

เครื่องดนตรีกับความเป็นสยามใหม่ บทบาท หลักปฏิบัติการและการปรับเปลี่ยน ทางวัฒนธรรมของฆ้องหุ่ย

ชยติ ทัศนวงศ์วรา

คณะศิลปศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมาลายา และ

สถาบันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บุตรี สุขปาน*

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

วันที่รับบทความ 3 ตุลาคม 2567

วันที่แก้ไขบทความ 10 กรกฎาคม 2568

วันที่ตอบรับบทความ 21 กรกฎาคม 2568

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีไทยจากการมองที่ตัวเครื่องดนตรีและที่มาทั้งการแยกส่วนประกอบและการวิเคราะห์เครื่องดนตรีที่สัมพันธ์ต่อวงดนตรีและบทบาทที่มีต่อสังคมวัฒนธรรมเป็นเรื่องน่าสนใจ บทความนี้ชี้ประเด็นเรื่องการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมผ่านมิติของการศึกษาเครื่องดนตรีและสภาวะแห่งความเป็นเครื่องดนตรี โดยมีฆ้องหุ่ยเป็นวัตถุศึกษา การตั้งต้นในการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีในชนบทดนตรีไทยใหม่ สามารถสืบสาวที่มาและการดำรงอยู่ของเครื่องดนตรีนั้นได้สะดวกทั้งในมิติประวัติศาสตร์และสังคมศาสตร์ พบว่า ฆ้องหุ่ยที่ใช้ในปัจจุบันเป็นเครื่องดนตรีข้ามพรมแดน มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับดนตรีไทย 3 ระดับ กล่าวคือ ประการแรก การเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ โดยการโยกย้ายเชิงกายภาพและการให้สถานะจากเครื่องดนตรีเพื่อศาสนาความเชื่อสู่เครื่องดนตรีเพื่อความบันเทิงของไทยในยุคอาณานิคมนิยม ประการที่สองการผันรูปแบบของสิ่งหนึ่งให้กลายเป็นอีกสิ่งหนึ่ง ด้วยกระบวนการเทียบเสียงไทยและการใส่ภาพความเป็นเครื่องดนตรีไทยให้กับฆ้อง และประการสุดท้ายการปรับมโนทัศน์ เป็นขั้นที่สำคัญที่สุดคือการที่ฆ้องหุ่ยได้รับการรับรู้ผ่านการประสมวงในวงดนตรีไทยในชนบ จากการสร้างระเบียบวิธีการบรรเลงเป็นการสร้างหน้าที่สำหรับเครื่องดนตรี และการจัดสถานะของฆ้องหุ่ยให้เป็นเครื่องดนตรีเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่เปิดมิติถึงกลืนอายุของอิทธิพลความคิดอย่างตะวันตกเพื่อปรับตัวของสยามสู่การเป็นรัฐชาติสมัยใหม่

คำสำคัญ: ฆ้องหุ่ย; การปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม; ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

* ผู้รับผิดชอบบทความ: pickbuttrees@gmail.com

Musical Instrument and New Siamese-ness: A Role, Practicing Method and Cultural Adaptation of Kong Hui

Chayuti Tassanawongwara

Faculty of Arts and Social Sciences, Universiti Malaya and
Institute of East Asian Studies, Thammasat University

Buttree Sukpan*

Faculty of Humanities, Naresuan University

Received 3 October 2024

Received in revised 10 July 2025

Accepted 21 July 2025

Abstract

In the discipline of musicology, organology is the study of musical instruments that is particularly focused on the history and elements of such instruments. Additionally, the status of instruments pertains to their social and cultural functions, which are also regarded. The Kong Hui is the subject of this paper, which emphasises the cultural adaptation required for studying through a musical instrument and its core concept of existence. The study has basically initiated with the history of the newly created traditional musical instrument. The paper is centred on the Kong Hui due to its history and its importance in the contemporary existence of the traditional music. Kong Hui is obviously a cross-border instrument, both historically and socially. The paper demonstrated that Kong Hui undergoes three phases of adaptation: a transpositional practice, a geographic transfer that crosses nations, and a transition from religious practice to entertainment purpose during the colonial period. Secondly, casting a specific genre into another generic mode is achieved by modifying the system into Thai tune and imbuing the instrument with the Thai traditional image. Thirdly, re-vision in itself, is the most critical aspect of the adaptive process. The Kong Hui is formed in a traditional Thai ensemble that is mingled with other traditional instruments. Additionally, the Kong Hui is recognised as a unique instrument in the *Piphat Dukkambhan* ensemble, moreover, the Kong Hui's playing method is regarded as the means of fortifying an authentic image in the Thai music sphere (Thai-ness). It also illustrated the ensemble creation which is influenced by the modernisation of Western impacts during the Siamese nation-building process.

Keywords: Kong Hui; cultural adaptation; Piphat Dukkambhan

* Corresponding author: pickbuttree@gmail.com

DOI: 10.14456/tujournal.2026.16

บทนำ

ประเด็นศึกษาเกี่ยวกับดนตรีไทยจากการที่ตั้งข้อสังเกตเรื่องเครื่องดนตรีแม้เป็นประเด็นทั่วไป หรืออาจมองว่าเป็นเรื่องตั้งข้อคำถามซ้ำ จะมีอะไรในวิธีการศึกษาเรื่องของส่วนประกอบของเครื่องดนตรี ทว่าบทความนี้มีความตั้งใจในการเชิญชวนพินิจพิจารณาเรื่องราวของดนตรีและเครื่องดนตรี จากการวางประเด็นเรื่องส่วนประกอบของเครื่องดนตรีและองค์ประกอบของความเป็นเครื่องดนตรี สองสิ่งนี้อาจจะม้ายคล้ายกันแต่แตกต่างกันพอสมควร กล่าวคือหากตั้งคำถามว่าอะไรเป็นส่วนสำคัญบ้างที่ประกอบความเป็นเครื่องดนตรีขึ้นมาและให้ความหมายว่าสิ่งนั้นสามารถเป็นเครื่องดนตรีได้ เครื่องดนตรีไทยจะมีลักษณะอื่นใดที่จะนำมาอธิบายความเนื่องด้วยเครื่องดนตรีนั้นมีคุณสมบัติเป็นเครื่องดนตรีไทยได้หรือมากกว่าสัณฐานลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรีนั้น และวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างเครื่องดนตรี ข้อเขียนนี้เป็นบทเสนอแนะโดยเริ่มต้นที่เครื่องดนตรีที่น่าสนใจสำหรับผู้เขียน คือ ข้องหุ่ย เครื่องดนตรีขนาดใหญ่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และเทียบมโนทัศน์ในวิทยาของดนตรีไทยกับหลักปฏิบัติการของ ข้องหุ่ยสู่เชิงจิตวิทยาเชิงคุณค่าของข้องหุ่ยจากระเบียบวิธีการบรรเลง

ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การศึกษาดนตรีถูกจัดไว้ในหมวดดนตรีวิทยา (musicology) และการศึกษาเครื่องดนตรีถูกวางไว้ในแขนงเครื่องดนตรีวิทยา (organology) ซึ่งเป็นการศึกษาคู่ขนานกันไประหว่างเรื่องของดนตรีและเรื่องของความเป็นวิทยาศาสตร์ กล่าวคือ เครื่องดนตรีและความเป็นเครื่องดนตรี (instrument and instrumentality) (Tresch & Dolan, 2013) โดยการศึกษาในยุคถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดย นิโคลัส เบสซาราโบฟ (Nicholas Bessaraboff) ในงานเขียนเรื่องเครื่องดนตรีโบราณยุโรป ตีพิมพ์ขึ้นใน ค.ศ.1941 ในบทความด้วยการศึกษาเครื่องดนตรีวิทยาในพิพิธภัณฑ์ศิลปะเมืองบอสตัน ได้รับการจัดบทความไว้ในส่วนสาระของดนตรีวิทยาและเครื่องดนตรีวิทยา โดยเบสซาราโบฟ เสนอความคิดว่า โดยแท้แล้วดนตรีวิทยามีขอบเขตของเนื้อหาหลากหลายเหลือประมาณ ทั้งยังมีแนวคิดในการศึกษาสารพัดเรื่องที่เกี่ยวข้อกับดนตรีและมีความยุ่งยากอัดอัดเรื่องระเบียบวิธี ซึ่งการศึกษาเครื่องดนตรีวิทยาจำต้องแยกมาเป็นเรื่องเฉพาะ เป็นการศึกษาที่ข้ามโน้ตศน์ทางวิทยาศาสตร์และวิศวกรรมศาสตร์ (Oler et al., 1970) ในมุมมองของนักมานุษยดุริยางควิทยา (ethnomusicologist) การศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีหรือเครื่องดนตรีวิทยา (organology) เป็นปฐมบทของการศึกษาในสาขาวิชานี้ ภูมิหลังทางการศึกษาในสาขาดังกล่าวคงหนีไม่พ้นการศึกษาระบบเสียงของเครื่องดนตรีตามระบบการจัดจำแนกของ ฮอร์นบอสเทล-ซาคส์ (Hornbostel-Sachs system) แต่นับวันแขนงความรู้ดังกล่าวไม่ได้มีความน่าสนใจอีกต่อไปเสมือนเพียงแค่การตรวจสอบกายภาพของสิ่งของ และทำให้นักวิชาการที่เป็นนักเครื่องดนตรีวิทยาก็ได้สูญหายไปจากความสนใจของกระแสวิชาการปัจจุบัน (Bates, 2012) ในอดีต เคิร์ต ซาคส์ (Curt Sachs) ได้เปิดพื้นที่ในการศึกษาดนตรีโดยเฉพาะรูปแบบและสัญลักษณ์ทางดนตรี (instrument typology) ซึ่งแขนงความรู้เครื่องดนตรีวิทยาได้มีส่วนทำให้เกิดการนำไปสู่ความรู้ที่เป็นผลดีกว่าในอดีตกาล ทว่าการศึกษาเครื่องดนตรีในแนวทางดั้งเดิมที่ยังคงสำรวจประติมานวิทยาของเครื่องดนตรีหรือนิรุกติศาสตร์เครื่องดนตรีก็มีค่อนข้างพามาซึ่งความสัมพันธ์ร่วมต่อบริบทความจริงทางวัฒนธรรม (Baines, 1960) กระนั้นแม้แต่การแบ่งแยกระหว่างความคิดเรื่องเสียง (sound) และเสียง

