจันทรเทวบุตรนี้ลุแก่สรณาคมพระตถาคตไซร้ จะยังราหูอสุรินทร์นี้ให้ปล่อยซึ่งจันทรเทพบุตรเพื่อดังฤา แลว่าสิ้นอันชื่อว่าพระพุทธเจ้าทั้งหลายไซร้ ก็ย่อมมีพระกรุณาอันอนุเคราะห์แก่โลกทั้งหลาย ในกาลดังนั้น ราหูอสุรินทร์ครั้นได้ยินพระพุทธบัณฑูร จึงวางแก่จันทรเทพบุตรเสียแล้ว ก็แล่นหนีไป..” ซึ่งในทิมนิกาย สังยุตตนิกาย ได้พรรณนาขนาดของราหูไว้ว่า “สูง 4,800 โยชน์ อกกว้าง 1,200 โยชน์ หน้าผากกว้าง 50 โยชน์ จมูกยาว 300 โยชน์” ส่วนในคัมภีร์ไตรภูมิกถา ท่านพรรณนาถึงขนาดราหูไว้ว่า “โดยสูงได้ 98,000 โยชน์ แลอ้อมรอบหัว 4,600 โยชน์ หัวเข่ากว้างได้ 1,200 โยชน์ แต่ข้างแลข้างได้ 2,600 โยชน์ แลหน้าผากโดยกว้างได้ 300 โยชน์ แลจมูกโดยรอบได้ 300 โยชน์ แต่หว่างคิ้วก็ดี หว่างตาก็ดีได้ 90 โยชน์ แต่คิ้วมาถึงหางคิ้วได้ 200 โยชน์ แต่หัวตามาถึงหางตาได้ 200 โยชน์ แต่ปากโดยกว้างได้ 200 โยชน์ โดยลึกปากได้ 300 โยชน์ โดยกว้างฝ่ามือได้ 200 โยชน์ ขนตีน ขนมือนั้นแลยาวได้ถึง 30 โยชน์...” แต่บางตำรากล่าวว่า ระนาบที่พระอาทิตย์มาบดบังพระจันทร์ และระนาบที่พระจันทร์โคจรรอบโลก ระนาบทั้งสองนี้ไม่ได้อยู่ระนาบเดียวกัน จะเอียงทำมุมกันอยู่เล็กน้อย และมีการตัดกันขึ้น 2 จุด คือ North Lunar Node หรือราหู และ South Lunar Node หรือเกตุ

ในโหราศาสตร์ไทย พระราหูเป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทบาปเคราะห์ ให้ผลในทางลุ่มหลง มัวเมา ซึ่งแทนด้วยสัญลักษณ์เลข 8 และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากผีโขมด 12 หัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 12 บุคคลที่เกิดในวันพุธ (กลางคืน) นิสัยจึงคล้ายผีคือ ชอบกินเครื่องเซ่น เช่น กุ้งพร่า ของยำ อาหารชนิดสุกๆ ดิบๆ และยังชอบเครื่องดื่มมึนเมาทุกชนิด มีนิสัยชอบผจญภัย ชอบการยกยอสรรเสริญ ชอบความรื่นเริงบันเทิงใจ โกรธง่ายหายเร็ว องอาจ กล้าหาญ ไม่เกรงกลัวสิ่งใด

เทพพระราหู มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง ความมัวเมา (ไทย) เทพแห่งลูกอุกกาบาต (อินเดีย) ราชาแห่งอสูร (ไทย) เป็นต้น

ภาพที่ 8 เทพนพเคราะห์ “พระศุกร์”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

8. พระศุกร์ (Shukra) ครูแห่งพวกยักษ์หรืออสูรทั้งปวง ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า

> พระอิศวรผู้เป็นเจ้าได้สร้างพระศุกร์ขึ้นจากคาวี (โค) 21 ตัว โดยร่ายพระเวทให้โคนั้นป่นละเอียด แล้วห่อด้วยผ้าสีน้ำเงินหรือสีคราม ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระศุกร์เทวาขึ้น มีกายสีประภัสสร มุ่นชฎาแบบฤๅษี ภูษาอาภรณ์สีจำปาหรือสีคราม ทรงถือคันศร และลูกศร ทรงคาวีเป็นพาหนะ วิมานสีทอง ประจำอยู่ทิศเหนือ (อุดร) พระศุกร์จัดเป็นเทพฤๅษี ฉะนั้น จึงเป็นผู้ชำนาญพระเวทย์ต่างๆ เช่นเดียวกับพระพฤหัสบดี แต่เมื่อเป็นอาจารย์ของพวกอสูร จึงเป็นพวกนักเลง หรือฝ่ายพาล ตามนิทานชาติเวร พระศุกร์เป็นมิตรกับพระอังคาร และเป็นศัตรูกับพระเสาร์

ตำนานเทพปกรนัมของกรีก กล่าวว่า พระศุกร์ เป็นเทวดาเพศหญิง นามว่า “เทพีวีนัส” (Venus) เกิดขึ้นจากฟองคลื่นในมหาสมุทร มีความงามเป็นเลิศ ทั้งยังเป็นเทพธิดาแห่งศิลปะ และความรักอีกด้วย แต่ในทัศนะของอินเดีย พระศุกร์ เป็นเทวดาเพศชาย ครองเพศฤๅษีห่มหนังเสือ มี

อิทธิฤทธิ์มาก และเป็นอาจารย์ของฝ่ายพาล จำพวกยักษ์และพวกอสูร บางตำรากล่าวว่า ทรงเป็นโอรสของพระภฤคุปชาบดีกับนางขยาติ รูปร่างงามสง่า อัธยาศัยดี จึงได้รับมอบหมายให้เป็นเทพแห่งความงาม ความรัก และสันติภาพ (พลูหลวง, 2530)

ในโหราศาสตร์ไทย พระศุกร์ เป็นเทพแห่งความรัก ความสงบ และโชคลาภทางโลกีย์ ทั้งยังเป็นเทวดานพเคราะห์ประเภทศุภเคราะห์ ให้ผลในทางอ่อนหวานแจ่มใส ซึ่งแทนด้วยสัญลักษณ์เลข 6 และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากคาวี 21 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 21 และถือกันว่า พระศุกร์เป็นเทพแห่งความรัก ความสวยงาม และสันติภาพบุคคลที่เกิดในวันศุกร์ มักมีกริยาน่ารัก อ่อนหวาน ชอบงานศิลปะทุกประเภทพระศุกร์มีนามที่ใช้เรียกอื่นๆ (พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, 2551) เช่น แทตยคุรุ (ครูแห่งแทตย์) กาวยะ (ความเป็นนักกวี) โษทสานศุ (ผู้มี 16 รังสี) เป็นต้น

เทพพระศุกร์ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง โลกีย์ (ไทย) อิทธิฤทธิ์ (อินเดีย) ความรักและศิลปะ (กรีก) เป็นต้น

ภาพที่ 9 เทพนพเคราะห์ “พระเกตุ”
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

9. พระเกตุ (Ketu) ตามตำนานในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้าง พระเกตุจากพระยานาค 9 ตัว บดป่นเป็นผง ห่อผ้าสีทองคำ แล้วประพรมด้วยน้ำอัมฤต บังเกิดเป็นพระเกตุ กายสีทองคำ วิมานสีดอกบุษบา (สีเหมือนเปลวไฟ) ทรงถือพระขรรค์ ทรงนาคเป็นพาหนะ ประจำอยู่ทิศกลาง” ตำนานกำเนิดพระเกตุนั้น บางตำรา (พลูหลวง, 2530) กล่าวว่า พระเกตุ ถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่งดาวหาง แต่ทรงเป็นธนาว และเป็นบุตรของท้าวเวปจิตติกับนางสิงหิกา พระเกตุจึงถูกเรียกว่า อกะชะ (ไม่มีขน) อเลศะหรือภาวะ (ถูกตัดออก)

ในโหราศาสตร์ไทย พระเกตุ แทนด้วยสัญลักษณ์เลข 9 และเป็นเทวดานพเคราะห์ที่เป็นกลางหรือวิญญาณธาตุ เพราะจะไม่เข้าเสวยอายุโดยตรง แต่จะเข้าแทรกเพื่อบรรเทาเคราะห์กรรมหรือส่งเสริมให้เจริญรุ่งเรืองขึ้นไป

เทพพระเกตุ มีความหมายเชิงสัญญะหลายประการตามคติความเชื่อของแต่ละชนชาติ เช่น หมายถึง การส่งเสริม (ไทย) ส่วนหางของราหู (อินเดีย) เป็นต้น

ทั้งนี้ ในทางโหราศาสตร์ไทย (ศ.ดุสิต, 2551) ยังมีการนำดาวมฤตยู (Uranus) มาใช้ในทางพยากรณ์อีกหนึ่งดวง เมื่อรวมกับพระราหูและพระเกตุจึงเป็นสิบดวงพอดี (ดาวมฤตยูเป็นดาวที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า การค้นพบจึงเกิดขึ้นภายหลังนานนับศตวรรษ โหราศาสตร์ไทยโบราณจึงไม่มีดาวมฤตยู) เมื่อดาวมฤตยูอยู่ไกลจนมองไม่เห็นด้วยตาเปล่า จึงมีความลึกลับอยู่ และเป็นความหมายสำคัญอย่างหนึ่งของดาวดวงนี้ เมื่อเป็นความลึกลับ จึงเป็นสิ่งที่สามารถอุบัติขึ้นมาอย่างกะทันหัน รวดเร็ว คุณสมบัตินี้จึงเป็นความหน้าเกรงขาม ก่อให้เกิดความหวาดกลัว ทำให้เป็นดาวที่ค่อนไปในทางร้าย ดาวมฤตยู มีธาตุทางโหราศาสตร์เป็นอากาศธาตุ เป็นที่ว่าง ดาวดวงนี้มีความรุนแรงสามารถเปลี่ยนดำเป็นขาว เปลี่ยนหน้ามือเป็นหลังมือ และเปลี่ยนชนิดหาสาเหตุไม่ค่อยได้ด้วย

ในคัมภีร์พระเวท ดาวมฤตยู หมายถึง มัจจุราช เป็นเทพเจ้าแห่งความตาย การจะดูโรคร้ายอาเพศ จึงให้ดูมฤตยู แต่ยูเรนัสของกรีกเป็นเจ้าแห่งฟ้า เทียบได้กับพระวรุณของฮินดู ผู้เป็นเทวราชครอบงำสิ่งทั้งปวง ทำให้มนุษย์มีใจปรวนแปร หุนหัน เลือดร้อน (หลวงวิจารณ์พานิชกิจ, 2514)

ในตำราพรหมชาติ (พ.สุวรรณ: 2550) อธิบายว่า ดาวมฤตยูเป็นอากาศธาตุ มีสัญลักษณ์เป็นวงกลมคล้ายเลขศูนย์ หมายถึงว่างเปล่า ดังนั้นจึงมีชื่อว่ามฤตยู คือความตาย ในทางโหราศาสตร์หมายถึงความสูญเสีย ความตาย การสิ้นสุด โรคภัยคุกคาม ค่อยเป็นค่อยไป ชักช้าลึกลับ ทั้งนี้ มฤตยูเป็นพญามัจจุราชเทพเจ้าแห่งความตายส่งผลให้จิตใจของมนุษย์เร้าร้อนปรวนแปร หุนหันพลันแล่น ทำสิ่งใดต่างจากผู้อื่น ชอบสิ่งเร้นลับไสยศาสตร์ จึงเป็นหลักทำนายว่า ทายโรคภัยอาเพศให้ทายมฤตยู

สรุปว่า การตีความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ สามารถตีความหมายได้ทั้งโดยตรง โดยนัย หรือในลักษณะมายาคติ ดังที่ได้ยกตัวอย่างข้างต้น ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลักษณะของแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งความหมายในเชิงสัญญะต่างๆ ล้วนบ่งบอกถึงธรรมชาติ คติความเชื่อ ประเพณี วัฒนธรรม และเอกลักษณ์เฉพาะตนที่ได้สร้างสรรค์ให้บังเกิดขึ้นเป็นสัญลักษณ์ต่างๆ จึงเป็นเหตุสำคัญให้ผู้วิจัยได้พิจารณาข้อมูลเหล่านี้มาใช้เป็นแนวทางในการตีความหมายเชิงสัญลักษณ์ เพื่อถ่ายทอดความเชื่อเรื่องเทพนพเคราะห์ในด้านลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์

อย่างไรก็ตาม แนวคิดและทฤษฎีต่างๆ ทั้งหมดดังกล่าวข้างต้น ที่ได้นำมาใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ สามารถแสดงเป็นแผนภูมิกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยดังนี้

แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

2.2 องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงาน

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ โดยแบ่งตามหัวข้อในการศึกษาออกเป็น 6 ประเด็น ได้แก่ คติความเชื่อในสังคมไทย ประวัติโหราศาสตร์ไทย บทบาทของโหราศาสตร์ในสังคมไทย ตำนานเทพนพเคราะห์ พิธีการสวดบูชานพเคราะห์ในประเทศไทย และความสัมพันธ์ของชื่อเพลงไทยกับนามเทพนพเคราะห์ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.2.1 คติความเชื่อในสังคมไทย

ความเชื่อของมนุษย์ส่วนใหญ่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และเป็นความคิดพื้นฐานให้มนุษย์กระทำการต่างๆ แสดงออกเป็นพฤติกรรม ตามสิ่งที่ตนยึดถือ เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต สำหรับคติความเชื่อในสังคมไทย อาจจะได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากศาสนาพราหมณ์ฮินดู ที่มีคติความเชื่อแบบพหุเทวนิยม อีกทั้งเมื่อมีการผสานกับวัฒนธรรมต้นเค้าของกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในดินแดนแถบสุวรรณภูมิ (ประเทศไทยในปัจจุบัน) เกิดการหลอมรวมวิถีแห่งการบูชาวิญญาณ วิถีพุทธศาสนา และวิถีพราหมณ์ฮินดู ได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน กลายเป็นวัฒนธรรมความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทย สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มของความเชื่อได้ดังนี้

1. ความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา สังคมไทยนับถือพระพุทธศาสนามาตั้งแต่บรรพบุรุษ ความเชื่อจึงมุ่งเน้นหลักธรรมคำสอนเป็นสำคัญ คือเมื่อกล่าวถึงศรัทธาหรือความเชื่อแล้วต้องมีปัญญากำกับอยู่ในหลักธรรมนั้นเสมอ ทั้งนี้เพราะว่าเมื่อมีความเชื่ออย่างเดียวโดยไม่มีปัญญาก็จะเป็นความเชื่อที่งมงาย ปราศจากเหตุผล และการพิสูจน์ ดังที่สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ในหลักกาลามสูตร 10 ประการเช่น อย่าเพิ่งรีบเชื่อเพียงเพราะฟังตามกันมาอย่าเพิ่งรีบเชื่อเพียงเพราะอ้างตำราหรือคัมภีร์ และอย่าเพิ่งรีบเชื่อเพียงเพราะนับถือว่า สมณะนี้เป็นครูของเรา เป็นต้น ซึ่งความเชื่อในทางพระพุทธศาสนามีมากมายหลายประเภท อาทิ

1.1 ความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม (บุญ-บาป) คำว่า “กรรม” หมายถึง การกระทำ ดังนั้นใครทำกรรมใดไว้ ผลแห่งกรรมจะตามสนองผู้นั้นซึ่งมีความเชื่อว่า ทำดีย่อมได้ดี ทำชั่วย่อมได้ชั่ว ไม่มีใครหลีกเลี่ยงได้ เพราะ “บาป” หมายถึง สิ่งที่ทำให้จิตใจต่ำลง ไม่ว่าจะในแง่ใดล้วนเรียกว่าบาปทั้งสิ้น เช่นฆ่าสัตว์ลักทรัพย์พูดเท็จ เป็นต้น ส่วน “บุญ” หมายถึง สิ่งที่เกิดขึ้นในจิตใจแล้วทำให้จิตใจใสสะอาด ปราศจากความเศร้าหมองขุ่นมัว เกิดขึ้นจากใจสงบทำให้เลือกคิดเฉพาะสิ่งที่ดี ที่ถูกที่ควรที่เป็นประโยชน์ เช่น การทำทาน รักษาศีล และเจริญภาวนา เป็นต้น

1.2 ความเชื่อเรื่องสังสารวัฏ (การตายแล้วเกิดใหม่) สัตว์โลกทั้งหลายย่อมเวียนว่ายในวัฏสงสาร ตามผลแห่งกรรมของตนในภพภูมิต่างๆ ของด้วยอำนาจกิเลส กรรม วิบาก หมุนวนอยู่เช่นนั้นตราบเท่าที่สัตว์โลกเหล่านั้นยังตัดกิเลส กรรม วิบากไม่ได้

1.3 ความเชื่อเรื่องไตรภูมิ (นรกสวรรค์) ตามไตรภูมิกถา นรกภูมิ และสวรรค์ภูมิเป็นชื่อของดินแดนหนึ่งในภพทั้งสาม คือ กามภพ รูปภพ และอรูปภพ รวมเรียกว่า “ไตรภพ” หรือ “ไตรภูมิ” ประกอบด้วย กามภูมิ (นรกภูมิ มนุษย์ภูมิ สวรรค์ภูมิ ชั้น 1 - 6) รูปภูมิ (สวรรค์ภูมิ ชั้นพรหม 16 ชั้น) และอรูปภูมิ (สวรรค์ภูมิ ชั้นพรหมระดับสูง 4 ชั้น) ผู้ใดสะสมบุญบารมีหรือสร้างบาปไว้มากน้อยเพียงใด ผลจากการกระทำนั้นจะนำไปสู่ภพภูมิต่างๆ ตามลำดับชั้น

2. ความเชื่อเรื่องเกี่ยวกับวิทยาคม เป็นความเชื่อเรื่องสิ่งลึกลับเหนือธรรมชาติ ไม่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ แบ่งออกเป็น 2 เรื่อง คือ

2.1 ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถา จำพวกตัวอักษรหรืออักขระที่ผูกเป็นข้อความ ถือว่ามีอำนาจลึกลับแฝงเร้นอยู่ เมื่อนำไปใช้ตามที่กำหนด เช่น นำไปบริกรรม เสกเป่าหรือสวด เชื่อว่าจะเกิดความศักดิ์สิทธิ์หรือเกิดความขลัง ปัจจุบันความเชื่อประเภทนี้ได้ลดน้อยลง ด้วยเหตุความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

2.2 ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง เป็นความเชื่อในสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ สิ่งของเหล่านี้ มักไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น และเชื่อว่า สามารถป้องกันภยันตรายได้ ตัวอย่างเช่น เหล็กไหล เขี้ยวเสือ งาช้างกำจัด เป็นต้น

3. ความเชื่อเรื่องผีสางเทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และอำนาจเหนือธรรมชาติความเชื่อในลักษณะนี้เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาแต่อดีต ซึ่งเชื่อว่าสามารถให้คุณให้โทษได้ อาทิเช่น ผีบ้านผีเรือน ศาลเจ้าพ่อ ศาลเจ้าแม่ เทพารักษ์ พระแม่คงคา พระแม่ธรณี เป็นต้นสิ่งเหล่านี้ ความรู้ด้านวิทยาศาสตร์ยังไม่สามารถพิสูจน์ได้แน่ชัดว่ามีจริงหรือไม่ บางครั้งก็มีเหตุอันน่าเชื่อถือได้

4. ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ หมายถึง วิชาว่าด้วยการพยากรณ์ ทำนายอนาคต โดยอาศัยดาราศาสตร์เป็นหลัก ความเชื่อเช่นนี้ปรากฏแพร่หลายในทุกชนชั้นของสังคมไทยกระทั่งมีการเรียนการสอน สืบทอดอย่างเป็นทางการ และยึดถือเป็นอาชีพได้ในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม เทพ สงวนกิตติพันธุ์ (2555: ออนไลน์) กล่าวว่า ความเชื่อในแบบของสังคมไทยนั้นจากการศึกษาพบว่า มีความเชื่อหลากหลายในสังคมไทย อันเป็นที่มาของขนบธรรมเนียม ประเพณี หรือพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งอาจแบ่งได้ 7 ประเภท ดังนี้

1. ความเชื่อเกี่ยวกับลัทธิและศาสนา เช่น เชื่อในพลังอำนาจของพระเจ้า เชื่อในเรื่องนรกสวรรค์ เชื่อในเรื่องบาปบุญคุณโทษ อาทิ การด่าพ่อแม่ ชาติหน้าปากจะเท่ารูเข็ม เป็นต้น

2. ความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ผีสางเทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เชื่อในเรื่องคาถาอาคม การทำเสน่ห์ เครื่องรางของขลัง เชื่อในเรื่องผีบ้านผีเรือน เทวดา เจ้าที่เจ้าทาง หรือความเชื่อในเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

3. ความเชื่อเกี่ยวกับโหราศาสตร์ เช่น เชื่อในเรื่องของการดูดวงชะตา ดูลายมือ เชื่อในเรื่องบุคลิกลักษณะของบุคคลสัมพันธ์กับเทพนพเคราะห์ประจำตัว หรือสิ่งแวดล้อมที่ทำงานและที่อยู่อาศัยสัมพันธ์การดำเนินชีวิต

4. ความเชื่อเกี่ยวกับโชคลางและฤกษ์ยาม เช่น การไม่เดินทางไกลถ้าจิ้งจกทัก หรือการหาฤกษ์ยามสำหรับการทำงานมงคลต่างๆ เป็นต้น

5. ความเชื่อเกี่ยวกับความฝันและคำทำนายฝัน เช่น เชื่อว่าถ้าฝันว่างูรัด จะได้พบเนื้อคู่ ถ้าฝันว่าฟันหัก ญาติผู้ใหญ่จะเสียชีวิต ฝันเห็นคนตาย จะเป็นการต่ออายุ เป็นต้น

6. ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมต่างๆ เช่น การแห่นางแมวขอฝน การทำพิธีเรียกขวัญงานบุญหลวง (การละเล่นผีตาโขน) เป็นต้น

7. ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่ควรทำและสิ่งที่ไม่ควรทำ เช่น ห้ามนอนหันหัวไปทางทิศตะวันตก การนำไม้กวาดมาตีกันชีวิตจะไม่เจริญ ห้ามปลูกต้นลั่นทมหรือระกำไว้ในบ้าน ให้ปลูกต้นมะยม จะมีคนนิยมชมชอบ หรือปลูกขนุน จะทำให้มีผู้สนับสนุนค้ำจุน เป็นต้น

นอกจากนี้ ผลจากการที่มนุษย์มีความเชื่อนั้นๆ หรือความศรัทธาในสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้โดยญาณสัมผัสทั้งห้า และสิ่งที่อยู่นอกเหนือการรับรู้จากญาณสัมผัสทั้งห้านั้น ก่อให้เกิดประโยชน์หลายประการ อาทิทำให้เกิดความมั่นใจ ทำให้เกิดรูปธรรม ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ และทำให้เกิดความสามัคคี เป็นต้น

สรุปว่า คติความเชื่อในประเทศไทย ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ฮินดูมีอิทธิพลต่อสังคมไทยมาแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน เป็นตัวกำหนดการแสดงออกทางพฤติกรรมของบุคคลในสังคม และเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดขนบธรรมเนียม ประเพณี หรือพิธีกรรมต่างๆ ดังเช่นเรื่องราวในตำนานเทพนพเคราะห์ ซึ่งมีความเชื่อว่ามีอิทธิพลหรือมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของมนุษย์สามารถบันดาลพร ให้ความคุ้มครอง และปกป้องรักษาผู้ที่เคารพนับถือได้

2.2.2 ประวัติโหราศาสตร์ไทย

โหราศาสตร์ (Astrology) นับเป็นวิชาเก่าแก่แขนงหนึ่งในประวัติศาสตร์โลกโดยการสังเกตว่า ดาวดวงใดโคจรอยู่ ณ จุดใดบนท้องฟ้า แล้วจดบันทึกเก็บเป็นสถิติขึ้นมาเป็นหลักฐานจนกลายเป็นวิชาโหราศาสตร์ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นศาสตร์แห่งการทำนายปรากฏการณ์ต่างๆ ในการโคจรของดวงดาวที่มีอิทธิพลต่อชีวิตมนุษย์ดังที่คาร์ล จุง (Carl G. Jung) นักจิตวิทยาผู้มีชื่อเสียง (บัวแก้ว ไชยหลวงผา, 2521: 13) กล่าวไว้ว่า “สิ่งใดก็ตามที่ถือกำเนิดขึ้นมาหรือถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาใด ก็จะมีคุณสมบัติของช่วงเวลานั้น” และความคิดเห็นของท่านพุทธทาสภิกขุ (2529: 63) ซึ่งกล่าวไว้ว่า “มนุษย์ทุกคนในโลก อยู่ใต้ความบังคับของธรรมชาติโดยอาศัยกรรมเป็นแรงส่ง และโหราศาสตร์ คือวิชาที่บอกอิทธิพลแห่งธรรมชาติ” คำว่า “โหรา” เป็นคำสันสกฤต ตรงกับคำในภาษาละตินว่า Hora

แปลว่า ชั่วโมง ส่วน “ศาสตร์” นั้น หมายถึง วิชา รวมความหมายสองคำนี้จึงหมายถึง วิชาการคำนวณเวลา ซึ่งในภาษาอังกฤษใช้คำว่า Astrologyอันมาจากรากศัพท์ภาษากรีก ประกอบด้วย Astron แปลว่า ดาวและ Logos แปลว่า เหตุ รวมกันแปลว่า เหตุอันเกิดแต่ดาว ดังนั้นคำว่า “โหราศาสตร์” จึงแปลว่า วิชาในการคำนวณหรือพยากรณ์เกี่ยวกับอำนาจของดวงดาว (ในตำราฮินดูเรียกวิชานี้ว่า “โชษติษศาสตร์”)

ปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) อธิบายเกี่ยวกับวิชาโหราศาสตร์ว่า

วิชาโหราศาสตร์เป็นเรื่องของดวงดาว ซึ่งเรื่องพวกนี้ก็เป็นความเชื่อในเรื่องเกี่ยวกับเทวดา คนโบราณเขาเห็นเป็นเทวดา เหมือนกับพระอาทิตย์ซึ่งก็เป็นสุริยะเทพ พระจันทร์ คือ จันทรเทพ ไฟเป็นพระอัคนี ส่วนฝนก็เป็นพระพิรุณ เหมือนกับกรีกเทวดาที่ใช้อธิบายธรรมชาตินี้ เป็นเทวดาชุดแรกๆ ซึ่งไม่ใช่ว่าเทวดาควบคุมธรรมชาติ แต่เทวดากับธรรมชาติคือสิ่งเดียวกัน ปรากฏการณ์ธรรมชาติคือเทวดา ส่วนดวงดาวคือ เทวดาที่อยู่ในวิมานบนท้องฟ้า วิมานนี้จะเคลื่อนไปเรื่อยๆ ไม่อยู่นิ่ง จึงบอกได้ว่าอะไรไปอยู่ตรงไหน ท่านเหล่านี้ก็มีกำลัง มีอำนาจ และมีอิทธิพลต่อชีวิตในโลก เพราะถ้าพลังหรืออำนาจนั้นส่งมาถึงโลกได้ พลังนั้นก็ย่อมมีผลต่อชีวิตบนโลก แต่ก็ขึ้นอยู่กับว่าเทวดาองค์ไหนด้วยอันมีประวัติอยู่ในตำราพรหมชาติ ซึ่งต้นเค้ามาจากคัมภีร์ปุราณะของอินเดียแต่บางคนคิดว่าโหราศาสตร์มาจากสถิติ แล้วสถิติก็มาจากการสังเกต ซึ่งไม่ใช่ มันเชื่ออย่างนี้ก่อน แล้วก็ไปกำหนดคน พอกำหนดคนแล้ว มันก็เป็นอย่างนั้น ในที่สุดโดยสถิติมันก็ยืนยันความเชื่อ ที่นี้ถ้ามันไม่ตรง เขาก็ต้องมีวิธีว่า มันไม่ตรงเพราะอย่างนี้อย่างนั้น เพราะเทพองค์นี้ หรือเพราะเหตุอย่างนี้ ในระยะยาวมันก็ค่อนข้างตรง เพราะมันมีการพัฒนาไปเรื่อยๆ เมื่อสถิติเป็นเรื่องของยุคหลัง จึงไม่จำเป็นต้องเชื่อเรื่องเทพก็ได้ แต่ทำไมโหราศาสตร์ต้องมาจากเรื่องเทพ เพราะมันพูดถึงเรื่องดาว แต่ดาวในโหราศาสตร์ไม่ใช่ดาวที่เป็นดาว แต่เป็นดาวที่เป็นเทพเจ้าซึ่งมีเส้นทางของเขา ในกรีกก็เหมือนกัน อริสโตเติลเวลาพูดเรื่องดาราศาสตร์ ก็จัดดาวว่าเป็นวัตถุ แต่ไม่ใช่วัตถุธรรมดาเป็นวัตถุพิเศษ เป็นของทิพย์ สิ่งเหล่านี้จะโคจรเป็นวงกลม เพราะวงกลมไม่มีต้นมีปลาย มัน infinite ถ้าเป็นคนมันจำกัด แต่ถ้าเป็นเทวดาจึงไม่มีจุดสิ้นสุด เมื่อคนโบราณดูดาวแล้วคำนวณสร้างปฏิทินได้ แล้วเก่งเรื่องนี้มากเข้า และมีสมมุติฐานว่าดาวกับชีวิตสัมพันธ์กัน ก็จะกำหนดว่าเช่น มีปีในรอบใหญ่ ชวด ฉลู ขาล เถาะ ว่าไปอย่างนี้ แล้วในปฏิทินก็มีปี เดือน วัน ก็เอามาใช้คำนวณการโคจร มีเรื่องว่าเกิดวันไหน มาทำนายเป็นลักษณะประจำตัว ส่วนเรื่องมุมหรือองศาในการโคจรของดวงดาว ก็มีการคำนวณกันโดยใช้เรขาคณิตซึ่งเป็นวิชาของ

พวกอารยัน ที่จริงการคำนวณพวกนี้ อาจไม่ได้มาจากเรขาคณิตของอียิปต์ พอคำนวณแล้วก็มีการทำนายทายทัก การทำนายแรกๆ อาจเป็นการทำนายจากปรากฏการณ์ธรรมชาติ โดยคำนวณการโคจรของดวงดาวในรอบเดือน รอบปี ว่าอะไรเคลื่อนอยู่ตรงไหน แล้วเมื่อไรจะเคลื่อนมาถึงตรงนี้ตรงนั้น จึงเกิดเป็นแผ่นตารางสำหรับคำนวณดวงชะตาตามการโคจรของดวงดาว ซึ่งก็คือ การเคลื่อนที่ไปประจำตำแหน่งต่างๆ ในสวรรค์หรือในท้องฟ้า ที่นี้การไปอยู่ตรงนั้น เมื่อเราอยู่ในโลกมนุษย์ ดาวกับเราก็จะเกิดการเล็งกันเป็นมุมเท่าไร อย่างไร เกิดการทำนายขึ้น ซึ่งคงเป็นวิชาที่เก่าแก่มาก และการทำนายแม่นหรือไม่ ขึ้นอยู่กับการสะสมความรู้ ซึ่งตรงนี้สถิติมันหมายความว่าอย่างนั้น ไม่ได้หมายความว่า มีคนมานั่งดูอะไรๆ แล้วก็จดบันทึกกำหนดไว้

อย่างไรก็ตาม โหราศาสตร์เริ่มกำเนิดขึ้นเมื่อใดนั้น ไม่มีหลักฐานแน่ชัด แต่ระบุเวลาได้เมื่อประมาณ 35,000 ปีมาแล้ว พบหลักฐานการเรียงกระดูกทำปฏิทินบันทึกการเคลื่อนที่ของดวงจันทร์ การสวดขอพลังอำนาจจากดวงจันทร์เพื่อการเพาะปลูกในเวลาข้างขึ้นหรือข้างแรม และการขอแสงสว่างนำทางในการล่าสัตว์ของมนุษย์โบราณ เป็นต้น แต่ตำราศาสตร์แห่งโหร (หมอน้อย, 2542: 16) กล่าวว่า

> โหราศาสตร์เกิดขึ้นในทวีปเอเชียเป็นเวลากว่า 7,000 ปีมาแล้ว และเผยแพร่ไปในแถบต่างๆ ของโลก เช่น ไอยคุปต์ คาลเดีย เปอร์เซีย ธิเบิต จีน เขมร ลาว ไทย ฯลฯ และเป็นเรื่องที่น่าเชื่อถือได้ว่า วิชาโหราศาสตร์มีความเจริญก้าวหน้าอย่างสูงสุดในแถบบิโลเนีย บาบิโลน ซึ่งเป็นผู้บัญญัติจัดแบ่งจักรวาลออกเป็น 12 ส่วน หรือ 12 ราศีนั่นเอง และเป็นพวกที่มีความรู้เรื่องดวงดาวบนท้องฟ้าเป็นอย่างดี โดยเฉพาะพวกที่ทำอาชีพเดินเรือในมหาสมุทร และวิชาโหราศาสตร์ในโลกมนุษย์มีมูลเหตุกำเนิดมาจากที่เดียวกันอย่างแน่นอน เพราะมีสัญลักษณ์ประจำราศีเหมือนกัน คือ ราศีเมษ เป็นรูปแพะ ราศีพฤษภ เป็นรูปโค ไปจนถึงราศีสุดท้าย ราศีมีน เป็นรูปปลาคู่ ตามลำดับ

หลวงวิจารณ์พานิชกิจ (2514) ได้กล่าวถึงต้นกำเนิดโหราศาสตร์ไว้ตรงกันว่า โหราศาสตร์เกิดขึ้นในทวีปเอเชียบริเวณใดบริเวณหนึ่งก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปในประเทศต่างๆ โดยเฉพาะโหราศาสตร์และดาราศาสตร์ในอาณาจักรบาบิโลเนีย (Babylonia) สมัยคาลเดียน (Chaldean) ปกครอง นับว่ามีความเจริญรุ่งเรืองมาก และยังเป็นผู้แบ่งจักรวาลออกเป็น 12 ราศี ต่อมาชาวกรีกโบราณจึงได้นำวิชาโหราศาสตร์และดาราศาสตร์จากทวีปเอเชียเข้ามาเผยแพร่ในทวีปยุโรป ดังนั้นมูลเหตุในการกำเนิดโหราศาสตร์น่าจะเกิดแต่บุรพาจารย์คนเดียวกัน เพราะว่าทุกชาติทุกภาษาได้แบ่ง

จักรวาลขอบฟ้า ออกเป็น 12 ราศี และมีเครื่องหมายประจำราศีเหมือนกันทุกชาติ ซึ่งประวัติโหราศาสตร์ อาจแบ่งได้ 3 ยุค (หลวงวิจารณ์พานิชกิจ, 2514: 2-3) คือ

1. ยุคดึกดำบรรพ์ เมื่อมนุษย์รู้จักการสร้างบ้านเรือน และรวมกันเป็นเผ่าพันธุ์เป็นชนชาติ มีวัฒนธรรม มนุษย์มีนิสัยที่ชอบสังเกตโดยเฉพาะปรากฏการณ์ธรรมชาติต่างๆบนท้องฟ้า กระทั่งเมื่อมนุษย์รู้จักดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ที่หมุนรอบโลก และวิถีการโคจรของดาวต่างๆ จึงเกิดการนับวัน เดือน ปี แบ่งเป็นฤดูกาลต่างๆ นักสังเกตดวงดาวทั้งหลายได้สร้างนิทานประวัติศาสตร์ของดวงดาวต่างๆ เป็นเรื่องเล่าปรัมปรา และกลายเป็นตำนานเทพเทวดา ยักษ์มาร และอสูรในที่สุด

2. ยุคพงศาวดาร เป็นยุคที่เริ่มมีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรหรือพงศาวดาร แต่ยังไม่มีเครื่องมือในการสังเกตดวงดาวอย่างเช่นกล้องดูดาว มนุษย์ยุคนี้ สามารถทำปฏิทินขึ้นใช้ดังเช่น ชาวอียิปต์ที่มีปฏิทินมาตั้งแต่ประมาณ 3,700 ปีก่อนพุทธกาล มีการสร้างรูปเครื่องหมายแสดงดาวพระเคราะห์ต่างๆ รู้จักการคำนวณสุริยคราส จันทรคราส โหราศาสตร์ได้รับการพัฒนาให้เจริญขึ้นโดยลำดับคู่กับดาราศาสตร์ จึงปรากฏตำราดาราศาสตร์และโหราศาสตร์ขึ้นในยุคนี้

3. ยุคที่มีอุปกรณ์สมัยใหม่ เป็นยุคที่มีเครื่องมือทันสมัยในการสังเกตและคำนวณการโคจรของดวงดาวต่างๆ เช่น กล้องสองตา (Binoculars) กล้องส่องดูดาว (Telescope) และดาวเทียม (Satellite) เป็นต้น รวมทั้งสามารถค้นพบความรู้ต่างๆ มากมายเกี่ยวกับระบบสุริยจักรวาลนับว่าวิชาดาราศาสตร์มีความเจริญเป็นอันมาก มีการคำนวณขนาด น้ำหนัก ธาตุ แสงสี ระยะห่างของดาว และค้นพบดวงดาว รวมถึงสิ่งแปลกประหลาดในจักรวาลเพิ่มขึ้น โหราศาสตร์จึงได้รับการพัฒนาขึ้นมาอีกระดับหนึ่งจนถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ ยุคที่มีอุปกรณ์สมัยใหม่ สามารถแบ่งตามลักษณะการใช้ออกเป็น 7 สาขา (กันยาวีร์ สัทธาพงษ์, 2552) ดังต่อไปนี้

1. การดูดวงชะตาบุคคล (Natalastrology) คำนวณตำแหน่งดวงดาวต่างๆ ตามเวลาเกิดของบุคคลได้เป็นดวงชะตา แล้วนำมาวิเคราะห์ลักษณะและแนวโน้มชีวิตของบุคคล ซึ่งเป็นการใช้โหราศาสตร์ที่รู้จักกันมากที่สุด

2. การดูดวงชะตาบ้านเมือง (Mundane astrology) โดยใช้วันเวลาสำคัญของประเทศแทนวันกำเนิด เช่น วันกำเนิดของเมืองกรุงเทพมหานคร วันที่ 21 เมษายน 2325 เวลา 6.58 น. ตรง

กับวันอาทิตย์ ขึ้น 10 ค่ำ เดือน 6 ปีขาล จากนั้น จึงคำนวณดวงชะตาของประเทศแล้วนำมาทำนายเหมือนดวงบุคคล โดยเปลี่ยนเป็นบริบทของประเทศ เช่น การดูแนวโน้มของสงคราม ความเจริญรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจ และการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญๆ

3. โหราศาสตร์ธรรมชาติหรืออุตุนิยมโหราศาสตร์ (Natural or Meteorological astrology) เป็นการดูสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติด้วยตำแหน่งดวงดาวบนท้องฟ้า เช่น การเกิดภัยธรรมชาติ แผ่นดินไหว พายุ เป็นต้น

4. โหราศาสตร์การเกษตร (Agricultural astrology) เป็นการใช้ตำแหน่งดวงดาวเพื่อช่วยในการเกษตร เช่น การกำหนดวันเพาะปลูกและเก็บเกี่ยว

5. โหราศาสตร์การแพทย์ (Medical astrology) เป็นการเชื่อมโยงดวงดาวและจักรราศีต่างๆ เข้ากับอวัยวะของร่างกาย แล้วใช้ความสัมพันธ์ของปัจจัยเหล่านี้วินิจฉัยโรคภัยไข้เจ็บทางร่างกาย ตลอกจนนำมาช่วยในการทำจิตบำบัด

6. โหราศาสตร์กาลชะตา (Horary astrology) เป็นการตอบปัญหาโดยใช้ตำแหน่งดวงดาวในขณะที่มีผู้ถามปัญหา ณ เวลานั้น ที่ไม่ได้กำหนดล่วงหน้า เป็นเวลาปัจจุบันทันด่วน เช่น การถามว่า “แหวนเพชรหายจะได้คืนหรือไม่”

7. การเลือกวันเวลาที่เหมาะสมหรือการหาฤกษ์ (Election astrology) เป็นการกำหนดช่วงเวลาที่เหมาะสมในการดำเนินกิจกรรมต่างๆ โดยใช้ตำแหน่งดวงดาว เช่น การหาวันเวลาที่เป็นมงคลสำหรับการขึ้นบ้านใหม่ เพื่อการอยู่อาศัยอย่างร่มเย็นเป็นสุข

ส่วนประวัติโหราศาสตร์ไทย ตามข้อค้นพบและหลักฐานต่างๆ สันนิษฐานว่า มีต้นกำเนิดจากประเทศอินเดีย เมื่อครั้งพระเจ้าอโศกราชปราบปรามชาวอินเดียตอนใต้ในราวพ.ศ.200 ทำให้ชาวอินเดียตอนใต้ รวมถึงพราหมณาจารย์ต้องนำคัมภีร์พระเวทอพยพเข้ามาพึ่งอาณาจักรขอม ปรากฏหลักฐานคือ หลักศิลาจารึกภาษาสันสฤตอักษรขอม มีการจารึกตำแหน่งดวงดาว(การผูกดวง) ในปราสาทบันทายศรี (ปัจจุบันอยู่ในประเทศกัมพูชา) อายุมากกว่า 1,000 ปีต่อมาเมื่อชาวไทยได้อพยพเข้ามาตั้งภูมิลำเนา ณ ดินแดนสุวรรณภูมิ จึงได้รับลัทธิศาสนา พิธีกรรมตามหลักศาสนาฮินดู และวิชาโหราศาสตร์จากพราหมณ์เหล่านี้ ปรากฏในคัมภีร์ไตรเพท ซึ่งพวกพราหมณ์ได้เรียบเรียงขึ้นเป็นสูตร แบ่งออกเป็น 6 เวทางค์ (องค์แห่งเวท) หนึ่งในเวทางค์นั้นคือ วิชาโชษติษหรือวิชาโหราศาสตร์ คัมภีร์วิชาโชษติษอันเป็นโหราศาสตร์อินเดียนี้ ยังได้ตกทอดมาถึงประเทศไทย และหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน เช่น คัมภีร์สูรยสิทธานตะ และคัมภีร์พฤหัตสังหิตาของวราหมิหิร มหาบัณฑิต, คัมภีร์ศุกรนีติสาระ (คัมภีร์พิชัยสงครามของพระศุกรมหาฤาษี), คัมภีร์ภฤคุปรัศนัม (ตำราศุภฤกษ์ศุภยามของพระภฤคุมหาฤๅษี) เป็นต้นดังนั้น โหราศาสตร์ไทย จึงน่าจะมีต้นกำเนิดมาจากโหราศาสตร์ในประเทศอินเดียดังกล่าวข้างต้น (หลวงวิจารณ์พานิชกิจ, 2514)

นอกจากนี้ พระยาบริรักษ์เวชการ (2535: 3) กล่าวว่า วิชาโหราศาสตร์ไทยมีต้นกำเนิดมาจากอินเดียเกือบทั้งสิ้น โดยพบในหนังสือพงศาวดารและประวัติศาสตร์ปรากฏว่า การคำนวณผูกดวงชะตาตามหลักโหราศาสตร์ในประเทศไทย ได้มีมาตั้งแต่จุลศักราช 400 หรือราวพุทธศักราช 1600 คือประมาณ 900 กว่าปีเศษมาแล้วเป็นอย่างน้อย ทั้งนี้เพราะปรากฏหลักฐานตามหนังสือพงศาวดารโยนก ได้แสดงดวงชะตาขุนเจื่อง ซึ่งเป็นกษัตริย์ผู้ครองนครไชยบุรีศรีเชียงแสนไว้ และบอกวันเกิดของขุนเจื่องไว้ว่า เกิดวันอังคาร เดือน5 ขึ้นหนึ่งค่ำ ปีเถาะ จุลศักราช 436 เวลาใกล้รุ่ง ส่วนวิชาโหราศาสตร์ไทยจะได้มาจากไหนนั้นเห็นจะไม่มีปัญหาว่าแหล่งเดิมคงได้มาจากอินเดีย เพราะศัพท์ต่างๆที่เราใช้กันอยู่ เช่น ชื่อดาวนักขัตฤกษ์ ชื่อราศี หลักการพยากรณ์ที่สำคัญมีต้นกำเนิดมาจากอินเดียเกือบทั้งสิ้น

ปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า “วิชาโหราศาสตร์ของไทยเราน่าจะรับมาจากอินเดีย เพราะโหราศาสตร์ต้องมีการคำนวณ พวกแขกนี้เก่งเรื่องคำนวณ เช่น อินเดียเป็นคนสร้างวิชาพีชคณิต (Algebra) และเป็นคนคิดเลขศูนย์ คือ ต้องใส่เลขศูนย์ ทั้งๆที่ไม่มีค่า แต่ใส่ให้เพื่อนับหลักได้ เลขศูนย์นี้ จึงสำคัญมาก"

