

ฉาบเล็ก: บทบาท กลวิธี และแนวทางการบรรเลงในบริบทดนตรีไทย
CHAP LEK [SMALL CYMBALS]: ROLES, TECHNIQUES, AND PERFORMANCE
PRACTICES IN THAI MUSICAL CONTEXTS

สันติ อุดมศรี¹ จรรย์ กาญจนประดิษฐ์² จตุพร สีม่วง³
Santi Udomsri¹ Jarun Kanchanapradit² Jatuporn Seemuang³

บทคัดย่อ

ฉาบเล็กเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องกำกับจังหวะ มีวิธีการเฉพาะสำหรับตีประกอบเพลงไทยตามอัตราจังหวะและลักษณะของทำนองเพลง บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอบทบาท กลวิธี และแนวทางการบรรเลงฉาบเล็กในดนตรีไทย เนื้อหาเรียบเรียงขึ้นจากการวิเคราะห์วรรณกรรม สัมภาษณ์เชิงลึก และนำประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เขียนมาเสริมบทวิเคราะห์เชิงพรรณนา การศึกษาชี้ให้เห็นว่า การสร้างจังหวะย่อยในการบรรเลงรวมวงในลักษณะ “จังหวะขัด” (syncopation) คือ บทบาทสำคัญของฉาบเล็ก กลวิธีการตีที่รับรู้โดยทั่วไปมีจำนวนสี่เสียง คือ “แซ่” “ว๊บ” “แจะ” และ “กรี” แนวทางการบรรเลงฉาบเล็กขึ้นอยู่กับเงื่อนไขเรื่องอัตราจังหวะและรูปแบบของทำนองเพลง การเว้นและการซ้ำต่อเนื่องเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างรูปแบบกระสวนจังหวะฉาบเล็กให้หลากหลาย ข้อเสนอของบทความนี้ คือ การให้ความสำคัญกับจังหวะฉาบเล็กในฐานะองค์ประกอบจังหวะของเพลงไทยเทียบเท่าจังหวะฉิ่งและจังหวะกลอง และเปิดโอกาสให้เกิดคำถามและมุมมองทางดนตรีใหม่ในการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ดนตรีในอนาคต

คำสำคัญ: ฉาบเล็ก, กลวิธีการบรรเลง, ดนตรีไทย

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา santiudomsri@gmail.com

¹ Assistant Professor, Dr., Faculty of Music and Performing, Burapha University, Thailand. santiudomsri@gmail.com

² รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Jarun@kku.ac.th

² Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand, Jarun@kku.ac.th

³ รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Jatuporn@kku.ac.th

³ Associate Professor, Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand, Jatuporn@kku.ac.th

Receive 24/07/68, Revise 04/11/68, Accept 04/11/68

Abstract

The *Chap Lek*, which are small cymbals, is a rhythmic instrument that belongs to the percussion family of Thai classical music. The unique playing techniques often emphasize sub-beats, adding texture and motion to the rhythmic structure of Thai classical music. This article aims to address the role and performance practice, as well as how to play *Chap Lek* in the context of Thai classical music. The study highlights the essential role of the *Chap Lek* in generating rhythms, particularly through the making of syncopation within the texture of the ensemble. Commonly recognised playing sounds include ‘Chae’, ‘Wab’, ‘Jae’ and ‘kri’. The performance practice approach of the *Chap Lek* depends largely on tempo, rhythmic cycle, and melodic form, with omission and repetition forming the basis for creating diverse rhythmic patterns. The article proposes that closer attention should be given to the ‘*Chap Lek Rhythm*’ as a rhythmic element in Thai music, on an equal footing with the rhythms of the *Ching* and the drums in the system of Thai music analysis, encouraging new questions and perspectives for future analysis and creative practice.

Keywords: *Chap Lek* [small cymbals], Performance practice, Thai Classical music

บทนำ

จากหลักฐานทางวิชาการที่ผ่านมาชี้ให้เห็นว่าฉาบเล็ก อาจได้รับการพิจารณาว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและพื้นที่การใช้งานน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับฉิ่ง (กรมศิลปากร, 2530; กรมศิลปากร, 2539; ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) นอกจากนี้ เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินปี พ.ศ. 2544 แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างบทบาทความสำคัญของฉิ่งและฉาบเล็ก กล่าวคือ ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีจำเป็นในวงดนตรีทั้งในแง่หน้าที่และความสมบูรณ์ขององค์ประกอบการประสมวง แต่ฉาบเล็ก อาจเป็นเครื่องดนตรีที่เลือกใช้ในบางโอกาส ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของผู้คุมวงและความเหมาะสมกับบทเพลง ประเด็นนี้สอดคล้องกับทัศนะของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร โดยกล่าวว่า “ฉาบเล็ก ไม่สามารถนำมาใช้ได้กับทุกวง แต่จะถูกเลือกใช้ในวงดนตรีบางวงและเพลงบางประเภท” (การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 มีนาคม 2568) ประเด็นข้างต้น นำมาสู่การขบคิดพิจารณาตั้งคำถามต่อบทบาทหน้าที่ของฉาบเล็กเมื่อนำมาประสมในวงดนตรีไทย พร้อมกับทบทวนถึงวิธีการและหลักการตีฉาบเล็กเมื่อต้องนำมาบรรเลงในบทเพลงไทย

อย่างไรก็ตาม บทความนี้มีได้มีเจตนามุ่งสร้างความเป็นมาตรฐานเกี่ยวกับกลวิธีและแนวทางการบรรเลงของฉาบเล็กในลักษณะที่กำหนดเป็นมาตรฐานตายตัวและใช้เป็นข้อตัดสิน ถูก-ผิด เพราะอาจจะทำให้เกิดการลดทอนความหลากหลายของความรู้โดยไม่ตั้งใจ บทความนี้ จึงอยู่ในฐานะของการตรวจสอบความรู้ สร้างพื้นที่การอภิปรายเกี่ยวกับฉาบเล็กในฐานะเครื่องกำกับจังหวะไทย มีหน้าที่สร้างเสียงในจังหวะย่อย และชี้ให้เห็นว่า “จังหวะขัด” คือ บทบาทหน้าที่ที่เป็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของฉาบเล็ก บทความนี้ทบทวนวรรณกรรมพร้อมทั้งศึกษามุมมองและกรอบความคิดเกี่ยวกับฉาบเล็กที่ดำรงอยู่ในปัจจุบัน บทสนทนาและถ้อยคำของบุคคลที่คัดค้านนำเสนอแสดงถึงความคิดของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีต่อฉาบเล็ก เป็นสิ่งยืนยันถึงการให้ความสำคัญกับวิถีคิดของคนในวัฒนธรรมมากกว่าที่จะนำวิถีคิดจากคนนอกวัฒนธรรมมาจัดวางระเบียบและรื้อรากเดิม ภูมิปัญญาเรื่องฉาบเล็กไทยให้สูญหายไป การตั้งกรอบความคิดเช่นนี้ เป็นการปรับใช้แนวคิดถอนรากถอนโคน อาณานิคมจากกระบวนการวิจัย (decolonizing methodologies) มาปรับใช้มองในมุมที่แตกต่างทางดนตรีไทย โดยมีจุดเน้นที่ให้ความสำคัญวิถีคิดของคนในวัฒนธรรม รวมถึงการทำให้คุณค่าของเสียงฉาบเล็กที่อยู่ในวัฒนธรรมมีความหมายมากขึ้นในวงการวิชาการ มิใช่เพียงในพื้นที่ของการปฏิบัติเพียงอย่างเดียว เนื้อหาบทความประกอบขึ้นจากการทบทวนวรรณกรรม และสัมภาษณ์บุคคลเพื่อแสดงความรู้เชิงดนตรีวิทยา (musicology) พร้อมทั้งนำกรอบคิดสาขามานุษยวิทยา (Anthropology) และสังคมวิทยา (Sociology) เรื่องถอนรากถอนโคน อาณานิคมจากกระบวนการวิจัยมาปรับใช้ขยายมุมมองเกี่ยวกับตำแหน่งแห่งที่ของเสียงฉาบเล็กในวัฒนธรรมดนตรีไทย

