วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ
ปีที่ 32 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2568)
ISSN 2985-0568 (ออนไลน์)

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์

พินิจการบรรเลงลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน

Received: 1 March 2024
Revised: 30 April 2024
Accepted: 28 December 2024

นาวิน โบษกรนัฏ*

บทความวิชาการ

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมมุขปาฐะเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้การบรรเลงดนตรีไทยมีความหลากหลายและเกิดธรรมเนียมปฏิบัติบางประการ การลดเสียงในเพลงฉิ่งพระฉันเป็นวิธีการบรรเลงที่นิยมปฏิบัติกันโดยทั่วไป บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตอบคำถามว่าเหตุใดเพลงฉิ่งพระฉันจึงมีธรรมเนียมการบรรเลงแบบลดเสียงลงเสียงหนึ่ง โดยพิจารณาเรื่องความสอดคล้องกันของเสียงเป็นระเบียบวิธีการวิจัย ผลการศึกษาพบว่าการลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันอาจมีที่มาจากการพิจารณาความสอดคล้องกันของลูกตกหรือเสียงสุดท้ายของแต่ละท่อน การลดเสียงในเพลงยิกินใหญ่หรือฉิ่งสี่ท่อนซึ่งเป็นส่วนที่ 1 ในเพลงฉิ่งพระฉันนั้นทำให้ลูกตกของแต่ละท่อนเป็นเสียงเดียวกับชุดเพลงฉิ่งในส่วนที่ 2 นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับการเปลี่ยนอัตราจังหวะในเพลงเรื่องอื่นๆ อีกด้วย

คำสำคัญ

ฉิ่งพระฉัน;
การลดเสียง;
เพลงเรื่อง;
วงปี่พาทย์

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาภารตวิทยา ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ติดต่อได้ที่: navybluet@gmail.com

KASETSART UNIVERSITY
FACULTY OF HUMANITIES

Journal of Studies in the Field of Humanities
Vol. 32 No. 1 (January-June 2025)
ISSN 2985-0568 (Online)

The Implications of Descending Transposition in Performing the Phleng Ching Suite Composition, *Ching Phra Chan*

Received: 1 March 2024
Revised: 30 April 2024
Accepted: 28 December 2024

Nawin Bosakaranat*

Academic Article

Abstract

Oral tradition is one of the pivotal factors which create aesthetic diversity in performing Thai classical music, resulting also in some traditions. One such tradition is descending transposition found in performing *Ching Phra Chan* (*CPC*). It is, therefore, the objective of this article to try to answer why dropping a pitch becomes the traditional way of performing *CPC*. The research methodology is the harmony of musical scale. The findings are as follows: dropping a pitch in *CPC* comes from considering the scale harmony of the final sound in each part. The descending transposition in *Yi Kin Yai*, part one of *CPC*, makes the final sounds the same as those of part two. Besides, this also shows the conformity to the change of rhythm in other Pleng Rueang.

Keywords

Ching Phra Chan;
descending transposition;
pleng rueang;
Pi Phat ensemble

* Assistant Professor, Division of Bharatavidya, Department of Eastern Languages, Faculty of Humanities, Chiang Mai University, e-mail: navybluet@gmail.com

วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ ปีที่ 32 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2568)
Journal of Studies in the Field of Humanities Vol.32 No.1 (January-June 2025)

1. บทนำ

ดนตรีไทยอิงอยู่กับวัฒนธรรมมุขปาฐะ (oral tradition) ค่อนข้างมาก สิ่งที่จะเกิดขึ้นตามมาจากปรากฏการณ์นี้คือรูปแบบการบรรเลงหลากหลายที่เกิดขึ้นจากปฏิภาณไหวพริบ ตลอดจนการสืบทอดด้วยความจำ หากพิจารณาในแง่ดีคือดนตรีไทยก่อให้เกิดพลังสร้างสรรค์ทางภูมิปัญญา หรือสำแดงอัตลักษณ์เฉพาะตัวได้สูง เพราะเกิดขึ้น ณ ขณะที่บรรเลงอยู่โดยมีความทรงจำเป็นพื้นฐาน

อย่างไรก็ตาม บางครั้งมุขปาฐะก็ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะที่หามาตรฐานที่เป็นข้อตกลงร่วมกันได้ยาก นักดนตรีแต่ละคนมีชุดความรู้ที่คิดว่าถูกต้อง แต่ความถูกต้องนั้นอาจไม่ใช่ของตายตัวเสมอไป ที่น่าสังเกตคือหลายครั้งความถูกต้องเป็นไปในลักษณะของธรรมเนียมนิยม มิใช่ความถูกต้องที่มีใครคนใดคนหนึ่งบอกได้อย่างเป็นภาววิสัย หรือมิฉะนั้นก็หาตัวผู้กล่าวมิได้ ด้วยเหตุนี้ นักดนตรีไทยนอกจากจะต้องจดจำทำนองเพลงเพื่อเล่นรวมวงกับคนอื่นแล้ว ยังต้องเรียนรู้วิธีแก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้นด้วย การแก้ปัญหาเหล่านั้นอาจมองได้ว่าเป็นเรื่องทางวัฒนธรรม เช่น ในการบรรเลงมโหรีซึ่งประกอบด้วยนักดนตรีจากวงปี่พาทย์และเครื่องสายมารวมกัน คนที่เรียนทางปี่พาทย์ซึ่งธรรมชาติของเครื่องดนตรีมีช่วงเสียงกว้างจะต้องเล่นตามเครื่องสายซึ่งเคยชินกับการที่เครื่องดนตรีมีช่วงเสียงน้อยกว่า หรือในบางกรณี ปัญหาที่เกิดขึ้นก็อาจแก้ได้ด้วยการพิจารณาหน้าที่ของเครื่องดนตรี กล่าวคือซอด้วงหรือระนาดเอกเป็นเครื่องนำและเป็นผู้นำวง เครื่องดนตรีอื่นเวลาบรรเลงก็บรรเลงตามซอด้วงหรือระนาดเอก

