การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

นายรังสรรค์ บัวทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A COMPOSITION OF GLONG ASEAN

Mr. Rangsan Buathong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน
โดย	นายรังสรรค์ บัวทอง
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

---------- คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รังสรรค์ บัวทอง : การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน. (A COMPOSITION OF GLONG ASEAN) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.บุษกร บิณฑสันต์

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เพลงสำเนียงต่าง ๆ สร้างองค์ความรู้กระบวนการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียนและจัดแสดงเพลงกลองอาเซียน โดยใช้กระสวนจังหวะกลองเป็นหลักในการประพันธ์ ผลการศึกษา พบว่า การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ที่ผู้วิจัยได้เลือกกลอง 10 ประเทศ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง ได้แก่ 1.กลองมือ (สะโกไฎ) ราชอาณาจักรกัมพูชา 2.กลองสะบัดชัย ประเทศไทย 3.กลองเรอบานา อานัค (Rebana Anak) ประเทศบรูไน 4.กลองปัตวาย (Patwaing) สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา 5.กลองดีบากัน (Debakan) สาธารณรัฐฟิลิปปินส์ 6.กลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu) สาธารณรัฐมาเลเซีย 7.กลองปิง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว 8.กลองเตยเซิน (Trong Tay Son) สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม 9.กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla) สาธารณรัฐสิงคโปร์ 10.กลองเกินดัง (Kendang) สาธารณรัฐอินโดนีเซีย โดยใช้หลักแนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีมากำหนดรูปแบบในการประพันธ์ ทำให้เกิดผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงต่าง ๆ จำนวน 10 เพลง ได้แก่ เพลงสะโกไฎ เพลงเบิกชัย เพลงเรอบานาอานัค เพลงปัตวาย เพลงดีบากัน เพลงเรอบานาอีบู เพลงลาวปิง เพลงเตยเซิน เพลงจีนแขกสัมพันธ์ และ เพลงเกินดัง ซึ่งเป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจในการศึกษารูปแบบการประพันธ์ในลักษณะนี้ การจัดการแสดงผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยใช้วงดนตรีไทย 3 ประเภท เป็นหลัก ได้แก่ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงรองเง็ง อีกทั้งนำเครื่องดนตรีชาติต่าง ๆ มาผสมผสาน และนำเครื่องดนตรีไทยบางชนิดมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงเพื่อสร้างสีสัน และสร้างสำเนียงเพลงภาษาต่าง ๆ ได้แก่ สำเนียงจีน ลาว พม่า เขมร ญวน แขกอินเดีย แขกชวา และฝรั่ง โดยจัดแสดง ณ โรงละคร 150 ปี ศรีสุริยวงศ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญในด้านเอกลักษณ์ทางดนตรี อีกทั้งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานลักษณะการผสานวัฒนธรรมและการสร้างคุณค่าทางสุนทรียะของวัฒนธรรมที่แตกต่าง ซึ่งนำไปใช้ประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจระหว่างประชาคมในภูมิภาคอาเซียนได้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786821135 : MAJOR COMMON
KEYWORD: MUSIC CREATION, COMPOSITION, GLONG ASEAN
Rangsan Buathong : A COMPOSITION OF GLONG ASEAN. Advisor: Prof. BUSSAKORN BINSON, D.Phil.

The Composition of Music Inspired by Drums in ASEAN Countries is a qualitative research aimed at composing drum music in different accents, creating knowledges concerning the process of music composition which based on ASEAN drum rhythms and presenting the music composed. In this study, the researcher has chosen drums from 10 ASEAN countries to be used in his composition which are 1. The hand drum “Sakodai” of the Kingdom of Cambodia, 2. The Sabadchai drum of the Kingdom of Thailand, 3. The Rebana Anak drum of the State of Brunei Darussalam, 4. The Patwaing drum of the Republic of the Union of Myanmar, 5. The Debakan drum of the Republic of the Philippines, 6. The Rebana Ibu drum of Malaysia 7. The Ping drum of the Lao People’s Democratic Republic, 8. The Tay Son drum of the Socialist Republic of Vietnam, 9. The Chinese drum and the Tabla drum of the Republic of Singapore, 10. The Kendang drum of the Republic of Indonesia. Based on musical concepts and theories,10 musical pieces are composed whose names are as follow; Sakodai, Burk Chai, Rebana Anak, Patwaing, Debakan, Rebana Ibu, Lao Ping, Tay Son, Chine Khak Samphan, and Kendang. The composition of music inspired by ASEAN countries’ drums can be a guideline for those who are interested in studying music composition in this style. Presented at the 150 Years Sri Suriyawong Theater, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, the songs composed were played using mainly 3 kinds of Thai traditional bands; string instrument band, Piphat band and Rong-ngeng band. Instruments from different ASEAN countries and certain Thai instruments were also applied to play in the music to enhance the music’ s liveliness and to create accents of different languages which are Chinese, Laos, Burmese, Khmer, Vietnamese, Indian, Javanese, and European languages. The work reveals the preciousness and the significance of music identity of the ASEAN region and can be a guideline for further work on cultural integration to increase aesthetic value of different cultures for the benefit of mutual understanding in the ASEAN community.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Common	Student's Signature .....
Academic Year:	2019	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน สำเร็จลุล่วงโดยสมบูรณ์ ด้วยได้รับความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ดังจะขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่ให้คำแนะนำ ตรวจทานวิทยานิพนธ์ และแก้ไขข้อบกพร่องในการประพันธ์บทเพลงด้วยความเมตตา จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัยแก่ผู้วิจัยในอนาคตได้เป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้ทรงคุณค่ามากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีทั้งในและต่างประเทศทุกท่าน ที่กรุณาให้ข้อมูลและชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ อธิการบดี คณะผู้บริหาร และกัลยาณมิตร มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ได้ให้โอกาส ความรู้ กำลังใจ และความช่วยเหลือมาโดยตลอด

สุดท้ายขอกราบขอบพระคุณบิดาและมารดา อีกทั้งญาติสนิทมิตรสหายของผู้วิจัยที่ไม่ได้เอ่ยนามไว้ ณ ที่นี้ ที่มีส่วนช่วยทั้งกำลังกายและกำลังใจ จนทำให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตครั้งนี้ประสบความสำเร็จลุล่วงด้วยดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รังสรรค์ บัวทอง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญแผนภาพ ..... ณ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

1.3 ขอบเขตในการทำวิจัย 5

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา 5

1.3.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 6

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้นในการทำวิจัย 8

1.5 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 8

1.5.1 แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงกลองและการประพันธ์เพลง 8

1.5.2 สื่ออุปกรณ์บันทึกโน้ต บันทึกภาพ และบันทึกเสียง เพื่อเก็บข้อมูลรูปแบบการบรรเลงกลองจากสถานที่ต่าง ๆ 8

1.6 ขั้นตอนและกระบวนการวิจัย 9

1.6.1 ศึกษารวบรวมเอกสารแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

1.6.2 ออกแบบการประพันธ์เพลงโดยใช้กระสวนจังหวะกลองเป็นหลักในการประพันธ์ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 10
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10
1.9 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10
บทที่ 2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 16
2.1 องค์ประกอบดนตรี 16
2.2 ประเภทเพลงไทย 28
2.3 ลักษณะการบรรเลงเพลงไทย 35
2.4 สำเนียงในเพลงไทย 38
2.5 การประพันธ์เพลงไทย 43
2.5.1 หลักการประพันธ์ 44
2.5.2 หลักการตั้งชื่อเพลง 50
2.6 หลักการวิเคราะห์ดนตรีไทย 52
2.7 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 56
2.8 สุนทรียรสในดนตรีไทย 59
2.9 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ 61
2.10 ทฤษฎีการประสานทางวัฒนธรรม 67
2.11 ทฤษฎีนิเวศทางวัฒนธรรม 69
2.12 กรอบแนวคิดในการวิจัย 72
บทที่ 3 มูลบทของอาเซียน 74
3.1 ประเทศอาเซียน 75
3.1.1 สัญลักษณ์อาเซียน 77
3.1.2 ประชากรอาเซียน 77
3.2 วัฒนธรรมในอาเซียน 78
3.3 ดนตรีอาเซียน 85

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.1 ดนตรีกัมพูชา....93
3.3.2 ดนตรีไทย....96
3.3.3 ดนตรีบรูไน....100
3.3.4 ดนตรีฟิลิปปินส์....102
3.3.5 ดนตรีมาเลเซีย....104
3.3.6 ดนตรีพม่า....105
3.3.7 ดนตรีลาว....107
3.3.8 ดนตรีเวียดนาม....108
3.3.9 ดนตรีสิงคโปร์....112
3.3.10 ดนตรีอินโดนีเซีย....113
3.4 กลองในภูมิภาคอาเซียน....115
3.4.1 กลองมือ (สะโกไฎ)....121
3.4.2 กลองสะบัดชัย....122
3.4.3 กลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak)....127
3.4.4 กลองดีบากัน (Debakan)....128
3.4.5 กลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu)....129
3.4.6 กลองปัตวาย (Patwaing)....131
3.4.7 กลองปิง....132
3.4.8 กลองเตยเซิน (Trong Tay Son)....133
3.4.9 กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla)....135
3.4.10 กลองเกินดัง (Kendang)....137
3.5 สำเนียงภาษาอาเซียนในเพลงไทย....139
3.5.1 เพลงสำเนียงจีน....140
3.5.2 เพลงสำเนียงลาว....141

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.3 เพลงสำเนียงฝรั่ง 141
3.5.4 เพลงสำเนียงเขมร 142
3.5.5 เพลงสำเนียงพม่า 143
3.5.6 เพลงสำเนียงแขก 143
3.5.7 เพลงสำเนียงญวน 145
3.5.8 เพลงสำเนียงไทย 145
บทที่ 4 ผลงานการสร้างสรรค์ 147
4.1 แรงบันดาลใจการประพันธ์เพลง 148
4.2 ผลงานการประพันธ์เพลง และการตั้งชื่อเพลง 148
4.2.1 เพลงสะโกไฎ 149
4.2.2 เพลงเบิกชัย 150
4.2.3 เพลงเรอบานา อานัค 150
4.2.4 เพลงดีบากัน 151
4.2.5 เพลงเรอบานา อีบู 152
4.2.6 เพลงปัตวาย 154
4.2.7 เพลงลาวปิง 156
4.2.8 เพลงเตยเซิน 156
4.2.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์ 157
4.2.10 เพลงเกินดัง 159
4.3 รูปแบบการผสมวง 163
4.4 รูปแบบการบรรเลง 166
4.4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต 176
4.4.2 การกำหนดบันไดเสียงหรือทาง 177
4.4.3 กลุ่มโน้ตสำเนียงเพลงภาษา 178

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.4 สัญลักษณ์กระสวนจังหวะกลอง 178
4.5 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ 178
4.5.1 เพลงสะโกไฏ 179
4.5.2 เพลงเบิกชัย 180
4.5.3 เพลงเรอบานา อานัค 182
4.5.4 เพลงดีบากัน 184
4.5.5 เพลงเรอบานา อีบู 187
4.5.6 เพลงกลองปัตวาย 189
4.5.7 เพลงลาวปิง 193
4.5.8 เพลงเตยเซิน 194
4.5.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์ 195
4.5.10 เพลงเกินดัง 198
4.5.11 เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ 203
4.6 สรุปท้ายบท 205
4.7 ผลงานการแสดง 207
4.7.1 การคัดเลือกนักดนตรี 207
4.7.2 การฝึกซ้อม 208
4.7.3 การเตรียมโปสเตอร์และสูจิบัตร 209
4.7.4 การเตรียมสถานที่ในการจัดการแสดง 210
4.7.5. การจัดแสดงผลงาน 211
4.7.6 ปัญหาและอุปสรรคในการแสดง 213
4.7.7 ข้อเสนอแนะในการแสดง 214
4.7.8 ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมงาน 214
4.8 คุณค่าของบทประพันธ์ 215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 216
5.1 สรุปผลงานวิจัย 216
5.2 อภิปรายผลในการวิจัย 216
5.3 ข้อเสนอแนะในการวิจัย 217
บรรณานุกรม 218
ภาคผนวก 227
ประวัติผู้เขียน 247

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก.....25

ตารางที่ 2 รูปแบบการนำเสนอและการปรับวงการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน 176

ตารางที่ 3 กำหนดการแสดงผลงานสร้างสรรค์..... 211

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนที่ประเทศในกลุ่มอาเซียน 76
ภาพที่ 2 สัญลักษณ์อาเซียน 77
ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมไม่ไผ่ชาวข่า ใช้กระบอกไม้ไผ่กระทุ้งดินประกอบร้องรำทำเพลง ภาพจากจดหมายเหตุแห่งชาติ....86
ภาพที่ 4 ขบวนแห่ในพิธีกรรมราว 3,000 ปีมาแล้ว....87
ภาพที่ 5 กลองมโหระทึก 200 ปีก่อนพุทธกาล พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติถลาง....88
ภาพที่ 6 อาคารรูปกลองมโหระทึก 89
ภาพที่ 7 กลองมโหระทึกพิพิธภัณฑ์แห่งชาติกวางสี 89
ภาพที่ 8 วงพิณเพียดกัมพูชาในราชสำนัก พ.ศ.2449 (ภาพจาก Joel G. Monrague)....96
ภาพที่ 9 วงมโหรีราชสำนักกัมพูชา พนมเปญ (ภาพจาก P.Dieulefils)....96
ภาพที่ 10 วงเครื่องสาย....97
ภาพที่ 11 วงปี่พาทย์ 98
ภาพที่ 12 วงมโหรี....98
ภาพที่ 13 วงเต่งถิ้ง หรือวงป๋าดก้อง....99
ภาพที่ 14 วงสะล้อซอซึง 99
ภาพที่ 15 วงกลองสะบัดชัย 99
ภาพที่ 16 วงกลองยาว 99
ภาพที่ 17 วงกันตรึม.... 100
ภาพที่ 18 วงโปงลาง 100
ภาพที่ 19 วงปี่พาทย์ชาตรี 100
ภาพที่ 20 ภาพที่ 20 วงรองเง็ง 100
ภาพที่ 21 วงกูลินตางัน (Gulintangan).... 101

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 วงโนบัต ดิราจา (Nobat Diraja) 101
ภาพที่ 23 วงผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตก 102
ภาพที่ 24 วงกูลินตัง (Kulintang) 103
ภาพที่ 25 กังสา (Gangsa) หรือ กังหา (Gangha) 104
ภาพที่ 26 วง Rondalla 104
ภาพที่ 27 วงดนตรีประกอบการแสดงดิกิร บารัต (Dikir Barat) 105
ภาพที่ 28 วงซายวาย (Saing Wing) 107
ภาพที่ 29 วงดนตรีลาว 108
ภาพที่ 30 วงดนตรีหลวงเวียดนาม 111
ภาพที่ 31 วงดนตรีประกอบละครร้องเวียดนาม 111
ภาพที่ 32 วงดนตรีเล่นประกอบ A Dao หรือวง Ca Tru เวียดนาม 112
ภาพที่ 33 วงกาเมลัน (Gamelan) 115
ภาพที่ 34 ดนตรีปี่กลอง ประกอบขบวนแห่นกหัวช้าง “ปักษีนาคาลีมาน” เมืองซิเรบอน สาธารณรัฐอินโดนีเซีย 116
ภาพที่ 35 รูปฆ้อง กลอง ฉาบ ฟ้อนลาว บานประตูวัดองค์ตื้อ นครหลวงเวียงจันทน์ สปป.ลาว 117
ภาพที่ 36 กลองรูปทรงกรอบ (Frame Drum) 118
ภาพที่ 37 กลองรูปทรงถ้วยแก้ว 119
ภาพที่ 38 กลองรูปทรงกระบอก 119
ภาพที่ 39 กลองรูปทรงถัง 120
ภาพที่ 40 กลองมือ (สะโกไฎ) 121
ภาพที่ 41 กลองสะบัดชัย 122
ภาพที่ 42 กลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak) 127
ภาพที่ 43 กลองดีบากัน (Debakan) 128
ภาพที่ 44 กลองเรอบานาอีบู (Rebana Ibu) 129