ดนตรี (musical sound) ยังถูกตีความให้มีระยะห่างจากแนวคิดทางสังคมศาสตร์ และได้มีพัฒนาการสัมพันธ์กันมากขึ้นในระบอบคริสต์ศตวรรษที่ 20 ดนตรีจึงถูกยกระดับให้เป็นส่วนหนึ่งในการเปลี่ยนแปลงเงื่อนไขทางสังคมจากโสตศิลป์ (Kahn, 1990) ที่มีความเกี่ยวข้องทั้งต่อวิถีการต่อรองทางวัฒนธรรม ตลอดจนเกี่ยวข้องกับเรื่องของการเมือง อีกนัยหนึ่งย่อมกล่าวได้ว่าดนตรีและเสียงเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและปฏิบัติการทางสังคมศาสตร์

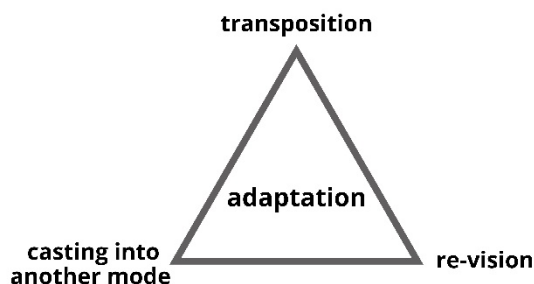
เครื่องดนตรีเป็นสิ่งสะท้อนบทบาททางวัฒนธรรมของสังคมที่กำหนดเครื่องดนตรีนั้น วัสดุรูปทรง และโครงสร้างของเครื่องดนตรีสามารถบ่งบอกถึงความเป็นวัตถุ (objects) ประดิษฐ์ของมนุษย์เป็นเครื่องบ่งชี้ความก้าวหน้าทางวิทยาการของชุมชน กระบวนการทางภูมิปัญญาของสังคม และปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์กับสัตว์ตลอดจนสภาพแวดล้อม วัสดุของเครื่องดนตรียังสามารถเป็นเครื่องมือศึกษาประวัติศาสตร์ทั้งของเครื่องดนตรีเองและสังคมต้นกำเนิด วิวัฒนาการ และสัญลักษณ์ความคิดรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรียังสามารถแสดงออกถึงคติความเชื่อ จนนำไปสู่ความเชื่อมโยงของชื่อเรียกเครื่องดนตรี และสัทพจน์ของเสียง ย่อมสำแดงออกมาเป็นหลักฐานค้นคว้าเชิงนิรุกติศาสตร์รวมถึงความสร้างสรรค์และค่านิยมสังคม (Grame, 1962) ดังนั้นบทความนี้จึงมุ่งประเด็นศึกษาที่เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ การใช้งาน ส่วนประกอบ และระเบียบวิธีการบรรเลง ช้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่มีความน่าสนใจ ท่ามกลางเครื่องดนตรีไทยที่มีประวัติอันยาวนาน ช้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นประติมากรรมใหม่ของดนตรีไทย กำเนิดขึ้นมาราวศตวรรษเศษ มีที่มาทางประวัติศาสตร์ลายลักษณ์ชัดเจน แต่เนื่องด้วยมีความจำเพาะเจาะจงมาก กล่าวคือตามชนบทใช้ในการบรรเลงเฉพาะวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ตามระเบียบนิยมดั้งเดิม ในปัจจุบันก็ยังคงไว้อยู่แต่อาจมีการขยายขอบเขตการใช้งานบ้าง ช้องหุ่ยจึงเป็นตัวแทนของเครื่องดนตรีที่แฝงเร้นด้วยปฏิบัติการทางดนตรีและปฏิบัติการทางสังคม

แนวความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

ในสังคมสมัยใหม่หลังยุคอาณานิคมนิยมวัฒนธรรมมีการเคลื่อนที่และมีความผสมกันจากความแตกต่าง แน่นนอนว่าสิ่งที่เกิดเป็นกระบวนการเกิดขึ้นเป็นผลพวงจากสิ่งที่บ่มเพาะหรือสร้างขึ้นจากความจำเป็นตั้งแต่ยุคอาณานิคมนิยมเป็นมูลเหตุ อนึ่งการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (cultural adaptation) เกิดขึ้นต่อเนื่องทั้งในวงการวรรณกรรม ศิลปะ และดนตรี และภายหลังมีความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนขึ้นกระทั่งอาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะเป็น ลูกผสม (hybridity) ที่เป็นผลอันเกิดขึ้นในพื้นที่ทางวัฒนธรรม (Sanders, 2006) เป็นกระบวนการทำงานร่วมกันของสิ่งที่มีความแตกต่างกัน (expatriates working) เป็นการข้ามเขตของฐานทางวัฒนธรรม (Wang et al., 2023) การเปลี่ยนแปลงมีกระบวนการที่ซับซ้อนและยิ่งในส่วนของวัฒนธรรมที่มีลักษณะผูกพันกับความเป็นชนบทนิยม ซึ่งสิ่งเหล่านี้สร้างการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมในมิติสังคมสมัยใหม่ ดังนั้นคุณสมบัติหลักในการปรับหรือแปลงคือการเปลี่ยนสิ่งหนึ่งใหม่มีคุณสมบัติที่เข้ากันได้กับความใหม่ หรืออาจเรียกว่าการปรับตัว ที่มีทั้งปฏิสัมพันธ์ (interaction) การผสมผสาน (acculturation) ความผสมกลมกลืน (assimilation) การบูรณาการ (integration) และการเกิดความขัดแย้ง (conflict) ในการที่มีการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมหนึ่งกับ

อีกวัฒนธรรมหนึ่ง (อมรา พงศาพิชญ์, 2543; อ้างใน พิณภา หมวกยอด และศนิ ไทรหอมหวน, 2563) โดยบทความนี้มุ่งประเด็นเฉพาะในส่วนของการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ซึ่งคำว่าปรับเปลี่ยนในบทความนี้จะชี้ให้เห็นถึงการที่เครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง คือ ข้องหุ่ยเป็นวัตถุศึกษาและเป็นส่วนสำคัญที่กลุ่มนักดนตรีไทยได้ปรับและแปลงข้องหรือโหม่งผ่านกระบวนการทางดนตรีจากยุคดนตรีราชสำนักในระบอบอาณานิคมนิยมสู่บทบาทและสถานะหลังการปรับเปลี่ยนแต่กระบวนการดังกล่าวไม่ได้หยุดเท่านั้น พลวัตการปรับเปลี่ยนเรื่องของข้องหุ่ยยังคงดำเนินสืบเนื่องมาเรื่อยและแทบจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่สะท้อนภาพของการปรับเปลี่ยนคุณสมบัติเชิงรูปธรรมและคุณสมบัติทางดนตรีของเครื่องดนตรีในสังคมดนตรีไทยร่วมสมัย

จูลี แซนเดอร์ส (Julie Sanders) ศาสตราจารย์ด้านวรรณกรรมและการละครอังกฤษ แห่งมหาวิทยาลัยนอตติงแฮม เห็นว่าการปรับแก้เป็นมุมมองที่สองที่สะท้อนไปที่สิ่งที่เป็ต้นกำเนิด (original) และการเปลี่ยนแปลงของสิ่งนั้นที่ดำเนินการผ่านปฏิบัติการตัดแต่ง (trimming) และการตัดออก (pruning) อิทธิพลทางความคิดของ ศาสตราจารย์แซนเดอร์ส ได้รับมาจากโฮมี บาบา (Homi Bhabha) เสนอแนวคิดว่าสิ่งต่าง ๆ หรือความคิดต่าง ๆ ที่เกิดในนามของชนปล้นต้องถูกตีความหมาย ย้ายที่ทาง และเกิดซ้ำ โดยที่แซนเดอร์ส แสดงให้เห็นถึงขั้นตอนของกระบวนการปรับแก้ที่น่าสนใจ กล่าวคือ ปฏิบัติการของการเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ (transpositional practice) การคัดสรรสิ่งหนึ่งให้ผันไปเป็นอีกแบบหนึ่ง (casting a specific genre into another generic mode) และปรับมโนทัศน์ในสิ่งนั้น (re-vision in itself) (Sanders, 2006)



ภาพประกอบ 1 กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม

ที่มา: ผู้เขียน สร้างจากแนวทางของศาสตราจารย์จูลี แซนเดอร์ส (Sanders, 2006)

สามเหลี่ยมแห่งการปรับแก้นี้ผู้เขียนจัดกรอบการวิเคราะห์เรื่องของข้องหุ่ยจากแนวคิดสามเส้นที่ประสานกัน กล่าวคือเรื่องการข้ามแดนของข้องหรือโหม่งเป็นการข้ามเขตเชิงกายภาพ โดยเป็นการเปลี่ยนแปลงการตีความและการให้ความหมายของเครื่องดนตรีจากสิ่งหนึ่งเพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะแบบหนึ่งสู่การใช้งานที่มีลักษณะเฉพาะอีกแบบหนึ่ง ซึ่งกระบวนการดังกล่าวสอดคล้องกันซึ่งวิเคราะห์จากองค์ประกอบและที่มาของข้องหุ่ย และการปรับมโนทัศน์ในการให้ความหมายใหม่คือ

การที่ห้องหุ่ยถูกนิยามหรือสร้างภาพมองแบบใหม่เมื่อประกอบสร้างความเป็นห้องหุ่ยในมิตินครไทย ผ่านการรับรองและทำซ้ำแล้วซ้ำอีกและการยอมรับจากตัวตนของนักดนตรีไทยที่เป็นกำลังในการขับเคลื่อนวิธีการปรับเปลี่ยนห้องหุ่ย การสร้างตำแหน่งแห่งที่จากการสร้างระเบียบวิธีแบบใหม่ของห้องหุ่ยจึงเป็นเครื่องมือสนับสนุนในการตีความเรื่องการเปลี่ยนแปลงได้อย่างรัดกุมและนำไปสู่นิยามเรื่องเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์และความเป็นวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติ

ห้องหุ่ย: องค์ประกอบและที่มา

เมื่อกล่าวถึงเครื่องดนตรีและเครื่องดนตรีวิทยาโดยปฐมนั้นต้องค้นคว้าหาแหล่งที่มาเป็นประการสำคัญ อนึ่งห้องหุ่ยในฐานะวัตถุศึกษามีความน่าสนใจด้วยเนื้อหาที่มา กล่าวคือเนื้อหาทางประวัติศาสตร์การกำเนิดและการดำเนินการใช้งานของเครื่องดนตรีประการหนึ่ง เป็นเนื้อหาที่ต้องสืบสาวกลับไปยังการก่อตั้งละครดึกดำบรรพ์ และการศึกษาที่มาในปัจจุบันของการได้มาซึ่งห้องหุ่ย ในหัวข้อนี้จึงนำเสนอเป็น 2 ประเด็น คือ ข้อมูลทางเอกสารหลักฐานตามแนวทางของดนตรีวิทยาประวัติศาสตร์ และการศึกษาภาคสนามของแหล่งที่มาเครื่องดนตรี ทั้งสองอย่างจะประสานและประกอบกันเป็นที่มาอีกทั้งในส่วนหลังของหัวข้อจะกล่าวถึงองค์ประกอบของเครื่องดนตรี วัสดุ และรูปสัณฐานเครื่องดนตรีตามแนวการศึกษาเครื่องดนตรีวิทยาพอสังเขป

ย้อนกลับไปเมื่อก่อนการเข้ามาของชาติตะวันตกนั้น ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคโบราณล้วนรับศิลปวิทยา ภาษา และศาสนาจากอินเดีย อาทิ ความเชื่อดั้งเดิมของล้านนาเรื่องผีเป็นความเชื่อเฉพาะถิ่น ภายหลังได้ถูกวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาผสม จากสิ่งที่เป็นเรื่องของพื้นถิ่นพื้นเมืองได้รับการปรับให้เข้ากับแนวทางภารตวิวัฒน์ (Indianization) จากผีได้กลับกลายมาเป็นเทวดา และการเผยแผ่ศาสนาพุทธการจัดลำดับชั้นทางสังคมความเชื่อจึงถูกประกอบสร้างให้มีความกลืนกลาย (assimilation) ระหว่างพุทธและผี (กฤษฎา แก้วเกลี้ยง, 2556) ซึ่งแท้จริงแล้วการฝังรากของสงครามแบบยุโรปได้ส่งผลต่อเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผ่านการทำสงครามและการแบ่งเขตรัฐ (war making and state making) ในระหว่างพุทธศตวรรษ 1350-1850 ผ่านเงินตราภิวัดน์ พาณิชนา การตั้งถิ่นฐานและการบุกรุก จวบจนถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 อิทธิพลของกระแสตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในยุคอาณานิคมนิยมในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทวีมากขึ้นโดยเฉพาะพื้นที่ภาคพื้นทวีป นำพามาซึ่งแนวคิดเรื่องรัฐชาติ (nation-states) และเกิดกระบวนการหลอมรวม (homogenization) ทั้งด้านภาษา วัฒนธรรม และศาสนา โดยเฉพาะสยาม พม่า และเวียดนาม เป็นเขตพื้นที่ที่ได้รับแรงกดดันจากอังกฤษและฝรั่งเศส ซึ่งสยามภายใต้การปกครองของราชวงศ์จักรีย่อมได้รับแรงปะทะของการตกเป็นประเทศใต้อาณัติตะวันตกทางอ้อม (Sidel, 2012) ในกรณีของสยามยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ช่วงรัตนโกสินทร์ตอนกลางนั้น นอกจากแรงกดดันจากตะวันตกในฐานะเจ้าอาณานิคมที่ล้อมรอบสยามและความเสี่ยงที่จะตกเป็นประเทศใต้อาณานิคมแล้ว ยังต้องแสดงตัวในฐานะชาติสมัยใหม่ที่นำพาความตึงเครียดในระบอบการปกครองระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์และระบบรัฐราชการ (Moro, 2004) แนวคิดเรื่องชาติทวีความสำคัญยิ่งขึ้นในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และเกิดการขยาย

ความคิดไปถึงเรื่องชาติพันธุ์ โดยการนำของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งมีพระนโยบายที่ต้องการสร้างความชัดเจนและขจัดความคลุมเครือ โดยใช้กรุงเทพ ฯ เป็นแนวปฏิบัติทั้งเรื่องภาษา และความเป็นชนชาติไทย ซึ่งชนชั้นนำสยามได้รับแนวคิดการแบ่งระดับทางเชื้อชาติ (racial classifications) จากตะวันตกในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 19 (Streckfuss, 2012) การจัดระดับยังส่งผลมาสู่ศิลปะและการแสดง วัฒนธรรมดนตรีและการละครราชสำนักได้รับการยกระดับให้เป็นการแสดงประจำชาติ ซึ่งแน่นอนว่าเกิดการแบ่งแยกระหว่างสิ่งที่ชนชั้น (classical) และพื้นบ้านพื้นเมือง (folk) อนึ่งความเป็นศิลปกรรมชั้นสูงย่อมถูกฉาบสเล้ารวมไปกับความเป็นชาตินิยมที่มีลักษณะวางอยู่บนฐานคิดแบบราชสำนักกรุงเทพฯ (Bangkok-based dynasty) (Moro, 2004) ด้วยภาวะการณ์ทางบ้านเมืองและเศรษฐกิจที่สยามจำเป็นต้องจัดระเบียบราชการของประเทศให้คล้ายตามสมัย ความเป็นสมัยใหม่นิยมได้รับการกระตุ้นและสยามจำเป็นต้องปรับตัวตามกระแสนั้น

วัฒนธรรมตะวันตกหลังไหลเข้ามาเป็นอย่างมากในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อสอดคล้องกับการสร้างชาติให้ศิวิไลซ์ ส่งผลต่อรสนิยมของชนชั้นนำไทยและความร่วมสมัยของศิลปะการดนตรีและนาฏศิลป์ แนวทางของโอเปร่าหรืออุปรากรตะวันตก สร้างแรงบันดาลใจให้กับเจ้ากรมพระสพลหลวง คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ปรับปรุงการแสดงให้มีแนวรูปแบบไปอย่างคอนเสิร์ต โดยสาระหลักของดนตรีคือการร้องประสานเสียงอย่างตะวันตกของนักร้องชายหญิง เนื่องจากการร้องแต่เดิมชายและหญิงร้องด้วยแนวเดียวกันเกิดความลำบากซึ่งแนวพิสัยเสียงต่างกัน จนเกิดเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (ณัฐชา นัจจนาวากุล, 2563) แนวทางการพัฒนาการดนตรีและละครไทยเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วยการออกแบบรูปแบบออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การทำให้เป็นตะวันตก (westernization) และการทำให้เกิดความทันสมัย (modernization) (อารีย์ นัยพินิจ และคณะ 2557; อ้างใน นิโบล วงศ์ภัทรนนท์, 2563) ในยุคนั้นมีการปรับปรุงการแสดงร่วมสมัยกัน 3 ลักษณะคือ ละครพื้นทางของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง โดยปรับปรุงจากละครรำ ละครดึกดำบรรพ์ เน้นการร้องและดนตรีอย่างแบบแผนโอเปร่า และละครร้องของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เอาอย่างมาจากละครบังสวอันของมลายู (นิโบล วงศ์ภัทรนนท์, 2563) การไปเปิดหูเปิดตาในเมืองยุโรปของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เกิดพลวัตการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในวงการดนตรีและการแสดงของไทย กล่าวคือ การจัดบทและการออกแบบการแสดง การสร้างโรงละครใหม่ การปรับปรุงบทละคร การปรับภาษาในวรรณคดีและร้อยกรองไทย และการแต่งบทละครสำหรับการแสดงขึ้นมาใหม่ (กรกฎ คำแหง, 2565) ลักษณะการปรับตัวของศิลปะการแสดงทั้งนาฏศิลป์และดนตรีเกิดการผ่อนปรนของขนบดั้งเดิมและการรับคตินิยมใหม่จากชาติตะวันตก ละครร้องเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อให้สยามปรับเปลี่ยนโครงสร้างตามกระแสภาวะสมัยใหม่และความเป็นอารยะ ผ่านความคิดของชนชั้นปกครองสยาม ซึ่งส่งผลต่อรสนิยมการบริโภคความบันเทิงและกระแสทางสังคมที่ยอมรับมิติคตินาฏกรรมแบบสยามใหม่ และมีอิทธิพลต่อวงการเพลงของสยามในภายหลัง (ชยติ ทัศนวงศ์วรา และธณัส หินอ่อน, 2565)

ฆ้องหุ่ย เดิมทีเรียกว่า วงฆ้องชัย ตามข้อสันนิษฐานของธนิต อยู่โพธิ์ (2523) กล่าวถึง การปรับปรุงวงปี่พาทย์สำหรับการประกอบการแสดงละครตีก๋าดำบรรพ์โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ด้วยการนำฆ้องชัยจำนวน 7 ลูกมาปรับเสียงหรือเทียบเสียงให้มีเสียง สูง-ต่ำ ครบ 7 เสียง วางล้อมคนตี บรรเลงโดยเป็นจังหวะห่าง ๆ จากข้อเขียนของธนิต จะพบว่าการเล่น ฆ้องหุ่ยในสมัยก่อนเรียกได้ทั้งหุ่ย และฆ้องชัย เพราะต้นกำเนิดมาจากการนำฆ้องชัยหลายใบเสียง ลดหลั่นกันมารวมเป็นหมู่ แสดงว่า แต่เดิมไม่มีฆ้องหุ่ยเป็นสำหรับเบ็ดเสร็จ ต้องปรับเอาเครื่องดนตรีอื่น มาใช้ เครื่องดนตรีแต่เดิมของวงปี่พาทย์ตีก๋าดำบรรพ์มีฐานมาจากปี่พาทย์ไม้นวม และตัดลดเครื่องดนตรี บางชนิดและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีบางชนิดที่แตกต่างจากวงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ชลั่ยอู้ ชลั่ยเพี้ยออ ซออู้ กลองตะโพน ตะโพนไทย หรือกลอง แหก ฉิ่ง และกรับพวง