ในการบรรเลงเพลงของนักดนตรีไทย การใช้กลุ่มเสียงเป็นเรื่องหนึ่งที่นักดนตรีเข้าใจกันโดยทั่วไป อาจกล่าวได้ว่าเป็นธรรมเนียมนิยมประการหนึ่ง วงปี่พาทย์และเครื่องสายในบางกรณีมีแนวทางการใช้กลุ่มเสียงที่ต่างกัน เกณฑ์ส่วนใหญ่ที่นักดนตรีไทยรับรู้โดยทั่วไปคือกลุ่มเสียงที่เหมาะสมกับศักยภาพของเครื่องดนตรีในความรับผิดชอบของตนจะทำได้ ด้วยเหตุนี้วงดนตรีไทยแม้จะเล่นเพลงเดียวกัน แต่ถ้าเป็นคนละวงก็อาจใช้เสียงต่างกัน หรือในบางกรณีแม้เป็นวงลักษณะเดียวกันอาจเลือกใช้เสียงต่างกันได้บ้าง ทั้งนี้ต้องเหมาะสมกับศักยภาพดังกล่าวด้วย นี่คือเหตุผลที่เพลงนางนาคที่วงเครื่องสายเล่นทั่วไปกับกรณีที่วงปี่พาทย์จะบรรเลงในเพลงเรื่องทำขวัญอันเนื่องจากเพลงนางนาคเป็นเพลงแรกในเพลงเรื่องทำขวัญนั้น ระดับเสียงที่ใช้จะต่างกัน กล่าวคือเมื่อเทียบแล้วจะเห็นว่าเสียงของวงเครื่องสายต่ำกว่าปี่พาทย์ถึงสองเสียง ยิ่งกว่านั้น การเดี่ยวเครื่องดนตรีซึ่งธรรมเนียมการบรรเลงต้องสำแดงศักยภาพของเครื่องนั้นให้ดีที่สุดก็เช่นกัน ด้วยเหตุนี้ เพลงลาวแพนจึงปรากฏว่ามีการใช้กลุ่มเสียงต่างกันออกไปตามประเภทของเครื่องดนตรี เช่น เดี่ยวลาวแพน ทางจะเข้โดยทั่วไป ผู้ประพันธ์ทำนองเดี่ยวจะเลือกใช้กลุ่มเสียงที่ทำให้ดีดสายเปล่าได้ทั้งสามสายหลายครั้ง เกิดเป็นเสียงกังวานและกำธร ซึ่งแสดงศักยภาพของจะเข้ได้มากกว่าการใช้กลุ่มเสียงอื่น ในขณะเดียวกัน หากเทียบกับเดี่ยวลาวแพนด้วยเครื่องดนตรีอื่นจะเห็นว่ากลุ่มเสียงในเดี่ยวจะเข้นั้นต่ำกว่า

เสียงที่ต่ำกว่านั้นบอกได้หรือไม่ว่าเป็นการเปลี่ยนระดับเสียงโดยปรับให้ต่ำลงซึ่งเรียกกันทั่วไปว่า “ลดเสียง” หากพิจารณาว่าคือการลดเสียง คำถามมีอยู่ว่าเสียงที่ลดนั้นลดจากอะไร ผู้ที่เรียนมาทางปี่พาทย์อาจรู้สึกว่าฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้เป็นหลักอ้างอิงเพลงการต่างๆ อยู่เสมอ เนื่องจากนักดนตรีปี่พาทย์เมื่อจะเรียนเพลงก็จะต่อทางฆ้องวงใหญ่ก่อนไปแตกทางเป็นทางของเครื่องดนตรีอื่นๆ ความเข้าใจว่าเพลงไทยเริ่มต้นจากฆ้องวงใหญ่นั้นจึงเกิดขึ้นได้ เมื่อนักดนตรีจากวงอื่นโดยเฉพาะวงเครื่องสายหรือมโหรีซึ่งปรับเสียงให้เป็นอย่างเครื่องสายนั้นก็จะต้องมีการลดเสียงในเพลงนั้นก่อน ทว่าบางครั้งอาจกล่าวได้ยากว่าลักษณะการบรรเลงนั้นเป็นการลดเสียงหรือไม่ คำถามมีอยู่ว่าเราจะรู้ได้อย่างไรว่าเพลงใดเพลงหนึ่งนั้นผู้แต่งแต่งด้วยเสียงอะไรเป็นเสียง

เริ่มต้น หากเป็นเพลงที่เราพอจะสืบค้นได้ว่าผู้แต่งเป็นใครและเริ่มแต่งด้วยเสียงอะไรหรือมีหลักฐานชัดเจนกล่าวว่าเป็นการลดเสียงก็อาจจะได้ เพราะว่าเพลงที่ผู้แต่งเป็นนักดนตรีปี่พาทย์ ความจำเป็นที่ต้องทำเป็นทางฆ้องอาจมีอยู่เมื่อนำเพลงที่แต่งมาบรรเลงด้วยวงเครื่องสายก็มีความจำเป็นต้องลดเสียงเพื่อให้เกิดความสะดวกขณะบรรเลงหรือเกิดศักยภาพในการบรรเลงให้มากที่สุด เนื่องจากเครื่องสายมีข้อจำกัดเรื่องนิ้วและสายเปล่า ทำให้จำเป็นต้องลดเสียงเพื่อให้บรรเลงได้สะดวก เช่น ทยอยนอก หรือมิฉะนั้นก็เป็นการเปลี่ยนกลุ่มเสียงที่เล่น เช่น เพลงทยอยใน เถา

