วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปีที่ 26 ฉบับที่ 51
พฤษภาคม - สิงหาคม 2561

กราวใน กราวนอก: ประวัติและลักษณะเฉพาะทางดนตรี

Krao Nai, Krao Nok; The History and Musical Characteristics

สันติ อุดมศรี (Santi Udomsri)[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง กราวใน กราวนอก: ประวัติและลักษณะเฉพาะทางดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติพัฒนาการของเพลงกราวในและกราวนอก โดยอธิบายคุณสมบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะและการปรับเปลี่ยนลักษณะทำนองของบทเพลงที่มีการนำไปใช้ในโอกาสที่แตกต่างกัน โดยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิเคราะห์เพลงไทยมาเป็นกรอบในการศึกษา

ผลการศึกษาพบว่า พัฒนาการของเพลงกราวในและกราวนอกมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาที่ใช้ประกอบหนังใหญ่ โขน ละคร ในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 3 เกิดวงปี่พาทย์เสภา ได้พัฒนาจากเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมาเป็นเพลงเพื่อการฟัง คือ เพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องมือต่าง ๆ และได้พัฒนาไปเป็นเพลงประเภทโหมโรงกราวนอกและโหมโรงกราวใน ซึ่งลักษณะเฉพาะของทำนองเพลงกราวทั้งสองนี้มีโครงสร้างของไม้กลองที่สื่อให้อารมณ์ของเพลงแตกต่างกัน คือ การมีอิสระในการตกแต่งทำนองที่เรียกว่า “โยน” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพลงกราวและเพลงทยอย ได้อีกมิติหนึ่ง ส่วนเรื่องความคลี่คลายของทำนองพบว่าครูมนตรี ตราโมทได้นำเอาทำนองของเพลงกราวนอกไปปรับเปลี่ยนเป็นเพลงระบำหลายชุด เช่น กราวอาสา กราววีรชัย นอกจากนี้ทำนองกราวนอกได้คลี่คลายไปเป็นเพลงกราวกีฬาที่แต่งโดยพระยาธรรมศักดิ์มนตรี

คำสำคัญ: กราวนอก, กราวใน, พัฒนาการ, ทำนอง

---

[1] สาขาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research, using the qualitative research methods aims to study the history and development of Krao Nai, and Krao Nok and to analyze the music to show the characteristics in the musical elements with the explanations of music arrangement for being used in different occasions.

The study reveals that the Krao Nai and Krao Nok songs have been developed since the era of Ayutthaya, and the songs have been used to accompany the Nangyai, Khon, and Lakorn performances. In the Rattanakosin era, after the Pipat-sepa (Thai Ochestra) was set up in the King Rama III's reign, the songs were used for listening instead of being used for only accompanying the performance. The songs were played by solo piece of different instruments. Later, the song were developed as roots of the overture songs composition such as Homrong Krao Nok (Luang Pradit Pairoh), and Homrom Krao Nai (Kru Pinij Chaisuwan).

The different characteristic of the Krao Nai and Krao Nok is the structure of Mai Klong (drum rhythmic pattern). And the mutual characteristic of the songs is the freely melody arrangement called "Yon" which once shows the relationship of Krao song and Tayoy song. The Krao Nok song was arranged to the pieces of Kru Montri Tramote's Rabam songs such as Krao Asa and Krao Veerachai. For the song expression reason, the Krao songs have encouraged active sensibility. Krao Keela (the sport anthem) was adapted from Krao Nok by Praya Tammasakmontri.

Keywords: Krao Nok, Krao Nai, Developing, Melody

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

บทนำ

เพลงกราวเป็นชื่อกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญและมีบทบาทเกี่ยวข้องตั้งแต่งานสามัญชน และงานพระราชพิธีและยังมีบทบาทสำคัญในการแสดงโขน ละคร และการแสดงอื่น ๆ บทบาทความสำคัญนี้ยังคงความต่อเนื่องจากอดีตมาจนปัจจุบัน แม้ในปัจจุบันเพลงกราวยังคงเป็นกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงต่าง ๆ แล้ว ครูโบราณาจารย์ได้กำหนดความหมายของเพลงให้แสดงถึงการเคลื่อนพลของตัวละครที่ยิ่งใหญ่ในเรื่องรามายณะหรือรามเกียรติ์

เพลงกราวใน จัดอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นซึ่งถือเป็นเพลงพื้นฐานที่สำคัญที่สุดของศิลปินดนตรีไทยจึงเป็นต้นแบบให้เพลงโหมโรงชุดต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวันและโหมโรงเทศน์เพราะเป็นเพลงเก่าแก่ที่สุด ดังหลักฐานในหนังสือบทเพลงพิณพาทย์โหมโรงโขนเพลงมโหรี (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557 หน้า 13-23) ที่ระบุว่า เพลงกราวในจัดอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ในขณะที่เพลงกราวนอกได้รับการบรรจุอยู่ในกลุ่มเพลงเรื่องเตรษ จัดอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเรื่องโขน ประกอบด้วย เพลงแพละ เพลงเหาะ เพลงโคมเวียน เพลงเชิญ เพลงพระยาเดิน เพลงสยามเดิน เพลงสยามครัว เพลงเชิดฉาน เพลงเชิดนอก และเพลงกราวนอก

นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงประทานเพลงประจำกัณฑ์เทศน์มหาชาติพระเวสสันดรแบบฉบับหลวงไว้ คือ กัณฑ์มหาราช เพลงประจำกัณฑ์ คือ กราวนอก ทำให้เห็นถึงจุดเด่นแห่งท้องเรื่องของกัณฑ์นั้น ๆ ที่ให้ความยิ่งใหญ่ฮึกเหิมตามสถานะยศศักดิ์ของตัวละครได้เป็นอย่างดี เพราะเพลงกราวนอกในอดีตนั้นเป็นเพลงที่ให้มีความหมายในการยกทัพตรวจพลของเหล่ามนุษย์

ต่อมาเมื่อด้านศิลปะการแสดงโขนละครและดนตรีมีการพัฒนาสร้างสรรค์มากขึ้น เพลงกราวก็ได้รับการปรับปรุงเพิ่มเติมมากขึ้นตามลำดับ นอกจากลีลาที่เปลี่ยนไปตามความเหมาะสมของเนื้อเรื่องของการแสดงแล้วยังมีการประดิษฐ์คิดค้นทำนองของเพลงกราวเพื่อให้มีความเหมาะสมกับการบรรเลงประกอบการแสดงโขน รวมทั้งการประพันธ์ทำนองเพลงกราวพร้อมบทขับร้องใหม่ ๆ ภายใต้เงื่อนไขและระเบียบวิธีการบรรเลงที่มีกฎเกณฑ์ทางดนตรี

นอกจากนี้ยังแบ่งออกเป็นสำเนียงภาษาอื่นๆ เพิ่มเติมขึ้นตามเนื้อเรื่องของการแสดงละครพันทางเกี่ยวกับเรื่องต่าง ๆ และเพลงสำเนียงภาษาอีกหลายเพลง เช่น เพลงกราวที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีไทยมีจำนวน 23 ทำนอง ได้แก่ กราวกระแซ กราวกลาง กราวกีฬา กราวดง กราวแขกเงาะ กราวเงาะ กราวจีน กราวชัย กราวดง กราวตะลุง กราวนอก กราวใน กราวรำ กราวรำแขก กราวรำพม่า กราวรำมอญ กราวรำเสภา กราวเริงพล กราวลาว กราววีระชัย กราววีรชัยอาสา กราววีรสตรี กราวอาสา เป็นต้น

บทเพลงต่าง ๆ เหล่านี้นับเป็นบทเพลงที่มีแบบแผน ระเบียบวิธีการบรรเลงมาแต่อดีตจนพัฒนามาเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงสุดซึ่งแสดงถึงภูมิปัญญาในการคิดประดิษฐ์ท่วงทำนองที่หลากหลายถือเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญมากในวงการดนตรีไทยที่ควรศึกษาทั้งความยาก ความซับซ้อนของทำนองเพลง ทำให้ในปัจจุบันนี้มีขั้นตอนในการบรรเลงหลากหลายและแตกต่างกันมาก เช่น การปรับเปลี่ยนรูปแบบของเพลงกราวให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนไปได้ซึ่งจะเห็นได้ว่ารูปแบบของเพลงกราวได้ถูกปรับเปลี่ยนมากมาย เช่น เพลงกราวไทย กลองสิบทิศของวงดนตรีบอยไทย รวมทั้งกิจกรรมต่าง ๆ ทางสังคม เป็นต้น จะเห็นว่าได้เพลงกราวถูกหยิบยกมาใช้อยู่เสมอ และยังสามารถนำเพลงกราวมาสร้างสรรค์เป็นศิลปะชิ้นใหม่อยู่ตลอดเวลา ซึ่งก็ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์บางอย่างในมิติเรื่องความโดดเด่นของจังหวะกลองที่อาจจะสามารถเชื่อมโยงไปถึงความโดดเด่นเรื่องสำนวนเพลงที่สัมพันธ์กับหน้าทับกลองของเพลงกราวในและกราวนอกที่ยังคงมีความสำคัญในการแสดงประกอบโขน ละคร และพิธีกรรม ได้ชัดเจนมากขึ้น

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารงานวิจัยเกี่ยวกับเพลงกราวพบว่านิกร จันทศร, (2540): กล่าวไว้ในงานวิจัยเรื่องการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่ แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างเพลงเดี่ยวกราวในทางครูสอน วงฆ้อง ที่มีความโดดเด่นในเรื่องการประดิษฐ์ตกแต่งทำนองโยนให้มีความวิจิตรและหลากหลาย ต่อมา ศุภณัฐ นุตมากุล, (2553): กล่าวไว้ในงานวิจัยเรื่องวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ทางพระยาเสนาะ ดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เครื่องมือฆ้องวงใหญ่: กรณีศึกษาครูนิกร จันทศร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงมิติด้านการสืบทอดเพลงเดี่ยวกราวในจากครูสอน วงฆ้อง มาสู่นายนิกร จันทศร รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงส่วนประกอบ