ภาพประกอบ 2 วงปี่พาทย์ตีก๋าดำบรรพ์
ที่มา: ผู้เขียน

แนวเสียงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ตีก๋าดำบรรพ์เป็นไปในแนวเสียงทุ้ม เครื่องดนตรีใน วงปี่พาทย์ไม้นวมที่ถูกตัดออกไป คือ ฆ้องวงเล็ก และระนาดเอกเหล็ก ในส่วนเครื่องสายยึดเอาแต่ซออู้ เป็นหลัก และเครื่องเป่าเพิ่มเอาชลั่ยอู้เข้ามาเพื่ออุดหนุนความทุ้มนวลของวงดนตรี แต่เครื่องดนตรีที่ ผลิตเสียงทุ้มต่ำมากที่สุด คือ ฆ้องหุ่ย การลำดับเสียงฆ้องในสำหรับฆ้องหุ่ยไม่เป็นที่แน่ชัดเท่าใดนัก กล่าวคือ เรียงเสียงเป็นลำดับตามระดับเสียงไทยครบ 7 เสียง แต่ลูกต้นของสำหรับฆ้องหุ่ยขึ้นเสียงโดนั้น ในปัจจุบันพอที่จะเห็นได้ตามระบบดังนี้ โดยทั่วไปเลือกใช้เสียงต่ำสุด (ลูกใหญ่) ที่เสียงซอล และ บางสำหรับ เช่น สำหรับวงดนตรีตามแนวทางของคุณครูศิษย์ นิลสุวรรณ จ.สิงห์บุรี เลือกใช้เสียงต่ำสุด ที่เสียงฟา โดยนับเอาระดับเสียงตามระบบของเพียจอบนเป็นสำคัญ เสียงทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นระดับ ความถี่เสียงของดนตรีไทยโดยประมาณ เนื่องจากแหล่งที่มาของฆ้องหุ่ยในปัจจุบันนำเข้ามาจากนอก

ราชอาณาจักรไทยซึ่งจะกล่าวถึงในส่วนถัดไป ทำให้เสียงของฆ้องหุ่ยที่ผ่านการปรับแต่งเสียงแล้ว ที่เรียกเป็นภาษาพูดว่า “คัตลูก คัตเสียง” คือการที่ได้ลักษณะของขนาดฆ้องที่มีเส้นผ่านศูนย์กลางไล่ลดหลั่นกันตามลำดับ และมีเสียงที่เรียงกันตามสัดส่วน การคิดสรรจึงเป็นไปได้ทั้งขนาดและเสียงตรงตามความนิยม ดังนั้น ฆ้องหุ่ยหลายสำรับจะจัดเรียงความถี่เสียงเฉพาะให้มีขนาดและความถี่เสียงโดยประมาณลดหลั่นแต่อาจจะไม่ตรงกับเสียงของเครื่องดนตรีอื่นในวงดนตรีไทย จึงทำให้สำหรับเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์จำเป็นต้องเทียบเสียงให้ตรงกับแนวเสียงฆ้องหุ่ย ถึงแม้ตำแหน่งของฆ้องหุ่ยจะตั้งไว้ด้านหลังสุดของวงปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์ แต่ด้วยความยากของการจัดระดับเสียงฆ้องหุ่ยแล้ว จึงเป็นเครื่องดนตรีเอกของวงดนตรีที่บางครั้งเครื่องดนตรีชนิดอื่นต้องผันระดับเสียงตาม

ส่วนประกอบของฆ้องหุ่ยมี 2 ส่วนหลักคือ ลูกฆ้อง และกระจิงฆ้อง โดยลูกฆ้องทำจากโลหะผสมทุบขึ้นรูปด้วยมือ มีส่วนประกอบคือ ปุ่มฆ้อง ฉัตรหน้าฆ้อง และฉัตรขอบฆ้อง รมสีดำ เเจาะรูร้อยเชือกหนังสำหรับแขวน ลูกใหญ่มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 24-26 นิ้ว ลดหลั่นตามความเหมาะสมและลูกเล็กมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 12-16 นิ้ว กระจิงฆ้องทำจากไม้ ออกแบบตามความสะดวกประดับประดาด้วยวัสดุตามขนบนิยมแบบเครื่องดนตรีไทย กระจิงแต่ละชิ้นมีสลักโลหะสำหรับเสียบเพื่อยึดกระจิงฆ้องหุ่ยให้ติดกัน มีตะขอโลหะสำหรับแขวนลูกฆ้อง และจัดกระจิงล้อมเป็นวงไล่ตามลำดับ เว้นช่องสำหรับให้ผู้บรรเลงเข้าในวงกระจิงได้ กระจิงฆ้องหุ่ยสามารถผลิตในประเทศไทยได้มีด้วยกันหลากหลายลักษณะ แต่สำหรับลูกฆ้องหุ่ยนั้นไม่มีการผลิตในประเทศไทย ส่วนมากเป็นการซื้อฆ้องหุ่ยจากประเทศเพื่อนบ้าน แต่เดิมฆ้องหุ่ยเป็นฆ้องขนาดใหญ่ที่ประเทศเพื่อนบ้านใช้สำหรับกิจกรรมทางดนตรีและพุทธศาสนา ตลาดการค้าฆ้องขนาดใหญ่ผลิตที่เมืองมณฑลเฉย และแหล่งกระจายสินค้าอยู่บริเวณตลาดการค้าท่าซ่งเหล็ก แขวงท่าซ่งเหล็ก รัฐฉาน ประเทศพม่า ณ จุดผ่านแดนถาวรแม่สาย จ.เชียงราย (ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และพรชัย ผลนิโครธ, 2567)

ฆ้องหุ่ยในวงปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์ในปัจจุบันเป็นผลผลิตฆ้องจากประเทศพม่า โดยแท้จริงแล้วเป็นฆ้องขนาดใหญ่ที่ใช้สำหรับวัดทั้งในเขตประเทศพม่าและวัดทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย การที่ฆ้องพม่าที่มีจุดกำเนิดมิได้ประสงค์มาเป็นฆ้องหุ่ย และการที่อุตสาหกรรมทางดนตรีของไทยไม่สามารถผลิตฆ้องหุ่ยได้จึงทำให้เกิดกระบวนการ “ทำฆ้องพม่าให้เป็นฆ้องหุ่ยไทย” กระบวนการดังกล่าวคือการคัดเลือกลูกฆ้องให้ได้ทั้งขนาดและช่วงเสียงเหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพของฆ้องหุ่ยไทยและการเทียบเสียงให้ตรงตามระดับเสียงไทย (Thai tuning system) วิธีการดังกล่าวเป็นกระบวนการปรับประยุกต์ (adaption) เพื่อให้เกิดความเหมาะสม (appropriation) จากฆ้องสัญชาติพม่าเริ่มกลายมาเป็นฆ้องที่เข้ากับลักษณะของดนตรีไทย โดยมีกระบวนการคือ

1. การคัดฆ้อง ผู้เลือกฆ้องต้องเดินทางผ่านด่านตรวจคนเข้าเมืองตามที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อเข้าไปสุ่มเลือกฆ้องพม่า ฆ้องจะถูกจัดเรียงเป็นแถวตามขนาด (เส้นผ่านศูนย์กลาง) ทว่า ขนาดของฆ้องไม่สามารถบอกระดับเสียงได้ อันเนื่องมาจากความหนาของจุดกำเนิดเสียง หรือปุ่มฆ้อง และความหนาของฉัตรฆ้องมีส่วนที่ส่งผลต่อระดับเสียงสูงต่ำของฆ้อง การเลือกซื้อฆ้องพม่าแต่อดีต ผู้ขายใช้การคำนวณ

ราคาจากขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง ในภายหลังใช้การชั่งน้ำหนักเป็นเกณฑ์ จึงทำให้ห้องโถงหนึ่ง ๆ จะมีน้ำหนักค่อนข้างมากเพื่อกำหนดราคาที่สูงขึ้นตามน้ำหนัก

2. การคัดเสียง เมื่อได้ห้องตามขนาดที่ต้องการ จะสุ่มตีเสียงห้องไล่เสียงตามเสียงที่กำหนด กล่าวคือ หากกำหนดให้ตรงเสียงใด ในขนาดใด ก็ไล่เสียงจากห้องในเถานั้น ๆ กระทั่งได้เสียงที่มีคุณลักษณะ ก) เสียงที่มีความถี่ตรงหรือใกล้เคียงกับเสียงแม่แบบระบบเสียงไทย ข) ตันเสียงและหางเสียงเป็นเสียงเดียวกัน ค) ไม่มีเสียงแทรกและไม่มียอดตำหนิบนลูกช้องที่อาจส่งผลกระทบต่อเสียงในภายหลัง ง) เสียงห้องแต่ละลูกดังเสมอกันเมื่อฟังทั้งระยะใกล้และระยะไกล จ) เนื้อเสียงมีคุณภาพดี เสียงดังลึกดังกังวาน จากนั้นไล่ทดสอบเสียงจากลูกทวนไปกระทั่งลูกยอดจนครบสำหรับ หากไม่ได้เสียงที่พึงใจให้คัดเลือกจากหลายแหล่ง หรือหากไม่มีตัวเลือกแล้วให้เลือกลูกช้องที่มีระดับเสียงใกล้เคียงมากที่สุดโดยเลือกลูกที่มีระดับเสียงต่ำกว่าเสียงที่ต้องการเล็กน้อย เพื่อเอื้อต่อการนำมาปรับระดับเสียง



ภาพประกอบ 3 สำหรับห้องขนาดต่าง ๆ และการคำนวณราคาห้องจากการชั่งน้ำหนัก เมืองท่าขี้เหล็ก
ที่มา: ผู้เขียน

3. การปรับระดับเสียง ห้องพม่าส่วนใหญ่จะมีระดับเสียงที่ไม่ตรงตามระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทยอย่างแนบสนิท การเทียบเสียงจึงเป็นเรื่องที่สำคัญเพราะต้องนำห้องเหล่านี้มาเข้าสำหรับเพื่อเข้ากับวงดนตรีไทย การปรับเสียงจึงเป็นเรื่องที่มีความซับซ้อนและสำคัญเป็นอย่างมาก ยกตัวอย่าง กรณีที่ลูกช้องพม่ามีระดับเสียงต่ำกว่าเสียงที่ต้องการเล็กน้อย โดยมีขั้นตอนการปรับระดับเสียง ดังนี้