ที่น่าสนใจคือการลดเสียงมิได้เกิดขึ้นในต่างวงเท่านั้น ในวงเดียวกันก็อาจเกิดได้ด้วย ดังเห็นได้จากเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันที่นักปี่พาทย์รู้จักกัน[1] ฉิ่งพระฉันเป็นการรวมเพลงประเภทเพลงฉิ่งไว้ด้วยกัน หรือบางเพลงเป็นเพลงที่นำมาใช้เป็นเพลงฉิ่งได้[2] และใช้เฉพาะเวลาพระสงฆ์ฉันภัตตาหาร ในบรรดาเพลงฉิ่งพระฉันทั้งหมดชุดเพลงฉิ่งพระฉันที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายคือฉิ่ง 4 ท่อน หรือที่มีชื่อว่ายิกินใหญ่ ก่อนจะออกชุดเพลงฉิ่งสองชั้น เช่น ฉิ่งนอก ฉิ่งใหญ่ ฉิ่งสนาน ฯลฯ ในบรรดาเพลงเหล่านี้เพลงยิกินใหญ่คือเพลงที่มีการลดเสียงเกิดขึ้นและเป็นธรรมเนียมนิยมอย่างหนึ่งของการบรรเลงเพลงฉิ่งพระฉันเรื่องยิกินใหญ่ไปแล้วว่าต้องลดเสียงเพลงนี้

ขำคม พรประสิทธิ์ (2546, น. 193-196) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง *“อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง”* ในงานวิจัยนี้มีการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ครูดนตรีไทยอาวุโสหลายคนเกี่ยวกับความเห็นเรื่องการลดเสียงไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

> อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อธิบายว่า “ปกติเพลงฉิ่งจะใช้เสียงในทั้งหมด แต่คุณครูเทียบท่านลดหนึ่งเสียงตอนบรรเลงอัตราสามชั้น พอสองชั้นเข้าเสียงในอย่างเดิม ลดแล้วเป่ายกขึ้น ทำให้เพราะและแปลกขึ้น”
>
> อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อธิบายว่า “เพลงฉิ่ง 4 ท่อน จะลดหนึ่งเสียง โดยปี่ในจะเล่น เร ฟา เร โด ลา ปกติต้องเล่น มี ซอล มี เร ที พอสองชั้นเข้าเสียงในเหมือนเดิม เสียงจะโปร่ง รู้สึกดีขึ้น”
>
> อาจารย์สำราญ เกิดผล อธิบายว่า “ใช้เสียงใน ลดเสียงจะลดเฉพาะอัตราสามชั้น พอถึงอัตราสองชั้นจะเข้าเสียงในเหมือนเดิม ถ้าลดเสียงจะเพราะมากขึ้น แต่ปี่ก็จะเป่ายากมาก ที่บ้านนี้ก็จะเล่นลดเสียง แต่ลดก็จะดูว่าคนปี่เป่าได้มั้ยด้วย บ้านจางวางทั่วก็ลดเสียงเหมือนกัน จากเสียง มี เป็น เร”
>
> อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ อธิบายว่า “เล่นเสียงใน เขาลดเสียงไปในตัว ปี่จะเข้าทางเขานะ บางคนก็ว่าไม่คล่อง จริงๆ มันเข้าทางกัน ทำให้เพราะขึ้น เสียงที่ลดนั่นแหละทำให้เพราะ”
>
> รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า “อัตราสามชั้นจะใช้ระดับเสียงลด เป็นอย่างนี้เราเองก็เล่นกันมาอย่างนี้ ถ้าถามเหตุผลคนโบราณไม่ได้อธิบายไว้ แต่ฉันจะสันนิษฐานตามที่ได้เรียนมาคือ พระฉัน ตีเพื่อให้ประกอบเวลาพระฉันอาหาร แล้วเวลาพระฉันเขาจะไม่ต้องการความแข็ง แต่จะชอบความนุ่ม ระหว่างเสียงเพียงออล่างกับเสียงใน เสียงเพียงออล่างจะนุ่มกว่า แล้วดนตรีก็ถูกผลิตขึ้นมาเพื่อสุนทรียรส ชะรอยจะเป็นด้วยเหตุนี้แหละ โบราณท่านมีความละเอียด

---

[1] ฉิ่งพระฉันเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง คือ ใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะอย่างเดียว ไม่ใช้กลองในการบรรเลง ฉิ่งพระฉันแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ฉิ่งพระฉันเช้าและฉิ่งพระฉันเพล ในบทความนี้จะศึกษาเฉพาะเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันเช้าเท่านั้นและเรียกว่าฉิ่งพระฉันไปตลอดทั้งบทความ เนื่องจากเป็นชื่อที่นักดนตรีไทยคุ้นเคย

[2] เช่น เพลงทะเลบ้า หรือต้นเพลงฉิ่ง สามเส้า จระเข้ขวางคลอง เป็นต้น เพลงเหล่านี้ใช้ในเพลงฉิ่งและในการบรรเลงทั่วไปด้วย

เหลือเกิน ประกอบกับคนปี่สามารถเป่าเสียงเพียงออล่างได้ ฉันเจอมาเยอะแล้ว พี่วีก็เป่าเสียงเพียงออล่างได้ ปี๊บก็บอกเองว่าเป่าเสียงเพียงออล่างได้ ไม่กลัวเลย เพราะฉะนั้นก็ไม่มีปัญหา สมมติถ้าเอาไม้แข็งเล่น ปี่ก็เป่าเสียงในขึ้นมาก็จะมีเสียง “แจ๊ด” ขึ้นมา พระก็ไม่ฉันกันพอดี ฉันไม่เคยเห็นวงไหนบรรเลงโดยไม่ลดเสียงเลยนะ”

อาจารย์สุเชาว์ หริมพานิช อธิบายว่า “ถ้าเล่นมาตั้งแต่ต้น ฉิ่ง 4 ท่อนก็จะต้องลดเสียงก่อน ก็คือลดเสียงแล้วเล่นเสียงในต่อไป”

อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร อธิบายว่า “เพลงฉิ่งใช้เสียงใน คือ เสียงโอดของลูกฆ้อง เสียงในมีอยู่ 2 เสียงก็คือ

1. เสียงในตรงกับโอดลูกฆ้อง นับจากลูกยอดลูกที่ 5 อันนี้เดิมทีเดียว ไม่ว่าจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ก็จะเล่น -ซลท -ร-ม ---ซ ---ล

2. เสียงในกรวดหรือเสียงในหลิบ ใช้บรรเลงรับร้องเสภา...”