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 45 กลองปัตวาย (Pat waing)..... 131
ภาพที่ 46 กลองปิง..... 132
ภาพที่ 47 กลองเตยเซิน (Trong Tay Son)..... 133
ภาพที่ 48 กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums)..... 135
ภาพที่ 49 กลองทับบล้า (Tabla)..... 135
ภาพที่ 50 กลองเกินดัง (Kendang)..... 137
ภาพที่ 51 การฝึกซ้อมและการปรับวง..... 209
ภาพที่ 52 การฝึกซ้อมและการปรับวง..... 209
ภาพที่ 53 โปสเตอร์เชิญชมการแสดง..... 210
ภาพที่ 54 สูจิบัตรแบบ QR Code..... 210
ภาพที่ 55 ประธานคณะกรรมการจุดธูปเทียนบูชาครู..... 212
ภาพที่ 56 ภาพรวมวงดนตรีในการแสดงผลงาน..... 212
ภาพที่ 57 ดนตรีวงที่ 1..... 212
ภาพที่ 58 ดนตรีวงที่ 3..... 212
ภาพที่ 59 ดนตรีวงที่ 2..... 213
ภาพที่ 60 คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและแขกรับเชิญ..... 213

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 การจัดภาพรวมของวงดนตรีและเครื่องดนตรี 165
แผนภาพที่ 2 การจัดวงดนตรีที่ 1 165
แผนภาพที่ 3 การจัดวงดนตรีที่ 2 166
แผนภาพที่ 4 การจัดวงดนตรีที่ 3 166
แผนภาพที่ 5 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 1 167
แผนภาพที่ 6 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 2 169
แผนภาพที่ 7 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 3 171
แผนภาพที่ 8 สัญลักษณ์โน้ตตัวอักษรแทนลูกฆ้องวงใหญ่ 176

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในดินแดนอุษาคเนย์ หรือบริเวณพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Southeast Asia) ประกอบไปด้วยประเทศที่อยู่บนผืนแผ่นดินใหญ่ได้แก่ พม่า ลาว กัมพูชา เวียดนาม มาเลเซีย และไทย และประเทศที่อยู่ในหมู่เกาะ ได้แก่ บรูไน ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย และสิงคโปร์ แต่ละประเทศล้วนมีความหลากหลายทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรีถึงแม้ปัจจุบันจะมีการกั้นแบ่งเขตพรมแดนแล้วก็ตาม การสังสรรค์ทางด้านวัฒนธรรมก็ยังคงดำเนินต่อไปหาใช่เป็นอุปสรรค นอกจากการแลกเปลี่ยนทางด้านดนตรีในอุษาคเนย์แล้ว ยังมีการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามามีบทบาททางด้านดนตรี ส่งผลต่อการดำรงอยู่ สูญสลาย เปลี่ยนแปลง และการปรับตัว ให้เข้ากับเศรษฐกิจและสังคม (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2553: 29)

ดนตรีในดินแดนอุษาคเนย์นั้น มีทั้งดนตรีที่เป็นแบบแผน (Classical music) และดนตรีท้องถิ่น (Regional music) ร่องรอยของดนตรีในอาเซียนพบว่ามีวัฒนธรรมประเทศเพื่อนบ้านเข้ามาผสมผสานอยู่เสมอ ตามธรรมชาติของการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมที่มีการรับเอาวัฒนธรรมอื่นมาปรับปรุงและเปลี่ยนแปลง จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมที่ใช้อยู่ในสังคมวัฒนธรรมของตน แสดงถึงความสัมพันธ์ของคนในดินแดนอุษาคเนย์มาช้านาน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2558: 2)

ลักษณะทางดนตรีของ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน ล้วนเป็นประเทศที่ส่วนใหญ่มีเชื้อสายมาจากมุสลิมด้วยกันมีดนตรีประจำชาติที่เป็นวัฒนธรรมร่วม เช่น วงกาเมลัน ส่วนเวียดนาม มีเครื่องดนตรีประเภทที่มีสาย เช่น ด่านเบา (Danbau) เช่นเดียวกับสิงคโปร์ก็มีเครื่องดนตรีที่มีสายประเภทต่าง ๆ พม่า ไทย ลาว และกัมพูชา มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหลายชนิดที่มีลักษณะคล้ายกัน เช่น ไทย มีระนาด กัมพูชา เรียกว่า ระเนียด พม่า เรียกว่า ปัตตะหล่า (Pattala) เป็นต้น ในกลุ่มของเครื่องดนตรีนั้น โดยส่วนใหญ่สามารถแบ่งได้ตามลักษณะของการบรรเลง ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มด้วยกัน ได้แก่ กลุ่มที่มีหน้าที่สร้างทำนองและกลุ่มที่มีหน้าที่สร้างจังหวะ กลุ่มที่สร้างทำนองนั้นจะมีทั้งเครื่องดนตรีที่มีสาย เครื่องเป่า และเครื่องตี ส่วนกลุ่มที่มีหน้าที่ให้จังหวะนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องตีชนิดต่าง ๆ และเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ กลองชนิดต่าง ๆ เช่น กลองที่มีขนาดเล็กสามารถวางบนอุ้งมือได้ เรียกว่า บัณเฑาะว์ ซึ่งไทยได้แบบมาจากอินเดีย กลองของมาเลเซียและอินโดนีเซีย เช่น กลองสองหน้าเรียกว่า เกินดัง (Kendang) กลองของเวียดนามที่มีรูปร่างแบบนาฬิกาทราย เรียกว่า ไก๊บอง (Cai Bong) กลองสองหน้าที่ใช้ไม้ตีสองอัน เรียกว่า บั๊ทเกา (Trong Bat Cau)

ส่วนกัมพูชาและลาว ใช้กลองแบบเดียวกับไทยเป็นส่วนมาก เช่น โทน รำมะนา กลองทัด กลองสองหน้า ตะโพน เป็นต้น (อานันท์ นาคคง, 2562: 7-20)

ดังที่กล่าวมาข้างต้น จะพบลักษณะของวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีร่วมกันของประเทศในกลุ่มอาเซียน ด้วยเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ในการสร้างทำนองและเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ในการสร้างจังหวะล้วนมีความเกี่ยวพันกันทั้งในรูปลักษณ์ การทำให้เกิดเสียง และบทบาทหน้าที่ ซึ่งโดยส่วนใหญ่กลองจะมีหน้าที่สร้างจังหวะหรือกำกับจังหวะ แต่ก็มีกลองอยู่ชนิดหนึ่งที่มีหน้าที่ในการสร้างทำนองหลัก ได้แก่ กลองปัตวาย (Pat Waing) ของพม่า ที่จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการดำเนินทำนองของวงซายวายหรือวงปี่พาทย์พม่า (อรนุช นิยมธรรม, 2551: 100-110)

ประเทศไทยก็มีกลองอยู่ชนิดหนึ่งที่มีรูปลักษณะคล้ายกับกลองปัตวาย เรียกว่า เปิงมางคอก แต่มีหน้าที่ต่างกัน กล่าวคือ เปิงมางคอกเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับควบคู่กับตะโพนมอญ ซึ่งวงปี่พาทย์มอญแต่เดิมนั้น ใช้เปิงมางเพียงลูกเดียวโดยทำหน้าที่ตีสอดประสานไปกับตะโพนมอญ ต่อมาภายหลังได้พัฒนาและปรับปรุงเพิ่มเติมขึ้นเป็น 7 ลูก 7 เสียง ให้ครบตามระดับเสียงของดนตรีไทย โดยสร้างเป็นคอกสำหรับแขวนเปิงมางแขวนเรียงลำดับไว้เป็นราวล้อมตัวคนตี แต่ก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับควบคู่กับตะโพนมอญ ปัจจุบันเครื่องดนตรีชนิดนี้นอกจากจะใช้ในสังคมไทยอย่างแพร่หลาย เปิงมางคอกยังถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสีสันให้กับวงปี่พาทย์มอญเป็นอย่างมาก (มนตรี ตราโมท, 2525: 15)

กลองอีกชนิดหนึ่งที่มีความเกี่ยวพันกันในกลุ่มประเทศแถบเอเชีย ซึ่งปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีได้ขุดพบกลองที่ดองซอนหรือเวียดนาม พม่า อินโดนีเซีย ลาว และไทย ได้แก่ กลองมโหระทึก เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งทำด้วยโลหะมีหน้าเดียว รูปทรงกระบอกตรงกลางคอดเล็กน้อยมีขนาดต่าง ๆ ส่วนฐานกลวงมีหูหล่อติดข้างตัวกลอง 2 คู่ สำหรับร้อยเชือกหามหรือแขวนกับหลักที่หน้ากลองเป็นแผ่นเรียบมักมีรูปกบหรือเขียดอยู่ที่ด้านบนหน้ากลอง กลองมโหระทึกนี้มักจะเรียกแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบและความเชื่อของคนในท้องถิ่น อาทิ ภาคเหนือของประเทศไทยและในพม่า เรียกว่า ฆ้องกบหรือฆ้องเขียด เพราะมีรูปกบหรือเขียดปรากฏอยู่บนหน้ากลองจีนเรียกว่า ตุงกู่ (Tung Ku) อังกฤษ เรียกว่า Kettle drum หรือ Bronze drum เพราะว่ากลองนี้มีรูปร่างคล้ายกับโลหะสำริดที่ใช้ในการต้มน้ำ ส่วนไทยเรานั้นเรียกว่า “หรทึก” หรือ “มโหระทึก” ซึ่งชื่อเรียกนั้นจะแตกต่างกันไปแต่ละยุคสมัยและแต่ละพื้นที่ กลองมโหระทึก ใช้ในพิธีกรรมความเชื่อของคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535: 62)

กลองมโหระทึก ถือว่าเป็นตัวแทนของอารยธรรมเริ่มแรกของภูมิภาคและเป็นวัฒนธรรมที่โดดเด่นอย่างหนึ่งในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นวัฒนธรรมความเชื่อของกลุ่มชนโบราณสมัยก่อนประวัติศาสตร์ต่อเนื่องถึงสมัยต้นประวัติศาสตร์ การพบกลองมโหระทึกเป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นถึงภูมิปัญญาและความรู้ความสามารถทางด้านศิลปกรรมและเทคโนโลยีของคนในภูมิภาค

เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไม่น้อยกว่า 3,000 ปีมาแล้ว ก่อนที่จะรับอารยธรรมจากอินเดียและจีน นอกจากนั้นยังบ่งบอกถึงสัญลักษณ์ของอำนาจของมนุษย์ที่สามารถผลิตเครื่องมือสำริดที่ใช้โลหะสำคัญในการผลิตเป็นจำนวนมาก และที่สำคัญยังมีลวดลายที่บ่งบอกถึง “ความอุดมสมบูรณ์” เช่น ลายปลา ลายคลื่นน้ำ หรือมีรูปประติมากรรมรูปกบประดับตามมุม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของน้ำหรือฝนนั่นเอง กลองชนิดนี้ใช้เป็นเครื่องแสดงฐานะความมั่งคั่ง ใช้เป็นวัตถุสำคัญในการประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย ใช้เป็นสัญญาณในการสงคราม ใช้ในพิธีกรรมขอฝน ใช้เพื่อการบำบัดโรคขับไล่ภูตผี และใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2529: 174 – 186)

กลองอีกชนิดหนึ่งที่มีบทบาทที่สำคัญมาก ไทยเราเรียกชื่อว่า กลองชนะโดยมีรูปร่างคล้ายกับกลองโนบัต หรือโนบาตของมลายู ซึ่งชาวมลายูใช้ในการตีบอกจังหวะเวลาเดินแถว ใช้ตีสั่งบอกกระบวนให้เดินช้าหรือเร็วใช้คู่กับปี่ไฉนอีก 1 เลาที่เป็นเครื่องเป่าของชาวฮินดู มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น Shannai Surnahi Shehnai เป็นต้น กลองโนบัตของชาวมลายู ยังมีหน้าที่รับเสด็จเจ้านาย อาจเป็นเจ้านายต่างประเทศก็ได้ ดังเช่น ครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสมลายู เมื่อ พ.ศ.2414 มีเครื่องประโคมรับ คือ กลอง 2 ใบกับปี่ 1 เลา รวมกันเป็นชุดประโคมปี่ไฉนกลองชนะ ซึ่งปรากฏใช้ในขบวนแห่หรือเครื่องประโคม รวมกับเครื่องประโคมอื่น ๆ ในพระราชพิธี ตามที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระราชทานชื่อเอาไว้ ดังปรากฏการเคลื่อนกระบวนพยุหยาตราไปสู่พระเมรุมาศ ในหนังสือเฉลิมพระเกียรติและรวมพระราชนิพนธ์ (พ.ศ.2510 – 2520) เรื่อง “เหตุใด ข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย”

> *อีกอย่างหนึ่งพอจะกล่าวในที่นี้ได้คือ “เปิงพรวด” หมายถึงพวกที่แต่งกายสีแดง ในงานพระราชทานเพลิงศพ ตีกลอง ซึ่งมีอยู่ 2 จังหวะ จังหวะหนึ่งใช้ตีในงานพระศพเจ้านาย หรือบุคคลชั้นสูง อีกจังหวะหนึ่งเรียกกันว่า “สามไม้หนี สี่ไม้ไล่” นั้นใช้ตีในงานศพคนที่สำคัญรองลงมา (ในงานเสด็จพระราชดำเนิน)*
> (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2521: 19)

บทบาทหน้าที่ความสำคัญของกลอง ดังปรากฏในสาส์นสมเด็จ โดยมีบันทึกของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในเรื่อง ปี่ไฉน กลองชนะ กลองสัญญาณ ความว่า

> *กลองที่ไทยเราใช้กัน พิเคราะห์ดูก็สำหรับตี ให้เสียงเป็นสัญญาณต่าง ๆ เช่น กลองวินิจฉัยเภรีก็สำหรับตีถวายฎีกา กลอง 3 ใบบนหอกลองก็ตีบอกสัญญาณ*

ต่าง ๆ กลองตามวัดก็ตีบอกเวลาเพลและให้บุญชาวบ้านเมื่อสวดมนต์แล้วในเวลาเย็น กลองตีทุ่งยามก็สำหรับบอกเวลา กลองชนะก็บอกจังหวะเดิน

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2481 อ้างถึงใน เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2552: 217-219)

ดังที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นถึงบทบาทหน้าที่ของกลองที่เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมและถูกนำมารับใช้ร่วมกันในภูมิภาคอาเซียน บทบาทหน้าที่และความสำคัญของกลองตั้งแต่ในอดีตนั้นยังพบหลักฐานจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น จากบันทึกและจดหมายเหตุของจีนที่เขียนระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11-12 บันทึกถึงอาณาจักรลังกาสุกะ ซึ่งตั้งอยู่ทางใต้ของคาบสมุทรมลายู ปัจจุบันอยู่ระหว่างอำเภอเมืองปัตตานีกับอำเภอยะหริ่ง เรื่องการใช้กลองและธงนำหน้า เมื่อพระราชาเสด็จทรงช้างออกจากพระราชวัง (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2522: 29)

นอกจากบันทึกที่ค้นพบในสมัยในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11-12 ยังพบหลักฐานทางโบราณคดี ได้แก่ ทับหลังปราสาทศรีขรภูมิ อำเภอศรีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ เป็นภาพพระศิวะ ทรงยืนฟ้อนรำบนหลังหงส์ ตอนล่างด้านขวาเป็นรูปพระนารายณ์ทำท่าคล้ายตีฉิ่ง และพระอุมาทำท่าคล้ายถือบัณเฑาะว์ ด้านซ้ายมือคือพระพรหมกำลังตีฉิ่ง และพระคเณศกำลังตีกลอง นอกจากนี้ราวพุทธศตวรรษที่ 16 ยังมีหลักฐานทับหลังปราสาทหินพิมาย ทางทิศตะวันตก แนวล่างเป็นรูปพนักงานประโคมดนตรีประกอบด้วยคนเป่าสังข์ 1 คน ตีกลองหน้าเดียวโดยสะพายบ่า 1 คน คนหามฆ้องขนาดใหญ่ 2 คน พร้อมคนตีฆ้อง 1 คน เป่าขลุ่ย 1 คน และที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย ทางด้านทิศตะวันออกเป็นภาพเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพครองเมือง โดยในขบวนแห่นั้น สุครีพนั่งประทับบนคานหาม มีเครื่องดนตรีประกอบเกียรติยศ ได้แก่ ขลุ่ย แตรเขาสัตว์ ฆ้อง กลองสองหน้ามีสายคล้องคอลงมาตีด้วยมือ ซึ่งภาพดังกล่าว มีลักษณะเดียวกับผนังระเบียงปราสาทนครวัด ในกัมพูชา (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560: 10)