3.1 ปาดปุ่มช้อง เป็นวิธีการใช้เครื่องมือ อาทิ เครื่องเจียรโลหะ ปาดด้านในปุ่มช้องเพื่อนำเนื้อโลหะออก วิธีนี้จะใช้แก้ไขเสียงช้องที่มีตันเสียงต่ำกว่าที่ต้องการให้สูงขึ้น การปรับเสียงช้องด้วยวิธีนี้หากปาดเนื้อช้องแล้วเสียงช้องจะเปลี่ยนและไม่สามารถกลับมาที่เสียงเดิมได้ ขั้นตอนนี้เป็นที่นิยมน้อยแต่สามารถแก้ไขปัญหาเรื่องเสียงช้องต่ำให้สูงขึ้นได้ แต่ช่วยได้ในระดับหนึ่งในกรณีที่เสียงต่ำกว่าไม่เกินครึ่งเสียง

3.2 เคาะหรือทุบฉัตรหน้าห้อง เป็นวิธีการใช้ค้อนโลหะทุบลงไปบริเวณโดยรอบฉัตรหน้าห้องเพื่อให้ทางเสียงของห้องสูงขึ้น ข้อควรระวังคือต้องหมั่นตรวจสอบเสียงที่เปลี่ยนแปลงไปในระหว่างที่ทำการเคาะให้ตรงกับเสียงปัม หากเคาะฉัตรหน้าห้องมากเกินไปทำให้เสียงสูงเกินกว่าเสียงปัมหรือต้นเสียง จะเกิดปัญหาเสียงแหว่ง (ต้นเสียงและทางเสียงไม่เป็นเสียงเดียวกัน) เป็นปัญหาที่จะต้องแก้ไขด้วยขั้นตอนต่อไป

3.3 ตีตะกั่ว วิธีนี้ใช้กับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าพาทย์ เพื่อเทียบระดับเสียงเครื่องดนตรี กรณีที่ใช้วิธีปาดปัมห้องหรือทุบฉัตรหน้าห้องมากเกินไปจนกระทั่งเสียงสูงกว่าที่ต้องการเล็กน้อย นำวิธีการตีตะกั่วมาใช้กับห้องห่วยเพื่อเทียบเสียงให้มีระดับที่ต่ำลง หากเสียงปัมมีระดับสูงกว่าเสียงที่ต้องการสามารถตีตะกั่วด้านในปัมห้องเล็กน้อยเพื่อเทียบเสียง หากใช้ตะกั่วจำนวนมากจะทำให้เสียงห้องอับ ความดังกังวานลดลง



ภาพประกอบ 4 ลูกห้องห่วยที่ผ่านการปรับเสียงตามระดับเสียงของดนตรีไทย
ผ่านการเคาะฉัตร ปาดปัมห้อง และตีตะกั่ว
ที่มา: ผู้เขียน

ด้วยกระบวนการทั้ง 3 ขั้นตอน เป็นการแปลงข้อพม่าให้กลายมาเป็นข้อห่วยไทย กล่าวคือถึงแม้ว่าข้อสัญญาชาติพม่าจะไม่ได้มีวัตถุประสงค์การผลิตโดยให้เป็นข้อสำหรับวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์ของไทย ทว่าการที่นักดนตรีไทยใช้กระบวนการปรับแปลงให้ข้อพม่ากลายมาเป็นเครื่องดนตรีเอกของวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์ เสมือนการแปลงสัญชาติข้อให้เหมาะสมกับลักษณะการใช้งาน และสวมบทบาทเครื่องดนตรีไทยด้วยการแปลงสำเนียงอย่างไทย การที่มีการดำรงอยู่ของข้อห่วยและการโอบรับจากสถาบันการศึกษาหลักของไทย ทำให้ข้อห่วยและวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์เสมือนหมุดหมายของการสร้างคุณลักษณะไทยผ่านมิติทางโสตศิลป์ แน่แน่นอนว่าการที่ข้อห่วยได้รับการปรับแปลงและสร้างบทบาทเป็นเครื่องดนตรีขึ้นเอกของวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์ ยิ่งไปกว่านั้นการมีอยู่ของวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์ในสังคมไทยร่วมสมัยเป็นเครื่องชี้วัดสนิยมเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กับระดับชั้น หรือชนชั้นทางสังคมอย่างชัดเจน ตามที่กล่าวมาแล้วนั้นว่าปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์เป็นกระบวนการที่สะท้อนความเป็นชาติที่มีเมืองหลวงหรือกรุงเทพฯ เป็นชนบทการแสดงดนตรีตามรูปแบบชาววังเป็นที่แน่แท้เนื่องจากเป็นวงดนตรีไทยในชนบทที่มีประวัติที่มาและวิวัฒนาการวงดนตรีอย่างชัดเจนที่วางอยู่บนเส้นเรื่องของความเป็นชาติไทยสมัยยุคอาณานิคมนิยม ตลอดจนจนลักษณะทางสังคมที่ผ่านกระบวนการวางตำแหน่งแห่งที่ในระดับสูง-ต่ำ (top-down stratification) นอกจากภาพลักษณ์และประวัติที่มาที่สะท้อนความเป็นชาติและหลักการความเป็นไทยได้อย่างตรงไปตรงมาของวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์และมีข้อห่วยเป็นพระเอกด้านหลังวงดนตรีแล้ว การที่ข้อห่วยมีการปรากฏตัวเป็นกาลเฉพาะสำหรับวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์นั้นยังย้ำเจตนาของการประกอบสร้างวงปีพาทย์ชนิดนี้ให้ภาพตัวแทนที่ชัดเจนและเฉพาะเจาะจง ในปัจจุบันปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์และข้อห่วยไม่ได้ถูกสงวนไว้ใช้อย่างแต่ก่อน แต่ก็มีใช้เรื่องง่ายนักที่นักดนตรีไทยจะได้ครอบครองวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์ครบชุดเป็นสิทธิส่วนตนเนื่องด้วยราคาค่างวดของเครื่องดนตรีโดยเฉพาะข้อห่วย จึงปรากฏมีขึ้นสำหรับสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนวิชาการดนตรีอย่างเข้มงวดที่จะหาข้อห่วยและวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์สำหรับการเรียนการสอนในชั้นเรียนและการแสดงของสถาบัน การครอบครองนอกเสียจากเครื่องดนตรีแล้วการมีผู้รู้คอยกำกับการถ่ายทอดความรู้ก็ยังคงมีความเฉพาะต่างจากปีพาทย์ชนิดอื่น ๆ จึงมิใช่การง่ายถึงแม้จะมีเครื่องดนตรีครบสมบูรณ์ก็มีใช้จะสามารถรวมวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์เพื่อการแสดงดนตรีอย่างบริบูรณ์ได้

ปัจจุบันนี้มีสถาบันการศึกษาจำนวนไม่น้อยที่สร้างเครื่องดนตรีสำหรับวงปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์กันอย่างเอิกเกริกเป็นเสมือนเครื่องประกอบความครบถ้วนแห่งศาสตร์ทางดุริยางคกรรมไทยตามกำลังของสถาบันการศึกษาเหล่านั้น แต่เมื่อต้องการใช้เครื่องดนตรีเพื่อการแสดงแล้วเป็นเรื่องไม่ยากนักที่ต้องรวบรวมสรรพกำลังผู้รู้เข้ามาผสานแนวทางเพื่อปรับวงดนตรีปีพาทย์ตีกด้าบรรพ์นี้ อนึ่งความสำคัญของข้อห่วยแม้เป็นเครื่องดนตรีขนาดใหญ่โตแต่ผลิตเสียงห่าง ๆ บ้างนิยามว่าเป็นเครื่องประกอบจังหวะในส่วนบทความนี้ผู้เขียนเห็นว่าควรนับข้อห่วยเป็นเครื่องดำเนินทำนองอย่างหนึ่งด้วย การที่เครื่องดนตรีได้รับการปรับแปลงทั้งมิติของเสียง การเทียบเสียง รูปลักษณ์ สิ่งที่บรรพบุรุษดนตรีไทยได้ตระหนักประการหนึ่งคือวิธีการบรรเลงข้อห่วย การสูดส่ำสำหรับสร้างเครื่องดนตรีกระทั่งปัจจุบันการหาข้อห่วยที่ดีสักสำหรับหนึ่งเป็นเรื่องยากพอสมควร ในประเด็นต่อไปคือการสร้างระเบียบวิธีการบรรเลงเฉพาะ

เครื่องดนตรีเพื่อสำแดงความเป็นห้องหุ่ยอย่างสมบูรณ์ ระเบียบวิธีการบรรเลงนี้ถึงแม้ไม่ลุ่มลึกเหมือนเครื่องดนตรีชนิดอื่นแต่ก็มีความเฉพาะ มิติของการแผ่ของเสียงและเนื้อเสียงของห้องหุ่ยเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งที่สัมพันธ์ต่อการวางแนวทางการบรรเลง แนวทางการบรรเลงนี้ต่อมาก็สามารถระบุได้ว่าเป็นระเบียบวิธีอย่างหนึ่ง โดยความสำเร็จของระเบียบวิธีการบรรเลงห้องหุ่ยเป็นสิ่งกำกับทั้งหน้าที่และบทบาทที่ห้องหุ่ยกระทำการต่อวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และสะท้อนความเป็นเครื่องดนตรีชั้นเอกของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ต่อสภาพของดนตรีไทย