สังเกตได้ว่าการลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันเป็นเรื่องที่ไม่แยกกันระหว่างสำนักใดสำนักหนึ่ง สมัยปัจจุบันที่มีความเข้าใจว่าดนตรีไทยแยกกันเป็นสำนักหรือ “ฝั่ง” ชัดเจนว่าเป็นฝั่งพระนครกับฝั่งธนซึ่งย่อมาจากธนบุรีและอยู่คนละฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา ครูประสิทธิ์ ถาวร และครูจิรัส อาจณรงค์ ซึ่งทำงานในกรมศิลปากรอาจนับว่าเป็นนักดนตรีฝั่งพระนคร ส่วนครูสำราญ เกิดผล อยู่ในสำนักที่บรรเลงเพลงทางฝั่งธน กล่าวได้ว่าการลดเสียงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของการเล่นเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันและไม่เกี่ยวกับเรื่องฝั่งของดนตรีแต่อย่างใด อนุมานได้ว่าการลดเสียงอาจมีมาก่อนที่จะแยกเป็นสำนักเรียนแต่ละสำนัก นอกจากนี้ที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือเรื่องปี่ การลดเสียงส่งผลทำให้ปี่เป่ายากขึ้นหรือไม่ ในบรรดาครูทั้งหมดข้างต้น ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นคนปี่โดยตรง สังเกตว่าในคำให้สัมภาษณ์ของครูปี๊บนั้นกล่าวว่าเมื่อเปลี่ยนเสียงแล้ว *“เสียงจะโปร่ง รู้สึกดีขึ้น”* อาจเข้าใจได้ว่าเมื่อเปลี่ยนกลับมาใช้เสียงเดิมแล้ว ทำให้รู้สึกโปร่งขึ้น กล่าวคือสำหรับคนปี่ การลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันดังที่เป็นธรรมเนียมนิยมนั้นทำให้เกิดความรู้สึกไม่สบาย หรือไม่คล่องตัว แต่ไม่ได้หมายความว่าการลดเสียงจะทำให้เป่ายาก แต่น่าสงสัยว่าหากเปลี่ยนเสียงแล้วผู้เล่นรู้สึกดีขึ้น เหตุใดจึงต้องลดเสียงด้วย

อนึ่ง ในการบรรเลงเพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน การลดเสียงลงมาหนึ่งเสียงไม่ได้หมายความว่าวงปี่พาทย์จะไม่เล่นเสียงสูงเลย มือฆ้องบางครั้งที่ขึ้นเสียงสูงก็มี เช่น บรรทัดสุดท้ายของเพลงต้นเพลงฉิ่ง โดยปกติมือฆ้องทั่วไปจะเล่นคล้ายอย่างนี้ว่า[3]

-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	---ร

ในขณะที่มือฆ้องในโน้ตเพลงไทยที่ชำระโดยราชบัณฑิตยสภาและได้นำมาตีพิมพ์ในหนังสืองานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ทำนองตอนนี้มีอยู่ว่า

[3] โน้ตในบทความนี้เป็นเสียงสมมติ มิได้มีลักษณะเป็นมาตรฐานแบบดนตรีตะวันตกที่ว่าเสียงทุกเสียงจะมีระดับเท่ากันอย่างเช่นเสียงโดสำหรับปี่พาทย์ (ในกรณีเสียงใน) กับเครื่องสายจะไม่เท่ากัน อนึ่ง ระบบโน้ตในที่นี้นักปี่พาทย์บางคนอาจมองว่าเป็นการใช้โน้ตแบบลดเสียง ก็เพราะว่าระบบการศึกษาดนตรีไทยแบบหนึ่งทำให้เข้าใจว่าโน้ตตัวแรกที่อยู่ในลูกฆ้องลูกแรกคือเสียงเร ตามความเข้าใจ โน้ตเหล่านั้นเปลี่ยนไม่ได้ เช่น ช่วงขึ้นต้นสาธุการ นักปี่พาทย์บางคนอาจท่องโน้ตว่า ---ม/---ฟ/---ฟ/-ล-ท แต่บางคนอาจท่องว่า ---ร/---ม/---ม/-ซ-ล ผู้เขียนสมัครใจใช้แบบหลังเพราะเข้าใจง่ายกว่าและเทียบกับระบบโน้ตสากลได้

-ดรม	-ซ-ล	**-ดำ-ร**	**รำ-ดำ**	**-มำ-รำ**	**-ดำ-ล**	**--ฟซล**	**-ดำ-รำ**

กล่าวได้ว่าการลดเสียงเป็นเรื่องทางเทคนิคเท่านั้น เป็นเรื่องของภาพรวม ในทางปฏิบัติหรือในรายละเอียดของมือฆ้อง การขึ้นเสียงสูงยังมีอยู่ได้ มิใช่ว่าเมื่อลดเสียงแล้ว จะไม่เล่นเสียงสูงเลย

ที่น่าสนใจคือครูหลายคนกล่าวถึงเหตุของการลดเสียงไปในทางเดียวกันคือเป็นเรื่องของความไพเราะ บางคนกล่าวว่าเป็นเรื่องของสุนทรียภาพ อันที่จริงเรื่องความไพเราะนั้นจะกล่าวว่าผิดคงไม่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอย่างเพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน ย่อมต้องมุ่งหมายเรื่องความไพเราะเป็นธรรมดาเพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรมทางศาสนา ความไพเราะจึงถือเป็นเหตุผลที่น่าฟัง แต่ยังมีข้อจำกัดในแง่ที่ค่อนข้างเป็นอัตวิสัยอยู่มาก ในบทความนี้ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์คือเพื่อศึกษาให้เข้าใจว่าถ้าตัดเรื่องความไพเราะออกไปจะอธิบายเรื่องการลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันอย่างไร กระนั้น มิได้หมายความว่าผู้วิจัยไม่เห็นด้วยกับความเห็นเรื่องความไพเราะหรือสุนทรียภาพในการบรรเลงเพลงนี้ตามที่โบราณาจารย์ได้เลือกเฟ้นและปฏิบัติกันมายาวนาน เพียงแต่ผู้วิจัยคิดว่าการศึกษาที่จะตามมานี้เปิดโอกาสให้ได้พิจารณาส่วนประกอบอื่นๆ ซึ่งเป็นบริบทของเพลงอันจะทำให้เข้าใจเหตุผลอื่นๆ ได้ด้วย

2. เหตุใดฉิ่งพระฉันจึงลดเสียง ?