ของเพลง เทคนิคและวิธีการบรรเลงแบบพิเศษในเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ซึ่งงานวิจัยดังกล่าวได้เป็นข้อมูลสำคัญในการพัฒนาหัวข้อวิจัยในครั้งนี้ที่มุ่งเน้นขยายความรู้และศึกษาเชิงลึกในเรื่องทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงกราวในและกราวนอก ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดของเพลงกราวที่ต่อยอดออกไปนอกเหนือจากตำราที่มีอยู่โดยใช้หลักเหตุและผลทางความคิดเท่าที่มีถ่ายทอดสู่สังคมดนตรีไทยต่อไป

จากเหตุผลข้างต้นจึงทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาเรื่อง กราวใน กราวนอก: ประวัติและลักษณะเฉพาะทางดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติพัฒนาการของเพลงกราวในและกราวนอก และเพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงกราวในและกราวนอก โดยมุ่งอธิบายคุณสมบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงกราวในและกราวนอกในเชิงองค์ประกอบของดนตรี คุณลักษณะพิเศษทำนองช่วงที่เรียกว่า “โยน” อันเป็นลักษณะพิเศษที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถคิดประดิษฐ์ทำนองเพิ่มเติมที่ปรากฏในเพลงเดี่ยว มุ่งอธิบายการปรับเปลี่ยนลักษณะทำนองของบทเพลงที่มีการนำไปใช้ในโอกาสที่แตกต่างกัน ยังสามารถทำได้อีกในหลายประเด็นด้วยกัน เช่น เรื่องการประพันธ์เพลงเดี่ยวกราวนอกเรื่องรายละเอียดความเชื่อในการใช้เพลงกราวในการบรรเลงประกอบการแสดง การวิเคราะห์เปรียบเทียบเพลงกราวใน เพลงกราวนอกของสำนวนเพลง การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของเพลงกราว

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติพัฒนาการของเพลงกราวในและกราวนอก
2. เพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงกราวในและกราวนอก

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

1. สืบค้นเอกสารจากห้องสมุดและแหล่งค้นคว้าต่าง ๆ

2. สัมภาษณ์ผู้วิจัยจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการวิชาการดนตรีไทย จำนวนได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี จากสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์อุทัย ปานประยูร จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. ศึกษา (ต่อเพลง) กราวใน กราวนอก ที่แตกต่างกันสองสำนวน คือ มือของครูสอน วงฆ้องจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และเพลงกราวใน กราวนอก สำนวนของกรมศิลปากรจากอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี รวมทั้งศึกษารูปแบบหน้าทับกลองจากอาจารย์อุทัย ปานประยูร

4. เข้าร่วมบรรเลงดนตรีประกอบโขนต่อหน้าสาธารณชนเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับระบบและวิธีการบรรเลงเพลงกราวใน กราวนอก

5. เข้าร่วมชมการแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเพื่อศึกษารูปแบบการบรรเลงเพลงกราวใน กราวนอก

6. ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงตามหลักการวิเคราะห์ดนตรีของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2559)

7. นำผลการวิเคราะห์มาสรุปและรายงานผล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบประวัติเพลงกราวในและเพลงกราวนอก
2. ได้ทราบถึงวิวัฒนาการการสร้างสรรค์ของทำนองเพลงประเภทเพลงกราว
3. ได้ทราบถึงลักษณะเฉพาะของเพลงกราวในและเพลงกราวนอก

มหาวิทยาลัยพระนครศรีอยุธยา Rajabhat University

ผลการศึกษา

1. ประวัติพัฒนาการของเพลงกราวในและกราวนอก

คำว่า “กราว” จากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2556 ได้อธิบายความหมายของคำว่า “กราว” ดังนี้ กราว [กราว] น.ชื่อเพลงหน้าพาทย์ ใช้ในเวลายกทัพของฝ่ายยักษ์หรือแสดงอาการร่าเริง ครั้นมีเพลงกราวอื่น ๆ ด้วย เพลงนี้เรียกว่า กราวใน สำหรับบทของมนุษย์ ลิง หรือเทวดา เปลี่ยนเป็นเพลงกราวนอก เพลงนี้ใช้เพลงประจำกัณฑ์มหาราช ในเวลามีเทศน์มหาชาติ