ในสมัยสุโขทัยยังพบหลักฐานที่สำคัญที่กล่าวถึงกลองในหนังสือไตรภูมิ ความว่า

บ้านเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยางค์ดนตรี บ้างดีดบ้างสี บ้างตี บ้างเป่า ขับสรรพสำเนียง หมู่นักคุนจุนกับไปเดียรดาษ พื้นฆ้องกลองแตรสังข์กังสดาร หรทึกกึกก้องและร้องขับ เสียงพาทย์ เสียงพิณ แตรสังข์ ทั้งเสียงกลองใหญ่ แลกลองราม กลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์เสนาะวังเวงลางคนดีตีพาทย์ฆ้องตีกรับสรรพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณ แลสีซอพุงตอแลกันฉิ่งเริงรำจับระบำรำเต้น
(พญาลิไท, 2545: 93)

จากบทบาทหน้าที่และความสำคัญของกลองนั้น จึงถือได้ว่า “กลอง” เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญและมีบทบาทอย่างยิ่งในการใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารของมนุษย์ และยังใช้ในการประกอบพิธีกรรมในด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งกลองยังเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมของประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน ซึ่งปรากฏให้เห็นในทุกประเทศที่มีศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรี ด้วยความหลากหลายในเรื่องของดนตรีและองค์ประกอบทางดนตรีที่กล่าวมาข้างต้น องค์ประกอบในเรื่องของจังหวะถือว่ามีความสำคัญและเครื่องดนตรีที่สร้างจังหวะ ได้แก่ กลองนั้นมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน ดังที่ มนตรี ตามโมท ได้กล่าวไว้ว่า กลองเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีถือได้ว่าเกิดขึ้นในยุคแรก ๆ (มนตรี ตราโมท, 2545: 10)

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจเครื่องดนตรีประเภทกลองและเกิดแรงบันดาลใจในการที่จะนำรูปแบบกระสวนจังหวะของกลองประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน มาเป็นหลักในการประพันธ์เพลงสำเนียงอาเซียน โดยร้อยเรียงเพลงสำเนียงต่าง ๆ ให้เกิดความกลมกลืนเหมาะสม และให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างกระสวนจังหวะกลองและผลงานการประพันธ์ สื่อให้เห็นถึงคุณค่าและการผสมผสานทางศิลปวัฒนธรรมของประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์เพลงสำเนียงในกลุ่มประเทศอาเซียนโดยใช้กระสวนจังหวะกลองเป็นหลักในการประพันธ์

1.2.2 เพื่อสร้างองค์ความรู้กระบวนการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

1.2.3 เพื่อจัดแสดงเพลงกลองอาเซียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตในการทำวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ ในการทำวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ดังนี้

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดการเก็บข้อมูลภาคสนามเฉพาะกลองที่นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงกลองอาเซียน 10 ประเทศ และเรียงลำดับเนื้อหาตามอักษรไทย ดังนี้

1. ราชอาณาจักรกัมพูชา กลองมือ (สะโกไฎ)
2. ประเทศไทย กลองสะบัดชัย (Sabat Chai)
3. ประเทศบรูไน กลองเรอบานา อานัค (Rebana Anak)

4. สาธารณรัฐฟิลิปปินส์ กลองดีบากัน (Debakan)

5. สหพันธรัฐมาเลเซีย กลองเรอบานาอีบู (Rebana Ibu)

6. สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา กลองปัตวาย (Pat Waing)

7. สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว กลองปิง

8. สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม กลองเตยเซิน (Tay Son)

9. สาธารณรัฐสิงคโปร์ กลองไชนิซดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla)

10. สาธารณรัฐอินโดนีเซีย กลองเกินดัง (Kendang)

1.3.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยได้พิจารณาประเภทของการสัมภาษณ์และการกำหนดบุคคลในการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูล โดยกำหนดการสัมภาษณ์รายบุคคล อีกทั้งยังได้กำหนดคำถามในการสัมภาษณ์ในลักษณะที่เป็นคำถามปลายปิดและคำถามปลายเปิด โดยมีประเด็นในการสัมภาษณ์เกี่ยวกับข้อมูลทางด้านดุริยางคศิลป์ และเรื่องกระสวนจังหวะการตีกลองจากนักดนตรีประเทศในกลุ่มอาเซียน ผู้วิจัยได้กำหนดวันในการสัมภาษณ์ในช่วงที่เดินทางไปเก็บข้อมูลในต่างประเทศ และในช่วงที่วิทยากรเดินทางมาแสดงที่ประเทศไทยในโอกาสต่าง ๆ ดังนี้

1. Mr.Htet Arkar นักดนตรีสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เชี่ยวชาญการตีกลองปัตวาย

สัมภาษณ์ในโครงการแลกเปลี่ยนภาษาและวัฒนธรรมในต่างประเทศ ณ National University of Arts and Culture สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

2. Mr.Doan Van Luan นักดนตรีสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม เชี่ยวชาญการตีกลองเตยเซิน

3. Ms.Wenriah G. Marquez นักดนตรีสาธารณรัฐฟิลิปปินส์ เชี่ยวชาญการตีกลองดีบากัน

สัมภาษณ์ในงาน Dissability – Inclusive Drum Performance in Asean and Japan ศูนย์ราชการเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา ถนนแจ้งวัฒนะ แขวงทุ่งสองห้อง เขตหลักสี่ กรุงเทพมหานคร

4. Mr.Sonankavie Keo นักดนตรีราชอาณาจักรกัมพูชา เชี่ยวชาญการตีกลองสะโกไฎ

5. Mr.Hafeez B. Ahmad Taupig Nasri นักดนตรีสหพันธรัฐมาเลเซีย เชี่ยวชาญการตีกลองเรอบานา อีบู

6. Mr.Muhammad Firdaus Mohamad นักดนตรีสาธารณรัฐสิงคโปร์ เชี่ยวชาญการตีกลองไชนิสดรัม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. Mr.Supriatna Dadang นักดนตรีประเทศบรูไน เชี่ยวชาญการตีกลองเรอบานา อานัค

สัมภาษณ์ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมระดับชาติและนานาชาติ ฝั่งธนบุรี ครั้งที่ 2 กิจกรรม “อบรมเชิงปฏิบัติการวัฒนธรรมดนตรี-นาฏศิลป์อาเซียน” ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

8. Mr.Agung Hero Hernanda นักดนตรีสาธารณรัฐอินโดนีเซีย เชี่ยวชาญการตีกลองเกินดัง

สัมภาษณ์ในโครงการ C Asean Consonant ณ บริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน)

9. นายยอดแก้ว แก้วจำปา นักดนตรีสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผู้เชี่ยวชาญการตีกลองปิง

สัมภาษณ์ในงาน China – Asean Music Festival 2019 ณ มหาวิทยาลัยศิลปะกวางสี ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน

นอกจากผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นักดนตรีที่เชี่ยวชาญการตีกลองจากประเทศต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีในประเทศไทยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยหลายท่าน ได้แก่

10. รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

11. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

12. รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

13. รองศาสตราจารย์ ดร.โดม สว่างอารมณ์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

13. อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงและวงดนตรีกาเมลัน

14. อาจารย์อนุชา บริพันธุ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญเครื่องดนตรีไทย

15. อาจารย์อานันท์ นาคคง คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีชาติพันธุ์

16. อาจารย์ชัยนรินท์ ยศวัตจิรานนท์ อาจารย์โรงเรียนมัธยมปัญญารัตน์ ผู้ศึกษาการตีกลองทับบล้าและได้รับการถ่ายทอดจาก Mr.Shekhor Chakraborty นักดนตรีชาวบังคลาเทศ

17. อาจารย์สนั่น ธรรมธิ นักวิชาการ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และดนตรีล้านนา

18. อาจารย์ธนวัฒน์ ราชวัง นายกสมาคมกลองศิลปะการแสดงล้านนา ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และดนตรีล้านนา

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้นในการทำวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน มีความหลากหลายในเรื่องของเนื้อหา

1. ผู้วิจัยใช้ชื่อประเทศต่าง ๆ ที่เป็นทางการ เฉพาะในหัวข้อหลัก ส่วนหัวข้อรองและในเนื้อความผู้วิจัยขอใช้ชื่อย่อ ยกตัวอย่างเช่น สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ใช้ว่าประเทศลาว หรือลาว เพื่อให้สะดวกในการอธิบายความ

2. ในการเรียงลำดับเนื้อหาแต่ละประเทศ ผู้วิจัยเรียงตามลำดับเนื้อหาตามตัวอักษรไทย ด้วยดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เขียนเป็นภาษาไทย อีกทั้งในฐานะใน พ.ศ. 2562 ประเทศไทยได้รับมอบตำแหน่งประธานอาเซียนอย่างเป็นทางการ ซึ่งการนำเสนอผลงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้อยู่ในช่วงปีการศึกษา 2562 จึงเรียบเรียงตามลำดับเนื้อหาดังกล่าวมาข้างต้น เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์สำคัญของประเทศ

3. ผู้วิจัยใช้ระบบเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง

4. ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร โดยกำหนดฆ้องวงใหญ่ ลูกที่ 10 นับจากซ้ายมือผู้บรรเลงเป็นเสียงซอล นอกจากนี้กำหนดการบันทึกโน้ตที่มีจุดใต้ตัวโน้ตลูกฆ้องลูกที่ 1-4 และกำหนดการบันทึกโน้ตที่มีจุดบนตัวโน้ตลูกฆ้องลูกที่ 12-16 จากซ้ายมือผู้บรรเลง เพื่อแสดงถึงการแบ่งช่วงเสียงสูงและเสียงต่ำ

5. คำว่าเกินดังในเอกสารดนตรีชวามีการสะกดคำนี้ 3 แบบ คือ Kendhang ซึ่งเป็นสะกดแบบภาษาชวา แบบที่ 2 คือ Kendang ซึ่งเป็นสะกดแบบภาษาอินโดนีเซีย และแบบที่ 3 คือ Gendang ที่เป็นการสะกดตามพจนานุกรมภาษาอินโดนีเซีย ที่เรียกว่า กามุส เบอซาร์ บาฮาซา อินโดนีเซีย (Kamus Besar Bahasa Indonesia) ผู้วิจัยขอใช้คำว่าเกินดัง (Kendang) ในแบบภาษาอินโดนีเซีย

1.5 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.5.1 แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงกลองและการประพันธ์เพลง

1.5.2 สื่ออุปกรณ์บันทึกโน้ต บันทึกภาพ และบันทึกเสียง เพื่อเก็บข้อมูลรูปแบบการบรรเลงกลองจากสถานที่ต่าง ๆ

1.6 ขั้นตอนและกระบวนการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องครอบคลุมวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยดำเนินการมีขั้นตอนรายละเอียดดังนี้

1.6.1 ศึกษารวบรวมเอกสารแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ศึกษารวบรวมทบทวนวรรณกรรมจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัย โดยค้นหาข้อมูลจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ นอกจากนี้ได้ศึกษาจากสื่อออนไลน์เพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงในกลุ่มประเทศอาเซียน รวมถึงการเดินทางไปหาข้อมูลจริงในพื้นที่ต่าง ๆ

2. วิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหา ความสำคัญและปัญหาเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงการให้จังหวะดนตรีของประเทศในอาเซียน และลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้ให้จังหวะ

3. บันทึกความเหมือนและความแตกต่างข้อค้นพบ เพื่อนำมาสร้างเครื่องมือในการวิจัย

4. วางแผนการดำเนินงาน ประสานงานกับผู้ให้ข้อมูล กำหนดวันสัมภาษณ์ โดยมีประเด็นคำถามเกี่ยวกับกลองที่ใช้ในปัจจุบันและกลองที่จะใช้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงและศึกษาภาพเคลื่อนไหวการบรรเลงกลองจากประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน

5. ผู้ให้ข้อมูล คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงกลองและผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์

6. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เป็นแบบสัมภาษณ์เชิงลึก

7. สรุปประเด็นจากการสัมภาษณ์ และตัวอย่างการบรรเลงกลองจากประเทศต่าง ๆ เพื่อนำไปสู่การประพันธ์เพลง

1.6.2 ออกแบบการประพันธ์เพลงโดยใช้กระสวนจังหวะกลองเป็นหลักในการประพันธ์

1. นำข้อค้นพบจากการสังเคราะห์สภาพปัจจุบันเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีของประเทศในกลุ่มอาเซียนมาประพันธ์เพลงโดยใช้กระสวนจังหวะกลอง

2. ร่างบทประพันธ์เพลงมาเปรียบเทียบให้สอดคล้องกับกระสวนจังหวะกลองในกลุ่มประเทศอาเซียน

3. นำบทประพันธ์ฉบับร่าง มาทดลองบรรเลงให้อาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อตรวจสอบข้อบกพร่อง และขอคำแนะนำที่จะนำไปพัฒนาบทประพันธ์เพลง

4. สรุปประเด็นข้อบกพร่องและคำแนะนำ แล้วนำมาพัฒนาบทประพันธ์เพลง

1.6.3 การจัดการบรรเลงการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

ประสานงานติดต่อเชิญที่ปรึกษาและคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อรับฟังและรับชมการแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

1.6.4 สรุปผลการบรรเลงเพลงกลองอาเซียน

1. นำข้อสรุปจากการประเมินจากที่ปรึกษาและคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมาประมวลผล

2. สรุปรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่ผลงาน

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

สำเนียงเพลง หมายถึง ทำนองเพลงที่แสดงเอกลักษณ์ทางดนตรีของชาติต่าง ๆ

กระสวนจังหวะกลอง หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนที่ของจังหวะกลอง

การกรูลเสียง หมายถึง ลักษณะการรูดนิ้วจากเสียงใดเสียงหนึ่งไปหาอีกเสียงหนึ่ง เช่น การรูดนิ้วนางจากเสียงฟา ไปหาเสียงซอล โดยไม่เน้นเสียงฟาให้เป็นเสียงเหมือนเป็นตัวโน้ตตัวเดียวกัน

จังหวะหน้าทับ หมายถึง จังหวะกลองที่ถูกสร้างขึ้นเป็นชุด เช่น ตีกลอง 1 จังหวะหน้าทับ คือ การตีกลองหนึ่งรอบหรือหนึ่งชุด

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การวิจัยและสร้างสรรค์ครั้งนี้ทำให้ได้เพลงสำเนียงในกลุ่มประเทศอาเซียน โดยใช้กระสวนจังหวะกลองเป็นแนวทางหลักในการประพันธ์ ซึ่งสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์และนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงรวมวงกับวงดนตรีประเภทอื่น ๆ

1.9 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยศึกษารวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องไว้ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (2550) วิทยานิพนธ์เรื่อง ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว โดยศึกษาดนตรีและองค์ประกอบของดนตรีของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านครัว ผลการศึกษาพบว่า วงดนตรีของชาวไทยมุสลิมบ้านครัว มีวงดนตรีนาเสป เนื้อร้องมีทั้งภาษาอาหรับและภาษามลายู โดยเนื้อหาเกี่ยวกับบูชาพระเจ้าและการอวยพร องค์ประกอบของดนตรีจะมีลักษณะเพลงที่มีการบรรเลงซ้ำกันระหว่างท่อนหรือเที่ยว และซ้ำกันเองในท่อนเพลง ไม่ปรากฏเสียงดังเบาที่ชัดเจน วงดนตรีนาเสปของชาวไทยมุสลิม ยังคงมีการสืบทอดและรักษาเอกลักษณ์ทางดนตรีไว้อย่างเข้มแข็ง