ผู้วิจัยขอยกทำนองเพลงฉิ่งพระฉัน คือ เพลงยิกินใหญ่ ท่อน 1 ทั้งที่ลดเสียงและไม่ลดเสียงมาเทียบกันเพื่อให้เห็นเป็นตัวอย่างดังนี้

ฉิ่งพระฉัน ท่อน 1 ลดเสียง มือฆ้องของครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้เรียนเพลงนี้จากครูจงกล พงษ์พรหม

---ลฺ	-ล-ล	-ดำ-ล	-ซ-ฟ	---ฟ	-มรด	-ลฺ-ทฺ	ดร-ฟ
---ฟ	-รมฟ	-ม-ฟฺ	---ฟ	---ร	-ด-ฟฺ	ฟฟ-ซฺ	ซซ-ล
-ดำ-รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ฟ	-ล-ดำ	-ล-ซฺ	ซซ-ฟฺ	ฟฟ-ร
---ร	-ทฺดร	-ด-รฺ	---ร	---ซฺ	----	-มฺ-รฺ	---ร
---ลฺ	-ล-ล	-ดำ-ล	-ซ-ฟ	---ฟ	-มรด	-ลฺ-ทฺ	ดร-ฟ
---ฟ	-รมฟ	-ม-ฟ	---ฟ	---ร	-ด-ฟฺ	ฟฟ-ซ	ซซ-ล
-ดำ-รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ฟ	-ล-ดำ	-ล-ซฺ	ซซ-ฟฺ	ฟฟ-ร
---ซฺ	-ด-ด	-ลฺ-ทฺ	ดร-ฟ	-ทฺดร	-ฟ-ซ	-ฟ-ม	-ร-ด
-ซฺ-ลฺ	-ทฺดร	-ม-ม	รด-ลฺ	-รดซฺ	-ด-ลฺ	-ร-ด	---ร
---ซฺ	-ด-ด	-ลฺ-ทฺ	ดร-ฟ	-ทฺดร	-ฟ-ซ	-ฟ-ม	-ร-ด
-ซฺ-ลฺ	-ทฺดร	-ม-ม	รด-ลฺ	-รดซฺ	-ด-ลฺ	-ร-ด	---ร
-ซฺ-ด	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	-ซฺ-ด	-ดรม	-ซ-ลฺ	ลล-ซ
-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	---ร
-ซฺ-ด	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	-ซฺ-ด	-ดรม	-ซ-ลฺ	ลล-ซ
-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	---ร
---ร	-ทฺดร	-ด-รฺ	---ร	---ซฺ	----	-มฺ-รฺ	**---ร**

ส่วนทำนองฉิ่งพระฉัน ท่อน 1 ไม่ลดเสียงต่อไปนี้เป็นมือฆ้องที่บันทึกและชำระโดยราชบัณฑิตยสภา พิมพ์เผยแพร่เมื่อคราวงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (เพลงในการพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์, 2551) เนื่องจากเป็นหนึ่งในบรรดาเพลงต่างๆ ที่ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีคราวนั้น

---มˍ	-รˍ-ทฺ	ทท-ลฺ	ลล-ซ	---รฺ	-ร-ร	-ทฺ-ด	รม –ซ
--ซม	-ซซซ	--ซล	-ซซซ	-ม-รฺ	รร-ซฺ	ซซ-ลฺ	ลล-ท
-รˍ-มˍ	-รˍ-ทฺ	ทท-ลฺ	ลล-ซ	-ท-รˍ	-ท-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ม
---ร	-มมม	---ฟ	-มมม	รมฟ ลม	ฟมรทฺ	-ลฺ-ทฺ	มร-ม
---มˍ	-รˍ-ทฺ	ทท-ลฺ	ลล-ซ	---รฺ	-ร-ร	-ทฺ-ด	รม –ซ
--ซม	-ซซซ	--ซล	-ซซซ	-ม-รฺ	รร-ซฺ	ซซ-ลฺ	ลล-ท
-รˍ-มˍ	-รˍ-ทฺ	ทท-ลฺ	ลล-ซ	-ท-รˍ	-ท-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ม
-ซฺซซ	-ล-ร	-ทฺ--	ดรม-ซ	--ดรม	-ซ-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
-ฟลฺทฺ	ลฺทฺรม	รมฟ ลม	ฟมรทฺ	-ทฺ-มฺ	ลฺลฺ-ฟฺ	ทฺทฺ-รฺ	รร-ม
-ซฺซซ	-ล-ร	-ทฺ--	ดรม-ซ	--ดรม	-ซ-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
-ฟลฺทฺ	ลฺทฺรม	รมฟ ลม	ฟมรทฺ	-ทฺ-มฺ	ลฺลฺ-ฟฺ	ทฺทฺ-รฺ	รร-ม
-ลฺ-ร	-รมฟ	-ทลฟ	ลฟมร	-ลฺ-ร	-รมฟ	-ล-ทฺ	ทท-ล
-รมฟ	-ล-ท	-ล-ฟ	-ม-ร	-ฟลม	ฟมรทฺ	-ลฺ-ทฺ	มร-ม
-ลฺ-ร	-รมฟ	-ทลฟ	ลฟมร	-ลฺ-ร	-รมฟ	-ล-ทฺ	ทท-ล
-รมฟ	-ล-ท	-ล-ฟ	-ม-ร	-ฟลม	ฟมรทฺ	-ลฺ-ทฺ	มร-ม
---ร	-มมม	---ฟ	-มมม	รมฟ ลม	ฟมรทฺ	-ลฺ-ทฺ	**มร-ม**