ธนกร สินเกษม (สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2555) นายกสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปภัมภ์ กล่าวว่า

> *วิชาโหราศาสตร์ ต้นแบบมาจากอินเดีย แล้วไทยเราก็รับมาจากอินเดียอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งน่าจะติดมากับพระพุทธศาสนา สังเกตจากการเรียกชื่อเรือนคู่ครองในการดู ดวงชะตา ถ้าเป็นของไทยน่าจะเรียกว่า เรือนความรัก เรือนคู่ครอง หรือเรือนสามีภรรยา แต่เขาใช้คำว่า ปัตนิ ซึ่งเป็นภาษาบาลี แปลว่า คู่ครอง แสดงว่า เรายังอิงบาลีสันสกฤต มันก็คือของอินเดียนั่นเอง*

โหราศาสตร์ไทย มีหลักฐานมาตั้งแต่ในสมัยกรุงสุโขทัย เมื่อมีการนำจุลศักราชซึ่งรับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดียมาใช้ในการคำนวณหาตำแหน่งของการโคจรของดาวพระเคราะห์จากคัมภีร์พระสุริยยาตร์ ในสมัยพระเจ้าลือไทแห่งราชวงศ์พระร่วง มีหลักฐานเป็นศิลาจารึกบันทึกว่า พระองค์ทรงมีพระอัจฉริยภาพในการคำนวณคัมภีร์พระสุริยยาตร์ ถึงกับทรงเปลี่ยนวันขึ้นปีใหม่ของไทยจากเดิม คือวันขึ้น 1 ค่ำเดือนอ้าย มาเป็นวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 5 โดยเริ่มใช้ตั้งแต่วันอาทิตย์ เดือน 5 ขึ้น 1 ค่ำ ปีฉลู มหาศักราช 1283 ตรงกับวันที่ 7 มีนาคม พุทธศักราช 1904 สมัยกรุงศรีอยุธยา ปรากฏหลักฐานในพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ภารต ถิ่นคำ (2555: ออนไลน์) บันทึกไว้ว่า

> ลุศักราช 712 ขาลศก วันศุกร์ขึ้น 6 ค่ำ เดือน 5 เพลารุ่งแล้ว 3 นาฬิกา 9 บาท แรกสถาปนากรุงพระนครศรีอยุธยา ซึ่งตรงกับวันที่ 3 มีนาคม พุทธศักราช 1893

พระเจ้าอู่ทองหรือสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 ทรงย้ายเมืองหลวงมาตั้งที่ตำบลหนองโสน และทำพิธีตั้งเสาพระหลักเมือง การผูกดวงสมัยนั้นยังไม่มีดาวเกตุและดาวมฤตยู มีแต่อาทิตย์ถึงราหูหรือเลข 1 ถึง 8 เท่านั้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏหลักฐานหลายลักษณะ โดยเฉพาะตำราด้านโหราศาสตร์ อาทิ ลิลิตทักษาพยากรณ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีสมัยรัชกาลที่ 2 คัมภีร์จักรทีปนี พระราชนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสสมัยรัชกาลที่ 4 และตำนานดาวฤกษ์ โดยหลวงวิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร) ในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นทั้งยังมีการยกย่องและแต่งตั้ง พราหมณาจารย์ขึ้นเป็นพระมหาราชครูดังเช่นในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีหน้าที่คำนวณปฏิทินประจำปี คำนวณฤกษ์ยามคำพยากรณ์ต่างๆ ทั้งส่วนพระองค์ และกิจการบ้านเมืองโดยมีพระมหาราชครูพิธีศรีวิสุทธิคุณ (ชวิน รังสิพราหมณกุล) เป็นผู้ดำรงตำแหน่งประธานพระครูพราหมณ์และหัวหน้าพราหมณ์คนปัจจุบัน

การศึกษาโหราศาสตร์ไทยในสมัยโบราณ ปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า

> *โหราศาสตร์เป็นวิชาหนึ่งของพวกพราหมณ์ในสมัยโบราณ เหมือนเรารับว่าพราหมณ์รู้เรื่องพระเวท แต่เราอาจจะไม่เรียนพระเวททั้งหมด เรียนเฉพาะส่วนที่เป็นคาถาอาคม แต่เวลาทำพิธีเราก็ต้องรับพราหมณ์ พราหมณ์จึงต้องมีอยู่ในราชสำนัก เมื่อเป็นอย่างนี้ เวลาพราหมณ์พูดอะไรทำอะไรก็เป็นความรู้หมด คนโบราณนั้นความรู้ใหญ่คือความรู้ของอินเดีย ไม่ว่าพราหมณ์หรือพุทธ เพราะฉะนั้น วิชาของบุคคลเหล่านี้จึงอยู่ได้ เช่น ศิลปะ 18 ประการ พิชัยสงคราม มนูธรรมศาสตร์ คณิตศาสตร์ การแพทย์ อะไรอย่างนี้ เป็นความรู้ที่อยู่ในคัมภีร์ มันมีรากฐานที่ศาสนาหมด แม้จะเป็นเรื่องทางโลกก็ตาม แล้วศึกษาเล่าเรียนกัน มีสำนักต่างๆ เหมือนกับตักศิลา เพราะพวกพราหมณ์นี้ จะมีวัยในการทำหน้าที่ต่างกัน เช่น วัยเด็ก เรียกว่า พรหมจรรย์ ต้องเรียนหนังสือ ต่อมาคฤหัสถ์ คือการครองเรือน วัยนี้จะดำเนินชีวิต และเสียสละเพื่อคนในครอบครัว ถัดมาวานปรัสถ์ คือ การเตรียมตัวไปสู้โลกหน้า ตามแนวความคิดว่า เมื่อลูกหลานโตแล้ว ก็ยกสมบัติให้แล้วตนเองออกไปอยู่ป่า สุดท้ายก็สันยาสี คือ ปฏิบัติเคร่งครัด อยู่ป่าโดยตลอด มีชีวิตแบบฤๅษี คนเหล่านี้จะเป็นคนเก่งมีวิชาความรู้ คนทั่วไปก็จะไปเรียนหนังสือกับคนพวกนี้ ใครอยากได้ความรู้ก็ต้องไปหาครูพวกนี้ โหราศาสตร์ก็เป็นหนึ่งในวิชาของพวกนี้ มีการคำนวณวันเดือนปี กำหนดการตั้งทัพ เวลาที่จะออกทัพ ชัยภูมิต่างๆ การจับ*

ยาม ในงานหลวงงานราษฎร์ก็ใช้ทั้งสิ้น ดังนั้น ใครรู้ของพวกนี้ก็จะสามารถเลื่อนฐานะทางสังคมได้ แต่ในสมัยนี้ พอวิทยาศาสตร์เข้ามาในโรงเรียน ในโรงเรียนก็จะไม่สอนวิชาพวกนี้ เพราะไม่ใช่วิทยาศาสตร์ วิชาพวกนี้ก็จึงค่อยๆหาย ตกไปหมด เรียนดนตรี เรียนคณิต อะไรพวกนี้ มันก็คือเรียนศิลปะ เพราะคำเก่าคือ สิบปัง หมายถึง วิชา แต่คำว่า ศิลปะในปัจจุบัน โดยตัวมันเองจะไม่รู้สึกเลยว่าเกี่ยวข้องกับเทวดา ฝรั่งก็จะไม่รู้สึกเลยว่าเกี่ยวข้องกับเทวดา แต่คนไทยรู้สึกว่าเกี่ยวข้องกับเทวดา แต่ขณะนี้ก็เริ่มจืดเริ่มจางไปแล้ว เพราะเราไม่ได้อยู่ในวัฒนธรรมแบบนั้นอีกแล้ว เรามาอยู่ในวัฒนธรรมวิทยาศาสตร์ ของแบบนี้เลยไม่ค่อยมีความรู้สึกซาบซึ้งเท่าไหร่

ดังนั้น การศึกษาโหราศาสตร์ไทยในปัจจุบัน อาจแบ่งได้ 5 ช่วง (สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์, 2553: 43) ได้แก่

1. ช่วงก่อน พ.ศ. 2475

ช่วงนี้จะเรียนตามวัด บ้านข้าราชการที่เกี่ยวกับกรมโหร และวังเจ้านายชั้นสูงต่างๆ เป็นการเรียนไปตามลำดับขั้นและยึดแบบแผนของ “อาจาริยมัติ” (แปลว่า รุ่นอาจารย์ ในที่นี้ จึงหมายถึงการยึดถือแบบแผนที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง)อย่างเคร่งครัด เป็นการศึกษาทั้งจากการคำนวณบนกระดาษและศึกษาจากการดูดาวบนท้องฟ้าด้วย

2. ช่วง พ.ศ. 2475 – พ.ศ. 2510

ช่วงนี้เริ่มมีปฏิทินโหรออกจำหน่าย และเริ่มมีการตื่นตัวศึกษาโหราศาสตร์ทั้งแบบไทยและต่างประเทศ (เป็นโหราศาสตร์สากลแบบดวงโปรเกรสไม่ใช่ยูเรเนียน) มีการจับกลุ่มผู้สนใจโหราศาสตร์ เพื่อแลกเปลี่ยนทัศนะกันอย่างกว้างขวางมากขึ้นมีการจัดตั้งสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ดังนั้น การศึกษาโหราศาสตร์ไม่จำกัดอยู่ตามวัดหรือบ้านข้าราชการ เปลี่ยนมาเป็นการศึกษาจากตัวบุคคลผู้เป็นนักโหราศาสตร์ที่มีชื่อเสียง และเรียนกันเฉพาะบางแง่มุมหรือบางแนวทางเป็นส่วนใหญ่

3. ช่วง พ.ศ. 2511 – พ.ศ. 2520

สมาคมโหรแห่งประเทศไทย ได้เปิดสอนโหราศาสตร์แก่บุคคลทั่วไปเป็นรุ่นแรก นักศึกษารุ่นแรกนี้ที่มีชื่อเสียง เช่น อรรถวิโรจน์ ศรีตุลา เป็นต้น มีการกำหนดแบบแผนขึ้นเป็นหลักสูตร ในช่วงนี้ความเห็นของนักโหราศาสตร์แตกเป็นหลายพวกมีการแยกตัวไปเป็นกลุ่ม เช่น กลุ่มวัดราชบพิธ กลุ่มวัดโพธิ์ กลุ่มวัดสุทัศน์ กลุ่มวัดราชประดิษฐ์ กลุ่มวัดมหาธาตุ จนในที่สุดจึงแยกไปตั้งเป็นสมาคมโหราศาสตร์นานาชาติ กลุ่มสหพันธ์โหร ฯลฯ การศึกษาโหราศาสตร์ในช่วงนี้ ส่วนใหญ่ยังต้องยึด “ตัวครู” เป็นหลักหรือใช้การไต่ถามขอความรู้จากบรรดานักโหราศาสตร์ที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย

4. ช่วง พ.ศ. 2521 – พ.ศ. 2540

ช่วงนี้ ปรากฏตำราโหราศาสตร์พร้อมคำอธิบายหลายแบบ ดังนั้นการศึกษาจึงเริ่มเปลี่ยนแนวทางจากการไปศึกษาขอคำอธิบายจากครูนักโหราศาสตร์อาวุโส มาเป็นการใช้หนังสือตำราโหราศาสตร์ และความคิดสติปัญญาหรือทัศนะของตนเองเข้ามาเป็นหลักตัดสินการศึกษาโดยนำหนังสือตำราโหราศาสตร์มาเป็น “ครู” นี้ ถ้าตัดสินใจถูกก็ดีไป แต่ถ้าข้อความในตำรานั้นไม่ชัดแจ้ง ผู้ศึกษาก็มักเข้ารกเข้าพงไปเป็นส่วนใหญ่

5. ช่วง พ.ศ. 2540 เป็นต้นไปถึงปัจจุบัน

การศึกษาโหราศาสตร์ในยุคปัจจุบัน ตั้งแต่พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ระบบอิเลคโทรนิคส์ คอมพิวเตอร์ และอินเตอร์เน็ต ได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้นโดยเปลี่ยนไปสู่การศึกษาการใช้โปรแกรมประมวลผลทางด้านโหราศาสตร์แทนการคำนวณแบบเดิม

สรุปได้ว่า โหราศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการศึกษาอิทธิพลของดวงดาวในจักรวาล ซึ่งส่งผลกระทบต่อโลกและสรรพสิ่งทั้งหลาย โดยการพยากรณ์เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนโลก อันเนื่องมาจากตำแหน่งและลักษณะของดวงดาวเหล่านั้นเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการตรวจสอบเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต ปัจจุบัน และเหตุการณ์ที่อาจจะเกิดขึ้นในอนาคต

2.2.3 บทบาทของโหราศาสตร์ในสังคมไทย

ความเชื่อในด้านโหราศาสตร์มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมานับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ภายในราชสำนักทุกยุคทุกสมัยในประวัติศาสตร์ชาติไทยมักมีการตั้งกรมโหรหลวงขึ้นเป็นประจำในฐานะที่ปรึกษาใกล้ชิดของพระมหากษัตริย์เกือบทุกพระองค์โดยมีหน้าที่คำนวณปฏิทินประจำปี คำนวณฤกษ์ยาม คำพยากรณ์ต่างๆ ทั้งส่วนพระองค์ และกิจการบ้านเมือง ถวายแด่พระเจ้าแผ่นดิน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 กรมโหรหลวงถูกยุบเป็นกองหนึ่งในสำนักพระราชวัง และเปลี่ยนฐานะเป็นเพียงแผนกหนึ่ง (เรียกว่า “งานโหรพราหมณ์”) สังกัดกองพระราชพิธี สำนักพระราชวังในปัจจุบันนี้ แต่ก็ยังมีหน้าที่จัดทำปฏิทินหลวงและดูฤกษ์ยามพิธีต่างๆ นอกจากนั้น ยังพบว่ามีอดีตข้าราชสำนักในกรมโหรหลวงและผู้ที่มีความสนใจในวิชาโหราศาสตร์ได้ร่วมกันก่อตั้งสมาคมต่างๆ อาทิ สมาคมโหรแห่งประเทศไทย (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น มูลนิธิสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ในพระสังฆราชูปถัมภ์) สมาคมสันพันธ์โหร-แพทย์แผนไทย และสมาคมโหราศาสตร์นานาชาติ โดยเฉพาะมูลนิธิสมาคมโหรฯ มีกิจกรรมเผยแพร่วิชาโหราศาสตร์ในลักษณะการอบรมวิชาการพยากรณ์แขนงต่างๆ นักเรียนโหรจำนวนมากที่เรียนจบในหลักสูตรต่างๆ เช่น หลักสูตรไพ่ยิบซีหลักสูตรโหราศาสตร์หลักสูตรโหราศาสตร์ยูเรเนียน สามารถนำความรู้ที่ได้นั้นไปใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวัน และเป็นนักพยากรณ์ (หมอดู) ได้ ซึ่งมีตัวอย่างผลการวิจัยเรื่องปัญหาสุขภาพจิตของผู้มารับบริการจากหมอดู กรณีศึกษาผู้มารับบริการหมอดูของสมาคมโหรแห่งประเทศไทย (พิไลรัตน์ รุจิวณิชย์กุล, 2524: บทคัดย่อ) พบว่า

ส่วนใหญ่ผู้มารับบริการจากหมอดูเป็นเพศหญิง อายุระหว่าง 15-30 ปี ระดับการศึกษาขั้นปริญญาตรี ฐานะเศรษฐกิจทางครอบครัวระดับปานกลาง เข้ามารับบริการจากหมอดู เพราะอยากรู้อนาคตมากที่สุด หลังจากรับบริการจากหมอดูแล้วรู้สึกสบายใจขึ้น ส่วนปัญหาของผู้มารับบริการจากหมอดู พบว่า มีปัญหาเรื่องการทำงาน คู่ครอง และการศึกษามากที่สุด ดังนั้น จึงควรมีการเก็บรวบรวมข้อมูลปัญหาต่างๆ เหล่านี้ที่หมอดูได้จากผู้รับบริการ แล้วนำไปวางแผนป้องกัน และส่งเสริมสุขภาพจิตชุมชนในเบื้องต้น โดยหน่วยงานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องต่อไป ตัวอย่างเช่น กรณีพบว่า ผู้มารับบริการคนใดมีปัญหาสุขภาพจิตในลักษณะการคิดฆ่าตัวตาย หรือคิดจะทำร้ายผู้อื่น ต้องมีการแนะนำหรือส่งต่อไปยังหน่วยงานสังคมสงเคราะห์จิตเวช เพื่อการบำบัดรักษาต่อไปได้อย่างทันท่วงทีดังนี้เป็นต้น

อนึ่งมักปรากฏข้อสงสัยหรือข้อซักถามว่า หลักการด้านโหราศาสตร์ขัดต่อหลักพุทธศาสนาหรือพุทธบัญญัติอย่างไรหรือไม่นั้น สุลักษณ์ ศิวรักษ์ (2537: 22) กล่าวว่า

ได้เคยกราบทูลถามสมเด็จพระสังฆราช (อยู่) วัดสระเกศ เปรียญเอกอุองค์แรกในรัชกาลที่ 5 และทรงเป็นโหรเอกพระองค์สุดท้ายแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตรัสว่าไม่ปรากฏความใดในพระไตรปิฎกที่พระบรมศาสดาทรงตำหนิติเตียนวิชาดังกล่าวเลย และรับสั่งต่อไปว่า โหราศาสตร์เป็นวิชาอันว่าด้วยดวงดาวต่างๆ ในจักรวาลซึ่งสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์และสัตว์ในโลกนี้ ถ้าเรารู้จักวางท่าทีให้ถูกต้อง และปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติอย่างรู้เท่าทัน ไม่เห็นเป็นเรื่องเสียหาย หากเป็นอุปการคุณเสียด้วยซ้ำ ดังเช่นการใช้เพื่อช่วยให้ผู้ประพฤติปฏิบัติธรรม ซึ่งแม้ว่ายังไม่แก่กล้าในทางสุจริตทั้งไตรทวาร ได้เกิดความอาจหาญ พึ่งฤกษ์พึ่งยาม ให้เกิดความมั่นใจในการปฏิบัติคุณงามความดี ปรับตนให้เข้ากับสังคม ไม่เอารัดเอาเปรียบกัน ในทางตรงข้าม ถ้ารู้จักฤกษ์ยามและความเป็นไปของดาวนพเคราะห์ต่างๆ แล้ว ก็สามารถนำไปประกอบอกุศลกรรมได้เช่นกัน อาทิเช่น โจโรฤกษ์หรือฤกษ์ยาตราทัพ การประกอบบัตรพลีสังเวยบูชายัญ เป็นต้น

นอกจากนี้ ปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวถึงโหราศาสตร์กับพุทธศาสนาไว้ว่า

พุทธศาสนายอมรับว่าวิชาโหราศาสตร์นี้มีจริง แต่ไม่สนับสนุน เพราะถือว่าเป็นวิชาที่ไม่นำไปสู่ความหลุดพ้นคือ มันจะติดกับของพวกนี้ แล้วจะสนุกสนานกับการทำมาหากินไม่คิดถึงการหลุดพ้น ในเวลาเดียวกันพุทธศาสนาก็พูดถึงในเรื่องของดนตรี ตอนที่คนธรรพ์มาเฝ้าพระพุทธเจ้า ดีดพิณให้พระพุทธเจ้าฟัง

แล้วพระพุทธเจ้าชมว่า ทำได้ดี คือถ้าใช้ศิลปะ แล้วคนติดศิลปะ เราก็จะตกนรก แต่ถ้าใช้ศิลปะ แล้วคนเข้าใจศิลปะ มุ่งไปสู่ความหลุดพ้น เราก็จะขึ้นสวรรค์ถ้าเราสอนได้อย่างนั้น

ดังนั้น ภิญโญ พงษ์เจริญ (2543: 78-100) จึงกล่าวว่า บทบาทของโหรในสังคมไทยจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง สามารถแบ่งออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

1. บทบาทของโหรที่มีต่อปัจเจกบุคคล เป็นบทบาทในลักษณะวงแคบ หมายถึง บทบาทหรือการกระทำของโหรที่เกี่ยวกับการให้บริการที่มีผลกระทบเฉพาะตัวบุคคล เช่น ปัญหาด้านสุขภาพจิตอันเกิดจากความเครียดในการทำงานที่มีการแข่งขันสูงขึ้นในปัจจุบัน ปัญหาด้านการสร้างความเชื่อมั่นในลักษณะการผูกดวงชะตาเนื้อคู่ของตน ปัญหาในการเป็นเครื่องมือช่วยตัดสินใจ ดังเช่นการตรวจดวงชะตาคนไข้อาการสาหัส หรือปัญหาในการวางแผนอนาคต ทำนายเรื่องหน้าที่การงาน สภาวะทางการเงิน การศึกษา คู่ครอง สุขภาพอนามัย เป็นต้นปัญหาเหล่านี้ โหรจึงมีบทบาทเป็นที่พึ่งทางใจให้กับคนในสังคม ปลอบประโลมจิตใจ ปลุกขวัญและกำลังใจให้ดีขึ้น สร้างกำลังใจในการดำเนินชีวิตต่อไป

2. บทบาทของโหรที่มีต่อครอบครัว โหรมีบทบาทช่วยในแง่การสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว อาทิ หากโหรพยากรณ์ว่า สมาชิกในครอบครัวดวงชะตาส่งเสริมกัน มีผลดีในครองเรือน การประกอบอาชีพ สามารถสร้างฐานะได้ในอนาคต รวมถึงการตั้งชื่อบุตรหลานตามหลักโหราศาสตร์เพื่อความเป็นสิริมงคลสิ่งต่างๆเหล่านี้ ย่อมเป็นการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีในครอบครัวทั้งสิ้น

3. บทบาทของโหรที่มีต่อองค์กรหรือหน่วยงาน โหราศาสตร์สามารถพิจารณานิสัยของสมาชิกในองค์กรและความเป็นไปในอนาคตขององค์กร อันจะนำไปสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างสมาชิกในองค์กร ซึ่งเป็นผลเกี่ยวกับการครองใจกันระหว่างผู้บังคับบัญชาและลูกน้อง หรือการกำหนดนโยบาย การวางแผนต่างๆ เช่น การเปิดห้างร้านกิจการต่างๆ ตามฤกษ์ในทางโหราศาสตร์ เพื่อสร้างความมั่นใจ และความเชื่อมั่นในการดำเนินงาน การทำนายว่า องค์กรจะมีปัญหาเรื่องพนักงานหยุดงานประท้วงในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง เหตุนี้ผู้บริหารจึงต้องวางแผนเตรียมการรับมือกับเหตุการณ์ที่อาจจะเกิดขึ้นหรือวางแผนไม่ให้การเหตุอันจะนำไปสู่การประท้วงที่บานปลายออกไป ดังนี้เป็นต้น

4. บทบาทของโหรที่มีต่อสังคม เป็นบทบาทในลักษณะวงกว้าง มีมากมายหลายลักษณะ เช่น บทบาททางการเมือง อาทิ การตรวจดวงชะตาบุคคลผู้มีความเป็นไปได้ในการดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี หรือดวงชะตาของคณะรัฐมนตรีกับเหตุการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น บทบาททางด้านอุตุนิยม การพยากรณ์ดินฟ้าอากาศ คลื่นลมพายุ แผ่นดินไหวต่างๆ เพื่อการป้องกันหรือวางแผนรับมือกับเหตุการณ์ที่อาจเกิดขึ้นได้จากภัยธรรมชาติเหล่านี้ รวมถึงบทบาทในการช่วยเหลือด้านสังคม

สงเคราะห์ อาทิ การพยากรณ์การกุศลตามโครงการต่างๆ เพื่อหารายได้สมทบทุนในการช่วยเหลือสังคม ดังนี้เป็นต้น

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้นโหราศาสตร์จึงมีอิทธิพลสำคัญต่อบุคคลและสังคมไทยนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยไม่มีแนวโน้มจะลดลงจากเดิมทั้งภายในราชสำนักและนอกราชสำนัก มีหน้าที่หลักเป็นที่พึ่งทางจิตใจให้กับคนในสังคมมากกว่าทางเลือกอื่นๆ โดยเฉพาะการพบจิตแพทย์ทั้งยังช่วยบำบัดทุกข์ทางใจ เสริมสร้างกำลังใจให้ดีขึ้น อาทิ เรื่องการงาน การศึกษา ครอบครัว สภาวะทางเศรษฐกิจในสังคมรวมถึงสามารถชี้นำการวางแผนดำเนินชีวิตต่อไปในอนาคต เพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหาชีวิตได้ด้วยตนเองส่งผลให้การขับเคลื่อนภายในสังคมเป็นไปอย่างปกติสุข

2.2.4 ตำนานเทพนพเคราะห์

คติความเชื่อเกี่ยวกับตำนานเทพเจ้าต่างๆ ในประเทศไทย สันนิษฐานว่า ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งมีอิทธิพลในดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้เป็นอย่างมาก อีกส่วนหนึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลจากชาวเขมรหรือกัมพูชาในปัจจุบัน ซึ่งได้รับอิทธิพลสืบต่อมาจากชาวอินเดียอีกชั้นหนึ่งดังที่ปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า

> *ดินแดนในภูมิภาคนี้ได้รับวัฒนธรรมอินเดียมานานแล้ว โดยผ่านทางการค้าขาย แต่ก็จะมีพวกพราหมณ์ตามมาด้วย ซึ่งเป็นพวกที่มีความรู้ และอาจจะมีความสามารถเรื่องคาถาอาคม เพราะพวกนี้นับถือเทพเจ้าจึงต้องมีเรื่องพิธีกรรมต่างๆ และอาจจะเป็นผู้นำของคนในดินแดนนี้ก็ได้ ดังนั้น เมื่อศาสนาเข้ามาแล้วคนจึงเกิดความเชื่อและเกิดการยอมรับนับถือขึ้น ฉะนั้น บางคนเข้ามาเป็นเจ้าปกครองเลยก็เป็นได้ส่วนความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้าของไทยเราก็น่าจะผ่านมาทางเขมร ตัวอย่างของปราสาทหรือปรางค์ทั้งหลายที่เราสร้างขึ้นนั้นลักษณะก็เหมือนกับของอินเดีย โดยเฉพาะอินเดียใต้ แสดงว่าพวกพราหมณ์ที่ตามมาด้วยนั้นเป็นพวกอินเดียใต้ ไทยเราก็รับมาจากเขมรมาอีกทีแต่การที่เราจะสร้างศิลปะอย่างไร นั่นแปลว่ารับเรากระแสความคิดนั้น เหมือนการรับพุทธศาสนาจากลังกา เจดีย์ทรงลังกาก็มีให้เห็นเต็มไปหมด แต่ไม่ได้แปลว่าลังกามาปกครองเรา แต่แปลว่าอิทธิพลความคิดเข้ามาในตัวเราเมื่อเรานับถือความคิดนั้น เราก็สร้างสถาปัตยกรรมตามรูปแบบความเชื่อนั่นเอง*

นอกจากนี้ สถาพร อรุณวิลาศ (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า

> *หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับการเคารพนับถือเทพเจ้าในประเทศไทย ส่วนใหญ่จะเชื่อมโยงกับศาสนาฮินดู ซึ่งหลักฐานที่เป็นรูปธรรมชัดเจนคือช่วงที่อิทธิพลวัฒนธรรมเขมรเข้ามาในดินแดนไทย เพราะในวัฒนธรรมเขมรนั้น*

จะมีการนับถือศาสนาฮินดูกับศาสนาพุทธลัทธิมหายาน แต่ว่าศาสนาฮินดูมีบทบาทมากที่สุดในช่วงแรกๆ ของอาณาจักรกัมพูชา ในขณะที่ถ้าเปรียบเทียบกับดินแดนของประเทศไทยยุคทวารวดี ซึ่งมีการนับถือศาสนาพุทธเป็นหลัก และตรงกับช่วงของการเจริญขึ้นในอารยธรรมเขมรในกัมพูชา เพียงแต่ว่าทวารวดีในไทยเป็นพุทธ กัมพูชาซึ่งเจริญมากในตอนนั้นเป็นฮินดู แต่วัฒนธรรมทวารวดีก็ได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดูด้วย เพราะค้นพบการสร้างศิวลึงค์ และการสร้างรูปเทพเจ้าแบบเดียวกับศาสนาฮินดูในทวารวดี แต่น้อยมาก อาจมีอยู่ประมาณ 10 กว่าเปอร์เซ็นต์ ต่อมาเมื่อการเสื่อมลงของศาสนาพุทธและความเป็นรัฐของอาณาจักรทวารวดีในพุทธศตวรรษที่ 16 อิทธิพลของเขมรที่เป็นศาสนาฮินดู ก็ได้แทรกเข้ามาครอบครองดินแดน และพื้นที่ที่เคยเป็นของทวารวดีในไทย จึงเริ่มปรากฏว่ามีการสร้างเทพเจ้าในศาสนาฮินดู ตั้งแต่เทพเจ้าสูงสุดทั้ง 3 องค์ เทพชั้นรองต่างๆ รวมทั้งเทพเจ้านพเคราะห์ ก็เริ่มเข้ามาปรากฏ เช่น ในภาคอีสาน และภาคกลางของไทยจะมีรูปพวกนี้ที่นิยมแกะสลักด้วยหิน ประกอบชั้นปราสาท หรือแกะสลักเป็นทับหลังหรือหน้าบรรณต่างๆ ในตัวปราสาท เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม คติความเชื่อของชาวอินเดียโบราณ ซึ่งไทยได้รับวัฒนธรรมดังกล่าวมานั้น มักเป็นเทพเจ้าที่มีความเกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น สุริยเทพ (พระอาทิตย์) จันทราเทพ (พระจันทร์) พระพิรุณ (น้ำ) พระอัคนี (ไฟ) เป็นต้น พระยาสัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี (2551: 2) กล่าวว่า เพราะเกิดจากความคิดของชาวอารยัน (Aryan) ที่ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งในอินเดีย และสืบเชื้อสายเรื่อยมาเป็นพวกแขกฮินดูในปัจจุบัน รวมไปถึงชาวยุโรป และเปอร์เซีย ส่วนมากก็มีเชื้อสายชาวอารยันเช่นกัน เป็นผู้สร้างคติความเชื่อและเทพเจ้าต่างๆ ขึ้นมาเคารพกราบไหว้กัน ปรากฏหลักฐานในคัมภีร์พระเวท (Vedas) ของอินเดีย หรือคัมภีร์อเวสตะ (Avesta) ของชาวเปอร์เซีย ตรงกับความเห็นของปรีชา ช้างขวัญยืน (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2555) กล่าวว่า

อินเดียและกรีกนั้น คืออารยัน ซึ่งเดิมชาวอารยัน อาศัยอยู่แถบเอเชียกลาง แต่ได้มีการอพยพครั้งใหญ่ พวกหนึ่งเดินทางมาในอินเดีย อีกพวกหนึ่งไปทางคาบสมุทรเพโลพอนนีสคือ พวกกรีกโรมัน เพราะฉะนั้นสิ่งที่มีเหมือนกันคือ มีตำนานเกี่ยวกับเทวดาทั้งคู่พวกเทวดาใหญ่ก็จะอยู่บนภูเขาโอลัมบัส ซึ่งเป็นเทพที่เกี่ยวกับธรรมชาติ พวกอินเดียก็มีเหมือนกัน เช่น เดิมทีมีพระอินทร์ที่มีอำนาจและสำคัญที่สุดในคัมภีร์ฤคเวท เทียบได้กับเทพซุสหรือจูปิเตอร์ของโรมัน อย่างนี้เป็นต้น

ดังนั้น บรรดาเทพเจ้าทั้งหลายในคติความเชื่อดังกล่าวข้างต้น อาจแบ่งออกเป็น 5 ประเภท (กิตติ วัฒนะมหาตม์, 2553) ได้แก่

1. เทพประจำเผ่า หมู่บ้าน หรืออาณาจักร ถือกำเนิดจากหัวหน้าเผ่าหรือผู้นำในยุคแรกๆ มีทิพยฐานะสูงขึ้นตามการเจริญเติบโตของวัฒนธรรมนั้นๆ เช่น เทพโฮรัสแห่งเมืองเบห์เดท เป็นเทพชั้นนำแห่งอียิปต์ภาคใต้ ส่วนเทพเซทแห่งเมืองออมบอส เป็นเทพชั้นนำแห่งอียิปต์ภาคเหนือ สำหรับเทพประจำเมืองในวัฒนธรรมไทย อาทิ พระเสื้อเมือง พระทรงเมือง และพระสยามเทวาธิราช เป็นต้น

2. เทพผู้ควบคุมสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ เป็นเทพผู้ควบคุมหรือบังคับสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น พระพิรุณ พระแม่ธรณี พระพาย เป็นต้น

3. เทพบรมครู หรือเทพปรมาจารย์ ถือกำเนิดขึ้นจากผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชาต่างๆ ดังเช่น เทววิทยาจีน มักมีเทพปรมาจารย์ในแทบทุกวิชาที่เป็นความรู้ของมนุษย์ แต่เทวานุภาพจะบันดาลให้เกิดผลสำเร็จแก่ผู้บูชาในวิชาแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะ ในวัฒนธรรมไทย ปรากฏในรูปพระภรตมุนี (พ่อแก่) ในสาขานาฏศิลป์ และ พระปนโคนธรรพ พระปัญจสิขร ในสาขาดนตรีไทย เป็นต้น

4. เทพแห่งดวงดาวหรือเทพนพเคราะห์ เป็นเทพผู้ควบคุมพลังและอิทธิพลจากดวงดาวต่างๆ ในสุริยจักรวาลที่มีอิทธิผลต่อสรรพสิ่งในโลก อาทิ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระเสาร์ เป็นต้น โดยเฉพาะพระสุริยเทพ และพระจันทรเทวี ปรากฏอยู่ในความเชื่อของสังคมแต่ละภูมิภาคทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นสุริยเทพของอินเดีย (Surya) ญี่ปุ่น (Amaterasu) โรมัน (Apollo) และอียิปต์ (Ra) หรือจันทรเทพของอินเดีย (Chandra) ญี่ปุ่น (Tsukiyomi) โรมัน (Diana) และอียิปต์ (Thoth) เป็นต้น

5. เทพที่เกิดจากคัมภีร์ พระสูตร และคาถาต่างๆ คือ ปรมาจารย์ผู้แต่งหรือผู้สำเร็จคัมภีร์ พระสูตร และพระคาถาในยุคแรก เช่น พระโพธิสัตว์ และเทพเจ้าต่างๆ ในนิกายมหายาน รวมถึงพระสุนทรีวาณี (กล่าวกันว่า เป็นปางหนึ่งของพระสุรัสวดี) เทพนารีผู้รักษาพระพุทธศาสนาแห่งวัดสุทัศน์เทพวราราม ดังนี้เป็นต้น

สังคมไทยนับแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน มีความผูกพันกับคติความเชื่อเรื่องเทพเจ้าทั้ง 5 ประเภทนี้ ซึ่งมีอิทธิพลต่อมนุษย์ทั้งสิ้น โดยเฉพาะเทพเจ้าแห่งดวงดาว (เทพนพเคราะห์) หรือนวครหะ (Navagrahas) ถือว่าเป็นผู้ครองเรือนชะตาของมนุษย์ ซึ่งส่งอิทธิพลต่อมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งสิ้นชีวิต โดยเมื่อกำเนิดขึ้นมาก็จะมีเทพนพเคราะห์ประจำวันเกิด แต่ละช่วงของชีวิตเทพนพเคราะห์จะหมุนเวียนเข้าเสวยอายุ และจะส่งผลร้ายหรือดีก็ขึ้นอยู่กับเทพนพเคราะห์องค์นั้นอยู่ด้านดีหรือร้าย ความเชื่อดังกล่าวนี้ มักเกี่ยวข้องกับโหราศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ ดังที่ธนกร สินเกษม (สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2555) นายกสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปถัมภ์ กล่าวว่า

ต้นแบบตำนานเทพนพเคราะห์คงเริ่มขึ้นในประเทศอินเดีย ซึ่งถือว่าเมื่อบูชาแล้วจะโชคดี มีสุข เพราะเทพเหล่านี้มีความเกี่ยวข้องกับโชคชะตาของมนุษย์

ต่อมาไทยเราจึงรับมาอีกต่อหนึ่ง และนับถือเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ในทางโหราศาสตร์ไทยมีการเสริมดวงให้เหมาะสมกับเทพพระเคราะห์ประจำวันเกิดของตนเพื่อความเป็นมงคล เช่น การตั้งชื่อ การใส่อัญมณี การใส่เสื้อผ้าสีต่างๆ หรือการทำนายดวงชะตาโดยใช้อิทธิพลของดาวพระเคราะห์ที่มีต่อชะตาของบุคคล เป็นเกณฑ์ในการทำนาย เหล่านี้เป็นต้น ความเชื่อนี้ เดิมคงเริ่มจากสัญชาตญาณของมนุษย์ในการเอาตัวรอดที่จะใช้ชีวิตในสภาพแวดล้อมยุคนั้น จึงทำให้มนุษย์ต้องรู้จักสังเกตสภาพแวดล้อมต่างๆ ว่า เหตุใดจะเกิดโรคระบาดในหมู่บ้าน หรือเกิดฟ้าร้อง ฟ้าผ่า น้ำท่วม ทำให้ได้รับความเดือดร้อน มนุษย์ก็จะสังเกตสิ่งรอบตัว กระทั่งพบว่า เมื่อเห็นดาวดวงนี้ปรากฏบนท้องฟ้าเมื่อใดมักจะเกิดสิ่งเลวร้ายกับหมู่บ้านหรือคนในหมู่บ้านเสมอ ต่อมาจึงต้องคอยดูปรากฏการณ์บนท้องฟ้าเป็นประจำ เพื่อเตรียมตัวป้องกัน และจดเป็นสถิติเรื่อยมา ไม่ว่าจะมีดาวอะไรเกิดขึ้นบนฟ้าก็จดบันทึกเหตุการณ์ไว้ หากพบเห็นดาวดวงนี้ในท้องฟ้า ซึ่งเป็นดวงดาวที่บันทึกไว้ว่า ถ้าเห็นเมื่อใดจะเกิดเรื่องร้าย มนุษย์ก็จะต้องหาวิธีป้องกัน โดยการบูชา บวงสรวงหรือจัดพิธีกรรมต่างๆ บูชาดาวนั้น จนกลายเป็นตำนานเทพประจำดวงดาวหรือนพเคราะห์ขึ้น อย่างเช่น ในสมัยโบราณเมื่อเกิดจันทรุปราคา ตามความเชื่อในตำนานที่เล่าสืบต่อกันมา ซึ่งเรามักจะเรียกกันว่า “ราหูอมจันทร์” ดังนั้น เมื่อ พระราหูอมพระจันทร์ ก็จะต้องช่วยกันตีเกราะ เคาะไม้ หรือส่งเสียงดังๆ เพื่อให้ราหูตกใจจะได้รีบคายพระจันทร์ออกมา เพราะมีความเชื่อว่า ราหูอมจันทร์จะนำความไม่ดีหรือเป็นลางร้าย บางครั้งจึงมีพิธีบูชาพระราหูขึ้นเมื่อเหตุการณ์เหล่านี้เป็นต้น

ในประเทศอินเดีย ผู้นับถือศาสนาฮินดูจะนับถือเทพประจำดาวพระเคราะห์หรือดาวประจำวันในสัปดาห์ ได้แก่ พระอาทิตย์ (เทพประจำวันอาทิตย์) พระจันทร์ (เทพประจำวันจันทร์) พระอังคาร (เทพประจำวันอังคาร) พระพุธ (เทพประจำวันพุธ) พระพฤหัสบดี (เทพประจำวันพฤหัสบดี) พระศุกร์ (เทพประจำวันศุกร์) พระเสาร์ (เทพประจำวันเสาร์) พระราหู (เทพประจำวันพุธกลางคืน) และพระเกตุ ว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ ยกย่องเคารพบูชา เมื่อบูชาแล้วจะโชคดี เกิดสันติสุข และยังเชื่อว่ามีความเกี่ยวข้องกับโชคชะตาของมนุษย์อีกด้วย จึงเกิดการสร้างเป็นรูปเคารพขึ้นเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรม และได้แพร่หลายในดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้ รวมถึงประเทศไทย แม้ว่าหลักฐานความเชื่อเกี่ยวกับกลุ่มเทพนพเคราะห์ของไทย ในสมัยเริ่มแรกยังปรากฏไม่ชัดเจนนัก มีเพียงการค้นพบรูปเคารพสุริยะเทพเพียงองค์เดียว เพราะมนุษย์สมัยนั้น มีชีวิตความเป็นอยู่ด้วยการ

กสิกรรมเป็นหลัก ต้องอาศัยดินฟ้าอากาศ โดยเฉพาะพระอาทิตย์ผู้ให้แสงสว่าง และความร้อนอันเหมาะสมกับฤดูกาล ทำให้พืชพันธุ์ธัญญาหารงอกงามเต็มที่ มีผลิตผลสมบูรณ์นำมาใช้ดำรงชีวิตต่อไป การรู้คุณของพระอาทิตย์นี้เอง ทำให้มนุษย์เคารพพระอาทิตย์ และเชื่อว่าเป็นผู้สร้างจักรวาล และสิ่งมีชีวิตในโลก ทั้งยังประทานแสงสว่างและความอบอุ่นแก่สรรพสัตว์ทั้งหลาย โลกในยุคเริ่มแรก จึงได้กระทำการบูชาและสร้างรูปเคารพ หรือวิหารสำหรับการสักการบูชาขึ้นในหลายประเทศ เช่น วิหารสุริยะเทพ (อพอลโล) เมืองเดลฟี ประเทศกรีซ วิหารของเทพเจ้า อาตุม – เร เมืองเฮลิโอโปลิส ประเทศอียิปต์ และเทวสถานแห่งสุริยะเทพ เมืองโกนารัก ประเทศอินเดีย เป็นต้น

สำหรับในประเทศไทย ค้นพบรูปเคารพของพระอาทิตย์หรือสุริยะเทพที่เก่าแก่ชิ้นหนึ่งที่เมืองโบราณศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ลักษณะเป็นประติมากรรมแกะสลักด้วยศิลาทรายประทับยืนตริภังค์ สูงประมาณ 1.14 เมตร ช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 - 14 เดิมมีเพียงส่วนเศียร ซึ่งคงถูกลักลอบออกไปจากประเทศไทย ต่อมาส่วนองค์จึงถูกลักลอบนำออกไปอีกครั้งหนึ่ง กระทั่งนายนอร์ตัน ไซมอน ได้ซื้อชิ้นส่วนไว้ทั้งสองชิ้นแล้วนำมาประกอบกัน ปัจจุบันอยู่ในความครอบครองของพิพิธภัณฑ์นอร์ตัน ไซมอน เมืองปาซาดีนา รัฐแคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา นอกจากนั้น ยังพบเทวรูปสุริยเทพในที่อื่นๆ อีกหลายแห่ง เช่น เมืองโบราณยะรัง จังหวัดปัตตานี หรือในวัดศาลาทึง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี เป็นต้น (วรลักษณ์ ผ่องสุขสวัสดิ์, 2549)

ภาพที่ 10 ประติมากรรมสุริยเทพ เมืองโบราณศรีเทพ
จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์นอร์ตันไซมอน สหรัฐอเมริกา
(ศิลปกรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์, 2558: ออนไลน์)

ภายหลังจึงปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับกลุ่มเทพนพเคราะห์มากขึ้นตามลำดับ ส่วนหนึ่งเมื่อไทยได้รับอิทธิพลด้านศิลปะจากเขมรโบราณ ซึ่งก็ได้รับอิทธิพลสืบต่อมาจากชาวอินเดียอีกชั้นหนึ่ง ตัวอย่างเช่น การสลักภาพเทพพระเคราะห์ประดับอยู่ตามปราสาทหินต่างๆ หลายแห่ง ในแนวความคิดเก่าแก่ของอินเดียเรื่องเทพผู้รักษาทิศ (ทิศปาล) โดยเชื่อกันว่า แต่ละทิศนั้นจะมีเทพผู้รักษาทิศ ดูแลและคุ้มครอง ผู้ใดต้องการความสำเร็จจะต้องให้ความเคารพบูชาเทพประจำทิศนั้นๆ ในชั้นต้น ค้นพบแผ่นศิลา ศิลปะเขมรแบบพระโค (ราวพุทธศตวรรษที่ 1420 - 1436) ในปราสาท