เมื่อกล่าวถึงบทบาทของเพลงกราวในและกราวนอก เป็นเพลงที่มีบทบาทเกี่ยวข้องตั้งแต่งานสามัญชนและงานพระราชพิธี เนื่องจากเพลงสองเพลงนี้ถูกบรรจุไว้ในเพลงชุดประกอบในพิธีทางศาสนาด้วยเช่นกัน เพลงกราวนอกและเพลงกราวในนั้นมีหน้าที่ในการบรรเลงที่แตกต่างกัน แต่มีความสำคัญในการแสดงประกอบโขนละครและพิธีกรรม รวมทั้งระดับเสียงที่นำมาใช้ในการบรรเลง สามารถบ่งบอกถึงความสำคัญที่ให้ความรู้สึกและอารมณ์เพลงที่ดีในทางการพัฒนารูปแบบทำนองเพลงกราวในและกราวนอก ผู้วิจัยพบประเด็นน่าสนใจมีดังนี้

1.1. ทำนองเพลงแต่เดิมไม่สามารถปรับเปลี่ยนทำนองได้ เพราะเป็นเพลงที่เคร่งครัด เพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ แต่ปัจจุบันพบว่ามีการนำเอาเพลงกราวในและเพลงกราวนอกนำมาปรับใช้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น การนำเพลงกราวในมาทำทางเดี่ยวเครื่องมือต่าง ๆ หรือการนำเพลงกราวนอกมาประยุกต์เพื่อปลุกใจ เป็นต้น

1.2. จากการสัมภาษณ์อาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านเครื่องหนัง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้ทัศนคติในการบรรเลงเครื่องหนังประกอบเพลงกราวนอกและเพลงกราวในได้ดังนี้

> *“...หลักการบรรเลงเครื่องหนังเพลงกราวนอกนั้นมีลักษณะคล้ายกับเพลงกลม คือ ตัวแสดงตัวพระจะมีการเล่นท่ามีรัว มีเพลงเร็วใช้บรรเลงวิธีเดียวกับกราวนอก เพลงกราวนอกใช้กับตัวละครประเภทยกทัพ ส่วนในที่กรมศิลปากรนั้นจะออกเพลงกราวนอกเป็นชุด ๆ ซึ่งมีทำนองเพลงที่ยาวมาก แต่ถ้าจะบรรเลงในส่วนของโขนจริง ๆ นั้น จะเรียงลำดับตัวแสดงเดินขบวนนำหน้าออกมาดังนี้*

เสนาลิง สุครีพ องคต นิลนนท์ หนุมาน ชามพูวราช สิบแปดมงกุฎ พิเภก เมื่อถึงพระรามเดินออกมา นักดนตรีจะบรรเลงด้วยหน้าทับเพลงกราวนอก แล้วเปลี่ยนเพลงบรรเลงแต่จะเปลี่ยนแนวเพื่อทำแนวให้สง่างาม เปรียบดังพระมหากษัตริย์เสด็จ จะเดินอย่างสง่างามออกมา จะบรรเลงด้วยเพลงกระแตไต่ไม้ (สำเนียงลาว) หรือเพลงจีนไส้หู้" (อุทัย ปานประยูร, 2554, 4 สิงหาคม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนัง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์).

1.3. วิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขน นิยมใช้วงปี่พาทย์จะใช้วงเครื่องคู่ เครื่องใหญ่หรือเครื่องห้าแล้วแต่ฐานะของเจ้าภาพ ระนาดเอกบรรเลงด้วยไม้แข็ง วิธีการบรรเลงต้องดำเนินให้เป็นแบบแผนจริง ๆ ทำนองและเม็ดพรายที่ใช้บรรเลงต้องเรียบร้อยภูมิฐาน จะหลุกหลิกลุกลนไม่ได้ แนวที่ใช้บรรเลงและกำลังก็ต้องค่อนข้างช้า ดูให้เหมาะที่ตัวโขนจะร่ายรำได้สะดวกและสวยงาม ดังที่ครูมนตรี ตราโมท, (2538, หน้า 58) กล่าวไว้ว่า ผู้บรรเลงที่สำคัญของการประกอบโขนก็คือ คนตีระนาดเอก คนตีตะโพนและคนตีกลองทัด ทั้ง 3 คนนี้จะต้องรู้ท่าทีของตัวโขน คนระนาดเอกต้องแม่นยำในการรับร้อง ตั้งเพลงหน้าพาทย์และนำออกเมื่อเวลาโขนบากแสดงว่าจะทำการเปลี่ยนท่า ตลอดจนการลงให้เรียบร้อย คนตะโพนและกลองทัดนั้นต้องตีประกอบเข้ากับท่าโยนเมื่อเวลารัวเล่นไม้และเล่นตะโพนให้พอดีกับตัวโขนทุกระยะ แต่เมื่อรวมทั้งวงแล้วผู้บรรเลงประกอบการแสดงโขนจะต้องมีความรู้ในเพลงจำพวกหน้าพาทย์เพียงพอแม่นยำ จำท่ารำได้จึงจะบรรเลงได้เรียบร้อย เพราะการแสดงโขนเต็มไปด้วยวิชาการที่เป็นหลักเป็นแบบแผน เป็นศิลปะชั้นสูงของไทย

1.4. จังหวะหน้าทับ หรือการพัฒนาจังหวะไม้กลอง มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับของเพลง ไปอย่างสม่ำเสมออย่างต่อเนื่อง