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร เป็นการประพันธ์ซึ่งมีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงเพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย ชุด 12 นักษัตร และถ่ายทอดผลงานในรูปแบบการจัดแสดงดนตรี การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยรวบรวมรายละเอียดเกี่ยวกับตำนาน 12 นักษัตร คำทำนายดวงชะตาชีวิตของมนุษย์ในแต่ละปีนักษัตร พฤติกรรมของสัตว์ในแต่ละ

ปีนักษัตร และทฤษฎีในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อประพันธ์บทร้องและทำนองเพลง ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์เพลงชุด 12 นักษัตร บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ 1) ปฐมศาสตร์ว่าด้วยประวัติที่มาของนักษัตร 2) ทุติยศาสตร์ ว่าด้วยคำทำนายในแต่ละปีนักษัตร 3) ตติยศาสตร์ เป็นการสรุปเรื่องราวทั้งหมดของนักษัตร ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์ จะใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลงเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสันเลียนเสียงและอากัปกิริยาของสัตว์ การถ่ายทอดคำทำนายดวงชะตาชีวิตของมนุษย์ผ่านผลงานการบรรเลงดนตรีไทยประยุกต์ ย่อมแสดงให้เห็นว่าดนตรีเป็นภาษาอีกแขนงหนึ่งที่มนุษย์สามารถใช้เป็นเครื่องมือสื่อความหมายได้

อังคณา ใจเหิม (2554) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์บทลำนำและทำนองเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทยและสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง โดยศึกษาวิธี ทอลวดลาย ตลอดถึงความเกี่ยวข้องในการทอ นำมาประพันธ์บทเพลงโดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอิสระ เป็นการคิดและประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกเหลื่อม หรือลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นถึงการล้วงสอดเส้นไหมเกิดเป็นลวดลายน้ำไหล ซึ่งงานวิจัยนี้เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและหัตถกรรมไทย เรียบเรียงการแปรทำนอง การสร้างทำนองประสานเสียงที่ยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียงมีการแบ่งหน้าที่การดำเนินทำนองเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ เอกภาพของบทเพลงมีรูปแบบจังหวะและรูปทำนองที่สอดคล้องกับวิธีการทอผ้าล้วงและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงสื่อสำเนียงความเป็นเอกลักษณ์ถิ่น

ภัทระ คมขำ (2556) วิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพและเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่านเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปูจา รูปแบบทำนองกลองปูจาเมืองน่าน แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏในจังหวะกลองปูจา โดยเฉพาะกุศโลบายทางธรรม แบบแผนของท่วงทำนองกลองปูจาจึงเป็นต้นแบบการร้อยเรียงบทเพลงแบบซ่อนเงื่อนไว้ในเพลงเรื่องปูจานครน่านอย่างแยบยล เพลงเรื่องปูจานครน่านประกอบด้วย เพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา กระบวนเพลงทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างสำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมมงคล การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงความนอบน้อมและความศักดิ์สิทธิ์ โครงสร้างดังกล่าวเป็นโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทย โดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ โอดพัน การตัดทอนลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้าง สำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่าน คือ การประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่และได้เผยแพร่สู่สาธารณชน อีกทั้งยังใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมพระกฐินพระราชทานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภิรมย์ ใจชื้น (2556) วิทยานิพนธ์ เรื่อง เครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา เป็นการศึกษาประวัติพัฒนาการของเพลงสิบสองภาษาและเครื่องประกอบจังหวะ ผลการศึกษาพบว่า เพลงสิบสองภาษา หมายถึง เพลงภาษาที่ครูดนตรีไทยประพันธ์ขึ้นโดยเลียนแบบสำเนียงภาษา วัฒนธรรม ดนตรีของชาติต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กันมานาน เพลงสำเนียงภาษาที่ใช้ ได้แก่ ไทย จีน เขมร ตะลุง พม่า มอญ ลาว เงี้ยวข่า ญวณ ฝรั่ง และแขก เดิมมีเฉพาะทำนอง ต่อมาได้เพิ่มเติมคำร้องและนำมาบรรเลงเป็นชุดเพลงติดต่อกัน นอกจากบทเพลงแล้ว เครื่องภาษาหรือเครื่องประกอบจังหวะ นับเป็นลักษณะเด่นของเพลงสิบสองภาษา และสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของภาษาที่ร่วมบรรเลงอยู่ในดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของชนชาติต่าง ๆ ได้อย่างเด่นชัด บางอย่างเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาจากชนชาติ บางอย่างสร้างขึ้นเลียนแบบ การบรรเลงจะมีการเปลี่ยนเครื่องภาษาไปตามเพลงภาษา รวมทั้งใช้กระสวนจังหวะและวิธีการบรรเลงของชาตินั้นดัดแปลงให้เข้ากับรูปแบบของดนตรีไทย ทำให้เพลงสิบสองภาษามีความหลากหลายทั้งเรื่องจังหวะและทำนอง การใช้เครื่องภาษาผสมผสานในวงดนตรีไทยไม่เพียงแต่สื่อความเป็นชนชาติ แต่ยังแสดงให้เห็นภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยในการประพันธ์เพลงและผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคในการบรรเลงได้อย่างผสมผสานกลมกลืน

มงคล รอพันธ์ (2557) วิทยานิพนธ์เรื่อง ซายวายในสังคมวัฒนธรรมบ้านแม่ตาว โดยศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี การใช้และหน้าที่ของซายวาย ในพื้นที่แม่ตาว ตำบลท่าสายลวด จังหวัดตาก ผลการศึกษาพบว่า วงซายวายบ้านแม่ตาวก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2497 เอกลักษณ์ของวงซายวายบ้านแม่ตาวมีการจัดวง 2 ลักษณะ คือ ซายวายแลและซายวายจี นอกจากนี้ยังมีการจัดวงดนตรีใช้สำหรับแห่อีก 3 ลักษณะ เรียกว่า วงเปียว วงโดบะ และวงโอซี จากการศึกษาพบว่า วงซายวายเป็นวงดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ปรากฏให้เห็นเด่นชัด ได้แก่ ในงานประโคม ประกอบการแสดง และประกอบการบูชา วงซายวายสะท้อนความเป็นสังคมวัฒนธรรมวิถีพุทธ สะท้อนการรวมกลุ่มทางชาติพันธุ์ มีวัฒนธรรมร่วมที่แสดงออกในการประกอบประเพณีและพิธีกรรม

เฉลิมพล อะทาโส (2557) วิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวงพิณพาทย์เมืองจำปาศักดิ์ สปป.ลาว : กรณีศึกษาบ้านพระพีน โดยศึกษาสภาพปัจจุบันและบทบาทของวงพิณพาทย์บ้านพระพีน เมืองจำปาศักดิ์ สปป.ลาวและศึกษาการบรรเลงวงดนตรีพิณพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธีเลี้ยง หอมเหศักดิ์หลักเมืองของชาวเมืองจำปาศักดิ์ ผลการศึกษาพบว่า ในอดีตเคยเป็นวงดนตรีที่ใช้ประจำอยู่ในคุ้มของเจ้าผู้ครองนครจำปาศักดิ์ กระทั่งมีการปฏิวัติภายในประเทศลาว ทำให้วงพิณพาทย์ถูกนำมาใช้ในประเพณีพิธีกรรมทั่วไป ปัจจุบันวงพิณพาทย์บ้านพระพีนมีนักดนตรี 8 คน มีเครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ปี่ และฉิ่ง การบรรเลงวงพิณพาทย์ประกอบพิธีกรรมเลี้ยงหอมเหศักดิ์หลักเมือง ถือได้วามีความสำคัญมาก ลักษณะการบรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นการบรรเลงเพื่อให้องค์มเหศักดิ์ ที่ถือได้วาเป็นเทวดาประจำเมืองจำปาศักดิ์ให้ลงมาทรง โดยใช้เสียงดนตรีของวงพิณพาทย์เป็นสื่อกลางในการ ติดต่อสื่อสาร เพื่อให้องค์มเหศักดิ์เกิดความพอใจและออกฟ้อน

เพื่อความเป็นสิริมงคลในพิธีกรรมเลี้ยงหอมเหศักดิ์หลักเมืองพบบทเพลงที่มีความสำคัญดังนี้ เพลงกลม เพลงกราวนอก เพลงเชิด และเพลงอรทัย บทเพลงเหล่านี้ใช้ในการประกอบการฟ้อนขององค์มเหศักดิ์ ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวจะจัดขึ้นในช่วงต้นเดือนมีนาคมของทุกปี

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2558) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับ แรงบันดาลใจเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์ และสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงแนวใหม่ โดยถ่ายทอดผลงานในรูปแบบดนตรีพรรณนา ผลการวิจัย คือ การประพันธ์เพลง ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 9 เพลง ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบอิงขนบโบราณ 4 เพลง ได้แก่ เพลงพระเสาร์ (เล่ห์กล) เพลงพระราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) และเพลงพระเกตุ (โบราณ) ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบสร้างสรรค์แนวใหม่ 3 เพลง ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระอังคาร (สงคราม) และเพลงพระพุธ (การเจรจา) และใช้ลักษณะรูปแบบการประพันธ์ทั้งสองแบบร่วมกัน 2 เพลง คือ เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) และเพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) โดยประพันธ์เพลงแขกโหราเพิ่มเติมอีก 1 เพลง เพื่อสร้างเอกภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ การแสดงนัยและอรรถรสของบทเพลงใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียง การซ้ำเสียง ซ้ำทำนอง และองค์ประกอบอื่น ๆ รวมถึงการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรีให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงแต่ละประเภท โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาผสมตามความเหมาะสม รวมถึงใช้เครื่องกำกับจังหวะ เพื่อช่วยสร้างความไพเราะให้กับบทเพลง

ชนะชัย กอผจญ (2559) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงตับวิฬาร์เริงสำราญ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ ลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและแมวไทยทั้ง 5 ชนิด การประพันธ์เพลงตับวิฬาร์เริงสำราญ เป็นการประพันธ์เพลงตับประเภทตับเรื่อง ใช้วงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัยทำการบรรเลงทำนองเพลงแบ่งเป็น 3 ช่วง ประกอบด้วยช่วงที่ 1 ปฐมบท กล่าวถึง ประวัติความเป็นมา ความเชื่อ และบริบทต่าง ๆ ของแมวไทย ทำนองแบ่งเป็นลูกนำ 4 ท่อน ช่วงที่ 2 มัชฌิมบท กล่าวถึง อุปนิสัย สัญชาตญาณ พฤติกรรม ทำนองเพลงแบ่งเป็นทำนองอุปนิสัยทั้ง 5 ท่อน และช่วงที่ 3 ปัจฉิมบท กล่าวถึงลักษณะเด่นของแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ทำนองเพลงแบ่งเป็น 5 เพลงตามชนิดของแมวไทย ทำนองเพลงมีทั้งการประพันธ์ทำนอง 8 ห้องโน้ตเพลง และแบบฉิ่งตัด ได้แก่ 7 ห้องโน้ตเพลง ทำนองเพลงประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงเกี่ยวกับสัตว์ โดยประพันธ์แบบอิงขนบและการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยไม่อิงขนบ

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง (2559) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดสมุทรสงครามและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าว เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า พื้นที่ของจังหวัดสมุทรสงครามเล็กที่สุดในประเทศไทย แต่ธำรงไว้ซึ่งรากฐานทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม อัมพวาเป็นแหล่งกำเนิดศิลปิน เป็นแหล่งเพาะปลูกผลไม้ที่อุดมสมบูรณ์ เป็นแหล่งทำนากุ้ง นาเกลือ และนาข้าว อำเภออัมพวาเป็นเพียงอำเภอเดียวในสามอำเภอของจังหวัดที่ใช้พื้นที่ทำนาเท่านั้นคิดเป็นร้อยละ 0.5 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด ทั้งนี้พันธุ์ข้าวที่เพาะปลูกมีหลากหลาย ต้นข้าวที่ให้ผลผลิตได้ต้องเอาชนะอุปสรรคตามธรรมชาติในการเจริญเติบโต บทเพลงมี 3 ตอน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งหมด ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางในเป็นหลัก ตอนที่ 1 บูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา พระแม่โพสพของเกษตรกร ตอนที่ 2 บรรยายวัฒนธรรมข้าวของชาวนา ตอนที่ 3 เฉลิมฉลองความสำเร็จและการร่วมแรงร่วมใจของเกษตรกร การเรียบเรียงหน้าทับตะโพนสำหรับเพลงบูชาในตอนที่ 1 หน้าทับกลองแขกปรบไก่ 6 ชั้น สำหรับบรรเลงในตอนที่ 2 และหน้าทับกลองแขกและโทนสำหรับการบรรเลงในตอนที่ 3 เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าว บทประพันธ์อาศัยเพลงต้นราก ซึ่งประพันธ์โดยครูของจังหวัดสมุทรสงคราม อีกทั้งได้ทำการรื้อฟื้นเพลงพวงมาลัยที่สูญหายไปจากอำเภออัมพวาแล้วนำลูกตกมาประพันธ์ทำนองเพื่อรักษาบทเพลงของท้องถิ่นไว้ในบทเพลงที่ประพันธ์

วราวุฒิ เรืองบุตร (2559) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดเพลงมม็วด เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพิธีกรรมมม็วด อีกทั้งสร้างสรรค์ผลงานดนตรีจากพิธีกรรม รวมไปถึงการจัดการแสดงผลงานการประพันธ์เพลงมม็วด ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมสามารถแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ การไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง และการลา จัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการรักษาโรค และการจัดตามประเพณีประจำปีสำหรับผู้เป็นมม็วด ในส่วนของผลงานสร้างสรรค์บทเพลง ชุด เพลงมม็วด เป็นการสร้างสรรค์โดยนำเอาพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดสุรินทร์ บรรยากาศ รวมไปถึงกริยาท่าทาง ต่าง ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง มีจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเติ๊บกรูเปรออัญ เพลงออญเจิญ เพลงเจือนโรง เพลงโฏนตา เพลงเลียโรง ซึ่งชื่อเพลงได้แรงบันดาลใจมาจากขั้นตอนของพิธีกรรมมม็วด คือ การไหว้ครู การเชิญ การเหยียบโรง การเข้าทรงบรรพบุรุษ และการลาโรงตามลำดับ โดยใช้วงเครื่องสายไทยผสมกับซอกันตรึม รวมทั้งมีปี่อ้อและกลองกันตรึมร่วมบรรเลงเพื่อให้ได้กลิ่นไอของความเป็นเขมรผสมผสานกับการบรรเลงเครื่องสายไทยซึ่งเป็นการผสมวงในรูปแบบใหม่

บุญเลิศ กร่างสะอาด (2560) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา เป็นงานวิจัยที่ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา และเพื่อสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ผลการวิจัยพบว่า เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคล

คาถา ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ เพลงช้า เพลงเร็ว และรัวเพลงฉิ่ง มีโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทย ใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ ลักษณะพิเศษในการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาคือ การประพันธ์ทำนองเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง ขึ้นใหม่จากบทสวดมนต์ สื่อถ้อยคำ ความหมาย ตลอดจนนัยแห่งหลักธรรมในพระพุทธศาสนา

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง (2561) วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผสมกับการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคติความเชื่อในเรื่องสัตว์หิมพานต์ นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ และจัดแสดงผลงาน ผลการวิจัยพบว่า สัตว์หิมพานต์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยมายาวนาน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ สัตว์จตุบาท สัตว์ทวิบาทและมัจฉา ในสังคมไทยมีคติความเชื่อว่าสัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์มงคล เป็นสัตว์วิเศษที่มีความสวยงาม มีคติเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ ประกอบไปด้วย 10 บทเพลงโดยนำข้อมูลเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์มาวิเคราะห์ ตีความทางสัญวิทยาโดยนำเอาลักษณะของสัตว์ต่าง ๆ มาสื่อด้วยองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ ผสานกับความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และแรงบันดาลใจในรูปแบบดนตรีพรรณนา มีการสร้างสรรค์รูปแบบการประสมวงดนตรีและรูปแบบจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่เพื่อแสดงจินตภาพของสัตว์หิมพานต์แต่ละชนิด