โลเลย สูตรนิคม ประเทศกัมพูชา สลักเป็นภาพเทพผู้รักษาทิศ 9 องค์ ประกอบด้วย พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระอัคนี พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพาย พระยม พระราหู และพระเกตุ ดังนั้น จึงมีเทพนพเคราะห์ที่ทำหน้าที่รักษาทิศ 4 องค์ คือ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระราหู และพระเกตุ

ภาพที่ 11 แผ่นศิลา สลักภาพเทพรักษาทิศ 9 องค์ อายุราวพุทธศตวรรษที่ 1420 - 1436 ในปราสาทโลเลย สูตรนิคม ประเทศกัมพูชา จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ถ่ายเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2555)

นอกจากนั้น ยังค้นพบแผ่นศิลา ศิลปะเขมรแบบเกลียง (ราวพุทธศตวรรษที่ 16) ในปราสาทบ้านเบญจ์ อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เป็นรูปจำหลักเทพผู้รักษาทิศจำนวน 9 องค์ มีเทพนพเคราะห์ที่ทำหน้าที่รักษาทิศ 4 องค์ เช่นเดียวกับเทพนพเคราะห์ในแผ่นศิลา ปราสาทโลเลย คือ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระราหู และพระเกตุ

ภาพที่ 12 ทับหลังสลักเทพประจำทิศ 9 องค์ อายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 - 16 ในปราสาทบ้านเบ็ญ จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อุบลราชธานี (ทับหลังปราสาทบ้านเบ็ญ, 2555: ออนไลน์)

ครั้นสมัยอาณาจักรหรือรัฐสุโขทัย (สถาปนาขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 18) อรุณศักดิ์ กิ่งมณี (2551: 22) กล่าวว่า

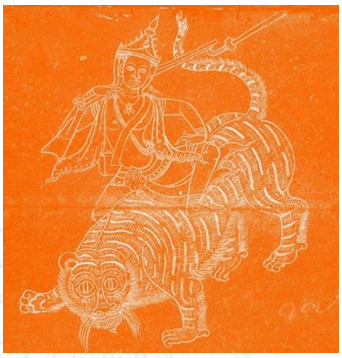
> ปรากฏหลักฐานเป็นศิลาจารึกบางหลัก เช่น ศิลาจารึกปู่ขุนจิต ขุนจอด กล่าวถึงการอัญเชิญเทพต่างๆ มาร่วมในการทำสัตย์สาบาน รวมทั้งเทพนพเคราะห์ด้วย คือ “..เทวดานพเคราะห์ ทวาทศรา (ศี) ...จตุโลกบาล ทศโลก...” แสดงให้ทราบว่า คติความเชื่อเกี่ยวกับเทพผู้รักษาทิศและเทพนพเคราะห์ ยังคงสืบทอดต่อมาและเป็นที่

รับรู้ในสังคมสมัยสุโขทัย และต่อเนื่องมาในสมัยอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา ความเชื่อถือเกี่ยวกับเทพในศาสนาฮินดู รวมถึงเทพนพเคราะห์ น่าจะได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะในราชสำนัก ดังเช่นพิธีลบศักราช (การประกาศใช้จุลศักราชใหม่ตามแบบอย่างพระเจ้าแผ่นดินที่ทรงชนะสงคราม มีอำนาจเหนือนานาประเทศบริวาร ทรงใช้ศักราชตามที่พระเจ้าแผ่นดินมีอำนาจประกาศใหม่นี้) สมัยพระเจ้าปราสาททอง พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีการจำลองจักรวาล และให้ “...ทวิชาจารย์แต่งกายเป็นพระอิศวร พระพิษณุ พระพายุ พระพิรุณ พระเพลิง พระยม พระไพสพ พระจันทร์ พระอาทิตย์ รูปเทพยเจ้าทั้งสิบสองราศี แวดล้อมสมเด็จพระอมรินทราธิราช โดยอันดับศักดิ์เทวราช...” เป็นต้น

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีการปรับเปลี่ยนคติความเชื่อบางประการเรื่องการนำเทพเจ้าในศาสนาฮินดู ทั้งเทพเจ้าชั้นสูง เทพนพเคราะห์ หรือเทพชั้นรองอื่นๆ ซึ่งปรากฏในปราสาทหินต่างๆ ตามแนวความคิดเก่าแก่ของอินเดียเรื่องเทพประจำทิศ เปลี่ยนเป็นเทพอารักษ์ในพุทธสถาน ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากอิทธิพลในพุทธศาสนามีมากขึ้นกว่าแต่เดิม และคุณลักษณะอันพิเศษของบรรดาเทพเจ้าในศาสนาฮินดู ซึ่งเป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์ สามารถประทานพร ให้ความคุ้มครอง ปกป้องรักษา และอภิบาลสิ่งอันดีงาม จึงปรากฏเทพเจ้าในศาสนาฮินดูทำหน้าที่เป็น “เทพผู้พิทักษ์” หรือ “อารักษ์” คือ ผู้คุ้มครองป้องกันภัยอันตรายและสิ่งอัปมงคลไม่ให้กล้ำกรายสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ โดยวาดไว้หลังบานประตูและหน้าต่างพระอุโบสถหรือพระวิหาร ในพระอารามหลวงหลายแห่ง สำหรับในกรุงเทพมหานครเฉพาะเทพนพเคราะห์นั้น พบภาพวาดเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ ที่หลังบานหน้าต่างในพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร และหลังบานหน้าต่างในพระอุโบสถวัดราชนัดดารามวรวิหาร อายุราวช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

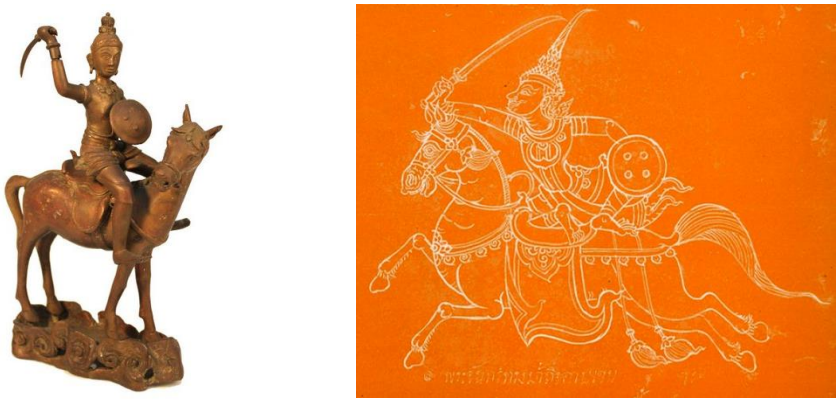
ภาพที่ 13 ตัวอย่างภาพวาดเทพผู้พิทักษ์ “พระศุกร์” และ “พระอังคาร”
หลังบานหน้าต่างพระอุโบสถวัดราชนัดดารามวรวิหาร
(อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, 2551)

ต่อมา จึงปรากฏหลักฐานอื่นๆ จำพวกตำรา ภาพวาด หรือเทวรูปเคารพเทพนพเคราะห์ในลักษณะอื่นๆ และความเข้าใจเกี่ยวกับเทพเจ้าของฮินดูของไทย มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง คลาดเคลื่อนไปจากต้นฉบับอินเดียมากแล้ว อาทิ หนังสือสมุดไทย (ดำ) หมวดตำราภาพ (นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535) ซึ่งสันนิษฐานว่า พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอิศราพงษ์ เจ้านายวังหน้า ทรงพระดำริให้สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เพื่อใช้เป็นต้นแบบในการเขียนภาพที่พระระเบียงภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หรืออาจใช้เพื่อการศึกษารูปลักษณ์ของเทพเจ้าต่างๆ ในทางศิลปะ เฉพาะภาพวาดเทพนพเคราะห์นั้น พบในสมุดไทย หมวดตำราภาพ เรื่องพระเทวรูป เล่มที่ 31 และเล่มที่ 69



ภาพที่ 14 ภาพวาดลายเส้นเทพนพเคราะห์ “พระเสาร์” ในสมุดไทย เล่มที่ 31
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

นอกจากนั้น ภายในพระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) สมัยรัชกาลที่ 4 ยังมีการจัดสร้างประติมากรรมลอยตัวเทวรูปนพเคราะห์ทองเหลืองอีกด้วย เดิมคงเป็นเทวรูปที่หล่อขึ้นเพื่อใช้สักการบูชาภายในวังหน้า ซึ่งมีรูปลักษณะคล้ายคลึงกับภาพเขียนในสมุดไทยดังกล่าวข้างต้น ปัจจุบันจัดแสดงในหอศิลปะรัตนโกสินทร์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร



ภาพที่ 15 ภาพเปรียบเทียบภาพวาดลายเส้นเทพนพเคราะห์ “พระจันทร์” ในสมุดไทย เล่มที่ 69
กับเทวรูปนพเคราะห์ทองเหลือง “พระจันทร์” ในพระราชวังบวรสถานมงคล
(นิยะดา ทาสุคนธ์, 2535)

คติความเชื่อเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ของไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เกี่ยวกับลักษณะรูปร่างสีกาย พาหนะ และเทพศาสตราวุธ ดังกล่าวข้างต้นนั้น นิยะดา ทาสุคนธ์ (2535) กล่าวว่า

> น่าจะได้รับคติความเชื่อจากคัมภีร์นารายณ์สิบปาง (คงรับเทพปกรณัมเดิมมาจากอินเดีย และได้นำมาดัดแปลงเนื้อหาบางประการตามความนิยมของคนไทยสมัยนั้น จึงทำให้มีเนื้อหาบางส่วนเปลี่ยนไปจากคัมภีร์ของอินเดีย) ฉบับคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา เนื่องจากพราหมณ์ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ผู้เผยแพร่ลัทธิความเชื่อดังกล่าวนี้ สืบเชื้อสายมาจากพราหมณ์ในอินเดียใต้ จำพวกไศวนิกาย (ให้ความเคารพนับถือพระอิศวรเป็นใหญ่) ซึ่งเดิมเทพนพเคราะห์มีต้นกำเนิดมาจากโหราศาสตร์ฮินดูที่นับถือสุริยเทพ (พระอาทิตย์) และมีเทพบริวารอีก 8 องค์ รวมเป็น 9 องค์ แต่ในความเชื่อของไทย กล่าวว่า เทพนพเคราะห์กำเนิดมาจากพระอิศวรเป็นผู้สร้างขึ้น ลักษณะบางประการ จึงแตกต่างจากคติความเชื่อในศาสนาฮินดู เพราะเริ่มโน้มเอียงไปในทางด้านโหราศาสตร์

ดังเช่นที่ปรากฏในตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า

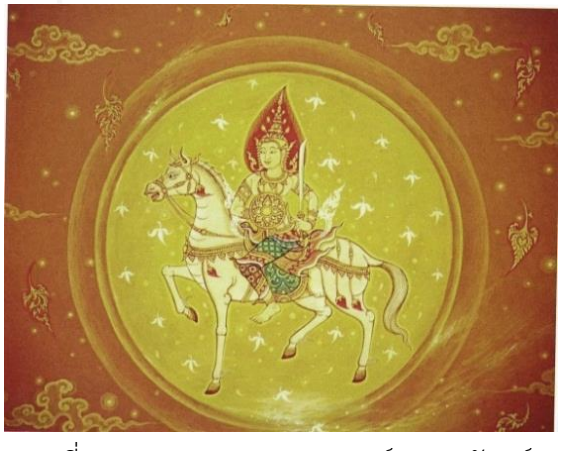
> เมื่อโลกวินาศสิ้นเหลือแต่อากาศเปล่า พระอิศวรผู้เป็นเจ้า จึงทรงดำริจะสร้างโลกและสรรพสิ่งในโลกขึ้นให้พร้อมมูล ครั้นปรากฏมนุษย์และสัตว์เกิดขึ้นมากแล้ว สมควรจะมีแสงสว่างส่องโลกให้เป็นประโยชน์แก่สัตว์โลกสืบไป จึงได้บันดาลจักรราศี 12 ราศี (นักษัตร) ประกอบด้วยดาวฤกษ์ 27 ฤกษ์ มีวิมานนพเคราะห์ 9 วิมาน และสร้างเทวดา 9 องค์ขึ้นรักษาวิมานตะเวนรอบราศีนั้นเป็นกำหนดเวลา และดวงชะตาบอกดีร้ายแก่มนุษย์และสรรพสิ่งในโลกสืบไป โดยกำหนดระยะใกล้ไกลตามควรแก่กำลังของยานพิมานนั้นโดยทรงตั้งพิธีทำน้ำอมฤตอันประกอบด้วยพระเวท จากนั้นเสด็จไปยังยอดเขายุคุนธร สั่งให้ท้าวสหบดีไปเลือกสัตว์โลกมาถวาย แล้วพระองค์ก็ทรงชุบขึ้นเป็นเทวดานพเคราะห์ ด้วยการร่ายพระเวทให้สัตว์ที่ทรงสร้างนั้นกายละเอียดลง แล้วเอาผ้าห่อที่มีสีต่างๆกัน (กลายเป็นสีกายของเทวดานพเคราะห์หรือเครื่องประดับ) ห่อผงนั้นแล้วประพรมน้ำอมฤตเกิดเป็นเทวดานพเคราะห์ขึ้น 9 พระองค์

ตำนานเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 พระองค์ และบริบทด้านโหราศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับเทพนพเคราะห์ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ภาพที่ 16 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระอาทิตย์”

(เจริญ มาบุตร, 2553)

1. พระอาทิตย์ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรเป็นเจ้าสร้างพระอาทิตย์ขึ้น โดยนำราชสีห์ 6 ตัวมาร่ายเวทย์ให้ละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแดง พรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระสุริยะทิพย์เทพยาทินกรขึ้น ทรงพระขรรค์ มีกายเป็นสีแดง ทรงราชสีห์เป็นพาหนะ” ด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากราชสีห์ 6 ตัว จึงทำให้มีกำลังพระเคราะห์เป็น 6 และการที่พระอาทิตย์สร้างขึ้นด้วยราชสีห์ ทำให้บุคคลที่เกิดในวันอาทิตย์นั้น มีลักษณะนิสัยดุร้ายเหมือนราชสีห์ รักยศ ถือตัว ไหวพริบดี เฉียบขาด มีอำนาจ โอบอ้อมอารี ใจคอกว้างขวาง กล้าได้กล้าเสีย ดังนั้น เพลงพระอาทิตย์ จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระอาทิตย์หรือบุคคลที่เกิดในวันอาทิตย์ เช่น ความยิ่งใหญ่ ความมีอำนาจ ยศถาบรรดาศักดิ์ เป็นต้น



ภาพที่ 17 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระจันทร์”

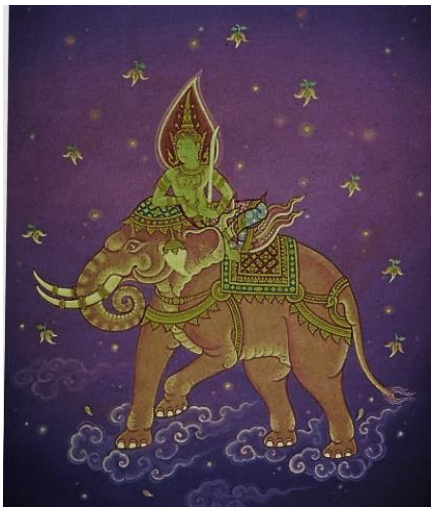
(เจริญ มาบุตร, 2553)

2. พระจันทร์ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระจันทร์ โดยร่ายเวทย์ให้นางฟ้า 15 องค์ละเอียดลงเป็นผง แล้วหุ้ม

ห่อด้วยผ้าสีเหลืองอ่อน ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นพระจันทร์เทพบุตรขึ้น ทรงพระขรรค์ มีกายสีแก้วมุกดา ทรงม้าเป็นพาหนะ” และเมื่อจันทราเทพ สร้างขึ้นมาจากนางฟ้า 15 องค์ จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 15 สำหรับบุคคลที่เกิดในวันจันทร์ จะมีลักษณะเป็นสตรี มีรูปร่างงดงาม น่ารัก น่าเอ็นดู มีนิสัยอ่อนโยนละมุนละไม ดังนั้น เพลงพระจันทร์ จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระจันทร์ หรือบุคคลที่เกิดในวันจันทร์ เช่น ความนุ่มนวล อ่อนหวาน เป็นต้น

ภาพที่ 18 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระอังคาร”
(เจริญ มาบุตร, 2553)

3. พระอังคาร ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นใหญ่ ทรงสร้างพระอังคารขึ้นด้วยมหิงสา (กระบือ) 8 ตัว ร่ายเวทย์ให้ละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแดงอ่อนๆ แล้วพรมด้วยน้ำอมฤต เกิดเป็นองค์พระอังคารเทพเรืองฤทธิ์ขึ้น ทรงอาวุธต่างๆ เช่น หอก กระบอก แส้ ฯลฯ มีกายเป็นสีแก้วเพทาย ทรงมหิงสาเป็นพาหนะ” และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากมหิงสา 8 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 8 เมื่อพระอังคารสร้างขึ้นด้วยกระบือ ดังนั้น ผู้ที่เกิดวันอังคาร จึงมักเป็นคนใจร้อน โมโหง่าย โกรธง่าย ฉุนเฉียว เป็นต้น นอกจากนี้ พระอังคาร ยังเป็นเทพแห่งสงคราม ดังนั้น เพลงพระอังคาร จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระอังคาร หรือบุคคลที่เกิดในวันอังคาร เช่น ความเข้มแข็ง ตึงตัง เร่าร้อน ซึ่งเป็นลักษณะของการต่อสู้ในสงคราม เป็นต้น



ภาพที่ 19 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระพุธ”

(เจริญ มาบุตร, 2553)

4. พระพุธ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระพุธขึ้นด้วยพญาคชสาร (ช้าง) 17 ตัว โดยร่ายเวทย์ให้ปนลง แล้วห่อด้วยผ้าสีเขียวใบไม้ ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระพุธเทพเทวา ทรงขอช้าง สีกายเป็นสีแก้วมรกต ทรงช้างเป็นพาหนะ” เมื่อพระพุธสร้างกายขึ้นด้วยช้าง ผู้ที่เกิดวันพุธ จึงมีนิสัยสุภาพอ่อนโยน กริยามรรยาทเรียบร้อย วาจาไพเราะอ่อนหวาน มีความคิดละเอียดสุขุม ฉลาดในเชิงพูดหรือการเจรจาต่างๆ เรียกว่าเป็น “เจ้าแห่งวาทะศิลป” คนโบราณจึงยกย่องว่า ผู้เกิดวันพุธมักเฉลียวฉลาด และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากคชสาร 17 เชือก จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 17 ดังนั้น เพลงพระพุธ จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระพุธ หรือบุคคลที่เกิดในวันพุธ เช่น ความไพเราะอ่อนหวาน และความหลากหลายของทำนอง ซึ่งเป็นการแสดงถึงชั้นเชิงในการเจรจา เป็นต้น

ภาพที่ 20 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระเสาร์”

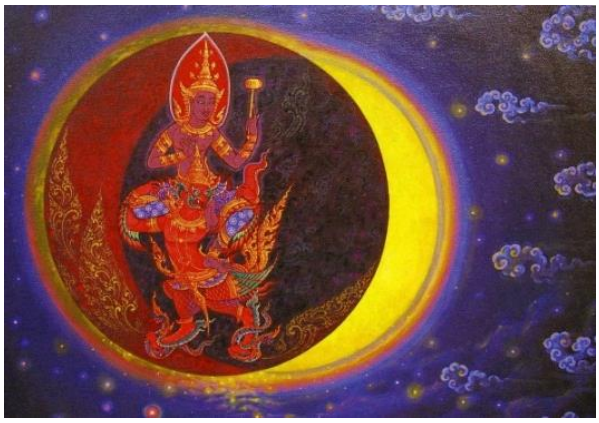
(เจริญ มาบุตร, 2553)

5. พระเสาร์ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระเสาร์ขึ้นจากพยัคฆ์ (เสือ) 10 ตัว โดยร่ายพระเวทให้เสือป่นละเอียดลง แล้วจึงห่อด้วยผ้าสีดำ ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระเสาร์เทวราชขึ้น มีสีกายเป็นสีคล้ำ ทรงเสือเป็นพาหนะ” และเมื่อพระเสาร์สร้างด้วยเสือ ดังนั้น ผู้ใดเกิดวันนี้ จึงมีใจดุร้ายดังพยัคฆ์ รักษาเกียรติยศ ระวังภัยมาก กล้าหาญ ชอบการต่อสู้คล้ายพระอังคาร เป็นที่เกรงขามของเหล่าศัตรู ชอบอยู่เพียงเงียบๆ ขรึม รักความสันโดษ สติปัญญาหลักแหลม ไม่ยอมเสียเปรียบใครง่ายๆ เต็มไปด้วยเล่ห์กลมารยา และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากพยัคฆ์ 10 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 10 ดังนั้น เพลงพระเสาร์ จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระเสาร์ หรือบุคคลที่เกิดในวันเสาร์ เช่น ความเป็นนักเลง ความมีเล่ห์กล เจ้าแผนการ เป็นต้น

ภาพที่ 21 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระพฤหัสบดี”

(เจริญ มาบุตร, 2553)

6. พระพฤหัสบดี ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างขึ้นจากฤๅษี 19 ตน โดยร่ายเวทย์ให้กายฤๅษีนั้นละเอียดลง แล้วห่อด้วยผ้าสีแสด ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระพฤหัสบดีขึ้นมา ทรงกระดานชนวน สีกายเป็นสีแก้วไพฑูรย์ ทรงกวางทองเป็นพาหนะ” และเมื่อสร้างขึ้นจากฤๅษี จึงมีอำนาจอิทธิฤทธิ์มาก มีความรู้เชี่ยวชาญในไตรเภทต่างๆ เป็นเทพแห่งปัญญาและเจ้าแห่งศิลปวิทยาการทุกประเภท จึงเป็นครูแห่งเทวดาทั้งปวง ผู้ที่เกิดวันนี้ จึงเป็นผู้ที่ศีลมีธรรม กอปรด้วยมีใจเมตตากรุณาปราณี สุขุมรอบคอบละเอียดถี่ถ้วน และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากฤๅษี 19 ตน จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 19 ดังนั้น เพลงพระพฤหัสบดี จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระพฤหัสบดี หรือบุคคลที่เกิดในวันพฤหัสบดี เช่น ความเคารพนบนอบ ความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น



ภาพที่ 22 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระราหู”

(เจริญ มาบุตร, 2553)

7. พระราหู ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระราหูจากหัวผีโขมด 12 หัว บดป่นเป็นผง ห่อผ้าสีทอง แล้วประพรมด้วยน้ำอัมฤต บังเกิดเป็นพระราหู มีสีวรกายสีทองสัมฤทธิ์ ทรงครุฑเป็นพาหนะ” อย่างไรก็ตาม เมื่อพระราหูสร้างขึ้นด้วยหัวกะโหลก ดังนั้น ผู้ใดเกิดในวันพุธ (กลางคืน) มีนิสัยชอบยกยอสรรเสริญ ชอบฟังเสียงที่เพราะเสนาะหู เช่น ดนตรี และความรื่นเริงบันเทิงใจเป็นที่สุด องอาจ กล้าหาญ ชอบผจญภัย และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากหัวกะโหลก 12 หัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 12 ดังนั้น เพลงพระราหู จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระราหู หรือบุคคลที่เกิดในวันพุธ (กลางคืน) เช่น ความสนุกสนานรื่นเริง ความองอาจ เป็นต้น

ภาพที่ 23 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระศุกร์”

(เจริญ มาบุตร, 2553)

8. พระศุกร์ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวไว้ว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ได้สร้างพระศุกร์ขึ้นจากคาวี (โค) 21 ตัว โดยร่ายพระเวทให้โคนั้นป่นละเอียด แล้วห่อด้วยผ้าสีน้ำเงินหรือสีคราม ประพรมด้วยน้ำอมฤต บังเกิดเป็นองค์พระศุกร์เทวาขึ้น มีกายเป็น

สีประภัสสร ทรงคาวีเป็นพาหนะ” พระศุกร์จัดเป็นเทพฤาษี และเป็นครูของพวกยักษ์หรืออสูรทั้งปวง แต่เมื่อเป็นอาจารย์ของพวกอสูร จึงเป็นพวกนักเลง หรือฝ่ายพาล ชอบทางกามคุณด้วย จึงถือกันว่าเป็นเทพแห่งความรัก ความสวยงาม ผู้ใดเกิดวันศุกร์ มักมีกามราคะแรง โวหารดีมาก มีสัจธรรม และด้วยเหตุที่สร้างขึ้นมาจากคาวี 21 ตัว จึงมีกำลังพระเคราะห์เป็น 21 ดังนั้น เพลงศุกร์ จึงควรมีท่วงทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระศุกร์ หรือบุคคลที่เกิดในวันศุกร์ เช่น ความรัก ความงาม เป็นต้น

ภาพที่ 24 ภาพวาดเทพนพเคราะห์ “พระเกตุ”
(เจริญ มาบุตร, 2553)

9. พระเกตุ ตำนานโหราศาสตร์ในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ (หลวงวิศาลดรุณกร, 2540) กล่าวว่า “พระอิศวรผู้เป็นเจ้า ทรงสร้างพระเกตุจากพระยานาค 9 ตัว บดป่นเป็นผง ห่อผ้าสีทองคำ แล้วประพรมด้วยน้ำอัมฤต บังเกิดเป็นพระเกตุ กายสีทองคำ” สำหรับบุคคลที่ไม่ทราบวันเกิดของตนให้บูชาพระเกตุ ดังนั้น เพลงพระเกตุ จึงควรมีทำนองเพลงอันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของพระเกตุ คือ ความเป็นกลาง ลักษณะเพลงที่มีทำนองเพลงทางพื้น หรือทำนองเรียบๆ แบบโบราณก็ได้

อย่างไรก็ตาม พลูหลวง (2530) กล่าวว่า ตำนานเทพนพเคราะห์ทั้งหลายนั้น มีที่มาจากตำราโหราศาสตร์เป็นพื้น กล่าวคือ

> ท่านได้วินิจฉัยลักษณะดาวพระเคราะห์ต่างๆ อันส่งอิทธิพลมาสู่มนุษย์โดยตรง เช่น บุคคลผู้ถือกำเนิดในขณะที่ดวงอาทิตย์อยู่กลางฟ้าตรงศีรษะก็ดี หรือเกิดขณะที่ราศีที่กำลังโผล่ หรือกำเนิดขึ้นพร้อมกับฤกษ์ดาวพระเคราะห์ดวงใด ก็จะตั้งข้อสังเกตบุคคลนั้นว่า มีนิสัยใจคออย่างไร ชีวิตจะเป็นไปเช่นไร และได้จดสถิติไว้จนสามารถนำข้อสังเกตเหล่านั้น ผนวกกับบุคลิกของบุคคล ผู้อยู่ภายใต้อำนาจดาวพระเคราะห์นั้น นำมาแปรดาวพระเคราะห์เป็นบุคลาธิษฐาน คือ สร้างขึ้น

จากนามธรรมให้มีตัวตน (รูปธรรม) กลายเป็นเทพเจ้าต่างๆ ในลักษณะทิพยภาวะและประมวลเข้ากับดวงดาราใหญ่น้อยบนท้องฟ้า แล้วสร้างสรรค์เรื่องราวของเทพเจ้าขึ้น แรกทีเดียวก็เพื่อสะดวกแก่การท่องจำทางโหราศาสตร์ เพราะเมื่อผูกเรื่องราวให้เชื่อมโยงติดต่อกัน แล้วจะจำง่ายขึ้น นานเข้านิยายเทพเจ้าก็ทรงความศักดิ์สิทธิ์ ด้วยรจนาขึ้นจากเรื่องราวอันแปรสภาพบุคลาธิษฐานมาจากความเป็นจริงของอำนาจในดวงดาว ในอิทธิพลของกลุ่มดาวบนท้องฟ้าจริงๆ ไม่ว่าจะเป็นเทพนิยายของยุโรป อินเดีย หรือของไทย ย่อมล้วนแต่แปลความหมายของดวงดาวมาจากสถิติพยากรณ์ของโหราศาสตร์เป็นที่ตั้งเช่นนี้ โดยนักปราชญ์ท่านรจนาถึงสภาพดาวเคราะห์ต่างๆ มีศักดิ์ตามสภาวะสูงต่ำว่า อาทิตย์คือกษัตริย์ จันทร์คือราชินี อังคารคือมหาเสนาหรือนักรบ พุธคือปุโรหิต พฤหัสบดีคือบรรพชิต หรือมหาเสนาบดี ศุกร์คือกายช่าง เสาร์คือกรรมกร หรือไพร่ฟ้าประชาราษฎร์ ดังนี้การศึกษาประวัติเทพเจ้าดาวพระเคราะห์ นอกจากจะมีประโยชน์แก่บรรดาโหรโดยตรงแล้ว ยังมีประโยชน์แก่บุคคลทั่วไปด้วย เพราะเมื่อบุคคลใดรู้แผนผังดวงชะตาว่าตนเองอยู่ภายใต้อำนาจดาวใดๆ แล้วก็อาจจะอ่านเรื่องราวของเทพเจ้านั้นๆ ในส่วนที่จะเป็นคุณประโยชน์แก่ตนมาใช้ ก็ย่อมจะเกิดคุณแก่ตน ไม่ว่าจะเป็นเทพนิยายกรีก อินเดียหรือไทย ย่อมจะผสานเข้ากันได้ เพียงแต่จะหยิบยกเอามาใช้ให้ถูกกาลเทศะเท่านั้น

ธนกร สินเกษม (สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2555) นายกสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปภัมภ์ กล่าวถึงลักษณะสำคัญของเทพนพเคราะห์ว่า

> *ดาวอาทิตย์ จุดเด่น คือ เรื่องของชื่อเสียง เกียรติยศ อำนาจ เพราะพระอาทิตย์ เกิดจากราชสีห์ มีลักษณะองอาจ ดาวจันทร์ เป็นดาวสวยงามอ่อนหวาน หรือดาวนางฟ้า ลักษณะของผู้หญิงที่มีเสน่ห์ ดาวอังคาร เป็นดาวที่ดุดัน โมโหหุนหัน ชอบต่อสู้ เพราะสร้างด้วยกระบือ ส่วนดาวพุธ เป็นดาวฉลาดและเชี่ยวชาญทางโลก เพราะเกิดจากช้าง จุดเด่นอีกประการก็คือเรื่องการเจรจาดี ดาวพฤหัส เป็นดาวฤาษี ก็จะมีลักษณะมีศีลธรรม เมตตากรุณา ความเป็นครู ความศักดิ์สิทธิ์ ดาวศุกร์ มีจุดเด่นเรื่องความสวยงามและศิลปะหรือสิ่งที่ทำให้คนมีความสุขทั้งหลาย ดาวเสาร์ เป็นดาวโทษทุกข์ให้ผลในทางไม่ดี ประมาณพวกเจ้าเล่ห์ ดาวราหู หรือดาวผีเพราะสร้างจากหัวผีโขมด เป็นดาวมัวเมา พวกที่ทำผิดกฎหมาย การพนัน นักเลงแบบนี้ ส่วนดาวเกตุ เป็นวิญญาณธาตุ มีความเป็นกลาง เป็นดาวอายุยืน*

ความสำเร็จ การหยั่งรู้ ถ้าโคจรไปต้องดาวบาปเคราะห์ หรือศุภเคราะห์ก็ตามจะส่งเสริมให้ดาวพระเคราะห์นั้นๆ เพิ่มกำลังเคลื่อนไหวรุนแรงเพิ่มขึ้น จะให้คุณหรือให้โทษแล้วแต่ตำแหน่งและดาวสัมพันธ์กับดาวอื่นๆ

พิชิต ชัยเสรี (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2555) ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย กล่าวว่า

"ในทางโหราศาสตร์ เริ่มนับวันอาทิตย์เป็นวันที่ 1 Character ของเทพแต่ละองค์คือ พระอาทิตย์ เจ้าใหญ่นายโต ยศศักดิ์ มาทีอย่างกับพญาเดิน เป็นขุนนางผู้ทรงศักดิ์ พระจันทร์อ่อนหวาน โรแมนติก นิ่มนวล พระอังคาร สงคราม แกร่งกล้า และการต่อสู้ พระพุธ การสื่อสาร ฉลาดในการพูดจา พระพฤหัส เทพแห่งภูมิปัญญา ความเฉลียวฉลาด และความศักดิ์สิทธิ์ พระศุกร์ เรื่องของความรัก ศิลปะ ความงดงาม ความสุขทางร่างกาย พระเสาร์ เทพแห่งความคับแค้น หรือคับข้อง เจ้าแผนการ ซุ่มลึก กลางคืนเป็นควัน กลางวันเป็นไฟ ความรู้สึกอึดอัดก็ได้ พระราหู จะเป็นพวกตึงตัง โครมคราม สนุกสนาน นักเลง พระเกตุ เป็นเรื่องของความขรึม เจ้าระเบียบโบราณ ยึดถือในขนบประเพณี ซึ่งมีคำกลอนสำหรับท่องจำทางโหราศาสตร์ว่า ยศศักดิ์อาทิตย์ รูปจริตจันทร์ แข็งขยันอังคาร อ่อนหวานพุธ ศีลบริสุทธิ์พฤหัส กิเลสโภคสมบัติศุกร์ โทษทุกข์เสาร์ มัวเมาราหู อายุดูเกตุ อาเพศมฤตยู"

นอกจากนี้ กำลังของเทพพระเคราะห์แต่ละองค์ พลูหลวง (2530) กล่าวว่า โบราณท่านสร้างบุคลาธิษฐานขึ้นเป็นตำนานไว้ให้จำง่าย ตามหลักโหราศาสตร์ เมื่อนำมารวมกันทั้งหมด (อาทิตย์ 6, จันทร์ 15, อังคาร 8, พุธ 17, เสาร์ 10, พฤหัสบดี 19, ราหู 12, ศุกร์ 21) ได้ตัวเลข 108 พอดีคือจำนวนนวางค์ในจักรราศี และจำนวนอัฏฐสรตะในมหาปุริสลักษณะ ถือว่ามีความขลังเป็นเลิศ และเป็นเลขที่มักจะนำไปใช้ในทางที่ดี และเป็นมงคลในคติความเชื่อของคนไทย เช่น ลูกประคำ ที่ใช้ในการนับ ขณะภาวนา ก็จะมีจำนวน 108 เม็ด มนต์คาถาบางบท ต้องเสกถึง 108 คาบ (ครั้ง) จึงจะศักดิ์สิทธิ์ได้ผลเต็มที่ ในทางพระพุทธศาสนา ปรากฏในพระพุทธคุณ (56) พระธรรมคุณ (38) พระสังฆคุณ (14) รวมกันได้จำนวน 108 หรือฝ่าพระบาทพระพุทธไสยาสน์ ภายในวัดพระเชตุพนฯ ก็มีจำนวน 108 อย่าง เรียกว่า มงคล 108 เช่นเดียวกัน ซึ่งธนกร สินเกษม (สัมภาษณ์, 20 กันยายน 2555) นายกสมาคมโหรแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชินูปภัมภ์ ได้อธิบายไว้ว่า

ในทางโหราศาสตร์ไทย เราจะแบ่งออกเป็นดาวดีกับดาวร้าย ดาวร้ายมี อาทิตย์ อังคาร เสาร์ และราหู ส่วนดาวดีก็มีจันทร์ พุธ พฤหัส และศุกร์ เมื่อรวมกำลังพระเคราะห์หรือกำลังทักษาทั้งหมดก็จะได้ 108 ฉะนั้น ลูกประคำมีจำนวน 108 เม็ด เพื่อให้พลังของดาวทั้ง 8 ดวงเข้ามาอยู่ในตัวผู้ที่สวมใส่

ลูกประคำ การสวดมนต์หรือคาถาที่ต้องสวด 108 คาบ ก็เพื่อให้พลังของดาวทั้ง 8 ดวงมาอยู่ในประรำพิธี โบสถ์หรือบ้านที่เราสวดมนต์ ดังนั้น เลข 108 ก็คือพลังของดวงดาวนพเคราะห์ทั้ง 8 ดวง ไม่นับดาวเกตุ เพราะเป็นกลางหรือวิญญาณธาตุ ต่อมาจึงกลายเป็นคตินิยมในการจัดพิธีสวดบูชาเทพนพเคราะห์ เพื่อให้พลังของเทพยดาประจำดวงดาว ผู้มีฤทธิ์อำนาจ ป้องกัน และบรรเทาทุกข์ภัย ประสบแต่ความสุขความเจริญ มีอายุยืนยาว

ดังนั้น รายละเอียดสำคัญเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ข้างต้น ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลในคัมภีร์เฉลิมไตรภพ ซึ่งเป็นตำราหลักด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ เป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ สำหรับถ่ายทอดความเชื่อด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ดังกล่าวข้างต้น โดยสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ลำดับ	เทพนพเคราะห์	ลักษณะเฉพาะ
1.	พระอาทิตย์	ยิ่งใหญ่, พลังอำนาจ
2.	พระจันทร์	อ่อนหวาน, นุ่มนวล
3.	พระอังคาร	การต่อสู้, สงคราม
4.	พระพุธ	การเจรจาสื่อสาร
5.	พระเสาร์	เล่ห์กล, ลึกลับ
6.	พระพฤหัสบดี	ความศักดิ์สิทธิ์, ครู
7.	พระราหู	สนุกสนาน, นักเลง
8.	พระศุกร์	ความรัก, ศิลปะ
9.	พระเกตุ	โบราณ, ขรึม

ตารางที่ 4 ตารางสรุปลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

2.2.5 พิธีการสวดบูชานพเคราะห์ในประเทศไทย

ดาวเคราะห์ในระบบสุริยจักรวาลตามหลักดาราศาสตร์ หมายถึง ดาวที่ไม่มีแสงสว่างในตัวเอง ต้องได้รับแสงสว่างจากดวงอาทิตย์ และเป็นบริวารโคจรรอบดวงอาทิตย์ ซึ่งมีอยู่ 9 ดวง ได้แก่ ดาวพุธ ดาวศุกร์ โลก ดาวอังคาร ดาวพฤหัสบดีดาวเสาร์ ดาวยูเรนัส ดาวเนปจูน และดาวพลูโต แต่ในคติความเชื่อเกี่ยวกับโหราศาสตร์นั้นดาวเคราะห์หมายถึงดาวทั้งเก้าที่มีเทวดาคุ้มครอง และมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ อันส่งผลให้เกิดคุณหรือโทษแก่เจ้าชะตาได้ เรียกว่า “ดาวนพเคราะห์” คือ อาทิตย์ จันทร์ อังคาร พุธ เสาร์ พฤหัสบดี ราหูศุกร์ และเกตุ ดังนั้น ดาวนพเคราะห์จึงมีอำนาจ

ถ้าเคลื่อนเข้ามาเสวยอายุคือ เคลื่อนเข้ามาอยู่ในราศีของดาว และผู้ที่เกิดอยู่ในช่วงของดาวนั้นๆ จะบังเกิดเหตุทั้งดีหรือร้ายขึ้นเมื่อผสมผสานกับตำนานเทพนพเคราะห์ในศาสนาฮินดูจึงเกิดคติความเชื่อว่าเทพนพเคราะห์เหล่านี้ มีความเกี่ยวข้องกับโชคชะตาของมนุษย์ การนับถือและจัดพิธีบูชาดาวพระเคราะห์หรือเทพนพเคราะห์ขึ้น เพื่อต้องการให้เทพยดาประจำดวงดาวผู้มีฤทธิ์อำนาจ ช่วยเหลือป้องกันปลดเปลื้องทุกข์ภัยประสบแต่ความสุขความเจริญ มีอายุยืนยาวเรื่องร้ายจะกลับกลายเป็นเรื่องดี เรื่องหนักก็คลายเป็นเบาบางลงได้ในสมัยโบราณ ชาวไทยจะจัดเครื่องบูชาถวายเทพนพเคราะห์ (ประกอบด้วย ข้าวปั้นจำนวนเท่ากำลังพระเคราะห์ใส่กระทง พร้อมข้าวตอก ดอกไม้ หมากพลู และเขียนเลขประจำตัวพระเคราะห์ (บัตร) ใส่กระทงนั้นไปบูชาพระพุทธรูป หรือหล่อพระพุทธรูปประจำเทพนพเคราะห์ถวายวัดก็ได้) ตามวิถีแห่งศาสนาพราหมณ์ผนวกกับพิธีทางพระพุทธศาสนาซึ่งหลักคำสอนและบทสวดในพุทธศาสนาตอนหนึ่งกล่าวถึงเทวดาผู้ที่มีอำนาจในการให้คุณหรือโทษแก่มนุษย์ โดยผู้ที่จะกลายเป็นเทวดาได้นั้น ต้องเป็นผู้ที่ประพฤติดีปฏิบัติชอบ มีความละอายต่อบาป และเกรงกลัวในการประพฤติชั่ว ดังนั้น เทวดาทั้งปวง จึงนับว่าเป็นผู้มีคุณธรรมสมควรยกย่องบูชา ปรากฏดังบาลี (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์, 2553) กล่าวว่า “ปูชา จะ ปูชะนียา นัง เอตัมมังคะละมุตตะมัง” แปลว่า การบูชาผู้ที่ควรบูชา เป็นอุดมมงคลเมื่อผู้ใดบูชาสักการะเทวดาจึงเป็นการบูชาผู้มีคุณงามความดีนั่นเอง และเชื่อว่าการบูชาผู้ทรงคุณงามความดีนั้นจะหาโทษมิได้ ย่อมให้ประสบแต่ผลดีจึงเป็นเหตุให้เกิดการจัดพิธีการสวดพุทธมนต์เนื่องด้วยเทพนพเคราะห์ขึ้นในประเทศไทยเรียกว่า “พิธีสวดบูชานพเคราะห์”

การผสมผสานวิถีแห่งศาสนาพราหมณ์กับหลักพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในพิธีนี้รวมถึงพิธีกรรมอื่นๆในสังคมไทย นับว่าเป็นสิ่งที่ดี และไม่เสียหายแต่ประการใด ปรากฏพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือน (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2556: 27) ทรงอธิบายไว้ตอนหนึ่งว่า “พระราชพิธีซึ่งมีสำหรับพระนครที่ได้ประพฤติมาแต่ก่อนจนถึงปัจจุบันนี้ อาศัยมาเป็น 2 อย่าง อย่างหนึ่งตามตำราไสยศาสตร์ที่นับถือเทพเจ้า อิศวร นารายณ์ อย่างหนึ่งมาตามพระพุทธศาสนา แต่พิธีที่มาจากต้นเหตุทั้งสองอย่างนี้มาคละระคนกันเป็นพิธีอีกอย่างขึ้นก็มี ถึงแม้ว่าคนไทยนับถือพระพุทธศาสนาก็ยังหาอาจที่จะละทิ้งการบูชาเช่นสรวงไปได้ไม่ การพระราชพิธีตามไสยศาสตร์ จึงยังไม่ได้เลิกถอนเป็นแต่ความนับถือนั้นอ่อนไป ตกอยู่ในทำไว้ดีกว่าไม่ทำ ไม่เสียหายอันใดนัก”

สำหรับการจัดพิธีการสวดบูชานพเคราะห์ในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานชัดเจนในหนังสือพระคัมภีร์พระเวท (เทพย์ สาริกบุตร อ้างถึงในพระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์, 2553:21) กล่าวว่า

> การสวดบูชานพเคราะห์เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อพ.ศ.2400 ด้วยเกิดเหตุรถพระที่นั่งล่ม

> พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชโอรส และพระราชธิดาทรงบาดเจ็บ บางพระองค์ถึงสาหัส พระองค์จึงทรงให้มีการสังเวย และบูชาเทวดาพระเคราะห์ พระองค์ทรงกล่าวไว้ในพระราชหัตถเลขา ถึงพระยามนตรีสุริวงศ์และเจ้าหมื่นสรรเพธภักดี ตอนหนึ่งว่า ตัวข้าถึงจะมีบาปมากก็มีบุญบ้าง ชาตาไม่ดีแล้วก็มีที่ดีบ้างจึงได้เป็นเจ้าแผ่นดิน อยู่ให้คนนั่งแช่งนอนแช่งมาหลายปี จนคนที่แช่งตายไปก่อนก็มี หัวล้านไปก่อนก็มี จะว่ามีเหตุทั้งนี้เพราะบุญผู้อื่นท่านทับ ผีสางเทวดาของท่านผู้อื่นมาตัดบังเหียนม้าเสีย บุญของข้าก็ยังโต้อยู่ ผีสางเทวดาที่ยังรักข้าอยู่ก็ช่วยข้า ม้าจึงไม่วิ่งไป รถจึงมิได้ทับข้าแลลูกข้าให้เป็นอันตรายฤาเจ็บมากจนเสียราชการ ข้าจึงขอบใจเทวดาที่ช่วยข้านักหนา ได้ตั้งการสังเวยและทำบุญบูชาลครฉลอง เหตุนี้มีก็ไม่เป็นอันตรายอะไรก็ข้านัก ข้าคิดว่าชรอยเทวดาจะบันดาลพอให้เป็นเหตุให้ได้เห็นใจคนต่างๆ ใครจะซื่อตรงฤาลอกแลกคิดลึกๆ ตื้นๆ อย่างไรก็ได้รู้จักครั้งนี้ให้เห็นใจขาว ใจดำ ใจขลาด ใจกล้าต่างๆ ข้าขอบใจเทวดาอารักษ์หนักหนาทีเดียว