หน้าทับ / เพลงกราวใน

ตะโพน	- ตุ๊บ - -	- ติง - เท่ง	- ติง – เท่ง	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- **ต้อม** - **ต้อม**	- - - **ต้อม**	- - - ***ต้อม***

หน้าทับ / เพลงกราวนอก

ตะโพน	- - ติ้ง ตุ๊บ	- ติง ถะ ตุ๊บ	- ถะ – ตุ๊บ	- เท่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - **ต้อม**	- **ต้อม** - -	- **ต้อม**- **ต้อม**

เห็นได้ว่า ลักษณะของหน้าทับดังกล่าวนี้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน รวมทั้งเมื่อนำทำนองเพลงกราวในมาบรรเลงแสดงฝีมือของเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งนั้น ไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย พบว่าหน้าทับเพลงกราวนอกและหน้าทับเพลงกราวใน ลงหน้าทับด้วยเสียง ต้อม เป็นจังหวะหนักเหมือนกัน แต่มีวิธีการตีที่เรียกว่า “ไว้ที ไว้ท่า” หรือ “ยักกันคนละแบบ” ภายหลังมีผู้นำหน้าทับทั้งเพลงกราวในและกราวนอกมาสร้างสรรค์ใหม่เป็นกลองสิบทิศ โดยวงดนตรีบอยไทย ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายว่า “...เดิมกราวใน กราวนอก เดิมเป็นเพลงประกอบโขน ละครมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยามีอัตราสองชั้น แล้วนำมาขยายเป็นสามชั้นตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ และนำมาใช้ประกอบโขนละครและการแสดงทั่วไป ทำไมจึงเรียกเป็นกราวนอก เพราะถ้าวิเคราะห์เพลงกราวนอกจะใช้บันไดเสียง 123x45 คือใช้ทางนอกของพวกปี่พาทย์ ส่วนในความรู้สึกของหน้าทับนั้น หน้าทับกราวใน จะลึกนิ่งเหมือนคนหนัก ๆ เดิน ส่วนหน้าทับกราวนอกมันกระเด้ง ๆ...” เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2554, 4 สิงหาคม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์).

2. **วิเคราะห์ทำนองเพลงกราวในและกราวนอก**

ผู้วิจัยวิเคราะห์ทำนองเพลงกราวใน พบว่าประการแรกมีการใช้เสียงครบ 7 เสียง สังเกตได้จากการออกโยนเสียงต่าง ๆ เริ่มกลุ่มเสียง โด จนถึงกลุ่มเสียง ฟา ประการสองเป็นเพลงที่มีโยนหลายโยน แต่ละโยนลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลย เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นซึ่งสง่าผ่าเผยสมกับกิริยาการเดินของยักษ์แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง โด แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง เร เมื่อจบแล้วโยนทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออกโยนที่สามเสียง ที โยนสุดท้ายเป็นเสียง ฟา แล้วจึงลงจบด้วยเสียงโดตามเดิม ดังการสัมภาษณ์อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้อธิบายความสำคัญในด้านการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในและหน้าทับกลองมีความสัมพันธ์ดังนี้ “...เวลาที่เขาเดี่ยวเพลงกราวใน จะไม่ใช้ไม้กลองกราวใน

เพราะจะกระแทกให้เดินหน้า ๆ เหมือนจะลุกจังหวะ แต่ถ้านำหน้าทับกราวนอกมาบรรเลงจังหวะจะไม่ลุก ตรงนี้คือความพิเศษของการเอื้อกันระหว่างทำนองเพลงและไม้กลอง" (ไชยยะ ทางมีศรี, 2554, 4 สิงหาคม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์).

ในส่วนลักษณะเฉพาะมือฆ้องของเพลงกราวใน ผู้วิจัยพบว่าลักษณะทำนองของเพลงกราวใน อัตราสองชั้นนั้นมีความพิเศษในด้านต่าง ๆ ดังนี้

2.1. การซ้ำเสียง ลูกเท่า

มือขวา	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - ม ร	- - ม ม
มือซ้าย	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท - ล̣	- ซ – ม	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ร̣	- ม - -

มือขวา	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม – ม	- ม - ม
มือซ้าย	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ม

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

พบว่า มีเนื้อหาของทำนองหลักและทำนองที่มีลูกโยนคอยกำกับอีกชั้นหนึ่ง ในห้องที่ 7 พบว่ามีการใช้ลูกกระทบเสียงเพื่อเน้นย้ำทำนองมีความกระแทกเสียงให้มีความโดดเด่นเพื่อเข้าสู่ลักษณะของลูกโยนเสียงมี ซึ่งพบว่ามีการใช้ลูกโยนชนิดแบบเต็มของ 8 ห้อง ในทุก ๆ เสียงของทำนองเพลงกราวใน