น่าสังเกตว่ามือฆ้องจากโน้ตราชบัณฑิตยสภาดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับมือฆ้องของครูสงบศึก ธรรมวิหาร (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2566) ในการตรวจชำระและจัดพิมพ์เพลงเรื่องโดยราชบัณฑิตยสภาประกอบด้วยครูอาวุโสและนักดนตรีไทยผู้มีความสามารถหลายคน เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตรวิลัย) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นต้น มือที่บันทึกไว้นั้นเป็นไปได้ว่าอาจเป็นมือฆ้องของครูหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตรวิลัย) ซึ่งเป็นครูฆ้องคนสำคัญของครูสงบศึก ธรรมวิหาร เพียงแต่ฉิ่งพระฉันทางครูหลวงบำรุงจิตรเจริญนั้นจะขึ้นด้วยเพลงยิกินใหญ่เป็นเพลงแรก ไม่มีต้นเพลงฉิ่งสามเส้า จระเข้วางคลองและถอยหลังเข้าคลองนำมาก่อน

เมื่อพิจารณาทำนองเพลงยิกินใหญ่ทั้ง 2 แบบ ชี้ให้เห็นว่าเสียงที่ลดนั้นคือลดจากเสียง “มี” เป็นเสียง “เร” สังเกตได้จากลูกตกหลักสุดท้ายของท่อนเพลง ผลจากการลดเสียงทำให้มือฆ้องของเพลงเลื่อนลงไปทางซ้ายหนึ่งเสียง ที่เหลืออีกสามท่อนก็เช่นกัน นอกจากส่งผลเรื่องระดับเสียงแล้ว มือฆ้องก็เปลี่ยนไปเช่นกัน

เหตุใดเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันจึงลดเสียง ผู้วิจัยคิดว่ามีเหตุผลสองประการสำคัญที่สามารถนำมาอธิบายได้

ประการแรกเป็นเรื่องของโครงสร้างในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันนั้นเอง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าเมื่อลดเสียงลูกตกจะกลายเป็นเสียง “เร” คือ

-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	**---ร**

น่าสังเกตว่า เสียงที่ได้เป็นเสียงเดียวกับลูกตกเพลงต้นเพลงฉิ่งซึ่งเป็นเพลงแรกในเพลงเรื่องนี้ มือฆ้องเพลงต้นเพลงฉิ่งมีดังนี้

ต้นเพลงฉิ่ง ท่อน 1

---ม	-ร-ซฺ	---รฺ	---ร	-ด-ซฺ	ดด-ลฺ	รร-ทฺ	มม-ซ
---ล	-ซ-ด	---ซฺ	---ซ	-ด-ซฺ	ดด-ลฺ	รร-ทฺ	มม-ซ
-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	**---ร**

ต้นเพลงฉิ่ง ท่อน 2

---มฺ	-ม-ม	-ดรม	-ซ-ล	-ท-รำ	-ท-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ม
-ดรม	-ซ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	**---ร**

โดยปกติเมื่อจบเพลงยิกินใหญ่แล้วถือว่าหมดสามชั้น เมื่อเริ่มเพลงฉิ่งในอัตราสองชั้น เพลงฉิ่งเพลงแรกที่จะตามมาคือเพลงฉิ่งนอก หรือหากเป็นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ จะยังไม่ออกสองชั้น นักดนตรีจะเล่นเพลงฉิ่งนอกในอัตราสามชั้นก่อนจึงออกเพลงฉิ่งนอกสองชั้นต่อไปซึ่งก็มีส่วนทำให้เพลงทั้งหมดยาวมากขึ้น น่าสังเกตว่านอกจากการลดเสียงจะทำให้ลูกตกของเพลงเหมือนกับต้นเพลงฉิ่งซึ่งเป็นเพลงแรกในชุดนี้แล้ว ยังเหมือนกับลูกตกในช่วงแรกของเพลงฉิ่งนอกด้วย

ตัวอย่างเพลงฉิ่งนอก สองชั้น ท่อน 1

-ม-ทฺ	มร-ม	-ล-ซฺ	ซซ-ล	-ม-ทฺ	มร-ม	-ล-ซฺ	ซซ-ล
-รำ-ท	-ล-ฟฺ	ฟฟ-มฺ	มม-ร				
--มฺรฺ	-ร-ร	-ซฺ--	มฺรฺ- ร	--มฺรฺ	-ร-ร	-ซฺ--	มฺรฺ- ร
-ม-ทฺ	มร-ม	-ล-ซฺ	ซซ-ล	-ม-ทฺ	มร-ม	-ล-ซฺ	ซซ-ล
-รำ-ท	-ล-ฟฺ	ฟฟ-มฺ	มม-ร				
--มฺรฺ	-ร-ร	-ซฺ--	มฺรฺ- ร	--มฺรฺ	-ร-ร	-ซฺ--	มฺรฺ- ร

กล่าวได้ว่าการลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันทำให้ลูกตกสุดท้ายของท่อนเหมือนกันทั้งเพลงแรกและเพลงถัดไป ลูกตกที่เหมือนกันทำให้เกิดเสียงเชื่อมโยงเป็นเสียงเดียวกัน การลดเสียงดังกล่าวจึงเป็นเสมือนการปรับโครงสร้างของเพลงเรื่องให้เป็นระบบเดียวกันนั่นเอง