นอกจากนี้ นายประชา กันธิยะ อธิบดีกรมการศาสนา (ผู้จัดการออนไลน์, 2555: ออนไลน์) ได้กล่าวไว้ว่า

> ตามโบราณประเพณีซึ่งมีมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 สังคมไทยสมัยนั้นมีความเชื่อว่า เทวดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์เบื้องบนนั้น สามารถดลบันดาลให้ผู้ที่คิดร้ายต่อสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ หรือแม้แต่ตนเอง ต้องพ่ายแพ้พินาศไปได้ด้วยศักดานุภาพของเทพเจ้าทั้งปวง เมื่อมีการทำพิธีบูชาเทพยดานพเคราะห์ประกอบกับการสวดและฟังพระปริตรแล้ว สามารถดลบันดาลให้ความร้ายกลายเป็นความดี ดังนั้นพระบรมวงศานุวงศ์หรือเจ้านายในสมัยก่อน เมื่ออายุครบปีนักษัตร จะต้องมีการทำบุญใหญ่ เพื่อให้ตนเอง ประเทศชาติ และบุคคลที่ตนเคารพนับถือมีความเป็นสิริมงคล มีความสุขสบาย ปราศจากโรคาพยาธิ

อย่างไรก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่ 5 การสวดบูชานพเคราะห์ได้มีการปรับปรุงวิธีการสวดจากเดิมในสมัยรัชกาลที่ 4 คือ แบบสวดพระปริตรบูชาเทพนพเคราะห์ให้มีความผิดแผกจากธรรมดา เรียกว่า “การสวดนวัคคหายุสมธรรม” ปรากฏเหตุตามที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงตรัสไว้ว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ รัชกาลที่ 5 สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ จะทรงบำเพ็ญพระกุศลฉลองพระชนมายุของพระองค์ ครบบริบูรณ์ 50 พระชันษาในปีมะเส็ง พุทธศักราช 2412 ทรงรังเกียจพิธีบูชาเทวดานพเคราะห์ซึ่งทำกันแพร่หลายในยุค

นั้น จึงตรัสปรึกษากับสมเด็จพระสังฆราช (สา ปุสฺสเทว) วัดราชประดิษฐ์ ว่าจะจัดพิธีขึ้นใหม่ โดยให้โหรผู้ประกอบการบูชาเทพนพเคราะห์ มานั่งฟังพระสวดพระพุทธมนต์ และอาราธนาพระสงฆ์จำนวน 5 รูป สวดพระธรรมสูตรต่างๆ เท่ากับเกณฑ์กำลังเทวดานพเคราะห์เฉพาะแต่ละองค์ให้ทรงสดับ สมเด็จพระสังฆราชพระองค์นั้นทรงถวายพระพรสนับสนุนเห็นดีงามด้วย จึงทรงคัดเลือกบทพระธรรม และทรงแต่งบทขัดตำนานสำหรับพระธรรมนั้นสวดสลับกับโหรผู้บูชานพเคราะห์ พิธีการนี้ได้กระทำขึ้นที่วังสมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นั้นเป็นครั้งแรก ต่อมาภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระชันษาครบ 25 เข้าเบญเพส จึงมีพระราชดำริหารือต่อสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ด้วยเหตุนี้ จึงกราบทูลให้ทรงทำพิธีสวดนวัคคหายุสมธรรมและทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดอย่างพระราชพิธีเป็นประจำทุกปีสืบต่อมา เป็นเหตุให้ผู้มีบรรดาศักดิ์และผู้มีฐานะทั้งปวงนิยมกระทำตามแบบอย่างกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส สมเด็จพระสังฆราช ทรงดำริว่า การสวดในพิธีการนี้ เยิ่นเย้อเกินไป เพราะกว่าพระสงฆ์จะสวดจบใช้เวลาประมาณ 4 ชั่วโมง จึงทรงตัดพลความออกเสียให้คงไว้แต่หัวข้อธรรมเป็นส่วนใหญ่ ย่นเวลาเหลือเพียง 2 ชั่วโมงเท่านั้น ต่อมาในรัชกาลปัจจุบัน พระราชพิธีสวดนวัคคหายุสมธรรมจะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ณ วัดพระศรีรัตนศาสดารามเนื่องในงานเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วันที่ 4 ธันวาคม ของทุกปี โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้พระสงฆ์ทรงสมณศักดิ์จำนวน 5 รูปวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม เป็นผู้สวดจนถึงปัจจุบัน (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์, 2553)

ส่วนการจัดพิธีสวดบูชาเทพนพเคราะห์ที่จัดขึ้นโดยราษฎรนั้นถ้าจะประกอบพิธีตามวิถีพราหมณ์และพุทธศาสนาควบคู่กันไปให้ถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์นับว่าเป็นพิธีที่ยิ่งใหญ่จึงต้องใช้ทุนทรัพย์มาก ผู้มีจิตศรัทธาจะจัดทำได้จะต้องเป็นผู้ที่มีฐานะดีพอสมควร ดังนั้น การจัดพิธีในปัจจุบันเพื่อเป็นการประหยัดในการใช้ทุนทรัพย์ให้น้อยลง และเพื่อความสะดวก จึงร่วมกันเป็นเจ้าภาพจัดงานพิธีบูชานพเคราะห์ขึ้นเป็นส่วนรวม ด้วยการช่วยเหลือบริจาคทุนทรัพย์ตามกำลังศรัทธา ใช้ศาลาการเปรียญหรือวิหาร ณ วัดใดวัดหนึ่งเป็นสถานที่ประกอบพิธีบูชานพเคราะห์ ปัจจุบันมักจัดพิธีตามวัดต่างๆ ที่มีชื่อเสียงทั่วทุกภูมิภาคเป็นประจำทุกปี อาทิ วัดไตรมิตรวิทยาราม (กรุงเทพมหานคร) วัดบัวขวัญ (จังหวัดนนทบุรี) วัดจุฬามณี (จังหวัดสมุทรสงคราม) เป็นต้น เพื่อเสริมสร้างบารมี เกิดความเจริญรุ่งเรืองก้าวหน้าในชีวิต (กรมศาสนา, 2555: ออนไลน์)

ภาพที่ 25 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์เชิญเข้าร่วมพิธีบูชาเทพนพเคราะห์
วัดจุฬามณี จังหวัดสมุทรสงคราม วันอาทิตย์ที่ 23 ธันวาคม 2555
(ถ่ายเมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2555)

อนึ่ง ข้อสงสัยหรือคำถามดังกล่าวว่า พิธีการสวดบูชาเทพนพเคราะห์ ถือว่าเป็นความเชื่อที่งมงาย และอาจขัดต่อหลักพุทธศาสนาหรือไม่นั้น เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าพิธีสวดบูชานพเคราะห์ คือ พิธีสะเดาะเคราะห์ตามหลักโหราศาสตร์ไทย พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (2553: 13) อธิบายว่า

> การสะเดาะห์ หมายถึง การถอดถอนอิทธิพลของดวงดาวหรือเทพประจำดวงดาว ซึ่งส่วนใหญ่มาให้โทษ (เคราะห์) ในตัว และยังมาช่วยเสริมชะตาให้เกิดโชคลาภ เกิดสิริมงคลแก่ตนในขณะเดียวกันด้วย นอกจากนี้ พระพรหมเวทีกรรมการมหาเถรสมาคม กล่าวว่า การจัดพิธีสวดนพเคราะห์นั้น เมื่อพิธีครบถ้วนเครื่องประกอบสมบูรณ์ เจ้าพิธีมีความชำนาญ จะเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์และความขลังเป็นทวีคูณ ซึ่งโดยเหตุและผลน่าจะเป็นอุบายวิธี ให้ประชาชนได้เข้าวัดฟังพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ เพื่อให้จิตสะอาด สงบ และสว่าง นับเป็นวิถีทางที่ชาญฉลาดของพระโบราณาจารย์ การสวดบูชาเทพนพเคราะห์ ยังเป็นการเตือนสติมนุษย์ทั้งหลายมิให้ตั้งตนอยู่ในความประมาท ให้มีความเคารพต่อบุพการี และผู้มีพระคุณทุกท่าน หมั่นสร้างคุณงามความดีในช่วงที่มีชีวิตอยู่อย่างสม่ำเสมอเมื่อเสียชีวิต ย่อมเกิดเป็นสิ่งที่ดีในภพหน้า

ในพิธีการสวดบูชานพเคราะห์เพื่อให้สามารถกระทำพิธีครบถ้วน เครื่องประกอบสมบูรณ์ จะต้องมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธีกรรม และบรรเลงรับส่งเทวดานพเคราะห์ด้วย ดังนี้

1. เจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ปี่พาทย์บรรเลง เพลงมหาฤกษ์ มหาชัย
2. โหรกล่าวอัญเชิญเทวดา ปี่พาทย์บรรเลง เพลงสาธุการ
3. โหรกล่าวบวงสรวงเทวดานพเคราะห์ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงเทวาประสิทธิ์

เมื่อโหรกล่าวบูชาเทพนพเคราะห์ตามลำดับ วงปี่พาทย์บรรเลงรับส่งเทวดานพเคราะห์ดังนี้

1. โหรกล่าวบูชาพระอาทิตย์ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงสระบุหร่งใน
2. โหรกล่าวบูชาพระจันทร์ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงโคมเวียน
3. โหรกล่าวบูชาพระอังคาร ปี่พาทย์บรรเลง เพลงคุกพาทย์
4. โหรกล่าวบูชาพระพุธ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงเชิดฉาน – ลงลา
5. โหรกล่าวบูชาพระพฤหัสบดี ปี่พาทย์บรรเลง เพลงตระสันนิบาต
6. โหรกล่าวบูชาพระศุกร์ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงเชิด
7. โหรกล่าวบูชาพระเสาร์ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงรัวสามลา
8. โหรกล่าวบูชาพระราหู ปี่พาทย์บรรเลง เพลงกราวใน
9. โหรกล่าวบูชาพระเกตุ ปี่พาทย์บรรเลง เพลงโล้

การบรรเลงปี่พาทย์สำหรับรับส่งเทวดานพเคราะห์ดังกล่าวข้างต้นนี้ เป็นการแสดงถึงลักษณะเฉพาะหรืออุปนิสัยของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ดังที่พิชิต ชัยเสรี (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2555) อธิบายว่า

> *พระอาทิตย์ ใช้เพลงสระบุหร่งใน ซึ่งอยู่ในระบำสี่บทนั้น ก็น่าจะหมายถึง ยศศักดิ์ วันจันทร์ เพลงโคมเวียน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง การเดินทางของเทพยดาทั้งหลาย ก็น่าจะหมายถึง การโคจรรอบท้องฟ้าของพระจันทร์ วันอังคาร เพลงคุกพาทย์ แน่นอน เพราะพระอังคารเป็นเทพแห่งสงคราม เพลงนี้เป็นหน้าพาทย์สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือแสดงอารมณ์โกรธของพวกอสูร วันพุธ เพลงเชิดฉาน เป็นเพลงหน้าพาทย์แสดงอาการไล่จับสัตว์ เช่น พระรามจับกวางทอง ก็น่าจะหมายถึง การเดินทางก็เป็นได้ เพราะพระพุธเป็นเทพแห่งการเดินทาง พระพฤหัส ใช้เพลงตระสันติบาต ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์หมายถึง การประชุมสโมสรของเหล่าเทพทั้งหลาย ก็น่าจะหมายความว่า พระพฤหัส ซึ่งเป็นครูแห่งเทพ เป็นศูนย์รวมใจของเทพทั้งหลายนั่นเอง ส่วนพระศุกร์ใช้เพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับการต่อสู้กัน อันนี้ไม่แน่ใจว่าจะหมายถึงอะไร พระเสาร์ ใช้เพลงรัวสามลา เป็นหน้าพาทย์สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์เช่นกัน เพราะท่านเป็นประธานฝ่ายบาปเคราะห์ พระราหู ใช้เพลงกราวใน ก็น่าจะเพราะว่า*

ท่านเป็นยักษ์ เพลงนี้ใช้สำหรับการเดินทางของพวกอสูรหรือยักษ์ พระเกตุ ใช้เพลงโล้นั้น โดยปกติ เพลงโล้เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับตัวละครที่เดินทางทางน้ำ ไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับพระเกตุ จึงไม่แน่ใจว่าหมายถึงอะไร ส่วนการทำพิธีบูชาเทพนพเคราะห์ เป็นความเชื่อทางโหราศาสตร์ในแต่ละปีนั้น ดาวพระเคราะห์จะเข้ามาเสวยอายุเราตามหลักทักษาหมุนเวียนกันไป เจ้านายต่างๆ จึงจัดพิธีทำบุญและบวงสรวงบูชาเทพนพเคราะห์ เมื่อมีพิธีแล้วก็ต้องมีปี่พาทย์บรรเลงประกอบด้วย ซึ่งครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุเพลงเหล่านี้ไว้ ตอนแรกๆ ครูมนตรีได้บรรจุไว้ 4 – 5 เพลงเท่านั้น แต่เมื่อพบข้อมูลว่าได้บรรจุไว้ครบทั้งเก้าแล้วก็เป็นการดี

ดังนั้น วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธีกรรม และบรรเลงรับส่งเทวดานพเคราะห์ในพิธีนี้ จึงมีความสำคัญ เพราะจะทำให้พิธีครบถ้วนสมบูรณ์ตามคติความเชื่อที่ยึดถือว่า เสียงดนตรีเป็นสื่อกลางในการประสานระหว่างจิตมนุษย์ และสิ่งที่มองไม่เห็นหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์เชื่อว่ามีอยู่จริงและสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยการประกอบพิธีกรรม และยังเป็นสิริสวัสดิ์อำนวยความสุขความเจริญมาสู่ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมด้วย โดยเฉพาะเพลงบรรเลงสำหรับรับส่งเทวดานพเคราะห์นั้น โดยมากเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความสัมพันธ์กับเทพนพเคราะห์ดังกล่าวข้างต้น จึงทำหน้าที่เสมือนการแสดงกิริยาสมมุติ คือ การอัญเชิญเทพนพเคราะห์มาชุมนุมในพิธีนั่นเอง

2.2.6 ความสัมพันธ์ของชื่อเพลงไทยกับนามเทพนพเคราะห์

การแปลความหมายเชิงสัญญะเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ ซึ่งต้องประพันธ์เพลงให้มีท่วงทำนองสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ ตามตำนานเทพนพเคราะห์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาค้นคว้าชื่อเพลงไทยที่มีความสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกับนามเทพนพเคราะห์ โดยอ้างอิงข้อมูลในหนังสือสารานุกรมเพลงไทย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ม.ป.ป.) และหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523) ดังต่อไปนี้

1. พระอาทิตย์

1.1 พระอาทิตย์ชิงดวง พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก ได้แต่งขึ้นเพื่อให้วงปี่พาทย์ในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ใช้บรรเลงเป็นเพลงลา ตามที่สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ได้มอบหมายให้ครูมีแขก ครูดนตรีไทยประจำวงของท่าน แต่งเพลงนี้ขึ้น ซึ่งเป็นที่โปรดปรานมาก เพลงนี้มีความหมายในเชิงฝากรัก ฝากอาลัยลา ต่อมาหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้นำเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้นนี้ มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว จนครบเป็นเพลงเถา

1.2 อรุณไขแสง เพลงนี้ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำเพลงชมแสงจันทร์สามชั้นที่แต่งไว้เมื่อพ.ศ. 2478 มาแต่งใหม่ให้มีสำเนียงจีน โดยแต่งเป็นทำนองดนตรี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรสาว แต่งทำนองทางร้อง เรียกชื่อใหม่ว่า “เพลงชมแสงทอง” เพื่อให้เป็นคู่กับเพลงชมแสงจันทร์ บทร้องนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 เรื่องศกุนตลา และเนื่องจากบทร้องขึ้นต้นว่า “แลดูอรุณไขแสง” จึงเรียกชื่อเพลงนี้อีกชื่อว่า “เพลงอรุณไขแสง”

2. พระจันทร์

2.1 กระต่ายชมจันทร์ เพลงสำเนียงมอญ ทำนองเก่าสมัยอยุธยา ไม่ทราบนามผู้แต่ง เป็นเพลงอันดับที่ 46 รวมอยู่ในชุดเพลงมอญนอกเรื่อง

2.2 เขมรชมจันทร์ เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น สำเนียงเขมร มี 2 ท่อน ใช้ประกอบการแสดงละครมาแต่โบราณ สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ขณะเมื่อทรงดำรงพระยศเป็นเสนาบดี กระทรวงทหารเรือ ทรงนำเพลงบุหลัน (ชกมวย) สองชั้น มานิพนธ์ให้เป็นทางที่มีสำเนียงเขมร และใช้บรรเลงด้วยวงโยธวาทิต ประทานชื่อใหม่ว่า “เพลงเขมรชมจันทร์” เพื่อให้วงโยธวาทิตทหารเรือบรรเลงนำแถวทหารในโอกาสต่างๆ ต่อมาจากวางทั่ว พาทยโกศล ได้นำเพลงเขมรชมจันทร์ สองชั้น มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว จนครบเป็นเพลงเถา

2.3 ชมแสงจันทร์ ทำนองเดิมชื่อว่า “เพลงต้นบรเทศ” อัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว อยู่ในเพลงสองไม้และเพลงเร็วของเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง แต่เมื่อนำมาแต่งเป็นเพลงเถา ได้แปลงทางเสียใหม่ให้มีทำนองผิดเพี้ยนไป กลายเป็นเพลงทิ้งท้ายจังหวะ มีทำนองขึ้นต้นประโยคเลียนกันและท้ายประโยคแยกกัน นายกล้อย ณ บางช้าง เป็นผู้แต่งทำนองสามชั้น ต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่งทำนองสามชั้นขึ้นเป็นอีกทางหนึ่งจากเพลงต้นบรเทศ สองชั้น มีลักษณะเป็นเพลงทางกรอ ให้ชื่อว่า “เพลงชมแสงจันทร์”

2.4 บุหลัน (ภาษาชวา หมายถึง พระจันทร์) ในสมัยโบราณ มีเพลงอัตราจังหวะสองชั้นสำหรับร้องในการแสดงละครนอกอยู่เพลงหนึ่ง ชื่อว่าเพลง “ชกมวย” ประมาณปลายรัชกาลที่ 4 ครูทัต ซึ่งเป็นครูสอนดนตรีในบ้านสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และเป็นศิษย์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้นำเพลงชกมวยของเก่านี้ มาแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้น ทั้งทางร้องและทางดนตรี สำหรับใช้เป็นเพลงสำหรับร้องส่งโดยทั่วไป และตั้งชื่อขึ้นใหม่ว่า “เพลงบุหลัน”

2.5 บุหลันลอยเลื่อน พระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีเรื่องเล่าสืบกันมาว่า ขณะที่พระองค์ทรงว่างจากพระราชกิจ ในคืนหนึ่ง จึงทรงสีซอสามสายคู่พระหัตถ์อยู่จนดึก เมื่อเสด็จเข้าบรรทมทรงพระสุบินว่า ได้เสด็จไปยังรมณียสถานอันงดงามแห่งหนึ่ง ทอดพระเนตรเห็นดวงจันทร์ลอยเข้ามาใกล้พระองค์ ในขณะเดียวกันก็ทรงได้ยินเสียงดนตรีดังมาในอากาศ เป็นเสียงทิพย์ที่ไพเราะจับพระราชหฤทัยยิ่ง แล้วดวงจันทร์

ค่อยๆ เลื่อนลอยหายออกไป พร้อมกับเสียงดนตรีนั้นก็ค่อยๆ ลอยหายไป แม้เสด็จตื่นบรรทมแล้ว เสียงเพลงนั้นก็ยังติดพระราชหฤทัยอยู่ จึงโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพนักงานดนตรีเข้าเฝ้า แล้วก็ทรงต่อเพลงที่ทรงจำไว้ได้จากพระสุบินพระราชทานให้เจ้าพนักงานดนตรี และทรงพระราชทานชื่อว่า “เพลงบุหลันลอยเลื่อน” บางทีก็เรียกว่า “บุหลันลอยเลื่อยฟ้า” หรือ “เพลงสรรเสริญพระจันทร์” ซึ่งได้จำสืบต่อกันมาจนปัจจุบัน

2.6 พระจันทร์ครึ่งซีก มีนักดนตรีนำเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นมาแต่งเป็นเพลงเถา 2 ทางด้วยกันคือ 1) เมื่อพ.ศ.2474 นายมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงพระจันทร์ครึ่งซีก สองชั้นของเก่ามาแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว ให้ครบเป็นเพลงเถา โดยทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นสำเนียงจีน มีเสียงสัมผัสเรียบร้อยและมีหนทางแปลกกว่าเพลงอื่น 2) ในพ.ศ.2484 สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระราชนิพนธ์เพลงพระจันทร์ครึ่งซีก เถา ขึ้นอีกทางหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองเรียบๆ ขณะประทับอยู่ที่พระตำหนักประเสบัน เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย

2.7 มอญชมจันทร์ เป็นเพลงของเก่า ในอัตราจังหวะสองชั้นไม่ทราบนามผู้แต่ง แต่มีสำเนียง และทำนองคล้ายเพลงมอญดูดาว เพลงนี้ มีผู้แต่งขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้นหลายทางด้วยกัน ทางหนึ่งนั้น นายเจือ เสนีวงศ์ ณ อยุธยา ได้แต่งขยายทำนองขึ้นเป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว พร้อมทั้งประพันธ์บทร้องประกอบครบเป็นเพลงเถา เมื่อพ.ศ.2480 เพลงนี้มีความหมายแสดงถึงความสุขสดชื่น และรื่นรมย์ในขณะที่มีความรักความชื่นใจ ท่ามกลางเสียงดนตรีและธรรมชาติยามราตรีที่มีดวงจันทร์ส่องแสงสว่าง

2.8 พระจันทร์ลับเหลี่ยม เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา อัตราจังหวะสองชั้น ไม่ทราบนามผู้แต่ง และเป็นเพลงอันดับที่ 15 ในเพลงชุดมอญนอกเรื่อง

2.9 รัศมีจันทร์ เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา อัตราจังหวะสองชั้น ไม่ทราบนามผู้แต่ง และเป็นเพลงอันดับที่ 14 ในเพลงชุดมอญนอกเรื่อง

2.10 ไส้เดือนฉกจวัก เดิมมีแต่อัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นเพลงโบราณ ไม่ทราบนามผู้แต่ง มีบางท่านตั้งชื่อให้สุภาพว่า เพลงนาคราชแผลงฤทธิ์ นาคราชพ่นพิษ และนาคราชแผ่พังพาน หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ขยายทำนองเพลงไส้เดือนฉกจวัก ชั้นเดียวของเก่า ขึ้นเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และสามชั้น รวมเป็นเพลงเถา เมื่อพ.ศ.2491 และตั้งชื่อเพลงใหม่ว่า “เพลงไส้พระจันทร์” ความหมายของเพลงนี้ ในตอนแรกของเพลงซึ่งมีจังหวะช้า แสดงถึงอารมณ์ที่มีความในใจครุ่นคิดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ส่วนตอนท้ายของเพลงนี้ มีจังหวะเร็วรุกเร้า แสดงถึงอารมณ์ร้อนใจที่จำต้องทำสิ่งนั้นให้เป็นผลสำเร็จ ทั้งนี้ การเปลี่ยนชื่อเพลงจาก “ไส้เดือนฉกจวัก” เป็น “ไส้พระจันทร์” อาจเป็นการเล่นคำ คือ จากคำว่า (ไส้) เดือน เป็น (ไส้) พระจันทร์ ก็ได้

2.11 สรรเสริญพระจันทร์ เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น แต่เป็นคนละเพลงกับสรรเสริญพระจันทร์ที่เรียกชื่อเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพราะเพลงนั้นนัยว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แต่เพลงสรรเสริญพระจันทร์เพลงนี้ มีชื่ออยู่ในบทมโหรีครั้งกรุงเก่า สมัยกรุงศรีอยุธยา ไม่ทราบนามผู้แต่ง

3. พระอังคาร

3.1 เพลงสี่บท ในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา ไม่ทราบนามผู้แต่ง สมัยโบราณเรียกชื่อว่า “เพลงอังคารสี่บท” เป็นเพลงมโหรีที่จัดอยู่ในเพลงเกร็ดนอกเรื่อง การเรียกชื่อย่อในสมัยโบราณเข้าใจว่าจะตัดคำท้ายออก อย่างเพลง “อังคารสี่บท” เมื่อนำมาแต่งเป็นเพลงยาวก็เรียกเพียงว่า “อังคาร” แม้ในบทร้องมโหรี ซึ่งเป็นบทที่แต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา ก็เรียกชื่อเพลงย่อแบบเดียวกันคือ “เพลงอังคาร” แต่การเรียกชื่อย่อในสมัยหลังๆ ต่อมา นอกจากตัดคำท้ายเหมือนสมัยโบราณ มีเพลงสิงโตเล่นหาง เรียกว่า เพลงสิงโต และเพลงจีนแสโศกา เรียกว่า เพลงจีนแส แล้วยังนิยมตัดคำหน้าออกอีกแบบหนึ่ง เช่น ยิกินแปดบท อังคารสี่บท ก็เรียกชื่อแต่เพียงว่า เพลงแปดบท และเพลงสี่บท ซึ่งใช้เรียกกันสืบมาจนถึงปัจจุบันนี้

ครั้นถึงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งนิยมขยายเพลงต่างๆขึ้นเป็นสามชั้น เพลงสี่บทหรือเพลงอังคารสี่บทก็ได้รับการแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้น ในยุคเดียวกับเพลงเสภาอื่นๆ แต่ไม่ทราบว่าท่านผู้ใดเป็นผู้แต่ง และในเวลาต่อมาก็มีการตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเป็นเถาด้วย

4. พระพุธ

ไม่ปรากฏ

5. พระพฤหัสบดี

ไม่ปรากฏ

6. พระศุกร์

ไม่ปรากฏ

7. พระเสาร์

ไม่ปรากฏ

8.พระราหู

8.1 สุรินทราหู เพลงนี้ ในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงเก่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา ไม่ทราบนามผู้แต่ง ใช้บรรเลงรวมอยู่ในเพลงมโหรี ต่อมาสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จึงนำมาใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์ และเรียบเรียงเป็นเพลงเรื่อง เรียกว่า “เรื่องสุรินทราหู” สมัยปลายรัชกาลที่ 3 หรือต้น

รัชกาลที่ 4 จึงมีผู้นำเพลงสุรินทราหู สองชั้น มาแต่งขยายทำนองขึ้นเป็นอัตราสามชั้นสำหรับบรรเลงรับร้อง ซึ่งไม่ทราบว่าท่านผู้ใดเป็นผู้แต่ง และในเวลาต่อมาก็มีการตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเถาด้วย

8.2 จันทราหู เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา ไม่ทราบนามผู้แต่ง ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีนักดนตรีนำเพลงนี้ไปเรียบเรียงให้เข้าชุดอยู่ในเพลงช้าเรื่องสุรินทราหู

9. พระเกตุ

ไม่ปรากฏ

นอกจากนี้ ยังมีเพลงตับสวัสดิรักษาที่ประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ โดยนางฉลวย โรจนสโรช โดยใช้ลักษณะการแต่งกายของคนไทยในการใส่เสื้อผ้าให้เหมาะสมกับวันต่างๆ ตามแบบกุลสตรีชาววัง เพื่อความเป็นสิริมงคลของตนเอง ผู้บรรจุทำนองเพลงคือ อาจารย์มนตรี ตราโมท เมื่อประมาณ พ.ศ.2508 – 2509 ต่อมามีผู้นำมาใส่ท่ารำ และออกแบบเครื่องแต่งกาย เรียกว่า ระบำสวัสดิรักษา ซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้บรรจุเพลงไว้ดังนี้

เพลงตับสวัสดิรักษา

เพลงทองย่อน

วันอาทิตย์สิทธิเจิมเฉลิมโชค สไบโศกทรงแดงอ่าสถาผล
จะยิ่งยศปรากฏสิริดล โชคอานนท์หลั่งไหลไม่รู้วาย

เพลงสีนวลใน

วันจันทร์นั้นควรเครื่องสีเหลืองอ่อน งามบังอรล้ำเลิศยิ่งเฉิดฉาย
น้ำเงินห่มเสริมสรรพรรณราย ยามเยื้องกรายทีท่าสง่าครัน

เพลงสีนวลนอก

วันอังคารห่มชมพูชูราศี พาให้มีสิริเพิ่มเฉลิมขวัญ
นุ่งสีโศกชูขึ้นทุกคืนวัน อายุมั่นขวัญอยู่ไม่รู้วาย

เพลงสระสม

วันพุธสุดดีสีเหล็กสม จำปาห่มเรืองอำนาจวาสนา
ใช้คู่กันประเทืองเรืองเดชา งามโอ่อ่านงคราญสำราญใจ

เพลงพญาสี่เสา

วันพฤหัสจัดให้งามตามราศี ทรงขจีสีพฤกษาพาสดใส
สอดแดงขัดตัดสีเด่นเป็นสไบ งามวิไลใครเห็นไม่เว้นชม

เพลงตุ๊กตา

วันศุกร์ทรงน้ำเงินงามตามตำรับ ห่มเหลืองรับเรืองเดชวิเศษสม
เฉลิมศรีฉวีผ่องต้องอารมณ์ คนนิยมชมนุชว่าสุดงาม

เพลงแขกต่อยหม้อ

เสาร์ทรงม่วงช่วงรับกันไป โศกเสริมให้งามยิ่งหญิงสยาม
เทอดศักดิ์ศรีสูงส่งให้นงราม ทุกเขตคามคนสมัครรักบูชา

เพลงเวสสุกรรม

ทั้งต่างวันต่างสีมีโฉลก อำนวยโชคสวัสดิรักษา
โบราณท่านสอนสั่งดังกล่าวมา สมัยใหม่ใครจะว่าก็ตามที

เพลงแขกบรเทศ

ปวงข้าเจ้าตั้งจิตอธิษฐาน ขอให้ท่านเจริญยศเจริญศรี
เจริญโชคต้องโฉลกสวัสดี เจริญเกียรติบารมียิ่งอนันต์
เจริญทรัพย์ศฤงคารไพศาลยิ่ง เจริญมุ่งสรรเสริญเจริญขวัญ
เจริญสุขสดชื่นทุกคืนวัน สารพันสมหวังดั่งใจเทอญ

ลงท้าย – รัวดึกดำบรรพ์

ข้อมูลดังกล่าวข้างต้น พบว่า ชื่อเพลงไทยที่ใช้นามเทพนพเคราะห์ มีจำนวน 4 องค์ คือ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระอังคาร และพระราหู ซึ่งในบรรดาชื่อเพลงไทยดังกล่าวทั้งหมดนี้ ชื่อเพลงที่มีนามหรือความหมายเกี่ยวกับ “พระจันทร์” พบมากที่สุด มีจำนวน 11 เพลง เช่น เพลงกระต่ายชมจันทร์ เพลงพระจันทร์ครึ่งซีก เพลงบุหลันลอยเลื่อน เป็นต้น ส่วนชื่อเพลงที่มีนามหรือความหมายเกี่ยวกับ “พระอังคาร” พบน้อยที่สุดคือ มีเพียงเพลงอังคารสี่บทเพลงเดียว และอาจไม่มีนัยสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกับเทพนพเคราะห์เลย เช่นเดียวกับเพลงสุรินทราหู และเพลงจันทราหู มีนัยสัมพันธ์หรือไม่นั้น ไม่มีข้อมูลชัดเจนเพียงพอเพื่อวิเคราะห์เป็นบทสรุปได้ ทั้งนี้ ตามประวัติเพลงหรือลักษณะทำนองเพลง โดยมากเป็นเพลงที่มีการตั้งชื่อโดยใช้นามเทพนพเคราะห์เท่านั้น ไม่มีความเกี่ยวข้องหรือมีความเกี่ยวข้องแต่ไม่ชัดเจน เช่นเดียวกับเพลงตับสวัสดิรักษา ซึ่งเป็นเพลงประกอบการแสดง บทร้องมีความเกี่ยวข้องกับการแต่งกาย (การใส่เสื้อผ้าสีต่างๆ) ให้เหมาะสมกับวันนั้น เพื่อความเป็นสิริมงคลของตนเอง แต่ชื่อและทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบ อาจไม่มีนัยสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ จึงสรุปว่า การศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยครั้งนี้ ไม่พบว่ามีเพลงไทยที่มีประวัติการประพันธ์เพลงหรือลักษณะทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กับเทพนพเคราะห์อย่างชัดเจนแต่ประการใด การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ในครั้งนี้

จึงอาจกล่าวได้ว่า เป็นครั้งแรกที่มีการประพันธ์เพลงโดยมีลักษณะทำนองเพลงเกี่ยวข้องหรือมีนัยสัมพันธ์กับเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 พระองค์อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

ผลงานสร้างสรรค์

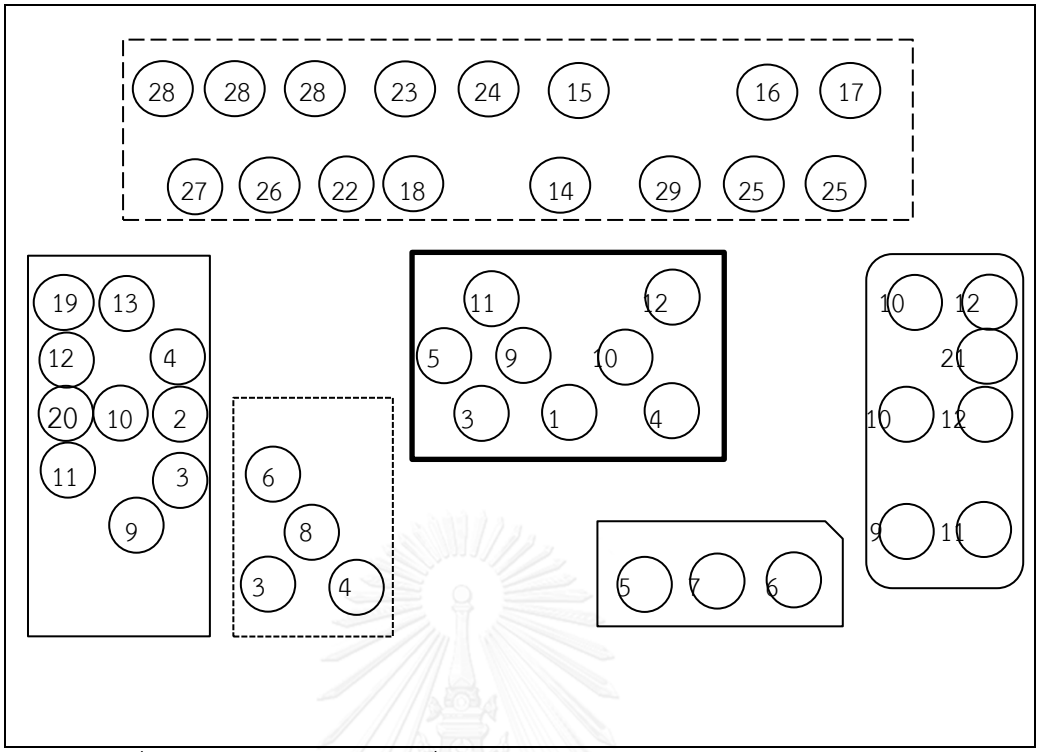
การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นการถ่ายทอดความเชื่อด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ โดยสื่อนัยด้วยทำนองเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ โดยมีแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1. การประพันธ์ทำนองเพลง

การประพันธ์เพลงชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และการสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) ตามแนวทางการวิจัยสร้างสรรค์ (Creative research) เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ทั้ง 9 องค์ ประกอบด้วย เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) เพลงพระอังคาร (การต่อสู้) เพลงพระพุธ (การเจรจา) เพลงพระเสาร์ (เล่ห์กล) เพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) เพลงพระราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) เพลงพระเกตุ (โบราณ) ผ่านทำนองเพลงต่างๆ ซึ่งมีรูปแบบการบรรเลงแบ่งแยกตามเครื่องดนตรีแต่ละประเภทอย่างชัดเจน บางช่วงใช้การบรรเลงเดี่ยว หรือการบรรเลงหมู่ บางช่วงใช้เครื่องกำกับจังหวะต่างๆ เพื่อช่วยสร้างสีสันและแสดงนัยต่างๆ ของบทเพลง รวมถึงการใช้เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเครื่องดนตรี และกลวิธีพิเศษต่างๆ อาทิ การเก็บ การกรอ การเหลื่อม ลูกล้อลูกขัด ฯลฯ เพื่อปรุงแต่งอารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ ทั้งยังประพันธ์เพลงแขกโหราอีก 1 เพลง เพื่อทำหน้าที่เชื่อมต่อทำนองในแต่ละเพลงด้วย

2. รูปแบบการผสมวงดนตรี

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ บรรเลงด้วยวงดนตรีไทยแบบพิเศษ โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีอื่นๆ รวมถึงการใช้เครื่องกำกับจังหวะต่างๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม เพื่อช่วยสร้างสีสันหรือสื่อนัยถึงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ ซึ่งการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้น สามารถแสดงเป็นแผนผังได้ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 26 ภาพแผนผังการจัดเครื่องดนตรี สำหรับแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์
ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

ทั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ตัวเลขแทนเครื่องดนตรีต่างๆ ที่ปรากฏในแผนผังการจัดเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

หมายเลข 1 = จะเข้
หมายเลข 2 = ซอสามสาย
หมายเลข 3 = ซอด้วง
หมายเลข 4 = ซออู้
หมายเลข 5 = ขลุ่ยหลิบ
หมายเลข 6 = ขลุ่ยเพียงออ
หมายเลข 7 = ขลุ่ยอู้
หมายเลข 8 = ขิม
หมายเลข 9 = ระนาดเอก
หมายเลข 10 = ระนาดทุ้ม
หมายเลข 11 = ฆ้องวงใหญ่
หมายเลข 12 = ฆ้องวงเล็ก
หมายเลข 13 = ระนาดทุ้มเหล็ก
หมายเลข 14 = ฆ้องหุ่ย 7 ใบ
หมายเลข 15 = ฉิ่ง
หมายเลข 16 = ฉาบใหญ่
หมายเลข 17 = ฉาบเล็ก
หมายเลข 18 = กังสดาล
หมายเลข 19 = สังข์
หมายเลข 20 = บัณเฑาะว์
หมายเลข 21 = เขาสัตว์
หมายเลข 22 = โทน-รำมะนา
หมายเลข 23 =กลองแขกตัวผู้
หมายเลข 24 =กลองแขกตัวเมีย
หมายเลข 25 = กลองทัด
หมายเลข 26 = เปิงมางคอก
หมายเลข 27 = ตะโพนมอญ
หมายเลข 28 = กลองยาว
หมายเลข 29 = แทมบูริน

สำหรับทำนองหลักของผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ผู้วิจัยกำหนดการบันทึกเพลงด้วยระบบโน้ตไทย และกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตไว้ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 27 ภาพฆ้องวงใหญ่

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

1. กำหนดเสียงสำหรับการบันทึกโน้ต โดยให้ลูกฆ้องด้านซ้ายมือลูกสุดท้ายหรือลูกทวน (หมายเลข 1) คือ เสียงมี และเรียงลำดับเสียงต่อเนื่องไปทางด้านขวามือของผู้บรรเลง โดยกำหนดอักษรที่ใช้แทนเสียงในการบันทึกโน้ต 7 ตัว ดังนี้

ด	แทน	เสียงโด
ร	แทน	เสียงเร
ม	แทน	เสียงมี
ฟ	แทน	เสียงฟา
ซ	แทน	เสียงซอล
ล	แทน	เสียงลา
ท	แทน	เสียงที

2. การบันทึกโน้ต โดยปกติใน 1 บรรทัด มี 8 ห้อง และในแต่ละห้อง ปกติบันทึกโน้ตได้สูงสุด 4 ตัวโน้ต หากไม่มีโน้ตในจังหวะใดของห้องเพลง ก็จะใช้เครื่องหมายขีด (-) แทนจังหวะที่ว่าง ส่วนจังหวะหนัก (ตก) จะอยู่ที่ตัวโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องเพลง

3. โน้ตประจุด หมายถึง ตำแหน่งแสดงระดับเสียงสูงต่ำ ซึ่งจะใช้สัญลักษณ์ . เช่น การประจุดแนวบน4. ตัวโน้ตจะเป็นเสียงสูง (ด̇) และการประจุดแนวล่างตัวโน้ตจะเป็นเสียงต่ำ (ด̣)

4. การสะบัด ใช้สัญลักษณ์ ⌒ บริเวณด้านบนของโน้ต

5. เสียงฉิ่ง ใช้สัญลักษณ์ + แทนเสียงฉิ่ง และสัญลักษณ์ = แทนเสียงฉับ

6. เสียงของโทนรำมะนา ใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

ติง = ตำ

ทั่ง = ท

จ่ง = จำ

จ๊ะ = จ

7. เสียงของกลองแขก ใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

ติง = ตำ

ทั่ง = ท

โจ๊ะ = จำ

จ๊ะ = จ

8. เสียงของกลองยาว ใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

ป๊ะ = ป

เพิ่ง = พ

บ่อม = บ

9. เสียงของตะโพนมอญ ใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

ป๊ะ = ป

เถะ = ถ

พรืด = พ

เท่ง = ท

ทึ้ง = ทำ

10. สำหรับเสียงของสังข์ กังสดาล บัณเฑาะว์ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กลองทัด เปิงมางคอก แทมบูริน และเขาสัตว์ ใช้สัญลักษณ์ x แทนเสียงดังกล่าว

ในที่นี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอทำนองหลักของผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 ทำนองหลักเพลงแขกโหรา

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	ลซ ซ	- - ซ ล	ท - ซ -	- - ซ ล	ซ - - ซ	ทล ร -	ล ท ด ร
- - - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - ซ	- - - ร

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

ประโยคที่ 2

- - - -	ลซ ซ	- - ซ ล	ท - ซ -	- - ซ ล	ซ - - ซ	ทล ร -	ล ท ด ร
- - - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - ซ	- - - ร

- - - -	- รำ ด ท	- - ล ท	ด ร - -	- ฟ ฟ	- - ซ ล	รด ด	ท - ล -
- - - -	ร - ด ท	- - ล ท	ด ร - -	- ด ฟฟ	ม ฟ - -	- ด - ท	- ล - ซ

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ
- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

ฆ้องวงใหญ่

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

ล ล ทท	ด ด ร ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร
ม ม ฟฟ	ซ ซ ล ล	ล ล - -	ล ล - ล	ล ล - -	ล ล - ล	ล ล - -	ล ล - ล

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

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

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ
- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร

3.2 ทำนองหลักเพลงพระอาทิตย์

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ท

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

ประโยคที่ 1.2

ฆ้องวงใหญ่

- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ
- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 1.3

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ

ประโยคที่ 1.4

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

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

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

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ฆ้องวงใหญ่

- - - ลฺ	- - ทฺ ดฺ	- - - -	- รฺ - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ
- มฺ - -	- ลฺ - -	- ทฺ - ดฺ	- - - ทฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ

ประโยคที่ 2.2

ฆ้องวงใหญ่

- - - ม	- ม - -	- - - -	มฟ - ล	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท
- - - ทฺ	- - ม ม	- ด - -	ร - - ล	- - - ทฺ	- - - ดฺ	- - - ล	- - - ท

ประโยคที่ 2.3

ฆ้องวงใหญ่

- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ท	- - - มำ	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ล	- - - ท	- - - ม	- - - ท̣	- - - ด̣	- - - ร̣

ประโยคที่ 2.4

ฆ้องวงใหญ่

- ล - -	ลล - -	ทท - -	ดด - ร	- ด - -	ทท - -	ดด - -	รร - ม
- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- ด - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ 2.5

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.6

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- ม - -	มม - -	ฟฟ - -	ซซ - ล	- ม - -	มม - -	ลล - -	ทท - ด
- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ม - ม	- - - ล	- - - ท	- - - ด