แนวคิดเรื่องการปฏิเสธการครอบงำความรู้ที่เป็นผลพวงมาจากอาณานิคมตะวันตก (decolonizing methodologies) (Smith, 2012) ที่นำมาปรับใช้ในครั้งนี้ คือ การทำงานด้วยกรอบวิธีคิดเรื่องการคืนคุณค่า (revalue) ให้กับเสียงฉาบเล็ก และหันกลับมาให้ความสำคัญกับความรู้ในเชิงปฏิบัติของนักดนตรีที่เกิดขึ้นจริงในกลุ่มสังคมชาวดนตรีไทย การคืนคุณค่า จึงมิใช่การกล่าวว่าฉาบเล็กเคยไร้ค่า แต่การคืนคุณค่า ณ ที่นี้หมายถึงการสร้างความเข้าใจมากขึ้นในพื้นที่ทางวิชาการให้กับฉาบเล็ก ด้วยการสร้างคำอธิบายใหม่ให้เกิดความเข้าใจรอบด้านมากขึ้น เนื่องจากความรู้เรื่องวิธีการตีฉาบเล็กนั้นยังคงฝังอยู่ในประสบการณ์ของนักดนตรีในลักษณะของการปฏิบัติ ยังไม่ได้รับการเผยแพร่ในวงวิชาการอย่างแพร่หลาย ความรู้เรื่องวิธีการตีฉาบเล็กดำรงอยู่ในกรอบของการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสู่ศิษย์ อาศัยการสังเกต การเลียนแบบและการซึมซับความรู้ ลักษณะเช่นนี้อาจพิจารณาได้ว่าเป็นจุดแข็งด้านการถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทย และเป็นร่องรอยการถ่ายทอดความรู้ที่มีระเบียบวิธีเรียนดนตรีอย่างตะวันตก หากมีผู้สนใจนำความรู้เรื่องฉาบเล็กมาขยายความรู้เพิ่มเติมในพื้นที่ของงานเขียนเชิงวิชาการจะช่วยสร้างประเด็นศึกษาที่หลากหลายและแตกต่างมากขึ้นบนพื้นฐานกรอบแนวคิดดังกล่าว ยังเกี่ยวโยงกับความหลากหลายทางความคิดทางดนตรีที่สามารถ

เลือก รับ ปรับ ใช้ ให้เหมาะสมไม่ว่าจะเป็นศัพท์เฉพาะสำหรับเรียกชื่อเสียงฉาบเล็กหรือการพิจารณาว่า “เมื่อใดฉาบเล็กจะต้องแสดงบทบาท” ประเด็นเหล่านี้ ช่วยเปิดพื้นที่ให้กับการฟังเสียงของผู้ปฏิบัติมากขึ้น (practitioner-based knowledge) นักดนตรีในฐานะผู้ปฏิบัติจะได้รับการยกระดับให้เป็น “ผู้ผลิตความรู้” (Lebaka, 2013; Hand, 2017)

ประเด็นนำเสนออภิปรายเกี่ยวกับบทบาท กลวิธี และแนวทางการตีฉาบเล็กในบริบทต่าง ๆ ประกอบด้วยเนื้อหาหลัก 6 หัวข้อ ประกอบด้วย 1. ประวัติฉาบเล็ก 2. หลักการตีฉาบเล็ก: ทบทวนเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2544 3. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว 4. การตีฉาบเล็กเพลงสำเนียงภาษา 5. การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปี่พาทย์มอญ และ 6. การตีฉาบเล็กเพลงชุดโหมโรงเช้าโหมโรงเย็น



ภาพที่ 1 ฉาบเล็ก

ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติฉาบเล็ก

ภายใต้ข้อจำกัดทางวิชาการที่ผ่านมา อาจกล่าวถึง “ฉาบเล็ก” ในสองมิติ คือ มิติแรกในฐานะเครื่องดนตรีไทยที่มีพัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยอ้างอิงมาจากหนังสือไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไท และมิติที่สอง คือ การเป็นองค์ประกอบของเสียงที่ใช้กำกับจังหวะให้กับบทเพลงจากหนังสือ “คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย” โดยอาจารย์มนตรี (บุญธรรม) ตราโมท ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2481 กล่าวถึง ฉาบเล็กในแง่ของการเป็นกลุ่มเครื่องประเภท “เครื่องตี” โดยระบุอยู่ในตอนที่ 2 เรื่องว่าด้วยประวัติเครื่องดนตรี ในตอนที่ 3 ของหนังสือเล่มเดียวกัน ว่าด้วยประวัติการผสมวง อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายว่า ฉาบ (เล็ก) เป็นเครื่องดนตรีที่เพิ่มในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ การเพิ่มเครื่องดนตรีในครั้งนั้น ส่งผลทำให้วงปี่พาทย์ให้กลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในครั้งนั้นมีเครื่องดนตรีที่ถูกเพิ่มเข้ามาในคราวเดียวกันคือ “1. ปี่นอก (ซึ่งเดิมอยู่ในปี่พาทย์เครื่องเบ้า) 2. ระนาดทุ้ม (ไม้) 3. ซ้องวงเล็ก 4. ฉาบ (เล็ก)” (กรมศิลปากร, 2545) นอกจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่แล้ว อาจารย์มนตรี ยังให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า ในแง่ของพัฒนาการของวงมโหรี ฉาบเล็กได้รับการเพิ่มเข้าไปในวงมโหรีด้วยเช่นกัน เนื่องจาก “เมื่อคิดเพิ่มเครื่องปี่พาทย์แล้ว จึงเพิ่มสิ่งเหล่านั้นเข้าทางวงมโหรีด้วย” (กรมศิลปากร, 2545) จากข้อมูลเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่า ทักษะของอาจารย์มนตรี ตราโมท

มองว่าในเชิงพัฒนาการวงดนตรีไทย ฉาบเล็กเริ่มมีบทบาทและมีตัวตนในวงดนตรีไทยอย่างเป็นทางการอย่างน้อยน่าจะเกิดขึ้นก่อน ปี พ.ศ. 2394 (เป็นปีสุดท้ายของรัชสมัยรัชกาลที่ 3) และอนุมานได้ว่าทั้งวงปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องสายต่างก็บรรจุฉาบเล็กเข้าไปเป็นสมาชิกของวง