ระเบียบวิธีการบรรเลงห้องหุ่ย

การบรรเลงเครื่องดนตรีไทยมีระเบียบวิธีชัดเจนทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง เป็นการถ่ายทอดความรู้ผ่านการสอนจากครูสู่ศิษย์วิธีการในการบรรเลงทั่วไปและวิธีการพิเศษที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีล้วนอยู่ในลักษณะมุขปาฐะหรือการถ่ายทอดโดยปาก นิยมใช้การทำให้ดูแล้วศิษย์เลียนแบบและได้รับการแนะนำโดยครูเป็นระบบการพำสอน ดังนั้นวิธีการเรียนการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีไทยอย่างราชสำนักและเครื่องดนตรีไทยอย่างพื้นเมืองย่อมวางแนวทางอย่างนี้ ภายหลังการที่ดนตรีไทยได้เข้ามาอยู่ในระบบการศึกษาและเผยแพร่กว้างขวางขึ้นทำให้ต้องปรับตัวให้เกิดหลักวิชาการมากขึ้น การคำนึงถึงการสอนและการเรียนรู้จากแต่เดิมก็ย่อมปรับเปลี่ยน การใช้วิชาการเป็นเครื่องมือในการถ่ายโอนความรู้ส่วนหลักเป็นไปตามแนวทางเชิงวิชาการ เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรี หรืออะไรก็ตามที่สามารถใช้การบรรยายแทนการปฏิบัติก็มักแปรรูปไปอยู่ในรูปแบบตำรา หนังสือ วิทย ฯลฯ แต่แกนหลักของการถ่ายทอดความรู้แบบปฏิบัติการยังยึดเอาตามธรรมเนียมเดิม เครื่องดนตรีและการเรียนการบรรเลงเครื่องดนตรีจึงไม่มีรูปแบบรายละเอียดตายตัว แปรไปตามลักษณะความนิยมของผู้สอนและผู้เรียน เป็นทำให้อิสระในการออกแบบการสอนและการเรียนรู้ได้โดยมุ่งที่ผลสัมฤทธิ์ทางการปฏิบัติเป็นสำคัญ

ห้องหุ่ยถ้าจะกล่าวกันตามหมูนักร้องก็อาจบอกได้ว่าไม่มีอะไรมากมาย ติไปตามลูกตก (เสียงท้ายของวรรณคดี) หรือจะว่ามีอะไรก็ยากจะบรรยายเป็นวิชาการให้ลุ่มลึก อันที่จริงแล้วไม่ว่ายากหรือง่าย ไม่ว่ามากหรือน้อย แต่ห้องหุ่ยมีระเบียบวิธีในการบรรเลงและประสบการณ์ของผู้เขียนที่เล็งเห็นว่าการบรรเลงห้องหุ่ยไม่ได้มีเฉพาะตีตามเสียงลูกตกเท่านั้น แต่ห้องหุ่ยยังมีวิธีการบรรเลงอื่น ๆ ซึ่งจะกล่าวต่อไป ทว่าอุดมคติของเสียงห้องหุ่ยและอุดมคติของการบรรเลงห้องหุ่ยสำคัญต่อการพิจารณาโดยสังเขป กล่าวคือ เนื่องจากเสียงที่ทุ้มต่ำ บ้างว่าเสียงอุม่วงประคองวง ทำให้อุดมคติของเสียงห้องหุ่ยต้องให้ความลึกดัง ผลิตความลึกและฉ่ำของเสียง และมีระยะการแผ่ของเสียงที่นานทำให้เกิดอุดมคติของการบรรเลงที่จะต้องทอดเสียงให้ไกล ดังนั้นเสียงการบรรเลงห้องหุ่ยต้องห่างและทิ้งช่วง หากเสียงถี่แล้วทางเสียงของแต่ละพยางค์เสียงจะรบกวนซึ่งกันและกัน ด้วยคุณสมบัติตามที่กล่าวมาทำให้ห้องหุ่ยมีระเบียบวิธีการบรรเลงที่อ่านวยตามอุดมคติทางธรรมชาติของเสียงเครื่องดนตรีโดยวิธีการบรรเลงสามารถจำแนกได้ คือ

(1) ตีเสียงเดียวตามเสียงลูกตก

การตีฆ้องหุ่ยเสียงเดียวตามลูกตก เป็นการตีเสียงเดียวเฉพาะเสียงลูกตกในห้องที่ 8 เท่านั้น การตีลักษณะนี้เป็นการตีตามปกติ เป็นการตีให้ตรงเสียงและตรงจังหวะของลูกตกท้ายของประโยคเพลง หรือหากลูกตกท้ายเยื้องเข้าไปไม่ตรงกับตำแหน่งท้ายสุดของตำแหน่งประโยคเพลงห้องที่ 8 การตีฆ้องหุ่ยในลักษณะนี้จะยึดเอาตำแหน่งจังหวะเป็นสำคัญ คือ ตีให้เสียงเช่นเดียวกับเสียงสุดท้ายของประโยคแต่ยึดตีในจังหวะท้ายสุดของห้องเพลงสุดท้ายของบรรทัดเพลง

ตัวอย่างเพลงเขมรไทรโยค ท่อน 1

ทำนองหลัก	----	- ด - ล	-- ด ล	ซ ฟ - ซ	-- ล ซ	ฟ ร - ฟ	- ร - ซ	- ฟ ฟ ฟ
ทำนองหุ่ย	----	----	----	----	----	----	----	--- ฟ
ทำนองหลัก	- ล ด ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	- ด ด ด	- ฟ - ซ	- ล ด ซ	ล ซ ฟ ร
ทำนองหุ่ย	----	----	----	----	----	----	----	--- ร
ทำนองหลัก	----	--- ล	----	- ซ - ด	--- ร	ด ม ร ร	----	----
ทำนองหุ่ย	----	----	----	----	----	----	----	--- ร
ทำนองหลัก	- ร ด ล	- ซ - ฟ	-- ล ซ	ฟ ซ - ล	- ด ด ด	- ฟ - ซ	- ล ด ซ	ล ซ ฟ ร
ทำนองหุ่ย	----	----	----	----	----	----	----	--- ร

(2) ตีเสียงเดียวตามทำนองเพลง

การตีเสียงเดียวตามทำนองเพลง เป็นการตีผสมผสานระหว่างการตีเสียงเดียวตามลูกตกในห้องที่ 8 ร่วมกับการตีโดยแทรกในทำนองในห้องเพลงอื่น ๆ ร่วมด้วย ซึ่งอยู่ในตำแหน่งห้องที่ 4 ห้องที่ 8 เป็นหลัก และแทรกการตีเสียงในห้องที่ 6 หรือ 7 ร่วมด้วย การตีในลักษณะนี้คำนึงถึงความเหมาะสมและการสอดคล้องตามอารมณ์ของเพลงและความเข้าใจของผู้บรรเลงเป็นหลัก การตีตามทำนองเพลงนี้ยังยึดเสียงที่ห่าง แต่กระชั้นกว่าการตีเสียงเดียวตามเสียงลูกตก ในส่วนเสียงที่แทรกเข้ามาจะเป็นเสียงที่ตรงหรือไม่ตรงกับเสียงทำนองหลัก หรือไม่ตรงกับจังหวะ อาทิ ทำนองหลักลงที่จังหวะยกของห้องเพลง การตีแทรกเสียงตามทำนองเพลงจะตีในจังหวะตก เพื่อคงความมั่นคงของตำแหน่งจังหวะและแนวการบรรเลงของวง

ตัวอย่างเพลงระบำพริตน์

ทำนองหลัก	--- ซ	-- ล ท	- รี่ - มี่	รื ท - รี่	-- ม ซี่	- มี่ --	รื ท - รี่	- ซ ล ท
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ร	----	----	----	--- ท
ทำนองหลัก	----	----	- ล ซ ม	- ร - รี่	--- ท	- ล --	- ซ - ล	ท ล ซ ม
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ร	----	--- ท	----	--- ม
ทำนองหลัก	----	----	- ท --	- ร - ม	--- ซ	- ล --	- รี่ - ท	ล ท ซ ล
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ม	----	--- ร	----	--- ล
ทำนองหลัก	-- รี่ ท	-- รี่ ล	--- มี่	-- รี่ ท	----	- รี่ ท ล	ซ ล ท ซ	- ล - ท
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ท	----	--- ร	----	--- ท
ทำนองหลัก	--- มี่	รื มี่ ท รี่	--- ท	ล ท ซ ล	--- ซ	- ม --	ร ท - ร	- ม - ซ
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ล	----	----	--- ร	--- ซ

จากตัวอย่างเห็นได้ว่าเสียงที่ตีฆ้องหุ่ยในท้องที่ 6 ไม่สอดคล้องกับเสียงทำนองหลักในท้องเพลงนั้น แต่กลับให้ความแปลกปลั่งไพเราะที่ไม่เบียดบังทำนองหลักของเพลง การตีในลักษณะนี้เป็นการเพิ่มให้เสียงฆ้องหุ่ยมีบทบาทมากขึ้นในสำนวนเพลง เป็นการสร้างเสียงในส่วนของเสียงที่แทรกเข้าไปในสำนวนและสำเนียงของเพลง กล่าวได้ว่าเป็นการช่วยสร้างความรู้สึกลึกซึ้งของสำเนียงภาษาในเพลงไทยได้มากยิ่งขึ้น และวิธีการดังกล่าวยังมีส่วนในการใช้เป็นหมุดหมายในการบอกตำแหน่งของบทเพลง (วรรคหน้าหรือวรรคท้าย) และตำแหน่งของท้ายสำนวนบทเพลงได้ด้วย

ตัวอย่างเพลงลาวเจ้าชู สามชั้น เที้ยวแรก

ทำนองหลัก	----	----	ซ ซ ซ ซ	- ซ - ซ	-- ล ดี่	ล ซ --	ดี่ ล ซ ม	- ร - ด
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ซ	----	----	----	--- ด
ทำนองหลัก	----	----	ร ม ซ ล	- ดี่ - รี่	มี่ รี่ ซ ล	ดี่ รี่ --	มี่ รี่ มี่ ดี่	- รี่ - มี่
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ร	----	--- ซ	----	--- ม
ทำนองหลัก	----	----	ด ร ม ซ	- ล ม ซ	----	- ดี่ - ล	ดี่ ล ซ ม	ร ม ด ร
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ซ	----	----	----	--- ร
ทำนองหลัก	----	----	มี่ ดี่ รี่ มี่	ซ ล ดี่ รี่	ดี่ ล ดี่ รี่	มี่ รี่ ดี่ ล	ซ ม - ซ	- ล - ดี่
ทำนองห่วย	----	----	----	--- ร	----	--- ซ	----	--- ด