ประโยคที่ 2.7

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

ประโยคที่ 2.8

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

เมื่อบรรเลงจบประโยคที่ 2.8 แล้ว ให้บรรเลงย้อนกลับในประโยคที่ 2.4 - 2.8 อีกครั้งหนึ่ง

ประโยคที่ 2.9

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ร ม ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ร ม ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.10

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ม มม ล	ม มม ล	ม มม ล	ม ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม มม ล	ม มม ล	ม มม ล	ม ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2.11

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

ระนาดเอก

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

ประโยคที่ 2.12

ฆ้องวงใหญ่

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

- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท	- - - ม	- - - ล	- - - ท	- - - ด
- - - ท	- - - ด	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ส่วนท้ายเพลง

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -

ระนาดเอก

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

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

- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -

3.3 ทำนองหลักเพลงพระจันทร์

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

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

- - - -	- - - ท	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ร	- ท - ล
- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- ฟ - ม

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

ประโยคที่ 1.2

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - - ร	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 1.3

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - - ซ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ม -	- - ม -

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.2

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.3

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.4

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.5

ระนาดเอก

ซ ล ทร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -
ซ ล ทร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.6

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

3.4 ทำนองหลักเพลงพระอังคาร

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1 (เร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆ)

ฆ้องวงใหญ่

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

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดเอก

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

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

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

ประโยคที่ 2.2

ฆ้องวงใหญ่

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

ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ฟ ม - ม	ฟ ซ ล ท
- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ท -	- - - -

ประโยคที่ 2.3

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

เมื่อบรรเลงจบประโยคที่ 2.3 แล้ว ให้บรรเลงย้อนกลับประโยคที่ 2.1 - 2.3 อีกครั้งหนึ่ง

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 3.1

ระนาดเอก

ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 3.2

ระนาดเอก

ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ท ฟ ท ท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ท ฟ ท ท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ท ฟทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ท ฟทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ฆ้องวงใหญ่

- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด
-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด

- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 2

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 3

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 4

ระนาดเอก

- - - ท	ท ท ทท	- - - ท	ท ท ทท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท
- - - ท	ท ท ทท	- - - ท	ท ท ทท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	ม ม ม -	- - - ม	ม ม ม -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5

ระนาดเอก

- - - ม	ม ม มท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท
- - - ม	ม ม มท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	ฟ ซ ลท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ร ด ท

ประโยคที่ 6

ระนาดเอก

- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม

-ท ท ท
-ท ท ท

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
- - - -	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	- ท ท ท

-ท ท ท
-ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 7

ระนาดเอก

- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด
- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด

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

ทฟ ทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ทฟ ทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - ล	- ม - ล	- ม - ล	- ท - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -

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

- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

3.5 ทำนองหลักเพลงพระพุธ

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 1.2

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

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

ประโยคที่ 1.3

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

ประโยคที่ 1.4

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

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

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

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

ประโยคที่ 2.2

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

ประโยคที่ 2.3

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

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

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

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

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

3.6 ทำนองหลักเพลงพระเสาร์

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ร	- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ด
- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ดท	- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ทล

- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ร	- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ด
- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ดท	- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ทล

ทำนองสร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

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

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

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ฆ้องวงใหญ่ (บรรเลง 2 เที่ยว)

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

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

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

ส่วนท้ายเพลง

ฆ้องวงใหญ่

- - ม -	ท ท - ม	ท ล ท ด	ล - ท ท	ม - ม -	ท ท - ด	ท ล ท ด	ล - ท ท
- - ม ท	- ท - ม	- ล ท ด	ล ท - ท	ม - ม ท	- ท - ด	- ล ท ด	ล ท - ท

- - - -	ท ท - ม	ท ล ท ด	ล ท - ท	ม - ม -	ท ท - ด	ท ล ท ด	ล - ท ท
- - ม ท	- ท - ม	- ล ท ด	ล ท ท -	ม - ม ท	- ท - ด	- ล ท ด	ล ท - ท

สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

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

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

3.7 ทำนองหลักเพลงพระพฤหัสบดี

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

ประโยคที่ 1.2

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

ฆ้องวงใหญ่ (เร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - -	- ฟ - -	- ม - -	- ฟ - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- - ม ร

- ฟ - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- ร - -
- - ม ร	- - ม ร	- - ม ร	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - ด ท

ประโยคที่ 1.3

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

ฆ้องวงใหญ่ (ลอยจังหวะ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ

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

ประโยคที่ 1.4

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

ฆ้องวงใหญ่ (ลอยจังหวะ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ด -	- - ท -	- - ซ -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ซ -

- - - ท	- - - -	- ท - -	ล ท - -	----	----	----	----
- - ล -	- - - -	- - ล ซ	- - - -	----	----	----	----

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ประโยคที่ 2.2 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ม฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ด฻	- - - -	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

ประโยคที่ 2.3 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ	----	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	----	- - - ล฻

- - - -	- - ท ด	- - - ม	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ด฻	- - - ม	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 3.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ม	- - ซ ล	- ม - ม	- - ท ด
- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล฻	- ม - -	- ฟ - -	- - - ล	- ล - -

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

ประโยคที่ 3.2

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่

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

ส่วนท้ายเพลง

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

3.8 ทำนองหลักเพลงพระราหู

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ทำนองสร้อย ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

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

ม - ร ม	- ร - ท	- ซ - ล	- ท - -	มำ - - มำ	- ม - ร	- ท - ร	- ม - -
ม฻ - ร฻ ม฻	- ร฻ - ท฻	- ซ฻ - ล฻	- ท฻ - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- ท - ร	- ม - -

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 1.2

ม - ร ม	- ร - ท	- ซ - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- - - ร̣	- ม - -
ม̣ - ร̣ ม̣	- ร̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - -	ซ̣ - ท̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ท̣ - -

ม - ร ม	- ร - ท	- - - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- - - ร̣	- ม - -
ท̣ - ล̣ ท̣	- ล̣ - ฟ̣	- ซ̣ - -	- ฟ̣ - -	ซ̣ - ท̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ท̣ - -

- ร̣ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล̣ - ม̣	- ร̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ฆ้องวงใหญ่

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

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

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 3.1

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

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

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 4

ประโยคที่ 4.1

ฆ้องวงใหญ่

- - - ท	- - - ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	- - - ม	- - - ร	ฟ ม - -	ล ซ ฟ ม
ร ร ร -	ร ร ร -	ซ - - -	- - - -	ท ท ท -	ท ท ท -	- -ร ดท	ล ซ ฟ ม

- - - ท	- - - ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	- - - ม	- - - ร	ฟ ม - -	ล ซ ฟ ม
ร ร ร -	ร ร ร -	ซ - - -	- - - -	ท ท ท -	ท ท ท -	- -ร ดท	ล ซ ฟ ม

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 4.2

ทำนองสร้อย

ช่วงที่ 5

ประโยคที่ 5.1

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 5.2 (เดี่ยว)

ระนาดทุ้ม

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

ประโยคที่ 5.3 (เดี่ยว)

ฆ้องวงเล็ก

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

ประโยคที่ 5.4 (เดี่ยว)

ระนาดเอก

ร ร ร ท	ร ร ร ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	ฟ ร ดท	ล ซ ฟ ม
ร ร ร ท	ร ร ร ล	ซ - - -	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	- ม - ดท	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 5.5 (เดี่ยว)

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ร̣ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - ร
- ล̣ - ม̣	- ร̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

กลองยาว (เดี่ยว)

- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- พ - ป				

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ฆ้องวงใหญ่

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2

ฆ้องวงใหญ่

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

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

3.9 ทำนองหลักเพลงพระศุกร์

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

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

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

ประโยคที่ 1.2

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

ประโยคที่ 1.3

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

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.2

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.3

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

ประโยคที่ 2.4

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.5

ระนาดเอก

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

ฆ้องวงใหญ่

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

ประโยคที่ 2.6

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

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

ประโยคที่ 2.7

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

ประโยคที่ 2.8

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

ส่วนท้ายเพลง

ฆ้องวงใหญ่ (ลอยจังหวะ)

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

3.10 ทำนองหลักเพลงพระเกตุ

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ฆ้องวงใหญ่

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

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

- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -

ประโยคที่ 1.2 สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -

- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - - -
- - - ล฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -						

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ฆ้องวงใหญ่

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล฻	- - - -	- - - ฟ฻	- - - -

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

- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ล฻	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -

ประโยคที่ 2.2 สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -

- - - ร	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ล	- - - ร	- - - -
- - - ลฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - มฺ	- - - ลฺ	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -						

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ฆ้องวงใหญ่

- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - -
- - - ซ์	- - - -	- - - ซ์	- - - ล์	- - - ล์	- - - ซ์	- - - ล์	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -						

ประโยคที่ 2 สร้อย

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ล์	- - - -	- - - ฟ์	- - - -	- - - ล์	- - - -

- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ล	- - - ร	- - - -
- - - ซ์	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - - ซ์	- - - ม์	- - - ล์	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

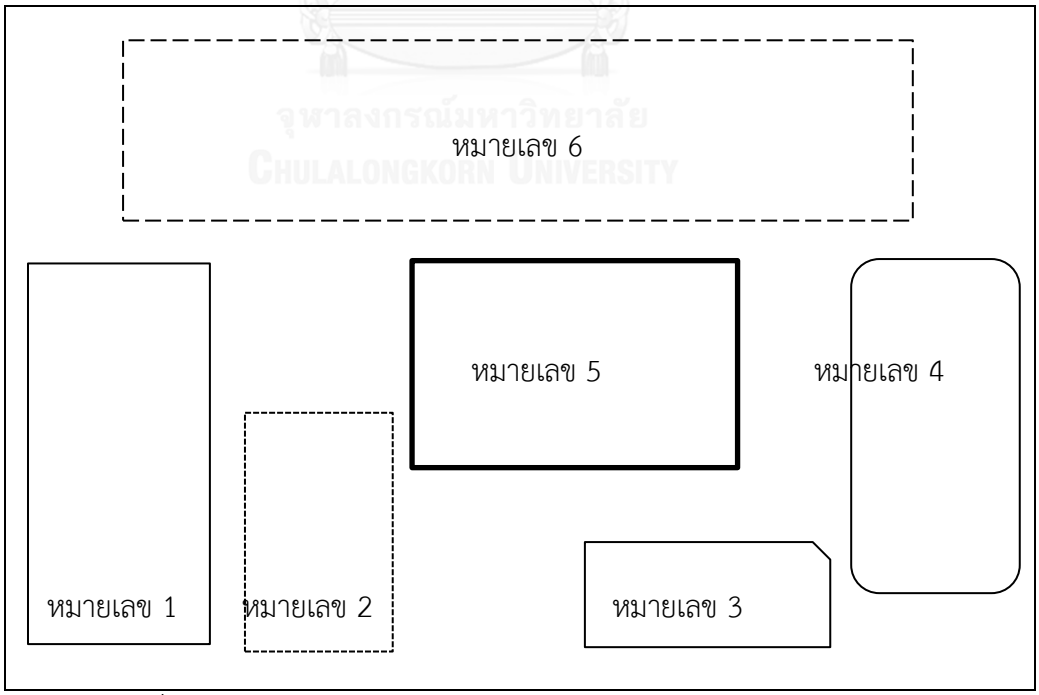
ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - -						

บทที่ 4

การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นการประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่รูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) โดยใช้ทฤษฎีดนตรีต่างๆ ได้แก่ คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท องค์ประกอบทางดนตรีที่มีผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟัง การประสมวงดนตรี การประพันธ์เพลงไทย รวมถึงการแบ่งหน้าที่การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น การแบ่งให้เครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำด้วยไม้อยู่กลุ่มหนึ่ง และเครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำด้วยโลหะอยู่อีกกลุ่มหนึ่ง บรรเลงสลับกันหรือบรรเลงพร้อมกันในบางช่วงของเพลง เพื่อปรุงแต่งอารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ในแต่ละเพลงนั้น จะประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนเนื้อเพลง (The lyrics) เป็นการประพันธ์ทำนองเพื่อแสดงถึงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ โดยใช้กลวิธีต่างๆ และ ส่วนท้ายเพลง (The Epilogue) เป็นท่อนจบของเพลง ทั้งนี้ ใช้เพลงแขกโหรา ทำหน้าที่ประสานและเชื่อมต่อกับทำนองในแต่เพลงด้วย รูปแบบการจัดวงดนตรีสำหรับบรรเลงผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ สามารถแสดงเป็นแผนผังดังต่อไปนี้



ภาพที่ 28 ภาพแผนผังการจัดวงดนตรี สำหรับแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) ของพิชิต ชัยเสรี (2559: 41) ดำเนินการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วยประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง
2. เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี
3. บันไดเสียง
4. กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง
5. สังคีตลักษณ์

4.1 การวิเคราะห์เพลงแขกโหรา และเพลงเทพนพเคราะห์

1. เพลงแขกโหรา

1. แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงดนตรีอินเดีย (Indian Classical Music) ประกอบด้วย การด้นสด (Improvisation) การร้องชื่อโน้ต [สา (sa) รี (re) กา (ga) มา (ma) ปา (pa) ธา (dha) นี (ni)] การเอื้อนเสียงเชื่อมต่อกัน การไล่เสียงจากต่ำไปสูง หรือจากสูงลงต่ำ การเน้นย้ำเสียงหนึ่งกับอีกเสียงหนึ่งสลับไปมา การเล่นจังหวะลักเหลื่อมกับจังหวะหลัก และการใช้เสียงประสานหลัก (Drone) ที่สำคัญของวงดนตรีอินเดีย เพื่อแสดงนัยถึงรากฐานด้านโหราศาสตร์ไทยที่มีต้นกำเนิดมาจากประเทศอินเดีย เสมือนเป็นสายสัมพันธ์ในการประสานและเชื่อมต่อเพลงเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ดังภาพการบรรเลงเพลงของวงดนตรีอินเดียที่ใช้เป็นแรงบันดาลใจต่อไปนี้

ภาพที่ 29 วงดนตรีอินเดีย

(Indian Classical Music, 2559: ออนไลน์)

2. เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภท (เครื่องดีด เครื่องตี เครื่องสี และเครื่องเป่า) เพราะในวงดนตรีอื่นๆ ต้องประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ เหล่านี้ จึงเป็นการช่วยให้คุณภาพเสียง ลักษณะธรรมชาติของเสียง และความเข้มของเสียง ใกล้เคียงและกลมกลืนกัน สามารถบรรเลงประสานเข้ากับเพลงหรือเชื่อมต่อเพลงต่อไปได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน และยังช่วยให้ความรู้สึกถึงความสดใส ผ่อนคลายอารมณ์ เตรียมพร้อมฟังเพลงในลำดับต่อไปอีกประการหนึ่ง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงแขกโหรา ได้แก่ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยหลิบ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 5 ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะต่างๆ ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 ได้แก่ กลองแขก ฉาบเล็ก และแทมบูริน (Tambourine) เพื่อช่วยประดับประดาทำนองเพลงให้ไพเราะและช่วยสร้างสีสันให้รู้สึกถึงสำเนียงแขก (อินเดีย) ได้เป็นอย่างดี

3. บันไดเสียง

เพลงแขกโหรา อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางกลาง (ทดรxฟซx) ซึ่งสามารถเชื่อมเสียงระหว่างบันไดเสียงต่างๆ ในแต่ละเพลงได้อย่างเหมาะสม และช่วยให้อารมณ์เพลงรู้สึกถึงสำเนียงแขก (อินเดีย) ได้เป็นอย่างดี

4. กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงแขกโหรา ผู้วิจัยกำหนดให้ลูกตกสำคัญของเพลงพระพุธ (เสียงที เสียงเร และเสียงซอล) เป็นลูกตกสำคัญของเพลงนี้ เนื่องจากในตำราโหราศาสตร์ (มหาทักษา) การกำหนดกำลังพระเคราะห์ (กำลังวัน) ใช้วิธีการนับจากวันพุธเป็นปฐมแล้วเวียนขวาเป็นวงกลมจนถึงวันที่ต้องการทราบกำลังวัน จึงใช้ลูกตกดังกล่าวเป็นการแสดงนัยถึงการเชื่อมต่อของเพลงเทพนพเคราะห์แต่ละองค์

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1.1 เริ่มต้นด้วยใช้กลวิธีการสะบัด เป็นการช่วยกระตุ้นความสนใจของผู้ฟัง และช่วยให้ทำนองเพลงรู้สึกถึงสำเนียงแขก (อินเดีย) เช่นเดียวกับประโยคที่ 1.2 ใช้การกรอเลื่อนเสียงลงต่ำ และการใช้เสียงสูงต่ำสลับกัน นัยถึงลักษณะการเอื้อนเสียงโน้ตในดนตรีอินเดีย ประโยคที่ 1.3 บรรทัดแรกยังคงใช้ทำนองเดียวกับประโยคที่ 1.1 ส่วนบรรทัดที่ 1.4 เปลี่ยนแปลงทำนองแยกออกไปเพื่อช่วยสร้างความหลากหลาย (Variety) ของทำนองไม่ให้ซ้ำกัน อันเป็นลักษณะสังคีตลักษณ์ประเภทหนึ่ง (ABAC) โดยใช้กลวิธีลักจังหวะ การใช้เสียงสูงต่ำสลับกัน และช่วงท้ายทำนองของเครื่องตีใช้กลวิธีการตีแบ่งมือซ้ายขวาอย่างชัดเจน ประกอบกับทำนองกลองแขกที่ใช้แทนเสียงกลองทับบล้า บรรเลงหน้าทับแขก ชั้นเดียว ร่วมกับเสียงฉาบเล็กกับแทมบูรินที่บรรเลงในจังหวะตกของเพลง เพื่อช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้ไพเราะมากขึ้น ช่วยสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงอินเดียมากขึ้น และรู้สึกถึงลักษณะการร่ายรำของชาวอินเดีย ดังนี้

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

- - - -	ลซร – ซ	- ฟ ซ ล	ท ร̣ - ซ	- ฟ ซ ล	ซ ร̣ - ซ	ทลซ รซ	ล ท ด ร̤

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	ลซ - ซ	- - ซ ล	ท - ซ -	- - ซ ล	ซ - - ซ	ทล - ร -	ล ท ด ร
- - - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - ซ	- - - ร

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

แทมบูริน

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

ประโยคที่ 1.2

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	ล ท ด ร̤	ม ด รดท	- - - -	ล ท ด ร̤	ม ด ร ท	ด ล ท ซ

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

แทมบูริน

- - x x	- - x x	- - - -	x x x x	- - - -	- - x x	- - x x	- - x x

ประโยคที่ 1.3

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

- - - -	ลซร - ซ	- ฟ ซ ล	ท ร̣ - ซ	- ฟ ซ ล	ซ ร̣ - ซ	ทลซ รซ	ล ท ด ร̥

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	ลซ - ซ	- - ซ ล	ท - ซ -	- - ซ ล	ซ - - ซ	ทล ร -	ล ท ด ร
- - - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - ซ	- - - ร

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

แทมบูริน

- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

ประโยคที่ 1.4

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

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

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- ร๋ ด ท	- - ล ท	ด ร - -	- ฟ ฟ	- - ซ ล	รด - ด	ท - ล -
- - - -	ร - ด ท	- - ล ท	ด ร - -	- ด ฟฟ	ม ฟ - -	- ด - ท	- ล - ซ

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

แทมบูริน

- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

ช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลง โดยการนำการด้นสด การใช้เสียงโดรน การไล่เสียงจากต่ำไปสูง หรือเสียงสูงลงต่ำ การเน้นย้ำเสียงหนึ่งกับอีกเสียงหนึ่งสลับไปมา และการเล่นจังหวะลักเหลื่อมกันจังหวะหลัก มาเป็นแนวทางการประพันธ์ช่วงนี้ ในประโยคที่ 2.1 ใช้แนวคิดการใช้เสียงโดรนของดนตรีอินเดีย โดยใช้กลวิธีการตียืนเสียงในคู่สี่ เป็นทำนองเชื่อมต่อกับช่วงที่ 1 ส่วนในประโยคที่ 2.2 ใช้กลวิธีการดำเนินทำนองไล่เรียงเสียงคู่สี่เคลื่อนที่ขึ้นและลงในลักษณะการลักจังหวะเป็นสำคัญ โดยเครื่องดนตรีทุกประเภท และกลองแขกบรรเลงกระสวนทำนองเพลงเดียวกัน เพื่อสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงแขก (อินเดีย) ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เป็นแสดงนัยให้มีลักษณะคล้ายกับการด้นกลองทับบล้ากับทำนองเพลง ทั้งยังแสดงถึงทักษะของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ประโยคสุดท้าย (2.3) ใช้การตียืนเสียงในคู่สี่ ซึ่งมีแนวคิดจากการใช้เสียงโดรนของดนตรีอินเดีย ทำนองเช่นเดียวกับประโยคแรกเพื่อเป็นทำนองเชื่อมกับประโยคต่อไป ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ
- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x

แทมบูริน

- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x

ประโยคที่ 2.2

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

- - - -	ซ ซ ล ล	ท ท - -	ซ ซ ล ล	ท ท - -	ซ ซ - -	ล ล ท ท	- - ซ ซ

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

ล ล ทท	ด ด ร ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

ล ล ทท	ด ด ร ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร	ร ร - -	ร ร - ร
ม ม ฟฟ	ซ ซ ล ล	ล ล - -	ล ล - ล	ล ล - -	ล ล - ล	ล ล - -	ล ล - ล

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

ร ร - -	ร ร - ร	- - ม ม	ร ร ด ด	ท ท - -	- - ม ม	ร ร ด ด	ท ท - -

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

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

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

กลองแขก

- - - -	ท ท ทท	ท ท - -	ท ท ท ท	ท ท - -	ท ท - -	ท ท ท ท	- - ท ท
ท ททท	ท ท ทท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท
- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - ท ท	ท ท ท ท	ท ท - -	- - ท ท	ท ท ท ท	ท ท - -
- - ท ท	- - - -	ท ท ทท	ท ท - -	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -
- x - -	- x - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- x - -	- x - -	- x - -

แทมบูริน

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

ประโยคที่ 2.3

จะเข้/ซอด้วง/ซออู้/ขลุ่ยหลิบ

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ	ซ ซ - -	ซ ซ - ซ
- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร	- ร - -	- ร - ร

กลองแขก

- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	- - จ๋ จ	จ๋ จ - ท	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ จ๋ จ	จ๋ จ - ท

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x

แทมบูริน

- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x

ช่วงที่ 3 ใช้ทำนองเดิมของช่วงที่ 1 ในประโยคที่ 1.1 - 1.4 เพื่อเป็นการซ้ำทำนองให้ผู้ฟังสามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทำนองในช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลงได้เป็นอย่างดี เนื่องจากบรรเลงเพียงเที่ยวเดียว ช่วงท้ายบรรเลงจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ไม่มีทอดหรือถอนจังหวะ (เฉพาะเครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉาบเล็กกับแทมบูริน

จะหยุดบรรเลงใน 4 ห้องสุดท้าย เพื่อช่วยให้การจบแบบหยุดกะทันหันเกิดความสมบูรณ์มากขึ้น) เพื่อประสานเข้ากับเพลงหรือเชื่อมต่อเพลงเทพนพเคราะห์อื่นๆ ต่อไป ซึ่งมีลักษณะพิเศษดังนี้

1. การประสานเข้ากับเพลงพระอาทิตย์เชื่อมต่อเพลงพระจันทร์

เพลงพระอาทิตย์บรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการปรับความเข้มของเสียง จึงค่อยๆ ลดเสียงเครื่องดนตรีที่ใช้ไม้แข็ง (ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่) ให้เบาลงและเสียงขาดหายแบบกะทันหัน จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 1 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้นวม ใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันและความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรก แล้วจึงปรับความเข้มของเสียงให้กลมกลืนกันจากเบาไปเป็นเสียงดังปกติตั้งแต่ 4 ห้องแรกในประโยคที่ 2 จนกระทั่งช่วง 2 บรรทัดสุดท้ายของเพลง จึงปรับความเข้มของเสียงอีกครั้งหนึ่งจากเสียงปกติไปเป็นเสียงเบาเพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกับเพลงต่อไป แล้วจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระจันทร์ที่ขึ้นเพลงด้วยขลุ่ยเพียงออ

2. การประสานเข้ากับเพลงพระจันทร์เชื่อมต่อเพลงพระอังคาร

เพลงพระจันทร์บรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการปรับความเข้มของเสียง จึงค่อยๆ ลดเสียงวงดนตรีให้เบาลงและเสียงค่อยๆ หายไป (Fade out) จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 2 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหรา จะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้นวม แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรก แล้วจึงปรับความเข้มของเสียงจากเบาไปเป็นเสียงดังปกติตั้งแต่ 4 ห้องแรกในประโยคที่ 2 จนจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระอังคารที่ขึ้นเพลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวง

3. การประสานเข้ากับเพลงพระอังคารเชื่อมต่อเพลงพระพุธ

เพลงพระอังคารบรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการเร่งจังหวะและเสียงขาดกะทันหัน แต่ยังมีเสียงฆ้องหุ่ยดังวานต่อเนื่องมาจนเสียงค่อยๆ หายไป จึงนับจังหวะเชื่อมต่อเพลงประมาณ 1 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้แข็ง เพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรกด้วยเสียงปกติ จนกระทั่งทำนองเพลงในช่วงที่ 3 จึงปรับความเข้มของเสียงอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้กลวิธีการลดเครื่องดนตรีทีละชิ้น เริ่มจากจะเข้ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอก ซอด้วง ซออู้ ตามลำดับ คงเหลือขลุ่ยหลิบเพียงชิ้นเดียวบรรเลงใน 2 ห้องสุดท้าย จบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระพุธที่ขึ้นเพลงด้วยขลุ่ย 3 เลา เพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกับเพลงต่อไป และเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกัน แสดงนัยถึงการเชื่อมต่อเพลงอย่างกลมกลืนกัน

4. การประสานเข้ากับเพลงพระพุธเชื่อมต่อเพลงพระเสาร์

เพลงพระพุธบรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการถอนจังหวะของขลุ่ย 3 ชนิด เสียงจะเบาลงและค่อยๆ หายไป (Fade out) จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 1 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ขลุ่ยหลิบบรรเลงรับ เป็นการใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันและความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรก แล้วจึงปรับความเข้มของเสียงให้กลมกลืนกันจากเบาไปเป็นเสียงดังปกติตั้งแต่ 4 ห้องแรกในประโยคที่ 2 จนจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระเสาร์ที่ขึ้นเพลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวง

5. การประสานเข้ากับเพลงพระเสาร์เชื่อมต่อเพลงพระพฤหัสบดี

เพลงพระเสาร์บรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการแบบเร่งจังหวะและเสียงขาดกะทันหัน แต่ยังมีเสียงฆ้องหุ่ยดังวานต่อเนื่องมาจนเสียงค่อยๆ หายไป จึงนับจังหวะเชื่อมต่อเพลงประมาณ 1 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้แข็ง เป็นการใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันและความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรกด้วยเสียงปกติจนจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระพฤหัสบดีที่ขึ้นเพลงด้วยการเป่าสังข์

6. การประสานเข้ากับเพลงพระพฤหัสบดีเชื่อมต่อเพลงพระราหู

เพลงพระพฤหัสบดีบรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการปรับความเข้มของเสียงที่บรรเลงด้วยระนาดทุ้มเหล็ก โดยปรับเสียงให้เบาลง และค่อยๆ หายไป (Fade out) จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 2 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ฆ้องวงใหญ่บรรเลงรับ เป็นการใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันและความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรกด้วยเสียงปกติจนจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระราหูที่ขึ้นเพลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวง

7. การประสานเข้ากับเพลงพระราหูเชื่อมต่อเพลงพระศุกร์

เพลงพระราหูบรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งวงในลักษณะการเร่งจังหวะ และเสียงขาดกะทันหัน จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 2 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้นวม เพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรกด้วยเสียงปกติ จนกระทั่งทำนองเพลงในช่วงที่ 3 จึงปรับความเข้มของเสียงอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้กลวิธีการปรับเสียงให้เบาลง และลดเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอด้วง จะเข้ และฆ้องวงเล็ก ใน 2 บรรทัดสุดท้ายของเพลง จบเพลงแบบหยุด

กะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระศุกร์ที่ขึ้นเพลงด้วยขิม เพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกับเพลงต่อไป

8. การประสานเข้ากับเพลงพระศุกร์เชื่อมต่อเพลงพระเกตุ

เพลงพระศุกร์บรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการปรับความเข้มของเสียงขิมให้เบาลงและค่อยๆ หายไป (Fade out) จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 1 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ซออู้บรรเลงรับ เป็นการใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีต่างประเภทกัน แต่มีความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน เพื่อสร้างความหลากหลายของเสียงไม่ให้ซ้ำกับช่วงอื่นๆ แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ จึงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรก แล้วจึงปรับความเข้มของเสียงให้กลมกลืนกันจากเบาไปเป็นเสียงดังปกติตั้งแต่ 4 ห้องแรกในประโยคที่ 2 จนจบเพลงแบบหยุดกะทันหันตามกระสวนจังหวะที่ดำเนินอยู่ ส่งต่อให้เพลงพระเกตุที่ขึ้นเพลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวง

9. การบรรเลงช่วงสุดท้าย (Finale)

เพลงพระเกตุบรรเลงจบเพลงด้วยกลวิธีการใช้เสียงที่มีความกังวานของโลหะ (ฆ้องหุ่ย) บรรเลง 1 ครั้ง ให้เสียงค่อยๆ หายไป จังหวะเชื่อมต่อเพลงนับจากจังหวะจบเพลงประมาณ 2 จังหวะ วงที่บรรเลงเพลงแขกโหราจะใช้ระนาดเอกบรรเลงรับด้วยไม้นวม เพื่อให้ความเข้มเสียงใกล้เคียงกัน แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ ทุกประเภทในแต่วงบรรเลงรับเสียงซอลในห้องที่ 4 ของประโยคแรก แล้วจึงปรับความเข้มของเสียงให้กลมกลืนกันจากเบาไปเป็นเสียงดังปกติตั้งแต่ 4 ห้องแรกในประโยคที่ 2 โดยเป็นการบรรเลงวงดนตรีรวมกันทั้งหมด เพื่อสร้างความเข้มข้นของเสียงให้มากขึ้นกว่าปกติ แสดงถึงช่วงสุดท้ายของการแสดง ใช้ทำนองเพลงในช่วงที่ 1 - 2 ส่วนช่วงที่ 3 ใช้เป็นทำนองสำหรับให้วงดนตรีบรรเลงคล้ายการแสดงโชว์ (Show) เริ่มด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (วงดนตรีหมายเลข 4) วงมโหรี (วงดนตรีหมายเลข 1) และเครื่องสายผสมขิม (วงดนตรีหมายเลข 2) ตามลำดับ จากนั้น จึงบรรเลงรับรวมกันทั้งหมดด้วยทำนองเพลงช่วงที่ 2 และบรรเลงต่อด้วยทำนองเฉพาะช่วงที่ 1 เรื่อยไป โดยค่อยๆ ลดเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เพื่อเป็นการปรับความเข้มเสียงของวงให้ลดลง เริ่มด้วยลดเครื่องตีที่ใช้ไม้แข็ง เครื่องตีที่ใช้ไม้นวมในวงมโหรี (วงดนตรีหมายเลข 5) ได้แก่ จะเข้ ขิม ซอด้วง ซออู้ เครื่องประกอบจังหวะ (ฉาบเล็กกับแทมบูริน) และกลองแขก ตามลำดับ จนกระทั่งเหลือขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ เท่านั้น เมื่อบรรเลงจบประโยค จึงบรรเลงรับพร้อมกันทั้งหมดทุกวงอีกครั้งหนึ่ง แล้วจบด้วยการใช้เสียงขาดกะทันหัน เป็นการสิ้นการแสดงในครั้งนี้

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงแขกโหรา กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.1-1.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.3-1.4) แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.1-2.3) แทนด้วยสัญลักษณ์ D

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 3 (3.1-3.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 3 (3.3-3.4) แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงแขกโหรา คือ AB/D/AB/

2. เพลงพระอาทิตย์

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระอาทิตย์ คือ ความยิ่งใหญ่ และพลังอำนาจ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากปรากฏการณ์เคลื่อนที่ของพระอาทิตย์ในท้องฟ้า ตั้งแต่ยามเช้าพระอาทิตย์ขึ้นจนกระทั่งลาลับขอบฟ้า ในระหว่างอยู่ในท้องฟ้า พระอาทิตย์ได้แพร่รัศมีแสงสว่าง และความร้อน เปรียบเสมือนพลังอำนาจที่ยิ่งใหญ่ก่อให้เกิดชีวิต และให้พลังแก่สิ่งต่างๆ ในโลก ลีลาทำนองเพลงจึงสื่อนัยโดยเริ่มจากเสียงต่ำ แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเสมอ ช่วงท้ายเพลง ทำนองจึงเคลื่อนลงไปทางเสียงต่ำ ประกอบกับการเร่งอัตราความช้าเร็วในการบรรเลงเพลง ลูกล้อลูกขัด และความเข้มของเสียง เพื่อช่วยให้อารมณ์เพลงเกิดความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ และพลังอำนาจ

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ ไม้ และกลอง จำนวนหลายชิ้น เพื่อสร้างเสียงที่มีความดังกังวาน ความกระหึ่ม และความแกร่งกร้าว ด้วยธรรมชาติของเสียงจากเครื่องดนตรีประเภทตี จะช่วยให้ความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ และพลังอำนาจตามลักษณะเฉพาะของพระอาทิตย์ได้ดี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง (ใช้ไม้แข็ง) ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม (2 ราง) และฆ้องวงใหญ่ (2 วง) ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 4 ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 ได้แก่ กลองทัด ฆ้องหุ่ย และฉาบใหญ่ เพื่อช่วยประดับประดาทำนองและเสริมสร้างอารมณ์เพลงอีกทางหนึ่ง

3) บันไดเสียง

เพลงพระอาทิตย์ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน (ลทดxมฟx) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในเพลงหน้าพาทย์ ด้วยเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยให้ความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ และพลังอำนาจได้ดี ประกอบกับลีลาทำนองเพลงที่เริ่มด้วยเสียงต่ำ แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเสมอ เครื่องดนตรีประเภทตีมีเสียงสูงสุดตรงกันในเสียงฟา จึงสอดคล้องกับกลุ่มเสียงในบันไดเสียงดังกล่าว

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1.1 ใช้ฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองลักษณะเพลงทางกรอ เพื่อให้เสียงยาวต่อเนื่อง จังหวะปานกลาง โดยใช้เริ่มคู่สี่สลับกับคู่แปด แล้วจึงเป็นการใช้คู่แปดโดยตลอด บรรเลงด้วยเสียงเบาแล้วค่อยๆ ดังขึ้นเป็นเสียงปกติ เน้นการบรรเลงเรียงเสียงไล่ขึ้นไปทางเสียงสูง แสดงนัยถึงลักษณะการค่อยๆ เคลื่อนที่ขึ้นบนท้องฟ้าของพระอาทิตย์ในยามเช้า ช่วยท้ายใช้ระนาดทุ้มบรรเลงกรอรับทำนองฆ้องวงใหญ่ ประสานเข้ากับทำนองเพลงเพื่อเพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามา (ระนาดทุ้ม) ในการบรรเลงต่อไป ทำให้ความเข้มของเสียงเพิ่มขึ้นจากจำนวนเครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้น ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1 (เครื่องดนตรีใช้ไม้แข็ง)

ประโยคที่ 1.1

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ท

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

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 1.2 ฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มใช้คู่แปดบรรเลงโดยตลอดต่อเนื่องจากประโยคแรก โดยใช้ทำนองลักษณะเพลงทางกรอ เพื่อให้เสียงยาวต่อเนื่อง บรรเลงเสียงไล่ขึ้นไปทางเสียงสูง แสดงนัยถึงลักษณะการค่อยๆ เคลื่อนที่ขึ้นบนท้องฟ้าของพระอาทิตย์ในยามเช้า ช่วยท้ายประโยคระนาดเอกบรรเลงกรอประสานเข้ากับทำนองเพลงเพื่อเพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามาอีกชิ้นหนึ่ง (ระนาดเอก) ทำให้ความเข้มของเสียงเพิ่มขึ้นอีกขั้นหนึ่ง

ประโยคที่ 1.3 – 1.4 ฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม บรรเลงทำนองยืนพื้นในเสียงฟา (เสียงสูงสุดของเครื่องดนตรี) เฉพาะระนาดเอกใช้กลวิธีการรัวเสียงเดียว ค่อยๆ บรรเลงไล่เสียงฟาจากเสียงฟากลางไปจนถึงเสียงฟาสูง ด้วยเสียงเบาแล้วดังขึ้นเป็นเสียงปกติจนจบประโยคที่ 1.4 เพื่อช่วยแสดงนัยถึงการเคลื่อนที่ขึ้นบนท้องฟ้าของพระอาทิตย์ที่กำลังอยู่กลางท้องฟ้า

สำหรับเครื่องดนตรีอื่นๆ ช่วงท้ายประโยคที่ 1.4 ใช้กลวิธีการบรรเลงกรอแบบแยกมือซ้ายมือขวาออกเป็นคู่สอง คู่สาม คู่สี่ เรื่อยไปจนถึงคู่สิบหก มีเสียงกลองทัดบรรเลงรัวประกอบ เพื่อช่วยแสดงนัยถึงพลังอำนาจของพระอาทิตย์จากการแพร่ขยายความร้อนมายังโลกมนุษย์ ดังนี้

ประโยคที่ 1.2

ฆ้องวงใหญ่

- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ
- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ

ระนาดทุ้ม

- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ
- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ

ระนาดเอก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ประโยคที่ 1.3

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ

ระนาดเอก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ประโยคที่ 1.4

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ระนาดเอก

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ฆ้องชัย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดทุ้ม

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

ระนาดเอก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดทุ้ม

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

ระนาดเอก

- - - ท	- - - ด	- ร - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ด	- ร - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 2.1 - 2.2 ใช้การดำเนินทำนองบังคับทาง จังหวะกระชับขึ้นจากช่วงที่ 1 ลักษณะทำนองอ้างอิงมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ เพื่อช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ และความยิ่งใหญ่ โดยเริ่มด้วยทำนองในทางเสียงต่ำ และไล่ขึ้นไปในทางเสียงสูงเสมอ ประกอบกับกลวิธีการกรอ เพื่อให้เสียงดังกังวานอย่างต่อเนื่อง และใช้กลองทัดบรรเลงประกอบเสียงลูกตกสุดท้ายของประโยคด้วย เพื่อช่วยสร้างความดังกระหึ่มให้กับทำนองเพลง และช่วยสร้างอารมณ์เพลงได้อีกทางหนึ่ง แสดงนัยถึงความยิ่งใหญ่ของพระอาทิตย์ที่อยู่กลางท้องฟ้า ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - ล̣	- - ท̣ ด̣	- - - -	- ร̣ - ม	- - - ท	- - - ด	- - - ม	- - - ฟ
- ม̣ - -	- ล̣ - -	- ท̣ - ด̣	- - - ท̣	- - - ม̣	- - - ฟ̣	- - - ม̣	- - - ฟ̣

ระนาดเอก

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

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.2

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - ม	- ม - -	- - - -	มฟ - ล	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท
- - - ท̣	- - ม ม	- ด - -	ร - - ล	- - - ท̣	- - - ด̣	- - - ล	- - - ท

ระนาดเอก

- - - ม	- ม ม ม	- ด - -	รมฟ - ล	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท
- - - ม	- ม ม ม	- ด - -	รมฟ - ล	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.3 ใช้การดำเนินทำนองกรอ เพื่อเป็นทำนองเชื่อมประโยคต่อไป คือ ประโยคที่ 2.4 – 2.6 ซึ่งเปลี่ยนการดำเนินทำนองเป็นการบรรเลงเก็บแบบบังคับทาง โดยให้ระนาดเอกดำเนินทำนองจากทำนองหลักที่บรรเลงด้วยระนาดทุ้มและฆ้องวงใหญ่ และยังคงดำเนินทำนองไล่เรียงเสียงขึ้นไปในทางเสียงสูงเสมอ แสดงนัยถึงความยิ่งใหญ่ของพระอาทิตย์ที่อยู่กลางท้องฟ้า

ประโยคที่ 2.7 - 2.8 เปลี่ยนกลวิธีการดำเนินทำนองเป็นการเหลื่อม โดยไล่เรียงเสียงขึ้นไปในทางเสียงสูง เพื่อสื่อนัยถึงพระอาทิตย์ในท้องฟ้าได้แพร่ขยายแสงสว่าง และความร้อนมายังโลกมนุษย์ ทุกสรรพสิ่งได้รับความอบอุ่น ทำให้เกิดชีวิต และพลังในโลก จากนั้นบรรเลงย้อนกลับในประโยคที่ 2.4 - 2.8 อีกครั้งหนึ่ง เพื่อย้ำทำนองเพลงให้แสดงความสำคัญของการแสดงนัยถึงความยิ่งใหญ่ของพระอาทิตย์ที่อยู่กลางท้องฟ้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.3

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ท	- - - มำ	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ล	- - - ท	- - - ม	- - - ทฺ	- - - ดฺ	- - - รฺ

ระนาดเอก

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

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.4

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- ล - -	ลล - -	ทท - -	ดด - ร	- ด - -	ทท - -	ดด - -	รร - ม
- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- ด - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ระนาดเอก

ล ท ลล	ท ด ทท	ด ร ด ด	ร ม ร ร	ท ด ท ท	ด ร ด ด	ร ม ร ร	ม ฟ มม
ล ท ลล	ท ด ทท	ด ร ด ด	ร ม ร ร	ท ด ท ท	ด ร ด ด	ร ม ร ร	ม ฟ มม

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.5

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ด ล ทด	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ด ร ม ฟ	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซล
ด ล ทด	ท ด ร ม	ล ท ด ร	ด ร ม ฟ	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซล

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.6

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- ม - -	มม - -	ฟฟ - -	ซซ - ล	- ม - -	มม - -	ลล - -	ทท - ด
- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ม - ม	- - - ล	- - - ท	- - - ด

ระนาดเอก

ม ฟ มม	ฟ ซ ฟฟ	ซ ล ซ ซ	ล ท ล ล	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ท ด - -
ม ฟ มม	ฟ ซ ฟฟ	ซ ล ซ ซ	ล ท ล ล	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ท ด - -

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.7

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 2.8

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

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

ประโยคที่ 2.9 – 2.10 ต้องการสื่อนัยถึงการแพร่ความร้อนของพระอาทิตย์ที่มากขึ้น เพราะได้เคลื่อนสู่กลางท้องฟ้ายามกลางวัน จึงใช้กลวิธีการบรรเลงแบบลูกขัด โดยทำนองต้นประโยคเน้นการตีย้ำเสียงเดียว แล้วทำนองไล่เรียงต่อมาในทางเสียงสูงทั้งเครื่องดนตรีพวกนำ (บรรเลงนำ) และพวกตาม (บรรเลงรับ) ดังนี้

ประโยคที่ 2.9

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ร ม ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ล ล ร	ล ร ม ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.10

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ม มม ล	ม มม ล	ม มม ล	ม ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม มม ล	ม มม ล	ม มม ล	ม ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2.11 – 2.12 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระอาทิตย์ ในประโยคที่ 2.11 ยังคงสื่อนัยถึงการแพร่ความร้อนของพระอาทิตย์ จึงเริ่มด้วยระนาดเอกบรรเลงเก็บเป็นทำนองเรียงเสียงขึ้นไปเรื่อยๆ ในทางเสียงสูง ส่วนฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้ม บรรเลงรับลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยคด้วย

การตีกรอ ประโยคที่ 2.12 ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้ม บรรเลงกรอเสียงยาวๆ ส่วนระนาดเอกดำเนินทำนองเก็บ ใช้กลวิธีการปรับความเข้มของเสียง โดยบรรเลงเน้นเสียงให้ดังขึ้นเรื่อยๆ จนจบประโยค มีเสียงกลองทัดบรรเลงรัวประกอบเพื่อเพิ่มความกระหึ่มของเสียง ทั้งยังใช้เสียงฆ้องหุ่ย และฉาบใหญ่บรรเลงรับ 1 ครั้ง ช่วงสร้างความไพเราะ และเพิ่มความกระหึ่มของเสียงอีกชั้นหนึ่ง แสดงนัยถึงพลังอำนาจ และความยิ่งใหญ่ของพระอาทิตย์ที่แพร่ขยายรัศมีแสงสว่างของพระอาทิตย์ยามกลางวัน ดังนี้