หากพิจารณาย้อนไปถึงหลักฐานที่แสดงถึงพัฒนาการทางดนตรีในภาพรวม ก่อนที่ฉาบเล็ก จะได้รับการยอมรับให้เป็นเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ จากหนังสือไตรภูมิพระร่วง ของพระยาสิทธิไทยเป็นหลักฐานสำคัญที่อนุมานได้ว่าฉาบ (เล็ก) อาจอยู่ในวัฒนธรรมของไทยมาตั้งแต่ สมัยกรุงสุโขทัยในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 ข้อความจากหนังสือไตรภูมิพระร่วงที่กล่าวว่า “อีกผู้คนธัพพ์เป็นพลระบำได้ 240,000,000 ตีกลองแลฉิ่งฉ่างแต่งขับเสียงพิณพาทย์นาคราชระบำเล่น เต็มเขากำแพงจักรวาล 4 ทิศใหญ่ทั้งมวล” (ผู้เขียนสะกดคำตามเอกสารต้นฉบับ) (กรมศิลปากร, 2509) เป็นข้อความที่นักวิชาการนิยมนำมาตีความเรื่องการมีอยู่ของเครื่องดนตรีในสมัยสุโขทัย หากพิจารณาเฉพาะคำที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภท “ฉาบ” พบว่า ข้อความที่คัดมาข้างต้นนี้เป็นหลักฐานที่อาจารย์ธนิศ อยู่โพธิ์ อติตอธิตกรมศิลปากรนำมาตีความว่า ฉาบเป็นเครื่องดนตรีที่มี มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ท่านแสดงทัศนะไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทย (ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ปี พ.ศ. 2500) ว่า คำว่า “ฉ่าง” อาจหมายถึง “ฉาบ” ข้อความระบุว่า “เครื่องตีชนิดนี้กระมังที่พูดถึงไว้ในหนังสือ ไตรภูมิพระร่วงสมัยสุโขทัยคู่กับ “ฉิ่ง” ว่า “ฉิ่งฉ่าง” (กรมศิลปากร, 2530) จากข้อความข้างต้น ถึงแม้ คำว่า “ฉ่าง” อาจจะหมายถึง “ฉาบ” แต่ก็มิได้ระบุอย่างชัดเจนว่าจะเป็นฉาบใหญ่หรือฉาบเล็ก และ ยังมีน้อยให้เห็นว่าชื่อเรียกของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจาก “เสียง” ของเครื่องดนตรี เช่นเดียวกับ ฉิ่ง กรับ และโหม่ง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ข้อความดังกล่าว เป็นหลักฐานต้นทางที่ช่วยให้เห็นร่องรอยของการมี อยู่ของฉาบในวัฒนธรรมดนตรีของไทย

ฉาบเล็กในยุคอาณานิคม (หลังปี พ.ศ. 2367)

คำกล่าวของอาจารย์มนตรีในข้างต้น แม้ว่าฉาบเล็กจะถูกบรรจุอยู่ในวงปี่พาทย์และมโหรี ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แต่ก็ได้หมายความว่า การบรรจุฉาบเล็กลงไปในวงดนตรีทั้งสองประเภทนั้นจะเป็นกฎที่เป็นทางการที่ตายตัวและเป็นข้อกำหนดในการจัดวงดนตรีไทย ในอีกมุมหนึ่ง จากวรรณกรรม แวดล้อมที่ปรากฏ ผู้เขียนพิจารณาว่า การเพิ่มฉาบเล็กในวงดนตรีอาจเป็นเพียงหลักการที่เป็นทางเลือกสำหรับนำไปปรับใช้ตามความเหมาะสม ดังที่ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงโอกาสในการใช้ ฉาบเล็กในวงดนตรีไทยว่า “อาจประสมเครื่องจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง หรือเครื่องดนตรี ประกอบการบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ กลองตุ๊ก แต่ว ฯลฯ เข้าไปอีกก็ได้ตามความเหมาะสม” (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) จากข้อความดังกล่าวพิจารณาได้ว่า ประเภทวงเป็นเพียงต้นทางและการให้พื้นที่กับ ฉาบเล็กเข้าไปมีบทบาทในวงดนตรีไทย แต่แท้จริงแล้วความเหมาะสมที่กล่าวถึงนั้นหมายถึง ความเหมาะสมของ “บทเพลง” อนึ่ง การเพิ่มเติมเครื่องดนตรีและการจัดรูปแบบของวงดนตรี ประเภทต่าง ๆ ในยุคนั้น นอกจากจะแสดงถึงวิวัฒนาการทางดนตรีแล้ว ยังสะท้อนถึงพัฒนาการทาง

ความคิดที่เป็นภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยเกี่ยวกับการบริหารจัดการ “ภาพ” และ “มวลเสียง” กำหนดรูปแบบวงดนตรีในราชสำนักให้เกิดความสมดุลของเสียงภายในวงและภาพที่เป็นแบบแผนมากขึ้น ในมุมหนึ่ง การจัดระเบียบรูปแบบวงดนตรีไทยในยุคนั้นสืบเนื่องมาจากการรุกรานทางวัฒนธรรมของชาติตะวันตกที่พยายามกดดันสยามมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3-5 ส่งผลให้การดนตรีไทยเกิดการปรับตัว

ยุคต้นรัตนโกสินทร์เป็นยุคแห่งการครอบงำจากอาณานิคมตะวันตก ถึงแม้ไทยจะไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นอย่างเป็นทางการ แต่ก็ประสบกับการล่าอาณานิคมทางอ้อม เกิดการเปลี่ยนแปลงบางอย่างในเชิงระบบการปกครองและวัฒนธรรม เกรกอรี บาร์ตัน (Gregory Barton, 2012) มองว่าไทยในยุคนั้นเป็น “informal empire” กล่าวคือชาวตะวันตกใช้วิธีการสร้างกลไกควบคุมแผ่ผ่านการใช้อำนาจของจักรวรรดิให้มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของชนชั้นนำของไทย เกิดผลกระทบในระดับวัฒนธรรม นโยบาย โครงสร้างทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นการศึกษา ภาษา เครื่องแต่งกาย ศิลปะและดนตรี ผู้ปกครองบ้านเมืองต้องปรับเปลี่ยนหลายสิ่งให้ดูทัดเทียมกับชาติตะวันตก รวมถึงดนตรีด้วยเช่นกัน การจัดระเบียบและสร้างแบบแผนการประสมวงดนตรีของไทย อาจเป็นวิธีการรับมือและเผชิญหน้ากับอำนาจอาณานิคมอย่างหนึ่ง พยายามสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยในรูปแบบของดนตรีเพื่อต่อรองทางวัฒนธรรมกับตะวันตก และอาจพิจารณาได้ว่าการเพิ่มฉาบเล็กและเครื่องดนตรีอื่นเข้าไปในวงปี่พาทย์และมโหรีเป็นความพยายามจัดระบบระเบียบวงดนตรีให้มีแบบแผน และขยายวงให้ใหญ่เช่นเดียวกับที่ตะวันตกมีวงออร์เคสตรา แบบแผนของวงปี่พาทย์และมโหรีที่มีในราชสำนักกลายเป็นสิ่งต่อรองถึงการมีวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนไม่ล่าหลัง ในมุมนี้ดนตรีจึงเป็นมากกว่าศิลปะเพื่อสร้างความบันเทิงแต่เป็นตัวแทนของชาติที่ใช้ในการต่อรองทางวัฒนธรรม