จากตัวอย่างเพลงลาวเจ้าชู เสียงทำนองซ้องหุ่ยในห้องที่ 6 ไม่ตรงกับเสียงทำนองหลักในห้องเพลงนั้น แต่เป็นการเติมทำนองตรงกลางที่ทำหน้าที่เชื่อมเสียงซ้องหุ่ยระหว่างเสียงห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 โดยเลือกใช้เสียงที่ยังอยู่ในเสียงหลักของบันไดเสียงในเพลงหรือประโยคเพลงนั้นและเป็นคู่ประสานกับเสียงลูกตกในห้องที่ 8 ลักษณะการใช้เสียงหลักของบันไดเสียงเป็นเสียงร่วมเข้ามาเป็นคดีย่างดนตรีไทยที่ใช้เสียงสำคัญในระบบปัญจมูล (5 เสียงหลัก 2 เสียงรอง) เสียงที่ตีในห้องที่ 4, 6 และ 8 ในบรรทัดที่ 2 คือเสียง เร ซอล และมี เสียงที่เชื่อมตรงกลางคือเสียงซอล ทำหน้าที่เป็นคู่ประสานคู่ 4 กับเสียงเรในห้องที่ 4 และทำหน้าที่เป็นคู่ประสานคู่ 3 กับเสียงมีในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงลูกตกส่วนในบรรทัดที่ 4 เสียงที่เชื่อมตรงกลางคือเสียงซอล ทำหน้าที่เป็นคู่ประสานคู่ 4 กับเสียงเรในห้องที่ 4 และทำหน้าที่เป็นคู่ประสานคู่ 5 กับเสียงโดในห้องที่ 8

(3) ตีคู่เสียงเป็นคู่ประสาน

การตีคู่เสียงปรากฏในดนตรีไทยเป็นปกติโดยเฉพาะในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดนตรีปีพาทย์หรือการใช้คู่เสียงของซอสามสาย โดยการตีซ้องหุ่ย คู่เสียงเป็นคู่ประสาน คือการตีตามเสียงลูกตกในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และ 8 แต่ตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ จึงเป็น 2 เสียง โดยอีกเสียงเป็นเสียงคู่ประสาน การตีในลักษณะนี้เสียงจากมือหนึ่งจะขึ้นเสียงเป็นเสียงเดียวกับทำนองหลัก และอีกมือหนึ่งตีเสียงที่เป็นคู่เสียงของเสียงที่ยืนเสียงไว้

ตัวอย่างเพลงลาวเจ้าชู สามชั้น เทียบเปลี่ยน

ทำนองหลัก	-- มี รี	ด ท ล ซ	----	--- ซ	-- ล ด	-- รี ด	-- ล ซ	ล ซ ม ซ
หุ่ยมือขวา	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด
หุ่ยมือซ้าย	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ

ทำนองหลัก	----	ม ซ ล ด	- ด รี มี	รี ด ล ด	- ด ล ซ	ม ซ ล ด	- ด รี มี	ซ รี - มี
หุ่ยมือขวา	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด
หุ่ยมือซ้าย	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ

ทำนองหลัก	----	ด ร ม ซ	- ซ ล ด	ล ซ ม ซ	- ม ร ด	ร ม ร ซ	- ล ซ ม	ซ ล ซ ด
หุ่ยมือขวา	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด	----	--- ด
หุ่ยมือซ้าย	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ	----	--- ซ

จากตัวอย่างเพลงลาวเจ้าชู สามชั้น เทียบเปลี่ยน เป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายการออกซุ่มลาว ซึ่งมีเสียงยืนหลักคือเสียง ซอล กับเสียง โด การตีซ้องหุ่ยลักษณะนี้เป็นการตีขึ้นเสียงหลักซึ่งเป็นคู่ประสานคู่ 5 ช่วยให้เกิดมิติเสียงทุ่มต่ำ 2 เสียงพร้อม ๆ กัน การตีซ้องหุ่ยเสียงโดและซอลพร้อมกันเป็นคู่ประสานจึงมีหน้าที่คลุมหรืออ้อมเสียงในลักษณะขั้นคู่ (intervals) จากทำนองตัวอย่าง เสียงหลักที่

ครอบคลุม 2 เสียงคือ โด กับ ซอล และมีเสียง มี คั่นในท่ายบรรทัดที่ 2 เพื่อเปลี่ยนลูกตกไม่ให้ซ้ำเดิม เมื่อฆ้องหุ่ยตีเสียง โด และเสียงซอล สลับกับทำนองเครื่องดนตรีที่มีเสียง มี เป็นบางช่วง เกิดการประสานเสียงในลักษณะของคอร์ด (chords) ปรากฏในวิธีการบรรเลงแคนในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน การตีคู่เสียงเป็นคู่ประสานลักษณะนี้ช่วยสนับสนุนในเพลงไทยสำเนียงลาวแสดงสำเนียงได้เป็นอย่างดี

(4) ตีเสียงเดี่ยวประสานกับทำนองหลัก

การตีหุ่ยเสียงเดี่ยวประสานกับทำนองหลัก เป็นการออกแบบวิธีการตีลักษณะใหม่ที่อาศัยแนวคิดการเรียบเรียงคอร์ดอย่างดนตรีตะวันตก เป็นการประสานแนวคิดการออกแบบเสียงประสานอย่างไทยและตะวันตกโดยถอดวิธีการบรรเลงตาม root ของคอร์ด วิธีการนี้มีความถี่ในการตีฆ้องหุ่ยมากกว่าปกติ กล่าวคือ ตีลงในตำแหน่งท่ายห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นหลัก แต่สอดแทรกการตีระหว่างห้องที่ 4 กับ 8 ได้ เช่น ตีสอดแทรกในห้อง 2, 3 และ 6, 7 ร่วมด้วย โดยเลือกใช้ root ของคอร์ดที่มีเสียงกลมกลืนเป็นหลัก และในตำแหน่งท่ายประโยคเพลงจะกลับไปตีในเสียง root ที่ตรงกับเสียงลูกตกเพื่อให้เกิดความมั่นคงของเสียงและทำนองเป็นการบ่งบอกการสิ้นสุดของประโยคเพลง การตีตามรูปแบบนี้เป็นวิธีการตีที่ค่อนข้างอิสระ ผู้บรรเลงฆ้องหุ่ยจำเป็นต้องทราบทั้งกระสวนจังหวะและทำนองของเพลงอย่างขึ้นใจ รวมทั้งควรมีความรู้พื้นฐานเรื่องเสียงประสาน (harmony) ร่วมด้วย

ตัวอย่าง เพลงสืงวล ท่อน 1

ทำนองหลัก	- - - รี่	- - - ล	- ท - ล	- ท ท ท	- ซ - ล	- ท - รี่	- มี - รี่	- ท - ล
ทำนองหุ่ย	----	--- ด	--- ร	--- ซ	----	--- ม	----	--- ร
ทำนองหลัก	- ร - ซ	- ล - ท	- มี รี่ ท	- ล - ซ	- ท - รี่	- ท - ล	- ซ - มี	- ร - ซ
ทำนองหุ่ย	----	--- ด	----	--- ซ	----	--- ด	--- ร	--- ซ

จากตัวอย่างทำนองหุ่ยเพลงสืงวล จะเห็นได้ว่ายังคงใช้หลักการเดิมในการตีฆ้องหุ่ยโดยยึดตำแหน่งการตีในจังหวะตกห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 (ห้องเพลงคู่) เป็นสำคัญ แต่เสียงที่ตีนั้นเป็นการสอดประสานกับทำนองหลักโดยตีตาม root ของคอร์ด ทำให้การตีฆ้องหุ่ยลักษณะนี้มีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

จากตัวอย่างการตีฆ้องหุ่ย 4 รูปแบบ ข้างต้น ผู้เขียนมีข้อสังเกตหลายประการ ประการหนึ่งถึงแม้การออกแบบวิธีการตีฆ้องหุ่ยจะไม่มีข้อกำหนดตายตัว แต่ก็มีหลักการกว้างๆ โดยเฉพาะการตีเสียงเดี่ยวตามลูกตก ตีเสียงเดี่ยวตามทำนองเพลง และการตี 2 เสียงเป็นคู่ประสาน อาศัยหลักยึดเสียงลูกตกในห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 เป็นสำคัญ โดยสามารถพลิกแพลงเสียงในห้องที่ 6 ได้บ้าง ประการที่สองการออกแบบวิธีการตีฆ้องหุ่ยมีข้อพิจารณา 2 ประการ 1) ลักษณะของเพลง และ 2) แนวการบรรเลงพบว่าแนวนิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ส่วนใหญ่ลักษณะของเพลงที่ใช้ส่วนมากเป็นเพลงประเภทบังคับทางหรือเรียกว่าเพลงทางกรอที่มีแนวการบรรเลงปานกลางหรือเนิบช้า เปิดโอกาสให้

ออกแบบสัดส่วนของการบรรเลงฆ้องหุ่ยโดยอาศัยประสบการณ์ส่วนตัวของผู้บรรเลง และความแม่นยำในการจดจำเพลง ความเข้าใจบทเพลง และความรู้ที่ใช้ในการเลือกเสียงและตำแหน่งในการบรรเลง จะกล่าวได้ว่า ถึงแม้ฆ้องหุ่ยจะไม่มีรูปแบบการบรรเลงที่เป็นกฎชัดเจนและรูปแบบการบรรเลงมีอิสระอยู่มาก แต่ไม่ว่าจะเป็นอย่างไรบทบาทของฆ้องหุ่ยในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นเครื่องเติมเต็มความสมบูรณ์สร้างเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ชนิดนี้ การสำแดงความพิเศษของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จึงอาศัยบทบาทของฆ้องหุ่ยเป็นสำคัญทั้งในรูปแบบการประสมวงดนตรีที่ฆ้องหุ่ยได้รับการออกแบบมาให้เป็นเครื่องดนตรีสำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์โดยเฉพาะ และในมิติของเสียงที่สามารถพาดนตรีไทยให้มีพิสัยของเสียงไปในทางทุ้มต่ำได้ถึงที่สุด ด้วยเหตุนี้ฆ้องหุ่ยจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษมากในวงดนตรีไทยตามขนบนิยม