ประโยคที่ 2.11

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด

ระนาดเอก

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

ประโยคที่ 2.12

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ระนาดเอก

ท ด ทท	ด ม ด ด	ม ฟ มม	ฟ ล ฟ ฟ	ด ม ด ด	ม ฟ ม ม	ฟ ล ฟ ฟ	ล ท ล ล
ท ด ทท	ด ม ด ด	ม ฟ มม	ฟ ล ฟ ฟ	ด ม ด ด	ม ฟ ม ม	ฟ ล ฟ ฟ	ล ท ล ล

กลองทัด

xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท	- - - ม	- - - ล	- - - ท	- - - ด
- - - ท	- - - ด	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ด

ระนาดเอก

ล ท ดม	ท ด มฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ทด - ด
ล ท ดม	ท ด มฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ล	ทด - ด

กลองทัด

xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ฆ้องชัย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ระนาดเอก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

กลองทัด

xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ส่วนท้ายเพลง ประโยคที่ 1 ใช้กลวิธีการดำเนินทำนองด้วยการกรอในลักษณะทางเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ เพื่อให้เสียงดังยาวต่อเนื่อง และแสดงนัยถึงการเคลื่อนที่ลงของพระอาทิตย์ โดยใช้ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มบรรเลงทำนองหลักยืนพื้น ส่วนระนาดเอกในบรรทัดแรก ใช้กลวิธีการขยี้ไล่เสียงในคู่แปดจากเสียงต่ำมาเสียงสูงลูกตกเดียวกับทำนองหลัก เพื่อแสดงนัยถึงพลังอำนาจที่ยังคงอยู่ของพระอาทิตย์ ต่อมาในบรรทัดที่ 2 – 3 จึงใช้กลวิธีการบรรเลงลอยจังหวะ ทำนองไล่เสียงจากสูงลงต่ำเรียงติดต่อกัน 3 เสียงลูกตกเดียวกับทำนองหลัก แสดงนัยถึงการเคลื่อนที่ลงของพระอาทิตย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2 เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงทำนองเช่นเดียวกัน โดยใช้การบรรเลงกรอเพื่อให้เสียงยาวต่อเนื่อง ไล่เสียงลงมาทางเสียงต่ำจบด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียงที่ใช้บรรเลงเพลงนี้ โดยปรับการบรรเลงเครื่องดนตรีใน 4 ห้องสุดท้าย ใช้กลวิธีการหยอดเสียง คือ ค่อยๆ วางไม้ตีลงบนลูกระนาดหรือลูกฆ้องแล้วกดห้ามเสียงไว้ไม่ให้เกิดเสียงกังวาน ช่วยสร้างความไพเราะ และแสดงนัยถึงการเคลื่อนที่ลงของพระอาทิตย์ที่ค่อยๆ หายลับฟ้า ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดเอก

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

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

- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -

ระนาดเอก

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระอาทิตย์ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนท้ายเพลง แทนด้วยสัญลักษณ์ C

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระอาทิตย์ คือ A/BB/C/

3. เพลงพระจันทร์

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระจันทร์ คือ ความอ่อนหวาน นุ่มนวล ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีพระจันทร์ลอยเด่นอยู่กลางท้องฟ้า มีแสงดวงดาวกระพริบ สายลมพลิ้วไหว ทำให้รู้สึกถึงความอ่อนหวาน ลีลาทำนองเพลง จึงใช้กลวิธีการกรอเป็นหลัก ประกอบกับลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง การใช้ลูกล้อลูกขัด การลอยจังหวะในบางช่วงของเพลง เพื่อช่วยให้อารมณ์เพลงอีกประการหนึ่ง

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ และโลหะ ซึ่งมีลักษณะธรรมชาติของเสียงดังกังวาน นุ่มนวล เพื่อช่วยให้ความรู้สึกถึงความสดใส ความสว่างของดวงดาวยามค่ำคืน และเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเครื่องเป่าที่มีเสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน และมีเสียงยาวต่อเนื่อง เพื่อช่วยให้ความรู้สึกถึงสายลมพลิ้วไหว และความอ่อนหวาน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงพระจันทร์ ได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 1 โดยเฉพาะฆ้องวงเล็ก

เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงโลหะในทางเสียงแหลม และดังกังวาน จะช่วยให้ความรู้สึกถึงความสดใส ความสว่างของดวงดาว รวมถึงซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออที่มีเสียงยาวต่อเนื่อง ช่วยให้ความรู้สึกถึงสายลมพลิ้วไหว และความอ่อนหวานได้ดี บรรเลงประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 ได้แก่ ฉิ่ง และโทน-รำมะนา เพื่อช่วยประดับประดาทำนองให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

3) บันไดเสียง

เพลงพระจันทร์ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในเพลงมโหรี ด้วยเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกอ่อนหวานได้ดี ทั้งยังอยู่ในช่วงระดับเสียงกลางและเสียงสูง จึงช่วยให้อารมณ์ของเพลงสื่อนัยถึงบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีแสงดวงดาวกระพริบในท้องฟ้า สายลมพลิ้วไหวได้อย่างเหมาะสม ประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่าสามารถบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้ได้เป็นอย่างดีด้วย

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระจันทร์ ผู้วิจัยกำหนดให้ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มลูกโยนเสียงเรตลอดทั้งเพลง ด้วยเป็นเสียงที่ต่ำกว่าเสียงขึ้นต้นเพลงพระอาทิตย์ 1 เสียง (เสียงมี) เพื่อเป็นการแสดงนัยถึงความอ่อนกำลังกว่าพระอาทิตย์แต่มีความสัมพันธ์กัน และเป็นเสียงหนึ่งที่สามารถให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวลได้ดี

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1.1 ใช้กลวิธีดำเนินทำนองเพลงทางกรอ เริ่มต้นด้วยขลุ่ยเพียงออบรรเลงเพลงในห้องที่ 1 - 6 แบบลอยจังหวะ จากนั้นซอสามสาย และซออู้ บรรเลงรับพร้อมกันจนจบประโยค เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิดมีลักษณะธรรมของเสียงไปในทางเสียงต่ำ นุ่มนวล สามารถช่วยแสดงนัยถึงบรรยากาศยามค่ำคืนได้ดี ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - รฺ	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - รำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- ท - ล
- - - -	- - - ท	- ซ - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - - รฺ	- - - -

ประโยคที่ 1.2 - 1.3 ใช้กลวิธีการบรรเลงนำด้วยขลุ่ยเพียงออ เพื่อสื่อนัยถึงสายลมพลิ้วไหว แล้วเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงรับทำนองสั้นๆ ในลูกตกเสียงเดียวกับทำนองนำ โดยมีเสียงเครื่องตีที่มีเสียงดังกังวาน ช่วยแสดงถึงความต่อเนื่องของบรรยากาศในท้องฟ้าที่มีแสงดาวกระพริบยามค่ำคืน ดังนี้

ประโยคที่ 1.2

ขลุ่ยเพียงออ

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

ซอด้วง/ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ท ร	- - ท ร

ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องเล็ก/ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - - ร	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 1.3

ขลุ่ยเพียงออ

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

ซอด้วง/ซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ม ซ	- - ม ซ

ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องเล็ก/ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - - ซ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -	- - ม -	- - ม -

ช่วงที่ 2 (ประโยคที่ 2.1- 2.7) เป็นทำนองเด่นของเพลงพระจันทร์ ในประโยคที่ 2.1 – 2.2 เป็นการเริ่มทำนองเพลง จึงค่อยๆ ปรับความเข้มของเสียงจากเบา โดยใช้ระนาดเอกบรรเลงขึ้นต้นเพลงในทำนองทางเสียงต่ำไล่ขึ้นมาทางเสียงสูง จากนั้นเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่มีคุณภาพเสียงทุ้ม นุ่มนวล จึงบรรเลงรับทำนองระนาดเอกโดยปรับเสียงจากเบาแล้วค่อยๆ ดังขึ้นเป็นเสียงปกติ โดยใช้กลวิธีการบรรเลงเก็บแบบบังคับทาง ทำนองอยู่ในกลุ่มลูกโยนเสียงเร แสดงนัยถึงพระจันทร์ที่ค่อยๆ เคลื่อนและเปล่งแสงสว่างนวลในท้องฟ้ายามค่ำคืน ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดเอก

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

ประโยคที่ 2.2

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

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

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.3 - 2.4 ดำเนินทำนองด้วยการเก็บแบบบังคับทาง โดยใช้ซอสามสาย ซออู้ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ดำเนินทำนองหลัก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ ดำเนินทำนองเก็บจากทำนองหลัก เพื่อแสดงนัยถึงบรรยากาศในท้องฟ้าที่มีสายลมพลิ้วไหว ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่ง และโทน-รำมะนา ที่จะใช้บรรเลงตลอดในช่วงที่ 2 เพื่อช่วยประดับประดาทำนองเพลงให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดังนี้

ประโยคที่ 2.3

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

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

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ต๋	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ท	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ต๋	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.4

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

- - - -	- ท - ร๋	- - - ม	- ซ - ล	- ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ร๋	- - - -

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ต๋	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ท	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ต๋	- - จ๋ จ	ต๋ ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.5 ทำนองที่ยังอยู่ในลูกโยนเสียงเร ใช้กลวิธีการบรรเลงลูกขัด โดยทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปมา เพื่อสื่อนัยถึงสายลมพลิ้วไหวยามค่ำคืน ช่วยท้ายทำนองจบก่อนจังหวะเพื่อหยุดพักทำนองระยะหนึ่ง เตรียมตัวที่จะดำเนินทำนองในประโยคต่อไป ดังนี้

ประโยคที่ 2.5

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

ซ ล ทร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -

ซอสามสาย/ซออู้

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

ระนาดเอก

ซ ล ทร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -
ซ ล ทร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -	ซ ล ท ร	- - - -

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.6 – 2.7 ต้องการสื่อนัยถึงบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีแสงดาวกระพริบ ประกอบกับแสงสว่างนุ่มนวลสวยงามของพระจันทร์ที่ลอยค้างอยู่กลางท้องฟ้า จึงใช้กลวิธีการบรรเลงคล้ายลูกล้อ โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลม ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ระนาดเอก และฆ้องวงเล็ก บรรเลงทำนองนำเป็นหลัก แล้วเครื่องดนตรีอื่นที่มีเสียงทุ้มต่ำ บรรเลงกรอรับในเสียงลูกตกเดียวกัน ซึ่งอยู่ในลูกโยนเสียงเรเช่นเดิม

ประโยคที่ 2.6

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

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

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่

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

ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๎จ	ต๎ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	ต๎ต๎ - ท	- - จ๎จ	ต๎ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	ต๎ต๎ - ท

ประโยคที่ 2.7

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

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

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท

ส่วนท้ายเพลง ยังคงต้องการสื่อนัยถึงบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีแสงสว่างนุ่มนวลสวยงามของพระจันทร์ที่ลอยค้างอยู่กลางท้องฟ้า จึงใช้กลวิธีเดียวกับประโยคก่อนหน้านี้ เพียงแต่ปรับทำนองให้ห่างขึ้น และมีการกรอเสียงยาวมากขึ้น ช่วงท้ายค่อยๆ ลดเสียงวงดนตรีให้เบาลง และเสียงค่อยๆ หายไป (Fade out) เพื่อใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียง และการปรับความเข้มของเสียง แสดงนัยถึงสายลมพลิ้วไหว และพระจันทร์ที่ยังคงส่องแสงสว่างนุ่มนวลสวยงามอยู่กลางท้องฟ้ายามค่ำคืน ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รุ๋	- - - -	- - - -

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท

ขลุ่ยเพียงออ/ซอด้วง

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

ซอสามสาย/ซออู้

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

ระนาดเอก

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	ต๋ต๋ - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระจันทร์ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนท้ายเพลง แทนด้วยสัญลักษณ์ C

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระจันทร์ คือ A/B/C/

4. เพลงพระอังคาร

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระอังคาร คือ การต่อสู้ และสงคราม ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการต่อสู้ระหว่าง 2 เผ่าพันธุ์ในสงคราม ลีลาทำนองเพลง ใช้กลวิธีการแปลทางจากทำนองหลัก การบรรเลงเก็บ การบรรเลงเหลื่อม ทำนองกลองทัด เสียงเป่าเขาสัตว์ เสียงฉาบเล็ก เสียงฉาบใหญ่ เป็นทำนองเบื้องหลัง (Background) การเร่งอัตราความช้าเร็วในการบรรเลงเพลง และความเข้มของเสียง เพื่อช่วยให้ความรู้สึกถึงการต่อสู้ปะทะกันในสงคราม

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีเสียงแข็งกร้าว และดังกังวาน 2 แบบเป็นหลัก คือ เครื่องตีที่ทำด้วยไม้ กับเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ เพื่อสื่อนัยถึงเผ่าพันธุ์ 2 กลุ่มที่จะมีการต่อสู้กันในสงคราม สำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ระนาดเอก กับระนาดทุ้ม (อยู่กลุ่มเดียวกัน) และฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงเล็ก (อยู่กลุ่มเดียวกัน) ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 4 ส่วนเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฆ้องหุ่ย กลองทัด ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และเขาสัตว์ ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 ช่วยสร้างความไพเราะ และสีสันของเพลง ทั้งนี้ เครื่องดนตรีทั้งหมด โดยลักษณะธรรมของเสียง และความเข้มของเสียง สามารถช่วยสื่อให้เกิดความรู้สึกถึงการต่อสู้กันได้ดี

3) บันไดเสียง

เพลงพระอังคาร อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน (ลทดxมฟx) และกลางแหบ (มฟซxทดx) ด้วยเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยให้ทำนองเพลงเกิดความรู้สึกไปในทางดุดัน แกร่งกร้าว ทั้งยังอยู่ในช่วงระดับเสียงต่ำและเสียงกลาง สอดคล้องกับแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต้องการใช้ช่วงเสียงดังกล่าว เพราะจะช่วยให้อารมณ์ของเพลงสื่อนัยถึงการต่อสู้กันในสงครามได้อย่างเหมาะสม ประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทตี สามารถบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้ได้เป็นอย่างดีด้วย

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระอังคาร ผู้วิจัยกำหนดให้ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน แต่ใช้เสียงมีเป็นเสียงสำหรับทำนองจบของเพลง เพื่อให้เกิดความหลากหลายของเพลงเทพนพเคราะห์ และสามารถประสานกับทำนองเพลงแขกโหราได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ กำหนดให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่มีธรรมชาติของเสียงต่างกัน คือ ประเภทที่ทำด้วยโลหะ (ฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงเล็ก) เป็นตัวแทนของทัพโลหะ และประเภทที่ทำด้วยไม้ (ระนาดเอกกับระนาดทุ้ม) เป็นตัวแทนของทัพไม้ แสดงนัยถึงการต่อสู้กันในทำนองดนตรี

ช่วงที่ 1 เริ่มต้นเพลงด้วยกลวิธีการใช้ฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงเล็ก บรรเลงดำเนินทำนองเรียงเสียงในคู่แปดขึ้นจากทางเสียงต่ำมาช่วงเสียงกลาง (เสียงมี) ส่วนระนาดเอกกับระนาดทุ้มดำเนินทำนองเรียงเสียงในคู่แปดเสียงเดียวกันจากทางเสียงสูงลงมาช่วงเสียงกลาง จังหวะค่อยๆ เร่งขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งจบพร้อมกัน และใช้การรัวกลองประกอบด้วย เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียง และแสดงนัยถึงการเคลื่อนทัพ โดยทัพโลหะยกทัพขึ้นมาจากทางใต้ ทัพไม้ยกทัพลงมาจากทางเหนือ แล้วมาพบกันบริเวณจุดนัดหมายในการต่อสู้กัน ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1 (เร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆ)

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม

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

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -

กลองทัด

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx				

ประโยคที่ 1.2 – 1.3 เป็นการเข้าสู่ทำนองเพลง เริ่มด้วยการบรรเลงกลองทัดเป็นทำนองเบื้องหลังอย่างต่อเนื่อง และใช้เสียงเป่าเขาสัตว์ประกอบ 1 ครั้ง เพื่อช่วยแสดงนัยถึงสัญญาณการ

เคลื่อนทัพเข้าสู้รบกัน โดยใช้กลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่กรอยืนพื้นเสียงคู่สี่อย่างต่อเนื่อง (เสียงมี) แล้วระนาดทุ้มจะบรรเลงด้วยกลวิธีดำเนินทำนองเก็บทางเสียงต่ำในเสียงลูกตกเดียวกัน ลักษณะบรรเลงเป็นทำนองทับกับทำนองหลัก เพื่อแสดงนัยการต่อสู้กันในสงครามโดยที่ทัพไม้ได้เปรียบทัพโลหะ แม้ว่าจะมีทำนองฆ้องวงเล็กบรรเลงทำนองเก็บแทรกเข้ามาเป็นระยะๆ เพื่อแสดงนัยถึงการนำกองกำลังเข้ามาช่วยเหลือในการรบของทัพโลหะ แต่ยังไม่สามารถสร้างความได้เปรียบได้อย่างเด็ดขาด บางช่วงใช้เสียงฉาบเล็ก นัยแทนเสียงการกระทบกันของดาบ และใช้เสียงฉาบใหญ่ นัยแทนเสียงการปะทะกันของสองทัพ ดังนี้

ประโยคที่ 1.2 (ประโยคที่ 1.2 - 1.4 บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

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

ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

กลองทัด

- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	xxxx	- x - x
- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	xxxx	- x - x
- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	xxxx	- x - x

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ประโยคที่ 1.3

ระนาดทุ้ม

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

ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ซ ฟ - -	ม ฟ - -	ฟ ม - ม	ฟ ซ ล ท
- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ม ท	- - ท -	- - - -

ฆ้องวงเล็ก

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ม - ม	ฟ ซ ล ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท -	- - - -

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

กลองทัด

- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	xxxx	- x - x
- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	- xxx	- x - x	xxxx	- x - x

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 1.4 ใช้กลวิธีเพิ่มความเข้มของเสียงให้มากขึ้น โดยใช้การบรรเลงด้วยคู่สี่เป็นหลัก ในลักษณะเร่งจังหวะขึ้น ระนาดทุ้มจะบรรเลงไล่ทำนองเสียงขึ้นจากทางเสียงต่ำมาช่วงเสียงกลาง

ส่วนฆ้องวงเล็กบรรเลงทำนองไล่เสียงลงจากทางเสียงสูงมาช่วงเสียงกลาง เพื่อแสดงนัยถึงกองทัพเข้ามาปะทะกันมากขึ้น และการต่อสู้เริ่มจะเข้าสู่ช่วงชุลมุน ใกล้เกิดการประจัญบานกันระหว่างสองทัพ บางช่วงใช้เสียงเป่าเขาสัตว์ เพื่อแสดงนัยถึงการส่งสัญญาณเรียกกองกำลังเสริมของทัพไม้ ทั้งนี้ เมื่อบรรเลงจบประโยค จะบรรเลงย้อนกลับในประโยคที่ 1.2 – 1.4 อีกครั้งหนึ่ง สามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทำนองทำนองเด่นชัดมากขึ้น ดังนี้

ประโยคที่ 1.4

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

กลองทัด

- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx
- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- - - -	- - - -	xxxx	- x - x

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม

ช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระอังคาร เริ่มด้วยระนาดเอกบรรเลงทำนองเก็บแทรกเข้ามาในประโยคที่ 2.1 เพิ่มความเข้มของเสียงให้มากขึ้นอีกขั้นหนึ่ง และแสดงนัยถึงกองกำลังเสริมของทัพไม้ได้เข้ามาช่วยต่อสู้ในสนามรบจากการส่งสัญญาณเรียกกองกำลังเสริมในประโยคก่อนหน้านี้ ซึ่งช่วยสร้างความได้เปรียบในการรบ โดยใช้กลวิธีการบรรเลงทำนองเก็บถี่ๆ ของระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ยังคงบรรเลงกรอยืนพื้นเสียงคู่สี่เช่นเดิม ส่วนฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม บรรเลงทำนองหลัก ทำนองเคลื่อนไปทางเสียงสูงเรื่อยๆ จังหวะเร่งขึ้น

ประโยคที่ 2.2 ยังคงใช้ทำนองเดิมจากประโยคที่ 2.1 แต่ทอนทำนองให้สั้นลงเรื่อยๆ และเคลื่อนไปทางเสียงสูง จังหวะเร่งขึ้น เพื่อแสดงนัยถึงการต่อสู้ที่เข้าสู่ช่วงชุลมุนระหว่างสองทัพ จนกระทั่งช่วงท้ายประโยคที่ 2.2 เพิ่มทำนองต่อเนื่องจากเดิมขึ้นอีก 8 ห้องเพลง โดยใช้การกรอให้เสียงยาวต่อเนื่องไปในทางเสียงสูงเป็นทำนองหลัก ส่วนระนาดเอกบรรเลงทำนองเก็บทำนองหลักในลักษณะการตีมือคู่แปดในเสียงคู่สี่เคลื่อนขึ้นไปทางเสียงสูงเรื่อยๆ จนจบแบบขาดกะทันหัน ซึ่งใช้เสียงฆ้องชัย และฉาบใหญ่บรรเลงประกอบ 1 ครั้ง เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียง และแสดงนัยถึงจุดสิ้นสุดการรบในรอบแรกที่ยังไม่ปรากฏผู้แพ้หรือชนะ ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดเอก

ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ มท	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

กลองทัด

- xxx	- xxx	- xxx	- x - x	- xxx	- xxx	- xxx	- x - x
- xxx	- xxx	- xxx	- x - x	- xxx	- xxx	- xxx	- x - x

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2.2

ระนาดเอก

ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด
ซ ฟ มท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด

ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ท ฟ ท ท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ซ ฟ มฟ	ซ ล ท ด	ท ฟ ท ท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ท ฟทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ท ฟทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ระนาดทุ้ม

- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด
-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด

- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฆ้องวงเล็ก

- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	- ม ม ม	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด
-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด	-ท ท ท	- ล ล ล	- ท ท ท	- ด ด ด

- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

กลองทัด

- xxx	- xxx	- xxx	- x - x	- xxx	- xxx	- xxx	- x - x
- - xx	- - xx	- - xx	- - xx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx				

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - x				

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม				

ส่วนท้ายเพลง ในประโยคที่ 1 - 2 ต้องการแสดงนัยถึงการเคลื่อนทัพเข้าประจัญบานกันระหว่างสองทัพในรอบที่สอง โดยใช้กองทัพม้าและทัพธนูเข้ามาร่วมรบด้วย จึงใช้กลวิธีให้ระนาดเอกบรรเลงเสียงเดียวยืนพื้นเป็นหลัก โดยเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเรื่อยๆ ในจังหวะชิดและกระชับ คล้ายฝีเท้าของกองทัพม้า ส่วนการดำเนินทำนองของฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้มตีสลับมือกันเป็นคู่สี่ ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงในลักษณะขัดแย้งกัน เพื่อแสดงนัยคล้ายกับการยิงธนูใส่กองทัพศัตรูของแต่ละฝ่าย ประโยคที่ 3 จังหวะเร่งขึ้น ใช้การทอนทำนองจากประโยคก่อนหน้า รวมถึงใช้เสียงรัวกลองเสียงเป่าเขาสัตว์ เสียงฉาบเล็ก และเสียงฉาบใหญ่บรรเลงประกอบ เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียง แสดงนัยถึงการประจัญบานกันระหว่างสองทัพ ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx
- - - x	xxxx	- - - x	xxxx				

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - x	- - - -	- - - -	- - - -				

ประโยคที่ 2

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

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

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx
- - - x	xxxx	- - - x	xxxx				

ประโยคที่ 3

ระนาดเอก

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล
- - - ล	ล ล ล ล	- - - ล	ล ล ล ล

ระนาดทุ้ม

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

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

ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฆ้องวงใหญ่

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- xxx	-xxx	- xxx	-xxx
- xxx	-xxx	- xxx	-xxx				

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ช่วงท้ายเพลง ประโยคที่ 4 - 5 จังหวะเร่งขึ้นเรื่อยๆ ทำนองยืนพื้นจะเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูง จนถึงประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีการบรรเลงเหลื่อมระหว่างเครื่องดนตรี 2 กลุ่ม แสดงนัยถึงการต่อสู้ที่ชุลมุนมากขึ้นระหว่างสองทัพ ใกล้ถึงจุดสิ้นสุดของการรบ

ประโยคที่ 7 ใช้กลวิธีดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ แบบบังคับทางทุกเครื่องดนตรีเคลื่อนไปทางเสียงสูง แสดงถึงทักษะของนักดนตรี จังหวะเร่งขึ้นเรื่อยๆ แล้วจบแบบหยุดกะทันหัน ประกอบกับเสียงฆ้องชัย และฉาบใหญ่บรรเลงประกอบ 1 ครั้ง ให้เสียงดังกังวาน แล้วค่อยๆ หายไป แสดงนัยถึงการสิ้นสุดสงคราม โดยไม่ปรากฏผู้แพ้หรือชนะ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4

ระนาดเอก

- - - ท	ท ท ทท	- - - ท	ท ท ทท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท
- - - ท	ท ท ทท	- - - ท	ท ท ทท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	ม ม ม -	- - - ม	ม ม ม -

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx

ประโยคที่ 5

ระนาดเอก

- - - ม	ม ม มท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท
- - - ม	ม ม มท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท	- - - ม	ม ม ม ท

ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
- - - ม	ม ม ม -	- - - ม	ม ม ม -	- - - ม	ม ม ม -	- - - ม	ม ม ม -

ฆ้องวงเล็ก

- - - -	ฟ ซ ลท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ร ด ท

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	ฟ ซ ลท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ร ด ท

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx

ประโยคที่ 6

ระนาดเอก

- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม

-ท ท ท
-ท ท ท

ระนาดทุ้ม

- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

-ท ท ท
-ท ท ท

ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
- - - -	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	- ท ท ท

-ท ท ท
-ฟ ฟ ฟ

ฆ้องวงใหญ่

- - - -	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม	- ท ท ท	- ม ม ม
- - - -	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	-ท ท ท	- ฟ ฟ ฟ	- ท ท ท

-ท ท ท
-ฟ ฟ ฟ

กลองทัด

- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx
- xxx							

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx							

เขาสัตว์

- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -							

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 7

ระนาดเอก

- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด
- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด	- - - ด	ด ด ด ด

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

ทฟ ทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม
ทฟ ทท	ด ซ ด ด	ร ล ร ร	ม ท ม ม

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - ล	- ม - ล	- ม - ล	- ท - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -

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

- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

กลองทัด

- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- - - x	xxxx
- - - x	xxxx	- - - x	xxxx	- xxx	- xxx	- xxx	- xxx
- xxx	- xxx	- xxx	- xxx				

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx				

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - x				

เขาสัตว์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -				

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม				

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระอังคาร กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนท้ายเพลง แทนด้วยสัญลักษณ์ C

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระอังคาร คือ AA/B/C/

5. เพลงพระพุธ

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระพุธ คือ การเจรจาสื่อสาร ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการสนทนาที่มีจุดมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยระหว่างการสนทนามีความคิดเห็นตรงกัน และข้อสงสัยบ้างเล็กน้อย แต่ในท้ายสุดสามารถเจรจาในจุดมุ่งหมายนั้นได้สำเร็จ โดยใช้กลวิธีการแปลทำนองจากทำนองหลัก การใช้ทำนองทางเปลี่ยน ทั้งยังใช้ลูกล้อลูกขัด และการเร่งอัตราความช้าเร็วในการบรรเลงเพลง เพื่อสื่อนัยถึงการสนทนาที่มีความคิดเห็นตรงกัน

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้เลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าไทย คือ ขลุ่ยหลิบ, ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ ใช้ลักษณะธรรมชาติของเสียง เพื่อสื่อนัยถึงการใช้ลมที่เป่าออกมาจากปากผ่านเครื่องดนตรี กลายเป็นทำนองดนตรี ซึ่งหมายถึงบุคคล 3 คน กำลังสนทนากันในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุธ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงพระพุธ ได้แก่ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 3

3) บันไดเสียง

เพลงพระพุธ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่อยู่ในช่วงระดับเสียงกลางและเสียงสูง สามารถช่วยให้ทำนองเพลงเกิดความรู้สึกถึงความไพเราะอ่อนหวาน ประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เมื่อบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้เป็นอย่างดี

4) การประพันธ์ทำนองเพลง

ช่วงที่ 1 เริ่มด้วยขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ บรรเลงพร้อมกัน ในทำนองเพลงเดียวกัน ลักษณะทำนองแบบเพลงบังคับทาง จังหวะปานกลาง แสดงนัยถึงการเริ่มต้นสนทนากันของบุคคล 3 คน ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ขลุ่ยหลิบ/ขลุ่ยเพียงออ/ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 1.2 – 1.5 แสดงนัยถึงการสนทนาสื่อสารกันในกลุ่มที่มีความคิดเห็นตรงกัน โดยใช้แนวทำนองหลักเดียวกัน ลักษณะเพลงบังคับทาง จังหวะปานกลาง มีการปรับแต่งทำนองบ้างเล็กน้อยตามกลวิธีการบรรเลงของขลุ่ยแต่ละชนิด ช่วงท้ายประโยคที่ 1.5 จบด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงขึ้นต้นเพลง (เสียงขึ้นและเสียงจบเป็นเสียงเดียวกัน) และเป็นเสียงหลักของบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงนี้ และใช้ทำนองซ้ำกัน เพื่อเป็นการย้ำทำนอง แสดงนัยถึงจุดมุ่งหมายที่จะสนทนายังคงเดิม ดังนี้

ประโยคที่ 1.2

ขลุ่ยหลิบ

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- รำ - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	ท ซ ล ท

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- รำ - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	ท ซ ล ท

ขลุ่ยอู้

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- รำ - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	- ซ ล ท

ประโยคที่ 1.3

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- ร ซำ ร	ม ร ท ร	- ซำ - ซ	- - - -	- รำ ท ล	- - ซ ล	รำ ท ล ซ

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 1.4

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - ม	ซำ ม ร ท	ร ม - ร	- - - -	รฺ ซ ล ท	- ล - ซ	- ม - ร

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ม	ซำ ม ร ท	ร ม - ร	- - - -	รฺ ซ ล ท	- ล - ซ	- ม - ร

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 1.5

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

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

ช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระพุธ แสดงนัยถึงความคิดเห็นไม่ตรงกันเล็กน้อย หรือมีข้อสงสัยในระหว่างการสนทนา อัตราความเร็วในการบรรเลงจึงเร็วกว่าช่วงที่ 1 โดยใช้ลูกตกเช่นเดียวกับลูกตกในช่วงที่ 1 ใช้กลวิธีการประพันธ์ทางเปลี่ยน เพื่อเป็นหลักในการแสดงนัยถึงการสนทนากันในเรื่องเดิม แต่เริ่มมีความสงสัยเกิดขึ้น

ประโยคที่ 2.1 เริ่มต้นการเท่าเสียงซอล แต่ทำนองต่างกันเล็กน้อยตามลักษณะของขลุ่ยแต่ละประเภท จากนั้นจึงใช้กลวิธีการบรรเลงแบบลูกขัดในประโยคแบบถามตอบ โดยใช้ขลุ่ยเพียงออเป็นผู้นำ ขลุ่ยหลิบกับขลุ่ยอู้ เป็นผู้ตาม แสดงนัยถึงการตอบข้อสงสัย ประโยคที่ 2.2 ช่วงแรกใช้กลวิธีการประสานเสียงแนวตั้งในหลายคู่เสียง ต่อมาจึงใช้กลวิธีการแปลทำนองโดยใช้แนวทำนองขลุ่ยอู้เป็นหลัก ขลุ่ยหลิบกับขลุ่ยเพียงออบรรเลงแปลทำนองแบบบังคับทาง แสดงนัยถึงการถกเถียงกัน จนถึงท้ายประโยคที่ 2.3 จึงบรรเลงทำนองใกล้เคียงกัน แสดงนัยถึงการเริ่มจะมีความเข้าใจตรงกัน โดยประโยคที่ 2.4 แสดงนัยถึงข้อสงสัยที่ยังไม่กระจ่างในการสนทนา จึงใช้กลวิธีบรรเลงด้วยขลุ่ยอู้เป็นทำนองสั้นๆ จากนั้นจึงบรรเลงพร้อมกันในทำนองที่ลูกตกเป็นคู่ประสานเสียงแนวตั้งจนจบช่วงนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ร ำ - ซ	- ซ ซ ซ	ร ท ร ล	- - - -	ร ท ร ล	- - - -

ขลุ่ยอู้

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ร ำ - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ซ ล ท

ประโยคที่ 2.2

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - ท	- ล - ร	- ท - ด	- - - ท	- - - ล	- - ซ ล	ร ำ ท - ซ

ประโยคที่ 2.3

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

- ล ท ล	ซ ล ท ม฻	ซ ล ท ม฻	ซ ล ท ล	- - - -	ร ำ ท ล ท	- ร - ม	- ร - ล

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 2.4

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

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

ส่วนท้ายเพลง เป็นการแสดงนัยถึงบทสรุปของการสนทนาในครั้งนี้ โดยใช้ทำนองในช่วงที่ 1 เป็นทำนองหลัก อันเป็นการย้ำถึงการสนทนากันในเรื่องเดิม ในประโยคที่ 1 เริ่มต้นการเท่าเสียงซอล แต่ทำนองต่างกันเล็กน้อยตามลักษณะของขลุ่ยแต่ละประเภท จากนั้นจึงใช้กลวิธีการบรรเลงแบบลูกขัดในประโยคแบบถามตอบ แสดงนัยถึงการตอบข้อสงสัยที่ยังไม่ชัดเจนต่อเนื่องมาจากช่วงที่ 2 ประโยคต่อไป (ประโยคที่ 2) ใช้กลวิธีการแปลทำนองโดยใช้แนวทำนองขลุ่ยอู้เป็นหลัก ขลุ่ยหลิบกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขลุ่ยเพียงออบรรเลงแปลทำนองแบบบังคับทาง จนถึงท้ายประโยคที่ 3 จึงบรรเลงทำนองใกล้เคียงกัน แสดงนัยถึงการเริ่มจะมีความเข้าใจตรงกัน ประโยคที่ 3 – 4 ขลุ่ยทั้ง 3 ชนิด บรรเลงทำนองเดียวกัน เสมือนเพลงบังคับทาง มีการปรับแต่งทำนองบ้างเล็กน้อยตามกลวิธีการบรรเลงของขลุ่ยแต่ละชนิด เมื่อบรรเลงจบแล้ว จะบรรเลงกลับต้นตั้งแต่ช่วงที่ 1 – 3 อีกครั้งหนึ่ง เป็นการย้ำทำนองเพลงให้ผู้ฟังสามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทำนองทำนองเด่นชัดมากขึ้น จากนั้น ช่วงท้ายเพลง 4 ห้องสุดท้ายในประโยคที่ 4 จึงทอดจังหวะช้าลงให้เสียงค่อยๆ หายไป (Fade out) แสดงนัยถึงผลการสนทนาเป็นไปอย่างราบรื่น และประสบผลสำเร็จด้วยดี ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- ซ ซ ซ	ม ร ซำ ม	ร ท ล ซ	ร ม ซ ล	- - - -	ร̣ ซ ล ท	- - - -

ขลุ่ยอู้

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- รำ - ซ	- ซ ซ ซ	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	ท ซ ล ท

ประโยคที่ 2

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - รำ	ม ร ท ร	- ซำ - ซ	- - ร ท	ม รำ ท ล	- - ซ ล	รำ ท ล ซ

ขลุ่ยเพียงออ

ซ̣ ม รท	ล ท ร ซ	ม ล ซ ม	ล ซ ซ ซ	- - - -	- ท - ล	ร ม ซ ล	รำ ท ล ซ

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 3

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ 4

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยอู้

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

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระพุธ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 แทนด้วยสัญลักษณ์ A”

ส่วนท้ายเพลง แทนด้วยสัญลักษณ์ A”1

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระพุธ คือ A/A”/A”1/

6. เพลงพระเสาร์

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระเสาร์คือ ความลึกลับ และเล่ห์กล ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ชาติไทยที่ต้องสูญเสียเอกราชให้กับพม่าถึง 2 ครั้งในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เพราะแม้ว่าชาวไทยจะมีความเชี่ยวชาญในการศึก แต่ก็ยังต้องพ่ายแพ้ให้กับการวางแผนมีความลึกลับ

ซับซ้อน คาดการณ์ไม่ได้ของชาวพม่าที่สามารถรบชนะชาวไทยได้ จึงเลือกใช้สำเนียงพม่าในการประพันธ์เพลงนี้ โดยใช้ทำนองเพลงที่มีความรวดเร็ว การแบ่งมือซ้ายขวาในการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทตี การสลับทำนองที่มีจังหวะช้าสลับเร็ว เพื่อช่วยสร้างสำเนียงพม่า อารมณ์เพลง และสื่อนัยถึงเล่ห์กลที่มีความลึกลับซับซ้อน คาดการณ์ไม่ได้

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทตีเป็นหลัก ด้วยลักษณะธรรมชาติของเสียง และคุณภาพเสียง มีความคล้ายเคียงกับเครื่องดนตรีพม่า และช่วยให้ความรู้สึกถึงความลึกลับได้ดี เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง (ใช้ไม้แข็ง) ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 4 ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ ฉาบใหญ่ และฆ้องหุ่ย ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 เพื่อช่วยประดับประดาทำนองเพลงให้ไพเราะมากขึ้น และช่วยสร้างสีสันให้รู้สึกถึงสำเนียงพม่าได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้เปิงมางคอก แทนเครื่องดนตรีของพม่าที่เรียกว่า “ปัตวาย (Pat waing)” เพราะมีความใกล้เคียงกันมากที่สุด รวมถึงใช้ฉาบใหญ่แทนฉาบพม่า (Ling win) ซึ่งมีความใกล้เคียงกัน และใช้ตะโพนมอญ เพื่อช่วยสร้างเสียงกระหึ่มให้กับวงดนตรี และบรรเลงเข้ากันได้ดีกับเปิงมางคอก

3) บันไดเสียง

เพลงพระเสาร์ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน (ลทดxมฟx) และทางกลางแหบ (มฟซxทดx) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ช่วยสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงพม่าได้ดี และเหมาะสมสำหรับเครื่องดนตรีประเภทตี ประกอบกับลีลาทำนองเพลงที่เริ่มด้วยเสียงต่ำ จึงสอดคล้องกับกลุ่มเสียงในบันไดเสียงดังกล่าว

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระเสาร์ ผู้วิจัยกำหนดให้ดำเนินทำนองอัตราจังหวะช้าสลับกับทำนองอัตราจังหวะเร็ว ซึ่งใช้เป็นทำนองสร้อยของเพลง เพื่อช่วยแสดงนัยถึงการคาดการณ์ไม่ได้

ช่วงที่ 1 ทำนองเพลงแสดงนัยถึงความลึกลับ น่าเกรมขามของชาวพม่า จึงใช้กลวิธีการนำมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงด้วยการสะบัดในทางเสียงต่ำ โดยวรรคหลังใช้เสียงสะบัดต่ำกว่าวรรคแรก 1 เสียงและบรรเลงซ้ำทำนอง 2 เที่ยว ประกอบกับการรัวกลองทัดช่วงท้ายวรรคเพลง เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียงให้มากขึ้น ทั้งยังช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้นึกถึงความลึกลับ น่าเกรงขาม ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ประโยคที่ 1.1

ระนาดเอก

- ท ล ซ	- ล ล ล	- ท - ด	- ม-รดท	- ท ล ซ	- ล ล ล	- ท - ด	- ม ดทล
- ท ล ซ	- ล ล ล	- ท - ด	- ม รดท	- ท ล ซ	- ล ล ล	- ท – ด	- ม ดทล

- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ร	- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ด
- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ดท	- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ทล

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ร	- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ด
- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ดท	- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ทล

- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ร	- ท - -	- ล - -	- ท - ด	- ม-ด
- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ดท	- - ล ซ	- - ล ล	ล - ท -	ร - ทล

กลองทัด

- - - -	- - - -	- - - -	xxxx	- - - -	- - - -	- - - -	xxxx
- - - -	- - - -	- - - -	xxxx	- - - -	- - - -	- - - -	xxxx

ประโยคที่ 1.2 เป็นทำนองสร้อยของเพลง ใช้กลวิธีการดำเนินทำนองรวดเร็ว ทำนองไล่เสียงขึ้นและไล่เสียงลงมาตามลำดับ เพื่อให้คล้ายกับลักษณะสำนวนเพลงพม่า ประกอบกับการบรรเลงเปิงมางคอกที่ใช้ทำนองห่างกว่าทำนองของเครื่องดนตรี เพื่อให้เสียงมีความเด่นชัด ร่วมกับทำนองตะโพนมอญ และเสียงฉาบใหญ่ ช่วยสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงพม่าได้ดี ดังนี้

ประโยคที่ 1.2 ทำนองสร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

เปิงมางคอก

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตะโพนมอญ

- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ
- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - x x
- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม

ช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระเสาร์ ทำนองแสดงนัยถึงความอวดตัวของชาวพม่าที่มีความมั่นใจในการรบ และมีความซับซ้อนซ่อนอยู่ด้วย จึงใช้กลวิธีการดำเนินทำนองแบบแบ่งมือซ้ายขวาในเสียงสูงต่ำสลับกัน และการลักจังหวะ ประกอบกับการบรรเลงเปิงมางคอก ตะโพนมอญ และเสียงฉาบใหญ่ เพื่อให้คล้ายกับลักษณะสำนวนเพลงพม่า ทั้งยังใช้ทำนองช่วงต้นเหมือนกัน แต่ทำนองช่วงท้ายมีการเปลี่ยนทำนองเล็กน้อย (โน้ตในวงกลมห้องที่ 7) หากไม่ตั้งใจฟังอาจไม่สามารถแยกแยะความแตกต่างได้ เพื่อแสดงนัยถึงการวางแผนที่มีความซับซ้อน แม้เพียงเล็กน้อยแต่ย่อมกระทบต่อการศึกได้ ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

เปิงมางคอก

- - - x	- - x x	- x - x	- x - x	- - - x	- - x x	- x - x	- x - x
- - - x	- - x x	- x - x	- x - x	- - - x	- - x x	- x - x	- x - x

ตะโพนมอญ

- - - -	- ป - ถ	- - - ถ	- ท - ทำ	- - - -	- ป - ถ	- - - ถ	- ท - ทำ
- - - -	- ป - ถ	- - - ถ	- ท - ทำ	- - - -	- ป - ถ	- - - ถ	- ท - ทำ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - -	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

ประโยคที่ 2.2 เป็นทำนองสร้อยของเพลง ใช้อัตราจังหวะเร็วขึ้นจากทำนองสร้อยในช่วงที่ 1 แต่เป็นทำนองเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนเสียงขึ้นมาจากเดิม 1 เสียง เพื่อให้เหมาะสมกับทำนองในประโยคที่ 2.1 ทั้งนี้ หากไม่ตั้งใจฟังอาจเข้าใจว่าใช้เสียงเดิม เพื่อแสดงนัยถึงการวางแผนที่มีความซับซ้อน แม้เพียงเล็กน้อยแต่ย่อมกระทบต่อการศึกได้เช่นกัน ดังนี้

ประโยคที่ 2.2 ทำนองสร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

เปิงมางคอก

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตะโพนมอญ

- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ
- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - x x
- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ส่วนท้ายเพลง ประโยคที่ 1 ทำนองแสดงนัยถึงการท้าทายของชาวพม่า จึงใช้กลวิธีการบรรเลงลักจังหวะคล้ายการกระตุกในส่วนหัวของประโยค ส่วนทำนองเพลงใช้การดำเนินทำนองในคู่แปดเป็นหลัก ประกอบกับการบรรเลงเปิงมางคอก ตะโพนมอญ และเสียงฉาบใหญ่ เพื่อให้คล้ายกับลักษณะสำนวนเพลงพม่า ทั้งยังใช้ทำนองเดียวกันทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง แต่มีการเปลี่ยนทำนองเพียง 1 เสียง (โน้ตในวงกลมห้องที่ 2 กับห้องที่ 6) หากไม่ตั้งใจฟังอาจไม่สามารถแยกแยะความแตกต่างได้ เพื่อแสดงนัยถึงการวางแผนที่มีความซับซ้อน แม้เพียงเล็กน้อยแต่ย่อมกระทบต่อการศึกได้ เช่นเดียวกับทำนองเพลงในช่วงที่ 2 ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - ม -	ท ท - ม	ท ล ท ด	ล - ท ท	ม - ม -	ท ท - ด	ท ล ท ด	ล - ท ท
- - ม ท	- ท - ม	- ล ท ด	ล ท - ท	ม - ม ท	- ท - ด	- ล ท ด	ล ท - ท