ดังที่กล่าวแล้วว่าการลดเสียงมีผลต่อลูกตกของเพลง นอกจากการลดเสียงจะมีผลต่อเรื่องโครงสร้างในตัวเพลงแล้ว ลูกตกที่ได้ยังเป็นลักษณะเดียวกับเพลงเรื่องทั่วไปอีกด้วย เนื่องจากฉิ่งพระฉันเป็นเพลงประเภทเพลงเรื่อง เราจึงนำกรอบวิธีคิดแบบเพลงเรื่องมาพิจารณาได้ เพลงเรื่องที่อาจนำมาเทียบเคียงกับฉิ่งพระฉันได้คือเพลงช้าที่ใช้หน้าทับปรบไก่ ต่างกับเพลงเรื่องประเภทสองไม้ที่ฉิ่งมักไม่ตีฉายออกเป็นสามชั้นหรืออาจกล่าวได้ว่าไม่มีส่วนที่เป็นเพลงช้าอย่างชัดเจนเท่าเพลงเรื่องที่ใช้หน้าทับปรบไก่ อย่างไรก็ตาม การตีฉิ่งฉายออกเป็นสามชั้นในฉิ่งพระฉันนั้นมิได้หมายความว่าเพลงยิกินใหญ่จะมีอัตราเป็นสามชั้นมาแต่เดิม แท้จริงเพลงนี้เป็นอัตราสองชั้นเช่นเดียวกับเพลงที่มีกำเนิดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา อัตราชั้นของทำนองเพลงโบราณส่วนใหญ่เป็นสองชั้น ส่วนเพลงที่มีอัตราสามชั้นเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นอกจากนี้ เหตุผลอีกประการหนึ่งคือการเชื่อมเสียงด้วยการลงเสียง “เร” ยังปรากฏในเพลงเรื่องอื่นๆ อีกด้วย เนื่องจากช่วงที่ลดเสียงจากลูกตกเสียง “มี” เป็นเสียง “เร” ในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันนั้นเป็นรอยต่อระหว่างสามชั้นกับสองชั้น การลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันจึงทำให้เพลงมีลูกตกในช่วงรอยต่อระหว่างสามชั้นกับสองชั้นสอดคล้องกับธรรมเนียมนิยมของเพลงเรื่องหลายเพลง เช่น

เพลงเรื่องกะระหนะ ช่วงท้ายเพลงแขกเห่ก่อนออกสองไม้มีอยู่ว่า

---ล	--ซฺ	-ซ-ซ	---ม	-ลซม	ซมรด	มรดลฺ	-ด-ร

สองไม้ กะระหนะ ท่อน 1

-ฟมร	-ม-รฺ	-ร-ร	---ซ	---ซ	---ลฺ	-ล-ล	---ซ
---ฟฺ	-ฟ-ฟ	-ล-ฟ	-ฟมร	---ลฺ	-ท--	-ร-มฺ	มม-ร

เพลงเรื่องสารถี ช่วงท้ายก่อนออกสองไม้

-ลซม	ซมรด	-ซฺ-ด	-ดรม	-ด--	ดรม- ซ	-ล-ซ	-ม-ร

สองไม้เมรีรำ ในเพลงเรื่องสารถี ท่อน 1

---ร	---ซ	---ฟ	---ซ	-ลฺลล	-ด-ฟ	-ล-ซ	---ร
---รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ร				
-ซฺซซ	-ฟ-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ม	-มรด	-ร-ม	-ฟ-ซ	----
-ซฺซซ	-ฟ-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ม	-มรด	-ม-ร	-ด-ร	----
-ซฺซซ	-ฟ-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ม	-มรด	-ร-ม	-ฟ-ซ	----
-ซฺซซ	-ฟ-ซ	-ล-ซ	-ฟ-ม	-มรด	-ม-ร	-ด-ร	----

เพลงเรื่องมอญแปลง ช่วงท้ายก่อนออกสองไม้

--รร	-ร-ร	-ซ--	มร-ร	-ซฺ-ซ	--ลท	-ล-ท	-ดำ-รำ

สองไม้มอญแปลง ท่อน 1

---รำ	-ดำ-ล	-ซ-รำ	-ดำ-ล	-รำดล	-ซ-ฟฺ	ฟฟ-ซฺ	ซซ-ล
---รำ	-ดำ-ล	-ซ-รำ	-ดำ-ล	-รำดล	-ซ-ฟฺ	ฟฟ-ทฺ	มม-ร
-ล-ซฺ	-ซ-ซ	-ฟซล	ดลซฟ	-ลซฟ	ซฟมร	-ดรม	รมฟซ
-ดรม	รมฟซ	-ฟซล	ดลซฟ	-ลซฟ	ซฟมร	มรดลฺ	-ด-ร
-ล-ซฺ	-ซ-ซ	-ฟซล	ดลซฟ	-ลซฟ	ซฟมร	-ดรม	รมฟซ
-ดรม	รมฟซ	-ฟซล	ดลซฟ	-ลซฟ	ซฟมร	มรดลฺ	-ด-ร

การเชื่อมเสียงระหว่างสามชั้นไปสองชั้นด้วยลูกตกเสียงอื่นอาจมีได้เช่นกัน หลายครั้งเป็นการเปลี่ยนเสียงอย่างตรงไปตรงมา เช่น

เพลงเรื่องพระรามเดินดง ช่วงท้ายก่อนออกสองไม้

-ซ--	ลท-ดำ	-มำรำดำ	-ท-ล	-ท-ล	-ซ-ม	-ซ-ลฺ	ลล-**ซ**

สองไม้พระรามเดินดง ท่อน 1

---ฟ	-ฟ-ฟ	-ด-ฟ	-ซ-ล				
--ทฺลฺ	-ล-ล	-ร--	ทฺลฺ-ล	--ทฺลฺ	-ล-ล	-ร--	ทฺลฺ-ล
-ดำ-ล	-ซ-ฟ	-ซ-ลฺ	ลล-ซ	-ฟซล	-ดำ-รำ	-มำ-รำ	-ดำ-ล
-ซฺ-ซ	--ลท	-ล-ท	-ดำ-รำ	-ดำ-มำ	-รำ-ด	ดำดำ-ทฺ	ทท-ล
-ดำ-รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร
ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	รดมร	ซรมฟ	ซฟมร	ซมรด	มรดล
-ดำ-รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร
ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	ดซฺดลฺ	รดมร	ซรมฟ	ซฟมร	ซมรด	มรดล
-ดำ-รำ	-ดำ-ลฺ	ลล-ซฺ	ซซ-ฟ	-ฟซล	ดำลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร
-ซฺ-ด	-ดรม	รดรม	รมฟซ	-ฟซล	ดำลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร
-ซฺ-ด	-ดรม	รดรม	รมฟซ	-ล-ม	-ลซล	-ร-ด	ดำดำ-**รำ**