บทบาทฉาบเล็ก: เสียงที่ (อาจ) ไม่ได้ถูกเลือก

หากพิจารณาถึงบทบาทของฉาบเล็กในวงดนตรีไทยสามารถกล่าวได้ว่า พื้นที่ที่ฉาบเล็กจะสามารถแสดงบทบาทได้นั้น อาจพิจารณาความเหมาะสมในสองมิติ คือ มิติแรกพิจารณาประเภทวงดนตรี และมิติที่สองพิจารณาเรื่องประเภทของบทเพลง มิติที่เกี่ยวกับประเภทวงดนตรี ถึงแม้ในทางประวัติศาสตร์เราจะรับทราบว่าฉาบเล็กถูกนำมาประสมในวงปี่พาทย์และวงมโหรีตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แต่ก็ได้หมายความว่าวงดนตรีทุกประเภทจะนำฉาบเล็กเข้าไปประสมในทุกโอกาส จากหนังสือโน้ตเพลงไทย เล่ม 3 พร้อมคำอธิบายเพลงของกรมศิลปากร ตีพิมพ์ ปี พ.ศ. 2539 หน้า 13-20 แสดงภาพวงดนตรีไทยจำนวน 14 วง แต่ภาพที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่า วงดนตรีที่นับรวมฉาบเล็กมีเพียงจำนวน 7 ประเภท คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงเครื่องสายเครื่องคู่ วงมโหรีวงเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ สามารถอนุมานได้ว่า ในมิติของประเภทวงดนตรี ฉาบเล็กเหมาะสมที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีที่มีขนาดใหญ่มากกว่าวงดนตรีที่มีขนาดเล็ก เหตุผลดังกล่าวเกี่ยวข้องโดยตรงกับปริมาณเสียงความ ดัง-เบา ของมวลเสียงใน

วงดนตรี มิติที่สองที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ฉาบเล็กจำเป็นจะต้องบรรเลงด้วยหรือไม่นั้น ควรคำนึงถึง “ความเหมาะสมด้านบทเพลง” ตัวอย่างเช่น ในธรรมเนียมการบรรเลงวงปี่พาทย์ตามแบบแผนโบราณ บทเพลงที่ไม่นิยมนำฉาบเล็กมาบรรเลง คือ เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงสำหรับการแสดงและเพลงฉิ่ง ดังคำกล่าวของครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

“เพลงที่ไม่ใช้ฉาบเล็กเลย ได้แก่ เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงสำหรับการแสดงและเพลงฉิ่ง และจะไม่ใช้โหม่ง แต่จะใช้กรับได้บ้างขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงหรือผู้ควบคุมวงดนตรี”

(ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

เช่นเดียวกับ คำกล่าวของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร ที่กล่าวว่า

“เพลงจำพวกเพลงฉิ่งพระฉันทเพล พระฉันทเข้า หรือเพลงที่ประกอบการแสดง เช่น เพลงเชิดฉิ่ง ครูโบราณไม่นิยมนำมาบรรเลง เพราะคนโบราณที่มีความรู้ดี เขาจะฟังเอา เนื้อหาสาระสำคัญของเครื่องดนตรีที่เป็นหลัก คือ ปี่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็กและฉิ่ง เท่านั้น แม้แต่โหม่งยังห้ามตี”

(บุญช่วย โสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2568)

นอกจากนี้ สุรินทร์ เจือหอม ยังกล่าวถึง ธรรมเนียมปฏิบัติเกี่ยวกับการไม่ตีฉาบเล็กในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงว่า

“เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้นจะไม่ใช้ฉาบเล็กเลย”

(สุรินทร์ เจือหอม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

เมื่อพิจารณาและวิเคราะห์ทัศนะดังกล่าว เพลงพิธีกรรมโดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นกลุ่มเพลงสำคัญที่ช่วยสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์ คือ “การที่ให้ความสำคัญของคนตรีที่แสดงออกผ่านทางความเชื่อ ลัทธิ ศาสนา พิจารณาเห็นชัดได้ในกรณีเพลงหน้าพาทย์พิธีกรรม” (ชยติ ทัศนวงศ์วรา และคณะ, 2565) เพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมจึงให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคารพ ความศักดิ์สิทธิ์นี้ จะมีอาจเกิดขึ้นหากมีเสียงฉาบเล็กตีแทรกสร้างจังหวะทำให้เกิดความรู้สึกครึกครื้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) สำหรับเพลงจำพวกเพลงฉิ่ง ได้แก่ เพลงฉิ่งพระฉันทเพล เพลงฉิ่งฉันทเข้า รวมไปถึงเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงฉิ่งตรัง เพลงฉิ่งแขกมัดดินหมู เพลงฉิ่งช้างประสานไม่นิยมใช้ฉาบเล็กบรรเลง เพราะสาระทางดนตรีที่สร้างสุนทรียะให้กับผู้ฟังอยู่ที่เนื้อทำนองและ “ทาง” หรือ “กลอน” ของเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันหลักการนี้มีได้เป็นแบบแผนที่ชี้ ถูก-ผิด ขึ้นอยู่กับเจตนาและแนวคิดของผู้ควบคุมและผู้ปรับวงดนตรีเป็นสำคัญ สำหรับเพลงหน้าพาทย์ที่มีใช้หน้าพาทย์ชั้นสูง

มิได้เป็นพื้นที่หวงห้ามสำหรับฉาบเล็กเสมอไป อย่างเช่น เพลงเหาะ กลม ชำนาญ เข้ามาใน อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ให้คำแนะนำว่าในบางโอกาสสามารถที่จะใช้ฉาบเล็กบรรเลงกำกับจังหวะได้ แต่ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงบริบทเฉพาะประกอบด้วยเช่นกัน

หลักการตีฉาบเล็ก: ทบทวนเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2544

ในบรรดาเอกสารตำราวิชาการทางดนตรี เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 เป็นเอกสารเพียงชิ้นเดียวที่กล่าวถึงฉาบเล็กมากที่สุด กล่าวถึงสามประเด็น คือ วิธีการบรรเลง การนำไปปรับใช้ และกรอบทางสุนทรียะตามวัฒนธรรมดนตรีของไทย วิธีการตีฉาบเล็กสามารถ “นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ ลำตัวตรง” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) ท่าจับฉาบเล็ก “มือซ้าย หงายมือวางฝ่าฉาบหงายบนอุ้งนิ้วมือทั้งสี่ นิ้วชี้และนิ้วกลางหนีบเหนือบมเชือกที่ห้อยจากปุ่มนูนของฝ่าฉาบ มือขวาใช้นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือหนีบเชือกที่ได้บมของฝ่าฉาบที่คว่ำอยู่ นิ้วที่เหลือประคองอยู่บนฝ่าฉาบ มือทั้งสองอยู่ที่ประมาณระดับลิ้นปี ข้อศอกอยู่ในลักษณะพองามไม่แนบชิดตัว” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) คำอธิบายนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการจับเครื่องดนตรีกับคุณภาพเสียง สำหรับหลักการตีฉาบเล็กระบุชัดเจนว่า “ต้องตีฉาบเล็กสอดสลับกับฉิ่งและฉาบใหญ่ โดยส่วนใหญ่ไม่ลงพร้อมกับฉิ่งและฉาบใหญ่” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) หลักการนี้สะท้อนให้เห็นว่า หน้าที่ของฉาบเล็กคือการสร้างเสียงจังหวะให้แตกต่างจากฉิ่งและฉาบใหญ่ ฉาบเล็กจะต้องตีในลักษณะของการ “ขัดจังหวะ (syncopation)” และคำว่า “ขัดจังหวะ” นี้เองที่กลายเป็นเอกลักษณ์และตัวตนของเสียงฉาบเล็ก