2.2. การซ้ำสำนวนที่เป็นคู่

มือขวา	- ท - -	ท ล - -	- - ร ม	- ม - ม	ท - - -	ท ล - -	- - ร ม	- ม - ม
มือซ้าย	- - ล ซ	- - ซ ม	- ด - -	- ท - -	- - ล ซ	- - ซ ม	- ด - -	- ท - -

พบว่าลักษณะของทำนองเพลงมีการใช้ทำนองที่เป็นคู่ ๆ บรรเลงติดต่อกัน แสดงถึงการย้ำทำนองเพลงเพื่อแสดงความสัมพันธ์หรือสร้างความหนักแน่นของทำนองเพลงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.3. การแจกแจงมือฆ้องที่แตกต่างออกไป

มือขวา	- ท - -	ท ล - -	- - ร ม	- ม - ม	ท - - -	ท ล - -	- - ร ม	- ม - ม
มือซ้าย	- - ล ซ	- - ซ ม	- ด - -	- ท - -	- - ล ซ	- - ซ ม	- ด - -	- ท - -

พบว่า การแจกแจงมือฆ้องที่ไม่ให้ซ้ำกับทำนองเดิม คำว่าแจกแจง หมายถึงการปรับเปลี่ยนทำนองรูปแบบใหม่โดยการแจกแจงมือฆ้องให้มีความแตกต่างออกไปแต่มีจุดประสงค์คือ เสียงมี มีทั้งการสะบัดสามเสียงและย้ำเสียงเดิม ให้มีความชัดเจนมากที่สุดและความหนักแน่นของเสียง

ประเด็นเพลงกราวนอกพบว่าทำนองเพลงมีความหลากหลาย ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการบรรเลงจะมีความแตกต่างและมีความหลากหลายกันออกไปตามสำนักต่าง ๆ สามารถจำแนกรูปแบบการบรรเลงโดยแบ่งตามวิธีปฏิบัติของแต่ละสำนักโดยมีรูปแบบในการบรรเลงแบ่งออกได้ คือ

รูปแบบที่ 1: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เพลงต้นกราวนอก เพลงกราวนอก เพลงท้ายกราวนอก

รูปแบบที่ 2: สำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ บรรเลงเพลงกราวนอกดังนี้ เพลงกราวนอก เพลงหางเครื่องกราวนอก แบบที่ 1 เพลงหางเครื่องกราวนอก แบบที่ 2

มหาวิทยาลัยบูรพา
Burapha University

ในส่วนลักษณะเฉพาะมือฆ้องทำนองเพลงกราวนอก ผู้วิจับพบว่าลักษณะทำนองของเพลงกราวใน อัตราสองชั้นนั้นมีความพิเศษในด้านต่าง ๆ ดังนี้

2.4. มือฆ้องที่มีลักษณะแบบย้ำลูก - ย้ำเสียง

มือขวา	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ด̣ ด̣ ด̣ -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ซ ซ ซ -	ด̣ ด̣ ด̣ -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ผู้วิจัยพบว่าลักษณะมือฆ้องของเพลงกราวนอกนั้น เป็นการย้ำลูกย้ำเสียง เพื่อเน้นลักษณะของเสียงต่าง ๆ ให้อารมณ์ของทำนองเพลงมีความรู้สึกที่ตื่นตัวและฮึกเหิมในการเดินทัพ ผู้บรรเลงในแต่ละเครื่องมือจะต้องแม่นเสียงแม่นลูกมากที่สุดและคุณภาพของเสียงจะต้องได้เสียงโต จะทำให้อารมณ์ของเพลงมีความศักดิ์สิทธิ์เพิ่มได้อีกด้วย

2.5. การตัดทอนทำนอง จาก 8 เหลือ 4

มือขวา	ด ล - -	ซ ล - -	ด ล - -	ซ ล - -	ด ล - -	ซ ล - -	ด ล - -	ซ ล - -
มือซ้าย	- - ซ ร	- - ซ ม	- - ซ ร	- - ซ ม	- - ซ ร	- - ซ ม	- - ซ ร	- - ซ ม

มือขวา	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -
มือซ้าย	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม

ผู้วิจัยพบว่าลักษณะของมือม้องสำนวนนี้ พบว่ามีการแจกแจงตัดทอนจากสิ่งที่สมบูรณ์ให้มีทำนองที่ลดหลั่นลงมาซึ่งเห็นได้ชัดเจนในทำนองดังกล่าว แต่มีจุดประสงค์สำคัญอยู่ที่เสียง มี เป็นสำคัญ ทำให้เห็นถึงการขยายอัตราของเพลงและการตัดทอดเพลงในเพลงประเภทเพลงเถาและเพลงทยอย

2.6. การย้ำพยางค์

มือขวา	- มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ รˌ ดˌ	- มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ รˌ มˌ	- มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ รˌ ดˌ	- มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ รˌ มˌ
มือซ้าย	ซ - - -	ซ- - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -	ซ - - -

มือขวา	รˌ – มˌ	รˌ - มˌ	รˌ - มˌ	รˌ - มˌ
มือซ้าย	ดˌ – ดˌ -	-ดˌ - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- ดˌ - ดˌ

ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะของทำนองดังกล่าว โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มพยางค์ คือ กลุ่มที่ 1 คือ ในห้องที่1 และ 2 ใช้ทำนองย้ำที่เสียงโด เรียกว่าสำนวนถาม กลุ่มที่ 2 คือ ในห้องที่ 3-4 ใช้ทำนองลูกตกที่เสียงมี เรียกว่าสำนวนตอบ ซึ่งพบว่า การใช้มือม้องการบรรเลงมือซ้ายจะยืนที่เสียงซอล ส่วนมือขวาจะบรรเลงเข้า-ออก ย้ำพยางค์ของเสียง โด เร มี ส่วนกลุ่มที่ 3 ยังปรากฏการย้ำเสียงลูกตกเสียงมี ซึ่งแสดงถึงการย้ำพยางค์ของทำนองเพลง ลักษณะการย้ำพยางค์นี้มีลักษณะลดหลั่นของทำนองเพลงประเภทสองไม้

2.7. การย้ำวรรค

มือขวา	ท ล --	ซ ล ท ด์	- - ร์ ด์	- - - -	ท ล --	ซ ล ท ด์	- - ร์ ด์	- - - ล
มือซ้าย	- - ซ ร	- - - -	ท ล - -	ท ล ซ ม	- - ซ ร	- - - -	ท ล - -	ท ล ซ-

บรรเลง 2 รอบ

มือขวา	- ม์ - -	ร์ ม์ - -	ร์ ม์ - -	- ท - -
มือซ้าย	- - ร์ ด์	- - ร์ ด์	- - ร์ ด์	- ฟ - -

ผู้วิจัยพบว่า ทำนองดังกล่าวมี 8 ห้อง เป็นสำนวนถาม-ตอบ และมีการย้ำถึงสองครั้ง แสดงให้เห็นว่าทำนองมีการเคลื่อนที่จากสูงลงมาล่าง มีเจตนาให้ทำนองไม่หยุดนิ่งและมาพิจารณาในบรรทัดที่ 2 มีการหักเสียง ซึ่งให้ความรู้สึกถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงใหม่

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University

2.8. การซ้ำมือ-ซ้ำเสียง โดยใช้วิธีการบรรเลงด้วยลูกล้อ

มือขวา	- - ร ม	- ซ - ม	- - ร ม	- - ซ ซ	(ท ล ซ ล	ซ ม ซ ม)	ท ล - ล	- - ซ -
มือซ้าย	- ท - -	ร - ร -	ร ท - -	- ซ - -	- - - -	- - - -	- - ซ -	ซ ม - ม

มือขวา	(ท ล ซ ล	ซ ม ซ ม)	ท ล - ล	- - ซ -	(ท ล ซ ร)	ท ล - -	(ท ล ซ ม)	ท ล - -
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - ซ -	ซ ม - ม	- - - -	- - ซ ร	- - - -	- - ซ ม

พบว่า นอกจากมีการซ้ำเสียงและการตัดทอนแล้ว ยังพบว่ามีการปรับเปลี่ยนอารมณ์ที่หลากหลายโดยใช้วิธีการบรรเลงด้วยลูกล้อ โดยให้เครื่องมือผู้นำเป็นผู้ล้อ และให้เครื่องมือประเภทหลังเป็นผู้ตาม ซึ่งทำให้อารมณ์ของบทเพลงมีความพิเศษมาก ๆ เปรียบได้ว่า เสมือนการหยุดพักของผู้นำ เดินทัพมาแล้วก็หยุดรอขบวนทัพ ทำให้ผู้ตามได้มีเวลาที่หยุดหายใจและก้าวเดินต่อไปได้อย่างสมบูรณ์

ผู้วิจัยพบว่า พื้นฐานของเพลงกราวไม่เน้นด้านทำนองหลัก แต่ส่วนใหญ่จะเน้นหนักในด้านจังหวะไม้กลองเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้นจึงทำให้เกิดทำนองเพลงเกิดลูกโยนที่ไม่ซ้ำทำนอง กล่าวคือ มีอิสระเสรีด้านความคิด สามารถปรุงแต่งทำนอง

เพลงให้มีรูปแบบที่พลิกแพลง โลดโผนอย่างวิจิตรพิสดารได้ จึงทำให้เกิดการเอื้อต่อการนำเพลงอื่นมาเพิ่มเติมได้เป็นระยะ ๆ เช่น กราวในออกเพลงแขกลพบุรี กราวในออกเพลงไอยเรศ เป็นต้น วิธีการเหล่านี้เรียกว่า “เพลงกลอง” โดยมีหลักในการออกสำเนียงเพลงกราวนอกและกราวใน เช่น เพลงกราวในจะออกสำเนียงภาษามอญและพม่า ส่วนเพลงกราวนอก จะออกสำเนียงจีน ลาว เขมร เช่น เพลงกระแตไต่ไม้ (สำเนียงลาว) หรือเพลงจีนไส้หู้ (สำเนียงจีน)