- - - -	ท ท - ม	ท ล ท ด	ล ท - ท	ม - ม -	ท ท - ด	ท ล ท ด	ล - ท ท
- - ม ท	- ท - ม	- ล ท ด	ล ท ท -	ม - ม ท	- ท - ด	- ล ท ด	ล ท - ท

เปิงมางคอก

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตะโพนมอญ

- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ
- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - x x
- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม

ประโยคที่ 2 เป็นทำนองสร้อยของเพลง ใช้อัตราจังหวะเร็วต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 และเร่งจังหวะให้เสียงจบแบบขาดกะทันหัน โดยใช้ทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 2.2 ทำให้ผู้ฟังสามารถคาดการณ์ได้ว่าทำนองต้องบรรเลงเหมือนกัน จึงได้ใช้กลวิธีเปลี่ยนทำนองสุดท้ายของเพลงให้หักเสียงเป็นเสียงอื่นแทนที่จะใช้ทำนองเดิม (โน้ตในวงกลม) เพื่อแสดงนัยถึงการคาดการณ์ที่คาดไม่ถึงของการศึกของชาวพม่า และยังเป็นกลุ่มเสียงที่สามารถประสานเข้ากับทำนองเชื่อมได้อย่างเหมาะสมอีกประการหนึ่งด้วย ดังนี้

ประโยคที่ 2 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

เปิงมางคอก

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตะโพนมอญ

- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ
- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ	- - - ป	- - - พ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - x x
- - - -	- - - x	- - - -	- - x x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระเสาร์ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.1) แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.1) แทนด้วยสัญลักษณ์ C

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B’

ส่วนท้ายเพลง (ประโยคที่ 1) แทนด้วยสัญลักษณ์ D

ส่วนท้ายเพลง (ประโยคที่ 2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B’

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระเสาร์ คือ AB/CB’/DB’/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. เพลงพระพฤหัสบดี

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระพฤหัสบดี คือ ความศักดิ์สิทธิ์ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมต่างๆ ของไทย จึงเลือกใช้ลีลาระนาดทุ้มเหล็กบรรเลงเป็นทำนองพื้น ตามลักษณะธรรมชาติของเสียงโลหะที่มีความดังวานต่อเนื่อง และเสียงทุ้มต่ำที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ ประกอบกับเสียงเป่าสังข์ เสียงกังสดาล และเสียงฆ้องหุ่ย เพื่อช่วยสร้างความไพเราะมากขึ้นและช่วยให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์อีกประการหนึ่ง โดยไม่ใช้ตะโพน และกลองทัด เพื่อเลี่ยงลักษณะทำนองที่อาจจะมีความคล้ายคลึงกับเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำด้วยโลหะเป็นหลัก เพราะเสียงโลหะมีเสียงยาวและดังกังวาน ช่วยทำให้เกิดความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง (ใช้

ไม้แข็ง) ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวงใหญ่ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 1 และใช้ระนาดทุ้มเหล็กกับฆ้องหุ่ย สำหรับบรรเลงทำนองพื้น เพื่อใช้เสียงโลหะที่มีความดังกังวาน ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ คือ กังสดาล และสังข์ ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 เพื่อช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์

3) บันไดเสียง

เพลงพระพฤหัสบดี อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน (ลทดxมฟx) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในเพลงหน้าพาทย์ ทั้งยังอยู่ในช่วงระดับเสียงต่ำและเสียงกลาง สอดคล้องกับแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต้องการใช้ช่วงเสียงดังกล่าว เพราะจะช่วยให้อารมณ์ของเพลงสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ได้ดี ประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทตี เมื่อบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้เป็นอย่างดี

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระพฤหัสบดี ผู้วิจัยกำหนดให้ดำเนินทำนองอยู่ในลูกตกเสียงที และเสียงลา เนื่องจากเป็นเสียงสำคัญในบันไดเสียงที่ใช้ในเพลง ทั้งยังเป็นเสียงที่อยู่ในทางเสียงต่ำของเครื่องดนตรีประเภทตี รวมถึงฆ้องหุ่ย สามารถช่วยให้อารมณ์เพลงแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ได้ดี

ช่วงที่ 1 เริ่มด้วยการเป่าสังข์ลากเสียงยาว โดยเป่าสอดรับเมื่อเพลงแขกโหราบรรเลงจบทันที เพื่อช่วยสร้างความรู้สึกน่าสนใจให้ผู้ฟัง และมีความหลากหลายในการขึ้นทำนองเพลง แล้วจึงตามด้วยเสียงกังสดาล และเสียงฆ้องหุ่ย 1 ครั้ง เพื่อช่วยเริ่มสร้างอารมณ์ให้กับบทเพลง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

สังข์

- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ประโยคที่ 1.1 - 1.3 ระนาดทุ้มเหล็กบรรเลงเป็นคู่แปด ทำนองห่างๆ จังหวะช้าสม่ำเสมอ ใช้เป็นทำนองพื้น (เสียงที) เพื่อช่วยสร้างอารมณ์ของเพลงด้วยเสียงโลหะที่ดังกังวานอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับเสียงกังสดาล และฆ้องหุ่ยบรรเลงในช่วงเสียงลูกตกท้ายประโยคเรื่อยไป เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียงอย่างต่อเนื่อง แสดงนัยถึงบรรยากาศในพิธีกรรมของพราหมณ์ โดยฆ้องวงใหญ่ดำเนินทำนอง 3 ประโยค ในลักษณะกลวิธีการเก็บ การกรอ การสะบัด การใช้คู่สอง ด้วยทำนองในช่วงเสียงต่ำซึ่งอยู่ในลูกโยนเสียงที ลักษณะลอยจังหวะ แสดงนัยถึงการท่องมนต์คาถาในช่วงแรกของพิธีกรรม ช่วงท้ายประโยคที่ 1.4 คงเหลือทำนองพื้นที่บรรเลงด้วยระนาดทุ้มเหล็กต่อเนื่องอีก 1 วรรค เพื่อใช้เป็นทำนองเชื่อมกับช่วงต่อไป ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ประโยคที่ 1.2

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ฆ้องวงใหญ่ (เร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - -	- ฟ - -	- ม - -	- ฟ - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - ม ร	- - - ร	- - ม ร

- ฟ - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- ร - -
- - ม ร	- - ม ร	- - ม ร	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - ด ท

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ประโยคที่ 1.3

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

ฆ้องวงใหญ่ (ลอยจังหวะ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ

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

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ประโยคที่ 1.4

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฑ

ฆ้องวงใหญ่ (ลอยจังหวะ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ด -	- - ท -	- - ซ -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ซ -

- - - ท	- - - -	- ท - -	ล ท - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ล -	- - - -	- - ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ช่วงที่ 2 ยังคงใช้ระนาดทุ้มเหล็กบรรเลงเป็นคู่แปดเป็นทำนองพื้น ทำนองห่างๆ จังหวะช้าสม่ำเสมอ เพื่อช่วยสร้างอารมณ์ของเพลงด้วยเสียงโลหะที่ดังกังวานอย่างต่อเนื่อง โดยปรับเสียงให้ต่ำกว่า 1 เสียง (เสียงลา) สื่อนัยถึงบรรยากาศอีกลักษณะหนึ่งในพิธีกรรม ประโยคที่ 2.1 ฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มใช้กลวิธีการบรรเลงคู่สี่กับคู่แปด ดำเนินทำนองห่างๆ ในเสียงลูกโยนของทำนองพื้นต่อเนื่องไป ส่วนประโยคที่ 2.3 อ้างอิงมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ดำเนินทำนองแบบเพลงบังคับทาง มีเสียงกังสดาล และฆ้องหุ่ยประกอบลูกตกท้ายประโยค เพื่อให้เกิดความกระหึ่มของเสียงมากขึ้น ช่วยสร้างอารมณ์ของเพลง และสื่อนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ประโยคที่ 2.2 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล
- - - -	- - - ม฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ด฻	- - - -	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ประโยคที่ 2.3 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้ม

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ	----	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	----	- - - ล฻

- - - -	- - ท ด	- - - ม	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ด฻	- - - ม	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ช่วงที่ 3 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระพฤหัสบดี ซึ่งยังคงใช้ระนาดทุ้มเหล็กบรรเลงเป็นคู่แปดเป็นทำนองพื้น ทำนองห่างๆ จังหวะช้าสม่ำเสมอ แต่เพิ่มการบรรเลงระนาดเอก (ไม้แข็ง) เข้ามาในช่วงนี้ เพื่อสร้างความเข้ม และความกระหึ่มของเสียงให้มากขึ้น ประโยคที่ 3.1 - 3.2 อ้างอิงมือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ ดำเนินทำนองแบบเพลงบังคับทางทุกเครื่องมือ ดำเนินทำนองในทางเสียงต่ำ ด้วยกลวิธีการกรอ การสะบัด การใช้คู่ 5 ประกอบกับเสียงกังสดาล และฆ้องหุ่ย เพื่อช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึก และสื่อนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ด้วยลักษณะการอ้างอิงทำนองเพลงหน้าพาทย์ที่มีนัยถึงครู เทพสังคีตาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่อันเชิญมาในพิธีกรรม

เมื่อบรรเลงจบช่วงที่ 3 จึงย้อนกลับไปบรรเลงทำนองในช่วงที่ 2 อีกครึ่งหนึ่ง เพื่อเป็นการซ้ำทำนองให้ผู้ฟังสามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทำนองในช่วงที่ 3 เป็นทำนองเด่นของเพลงได้เป็นอย่างดี เนื่องจากบรรเลงเพียงเที่ยวเดียว ต่อจากนั้น จึงเข้าสู่ช่วงท้ายเพลง ดังนี้

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 3.1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้ม

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ม	- - ซ ล	- ม - ม	- - ท ด
- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล฻	- ม - -	- ฟ - -	- - - ล	- ล - -

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

ระนาดเอก

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ม	- - ซ ล	- ม - ม	- - ท ด
- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล฻	- ม - -	- ฟ - -	- - - ล	- ล - -

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

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ประโยคที่ 3.2

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้ม

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

ระนาดเอก

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

กังสดาล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - x

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ส่วนท้ายเพลง ใช้ทำนองพื้นในช่วงที่ 2 ซึ่งเป็นทำนองห่างๆ จังหวะช้าสม่ำเสมอ บรรเลงด้วยระนาดทุ้มเหล็กที่มีเสียงโลหะกังดังวานต่อเนื่องไปจนเสียงค่อยๆ เบา และหายไป (Fade out) แสดงนัยถึงช่วงสุดท้ายที่พิธีกรรมสิ้นสุดลง ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล฻

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระพุธ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1	แทนด้วยสัญลักษณ์	A
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2	แทนด้วยสัญลักษณ์	B
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 3	แทนด้วยสัญลักษณ์	C

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระพฤหัสบดี คือ A/B/C/B/

8. เพลงพระราหู

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระราหูคือ นักเลง และความสนุกสนาน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงปี่พาทย์ที่มีความสนุกสนาน และแสดงถึงความเป็นนักเลง ซึ่งในที่นี้ สื่อนัยถึงผู้ฝึกใฝ่ดนตรี หรือนักเลงดนตรี ดังนั้น จึงใช้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ร่วมกับเครื่องหนัง และเครื่องกำกับจังหวะ ทั้งยังใช้การแปลทำนอง ลูกล้อลูกขัด การบรรเลงเดี่ยว จังหวะรวดเร็ว และการเร่งอัตราความช้าเร็วในการบรรเลงเพลง เพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงความสนุกสนาน และแสดงถึงความเป็นนักเลงดนตรี

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่อยู่ในวงปี่พาทย์ เครื่องดำเนินทำนอง (ใช้ไม้แข็ง) ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 4 ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก กลองยาว และตะโพนไทย ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ และอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน ทั้งนี้ การเลือกใช้กลองยาวในการบรรเลงเพลงนี้ มิได้ต้องการสื่อนัยหรือสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงพม่าแต่อย่างใด หากแต่ใช้เป็นส่วนช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียง สร้างความหลากหลายของเครื่องดนตรี และช่วยสร้างความสนุกสนานในการแสดงเท่านั้น

3) บันไดเสียง

เพลงพระราหู อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เพื่อให้อารมณ์ของเพลงในชุดนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เพราะในเพลงอื่นๆ ที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก มักใช้บันไดเสียงทางในเป็นส่วนใหญ่ และกลุ่มเสียงนี้ เครื่องดนตรีประเภทตี สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้เป็นอย่างดีเช่นเดียวกัน

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระราหู ผู้วิจัยกำหนดเป็นทำนองลักษณะเพลงชั้นเดียว จังหวะเร็ว ใช้ทำนองหลัก เป็นทำนองสร้อยของเพลง และใช้เป็นทำนองสำหรับแปลทำนองแบบเก็บในเครื่องดนตรีอื่นๆ เพื่อแสดงถึงทักษะ ความสามารถของนักดนตรี ทั้งยังกำหนดให้ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงโยนเสียงเร เพื่อแสดงนัยถึงลักษณะการบรรเลงเพลงไทยทั่วไปที่ใช้ลูกหมดบรรเลงช่วงจบเพลง และจบด้วยเสียงเรเช่นเดียวกัน

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 แสดงนัยถึงความสนุกสนาน และความเป็นนักเลงดนตรี ขึ้นต้นด้วยทำนองหลักของเพลงนี้ ซึ่งใช้บรรเลงเป็นทำนองคั่นระหว่างเพลง ทำหน้าที่เป็นทำนองสร้อย โดยทำนองช่วงต้น ประโยคที่ 1 กับประโยคที่ 3 (ห้องที่ 1 กับห้องที่ 5) ใช้กลวิธีการลักจังหวะที่ให้ความรู้สึกถึงการกระตุกเล็กน้อย รวมถึงทำนองเพลงที่จบก่อนจังหวะฉับในประโยคที่ 1 กับประโยคที่ 3 (ห้องที่ 4 กับห้องที่ 8) เพื่อสื่อนัยถึงอาการมึนเมา ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของพระราหู ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกลองยาว โดยมีการบรรเลงเดี่ยวกลองยาวในช่วงท้ายของประโยคที่ 2 และประโยคที่ 4 เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ และอารมณ์เพลงให้สนุกสนานมากขึ้น ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ทำนองหลัก (สร้อย) ประโยคที่ 1

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

ม - ร ม	- ร - ท	- ซ - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- - - ร̣	- ม - -
ม̣ - ร̣ ม̣	- ร̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - -	ซ̣ - ท̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ท̣ - -

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

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ

ทำนองหลัก (สร้อย) ประโยคที่ 2

ระนาดเอก

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=				

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x				

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ				

ทำนองหลัก (สร้อย) ประโยคที่ 3

ระนาดเอก

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

ม - ร ม	- ร - ท	- ซ - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- ท - ร	- ม - -
ม̣ - ร̣ ม̣	- ร̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- ท - ร	- ม - -

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

ม - ร ม	- ร - ท	- ซ - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- - - ร̣	- ม - -
ม̣ - ร̣ ม̣	- ร̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - -	ซ̣ - ท̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ท̣ - -

ม - ร ม	- ร - ท	- - - ล	- ท - -	ซ - ม ซ	- ม - ร	- - - ร̣	- ม - -
ท̣ - ล̣ ท̣	- ล̣ - ฟ̣	- ซ̣ - -	- ฟ̣ - -	ซ̣ - ท̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ท̣ - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ

ทำนองหลัก (สร้อย) ประโยคที่ 4

ระนาดเอก

- ร - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- รฺ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- มฺ - รฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- รฺ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ลฺ - มฺ	- รฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=				

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x				

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ				

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 2.1 ใช้กลวิธีการแปลทำนองแบบบังคับทางจากทำนองหลักเป็นทางระนาดทุ้ม โดยใช้การดำเนินทำนองห่างๆ ช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงต่ำ ช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงสูง สอดคล้องกับกระสวนทำนองหลัก ประกอบกับฉิ่ง และฉาบเล็ก เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ และความสนุกสนาน ท้ายประโยคจบด้วยทำนองทางเสียงสูง เพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงการดำเนินที่ยังไม่สิ้นสุด ส่งต่อให้การบรรเลงเดี่ยวกลองยาว ซึ่งจะบรรเลงต่อไปอีก 8 ห้องเพลง เพื่อเป็นการเชื่อมต่อกับประโยคต่อไป

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=				

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x				

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ				

ช่วงที่ 3 ประโยคที่ 3.1 ใช้กลวิธีการแปลทำนองแบบบังคับทางจากทำนองหลักเป็นทางฆ้องวงเล็ก โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บถี่ เพื่อแสดงทักษะฝีมือของนักดนตรี ในช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงต่ำ ช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงสูง สอดคล้องกับกระสวนทำนองหลัก ประกอบกับฉิ่ง และฉาบเล็ก เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ และความสนุกสนาน ท้ายประโยคจบด้วยทำนองทางเสียงสูง เพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงการดำเนินที่ยังไม่สิ้นสุด ส่งต่อให้การบรรเลงเดี่ยวกลองยาว ซึ่งจะบรรเลงต่อไปอีก 8 ห้องเพลง เพื่อเป็นการเชื่อมต่อกับประโยคต่อไปเช่นเดียวกัน

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 3.1

ฆ้องวงเล็ก

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

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

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=				

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x				

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ				

ช่วงที่ 4 ประโยคที่ 4.1 ใช้กลวิธีการแปลทำนองแบบบังคับทางจากทำนองหลักเป็นทางระนาดเอก โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บถี่ และการสะบัด เพื่อแสดงทักษะฝีมือของนักดนตรี ในช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงต่ำ ช่วงแรกดำเนินทำนองทางเสียงสูง สอดคล้องกับกระสวนทำนองหลัก

ประกอบกับฉิ่ง และฉาบเล็ก เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ และความสนุกสนาน ท้ายประโยคจบด้วยทำนองทางเสียงสูง เพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงการดำเนินที่ยังไม่สิ้นสุด ส่งต่อให้การบรรเลงเดี่ยวกลองยาว ซึ่งจะบรรเลงต่อไปอีก 8 ห้องเพลง เชื่อมต่อกับประโยคที่ 4.2 ทำนองสร้อยของเพลง เพื่อใช้เป็นทำนองคั่นอารมณ์เพลงจากการแปลทำนองแต่ละเครื่องดนตรี เป็นการบรรเลงทำนองเดียวกันทุกเครื่องมือ และช่วยให้เกิดความรู้สึกน่าสนใจ และน่าติดตามว่าทำนองต่อไปจะเป็นอย่างไร ดังนี้

ช่วงที่ 4

ประโยคที่ 4.1

ระนาดเอก

ร ร ร ท	ร ร ร ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	ฟ ร ดท	ล ซ ฟ ม
ร ร ร ท	ร ร ร ล	ซ - - -	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	- ม - ดท	ล ซ ฟ ม

ร ร ร ท	ร ร ร ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	ฟ ร ดท	ล ซ ฟ ม
ร ร ร ท	ร ร ร ล	ซ - - -	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	- ม - ดท	ล ซ ฟ ม

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - ท	- - - ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	- - - ม	- - - ร	ฟ ม - -	ล ซ ฟ ม
ร ร ร -	ร ร ร -	ซ - - -	- - - -	ท ท ท -	ท ท ท -	- - ร ดท	ล ซ ฟ ม

- - - ท	- - - ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	- - - ม	- - - ร	ฟ ม - -	ล ซ ฟ ม
ร ร ร -	ร ร ร -	ซ - - -	- - - -	ท ท ท -	ท ท ท -	- - ร ดท	ล ซ ฟ ม

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=				

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x				

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ
- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ				

ประโยคที่ 4.2

ทำนองสร้อย

ช่วงที่ 5 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระราหู จังหวะเร็วขึ้นจากช่วงที่ 4 ประโยคที่ 5.1 เป็นทำนองเริ่มต้นของช่วง ใช้กลวิธีการแบ่งมือซ้ายขวาในช่วงแรก เพื่อช่วยเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้

หลากหลายขึ้น จากนั้นจึงเป็นทำนองเก็บถี่ๆ ให้เสียงสุดท้ายเป็นเสียงเดียวกับเสียงที่จะใช้บรรเลงต่อไป (เสียงมี) ดังนี้

ช่วงที่ 5

ประโยคที่ 5.1

ระนาดเอก

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

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

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=		

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x		

กลองยาว

- - - -	- - - -	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ
- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5.2 – 5.5 เป็นการแสดงทักษะฝีมือของนักดนตรี แสดงนัยถึงความเป็นนักเลงดนตรี โดยในประโยคที่ 5.1 ใช้ทำนองทางระนาดทุ้มในประโยคที่ 2.1 ประโยคที่ 5.2 ใช้ทำนองทางฆ้องวงเล็กในประโยคที่ 3.1 และประโยคที่ 5.3 ใช้ทำนองทางระนาดเอกในประโยคที่ 4.1 เพื่อเป็นการย้ำทำนองแสดงถึงความสำคัญของทำนองเพลง โดยเรียงจากทำนองที่มีท่วงทำนองห่างที่สุด (ระนาดทุ้ม) ไปจนถึงทำนองที่มีความถี่มากที่สุด (ระนาดเอก) และจบด้วยการบรรเลงเดี่ยวกลองยาวในประโยคที่ 5.5 เพื่อช่วยสร้างความสนุกสนาน และความไพเราะให้กับทำนองเพลง ดังนี้

ประโยคที่ 5.2 (เดี่ยว)

ระนาดทุ้ม

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

ประโยคที่ 5.3 (เดี่ยว)

ฆ้องวงเล็ก

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

ประโยคที่ 5.4 (เดี่ยว)

ระนาดเอก

ร ร ร ท	ร ร ร ล	ลท รม	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	ฟ ร ดท	ล ซ ฟ ม
ร ร ร ท	ร ร ร ล	ซ - - -	ฟ ซ ล ท	ท ท ท ม	ท ท ท ร	- ม - ดท	ล ซ ฟ ม

ทำนองเครื่องกำกับจังหวะในประโยคที่ 5.2 – 5.4

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลองยาว

- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ	- - - ป	- พ - ป	- พ - ป	- พ - บ

ประโยคที่ 5.5 (เดี่ยว)

ระนาดเอก/ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ร̣ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล̣ - ม̣	- ร̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉิ่ง

+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลองยาว (เดี่ยว)

- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- ป - พ	- - - ป	- พ - -	- ป - พ	- - - บ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ส่วนท้ายเพลง ใช้กลวิธีการบรรเลงพร้อมกันด้วยทำนองแบบบังคับทาง ใช้กลวิธีการทอนทำนองให้ค่อยๆ สั้นลง แล้วเร่งจังหวะเพลงขึ้นเรื่อยๆ แบบเรียวหางหนู เพื่อแสดงทักษะความเร็วและความคล่องของมือจนจบเพลงแบบเสียงขาดกะทันหัน โดยเปลี่ยนเครื่องหนังเป็นตะโพนไทย เพื่อสร้างความหลากหลายในอารมณ์เพลง และช่วยให้รู้สึกถึงความสนุกสนานได้ดี เพื่อแสดงนัยถึงความเป็นนักเลงดนตรี และความสนุกสนาน ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1

ระนาดเอก

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

- ม ซ ล	ซ ล ท ล
- ม ซ ล	ซ ล ท ล

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

- - ซ ล	- - ท -
- ม - -	ซ ล - ล

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=	+=+=
+=+=	+=+=						

ฉาบเล็ก

- - - -	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x						

กลองยาว

- - - -	- - พ พ	- - - -	- - - -	- - - -	- - พ พ	- - - -	- - พ พ
- - - -	- - พ พ						

ประโยคที่ 2

ระนาดเอก

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

ล ท รม	ร ม ซ ร	ซ ล ท ร
ล ท รม	ร ม ซ ร	ซ ล ท ร

ระนาดทุ้ม/ฆ้องวงใหญ่/ฆ้องวงเล็ก

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

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - +	- - - +	- - - +	- - - +	- - - +	- - - +	- - - +
+=+=	+=+=	+=+=					

ฉาบเล็ก

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - -	- - - -	- - - -					

กลองยาว

- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ
- - - ป	- พ - พ	- พ - ป					

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระราหู กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1	แทนด้วยสัญลักษณ์	A
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2	แทนด้วยสัญลักษณ์	B
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 3	แทนด้วยสัญลักษณ์	C
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 4	แทนด้วยสัญลักษณ์	D
ส่วนท้ายเพลง	แทนด้วยสัญลักษณ์	E

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระราหู คือ A/B/C/DA/BCD/E

9. เพลงพระศุกร์

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนอง

ลักษณะเฉพาะของพระศุกร์คือ ความรัก และศิลปะ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรักระหว่างหนุ่มสาว ลีลาทำนองเพลงการใช้ลักษณะเพลงบังคับทาง การกรอ และลูกล้อลูกขัด ด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเครื่องเป่า สื่อนัยถึงการสนทนาหยอกล้อกันของชายหนุ่มกับหญิงสาว เป็นบรรยากาศความรื่นรมย์แห่งรัก

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก ประกอบกับขิม และขลุ่ยเพียงออ จึงใช้วงเครื่องสายผสมขิม ซึ่งในลักษณะธรรมชาติของเสียง และคุณภาพเสียงที่มีความนุ่มนวลอ่อนหวาน ช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้รู้สึกถึงความรักได้ดี และสื่อนัยถึงศิลปะอีกประการหนึ่ง ซึ่งในที่นี้หมายถึง “ดนตรี” โดยมีเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ขิม และขลุ่ยเพียงออ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 2 ประกอบกับเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง โทน - รำมะนา ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 6 เพื่อช่วยสร้างความไพเราะและอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึกถึงความรักได้ดี

3) บันไดเสียง

เพลงพระศุกร์ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในเพลงสำหรับเครื่องสาย ด้วยเป็นกลุ่มเสียงที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกไพเราะอ่อนหวาน และยังช่วยให้อารมณ์ของเพลงในชุดนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เนื่องจากเพลงอื่นๆ ที่มีอารมณ์เพลงในทางอ่อนหวาน จะใช้บันไดเสียงเพียงออล่างเป็นส่วนใหญ่ กลุ่มเสียงนี้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่า ก็สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้เป็นอย่างดีเช่นเดียวกัน

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระศุกร์ ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องดนตรี “ขิม” แสดงนัยถึงหญิงสาว ด้วยมีธรรมชาติของเสียงไพเราะ นุ่มนวล จึงใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก และเป็นเครื่องนำในการบรรเลงเพลงนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1.1 ขึ้นต้นด้วยการบรรเลงขิม สอดทำนองเข้ามาในระหว่างที่ทำนองเพลงแขกโหรากำลังจะจบ เพื่อช่วยสร้างความรู้สึกน่าสนใจให้ผู้ฟัง และมีความหลากหลายในการขึ้นทำนองเพลง โดยใช้ทำนองเพลงทางกรอ เพื่อให้เสียงดังยาวต่อเนื่อง ลักษณะแบบบังคับทาง ในประโยคที่ 1.2 จึงให้เครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงรับแบบเสียงเบา แล้วค่อยๆ ปรับเสียงให้ดังเป็นปกติ ประโยคที่ 1.3 ใช้ทำนองเพลงถี่ขึ้นในลักษณะกระสวนทำนองเดียวกัน แต่เปลี่ยน

เสียง ในจังหวะปานกลาง และเริ่มใช้เสียงฉิ่ง กับโทน- รำมะนาบรรเลงเข้ามาประกอบกับทำนองเพลง เพื่อช่วยประดับประดาทำนองเพลงให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น ในประโยคที่ 1.4 เป็นการตั้งต้นและทำนองเชื่อมกับทำนองต่อไป จึงเปลี่ยนกับมาใช้ทำนองเพลงทางกรอ จบด้วยเสียงที่จะใช้เป็นเสียงหลัก (เสียงลา) ในช่วงต่อไป แสดงนัยถึงบรรยากาศการพบกันครั้งแรกของหนุ่มสาว ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1

ขิม

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

ประโยคที่ 1.2

ขิม

- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ๋ - ล๋	- ด - ร	- - - -	- - - -

ซอด้วง

- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ๋ - ล๋	- ด - ร	- - - -	- - - -

ซออู้

- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ๋ - ล๋	- ด - ร	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ๋ - ล๋	- ด - ร	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 1.3

ขิม

- - - ร	ม ซ ม ซ	- - - ซ	ล ด ล ด๋	- - - ด	ร ม ร ม	- ซ๋ - ร	- ม - ซ๋

ซอด้วง

- - - ร	ม ซ ม ซ	- - - ซ	ล ด ล ด๋	- - - ด	ร ม ร ม	- ซ๋ - ร	- ม - ซ๋

ซออู้

- - - ร	ม ซ ม ซ	- - - ซ	ล ด ล ด๋	- - - ด	ร ม ร ม	- ซ๋ - ร	- ม - ซ๋

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ร	ม ซ ม ซ	- - - ซ	ล ด ล ด̣	- - - ด	ร ม ร ม	- ซ̣ - ร	- ม - ซ̣

ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - - -	- - - -	- - จ๋จ	- ต̣ - ท	- - จ๋จ	- ต̣ - ต̣	- - จ๋จ	- ต̣ - ท

ประโยคที่ 1.4

ขิม

- - - ด̣	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ล̣	- ด - ร	- ม - ม̣	- ซ - ล

ซอด้วง

- - - ด̣	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ล̣	- ด - ร	- ม - ม̣	- ซ - ล

ซออู้

- - - ด̣	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ล̣	- ด - ร	- ม - ม̣	- ซ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ด̣	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ล̣	- ด - ร	- ม - ม̣	- ซ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต̣ - ต̣	- - จ๋จ	- ต̣ - ท	- - จ๋จ	- ต̣ - ต̣	- - จ๋จ	- ต̣ - ท

ช่วงที่ 2 เป็นทำนองเด่นของเพลงพระศุกร์ เริ่มด้วยประโยคที่ 2.1 – 2.2 ใช้กลวิธีการล้อ (ลูกล้อ) แสดงถึงการสนทนาหยอกล้อกันของหญิงสาวกับชายหนุ่ม ซึ่งใช้ขิมบรรเลงนำ สื่อนัยแทนฝ่ายหญิงเป็นผู้เริ่มต้นการสนทนา แล้วเครื่องอื่นๆ บรรเลงรับในเสียงลูกตกของทำนองนำ สื่อนัยถึงแทนฝ่ายชายเป็นผู้สอดรับการสนทนา ประกอบกับการบรรเลงฉิ่ง และโทน-รำมะนำ เพื่อช่วยสร้างความไพเราะและอารมณ์ของเพลง แสดงนัยถึงการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรักระหว่างกัน โดยที่ฝ่ายชายจะคล้อยตามฝ่ายหญิง ไม่ว่าฝ่ายหญิงจะกล่าวอย่างไร ฝ่ายชายก็เห็นด้วยตามนั้น ดังเช่นทำนองใน 2

ห้องสุดท้ายของประโยคทั้งสอง เป็นทำนองสั้นๆ เพื่อแสดงนัยถึงการย้ำความคิดเห็นว่าฝ่ายชายคล้อยตามฝ่ายหญิงเสมอ โดยมีประโยคที่ 2.3 ที่เปลี่ยนทำนองไปใช้ลักษณะทำนองแบบบังคับทาง เป็นทำนองเชื่อมประโยคต่อไป ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ขิม

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

ซอด้วง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล

ซออู้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท	- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.2

ขิม

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

ซอด้วง

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

ซออู้

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท	- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.3

ขิม

- - - -	- - - ด๋	- - - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ๋ - ม	- - - ร	- ด - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - ด๋	- - - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ๋ - ม	- - - ร	- ด - ล

ซออู้

- - - -	- - - ด๋	- - - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ๋ - ม	- - - ร	- ด - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - ด๋	- - - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ๋ - ม	- - - ร	- ด - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท	- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.4 – 2.5 เป็นการแสดงนัยการสนทนาหยอกล้อกันของชายหนุ่มกับหญิงสาวที่มีความขัดแย้งกันบ้าง เพื่อสร้างสีสันในการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรัก จึงใช้กลวิธีการบรรเลงขัด (ลูกขัด) บรรเลงล้อรับสลับกันไปมาระหว่างขิมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในประโยคที่ 2.4 ทำนองขิมบรรเลงลงไปในทางเสียงต่ำ ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงเสียงขึ้นไปทางเสียงสูง แต่ลูกตกสุดท้ายเป็นเสียงเดียวกัน (เสียงมี) แสดงนัยถึงการหยอกล้อแต่ยังอยู่ในสาระเดียวกัน ส่วนประโยคที่ 2.5 ทำนองลูกขัดใช้ทำนองถี่ขึ้นจากเดิม ลักษณะประโยคถามตอบ ที่ใช้ทำนองรับมาเป็นทำนองล้อต่อไป จนท้าย

ประโยคจึงบรรเลงพร้อมกันด้วยทำนองเดียวกัน เพื่อแสดงถึงการหยอกล้อกันในลักษณะที่มีอารมณ์ขบขันระหว่างกัน ดังนี้

ประโยคที่ 2.4

ขิม

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

ซอด้วง

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

ซออู้

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท	- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.5

ขิม

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

ซอด้วง

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

ซออู้

ซลซล	- - - -	ม ซ ม ซ	- - - -	ด ร ด ร	- - - -	ร ม ร ม	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

ซลซล	- - - -	ม ซ ม ซ	- - - -	ด ร ด ร	- - - -	ร ม ร ม	- - - -

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท	- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท

ประโยคที่ 2.6 – 2.8 เป็นการบรรเลงพร้อมกันด้วยทำนองบังคับทาง เป็นช่วงเข้าสู่บทสรุปของเพลง ประกอบกับฉิ่ง และโทน-รำมะนำ เพื่อช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้ไพเราะ และแสดงนัยถึงบรรยากาศแห่งรักที่มีการสนทนาหยอกล้อกันอย่างสนุกสนานระหว่างหญิงสาวกับชายหนุ่มที่ดำเนินต่อเนื่องอย่างราบรื่น จึงใช้กลวิธีการดำเนินทำนองด้วยลักษณะเพลงทางกรอเป็นหลัก โดยใช้เสียงลูกตกในช่วงแรก (เสียงลา) จากนั้นจึงเปลี่ยนเสียงลูกตกเป็นเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงคู่สี่ เพื่อเตรียมไปทำนองจบของเพลง ดังนี้

ประโยคที่ 2.6

ขิม

- - - -	- - - รำ	- - - ด	- ล - ร	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม๎ - ล

ซอด้วง

- - - -	- - - รำ	- - - ด	- ล - ร	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม๎ - ล

ซออู้

- - - -	- - - รำ	- - - ด	- ล - ร	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม๎ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - รำ	- - - ด	- ล - ร	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม๎ - ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท	- - จ๋จ	- ต๋ - ต๋	- - จ๋จ	- ต๋ - ท

ขิม

- ซ ล ด	- ล ด ร	- ม ร ด	- ม ซ ล

ซอด้วง

- ซ ล ด	- ล ด ร	- ม ร ด	- ม ซ ล

ซออู้

- ซ ล ด	- ล ด ร	- ม ร ด	- ม ซ ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ซ ล ด	- ล ด ร	- ม ร ด	- ม ซ ล

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท

ประโยคที่ 2.7

ขิม

- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ล	- - - ซ

ซอด้วง

- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ล	- - - ซ

ซออู้

- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ล	- - - ซ

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร๎	- - - ด๎	- - - ล	- - - ซ

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท	- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2.8 (ถอนจังหวะลง)

ขิม

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

ซอด้วง

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

ซออู้

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

ขลุ่ยเพียงออ

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

ฉิ่ง

- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =	- - - +	- - - =

โทน-รำมะนา

- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท	- - จ๎จ	- ต๎ - ต๎	- - จ๎จ	- ต๎ - ท

ส่วนท้ายเพลง ใช้ทำนองเพลงทางเก็บไปในทางเสียงสูง โดยใช้ขิมบรรเลงเครื่องเดียว แบบลอยจังหวะ แล้วทอดจังหวะช้าลงให้เสียงค่อยๆ เบาลงและหายไป (Fade out) เพื่อแสดงนัยถึงบรรยากาศความรื่นรมย์แห่งรักยังคงดำเนินต่อไป ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ขิม (ลอยจังหวะ)

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

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระศุกร์ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1	แทนด้วยสัญลักษณ์	A
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.1-2.5)	แทนด้วยสัญลักษณ์	B
ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.6-2.8)	แทนด้วยสัญลักษณ์	C
ส่วนท้ายเพลง	แทนด้วยสัญลักษณ์	D

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระศุกร์ คือ A/BC/D/

10. เพลงพระเกตุ

1) แรงบันดาลใจ และแนวคิดในการประพันธ์ทำนองเพลง

ลักษณะเฉพาะของพระเกตุ คือ ความโบราณ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงขับกล่อมด้วยวงมโหรีโบราณในทำนองเพลงสรภัญญะ และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ซึ่งเป็นเพลงที่สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในสมัยโบราณ จึงอ้างอิงลีลาทำนองเพลงดังกล่าวในการประพันธ์ เพื่อช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงความโบราณจากท่วงทำนองเพลง และการขับกล่อมด้วยวงมโหรีโบราณ

2) เครื่องดนตรี และรูปแบบการประสมวงดนตรี

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เครื่องเป่า และเครื่องตีที่มีเสียงต่ำที่มีอยู่ในวงมโหรีโบราณ และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่มีลักษณะธรรมชาติของเสียงเหมาะสมกับอารมณ์ของเพลง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ซอสามสาย ซออู้ ขลุ่ยอู้ ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มเหล็ก ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ตามภาพแผนผังการจัดวงดนตรีหมายเลข 1 ประกอบกับเสียงการบรรเลงฆ้องหุ่ย และบัณเฑาะว์ เพื่อช่วยสร้างความกระหึ่มของเสียงในวงดนตรี สร้างความไพเราะ และช่วยให้อารมณ์เพลงแสดงถึงความโบราณได้ดี

3) บันไดเสียง

เพลงพระเกตุ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงกลางแหบ (ทดรxฟซx) และบันไดเสียงชวา (ฟซลxดรx) ซึ่งนิยมใช้บรรเลงในเพลงสรภัญญะ และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ อันเป็นเพลงที่ใช้อ้างอิงในการประพันธ์เพลงนี้ ทั้งยังช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงความโบราณจากท่วงทำนองเพลงได้ด้วย โดยเฉพาะซอสามสาย เมื่อบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้ สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้เป็นอย่างดี

4) กลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง

ทำนองเพลงพระเกตุ ผู้วิจัยอ้างอิงลีลาทำนองเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ และเพลงสรภัญญะเป็นหลัก ใช้บัณเฑาะว์ บรรเลงเป็นจังหวะตกหลักของเพลงโดยตลอด ทั้งยังใช้เสียงฆ้องหุ่ยบรรเลงแทรกระหว่างจบประโยคเพลงโดยตลอด เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับฆ้องหุ่ย เป็นการช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึกถึงการขับกล่อมและแสดงนัยถึงความโบราณ และบรรเลงกลับต้นทุกประโยค เหมือนกับการบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไป

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1.1 ขึ้นต้นด้วยการทำนองที่อ้างอิงลีลาทำนองเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ แต่ปรับปรุงจังหวะในลักษณะเพลงสรภัญญะ ซึ่งใช้ซอสามสาย ซออู้ ขลุ่ยอู้ ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มเหล็ก บรรเลงพร้อมกัน ประกอบเสียงบัณเฑาะว์ กับเสียงฆ้องหุ่ยบรรเลงในเสียงลูกตกของประโยคเพลงบางครั้ง ทำนองจบด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำที่สุดของฆ้องหุ่ย จึงช่วยให้เสียงมี

ความกังวาน และกระหึ่มมากขึ้น ในประโยคที่ 1.2 ทำนองสร้อยของเพลง อ้างอิงลีลาทำนองเพลงสรภัญญะ จบด้วยเสียงซอลเช่นเดิม ดังนี้

ส่วนเนื้อเพลง

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

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

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -
- - - มฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - -

- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - -
- - - ดฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ดฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -

- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -

ประโยคที่ 1.2 สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- - - รฺ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รฺ	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - รฺ	- - - -	- - - ล	- - - รฺ	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - -						

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -

- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - - -
- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -						

ช่วงที่ 2 ยังคงอ้างอิงลีลาทำนองเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ แต่ปรับปรุงจังหวะในลักษณะเพลงสรภัญญะเช่นกัน แต่เปลี่ยนลูกตกสุดท้ายของประโยคเป็นเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงคู่สี่ของซอล เพื่อให้ความรู้สึกกลมกลืนกับทำนองในช่วงแรก และบรรเลงต่อด้วยทำนองสร้อยซึ่งใช้ทำนองเดียวกัน แต่เปลี่ยนเสียงเป็นเสียงในคู่สี่ของช่วงที่ 1 เช่นกัน ทั้งนี้ ยังใช้ฆ้องหุ่ยบรรเลงแทรกระหว่างจบประโยคเพลงด้วยทั้งสองช่วง เพื่อสร้างเสียงทุ้มต่ำที่มีความกังวานมากขึ้น และแสดงความโดดเด่นให้กับเสียงฆ้องหุ่ย เป็นการช่วยสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดความรู้สึกถึงการขับกล่อมและแสดงนัยถึงความโบราณ ดังนี้

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 2.1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

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

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- - - -
- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล฻	- - - -	- - - ฟ฻	- - - -

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

- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ล฻	- - - -	- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -

ประโยคที่ 2.2 สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล฻	- - - -
- - - ร	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ด	- - - ล฻	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -						

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -

- - - ร	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ล	- - - ร	- - - -
- - - ลฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - มฺ	- - - ลฺ	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -						

ส่วนท้ายเพลง เป็นบทสรุปของเพลง ประโยคที่ 1 อ้างอิงลีลาทำนองท่อน 2 ของเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ซึ่งมีทำนองที่ใช้การบรรเลงย้ำเสียงเดิม และลูกตกสุดท้ายของประโยคคงเป็นเสียงเรเช่นเดิม ส่วนทำนองสร้อยในประโยคที่ 2 อ้างอิงลีลาทำนองเพลงสรภัญญะเช่นกัน ทั้งนี้ ทำนองสร้อยในแต่ละช่วงของเพลงนี้ ถือเป็นทำนองเด่นของเพลงพระเกตุ ดังนี้

ส่วนท้ายเพลง

ประโยคที่ 1 (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

- - - รฺ	- - - -	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -						

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - -
- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - ล฻	- - - ล฻	- - - ซฺ	- - - ล฻	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ร	- - - -						

ประโยคที่ 2 สร้อย (บรรเลง 2 เที่ยว)

ซอสามสาย/ซออู้/ขลุ่ยอู้

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

ฆ้องวงใหญ่/ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ฟ฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -

- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ล	- - - ร	- - - -
- - - ซฺ	- - - -	- - - ม฻	- - - -	- - - ซฺ	- - - ม฻	- - - ล฻	- - - -

- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

ฆ้องหุ่ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - -						

5) สังคีตลักษณ์

การแบ่งลักษณะทำนองเพลงพระเกตุ กำหนดสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.1) แทนด้วยสัญลักษณ์ A

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 1 (1.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.1) แทนด้วยสัญลักษณ์ C

ส่วนเนื้อเพลง ช่วงที่ 2 (2.2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B’1

ส่วนท้ายเพลง (ประโยคที่ 1) แทนด้วยสัญลักษณ์ D

ส่วนท้ายเพลง (ประโยคที่ 2) แทนด้วยสัญลักษณ์ B’2

ดังนั้น สังคีตลักษณ์เพลงพระเกตุ คือ AABB/CCB’1 B’1/DDB’2B’2/

4.2 กระบวนการฝึกซ้อมการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

1. ลักษณะวิธีการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

ภาพที่ 30 การแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 9 มิถุนายน 2559 ณ ห้องประชุมพูนทรัพย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา

คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ในครั้งนี้ บรรเลงโดยนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา (วิชาเอกดนตรีไทย) ชั้นปีที่ 2 – 4 คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จำนวน 30 คน เป็นนักดนตรีหลัก โดยมีลักษณะวิธีการบรรเลงดังนี้

วงดนตรีหมายเลข 1 หมายเลข 2 หมายเลข 3 สำหรับใช้บรรเลงเพลงเทพนพเคราะห์ฝ่ายศุภเคราะห์ (ดาวที่ให้คุณมากกว่าโทษ) ดังนี้

ภาพที่ 31 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระจันทร์
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 32 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระพฤหัสบดี
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 33 วงดนตรีหมายเลข 1 บรรเลงเพลงพระเกตุ
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 34 วงดนตรีหมายเลข 2 บรรเลงเพลงพระศุกร์

(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 35 วงดนตรีหมายเลข 3 บรรเลงเพลงพระพุธ