ธิติ ทัศนกุลวงศ์ (2561) วิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผสมกับการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของพระธรรมเรื่อง บัวสามเหล่า ในพระสุตตันตปิฎก มัชฌิมนิกาย มัชฌิมปัณณาสก์ และเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงมโหรีตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” ผลการวิจัยพบว่า บัวมีความเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อทางศาสนาและมีนัยยะไปในเรื่องของความเป็นมงคลเกี่ยวข้องกับคำสอนทางศาสนาอย่างเด่นชัด แนวทางในการศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ครั้งนี้ นำแนวทางเพลงที่เกี่ยวข้องกับดอกไม้ เช่น การกำหนดกลุ่มเสียง หากเป็นทำนองที่เป็นสำเนียงที่ไม่ใช่สำเนียงไทย จะกำหนดกลุ่มเสียงเดียวเป็นส่วนใหญ่ หากเป็นสำเนียงไทยจะมีการกำหนด 2-3 กลุ่มเสียง การใช้เสียงมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงเกือบทั้งหมดใช้เสียงเรียงกันขึ้นลงอย่างเป็นระเบียบ ไม่เน้นทำนองที่ผันผวน และเพลงส่วนใหญ่จะขึ้นต้นเพลงปรากฏทั้งการเคลื่อนที่แนวเสียงวิถีขึ้นและลง และมักจะจบเพลงด้วยแนวเสียงวิถีลง การประพันธ์เพลงใหม่ ได้ทำการประพันธ์โดยใช้วิธีขยายทำนองจากเพลงต้นรากการประพันธ์ด้วยจินตนาการ การขยายและยุบทำนอง หลังจากนั้นตบแต่งทำนองให้มีสำนวนใหม่จากโครงสร้างบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตรของพระภิกษุ

บทที่ 2
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมองค์ความรู้ในเรื่องของดนตรี ได้แก่ องค์ประกอบของดนตรี ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย การประพันธ์เพลง และการวิเคราะห์เพลง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ เกี่ยวข้องกับการวิจัย โดยจำแนกตามเนื้อหา ดังนี้

2.1 องค์ประกอบดนตรี

คำว่า “ดนตรี” มีหลายท่านได้ให้ความหมายไว้หลากหลายมาก ซึ่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้มีการนำดนตรีไปใช้ประกอบในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ดนตรีสามารถนำไปเป็นพื้นฐานในการสร้างอารมณ์ พิธีกรรมทางศาสนาก็มีการนำดนตรีเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยจึงทำให้มีความขลัง ความน่าเชื่อถือความศรัทธา นอกจากนี้ดนตรีบางประเภทถูกนำไปใช้ในการเผยแพร่ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของกลุ่มคนหรือเชื้อชาติ บางครั้งมนุษย์ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือแยกประเภทมนุษย์ออกเป็นกลุ่ม เช่น วัยรุ่นในเมืองก็จะชอบฟังเพลงที่มีจังหวะหรือทำนองสนุก ๆ ครื้นเครง ความรักหวานซึ้ง ส่วนวัยรุ่นที่อยู่ในชนบทก็มักจะชอบฟังประเภทเพลงเพื่อชีวิต เพลงลูกทุ่ง วัยหนุ่มสาวก็ชอบเพลงทำนองอ่อนหวานที่เกี่ยวกับความรัก สำหรับผู้ใหญ่ก็มักจะชอบฟังเพลงที่มีจังหวะหรือทำนองที่ฟังสบาย ๆ และชอบฟังเพลงที่คุ้นเคย ซึ่งความหมายของคำว่า “ดนตรี” ได้มีนักวิชาการหลายท่านให้ความหมายไว้ ดังนี้

บุษกร สำโรงทอง กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของดนตรี ดังนี้

> *ดนตรีมีทั้งเสียงสูงเสียงต่ำที่เรียบเรียงขึ้นจากจินตนาการของมนุษย์เพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการ และตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ดนตรีของมนุษย์เผ่าพันธุ์ต่าง ๆ จะมีความแตกต่างกันไปตามปัจจัยในการสร้างจินตนาการ เช่น สภาพแวดล้อม ภูมิอากาศ ขนบธรรมเนียม และประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติของวัฒนธรรม*
> *(บุษกร สำโรงทอง, 2553: 4)*

ปรีชา อุปโยคิน กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของดนตรี ดังนี้

> *ดนตรีเป็นศิลปะและศาสตร์ที่มนุษย์ประดิษฐ์และสร้างขึ้น ยังประโยชน์แก่มวลมนุษย์มานาน ชีวิตมนุษย์เกี่ยวข้องกับดนตรีอย่างที่จะแยกออกจากกันมิได้ บางคนรักและชอบดนตรีมาก แต่บางคนกลับไม่ชอบ ไม่เห็นว่าเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับชีวิต เช่นเดียวกับบางคนที่ไม่สามารถเข้าถึงงานศิลปะอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานปั้น จิตรกรรม*

ภาพเขียนที่มองไม่เห็นความงามและคุณค่าใด ๆ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วดนตรีและงานศิลปะทุกแขนงไม่ใช่เรื่องยากเกินกว่าจะทำความเข้าใจ และทุกคนสามารถชื่นชอบต่องานศิลปะได้โดยไม่จำเป็นต้องเป็นผู้รอบรู้ในทฤษฎีใด ๆ แต่การที่จะรู้หรือคุ้นเคยมาก่อนก็จะช่วยให้เข้าใจในเรื่องเหล่านั้นได้ดีขึ้น (ปรีชา อุปโยคิน, 2550: 10-11)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ให้ความหมายดนตรีไว้ว่า *"ดนตรี คือ เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดังทำให้รู้สึกเพลิดเพลินหรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง ได้ตามทำนองเพลง"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 420)

ในเรื่องความหมายของดนตรี ยังมีนักวิชาการอีกหลายท่านที่ให้คำนิยามไว้ในแง่มุมต่าง ๆ พื้นฐานความรู้เกี่ยวกับดนตรี ตลอดจนประสบการทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นด้านการฟัง การปฏิบัติเครื่องดนตรี หรือประสบการณ์ด้านการชมการแสดงดนตรี จะเป็นสิ่งที่จะช่วยให้เข้าใจในความหมายของคำว่า "ดนตรี"อย่างแท้จริง

จากความหมายดังกล่าว สรุปได้ว่า "ดนตรี" คือ ศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยใช้เสียงเป็นเครื่องมือที่ใช้สื่อความคิดและความรู้สึก ออกมาในรูปดนตรี มีเครื่องดนตรีทำให้คนฟังรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งดนตรีมีความผูกพันกับชีวิตของมนุษย์อยู่ตลอดเวลา เริ่มตั้งแต่แรกเกิดจนกระทั่งตาย ซึ่งปรากฏในเพลงกล่อมเด็กแรกเกิดทารกจะได้ยินเสียงเห่กล่อมหรือฟังเสียงเพลงเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลิน เมื่อเจริญเติบโตขึ้น ดนตรีก็ถูกนำมาใช้เพื่อพัฒนาในด้าน ร่างกาย สังคม อารมณ์ และสติปัญญา จะเห็นได้ว่าดนตรีผูกพันต่อมนุษย์อย่างลึกซึ้ง สามารถกล่าวได้ว่า ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ในตัว

เสียงดนตรีมีอิทธิพลทั้งด้านร่างกายและด้านจิตใจของมนุษย์ คุณสมบัติของเสียงดนตรีที่เกิดย่อมมีอิทธิพลต่อผู้ฟังแตกต่างกันออกไป โดยต้องอาศัยจากองค์ประกอบดนตรีแต่ละด้าน ดังที่นักวิชาการได้กล่าวไว้ในเรื่อง องค์ประกอบของดนตรี ดังนี้

จิราวัฒน์ โคตรสมบัติ กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของดนตรี ดังนี้

องค์ประกอบของดนตรีประกอบด้วย 1. ทำนองเพลง (Melody) ผลของท่วงทำนองสามารถทำให้เกิดสัมพันธภาพ ความเป็นมิตร ความเป็นพวกเดียวกัน ลดความวิตกกังวล ทำให้จิตใจรู้สึกสงบ ทำให้รู้สึกผ่อนคลายหรือตึงเครียด และทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์จินตนาการซึ่งก็ขึ้นอยู่กับคุณลักษณะทำนองเพลงนั้น ๆ ด้วย 2. ลีลาจังหวะ (Rhythm) ลีลาจังหวะของดนตรีทุกชนิดมีอิทธิพลต่อมนุษย์มาก ไม่ว่าจะเป็นลีลาจังหวะของทำนองเพลง ลีลาจังหวะของเสียงประกอบทำนอง หรือลีลาจังหวะของจังหวะพื้นฐานที่บรรเลงประกอบบทเพลง ลีลาจังหวะจะกระตุ้นให้เกิดความรู้สึก กล้าทำ กล้าแสดงออก มีการตอบโต้เคลื่อนไหวร่างกายไปตามลีลาจังหวะ

โดยอัตโนมัติ ลีลาจังหวะของดนตรีที่สม่ำเสมอจะทำให้เกิดความเชื่อมั่น มั่งคง ลีลาจังหวะสงบราบเรียบสม่ำเสมอจะทำให้เกิดความรู้สึกพึงพอใจ ปลอดภัย และสงบ ลีลาจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอจะทำให้เกิดความฉงนหรือความสนุก 3. ความดังหรือความเข้มของเสียง (Volume or Intensity) ความดัง หรือความเข้มของเสียง สามารถทำให้ผู้ที่ได้ยินเสียง แสดงอาการโต้ตอบกลับได้หลายลักษณะ เช่น อาการสงบนิ่งจะทำให้เกิดสมาธิ กระตุ้นความรู้สึกส่วนลึกของจิตใจให้สงบหรืออาการตื่นตัว เพื่อสร้างระเบียบและควบคุมตนเองให้เหมาะสม 4. ความเร็วจังหวะ (Tempo) จังหวะที่เร็วจะเร้าความรู้สึก ทำให้ผู้ฟังตื่นเต้น ไม่สงบ จังหวะที่ช้ามีผลทำให้สงบ ทั้งนี้จังหวะปกติในการตอบรับของร่างกายคนธรรมดาอยู่ระหว่าง 60-80 เคาะต่อนาที (เทียบได้กับการเต้นของหัวใจหรือการเดินตามปกติ) ถ้าเคาะจังหวะมีอัตราที่เร็วกว่าการเต้นของหัวใจถือว่าเร็ว ถ้าเคาะจังหวะช้ากว่าการเต้นของหัวใจถือว่าช้า เครื่องมือที่ใช้กำหนดความเร็วทางดนตรี เรียกว่า เมโตรนอม มิเตอร์ (metronome meter) ในวงดนตรีขนาดใหญ่ผู้อำนวยเพลงหรือวาทยกร (conductor) จะทำหน้าที่ควบคุมความเร็วจังหวะของบทเพลง ให้อยู่ในอัตราที่ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดไว้ อย่างถูกต้อง 5. เสียงประสาน (Harmony) คุณภาพของเสียงที่เกิดจากการประสานกันของเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นเสียงของเครื่องดนตรีหรือเสียงร้องของมนุษย์นั้นจะเกิดขึ้นได้หลายลักษณะ มีทั้งกลมกลืนที่สุด กลมกลืนมาก กลมกลืนน้อย ความไม่กลมกลืน หรือความกระด้างของเสียง มีทั้งกระด้างมากที่สุด กระด้างมาก และกระด้างน้อย คุณภาพของเสียงประสานต่าง ๆ เหล่านั้นย่อมมีผลที่จะไปกระตุ้นความรู้สึกของมนุษย์ให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ขึ้น เช่น อ่อนหวาน รัก เศร้า สนุกสนาน หวาดกลัว ตื่นเต้น รุกเร้าใจ (จิราวัฒน์ โคตรสมบัติ, 2555: 37)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของดนตรี ดังนี้

องค์ประกอบของดนตรี เป็นส่วนประกอบพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ดนตรีชนิดต่าง ๆเกิดขึ้นมา ดนตรีทั่วไปมีองค์ประกอบพื้นฐาน 7 ประการ คือ เสียง (Sound) เสียงประสาน (Harmony) ทำนองเพลง (Melody) สีสัน (Tone color or Timbre) ลีลาจังหวะ (Rhythm) พื้นผิวหรือรูปพรรณ (Texture) คีตลักษณ์หรือรูปแบบ (Form)

1. เสียง (Tone) ได้แก่ เสียงที่เกิดจากการดีด การสี การตี และการเป่าจากเครื่องดนตรีหรือเสียงที่เกิดจากการขับร้องของมนุษย์ มีคุณสมบัติ เรื่อง ระดับเสียง (pitch) หมายถึง ความสูง-ต่ำของเสียง เสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนอย่างช้า ๆ เสียงจะต่ำ เสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนอย่างรวดเร็ว เสียงจะสูง ความยาวของ

เสียง (duration) หมายถึง ความสั้น-ยาวของเสียงดนตรี ความเข้มของเสียง (intensity) หมายถึง ความแตกต่างของเสียงจากค่อยจนถึงดัง คุณภาพของเสียง (quality) หมายถึง คุณสมบัติของเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่ทำให้เกิดเสียงนั้น คุณสมบัติทั้ง 4 ประการรวมกันแล้วจะทำให้เกิดเสียงดนตรี จึงทำให้ดนตรีเป็นศิลปะประเภทหนึ่ง เสียงดนตรีจึงมีเสียงต่ำ-สูง สั้น-ยาว ค่อย-ดัง และมีเสียงที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

2. เสียงประสาน (Harmony) เสียงประสาน คือเสียงดนตรีต่าง ๆ ที่ถูกกำหนดให้บรรเลงขึ้นพร้อม ๆ กัน ด้วยนักเรียบเรียงเสียงประสาน ตามหลักวิชาการประสานเสียง เพื่อทำให้เสียงต่าง ๆ ในบทเพลงนั้นเกิดความกลมกลืน และความไม่กลมกลืน ช่วยปรุงแต่งทำนองเพลงที่ไพเราะอยู่แล้วให้เกิดความสมบูรณ์และไพเราะมากยิ่งขึ้น การประสานเสียงเกิดขึ้นได้ทั้งในแนวตั้ง และแนวนอน ซึ่งการประสานเสียงที่จะให้เกิดความไพเราะนั้นจะต้องอยู่ในรูปของขั้นคู่เสียง (Interval) หรือคอร์ด (Chord) ชนิดต่าง ๆ ในการประสานเสียงนั้น มีทั้งการใช้ทั้งคอร์ดที่มีเสียงกลมกลืนและไม่กลมกลืนโดยทั่วไปแล้วคอร์ดที่มีเสียงกลมกลืนจะใช้มากกว่าคอร์ดที่มีเสียงไม่กลมกลืน

3. ทำนอง (Melody) หมายถึงเสียงดนตรีที่มีความแตกต่างในด้านระดับเสียงและด้านความยาวของเสียง มาจัดเรียบเรียงให้ดำเนินต่อเนื่องไปตามแนวนอน เราเรียกว่าทำนอง ทำนองเป็นองค์ประกอบของบทเพลงที่จำง่ายมากกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ทำนองเพลงจะมีความหลากหลายลักษณะแตกต่างกันออกไป องค์ประกอบของทำนองเพลง ได้แก่ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง (Direction of Melody) ทำนองเพลงอาจเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น การเคลื่อนที่ขึ้น การเคลื่อนที่ลง อยู่กับที่ หรือการซ้ำของทำนอง โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ถึงขั้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด พิกัดของทำนอง (Dimension of Melody) พิกัดของทำนองประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ด้านความยาว (Length) หน่วยที่ใช้วัดความยาวของทำนองเพลง คือ ห้องเพลง (Measure หรือ Bar) ด้านระดับความกว้างของเสียง (Range) หมายถึง ระดับเสียงสูงสุด และต่ำสุดของบทเพลง รูปร่างของทำนองเพลง (Contour of Melody) หมายถึงแนวเส้นที่ลากจากโน้ตทุกโน้ตของทำนองเพลง ตั้งแต่โน้ตแรกจนถึงโน้ตสุดท้าย ทำให้เกิดเป็นแนวเส้นที่เป็นรูปร่างของทำนองเพลง จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) หมายถึง ความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง ผลรวมของทำนองทำให้บทเพลงน่าสนใจ น่ารับฟัง หรือชวนให้หลงใหล ทำนองจึงเป็นลักษณะพื้นฐานของดนตรี หรือบทเพลง โดยทั่วไปทำนองที่