สรุปผล

การดำเนินงานวิจัยเรื่องกราวใน กราวนอก: ประวัติและลักษณะเฉพาะทางดนตรี สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญดังนี้

1. ประวัติเพลงกราวในและเพลงกราวนอก เป็นเพลงในสมัยกรุงศรีอยุธยา จัดอยู่ในเพลงพิณพาทย์โหมโรงเรื่องโขน ถือเป็นหน้าพาทย์ชั้นกลางทางด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนที่แตกต่างกัน คือ เพลงกราวในใช้ประกอบกิริยาเวลายกทัพของฝ่ายยักษ์ เพลงกราวนอกใช้สำหรับบทของมนุษย์ ลิงหรือเทวดา นอกจากนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงบรรจุเพลงกราวนอก ประจำกัณฑ์มหาราชในเรื่องพระเวสสันดรชาดกไว้อย่างสมบูรณ์

2. เพลงกราวในและเพลงกราวนอกมีความแตกต่างกันในด้านทำนองเพลงและหน้าทับไม้กลอง ดังนี้ทำนองเพลงกราวใน มีการซ้ำเสียงด้วยลูกเท่า การซ้ำสำนวนเป็นคู่และการแจกแจงมือฆ้องที่แตกต่างออกไป อีกทั้งทำนองเพลงกราวในยังมีลักษณะเฉพาะที่สามารถนำมาสร้างสรรค์ประดิษฐ์เป็นเพลงประเภทโหมโรงกราวในและเพลงเดี่ยวกราวในขั้นสูงเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรีและอวดทางสำหรับเครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี และเครื่องเป่า เป็นต้น

3. เพลงกราวนอกมีโครงสร้างของทำนองที่หลากหลาย คือ มีการใช้ทำนองมือฆ้องที่มีลักษณะแบบย้ำลูก-ย้ำเสียง มีการตัดทอนทำนอง จาก 8 หรือ 4 มีการย้ำพยางค์ การย้ำวรรค และการย้ำมือ-ย้ำเสียง โดยใช้วิธีการบรรเลงด้วยลูกล้อ นอกจากนั้นเพลงกราวนอกยังมีลักษณะเฉพาะที่สามารถหยิบยก

ทำนองและจังหวะหน้าทับมาสร้างสรรค์ปรับแต่งทำนองให้เข้ากับบทร้องและการแสดงต่าง ๆ เช่น กราวีรชัยปรับแต่งมาจากเพลงกราวนอก เพลงกราวกีฬาเป็นเพลงประเภทปลุกใจ เป็นต้น

4. จังหวะหน้าทับเพลงกราวในและเพลงกราวนอกมีความแตกต่างกัน พบว่า หน้าทับเพลงกราวนอกและหน้าทับเพลงกราวใน ลงหน้าทับด้วยเสียง “ต้อม” เป็นจังหวะหนักเหมือนกัน แต่มีวิธีการตีที่เรียกว่า “ไว้ที ไว้ท่า” หรือ “ยักกันคนละแบบ” ทำให้อารมณ์และความรู้สึกของเพลงมีความสง่างามที่แตกต่างกัน ภายหลังมีผู้นำหน้าทับเพลงกราวในและกราวนอกมาสร้างสรรค์ใหม่ใช้ชื่อการแสดงว่ากลองสิบทิศของวงดนตรีบอยไทยและการแสดงประกอบรำชุดกลองชนะสิบทิศ ของคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เป็นต้น

มหาวิทยาลัยบูรพา
Burapha University

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบทำนองเพลงกราวในและเพลงกราวนอกของสำนักดนตรีต่าง ๆ และของศิลปินดนตรีชาวบ้านตามจังหวัด เพื่อนำมาวิเคราะห์และรวบรวมทำนองเพลงที่มีความหลากหลายนำมาบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรจะได้เก็บรักษาไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้ทำการศึกษาค้นคว้าทำนองเพลงดังกล่าวสืบไป

2. เพลงกราวในและเพลงกราวนอก ที่มีการสร้างสรรค์พัฒนามาเป็นเพลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือต่าง ๆ ทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ควรมีการสืบทอดและถ่ายทอดให้อนุชนรุ่นหลังได้เรียนรู้เพิ่มมากขึ้นหรือจัดการแสดงสู่สาธารณชนเพื่อการแสดงออกและบันทึกข้อมูล

รายการอ้างอิง

ไชยยะ ทางมีศรี. (2554, 4 สิงหาคม). สัมภาษณ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย*. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิกร จันทศร. (2540). *การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

พิชิต ชัยเสรี. (2554, 11 สิงหาคม). สัมภาษณ์.

ราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช. (2556). กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน).

ศุภณัฐ นุตมากุล. (2553). *การศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เครื่องมือฆ้องวงใหญ่: กรณีศึกษาครูนิกร จันทศร*. คณะคุรุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ปานประยูร. (2554, 4 สิงหาคม). สัมภาษณ์.

มหาวิทยาลัยบูรพา Burapha University