ด้วยเหตุนี้ จึงกล่าวได้ว่าการลดเสียงอาจมีเหตุผลเบื้องหลังคือเพื่อทำให้เกิดเสียงที่เชื่อมต่อกัน แต่ไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนของเพลงเรื่องในทุกกรณี เพราะการเชื่อมเสียงด้วยเสียงที่ต่างกันก็มีอยู่ด้วย

3. สรุปและอภิปรายผล

ที่กล่าวมานี้สรุปได้ว่าการลดเสียงในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันนอกจากจะเป็นไปเพื่อความไพเราะหรือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติดังที่เข้าใจกันโดยทั่วไปแล้ว อาจพิจารณาว่าเป็นเรื่องของการปรับโครงสร้างเพลงให้มีลูกตกที่สอดคล้องกับเพลงก่อนหน้าคือเพลงต้นเพลงฉิ่งซึ่งเป็นเพลงแรกในชุดนี้และชุดเพลงฉิ่งในสองชั้นที่จะตามมา ที่ว่าหากเล่นตั้งแต่ต้นแล้วก็จะต้องลดเสียง การปรับลดเสียงทำให้สอดคล้องกับเพลงเรื่องอื่นๆ ที่มักจะมีวิธีการบรรเลงในรอยต่อสามชั้นไปสองชั้นแบบนี้ คือไม่ปรากฏลูกตกเสียง “มี” ในช่วงรอยต่อระหว่างสามชั้นกับสองชั้น นอกจากนี้ ความสอดคล้องกับเพลงเรื่องอื่นๆ ทำให้เห็นแนวทางของการร้อยเรียงเพลงเรื่องได้ประการหนึ่ง ทั้งนี้ มิได้หมายความว่าเพลงใดจะเป็นต้นแบบให้แก่เพลงใดซึ่งอยู่นอกเหนือขอบเขตของบทความ ที่สำคัญคือผลการศึกษานี้ทำให้เข้าใจว่าโดยทั่วไปนักดนตรีมักมีความเห็นว่าเพลงเรื่องนั้นเป็นเพลงที่ไม่เอื้อให้จำได้ง่าย ยาว ซับซ้อนและสะท้อนภูมิปัญญาของแต่ละสำนักมากกว่าที่จะนำมาอวดฝีมือกันอย่างชัดเจนเหมือนเช่นเพลงเดี่ยว เพลงเสภา หรือเพลงใหญ่ (เพลงทยอย) ต่างๆ แต่ที่จริงเพลงเรื่องมีระบบบางประการที่ควรแก่การศึกษาเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าสาเหตุที่แท้จริงของการลดเสียงจะเป็นเช่นไร ปฏิเสธไม่ได้ว่าการลดเสียงเป็นวิธีการสำคัญที่แพร่หลาย เป็นธรรมเนียมปฏิบัติกันมานาน ข้อวิพากษ์สำคัญคือทำให้เพลงมีความนุ่มนวลมากกว่าไม่ลดเสียง ข้อนี้เป็นเอกฉันท์ในความเห็นของครูทุกคนในบทสัมภาษณ์ดังกล่าว ที่สำคัญคือทางปี่ซึ่งจะเกิดขึ้นระหว่างลดเสียงกับไม่ลดเสียง ความราบรื่นต่อเนื่องกันจึงนับเป็นเหตุผลประการสำคัญในการบรรเลงเพลงฉิ่งพระฉันและสอดคล้องกับเพลงเรื่องอื่นๆ อีกหลายเพลง อย่างไรก็ตาม ข้อนี้ก็มิได้เป็นระเบียบแบบแผนเสมอไป เพราะการเชื่อมส่วนที่ 1 กับส่วนที่ 2 ด้วยเสียงอื่นที่มิใช่เสียง “เร” ก็มีอยู่ด้วย เป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าจะนำมาอธิบายอย่างเป็นวิชาการได้

ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาต่อไป เช่น ในเพลงฉิ่งสนานซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายก่อนจะเปลี่ยนอัตราจังหวะจากสองชั้นไปชั้นเดียวในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันนั้น โบราณาจารย์เปลี่ยนลูกตกให้ตกเสียงอื่นได้บ้าง น่าสนใจว่าการเปลี่ยนเสียงในชั้นเดียวซึ่งเป็นตอนท้ายของเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันนี้ยังมีเหตุผลอื่นๆ อีกหรือไม่ นอกจากนี้สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคืออารมณ์ บทความนี้อาจทำให้เกิดมุมมองที่มีต่อเพลงในเชิงอารมณ์ความรู้สึกค่อนข้างน้อย การวิเคราะห์เพลงในบทความนี้ดูเหมือนเป็นสิ่งที่มีเหตุผลเกินไป ประเด็นนี้ยังถกเถียงต่อไปได้อีกว่าเพลงที่บรรเลงขณะพระฉันนั้นไม่น่าจะเน้นเรื่องอารมณ์มากเกินไปอยู่แล้วใช่หรือไม่ เหล่านี้เป็นสิ่งที่ศึกษาต่อไปได้ทั้งสิ้น

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2546). *อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง*. รายงานวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพลงในการพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์. (2551). ม.ป.พ. (สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมศิลปากรบันทึกเสียงในการพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ณ พระเมรุ ท้องสนามหลวง วันเสาร์ที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2551).

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2566, 1 พฤศจิกายน). *มือฆ้อง เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน (เช้า) การเผยแพร่องค์ความรู้ศิลปิน ผศ.สงบศึก ธรรมวิหาร ทุนวิจัย มธ.* https://www.youtube.com/watch?v=HoJbPdB3G7E