เป็นหลักในบทเพลงหนึ่ง หรือเรียกว่า ทำนองหลัก (Theme) ในแต่ละบทเพลงจะมีทำนองได้มากกว่า 1 ทำนอง

4. สีสันของเสียง (Tone color) สีสันของเสียง เป็นคุณสมบัติทางด้านเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ รวมทั้งเสียงร้องของมนุษย์ ซึ่งมีความแตกต่างกัน นำมาบรรเลงร่วมกันจะทำให้เกิดสีสันของเสียงแตกต่างกันไปตามความสูงต่ำของเสียง ตามลักษณะของการบรรเลง และตามลักษณะของการประสมวงเสียงร้องของมนุษย์ จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีติดตัวมนุษย์ทุกคน ที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ และสื่อความหมายได้ดีที่สุด เสียงร้องของมนุษย์แบ่งได้หลายประเภทเนื่องจากเสียงสูงต่ำและคุณภาพของเสียงที่ต่างกัน โดยทั่วไปแบ่งเป็น 4 ประเภท คือ โซปราโน อัลโต ซึ่งเป็นเสียงผู้หญิง และเทเนอร์ และเบส เป็นเสียงของผู้ชาย เครื่องดนตรี (Music Instruments) โดยทั่วไปเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีความแตกต่างกันออกไป แต่สามารถจัดเป็นประเภทใหญ่ๆ ตามลักษณะของเสียงที่คล้ายคลึงกัน และลักษณะของเครื่องมือ

5. ลีลาจังหวะ (Rhythm) หมายถึงเสียงยาวๆ สั้นๆ หรือเสียงหนักๆ เบา ๆ ซึ่งประกอบอยู่ในส่วนต่าง ๆของบทเพลง มีองค์ประกอบทั่ว ๆ ไป ดังนี้

อัตราจังหวะ (Time) คือ การจัดแบ่งจังหวะเคาะออกเป็นกลุ่มๆ เพื่อทำให้เกิดอัตราการเคาะจังหวะ และการเน้นอย่างสม่ำเสมอ การจัดกลุ่มจังหวะเคาะที่พบในบทเพลงทั่ว ๆ ไป คือ 2, 3, และ 4 จังหวะเคาะ ตัวอย่างเช่น

อัตรา 2 จังหวะ 1-2-1-2-1-2-1-2-1-2

อัตรา 3 จังหวะ 1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3

อัตรา 4 จังหวะ 1-2-3-4-1-2-3-4-1-2-3-4-1-2-3-4-1-2-3-4

ความเร็วจังหวะ (Tempo) หมายถึงความช้าหรือความเร็วของบทเพลงนั้น โดยผู้ประพันธ์เพลงเป็นผู้กำหนดขึ้น การกำหนดอัตราความเร็วของจังหวะ มีการกำหนดศัพท์ขึ้นมาใช้โดยเฉพาะ โดยจะเขียนอยู่บนและตอนต้นของบทเพลง ตัวอย่างคำศัพท์ที่กำหนดความเร็วจังหวะ เช่น ช้ามาก (Largo) ช้า (Andante) ปานกลาง (Moderato) เร็ว (Allegro) เร็วมาก (Presto) ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern) หมายถึง กระสวนของจังหวะหรือรูปแบบของจังหวะที่ถูกกำหนดขึ้นมา เพื่อใช้บรรเลงประกอบบทเพลง เช่น ลีลาจังหวะรำวง ลีลาจังหวะตลุง ลีลาจังหวะมาร์ช (March) ลีลาจังหวะวอลทซ์ (Waltz) ลีลาจังหวะสโลว์ (Slow) ลีลาจังหวะแทงโก (Tango) ลีลาจังหวะร็อค (Rock) คุณสมบัติดังกล่าว เมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะ ทำให้ดนตรีมีหลายรส

6. พื้นผิว (Texture) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างเสียงในแนวตั้งกับทำนองในแนวนอน เมื่อรวมกันจะเกิดพื้นผิวของดนตรี ทำให้เกิดภาพรวมของดนตรี พื้นผิวของดนตรีมีหลายรูปแบบด้วยกัน ได้แก่

พื้นผิวแบบทำนองเดียว (Monophonic Texture) ดนตรีที่มีแต่ทำนองเพียงทำนองเดียว ไม่มีส่วนประกอบอื่นใด

พื้นผิวแบบหลายทำนอง (Polyphonic Texture) ดนตรีที่มีทำนองตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นไปมาเล่นรวมกัน

พื้นผิวแบบมีเสียงร่วม (Homophonic Texture) ดนตรีที่มีแนวทำนองหลักหนึ่งทำนอง และมีเสียงเพิ่มเข้ามา เพื่อช่วยสนับสนุนให้แนวทำนองเด่นชัดและมีความไพเราะยิ่งขึ้น เสียงที่เพิ่มเข้ามานี้จะไม่มีความสำคัญเท่าแนวทำนอง

พื้นผิวแบบมีจุดร่วมหรือลูกตกเดียวกัน (Heterophonic Texture) ดนตรีหลายทำนอง ซึ่งมีผู้บรรเลงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ดำเนินทำนองหลักเดียวกัน มีการตกแต่งทำนองเพิ่มเติมจากทำนองหลักเล็กน้อย โดยมีจุดร่วมของเสียงหรือลูกตกเดียวกัน ลักษณะของดนตรีแบบนี้จะพบมากในดนตรีเอเชียและแอฟริกา

7. รูปแบบ (Form) หมายถึง ลักษณะทางโครงสร้างของบทเพลงที่มีการแบ่งเป็นห้องเพลง (Bar) แบ่งเป็นวลี (Phrase) แบ่งเป็นประโยค (Sentence) และแบ่งเป็นท่อนเพลงหรือกระบวนเพลง (Movement) เป็นแบบแผนการประพันธ์บทเพลงคีตลักษณ์เพลงบรรเลงหรือเพลงร้องในปัจจุบัน แบ่งออกเป็น เอกบท (Unitary Form) หรือ One Part Form คือ บทเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวเท่านั้นก็จะจบบริบูรณ์ เช่น เพลงชาติ เพลงสรรเสริญบารมี ทวิบท (Binary Form) หรือ Two Part Form เป็นรูปแบบของเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม คือ ทำนอง A และ B และเรียกรูปแบบของบทเพลงแบบนี้ย่อ ๆ ว่า AB ตรีบท (Ternary Form) หรือ Three Part Form รูปแบบของเพลงแบบนี้จะมีองค์ประกอบอยู่ 3 ส่วน คือ กลุ่มทำนองที่ 1 หรือ A กลุ่มทำนองที่ 2 หรือ B ซึ่งจะเป็นทำนองที่เปลี่ยนแปลง หรือเพี้ยนไปจากกลุ่มทำนองที่ 1 ส่วนกลุ่มทำนองที่ 3 ก็คือการกลับมาอีกครั้งของทำนองที่ 1 หรือ A และจะสิ้นสุดอย่างสมบูรณ์อาจเรียกย่อ ๆ ว่า ABA ซองฟอร์ม (Song Form) ก็คือการนำเอาตรีบทมาเติมส่วนที่ 1 ลงไปอีก 1 ครั้งในตอนแรกจะได้เป็น AABA ที่เรียกว่าซองฟอร์ม เพราะเพลงโดยทั่ว ๆ ไป จะมีโครงสร้างแบบนี้ รอนโดฟอร์ม (Rondo Form) รูปแบบของเพลงแบบนี้จะมีแนวทำนองหลัก (A) และแนวทำนองอื่นอีกหลายส่วน ส่วนสำคัญคือแนวทำนองหลักแรกจะวนมาขั้นอยู่ระหว่างแนวทำนองแต่ละส่วนที่ต่างกันออกไป เช่น ABABA ABACA ABACADA (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2550: 17-57)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของดนตรีไทย ดังนี้

องค์ประกอบของดนตรีไทย เกิดจากความพยายามของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียง และคีตลักษณ์ ประกอบด้วย

1. เสียง (Tone) เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ แต่สำหรับเสียงที่อึกทึกหรือเสียงรบกวน (Noise) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง (Pitch) ความสั้นยาวของเสียง (Duration) ความเข้มของเสียง (Intensity) และคุณภาพของเสียง (Quality)

2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะในดนตรีไทย พิจารณาได้ 2 ประเภท คือ จังหวะภายในและจังหวะภายนอก

3. ทำนอง (Melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำ ความสั้น-ยาว และความดัง-เบา ทำนองของดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองหลักและทำนองตกแต่ง

4. พื้นผิวของเสียง (Texture) ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ อาจเป็นการนำเสียงมาบรรเลงพร้อมกัน ซึ่งอาจจะพบทั้งแนวตั้งและแนวนอน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง

5. สีสันของเสียง (Tone Color) คุณลักษณะของเสียงที่เกิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย วิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง และขนาด

6. คีตลักษณ์ (Forms) หรือรูปแบบของเพลง สามารถพิจารณาได้จากรูปแบบของเพลง ส่วนที่เป็นกรอบภายนอกและลีลาของเพลง มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 2-15)

ในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีไทย สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงว่า องค์ประกอบของดนตรีไทย แบ่งเป็น 6 องค์ประกอบ ดังนี้

1. มาตราเสียงทางดนตรีไทย (Scale) คล้ายคลึงกับของดนตรีสากล ที่เรียกว่า Diatonic คือมี 7 เสียง แต่ระดับการวางเสียงของไทย 7 เสียง เท่ากันหมด แต่ของสากลจะมีระยะกึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง มีกับฟาและทีกับโด

2. จังหวะของเพลงไทย หมายถึงการแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทยมี 3 อย่างดังนี้ 1) จังหวะสามัญ หมายถึง จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญนี้แบ่งย่อยเป็นชั้น ๆ ซึ่งบอกอัตราความเร็วของ

เพลงจังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จักจังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยปกติฉิ่งจะตีสลับกันเป็น “ฉิ่ง” ซึ่งเป็นจังหวะเบา และ “ฉับ” ซึ่งเป็นจังหวะหนัก 2) จังหวะหน้าทับ คือ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หน้าทับ หมายถึง วิธีตีเครื่องหนัง จำพวกที่เลียนเสียงจากทับ ซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ โดยมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ หน้าทับปรบไก่ เป็นชื่อของหน้าทับประเภทหนึ่ง ซึ่งมีส่วนสัดค่อนข้างยาว (ทุก ๆ อัตรามีความยาวเป็น 2 เท่าของหน้าทับสองไม้) ปราชญ์ทางดนตรีโบราณได้คิดอัตรา 2 ชั้นขึ้นก่อน โดยแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่ (เพลงพื้นเมืองโบราณอย่างหนึ่ง) มาเป็นวิธีที่ของตะโพนและทำนองร้องของลูกคู่ เพลงปรบไก่นั้นร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า-ชะ ฉ่า ไฮ้” และเปลี่ยนมาเป็นเสียงตะโพนดังนี้ พรึง ป๊ะตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง หน้าทับนี้จึง เรียกว่า หน้าทับปรบไก่ ซึ่งเป็นพื้นฐานการที่จะประดิษฐ์หน้าทับอื่น ๆ เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดายง เป็นต้น หน้าทับสองไม้ เป็นหน้าทับที่มีจังหวะสั้น เพื่อใช้กับทำนองเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ เพลงที่มีทำนองทางร้องพลิกแพลง ซึ่งมีความยาวไม่แน่นอน เช่น การด้นสองไม้ ผู้ร้องสามารถพลิกแพลงไปได้ต่าง ๆ หน้าทับสองไม้เป็นพื้นฐานของหน้าทับอื่น ๆ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับเจ้าเซ็น เป็นต้น 3)หน้าทับพิเศษ คือหน้าทับที่ตีประกอบเพลงที่ไม่สามารถใช้หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ได้ เพราะบางเพลงมีจังหวะติด บางทีก็ผสมจังหวะ เช่น เพลงชมตลาด เพลงโอ้ ต่าง ๆ หรือเพลงที่มีจังหวะไม่สม่ำเสมอ เช่น เพลงรัวต่าง ๆ เพลงบางประเภทสามารถตีหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองได้ แต่ไม่นิยมตี เช่น เพลงภาษา นอกจากจะแต่งทำนองและเนื้อร้องเลียนแบบของชาติต่าง ๆ แล้ว ยังต้องใช้หน้าทับกำกับจังหวะให้ฟังเป็นเพลงของชาตินั้นจริง ๆ เช่น เพลงแขก ก็ใช้หน้าทับแขก เพลงมอญ ก็ใช้หน้าทับมอญ

3. ทำนอง (ทาง) ปราชญ์ทางดนตรีได้กำหนดระดับเสียงโดยยึดเครื่องเป่าเป็นหลัก ได้ว่าดนตรีไทยมี 7 บันไดเสียงนั่นเอง มาตรฐานของเพลงไทยนั้นอยู่ที่ทำนองอันเป็นแม่บทซึ่งเรียกกัน ว่า“ลูกฆ้อง” (basic melody) เมื่อผู้แต่งสร้างทำนองหรือลูกฆ้องขึ้นมา นักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็จะแปลทำนองต่าง ๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตน เช่น นักดนตรีที่บรรเลงระนาดเอกก็แปลลูกฆ้อง เป็นทำนองระนาดเอก คนระนาดทุ่มก็แปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองระนาดทุ้ม ก็เรียกเป็น “ทางระนาดเอก” หรือ “ทางระนาดทุ้ม” เป็นต้น ทาง มีความหมาย 3 ประการ ได้แก่ หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองของเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หมายถึง มาตราเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งมีความสูงต่ำไม่เท่ากัน ถ้าจะเทียบกับดนตรีสากลก็เป็นคีย์หรือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กุญแจเสียง เพลงไทย แบ่งได้เป็น 7 ทาง คือ ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องวง ใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า "ลูกเพียงออ" ทางในสูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง ทางเพียงออบน (หรือทางนอก) สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง ทางกรวด (หรือทางนอก) สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง ทางชวา สูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง

4. การประสานเสียง เพลงไทยมีการประสานเสียง แต่ก็เป็นการประสานเสียงแบบไทย หรือเรียกว่า (Heterophony) ซึ่งเป็นลักษณะของการประสานเสียงในแนวนอน คือ มีทำนองหลัก และมีการแปลทำนองหลักออกเป็นแนวต่าง ๆ นอกจากการแปลทางแล้ว ลูกเล่นต่าง ๆ ของเพลงและเทคนิคในการบรรเลงของนักดนตรีก็มีผลในการทำให้เกิดแนวของการบรรเลงต่างกันหลายแนว กลายเป็นการประสานเสียงแบบหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะแบบไทย ๆ