วิธีการตีฉาบเล็กที่ระบุไว้ในเอกสารนี้ มิได้ระบุชื่อเรียกของเสียงฉาบเล็กไว้อย่างชัดเจน แต่สามารถเทียบเคียงกับเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของฉาบเล็กที่นักดนตรีไทยทั่วไปทราบกันเป็นอย่างดีว่า “แซ่” และ “วับ” เสียงแซ่ คือ “ตีเต็มฝ่า ฝ่ามือซ้ายถือฝ่าฉาบล่าง เอียงขวาฉาบมาทางขวาเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการตี มือขวาจับฝ่าฉาบบนตีประกบฝ่าฉาบล่างที่รองรับอยู่อย่างเต็มฝ่า ไม่กดให้แนบชิดกันและไม่ใช้เป็นการตีแบบเปิดฝ่า ไม่กดฝ่าให้แนบชิดและไม่ใช้เป็นการตีแบบเปิดฝ่า เพื่อให้เสียงฉาบดังกังวานเล็กน้อยเปิดนิ้วกลาง นาง ก้อยของมือบน แล้วรีบปิดนิ้วบนฝ่าฉาบห้ามเสียงทันทีก่อนตีครั้งต่อไป” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) แต่สำหรับ เสียงวับ คือ “ตีครึ่งฝ่า ฝ่ามือซ้ายถือฝ่าฉาบล่าง เอียงฝ่าฉาบมาทางขวาเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการตี มือขวาจับฝ่าฉาบบนตีประกบฝ่าฉาบล่างที่รองรับอยู่เพียงครึ่งฝ่า ให้ส่วนของครึ่งฝ่าทั้งสองแนบชิดกัน นิ้วกลาง นาง ก้อย ทั้งสองมือแตะไว้บนฝ่าฉาบแต่ละข้าง ตั้งแต่ก่อนตีและเมื่อตีแล้วก็ยังคงปิดมืออยู่เช่นนั้น” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

ในปัจจุบันพบว่า ในทางปฏิบัติมีการใช้เสียงฉาบเล็กมากกว่าเสียง “แช่” และ “วับ” ที่นอกเหนือจากสิ่งที่ระบุไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 เช่น เสียงแจะ เสียงกรี (บางท่านอาจเรียกว่า กรี กรีก หรือ ก๊อก) เพื่อเพิ่มลีลาและเสียงฉาบเล็กในเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ เสียงแจะ สร้างเสียงโดยตีเกินครึ่งฝ่าแล้วกดฝ่าฉาบด้วยการใช้ฝ่ามือซ้ายและขวากดลง อีกเสียงหนึ่ง คือ เสียงกรี สร้างเสียงโดยใช้สันฉาบข้างหนึ่งตีตรงด้านในของฝ่าฉาบอีกอันหนึ่ง โดยให้ทั้งสองมือทั้งซ้ายและขวาเขย่าเบา ๆ ให้ฝ่าฉาบทั้งสองฝ่ากระทบกันอย่างอิสระจะเกิดเสียงเล็กแหลมขึ้นมา เสียงสันอาจเรียกว่าเสียง “กรีก” เสียงยาวอาจเรียกว่า “เสียงกรี” เสียงกรีนิยมใช้สำหรับเพลงสำเนียงแขกเป็นส่วนใหญ่

สำหรับรอบความคิดเรื่องสุนทรีย์และความงามของเสียงฉาบเล็ก ในเอกสารดังกล่าว ระบุ 3 หัวข้อ คือ ความแม่นยำและความถูกต้องของจังหวะ คุณภาพเสียงและรสมือ และขีดความสามารถและสุนทรีย์ ความแม่นยำและความถูกต้อง ประกอบด้วย “ตีถูกต้องตามอัตราจังหวะของบทเพลง เริ่มต้นตีเข้าเพลงได้อย่างถูกต้อง “โดยไม่คร่อมจังหวะ ดำเนินต่อเนื่องไปโดยไม่คร่อมจังหวะและทำนองจนจบเพลง การตีฉาบเสียงจะต้องกลมกลืนไปกับการบรรเลงรวมกลุ่ม” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) คุณภาพเสียงและรสมือ คือการ “ตีได้เสียงกลมกลืนกับการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนอง ทุกเสียงที่ดีต้องกังวานเล็กน้อย ตีดังสม่ำเสมอทุกครั้งที่สอแตกตรงกับจังหวะฉิ่งและฉาบใหญ่ได้เหมาะสมกลมกลืน” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) ขีดความสามารถและสุนทรีย์ คือความ “สามารถพลิกแพลงการตีจังหวะให้สัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม โดยไม่เสียงจังหวะและความหมายของเพลงช่วยประดับประดาให้แนวการบรรเลงเป็นไปด้วยดีโดยตลอด ช่วยเสริมให้การบรรเลงกลมกลืนและมีรสชาติทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)



แช่



วับ



แจะ



กรี

ภาพที่ 2 การจับฉาบเล็กและเสียงฉาบเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

เนื้อหาส่วนนี้นำเสนอตัวอย่างวิธีการตีฉาบเล็กสำหรับเพลงไทยอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว นำเสนอเป็นโน้ตอักษรไทย (ด ร ม ฟ ช ล ท) เพลงตัวอย่างที่คัดเลือกมาประกอบด้วย เพลงแขกต๋อยหม้อ สามชั้น เพลงแขกต๋อยหม้อ สองชั้น เพลงแขกต๋อยหม้อ ชั้นเดียว ตามลำดับ

1. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ สามชั้น

ทำนอง	--- ร	--- ม	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ ม ร	ด ร ม ฟ	- ช - ม
	----	----	- ด ร ม	- ฟ - ช	- ร ร ร	- ม ฟ ช	ล ช ฟ ช	ล ท ช ล
ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	---	-แชน้-วับ	---	-แชน้-วับ	---แจะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ

การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้นเว้นห้องที่ 1 ห้องที่ 3 เพื่อไม่ให้เสียงฉาบเล็กเข้าไปรบกวนทำนองหลักมากเกินไป อาจเพิ่มเสียง “แจะ” ที่ห้องที่ 5 เพื่อสร้างกระสวนจังหวะบ่วงบอกลักษณะการจบวรรคเพลงให้ชัดเจนขึ้น อาจจะตีฉาบเล็กทั้งสองเที่ยวด้วยรูปแบบเดียวกันหรือแปรเปลี่ยนให้แตกต่างกันในเที่ยวกลับต้นอย่างเดียวกันไม่ถือว่าผิด ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจ ผู้ควบคุมวง

2. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสองชั้น ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ สองชั้น