สรุป

มิติทัศน์ในการมองและตีความฆ้องหุ่ยที่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีไทยในขนบนิยม หรือเรียกได้ว่าดนตรีไทยราชสำนักและเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ในวงดนตรีไทยตามขนบที่ได้รับการประสมวงใหม่ล่าสุดตามมาตรฐานเท่าที่ดนตรีไทยโดยเฉพาะวงปี่พาทย์มีมา เนื่องจากความใหม่ล่าสุดนี้เองถึงแม้จะเกิดขึ้นในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ก็เป็นวนดนตรีและเครื่องดนตรีที่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงชัดเจนและมีที่มาอย่างเป็นวิชาการ ความสำคัญของฆ้องหุ่ยไม่ได้อยู่ที่ขนาดอันใหญ่โตแต่เป็นเรื่องของกำเนิดในมิติห้วงเวลาของลัทธิอาณานิคมนิยมและสืบทอดมาถึงปัจจุบัน เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีสถานะแตกต่างจากเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีที่มาจากแหล่งนอกราชอาณาจักรไทย จากโหม่งขนาดใหญ่ของพม่าสู่ฆ้องหุ่ยแบบไทย บทความนี้พยายามใช้แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยมีเครื่องดนตรีคือฆ้องหุ่ยเป็นวัตถุศึกษา และนำเสนอว่าความคิดทางสังคมศาสตร์กับดนตรีไม่สามารถแยกออกจากกันได้เด็ดขาด และยังศึกษาถึงลงไปพบว่าเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีสถานะแห่งความเป็นอยู่แบบหนึ่งต้องผันให้เข้ากับบริบททางสังคมและค่านิยมทางดนตรีของไทยที่เปลี่ยนไป ค่านิยมหรือความต้องการดังกล่าวเคลือบแฝงด้วยผลพวงทางสังคมวัฒนธรรมทั้งสิ้น

การเริ่มด้วยการสำรวจฆ้องหุ่ยด้วยมิติทางเครื่องดนตรีวิทยาจะสามารถเข้าใจสถานะต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีชนิดนี้ แน่นนอนว่าฆ้องหุ่ยตามข้อวินิจฉัยของนายธนิต อยู่โพธิ์ จะมีความเป็นไปได้สูงแต่สถานะของฆ้องหุ่ยเมื่อถูกประสมวงในวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์แล้วมิได้คงสถานะของฆ้องหุ่ยอีกต่อไป และในปัจจุบันการได้มาซึ่งฆ้องหุ่ยในฐานะเครื่องดนตรีที่ต้องข้ามพรมแดนทางภูมิศาสตร์เป็นเครื่องยืนยันกระบวนการเปลี่ยนแปลง (adaptation) มากยิ่งขึ้น ในกระบวนการดังกล่าวจะเห็นเบื้องต้นได้ 2 ระดับขั้น กล่าวคือ การแปลงฆ้องโหม่งพม่าให้มีระดับเสียงตรงกับเสียงดนตรีไทย (Thai tuning) และการแปลงโฉมให้มีภาพลักษณ์ (transformation) ความเป็นไทยผ่านการใส่กระจึงฆ้องหุ่ย และการประกอบเข้าเป็นสำรับเสียง 7 ใบ ในกระบวนการนี้การประกอบความเป็นฆ้องหุ่ย จึงเข้าสู่ลักษณะในกระบวนการเปลี่ยนแปลง ปฏิบัติการของการเปลี่ยนตำแหน่งแห่งที่ (transpositional practice) คือ การให้สถานะของฆ้องหุ่ยเมื่อข้ามแดนเข้ามาในไทยแล้วจะไม่ได้เป็นฆ้องสัญชาติพม่าอีกต่อไป และดำเนิน

การสู่ขั้นตอนการคัดสรรสิ่งหนึ่งให้ขึ้นไปเป็นอีกแบบหนึ่ง (casting a specific genre into another generic mode) โดยจากห้องที่ใช้ในวัดวาอารามเพื่อการทางพิธีกรรมหรือการทางศาสนาจะกลายมาเป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และกระบวนการสุดท้ายคือการปรับมโนทัศน์ในสิ่งนั้น (re-vision in itself) เมื่อการประกอบความเป็นห้องหุ่ยสำเร็จตามขั้นตอนทั้ง 2 แล้วการให้สถานะและการได้รับการนิยามของห้องหุ่ยเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุด เป็น “การให้สถานะแห่งความเป็นอยู่” ด้วยการปรับมโนทัศน์ในการมองว่าห้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีไทย มีความสำคัญเป็นเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดนตรีไทยหลักที่เป็นดนตรีประจำชาติ การสวมบทบาทความเป็นเครื่องดนตรีไทยมีความสำคัญต่อการนิยามสภาวะกล่าวคือ ด้วยวิธีการทางดนตรีไทยระเบียบและวิธีการบรรเลงเป็นเครื่องชี้ชัดว่า ห้องหุ่ยเป็นเครื่องดนตรีเฉพาะเจาะจงและมีรูปแบบการบรรเลงให้เหมาะสมกับวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ หากพิจารณาถึงยุคของการถือกำเนิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และภาวะการก้าวเข้ามาของอิทธิพลลัทธิล่าอาณานิคม การปรับสภาพบ้านเมืองให้มีลักษณะเป็นรัฐชาติแบบตะวันตกและการก้าวเข้ามาของแนวคิดความเป็นสมัยใหม่ ผ่านการยกระดับชาติไทยให้มีความทัดเทียมนานาชาติโดยวิวัฒนาการของการบรรเลงห้องหุ่ยสามารถเข้าถึงได้ด้วยสังคัลลักษณ์วิเคราะห์แสดงออกมาให้เห็นแนวคิดที่ต้องการสร้างดนตรีอย่างใหม่ และระเบียบวิธีการบรรเลงห้องหุ่ยที่น้อมเอาอิทธิพลของดนตรีตะวันตกมาผสมถือเป็น การปรับเปลี่ยนลักษณะของดนตรีเพื่อแสดงความเป็นชาติที่มีอารยธรรมทัดเทียมตะวันตก และสามารถสะท้อนเรื่องเล่าของที่มาและความเป็นดนตรีประจำชาติได้

เอกสารอ้างอิง

ภาษาไทย

- กรกฎ คำแหง. (2565). ลักษณะเด่นของบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสิทธิธินุ. *วารสารภาษาและวรรณคดีไทย, ศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 39*(1), 1-40. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/THlanglit/article/view/258701>
- กฤษฎา แก้วเกลี้ยง. (2556). กระบวนการภารตภิวัตน์ (indianization) กับการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ลงตัวในอาณาจักรล้านนา. *วารสารสำนักบัณฑิตอาสาสมัคร, 9*(2), 197-221. <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/gvc-tu/article/view/31005>
- ชยดี ทิศนวงศ์วรา และธณัส หินอ่อน. (2565). จันทรเจ้าขา ภาพการณ์เปลี่ยนแปลงสู่สยามใหม่ในมิติคีตนาฏกรรม. *วารสารไทยคดีศึกษา, 19*(1), 201-225. <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/thaikhadijournal/article/view/257925>
- ชยดี ทิศนวงศ์วรา และพรชัย ผลนิโครธ. (2567). ห้องหุ่ย เอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ในฐานะเครื่องดนตรีจากแหล่งกำเนิดข้ามพรมแดน. *มนุษยศาสตร์สาร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 25*(3), 300-318. <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JHUMANS/article/view/274579>

- ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2563). พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 7(2), 40-53. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/243937>
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย*. โรงพิมพ์การศาสนา.
- นิโลบล วงศ์ภัทรนนท์. (2563). *พลวัตทางวัฒนธรรมของความเป็นไทยในละครเพลง* [วิทยานิพนธ์ปริญญาคุชฎบัณฑิต]. http://ethesisarchive.library.tu.ac.th/thesis/2020/TU_2020_6107300029_14215_14917.pdf
- พินนภา หมวกยอด และศนิ ไทรหอมวน. (2563). การปรับตัวข้ามวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่นวัยหลังเกษียณในจังหวัดเชียงใหม่: กระบวนการและแนวทางในการปรับตัว. *วารสารจิตวิทยาคลินิกไทย*, 51(2), 40-54. <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/tci-thaijclinicpsy/article/view/250815>

ภาษาอังกฤษ

- Baines, A. (1960). Organology and European Folk music instruments. *Journal of the International Folk Music Council*, 12(1), 10-13. <https://doi.org/10.2307/835418>
- Bates, E. (2012). The social of musical instruments. *Society for Ethnomusicology*, 56(3), 363-395. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363>
- Grame, T. C. (1962). Bamboo and music: A new approach to organology. *Ethnomusicology*, 6(1), 8-14. <https://doi.org/10.2307/924243>
- Kahn, D. (1990). Track organology. *October*, 55(1), 67-78. <https://doi.org/10.2307/778938>
- Moro, P. (2004). Constructions of nation and the classicisation of music: Comparative perspectives from Southeast and South Asia. *Journal of Southeast Asian Studies*, 35(2), 187-211. <https://doi.org/10.1017/S0022463404000116>
- Oler, W. M., Montagu, J. P. S., & Hellwig, F. (1970). Definition of organology. *The Galpin Society Journal*, 23(1), 170-174. <https://doi.org/10.2307/842101>
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.
- Sidel, J. T. (2012). The fate of nationalism in the new states: Southeast Asia in comparative historical perspective. *Comparative Studies in Society and History*, 54(1), 114-144. <https://doi.org/10.1017/S0010417511000612>
- Streckfuss, D. (2012). An 'ethnic' reading of 'Thai' history in the twilight of the century-old official 'Thai' national model. *South East Asia Research*, 20(3), 305-327. <https://doi.org/10.5367/sear.2012.0115>

- Tresch, J. & Dolan, E. I. (2013). Toward a new organology: Instruments of music and science. *Osiris*, 28(1), 278-298. <https://doi.org/10.1086/671381>
- Wang, B., Mo, L., & Wang, X. (2023). Impact of cross-cultural adaptation and innovative self-efficacy on innovative behavior: A case study of Chinese employees in Sino-Thai joint ventures. *Journal of China-ASAN studies*, 4(1), 1-18. <https://so07.tci-thaijo.org/index.php/JCAS/article/view/4171>