5. รูปแบบของเพลงไทย ในเพลงไทยมีการแบ่งวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอน คือเริ่มต้นจากการแบ่งเป็นวรรคก่อน หลายวรรครวมกัน เรียกว่า ท่อนบ้าง ตัวบ้าง จับบ้าง ลาบ้าง องค์บ้าง แล้วแต่ลักษณะของเพลงเป็นประเภท ๆ ไปดังนี้ การแบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีหน้าทับ (เครื่องหนัง) ที่กำหนดจังหวะไปทุกระยะ หน้าทับนี้มีหลายชนิด เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้และหน้าทับพิเศษต่าง ๆ ทำนองเพลง 1 วรรค หมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับความยาวของหน้าทับ 1 เที่ยว หรือเรียกว่า 1 จังหวะ เช่นเพลงที่มี 4 จังหวะหน้าทับ ก็หมายถึง เพลงนั้นมี 4 วรรค บางที่ก็มีความหมายไปอีกอย่างหนึ่ง คือ หมายถึงส่วนประกอบที่รวมกันเป็นท่อน เช่น ท่อนหนึ่งมี 4 จังหวะ และแบ่งออกเป็น 2 วรรค วรรคละ 4 จังหวะ แต่ละวรรคอาจจะบรรเลง กลับต้น 2 ครั้ง หรือไม่กลับก็ได้ การแบ่งเป็นท่อน หมายถึง ทำนองที่ประกอบตั้งแต่ 2 วรรค ขึ้นไปหรือหลาย ๆ วรรคมารวมกัน เรียกว่า ท่อน หลายๆ ท่อนมารวมกัน เกิดเป็นเพลง การแบ่งเป็นตัว ความจริงคำว่า "ตัว" ก็คือ "ท่อน" นั่นเอง แต่ใช้สำหรับเรียกการแบ่งเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิดต่าง ๆ เชิดทุกชนิดแบ่งเป็นตัว (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะพิเศษของเพลงที่แบ่งเป็นตัว คือ แต่ละตัวมักลงท้ายอย่างเดียวกันแทบทั้งสิ้น ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องลงท้ายเหมือนกันก็ได้ การแบ่งเป็นจับ เป็นการบรรเลง เช่น เพลงเชิดนอก ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน "จับลิงหัวค่ำ" คือ ถ้าเชิดหนังจับออกมา ปี่ก็เป่าจับด้วยทุกครั้ง ด้วยเหตุนี้จึงถือ ว่าการบรรเลงเพลงเชิดนอกที่ถูกต้องจะต้องบรรเลงให้ครบ 3 จับ การแบ่งเป็นองค์เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งเป็นเพลงประเภท "เพลงตระ" นั้น จะแบ่งออกเป็นองค์แทนการ

เรียกว่า ท่อน ซึ่งความจริงองค์กับท่อนก็เหมือนกัน แต่เป็นการยกย่อง เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงให้ใช้คำว่า “องค์” เป็นการแสดงความเคารพนั่นเอง

6. อารมณ์เพลง พระเจนดุริยางค์ ได้ให้คำอธิบายอารมณ์เพลงว่า บทเพลงประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ บางชนิดทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกต่าง ๆ เช่น ความองอาจ ความสง่างาม ความเคารพ ความเข้มแข็ง เศร้าสลดขมขื่น ทั้งนี้ยังแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์ จะตั้งจุดมุ่งหมายและโน้มความรู้สึกให้เกิดในบทเพลงอย่างใดสำหรับผู้บรรเลงและผู้ฟัง การบรรเลงก็จำเป็นต้องมีความเข้าใจและรู้รสในความสัมผัสระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกันกับจังหวะประกอบทั้งลีลาร้องเพลงอีกด้วย จึงจะเกิดผลสมบูรณ์ ดังนั้น องค์ประกอบของดนตรีไทย สามารถโน้มน้าวให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอารมณ์และภาพพจน์ต่าง ๆ ได้เหมาะสมกับลักษณะแบบไทย
(สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545: 54-73)

ในเรื่ององค์ประกอบของดนตรี จเร สำอาง กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทย โดยสรุปความดังนี้

องค์ประกอบ	**ร่าเริง**	**เศร้า**	**ตื่นเต้น**
ความถี่	สูง	ต่ำ	หลากหลาย
ทำนอง	หนัก	เบา	หนัก
ความเร็ว	เร็ว	ช้า	กลาง
ความดัง	ดัง	เบา	หลากหลาย
จังหวะ	ไม่สม่ำเสมอ	สม่ำเสมอ	ไม่สม่ำเสมอ

ตารางที่ 1 แสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก

จากตารางแสดงถึงองค์ประกอบของดนตรีที่เกิดขึ้นในลักษณะต่าง ๆ ทำให้ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของผู้ฟัง เช่น ความถี่ของเสียงสูง ทำให้อารมณ์ร่าเริง เป็นต้น (จเร สำอาง, 2550: 47-48)

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีไทย พบว่า นักวิชาการส่วนใหญ่จะให้คำอธิบายในเรื่องเนื้อหาที่สอดคล้องกัน จะต่างกันที่การจำแนกองค์ประกอบออกเป็นส่วนใดบ้าง

ดังเช่น พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของดนตรีไทย จำแนกเป็น 3 พวก ดังนี้

1. ท่วงทำนอง (Melody) มี 3 องค์ประกอบ ได้แก่ ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมี 7 ระดับเสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่า ๆ กัน ความดัง-ค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดัง-ค่อยแตกต่างกัน มีผลต่อการแสดงออกของธาตุ

สุนทรียะไม่เหมือนกัน และคุณภาพเสียง (Tone Color) เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมให้สีสันแตกต่างกัน

2. การประสานเสียง (Harmony) มี 2 องค์ประกอบ ได้แก่ การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในขนบนั้น ไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ และการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) ระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้น แต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน

3. จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยมี 2 องค์ประกอบ ได้แก่ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ โดยมี รายละเอียดดังนี้

จังหวะฉิ่ง จำแนกการกำกับจังหวะได้ 6 ประเภท ได้แก่ การตีแบบเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉับ) แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะ ใช้ในเพลงเถาต่าง ๆ แต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกันได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับการบรรเลง การตีเปิด-ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือฉิ่งโลม) เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้นและอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน การตีในลักษณะเช่นนี้ ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน โดยการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ การตีแบบเปิด-เปิด เป็นการกำกับจังหวะแบบตีเปิดอย่างเดียว มักใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ การตีแบบปิด-ปิด (ฉับ-ฉับ) เป็นการกำกับจังหวะแบบปิด อย่างเดียว เสียงที่ได้เป็นเสียง ฉับ เช่น จังหวะในเพลงเชิดจีน และการตีประสม เป็นการกำกับคละเคล้ารูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี่

จังหวะหน้าทับ คือ กระบวนการที่นำเสียงกลอง มาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี หน้าทับที่มักถูกนำมาใช้ประจำและอาจถือว่าเป็นหน้าทับสำคัญที่ผู้เรียนดนตรีไทย ต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษต่าง ๆ เฉพาะเพลงและเฉพาะสำเนียงไป (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 4-7)

นอกจากนี้ นักวิชาการหลายท่านยังให้ความหมายที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของดนตรีเรื่องต่าง ๆ เพิ่มเติม ดังนี้

สันทัด ตัณฑนันท์ กล่าวถึงเรื่อง จังหวะในดนตรี ดังนี้

จังหวะ หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงที่ดำเนินไปโดยเวลาสม่ำเสมอโดยทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้ คือ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทย มี 3 อย่าง คือ

1. จังหวะสามัญ จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญจะแบ่งย่อยเป็นชั้น ๆ ที่บอกถึงอัตราความเร็วของเพลง

2. จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยฉิ่งจะตีสลับกัน คือ "ฉิ่ง" เป็นจังหวะเบา และ "ฉับ" เป็นจังหวะหนัก

3. จังหวะหน้าทับ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะหน้าทับ คือ ทำนองหรือวิธีตีของเครื่องหนังจำพวกที่เลียนเสียงจากทับซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ทับเป็นเหมือน ผู้กำกับอันสำคัญ เป็นหัวหน้าของบทเพลงอย่างหนึ่ง วิธีตีหรือเพลงของทับนี้เรียกว่า "หน้าทับ" (สันทัด ตัณฑนันท์, 2542: 6)

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงเรื่อง ระดับเสียงของดนตรีไทย ดังนี้

ปัจจุบันการผสมวงของไทยมีอยู่ 3 ประเภทหลัก ได้แก่ ปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่จะผสมกันเป็นวงเดียวกันต้องสร้างให้เสียงเข้ากันก่อน โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นหลักในการเทียบเสียง (มนตรี ตราโมท, 2540: 14)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท กล่าวถึงเรื่อง "ทาง" ดังนี้

"ทาง" มีความหมาย3 ประการ คือ วิธีดำเนินของทำนองเพลง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง และบันไดเสียง (Key) มีดังนี้

1. ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด เรียกชื่อตามลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด) ลูกเพียงออนี้ โดยมากก็มักเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing sound) แทบทุกเพลงทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

2. ทางใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบละครและโขน

3. ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้กับเสียงนี้ และใช้ประกอบโขนและหนังใหญ่

4. ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้หรือเรียกว่าทางนอกต่ำ ตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางมโหรีและเครื่องสาย

5. ทางกรวดหรือทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

6. ทางกลางแหบ ด้วยปี่กลางต้องเป่าทางแหบ เช่นเดียวกับปี่ในเป่าทางนอก

7. ทางชวา เรียกตามชื่อปี่ชวาที่ใช้ประกอบเสียงนี้ ทางนี้ใช้กับการบรรเลงที่ผสมปี่ชวา (มนตรี ตราโมท, 2545: 68-70)

จากองค์ประกอบของดนตรีดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า องค์ประกอบของดนตรีประกอบไปด้วย ทำนอง จังหวะ พื้นผิวและการประสานเสียง สีสันของเสียง รูปแบบและสังคีตลักษณ์ ซึ่งองค์ประกอบดังกล่าวส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของผู้ฟัง

ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบของดนตรี เรื่องทำนอง มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง นำเรื่องอัตราจังหวะมาเป็นตัวกำหนดความช้าเร็วของเพลง นำเรื่องจังหวะหน้าทับ มาเป็นตัวกำหนดในการเลือกกระสวนจังหวะกลอง และนำเรื่องรูปแบบทำนอง มาเป็นตัวกำหนดท่อนเพลงในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง

2.2 ประเภทเพลงไทย

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวถึงเรื่อง การแบ่งประเภทของเพลงไทย ดังนี้

เพลงไทยแต่ละประเภท สะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีของคนไทยในอดีต เช่น การแบ่งประเภทเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น ซึ่งเพลงประเภทนี้ใช้บรรเลงเพื่อบูชาพระรัตนตรัยและอัญเชิญทวยเทพต่าง ๆ ให้มาในพิธีอันเป็นการแสดงถึงความเชื่อของคนไทยในอดีต การแบ่งเป็นประเภทเพลงสำหรับใช้ในบางกิจกรรม การประกอบพิธีต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่กระทำอยู่ในสังคมไทย เช่น การทำพิธีเวียนเทียน เป็นต้น การแบ่งเพลงประเภทเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ และอื่น ๆ ที่แสดงถึงความเป็นอยู่ พฤติกรรม และการละเล่นในสังคมไทย ผลการสร้างสรรค์จากความคิดและภูมิปัญญาของคนไทยในอดีตจะช่วยให้คนปัจจุบันได้เข้าใจถึงความคิด ความเชื่อ และการดำเนินชีวิตของคนไทยในอดีต อันเป็นมรดกตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน ประเภทเพลงไทยที่แบ่งออกเป็นเพลงสำหรับบรรเลงดนตรีล้วน ๆ เพลงสำหรับขับร้อง และเพลงประกอบการรำ โดยแบ่งตามลักษณะของเพลงไทยประเภทต่าง ๆ ดังนี้

เพลงชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว หรือเพลงเร็ว จะสังเกตได้จากเสียงฉิ่งปกติแล้วการตีฉิ่งจะเริ่มด้วยเสียง ฉิ่งและจบด้วยเสียงฉับตีสลับกันไปจนกว่าจะจบการบรรเลง ถ้าช่วงระหว่างเสียงฉิ่งและฉับเร็วกระชับติดกัน แสดงว่าเป็นเพลงชั้นเดียว หรือสังเกตได้จากทำนองร้อง เพลงชั้นเดียวจะเอื้อนน้อย หรือไม่มีการเอื้อนเลยก็ได้

เพลงสองชั้น *หมายถึง เพลงที่มีจังหวะปานกลาง ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงสั้น ๆ ที่ร้องและจำทำนองง่าย ๆ มีความยาวกว่าเพลงชั้นเดียวหนึ่ง*

เท่าตัว หรือสังเกตจากเสียงฉิ่ง ช่วงระหว่างเสียงฉิ่งและฉับห่างกันปานกลาง มีทำนองร้องการร้องเอื้อนไม่มากไม่น้อย เพลงสองชั้นใช้ขับร้องและบรรเลงเพื่อเป็นการขับกล่อม และประกอบการแสดงมหรสพต่าง ๆ

เพลงสามชั้น *หมายถึง เพลงที่มีจังหวะช้า ต้องใช้เวลาบรรเลงและขับร้องนานกว่าเพลงในอัตราอื่น ๆ ถ้าจะสังเกตเสียงฉิ่ง ช่วงระหว่างเสียงฉิ่งและฉับห่างกันมาก ทำนองร้องจะมีลักษณะการร้องเอื้อนยาว ๆ เพลงสามชั้นใช้ขับร้องและบรรเลงในโอกาสทั่วไป*

เพลงเถา *หมายถึง เพลงขนาดยาวที่มีเพลง 3 ชนิดติดต่ออยู่ในเพลงเดียวกัน โดยมีการบรรเลงเพลงสามชั้นก่อน แล้วเป็นเพลงสองชั้น ลงมาจนถึงเพลงชั้นเดียว เรียกว่า เพลงเถา*

เพลงเกร็ด *เป็นเพลงที่นำมาขับร้องและบรรเลงเป็นเพลง ๆ ไป อาจเป็นอัตราจังหวะใด จังหวะหนึ่งในชุดของเพลงเถา หรือเป็นเพลงใดเพลงหนึ่ง จากชุดเพลงตับหรือเพลงเรื่องก็ได้ เพลงเกร็ด ที่ขับร้องและบรรเลงกันอยู่โดยทั่วไป มักจะมีบทร้องที่มีความหมาย มีคติมีความซาบซึ้ง ประทับใจและมีช่วงทำนองที่มีความไพเราะเป็นพิเศษ ตัวอย่างเพลงเกร็ด เช่น เพลงแป๊ะ (สามชั้น) เพลงแขกสาหร่าย (สองชั้น) เป็นต้น*

เพลงละคร *หมายถึง เพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงในการแสดงโขน ละคร และมหรสพต่าง ๆ มีทั้งร้องแล้วดนตรีรับ ทั้งร้องคลอดนตรี เคล้า และลำลอง ขึ้นอยู่กับลักษณะการแสดงนั้น ๆ ตัวอย่างเพลงละคร ได้แก่ เพลงอัตราสองชั้น เช่น เพลงสร้อยเพลง เพลงเวสสุกรรม เพลงพญาโศก เพลงในอัตราชั้นเดียว เช่น เพลงนาคราช เพลงหนีเสือ เพลงลิงโลด และเพลงพิเศษ ที่ใช้เฉพาะละครแท้ ๆ เช่น เพลงช้าปี่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ร่าย เพลงยานี เพลงชมตลาด เป็นต้น เพลงที่ใช้ร้องประกอบละครหรือมหรสพอื่น ๆ ต้องใช้ให้ถูกต้องตามอารมณ์ของตัวละคร เช่น เพลงพญาโศก เพลงสร้อยเพลง ใช้สำหรับอารมณ์โศก เพลงนาคราช เพลงลิงโลด ใช้สำหรับอารมณ์โกรธ เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ชาตรี ใช้สำหรับอารมณ์รักหรือเกี้ยวพาราสี เป็นต้น*

เพลงลา *หมายถึง เพลงที่ผู้ขับร้องและบรรเลงแสดงเป็นอันดับสุดท้ายก่อนที่การแสดงจะจบลง ซึ่งเป็นไปตามแบบแผนของการแสดงกิจกรรมการบรรเลงดนตรีไทยที่โบราณาจารย์ได้กำหนดไว้ กล่าวคือ เพลงแรกที่บรรเลงคือเพลงโหมโรง และเพลงสุดท้ายต้องบรรเลงเพลงลา เพื่อเป็นการร่ำลาให้ศีลให้พรแก่เจ้าของงานหรือผู้ชมผู้ฟัง เนื้อร้องมีความหมายในทางร่ำลา อาลัยอาวรณ์ และให้ศีล ให้พรแล้ว มักจะมีสร้อยคือ มีการร้องว่า “ดอกเอ๋ย เจ้าดอก” และจะมีเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งบรรเลงเลียนเสียงร้องให้คล้ายคลึงกันมากที่สุด ซึ่งเรียกกันเป็นทางภาษาสามัญว่า “การว่าดอก”*