ทำนอง	----	ร ม ฟ ช	--- ร	--- ม	ร ด ร ม	- ฟ - ช	ล ช ฟ ช	ล ท - ล
	----	ด ล ช ฟ	ช ฟ ม ฟ	- ช - ล	- - ช ล	ช ฟ - ช	ฟ ม ร ม	-- ด ร
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แจะ-แจะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ



การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสองชั้น สามารถนำกระสวนจังหวะที่เป็นวรรคสุดท้ายของอัตราจังหวะสามชั้น “/---แจะ/-แชน้-วับ/-แชน้-วับ/-แชน้-วับ/” มาเป็นโครงสร้างหลักในอัตราจังหวะสองชั้น แสดงการลดทอนจังหวะที่สัมพันธ์ระหว่างอัตราจังหวะสามชั้นและสองชั้น

3. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียว ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ ชั้นเดียว

ทำนอง	----	ร ม ฟ ช	ล ช ฟ ช	ล ท ช ล	- ล ล -	ช ฟ ม ฟ	- ฟ ฟ -	ม ร ด ร
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แชน้-วับ	---แจะ	-แชน้-วับ	---แจะ	-แชน้-วับ	---แจะแจะ	-แชน้-วับ



การตีฉาบเล็กในอัตราชั้นเดียว ใช้การลดทอนกระสวนจังหวะของสองชั้นให้สั้นกระชับลงเหลือเสียงหลักสำหรับชั้นเดียวสามพยางค์ คือ “/---แจะ/-แชน้-วับ/”

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ศิลปินแห่งชาติมหาวิทยาลัย ให้คำแนะนำเพิ่มเติมว่า
 “เครื่องดนตรีทุกชิ้นจะต้องมีบทบาทสำคัญของทุกเครื่องมือ คนฟังจะได้ฟังได้เห็นทุกมิติ
 ผู้รับวงต้องเข้าใจ อย่างฉาบเล็ก เมื่อเสียงฉาบเล็กเข้ามามันทำให้มีความกระชับ สนุก
 คนฟังจะได้รับอารมณ์ ฉะนั้น คนตีฉาบเล็กไม่ใช่คนที่รู้จังหวะตกอย่างเดียว แต่ต้องรู้
 ทำนอง รู้น้ำหนักมือ รู้เสียง รู้การเข้าจังหวะของทำนองจึงจะเรียกว่า ดีดี ดีได้ ดีอร่อย”
 (บุญช่วย โสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2568)

การตีฉาบเล็กเพลงสำเนียงภาษา

เพลงสำเนียงภาษาที่ยกมาเป็นตัวอย่างในส่วนนี้ ประกอบด้วย เพลงไทยล้านช้าง (สำเนียง
 ลาว) และเพลงไทยอาหม (สำเนียงแขก) เสียง “แจะ” และ “กรี” ของฉาบเล็กเป็นเสียงที่ช่วยสร้าง
 สีสาวอารมณ์ให้กับบทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น การตีฉาบเล็กของเนื้อหาส่วนนี้ เป็นการตีตาม
 แนวทางของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร เสียงฉาบเล็กในบทความนี้จึงมีจำนวน 4 เสียง คือ **แช-วับ-แจะ-
 กรี** สำหรับ เสียง “กรี” นับเป็นเสียงพิเศษที่ช่วยสร้างสีสันอารมณ์เพลงให้กับเพลงสำเนียงแขก

1. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียวเพลงไทยล้านช้าง (สำเนียงลาว)

 ทำนอง	----	--- ช	--- ช	--- ช	-- ล ด	-- ร ด	-- ล ช	- ล ม ช
	--- ม	--- ร	--- ม	--- ช	- ด - ร	- ม - ช	- ม - ช	- ล - ด
	----	----	- ช - ม	- ร - ม	-- ช ม	ร ม --	ช ม ร ม	ร ด - ร
	----	--- ร	----	--- ร	-- ม ช	-- ล ช	-- ม ร	-- ด ร
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	--แจะ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แจะ-แจะ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แช-วับ

สำหรับทำนองเพลงนี้มีสำเนียงลาว ฉาบเล็กควรบรรเลงให้เข้ากับท่วงทำนองเพลงและให้
 เข้ากับจังหวะหน้าทับ การเพิ่มพยางค์เสียง “แจะ” ในการตีฉาบเล็กทำให้บทเพลงมีอารมณ์สมากยิ่งขึ้น

2. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียวเพลงไทยอาหม (สำเนียงแขก)

 ทำนอง	----	----	- ช - ล	- ท - ด	- ร ด ท	- ด --	- ร - ม	- พ - ช
	----	----	- พ - ม	ร ม พ ช	- ม พ ร	--- ด	- ท --	- ด - ร
	----	----	- ช - ล	- ท - ด	- ร ด ท	- ด --	- ช - ล	- ช - พ
	----	- ม - ร	----	- ช - พ	--- ม	- ร --	- ด - ร	- ด ท ด
	----	----	--- ช	--- ด	----	----	--- ร	- ท - ด
ฉาบเล็ก	----	----	----	กรึๆๆ	กรึๆๆ	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ
	----	----	--- ช	--- ด	--- ช	- ด --	- ช - ล	- ช - พ
ฉาบเล็ก	กรึๆๆ	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ	- แช - วับ	- แช - วับ
	----	- ม - ร	----	- ช - พ	--- ม	- ร --	- ด - ร	- ด ท ด
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	แจะ-แจะ	- แช - วับ	แจะ แจะ	- แช - วับ	-- แช -	-- วับ -	- แช - วับ	- แช - วับ

เพลงสำเนียงแขก ฉาบเล็กใช้กลวิธีพิเศษการลักจังหวะในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เน้นเสียง “แซ่” ให้ดังกว่าปกติ และทำเสียง “กรี ๆ ๆ ๆ” ให้ยาวในตำแหน่งบังคับให้ตรงกับทำนอง /---ซ/---ด/---/---/---ร/-ท-ด/ ส่วนเสียง “วับ” ต้องเบาลดน้ำหนักมือลงเพื่อไม่ให้เสียงดังกลบเสียงและหน้าที่ของ “กรับ” สอดคล้องกับหลักการของครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2566 อธิบายถึงการตีฉาบเล็กไว้ดังนี้

“ฉาบเล็กทำหน้าที่ กำกับจังหวะย่อย ที่ค่อยสอดแทรกเป็นบางช่วงของบทเพลง บางครั้งจะเรียกว่า ฉาบล่อ คำว่า ล่อ หมายความว่า ล่อให้ตกจังหวะยก บทบาทของฉาบเล็กช่วยสอดแทรกในช่วงที่มีทำนองลูกเหลื่อม ลูกล่อ ทำให้เกิดอรรถรสอย่างเพลงประเภททยอยที่มีเป็นลูกล่อ ลูกขัด ใส่ฉาบเล็กเข้าไปก็เหมือนกลองแขกที่ดีส่ายบทบาทเดียวกัน”

(ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

คำว่า “ฉาบล่อ” ในความหมายของครูไชยยะ ทางมีศรี เน้นเรื่องลีลาจังหวะยกหรือเทียบเคียงได้ การ “ล่อหลอก หลอกล่อ” กับจังหวะหลัก เช่นเดียวกับการตี “ฉาบล่อ” ในวงดนตรีท้องถิ่นภาคเหนือ อย่างวงม้งกละ (ณัฐชา นัจจนาวากุล และคณะ, 2559) และการตีฉาบในวงกลองสะบัดชัยมีการตี “ฉาบล่อ” หรือ “ล่อฉาบ” เป็นจังหวะขัดที่หลากหลายพร้อมกับร่ายรำเป็นท่าทางแบบต่าง ๆ ณ จุดนี้ช่วยให้เราเห็นบริบทแวดล้อมฉาบเล็กในพื้นที่ดนตรีไทยแบบฉบับได้ว่า ฉาบเล็กในวงดนตรีไทยมิได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวและเกิดขึ้นมาโดยไร้ราก แต่อาจเป็นผลผลิตของการแลกเปลี่ยนระหว่างดนตรีชาวบ้านกับดนตรีชาวราชสำนัก (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546)

การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปีพาทย์มอญ

การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปีพาทย์มอญ โดยเฉพาะเพลงเร็วมีแนวคิดเรื่องการตีฉาบเล็กแตกต่างกันอย่างน้อยสองลักษณะ คือ แนวคิดที่หนึ่ง กำหนดว่าฉาบเล็กมีหน้าที่ตีจังหวะขัดสอดรับไปกับฉาบใหญ่เช่นเดียวกับวงดนตรีประเภทอื่น อีกแนวคิดหนึ่งคือ กำหนดให้ตีฉาบเล็กกำกับจังหวะหนักในห้องที่ 2 4 6 และ 8 ตรงกับเสียงฉับ ความแตกต่างนี้สะท้อนให้เห็นถึงความยืดหยุ่น และความหลากหลายทางความคิดในเชิงปฏิบัติ ขอยกตัวอย่างกรณีการตีฉาบเล็กในวงปีพาทย์มอญที่เป็นธรรมเนียมปฏิบัติของสำนักดนตรีไทยครุรวม พรหมบุรี โดยอาจารย์สุรินทร์ เจือหอม ลูกศิษย์คนสำคัญของสำนักดนตรีไทยครุรวม พรหมบุรี อธิบายว่า

“การตีฉาบเล็กในเพลงมอญของวงปีพาทย์มอญ ครุรวม พรหมบุรี ท่านให้ฉาบเล็กตีไม่ขัดกับฉาบใหญ่ ตีพร้อมไปกับกรับซึ่งเป็นจังหวะหนัก”

(สุรินทร์ เจือหอม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

1. การตีฉาบเล็กเพลงเร็วส่งพระ

ทำนอง	---	-ล-ช	-ลชม	-ร-ด	---	-ล-ช	-ลชม	-ร-ด
	-ม-ร	-ด-ล	-ช-ล	-ด-ร	-ช-ด	-ร-ม	-ลชม	-ร-ด
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ฉาบใหญ่	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--
ฉาบเล็ก	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่

2. เพลงเร็วจุดเทียน

ทำนอง	---ด	-ช-ด	---ช	---ด	-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ล-ช
	-ลชม	-ร-ด	-ช-ด	-ด-ม	-ร-ช	-ร-ม	รด-ม	ชลชช
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ฉาบใหญ่	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--	-แซ่--
ฉาบเล็ก	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่	--แซ่

การตีฉาบเล็กเพลงชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น

ธรรมเนียมปฏิบัติของนักปี่พาทย์ มิได้มีข้อกำหนดตายตัวว่าห้ามตีฉาบเล็กในเพลงชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นหรือไม่ เนื่องจากเพลงกลุ่มนี้บางท่านพิจารณาว่ามิได้จัดอยู่ในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง กรณีตัวอย่างจากแผ่นเสียงชุด ‘Thai classical music by national artist’ ปี่พาทย์งานบุญ (music for religious ceremonies) อำนวยเพลงโดย อ.เสรี หวังในธรรม บรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้าตีฉาบเล็กในเพลงเหาะ กลม และขำนาญ สำหรับเพลงชุดโหมโรงเย็นจากแผ่นเสียงชุด ‘music for religious ceremonies’ งานบุญ (ตอนเย็น) บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ใช้ฉาบเล็กตีประกอบเพลงตั้งแต่เพลงสาธุการต่อเนื่องไปถึงเพลงลา ลำดับต่อไปเป็นตัวอย่างการตีฉาบเล็กเพลงเหาะและเพลงปฐุม

1. การตีฉาบเล็กเพลงเหาะ

 ทำนอง	--- ท	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ช	- ม - ร	ร ร - ช	ช ช - ล	ล ล - ท
	- ช ล ท	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ช
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แจะแจะ	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แซ่-วั

2. การตีฉาบเล็กเพลงปฐุม

 ทำนอง	- ท - ร	- ท - ล	- ช - ล	- ท - ร	- ร-ร/ช	- ร - ร	- ร-ร/ช	- ร - ร
	- ช ล ท	- ร - ม	- ร - ม	- ม - ม	- ม ม/ล	- ม - ม	- ม - ม/ล	- ม - ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แจะแจะ	-แซ่-วั	-แซ่-วั	-แซ่-วั

บทสรุป

ฉาบเล็ก เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะมีบทบาทและหน้าที่ในการสร้างจังหวะย่อยให้กับ วงดนตรี หลักการบรรเลงฉาบเล็ก คือ “การสร้างจังหวะขัด” (syncopation) แต่ยังคงสามารถ ดำเนินสอดคล้องกับฉิ่งและเครื่องจังหวะอื่น ฉาบเล็กช่วยประคับประคองให้จังหวะหลักอย่างฉิ่ง กรับ ฉาบใหญ่ และเครื่องหนังดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่อง เสียงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของฉาบเล็กมีเสียง หลักสองเสียง คือ เสียง “แช่” เป็นเสียงจังหวะหนักหรือจังหวะเคาะของฉาบเล็ก (downbeat) และ เสียง “วับ” เป็นเสียงจังหวะเบาหรืออาจเทียบเคียงได้ว่าเป็นจังหวะยกของฉาบเล็ก (upbeat) ในมิติ เรื่องจังหวะเสียงของฉาบเล็กเมื่อเปรียบเทียบกับจังหวะทั้งสามชนิด คือ จังหวะสามัญ (natural rhythm) จังหวะฉิ่ง (the rhythm of the *ching*) และจังหวะหน้าทับ (*nha tap* rhythm) จากหนังสือเรื่อง ‘The theoretical concepts on Thai classical music’ โดย Manop Wisuttiapat และ Ellsworth Peterson (n.d.) สังเกตได้ว่าจังหวะฉาบเล็กมีความแตกต่างกับจังหวะทั้งสาม ประเภท แต่จังหวะฉาบเล็กยังจำเป็นที่จะต้องอาศัยจังหวะทั้งสามประเภทสำหรับกำหนดกรอบ ระยะเวลาช้า-เร็ว สั้น-ยาว และหนัก-เบา เพื่อที่จะให้ฉาบเล็กสามารถออกแบบเสียง และสร้าง กลุ่มก้อนของพยางค์เสียงเป็นกระสวนจังหวะขึ้นมาได้ หากเปรียบเทียบระหว่างจังหวะสามัญกับ จังหวะฉาบเล็ก จะพบว่า หลักการในการกำเนิดเสียง “แช่” คือจะต้องเกิดขึ้น “ระหว่าง” จังหวะ สามัญหรือจังหวะเคาะเสมอ (downbeat) ในขณะที่เสียง “วับ” จะต้องเกิดขึ้น ณ เวลาเดียวกับที่ จังหวะสามัญหรือจังหวะเคาะเกิดขึ้น การกำเนิดเสียงแช่ระหว่างจังหวะสามัญสองจังหวะเคาะนี้เอง เป็นลักษณะจังหวะที่นักดนตรีทั่วไปรับรู้และเข้าใจตรงกัน เรียกว่า “จังหวะขัด”