(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

วงดนตรีตรงกลาง หมายเลข 5 สำหรับบรรเลงเพลงแขกโหรา ซึ่งใช้เป็นเพลงเชื่อมระหว่างเพลงเทพนพเคราะห์ทั้งสองฝ่าย ดังนี้

ภาพที่ 36 วงดนตรีหมายเลข 5 บรรเลงเพลงแขกโหรา

(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

วงดนตรีหมายเลข 4 สำหรับบรรเลงเพลงเทพนพเคราะห์ฝ่ายบาปเคราะห์ (ดาวที่ให้โทษมากกว่าคุณ) ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์, เพลงพระอังคาร, เพลงพระเสาร์ และเพลงพระราหู ดังนี้

ภาพที่ 37 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระอาทิตย์
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

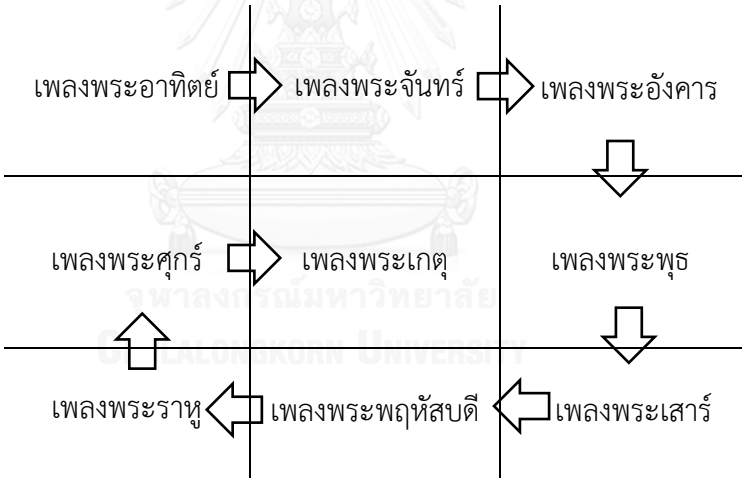
ภาพที่ 38 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระอังคาร
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 39 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระเสาร์
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

ภาพที่ 40 วงดนตรีหมายเลข 4 บรรเลงเพลงพระราหู
(ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2559)

วงดนตรีด้านบน หมายเลข 6 เป็นวงเครื่องกำกับจังหวะ และเครื่องดนตรีประกอบอื่นๆ ทั้งหมด สำหรับบรรเลงประกอบเพลงต่างๆ ในทุกวงดนตรี

ลำดับการบรรเลง ใช้ลักษณะการบรรเลงสลับกันระหว่างวงดนตรีด้านซ้ายกับด้านขวา โดยมีวงดนตรีตรงกลาง (หมายเลข 5) บรรเลงรับและส่งต่อให้กับวงต่างๆ ผู้วิจัยอ้างอิงแนวคิดวิธีการนับกำลังพระเคราะห์ตามหลักโหราศาสตร์ที่จัดวางตำแหน่งเทพนพเคราะห์ระหว่างฝ่ายบาปเคราะห์กับฝ่ายศุภเคราะห์สลับกันไป ดังนี้ พระอาทิตย์ พระจันทร์ พระอังคาร พระพุธ พระเสาร์ พระพฤหัสบดี พระราหู พระศุกร์ และพระเกตุ โดยเริ่มนับครั้งแรกในตำแหน่งพระพุธเสมอ ดังอธิบายไว้ข้างต้น การบรรเลงในลักษณะดังกล่าว เป็นการแสดงนัยถึงดวงชะตาชีวิตมนุษย์ตามหลักโหราศาสตร์ที่มีช่วงชีวิตที่มีความสุขและช่วงที่มีความทุกข์สลับกัน ดังสุภาษิตว่า “ชั่วเจ็ดที ดีเจ็ดหน” ทั้งนี้ ในการแสดงลำดับการบรรเลง เริ่มต้นด้วยเพลงพระอาทิตย์เป็นปฐม ซึ่งมีนัยสำคัญหมายถึงแสงสว่างแห่งปัญญาเปรียบเสมือนจุดเริ่มแห่งพลังทั้งปวง โดยเชื่อมต่อและบรรเลงจบด้วยเพลงแขกโหราเป็นลำดับสุดท้าย เพื่อแสดงนัยถึงการเริ่มต้นในวัฏจักรต่อเนื่องไป ตามแผนผังลำดับการบรรเลงตามหลักโหราศาสตร์ในตำรามหาทักษา (เครื่องหมายลูกศร หมายถึง การบรรเลงเพลงแขกโหรา) ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 41 แผนผังลำดับการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์
ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ แบบที่ 1

ทั้งนี้ สามารถแสดงลำดับการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ในอีกลักษณะหนึ่งได้ดังนี้

1. เพลงพระอาทิตย์
2. เพลงแขกโหรา
3. เพลงพระจันทร์
4. เพลงแขกโหรา

5. เพลงพระอังคาร
6. เพลงแขกโหรา
7. เพลงพระพุธ
8. เพลงแขกโหรา
9. เพลงพระเสาร์
10. เพลงแขกโหรา
11. เพลงพระพฤหัสบดี
12. เพลงแขกโหรา
13. เพลงพระราหู
14. เพลงแขกโหรา
15. เพลงพระศุกร์
16. เพลงแขกโหรา
17. เพลงพระเกตุ
18. เพลงแขกโหรา

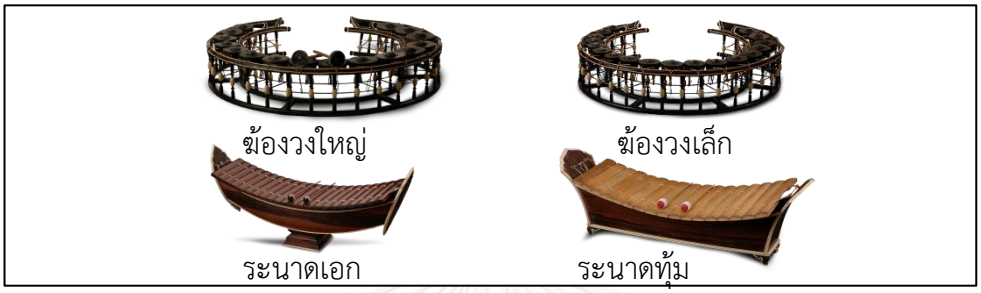
รูปแบบการแสดงผลงานในลักษณะดนตรีพรรณนา โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีอื่นๆ รวมถึงใช้เครื่องกำกับจังหวะต่างๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม เพื่อช่วยสร้างความไพเราะ สร้างสีสันและสื่อนัยต่างๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ประกอบด้วย

1. เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ได้แก่ จะเข้ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ ขิม ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก ดังภาพเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ภาพที่ 42 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี
(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

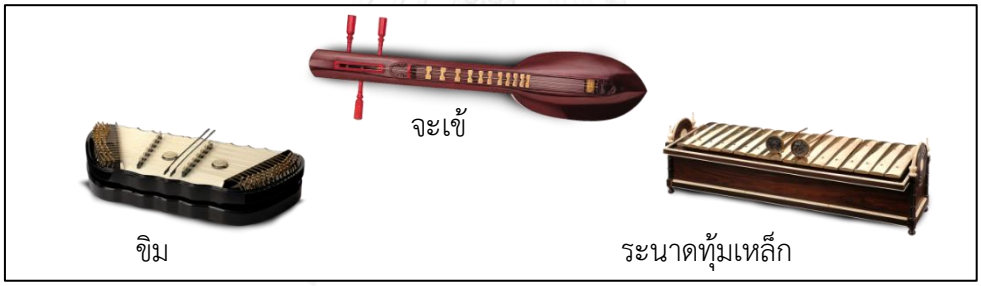
ภาพที่ 43 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)



ภาพที่ 44 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)



ภาพที่ 45 ภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

2. เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ โทน-รำมะนา กลองแขก กลองยาว กลองทัด ตะโพน เปิงมางคอก ตะโพนมอญ และแทมบูริน ดังภาพเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ภาพที่ 46 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 1

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

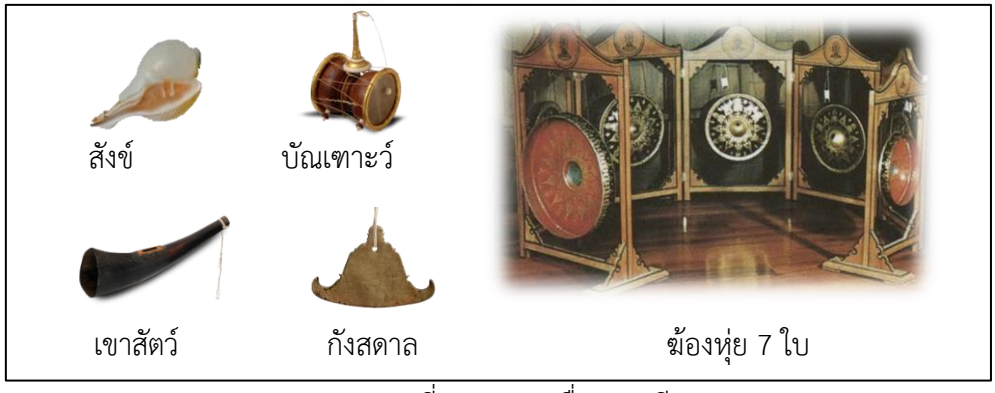
ภาพที่ 47 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 2

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

ภาพที่ 48 ภาพเครื่องกำกับจังหวะ 3

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

3. เครื่องดนตรีอื่นๆ ได้แก่ ฆ้องหุ่ย 7 ใบ สังข์ เขาสัตว์ และกังสดาล ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 49 ภาพเครื่องดนตรี

(Tkapp.tkpark.or.th, 2559: ออนไลน์)

นอกจากนี้ คุณภาพของเสียงเครื่องดนตรีหรือคุณภาพเสียงของวงดนตรีเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเกิดความไพเราะทำให้ผู้ฟังซาบซึ้งได้ ดังนั้น การถ่ายทอดความไพเราะในดนตรีเพื่อให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟังนั้น ย่อมขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีที่สามารถถ่ายทอดผลงานได้ตรงตามทำนอง จังหวะ และอารมณ์เพลงที่ได้กำหนดไว้ เพราะการบรรเลงดนตรี

เป็นกระบวนการแปลความหมายนัยต่างๆ ของผู้ประพันธ์ออกมาเป็นภาษาดนตรี ผู้วิจัยจึงกำหนดเกณฑ์การพิจารณาคัดเลือกนักดนตรีในการบรรเลงโดยจะต้องมีฝีมือ มีปฏิภาณไหวพริบ มีประสบการณ์ด้านดนตรี และมีความรับผิดชอบในหน้าที่ของตนและส่วนรวมเป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์

2. การฝึกซ้อม และความร่วมมือของนักดนตรี

การแสดงในครั้งนี้ นักดนตรีทุกคนให้ความร่วมมือในการต่อเพลง การฝึกซ้อมส่วนตัว และการฝึกซ้อมรวมวงเป็นอย่างดี โดยใช้สถานที่ คือ ห้องปี่พาทย์ของสาขาวิชาดนตรีศึกษา อาคาร 30 คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นสถานที่หลักในการฝึกซ้อม

3. ปัญหา อุปสรรค และการแก้ไขในการปรับวงดนตรี

กระบวนการฝึกซ้อม และปรับวงในการบรรเลงผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ พบปัญหา อุปสรรค และการแก้ไข ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

3.1 ปัญหา: ไม่มีเครื่องดนตรีบางชนิดที่ต้องใช้ในการบรรเลง

เนื่องจากผลงานสร้างสรรค์บางเพลง ประพันธ์ขึ้นเพื่อเลียนสำเนียงเพลงของต่างชาติ ทำให้ควรใช้เครื่องดนตรีของชาตินั้นๆ เข้ามาบรรเลงร่วมด้วย แต่ด้วยข้อจำกัด ทำให้ไม่สามารถจัดหาเครื่องดนตรีหรือนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องนั้นได้ เช่น กลองทับบล้า เป็นต้น

การแก้ไข: ใช้เครื่องดนตรีอื่นที่มีลักษณะของเสียง และคุณภาพเสียงใกล้เคียงกัน เช่น ใช้กลองแขกตัวเมีย แทนกลองทับบล้า เป็นต้น

3.2 ปัญหา: เครื่องดนตรี (เครื่องตี) มีระดับเสียงไม่เท่ากัน

เครื่องดนตรีที่ใช้การในฝึกซ้อม และการแสดงผลงาน เป็นเครื่องดนตรีที่มีการใช้งานสำหรับการฝึกซ้อมของนักศึกษาอยู่เกือบตลอดในแต่ละปีการศึกษา จึงทำให้เกิดเหตุการณ์ตะกั่วหลุดอยู่เสมอ ส่งผลให้ระดับเสียงของเครื่องดนตรี (เครื่องตี) ไม่เท่ากัน และมีผลการคุณภาพเสียงในการบรรเลงรวมวงอย่างมาก

การแก้ไข: ดำเนินการว่าจ้างผู้ที่มีความเชี่ยวชาญให้เทียบเสียงเครื่องดนตรีเป็นแนวเดียวกันทั้งหมด และในระหว่างฝึกซ้อม ต้องคอยย้ำเตือนนักดนตรี ในกรณีเกิดเหตุการณ์ตะกั่วหลุดให้รีบติดตะกั่วทันที ป้องกันการลืมหรือตะกั่วหาย

3.3 ปัญหา: นักดนตรีไม่ตรงเวลา

ในการฝึกซ้อม นักดนตรีมักเดินทางมาล่าช้ากว่าเวลาตามที่ได้นัดหมายไว้ในการเริ่มฝึกซ้อมในแต่ละวัน ส่งผลให้การซ้อมล่าช้า และนักดนตรีที่เดินทางมาตรงตามเวลา จำเป็นต้องคอยให้ครบทั้งหมด จึงจะสามารถฝึกซ้อมรวมวงได้

การแก้ไข: ใช้วิธีการ 3 ประการ คือ 1) กำชับให้นักดนตรีทุกคนมาตรงเวลา โดยมอบให้ผู้ช่วยผู้ฝึกซ้อมเป็นผู้ติดตามนักดนตรีหลายคน 2) กำหนดเวลานัดหมายให้เร็วขึ้นกว่าปกติประมาณครึ่งชั่วโมง หรือ 1 ชั่วโมง และ 3) ฝึกซ้อมเฉพาะนักดนตรีที่มาตรงตามเวลา ในลักษณะซ้อมเดี่ยวหรือซ้อมรวมเป็นวงที่มีสมาชิกมากที่สุดไปพลางก่อน ระหว่างรอนักดนตรีคนอื่น

3.4 ปัญหา: ทักษะฝีมือของนักดนตรี

การบรรเลงเพลงเทพนพเคราะห์บางเพลง ต้องใช้ทักษะฝีมือของนักดนตรีที่ความเชี่ยวชาญระดับหนึ่ง จึงจะสามารถสำแดงอารมณ์เพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ พบว่า มีนักดนตรีบางคนยังขาดทักษะฝีมือบางประการ เช่น ความคล่องของมือซ้ายมือขวา การกรอให้เสียงละเอียดลออ การตีกลองให้ดังกระหึ่มในระดับพอดี เป็นต้น

การแก้ไข: เมื่อเสร็จสิ้นการซ้อมรวมวง จะนัดหมายให้นักดนตรีที่มีปัญหาดังกล่าว มาฝึกซ้อมเดี่ยวตัวต่อตัว และมอบหมายให้ไปฝึกซ้อมต่อในเวลาว่างเพิ่มเติม

3.5 ปัญหา: นักดนตรีไม่มีประสบการณ์จากการปรับวงในการบรรเลงโดยผู้เชี่ยวชาญ

การปรับวงดนตรีสำหรับการบรรเลงเพลงนั้น มีรายละเอียดปลีกย่อยหลายประการ ซึ่งผู้ที่ได้รับการปรับต้องมีความเข้าใจ และมีทักษะที่จะสามารถบรรเลงให้ได้ตามวัตถุประสงค์ของผู้ปรับ จึงจะสามารถสำแดงอารมณ์เพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ นักดนตรีส่วนใหญ่ยังไม่มีประสบการณ์ดังกล่าว ส่งผลให้ต้องใช้เวลานานในการปรับความเข้าใจ และฝึกซ้อมฝีมือเพิ่มเติมทั้งในระดับส่วนตัวและระดับการรวมวง

การแก้ไข: ผู้ควบคุม และผู้ช่วยผู้ควบคุมการฝึกซ้อม อธิบายและปรับความเข้าใจเพิ่มเติมให้กับนักดนตรีภายหลังเสร็จสิ้นการซ้อมรวมวง และนัดหมายให้นักดนตรีไปฝึกซ้อมต่อในเวลาว่างเพิ่มเติม ส่วนระหว่างการฝึกซ้อม หากช่วงใดการบรรเลงระหว่างนั้นยังไม่เรียบร้อย จะต้องให้ซ้อมเฉพาะช่วงนั้น จนกว่าจะบรรเลงได้เรียบร้อยตามที่ปรับไว้

3.6 ปัญหา: อารมณ์หรือทำนองเพลงบางช่วง ไม่สอดคล้องกับอารมณ์เพลงที่ต้องการ

ผลงานสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลง โดยได้รับคำแนะนำเพื่อปรับปรุงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นจากอาจารย์ที่ปรึกษา และคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ในการประพันธ์ ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลงจำนวนหลายครั้ง หลายรูปแบบ (Version) กระทั่งได้รับความเห็นชอบจากอาจารย์ที่ปรึกษา ทั้งนี้ เมื่อนำเพลงดังกล่าวทั้งหมดมาฝึกซ้อมให้นักดนตรีบรรเลงต่อเนื่องกันไปตามวิธีการดังกล่าวในข้อ 1. พบว่า อารมณ์หรือทำนองเพลงบางช่วง ไม่สอดคล้องกับอารมณ์เพลงที่ต้องการแสดงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ส่งผลต่อภาพรวมของเพลงนั้น และเพลงทั้งหมดด้วย

การแก้ไข: ผู้วิจัยได้นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อขอคำแนะนำจำนวน 2 เพลง และได้ปรับปรุงทำนองเพลงตามคำแนะนำ ดังนี้ 1) ช่วงที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงพระศุกร์ ได้เพิ่มทำนองท้ายประโยคแรกออกไปอีก 2 ห้อง เพื่อทำให้ทำนองเพลงครบ 8 จังหวะใน 1 ประโยค ช่วยให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกสบาย ไม่ติดขัด เพราะทำนองเดิมมี 6 ห้อง อาจทำให้รู้สึกทำนองเพลงขาด ไม่ครบประโยค 2) ช่วงท้ายเพลงพระพฤหัสบดี ทำนองห่าง และช้าเกินไป ทำให้เกิดอารมณ์เพลงที่ไม่เหมาะสม จึงได้ปรับปรุงทำนองใหม่ให้มีความกระชับมากขึ้น และให้บรรเลงย้อนกลับในช่วงแรกอีกครั้งหนึ่ง เพื่อซ้ำทำนองให้ผู้ฟังสามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น และส่งเสริมให้ทำนองในช่วงที่ 3 เป็นทำนองเด่นของเพลง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ลักษณะการวิจัยสร้างสรรค์ เพื่อประพันธ์ทำนองเพลง ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ โดยถ่ายทอดลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ผ่านบทเพลง สร้างองค์ความรู้ในการประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ ในรูปแบบดนตรีพรรณนา ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดความเชื่อด้านโหราศาสตร์ไทยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ในรูปแบบดนตรีพรรณนา จำนวน 9 เพลง ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) เพลงพระอังคาร (การต่อสู้) เพลงพระพุธ (การเจรจา) เพลงพระเสาร์ (เล่ห์กล) เพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) เพลงพระราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) เพลงพระเกตุ (โบราณ) ทั้งยังประพันธ์เพลงเพิ่มเติมอีก 1 เพลง คือ เพลงแขกโหรา เพื่อทำหน้าที่ประสานและเชื่อมต่อทำนองเพลงทั้งหมด

เครื่องมือที่ใช้การวิจัย ได้แก่ ผู้วิจัย เครื่องดนตรี คอมพิวเตอร์ เครื่องบันทึกเสียง และกล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว โดยรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับตำนานเทพนพเคราะห์ โหราศาสตร์ไทย การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ทฤษฎีสัญวิทยา ทฤษฎีดุริยางค์ไทย หลักการประพันธ์เพลงไทย และหลักการปรับวงดนตรี เพื่อเป็นหลักในการประพันธ์เพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) แสดงนัยถึงแรงบันดาลใจของผู้วิจัย โดยใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียงที่สามารถแสดงนัยต่างๆ จากการเรียบเรียงทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบอื่นๆ แต่ละเพลงนั้น ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนเนื้อเพลง เป็นการประพันธ์ทำนองเพื่อแสดงถึงลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ซึ่งใช้กลวิธีต่างๆ และส่วนท้ายเพลง เป็นการสรุปความ และเป็นท่อนจบของเพลงนั้น

นอกจากนี้ เอกภาพในเพลงชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ อยู่ที่เพลงแขกโหรา ซึ่งเป็นเพลงสำคัญที่ใช้ประสานเข้าและเชื่อมต่อหรือส่งต่อไปยังเพลงอื่นๆ เสมือนการพักของอารมณ์เพลง ทำให้ผู้ฟังเกิดความผ่อนคลายอารมณ์ และเตรียมพร้อมสำหรับการฟังบทเพลงต่อไปได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ แสดงถึงบทบาทของเสียงดนตรีที่สามารถสะท้อนความเชื่อด้านโหราศาสตร์เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ โดยแสดงนัยต่างๆ ได้เป็นอย่างดี ซึ่งสามารถสรุปรายละเอียดสำคัญดังนี้

1. เพลงแขกโหรา ทำหน้าที่เป็นเพลงประสานและเชื่อมต่อระหว่างเพลง ได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงดนตรีอินเดีย เพื่อแสดงนัยถึงรากฐานด้านโหราศาสตร์ไทยที่มีต้นกำเนิดจากประเทศอินเดีย เป็นสายสัมพันธ์ในการเชื่อมต่อเพลงเทพนพเคราะห์แต่ละองค์ ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางกลาง ซึ่งสามารถเชื่อมเสียงระหว่างบันไดเสียงต่างๆ ในแต่ละเพลงได้อย่างเหมาะสม และช่วยให้อารมณ์เพลงรู้สึกถึงสำเนียงแขก (อินเดีย) ได้ดี ลีลาทำนองใช้ลักษณะการเอื้อนเสียงเชื่อมต่อกัน การเล่นจังหวะลักเหลื่อมกันจังหวะหลัก การใช้เสียงโดรน โดยมีทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 2 สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB/D/AB/

2. เพลงพระอาทิตย์ ลักษณะเฉพาะ คือ ความยิ่งใหญ่ และอำนาจ เพลง ได้รับแรงบันดาลใจจากการเคลื่อนที่ของพระอาทิตย์ในท้องฟ้า ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบสร้างสรรค์แนวใหม่ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางในที่ช่วยให้ความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ และพลังอำนาจได้ดี ประกอบกับเครื่องตีมีเสียงสูงสุดตรงกันในเสียงฟา สอดคล้องกับบันไดเสียงนี้ ด้วยลีลาทำนองเพลงเริ่มจากเสียงต่ำ แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงเสมอ สื่อนัยถึงการเคลื่อนที่ของพระอาทิตย์ โดยทำนองเด่นอยู่ในประโยคที่ 2.11 - 2.12 สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/BB/C/

3. เพลงพระจันทร์ ลักษณะเฉพาะ คือ ความอ่อนหวาน นุ่มนวล ได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีพระจันทร์ลอยเด่นกลางท้องฟ้า ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณและสร้างสรรค์แนวใหม่ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่างที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกอ่อนหวานได้ดี เครื่องเครื่องสายและเครื่องเป่า สามารถบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้ได้ดี ลีลาทำนองมีลักษณะเป็นเพลงบังคับทาง มีลูกล้อลูกขัด และการบรรเลงลอยจังหวะ แสดงนัยถึงบรรยากาศยามค่ำคืนที่มีพระจันทร์ลอยเด่นอยู่กลางท้องฟ้า มีแสงดาวกระพริบ และสายลมพลิ้วไหว ทำให้รู้สึกถึงความอ่อนหวาน ทำนองเด่นอยู่ในประโยคที่ 2.1 - 2.7 สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/B/C/

4. เพลงพระอังคาร ลักษณะเฉพาะ คือ การต่อสู้ และสงคราม ได้รับแรงบันดาลใจจากการต่อสู้ประจัญบานในสงครามประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบสร้างสรรค์แนวใหม่ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน และทางกลางแหบ ที่อยู่ในช่วงระดับเสียงต่ำและเสียงกลาง ช่วยให้ทำนองเพลงเกิดความรู้สึกไปในทางดุดัน แกร่งกร้าว เครื่องตีสามารถบรรเลงในกลุ่มเสียงนี้ได้ดี ลีลาทำนองดำเนินทำนองเก็บแบบบังคับทาง โดยมีทำนองหลักยืนพื้น ประกอบกับการเหลื่อม และลูกล้อลูกขัดเป็นหลัก แสดงนัยถึงการต่อสู้ในสงครามระหว่าง 2 ทัพ ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 2 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AA/B/C/

5. เพลงพระพุธ ลักษณะเฉพาะ คือ การเจรจาสื่อสาร ได้รับแรงบันดาลใจจากการสนทนาของกลุ่มบุคคล (3 คน) ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบสร้างสรรค์แนวใหม่ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่างที่อยู่ในช่วงระดับเสียงกลางและเสียงสูง สามารถช่วยให้ทำนองเพลงเกิดความรู้สึกถึงความไพเราะอ่อนหวาน เครื่องเป่าสามารถสร้างคุณภาพเสียงได้ดี ลีลาทำนองใช้กลวิธีการแปลทำนองจากทำนองหลัก และลูกล้อลูกขัดเป็นหลัก สื่อนัยถึงบุคคลกำลังสนทนากันในเรื่องที่มีความคิดเห็นตรงกัน หรือมีข้อสงสัยเล็กน้อย ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 2 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/A”/A”1/

6. เพลงพระเสาร์ ลักษณะเฉพาะคือ เล่ห์กล และความลึกลับ ได้รับแรงบันดาลใจจากการคิดวางแผนการรบของชาวพม่าในการรบกับไทย ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน และทางกลางแหบ ที่ช่วยสร้างอารมณ์เพลงสำเนียงพม่าได้ดี และเหมาะสมสำหรับเครื่องตี ลีลาทำนองเพลงใช้การแบ่งมือซ้ายขวาในการบรรเลงของเครื่องตี รวมถึงการสลับทำนองที่มีจังหวะช้าและเร็ว ซึ่งใช้เป็นทำนองสร้อยของเพลง เพื่อช่วยแสดงนัยถึงการคาดการณ์ไม่ได้ และช่วยสร้างสำเนียงพม่า สื่อนัยถึงเล่ห์กลที่มีความลึกลับซับซ้อน คาดการณ์ไม่ได้ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 2 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB/CB’/DB’/

7. เพลงพระพฤหัสบดี ลักษณะเฉพาะ คือ ความศักดิ์สิทธิ์ ได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ประพันธ์ทำนองเพลงอยู่ในรูปแบบอิงขนบโบราณและสร้างสรรค์แนวใหม่ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางใน ซึ่งนิยมใช้ในเพลงหน้าพาทย์ และอยู่ในช่วงระดับเสียงต่ำและเสียงกลาง ช่วยให้อารมณ์ของเพลงสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ได้ดี เครื่องดนตรีตี สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้ดี ลีลาทำนองใช้เสียงระนาดทุ้มเหล็กเป็นทำนองพื้น เครื่องดนตรีอื่นดำเนินทำนองหลัก ร่วมกับเสียงสังข์ เสียงกังสดาล และเสียงฆ้องหุ่ย บรรเลงประกอบ สื่อนัยถึงความศักดิ์สิทธิ์ ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 3 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/B/C/B/

8. เพลงพระราหู ลักษณะเฉพาะ คือ นักเลง และความสนุกสนาน ได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็ง ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง เพื่อให้อารมณ์ของเพลงในชุดนี้มีความหลากหลายมากขึ้น และเครื่องดนตรีตี สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้ดี ลีลาทำนองจังหวะรวดเร็ว ใช้กลวิธีการแปลทำนองจากทำนองหลัก ประกอบกับเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะหลายชนิด แสดงนัยถึงความเป็นนักเลงดนตรี ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 5 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/B/C/DA/BCD/E/

9. เพลงพระศุกร์ ลักษณะเฉพาะคือ ความรัก และศิลปะ ได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศในการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรักครั้งแรกระหว่างหนุ่มสาว ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออบนที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกไพเราะอ่อนหวาน และช่วยให้อารมณ์

ของเพลงในชุดนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เครื่องสาย และเครื่องเป่า สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้ดี ลีลาทำนองมีลักษณะเป็นเพลงการกรอแบบบังคับทาง และลูกล้อลูกขัดเป็นหลัก แสดงนัยถึงบรรยากาศการสร้างปฏิสัมพันธ์แห่งรักครั้งแรกระหว่างหนุ่มสาว ทำนองเด่นอยู่ในช่วงที่ 2 ของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A/BC/D/

10. เพลงพระเกตุ ลักษณะเฉพาะ คือ ความโบราณ ได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงขับกล่อมด้วยวงมโหรีโบราณ และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ประพันธ์ทำนองเพลงในรูปแบบอิงขนบโบราณ อยู่ในกลุ่มบันไดเสียงกลางแหบ และบันไดเสียงชวา ซึ่งนิยมใช้บรรเลงในเพลงสรภัญญะ และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ อันเป็นเพลงที่ใช้อ้างอิงในการประพันธ์เพลงนี้ และช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงความโบราณ โดยเฉพาะซอสามสาย สามารถสร้างคุณภาพเสียงได้ดี ลีลาทำนองอ้างอิงทำนองเพลงสรภัญญะ และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ แสดงนัยถึงการบรรเลงขับกล่อมด้วยวงมโหรีโบราณ ทำนองเด่น คือ ทำนองสร้อยในแต่ละช่วงของเพลง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AABB/CCB”1B”1/DDB”2 B”2/

สำหรับการสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ ในรูปแบบดนตรีพรรณนา ผู้วิจัยใช้องค์ความรู้การประพันธ์เพลง ประกอบด้วยกลวิธีการประพันธ์เพลงโดยใช้แรงบันดาลใจของผู้วิจัยเป็นแนวคิดสำคัญในการประพันธ์เพลง รวมกับการจัดองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ ซึ่งมีผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของผู้ฟัง เช่น การปรับความเข้มของเสียง การเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีธรรมชาติของเสียงในลักษณะต่างๆ การใช้เครื่องกำกับจังหวะ เพื่อช่วยสร้างสีสันและแสดงนัยต่างๆ ของบทเพลง การใช้เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเครื่องดนตรี และการปรับวงดนตรี เพื่อปรุงแต่งอารมณ์เพลงให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ แสดงถึงคุณค่าในด้านการสะท้อนความเชื่อด้านโหราศาสตร์เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์เป็นท่วงทำนองเพลงที่มีความไพเราะ ช่วยสร้างสุนทรียรสให้ผู้ฟังมีความสุข เกิดจินตนาการตามอารมณ์เพลงที่แสดงนัยถึงแรงบันดาลใจ และแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียงที่สามารถแสดงนัยต่างๆ จากการเรียบเรียงทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบอื่นๆ ทั้งยังทำให้ผู้ประพันธ์ได้รับประสบการณ์สำคัญในการประพันธ์เพลงโดยใช้แรงบันดาลใจ และจินตนาการเป็นแนวคิดสำคัญ รวมถึงการเลือกและจัดกลุ่มเครื่องดนตรีให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการประพันธ์ ทั้งยังสามารถการนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาการประพันธ์เพลงไทยในรูปแบบดนตรีพรรณนา เพื่อถ่ายทอดเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยการตีความหมายเชิงสัญญะจากข้อมูลเหล่านั้นในรูปแบบบทเพลงต่างๆ แต่กระนั้นก็ตาม พบว่า การประพันธ์เพลงครั้งนี้ มีข้อจำกัด

บางประการ เช่น ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียง (Pitch) คุณภาพเสียง (Tone color) และประเภทของเครื่องดนตรี เนื่องจากผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีและประดิษฐ์ด้วยไม้ จึงเกิดข้อจำกัดในเรื่องความหลากหลายในการสร้างคุณภาพเสียงลักษณะต่างๆ ของทำนองเพลง หากนำเครื่องดนตรีหรือเครื่องกำกับจังหวะอื่นๆ อาทิ ฮาร์พ (Harp), มาริมบา (Marimba), ฮาร์โมนิก้า (Harmonica), ระฆังราว (Tubular bells) หรือทิมปานี (Timpani) เข้ามาประกอบ รวมถึงใช้วิธีการประพันธ์เพลงในลักษณะอื่นๆ ย่อมเป็นกรณีศึกษาให้สามารถสร้างสรรค์เพลงที่มีความหลากหลายได้มากยิ่งขึ้น

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ สามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาหรือเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแปลกใหม่ในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กันยาวีร์ สัทธาพงษ์. *คิดใหม่ โหราศาสตร์หลังนวยุค*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

กัลยาณสิทธิวัฒน์, พระครู. พิธี*การสวดนพเคราะห์ อานุภาพพุทธมนต์กำจัด ทุกข์ โศก โรค ภัย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2553.

กาญจนา แก้วเทพ. *การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค*. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

กิตติ วัฒนะมหาตม์. *คู่มือบูชาเทพฉบับสมบูรณ์*. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุคส์ 2553.

โกวิทย์ ขันธศิริ. *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก เบื้องต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. *ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

จเร สำอางค์. *สมองดี ดนตรีทำได้*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2550.

จอห์นนพดล วศินสุนทร, "แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification)" http://johnnopadon.blogspot.com/2015/10/semiology-and-signification.html (เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม 2556).

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *พระราชพิธีสิบสองเดือน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์แสงดาว จำกัด, 2556.

เจตนา นาควัชระ. *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2542.

เจนดุริยางค์, พระ. *แบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร, 2527.

เจริญ มาบุตร. *การวาดภาพเทวดาและเทพนพเคราะห์*. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2553.

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

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. *การวิจัยทางศิลปะ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์*.

พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา, 2555.

ซิเซโร. *รู้เขารู้เราด้วยโหราศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: นำอักษรการพิมพ์, 2535.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, (ม.ป.ป.).

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ทัศนีย์ ทานตวณิช. *คติชาวบ้าน*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน, 2523.

เทพ สงวนกิตติพันธ์, "ความเชื่อ" http://www.stou.ac.th/Offices/rdec/udon/upload/socities9_10.html (เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2554).

ธนกร สินเกษม. "โหราศาสตร์ไทย และเทพนพเคราะห์." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 20 กันยายน 2555.

ธนู แก้วโอภาส. *ศาสนาโลก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ, 2542.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. *บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ*. เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2521.

นิยะดา ทาสุคนธ์. *ตำราภาพเทวรูป และเทวดานพเคราะห์*. กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2535.

บริรักษ์เวชการ, พระยา. *หลักโหราศาสตร์ทั่วไป มูลฐานของโหราศาสตร์และประโยชน์ของการศึกษาโหราศาสตร์ มรดกแห่งโหรสยาม สมาคมโหรแห่งประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: มิตรสยาม การพิมพ์, 2535.

บัวแก้ว ไชยหลวงผา, บรรณธิการ. *โหราศาสตร์ในชีวิตประจำวัน*. กรุงเทพฯ: บริษัท ยูโรปา เพรส จำกัด, 2521.

บุญช่วย โสวัตร และนิสิตปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว การพิมพ์, 2539.

บุษกร สำโรงทอง. *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ไบรอัน เคอร์ติน. "สัญศาสตร์กับภาพแทนความ." *วารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* 1(57), (2551): 35-50.

ปรีชา ช้างขวัญยืน. "ศาสนา และโหราศาสตร์." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 21 กุมภาพันธ์ 2555.

ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา. *มนุษย์กับศาสนา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ผู้จัดการออนไลน์, "สมเด็จพระบรมฯ พระราชทานไฟพระฤกษ์ พิธีนวัคคหายุสมธรรม" http://www.manager.co.th/QoL/ViewNews.aspx?NewsID=9550000090013 (เข้าถึงเมื่อ 24 กรกฎาคม 2555).

พ.สุวรรณ. *ตำราพรหมชาติ:สำหรับประชาชน*. กรุงเทพฯ: บ้านมงคล, 2550.

พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์. *คนกับพระเจ้า*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โดมทอง, 2523.

พลูหลวง. *เทวโลก*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2530.

พิชิต ชัยเสรี. "ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ และโหราศาสตร์ไทย." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 19 มกราคม 2555.

พิชิต ชัยเสรี. *เอกสารคำสอนรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย*. (ม.ป.ท.), 2544. (อัดสำเนา)

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

พิชิต ชัยเสรี. "ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 14 มิถุนายน 2559.

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ, "ศิลปกรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์" museum.socanth.tu.ac.th/online%20exhibition/sritep/sritep.html (เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม 2558).

พิไลรัตน์ รุจิวณิชย์กุล. "การศึกษาปัญหาสุขภาพจิตของผู้มารับบริการจากหมอดู: ศึกษาเฉพาะกรณีผู้มารับบริการจากหมอดูของสมาคมโหรแห่งประเทศไทย." วิทยานิพนธ์สังคมสงเคราะห์ศาสตรมหาบัณฑิต คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524.

พุทธทาสภิกขุ. "โหราศาสตร์กับพุทธศาสตร์." ใน *พุทธศาสนากับไสยศาสตร์ โหราศาสตร์กับพุทธศาสนา*, 55-88. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดหาทุนก่อตั้งมูลนิธิพุทธรักษา, 2529.

ภิญโญ พงศ์เจริญ. "บทบาทของโหรในสังคมไทย." ภาคนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (พัฒนาสังคม) คณะพัฒนาสังคม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2543.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

มนตรี ตราโมท. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2511.

มนตรี ตราโมท. *คำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2540.

รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "ปรัชญา และศาสนา." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 9 กุมภาพันธ์ 2555.

วรรณพิมิล อังคศิริสรรพ. *มายาคติ*. กรุงเทพฯ: บริษัท ซีเอ็ด ยูเคชั่น จำกัด (มหาชน), 2551.

วรลักษณ์ ผ่องสุขสวัสดิ์. "คติเรื่องพระสุริยะเทพในงานศิลปกรรมที่พบในประเทศไทย ช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ 19." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

วิจารณ์พานิชกิจ, หลวง. "โหราศาสตร์." ใน *อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจนางวิจารณ์พานิชย์กิจ (เนื่องนาคะนิธิ) วันที่ 16 มิถุนายน 2514*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์วรพากย์พินิจ (นิวแสตนดาร์ด), 2514.

วิศาลดรุณกร, หลวง. *คัมภีร์โหราศาสตร์ไทยมาตรฐาน ฉบับสมบูรณ์ ของหลวงวิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร)*. กรุงเทพฯ: บริษัท อินเตอร์พริ้นท์ (ประเทศไทย), 2540.

ศ.ดุสิต. *อิทธิพลดาววันเกิด*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2551.

ศรัณย์ ทองปาน, "ทับหลังปราสาทบ้านเบ็ญ" http://www.muangboranjournal.com/modules.php?name=News&file=print&sid=1493 (เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม 2555).

ศาสนา, กรม, "การบูชาเทวดานพเคราะห์" http://www.m-culture.go.th/detail_page.php?sub_id=2171 (เข้าถึงเมื่อ 1 สิงหาคม 2555).

ศิรินญา นภาศัพท์, "พุทธศาสนากับโหราศาสตร์" http://www.crs.mahidol.ac.th/thai/sirinya.htm (เข้าถึงเมื่อ 3 มีนาคม 2555).

ศิลปากร, กรม. *ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2506.

ศิลปากร, กรม. "สรงน้ำเทพนพเคราะห์." (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.).

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์. "การคิดเชิงสร้างสรรค์." ใน *เอกสารประกอบการสอน รายวิชา ความคิดสร้างสรรค์ชั้นสูง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. (ม.ป.ท.), 2551. (อัดสำเนา)

ส. ศิวรักษ์. *โหราศาสตร์กับการพัฒนาประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2537.

สงบศึก ธรรมวิหาร. *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

สงัด ภูเขาทอง. *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สดับพิณ รัตนเรือง. *Music of the Masters*. กรุงเทพฯ: สถานีวิทยุแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

สถาพร อรุณวิลาศ. "ศิลปะโบราณสถานในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 21 กุมภาพันธ์ 2555.

สมเกียรติ ตั้งนโม, "สัญศาสตร์ การศึกษาเรื่องเครื่องหมาย"
http://v1.midnightuniv.org/midarticle/newpage12.html
(เข้าถึงเมื่อ 20 มกราคม 2555).

สัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, พระยา. *เทวกำเนิด*. พิมพ์ครั้งที่ 17. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2551.

สานิต ศิริวิศิษฐ์กุล. *โหราศาสตร์: ศาสตร์หรือความงมงาย?* กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, 2547.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์. "การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุด 12 นักษัตร." วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สุรพล สุวรรณ. *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุรศักดิ์ ทอง. *สยามเทวะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2553.

สุวรรณ สุวรรณเวโช. *พื้นฐานความเชื่อของคนไทย*. กรุงเทพฯ: บริษัท โรงพิมพ์กรุงธนพัฒนา จำกัด, 2546.

หมอน้อย. *ศาสตร์แห่งโหร เรียนด้วยตนเอง ฉบับเศรษฐกิจพอเพียง*. (ม.ป.ท.), 2542.

อนุมานราชธน, พระยา. *งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ของศาสตราจารย์ พระยาอนุมานราชธน หมวดศิลปะและการบันเทิง เล่ม 1 เรื่อง รวมเรื่องเกี่ยวกับศิลปะการบันเทิง*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2533.

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2526.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. *เทพฮินดู ผู้พิทักษ์พุทธสถาน*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2551.

อัจฉรา ปัณฑรานุวงศ์. "มายาคติและอุดมการณ์ในโฆษณาหาเสียงเลือกตั้งของพรรคไทยรักไทยในการเลือกตั้งทั่วไปวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2548: การวิเคราะห์ด้วยวิธีสัญวิทยา." คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551.

อุดม เชยกีวงศ์. *ประเพณี พิธีกรรมท้องถิ่น*. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ, 2545.

อุทยานการเรียนรู้ (TK park), "เครื่องดนตรีไทย"
http://tkapp.tkpark.or.th/category.php?category=37&parent=37
(เข้าถึงเมื่อ 14 พฤษภาคม 2559).

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย (ภาค 1)*. กรุงเทพฯ: เจริญการพิมพ์, 2511.

เอกสุดา สิงห์ลำพอง. *เทวปฏิมาสยาม*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2553.

เอเดียน สนอดกราส. *สัญลักษณ์แห่งสถูป*. แปลโดย ภัทรพร สิริกาญจน และคณะ. กรุงเทพฯ: มหาวิยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

ภาษาอังกฤษ

Amabile, T.M. "How to Kill Creativity." In *Harvard Business Review on Breakthrough Thinkng*, 1-28. MA: Harvard Business School Press, 1999.

Farrar, Eric, "A Method for Mapping Expressive Qualities of Music to Expressive Qualities of Animation"
http://accad.osu.edu/~efarrar/thesis/proposal120602.pdf
(accessed 21 August 2558).

Sam McEvoy, "Indian Classical Music"
http://worldmusicwebblog.blogspot.com/2013/10/indian-classical-music.html
(accessed 1 May 2559).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ - นามสกุล นายอัศนีย์ เปลี่ยนศรี

วัน เดือน ปี 27 กรกฎาคม พ.ศ.2523

สถานที่เกิด จังหวัดเพชรบุรี ประเทศไทย

วุฒิการศึกษา พ.ศ.2549 ศศ.ม. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางค์ไทย) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ.2545 ค.บ. ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) เกียรตินิยมอันดับสอง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุนการศึกษา ทุนการศึกษาระดับปริญญาเอก ภายในประเทศ ประจำปีการศึกษา 2553 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ประสบการณ์การทำงาน

- ครูอาสาประจำการ (1 ปี) นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา
- ครูอัตราจ้าง โรงเรียนดอนเมืองทหารอากาศบำรุง กทม.
- อาจารย์พิเศษ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (พ.ศ.2555 – 2558) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผลงานทางวิชาการ

ตำราพินิจดนตรีไทย เล่ม 1 และเล่ม 2 ทุนสนับสนุนการเขียนตำรา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และตีพิมพ์เมื่อพ.ศ.2555 โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ตำแหน่ง และสถานที่ทำงาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาการละคอน (วิชาโทดนตรี) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University