หากเปรียบเทียบจังหวะฉิ่งกับจังหวะฉาบเล็ก จะพบว่า มีความตรงข้ามกันในลักษณะ ของ “เสียงหนัก-เสียงเบา” กล่าวคือ จังหวะฉิ่งมีเสียง “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบา และมีเสียง “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก เสียงฉิ่งมีนัยของการเริ่มต้นแต่เสียงฉับมีนัยของการจบและสิ้นสุด นั่นหมายความว่า จังหวะฉิ่งจะต้องเริ่มต้นที่เสียงเบา (เสียงฉิ่ง) ก่อนแล้วจึงสิ้นสุดจบที่เสียงหนัก (ฉับ) ตรงข้ามกับจังหวะ ฉาบเล็ก กล่าวคือ จังหวะฉาบเล็กจะต้องเริ่มต้นที่เสียงหนัก (เสียงแช่) ก่อนแล้วจึงสิ้นสุดจบ ที่เสียงเบา (เสียงวับ) นอกจากนี้แล้ว ยังพบว่า หลักการตีฉาบเล็กให้เข้ากับทำนองเพลงนั้น มีคุณสมบัติเช่นเดียวกับการบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลง คือ บรรเลงตามอัตราจังหวะ บรรเลงตาม ลักษณะของเพลง และบรรเลงตามความเหมาะสม หากเปรียบเทียบจังหวะหน้าทับกับจังหวะฉาบเล็ก คุณสมบัติที่เทียบเคียงกันได้ คือ ความสามารถในการสร้างกลุ่มก้อนกระสวนจังหวะให้หลากหลาย ถึงแม้เสียงที่เป็นหลักของฉาบเล็กจากเอกสารวิชาการที่ผ่านมาอนุมานได้ว่ามีสองเสียง (แช่-วับ) และ มีเสียงอื่นในเชิงปฏิบัติที่ต่างกัน เช่น “แฉะ” และ “กริ” แต่ก็ยังมีหน่วยเสียงที่น้อยกว่าเสียงของ เครื่องหนัง แต่สิ่งที่ฉาบเล็กสามารถกระทำได้เช่นเดียวกับเครื่องหนัง คือ สามารถ “สร้างรูปแบบ กระสวนจังหวะให้หลากหลาย” เช่นเดียวกับเครื่องหนังมีหน้าทับต่าง ๆ ที่ถูกสร้างด้วยรูปแบบ

กระสวนจังหวะที่หลากหลาย สำหรับฉาบเล็ก ครูโบราณท่านได้แสดงภูมิปัญญาด้วยการอาศัย “การเว้น” และ “การซ้ำต่อเนื่อง” สร้างเป็นกระบวนจังหวะฉาบเล็กที่หลากหลายเช่นกัน สังเกตได้จากความแตกต่างของรูปแบบการตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ยังรวมถึงการตีฉาบในเพลงสำเนียงภาษา

องค์ประกอบเหล่านี้ เป็นบทวิเคราะห์เชิงดนตรีวิทยาที่แสดงถึงบทบาทหน้าที่ กลวิธี แนวทาง และความสำคัญของเสียง “ฉาบเล็ก” ในวัฒนธรรมดนตรีไทย และเป็นเหตุผลในการคืนคุณค่า (revalue) ให้กับเสียงฉาบเล็กตามกรอบคิดที่ใช้ในบทความนี้ บทความนี้แสดงบทพิสูจน์จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ความรู้เชิงปฏิบัติเครื่องดนตรี มุมมองและปรัชญาทางดนตรี เพื่อเสนอพิจารณา บรรจุก้าวว่า “จังหวะฉาบเล็ก” เข้าไปร่วมกับจังหวะสามประเภทตามแนวคิดของ Manop Wisuttiapat และ Ellsworth Peterson (n.d.) รวมเป็นจังหวะ 4 ประเภท คือ จังหวะสามัญ (natural rhythm) จังหวะฉิ่ง (the rhythm of the *ching*) จังหวะหน้าทับ (*nha tap* rhythm) และจังหวะฉาบเล็ก (the rhythm of the *chap lek*) บทสรุปนี้เป็นข้อเสนอทางวิชาการของบทความ แสดงให้เห็นถึงการขยายความรู้ ทบทวนแนวคิดเดิม ให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาดั้งเดิมทางดนตรี สนับสนุนการสร้างมุมมองใหม่จากการบูรณาการมุมมองสาขาอื่นร่วมกับดนตรี รวมถึงเปิดพื้นที่สำหรับการตั้งคำถามกับเรื่องจังหวะดนตรีในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยในปัจจุบันที่อาจเป็นประโยชน์ต่อการสร้างเสียง และรูปแบบการตีฉาบเล็กในเชิงดนตรีสร้างสรรค์ในอนาคต

รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2530). *เครื่องดนตรีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 4). พิษณุโลก.
- . (2509). *ไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไท* (พิมพ์ครั้งที่ 4). คลังวิทยา.
- . (2539). *โน้ตเพลงไทย เล่ม 3*. ชวนพิมพ์.
- . (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. ชวนพิมพ์.
- ชยุติ ทศนวงศ์วรา, จริญญา กาญจนประดิษฐ์, จตุพร สีม่วง, ธณัส หินอ่อน และวัศกรก แก้วลอย. (2565). ว่าด้วยความงาม: รูปแบบนิยมกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 23(2), 19-31.
- ณัฐชา นัจจนาวากุล, อัจฉรา ศรีพันธ์, รุ่งนภา ฉิมพูน และ วราภรณ์ เชิดชู (2559). *การเรียนรู้และสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านม้งละ: ชุดการเรียนรู้*. สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. ไทยวัฒนาพานิช.
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์ประเมิน*. ภาพพิมพ์.
- Barton, G. (2012). Informal empire: The case of Siam and the Middle East. In *Endless empire: Spain's retreat, Europe's eclipse, America's decline*. University of Wisconsin Press.
- Hand, R. (2017). *Approaches to Learning Traditional Performing Arts in Central Java through a Direct Encounter*. 6(2), 29–48.
<https://doi.org/10.37134/MJM.VOL6.2.2.2017>.
- Lebaka, M. E. K. (2013). 'Interaction through music': the transmission of indigenous African music with a focus on Pedi traditional healers' music. *Muziki*, 10(2), 56–74. <https://doi.org/10.1080/18125980.2013.844981>.
- Smith, L. T. (2012). *Decolonizing methodologies* (2nd ed.). Zed Books.
- Wisuttipat, M. and Peterson, E. (n.d.). *The Theoretical Concepts on Thai Classical Music*. Santisiri Press.