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการว่าดอกอาจใช้ปี่ ซออู้ ขลุ่ย ส่วนเพลงลาที่นิยมบรรเลงกัน เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงอกทะเล เป็นต้น

เพลงเรื่อง *คือ เพลงที่โบราณาจารย์ประดิษฐ์ขึ้น โดยนำเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุด เป็นเรื่อง เพื่อความสะดวกในการใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ กัน เช่น เพลงเรื่องนางหงส์ สำหรับใช้บรรเลงประกอบพิธีศพ เพลงเรื่องฉิ่งพระฉันสำหรับใช้บรรเลงตอนพระฉันภัตตาหาร และเพลงเรื่องสร้อยสน เพื่อใช้บรรเลงในโอกาสทั่วไป*

นอกจากนั้น ยังเป็นการรวบรวมเพลงที่มีลักษณะคล้าย ๆ กันมาไว้ด้วยกัน เพื่อความสะดวกในการจดจำ ที่น่าสังเกต คือ มักจะนิยมบรรเลงเพลงเรื่อง โดยการบรรเลงเฉพาะดนตรีไม่มีร้อง การบรรเลงเพลงเรื่องโดยทั่วไปประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว และจบลงด้วยเพลงลา เช่น เพลงเรื่องสร้อยสน ประกอบด้วยเพลงสร้อยสน เพลงพวงร้อย แล้วออกด้วยเพลงสองไม้ และเพลงเร็ว จบด้วยเพลงลา (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 18-24)

ในเรื่องเดียวกันนี้ สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงเรื่อง ประเภทเพลงไทย ดังนี้

เพลงโหมโรง *หมายถึง เพลงที่บรรเลงในอันดับแรกสำหรับงานต่าง ๆ เพื่อเป็นการประกาศให้รู้ว่าขณะนี้งานดังกล่าวกำลังจะเริ่มขึ้นแล้ว และเป็นการบรรเลงเพื่อเคารพสักการะครูอาจารย์และอัญเชิญเทพยดามายังสถานมงคลพิธีนั้นด้วย เพลงโหมโรงแบ่งได้หลายลักษณะ ดังนี้*

โหมโรงเช้า ใช้บรรเลงในงานมงคลพิธีต่าง ๆ ซึ่งจะมีขึ้นในตอนเช้า เช่น ที่รู้จักกันเป็นสามัญว่างานสวดมนต์เย็นฉันเช้า เพลงที่บรรเลง ได้แก่ สาธุการ เหาะ รัวกลม และชำนาญ

โหมโรงกลางวัน เป็นเพลงโหมโรงที่เกิดขึ้นจากประเพณีการแสดงมหรสพในสมัยโบราณ ถ้าเป็นการแสดงกลางวัน ซึ่งได้เริ่มแสดงตั้งแต่เช้ามาแล้ว เมื่อถึงเวลาเที่ยงจะต้องหยุดพักกลางวัน เพื่อให้ตัวละครและผู้บรรเลงดนตรี ตลอดจนผู้ร่วมงานการแสดงนั้นได้หยุดพักและรับประทานอาหารกลางวัน โหมโรงกลางวัน ประกอบด้วยเพลงกราวใน เชิด ชุบ ลา กระบองกัน เสมอข้ามสมุทร เชิดฉาน ปลูกต้นไม้ ชายเรือรุกรัน แผละ เหาะ โล้ และวา

โหมโรงเย็น เป็นเพลงชุดที่ใช้บรรเลงในตอนเย็นของงาน ประกอบด้วย เพลงสาธุการ ตระโหมโรง รัวสามลา ต้นชุบ เข้าม่าน ปฐม ลา เสมอ รัว เชิด กลม ชำนาญ กราวใน ต้นชุบ และลา

โหมโรงเสภา เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มีการนำ ปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบการขับเสภา การโหมโรงเสภาใช้ลักษณะเดียวกันกับโหมโรงก่อนการแสดงละคร คือ ปี่พาทย์จะบรรเลงหน้าพาทย์ชุดต่าง ๆ จนกระทั่งถึงเพลงวา แล้วเริ่มการแสดง ต่อมาเพื่อไม่ให้เสียเวลามาก ใช้บรรเลงเพลงวาเพลงเดียว จากนั้นก็เปลี่ยนมาใช้เพลงในอัตราสองชั้นและสามชั้นตามความนิยม แต่ก็ยังยึดถือกันว่า ต้องจบด้วยทำนองตอนท้ายของเพลงวา นอกจากนั้น ยังกำหนดให้บรรเลงเพลงรัว ซึ่งเรียกกันเป็นสามัญว่า “รัวประลองเสภา” แล้วจึงบรรเลงเพลงโหมโรง

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยา พฤติกรรมต่าง ๆ และอารมณ์ของตัวละคร เช่น เพลงโอดสำหรับร้องไห้ เสียใจ เพลงกราวรำสำหรับเยาะเย้ยสนุกสนาน เพลงเชิดฉานสำหรับพระรามตามกวาง เพลงแผละสำหรับครุฑบินเพลงคุกพาทย์สำหรับทศกัณฐ์แสดงอิทธิฤทธิ์ความโหดร้ายหรือสำหรับหนุมานแผลงอิทธิฤทธิ์หาวเป็นดาวเป็นเดือน เป็นต้น นอกจากนั้นยังหมายถึงเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาสมมุติที่แลไม่เห็นตัวตน เช่น เพลงสาธุการ เพลงตระเชิญ เพลงตระนิมิต เพลงกระบองกัน สำหรับเชิญเทพยดาให้เสด็จมา แต่ไม่มีใครมองเห็นการเสด็จมาของเทพยดาในเวลานั้น เช่น บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูดนตรีและนาฏศิลป์ และยังเป็นเพลงที่บรรเลง ประกอบกิริยาที่เป็นอดีต ไม่ใช่ปัจจุบัน เช่น เมื่อพระเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทรีจบลง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงทยอยโอด คือ บรรเลงเพลงโอดกับเพลงทยอยสลับกัน เพื่อประกอบกิริยาคร่ำครวญโศกเศร้าเสียใจของพระนางมัทรีตัวเอกของกัณฑ์นี้ เมื่อทราบว่าพระเวสสันดรได้บริจาค 2 กุมารกัณหาและชาลีให้แก่พราหมณ์ชูชกไป พระเทศน์เรื่องนี้จนจบลงแล้ว แต่วงปี่พาทย์เพิ่งจะบรรเลงเพลงประกอบเรื่องอย่างนี้ถือว่าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยาสมมติที่เป็นอดีต เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์นิยมบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว ไม่มีร้อง เพลงหน้าพาทย์แบ่งตามฐานันดร แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ หน้าพาทย์ธรรมดา ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครที่เป็นสามัญชน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ไม่บังคับความยาว การจะหยุด ลงจบ หรือเปลี่ยนเพลง ผู้บรรเลงจะต้องดูท่ารำของตัวละครเป็นหลัก เพลงหน้าพาทย์ชนิดนี้ โดยมากใช้กับการแสดงลิเกหรือละคร เช่น เพลงเสมอ เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เชิด เพลงรัว เพลงโอด เป็นต้น หน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบกิริยา อารมณ์ของตัวละครผู้สูงศักดิ์หรือเทพเจ้าต่าง ๆ เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทบังคับความยาว ผู้รำจะต้องยึดทำนองและจังหวะของเพลงเป็นหลักสำคัญ จะตัดให้สั้นหรือเติมให้ยาวตามใจชอบไม่ได้ โดยมากใช้กับการแสดงโขน ละคร และใช้ในพิธีไหว้ครู ครอบครู ดนตรีและนาฏศิลป์ เช่น เพลงตระนอน เพลงกระบองกัน เพลงตระบรรทมสินธุ์ เพลงบาทสกุณี เพลงองค์พระพิราพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงองค์พระพิราพ ถือกันว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุดในบรรดาเพลงหน้าพาทย์ทั้งหลาย

เพลงหน้าพาทย์แบ่งตามหน้าที่การนำไปใช้ประกอบการแสดงของตัวละคร โดยสามารถแบ่งได้ 7 ลักษณะคือ

เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมา ได้แก่ เพลงเสมอ ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางระยะใกล้ ไปช้า ๆ ไม่รีบร้อน เพลงเชิด ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางระยะไกล ไปมาอย่างรีบร้อน เพลงโคมเวียน ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางในอากาศของเทวดาและนางฟ้า เพลงแผละ ใช้ประกอบกิริยาการไปมาของสัตว์มีปีก เช่น นก ครุฑ และเพลงชุบ ใช้ประกอบกิริยาการไปมาของตัวละครที่มีศักดิ์ต่ำ เช่น นางกำนัล

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพ ได้แก่ เพลงกราวนอก สำหรับการยกทัพของมนุษย์ลิง และเพลงกราวใน สำหรับการยกทัพของยักษ์

เพลงหน้าพาทย์ประกอบความสนุกสนานร่าเริง ได้แก่ เพลงกราวรำ สำหรับกิริยาเยาะเย้ย เพลงสีนวล เพลงช้า เพลงเร็ว สำหรับแสดงความรื่นเริง และเพลงฉุยฉาย แม่ศรี สำหรับแสดงความภูมิใจในความงาม

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ได้แก่ เพลงตระนิมิต สำหรับการแปลงกายชุบคนตายให้ฟื้น เพลงคุกพาทย์ สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือเหตุการณ์อันน่าสะพรึงกลัว เพลงรัว ใช้ทั่วไปในการสำแดงเดชหรือแสดงปรากฏการณ์โดยฉับพลัน

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการต่อสู้และและติดตาม ได้แก่ เพลงเชิดนอก สำหรับการต่อสู้หรือการไล่ติดตามของตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์ เช่น หนุมานไล่จับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานไล่จับนางเบญจกาย เพลงเชิดฉาน สำหรับตัวละครที่เป็นมนุษย์ไล่ตามสัตว์ เช่น พระรามตามกวาง เพลงเชิดกลอง สำหรับการต่อสู้ การรุกไล่ฆ่าฟันกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โดยทั่วไป และเพลงเชิดฉิ่ง ใช้ประกอบการรำก่อนที่จะใช้อาวุธสำคัญหรือก่อนกระทำกิจสำคัญ

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงอารมณ์ทั่วไป ได้แก่ เพลงกล่อม สำหรับการขับกล่อมเพื่อการนอนหลับ เพลงโลมสำหรับการเข้าพระเข้านาง การเล้าโลมด้วยความรัก เพลงโอดสำหรับการร้องไห้ และเพลงทยอย สำหรับอารมณ์เสียใจเศร้าใจขณะเคลื่อนที่ไปด้วย เช่น เดินพลางร้องไห้พลาง

เพลงหน้าพาทย์เบ็ดเตล็ด ได้แก่ เพลงตระนอน แสดงการนอน เพลงลงสรง สำหรับการอาบน้ำ เพลงเชิดเหล้า สำหรับการกิน การดื่มสุรา เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์ทั้ง 7 ลักษณะ ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่นำมาใช้ในการแสดงต่าง ๆ เช่น ลิเก ละคร และโขนอยู่บ่อย ๆ

เพลงหางเครื่อง *คือ เพลงเล็ก ๆสั้น ๆ ที่บรรเลงต่อจากเพลงแม่บท (เพลงเถา หรือเพลงสามชั้น) หลังจากที่บรรเลงเพลงนั้นจบลงแล้ว บางครั้งเรียกว่า เพลงลูกบท เพราะใช้บรรเลงเพลงต่อจากเพลงแม่บท เพลงหางเครื่อง เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียว ที่มีท่วงทำนองค่อนข้างเร็ว กระฉับกระเฉงให้ความเพลิดเพลินสนุกสนาน และเป็นเพลงที่มีเสียงสำเนียงเดียวกันกับแม่บทที่บรรเลงนำมาก่อน เช่น บรรเลงเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา จบแล้วบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงมอญมอบเรือ อัตราจังหวะสองชั้น เพลงมอญมอบเรือ สองชั้น ก็เรียกว่า เพลงหางเครื่อง การบรรเลงจะจบด้วยการออกลูกหมดเสมอ และนิยมบรรเลงเฉพาะดนตรีอย่างเดียวไม่มีร้อง*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงตับ *หมายถึง เพลงที่มีลักษณะการนำบทเพลงมาบรรเลงต่อกันหลาย ๆ เพลง ได้แก่ ตับเรื่องและตับเพลง*

ตับเรื่อง หมายถึง เพลงที่นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกัน มีบทร้องที่เป็นเรื่องเดียวกันและดำเนินไปโดยลำดับ ฟังแล้วรู้เรื่องโดยตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ส่วนทำนองเพลงจะเป็นคนละอัตรา คนละประเภท เพลงตับเรื่อง ยังหมายถึง เพลงที่ร้องและบรรเลง ประกอบการแสดงโขนและละครที่เป็นเรื่องเป็นชุด หรือเป็นตอน ตัวอย่างของเพลงตับเรื่อง เช่น ตับนางลอย ตับพระลอ (ตับเจริญศรี) และตับนางซินเดอริลลา

ตับเพลง หมายถึง เพลงที่นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกัน สำนวนสอดคล้องต้องกัน คือ มีเสียงขึ้นต้นเพลงคล้าย ๆ กัน คือ สำเนียงคล้าย ๆ กัน เป็นเพลงในอัตรา

จังหวะเดียวกัน เช่น เป็นสองชั้นเหมือนกัน หรือสามชั้นเหมือนกัน ส่วนบทร้องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร เรื่องเดียวกันหรือไม่ ถือว่าไม่เป็นสิ่งสำคัญ ตัวอย่างตับเพลง เช่น ตับลมพัดชายเขา (สามชั้น) ตับต้นเพลงฉิ่ง (สามชั้น) และตับต้นเพลงฉิ่ง (สองชั้น)

เพลงภาษาและการออกภาษา *หมายถึง เพลงไทยที่มีชื่อขึ้นต้นเป็นชื่อของชาติอื่น ภาษาอื่น เช่น เพลงจีนขิมเล็ก เพลงเขมรพายเรือ เพลงมอญรำดาบ เพลงพม่ารำขวาน เพลงแขกยิงนก เพลงฝรั่งรำเท้า เป็นต้น เพลงภาษาเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยได้แต่งขึ้นโดยเลียนสำเนียงภาษาต่าง ๆ เหล่านั้น เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นคล้าย ๆ กับเพลงหางเครื่อง ต่างกันที่ว่าเพลงหางเครื่องนิยมบรรเลงต่อท้าย เพลงแม่บทที่บรรเลงนำมาก่อนเพียง 1 เพลงหรือ 2 เพลงเท่านั้น และต้องเป็นเพลงที่มีเสียงหรือสำเนียง เดียวกันกับเพลงแม่บท ส่วนเพลงภาษา บางทีบรรเลงติดต่อกันไปหลาย ๆ ภาษา ที่เรียกว่า “ออกภาษา” หรือ “ออกสิบสองภาษา” วิธีออกภาษาตามระเบียบแบบแผนวิธีการบรรเลงเพลงภาษา ที่นิยมใช้บรรเลงกันอยู่โดยทั่วไปนั้น มีหลักอยู่ว่าต้องออก 4 ภาษาแรก คือ จีน เขมร ตะลุง พม่า แล้วจึงออกภาษาอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งสมัยก่อนคงจะมีถึง 12 ภาษา จึงมักนิยมเรียกกันติดปากว่า “ออกสิบสองภาษา”*

การบรรเลงเพลงภาษาและออกภาษานี้ เป็นที่นิยมกันมาก บางทีบรรเลงเพลงสามชั้นสำเนียงแขก ก็ออกภาษาแขกต่อท้าย บางทีก็นำเพลงภาษามาบรรเลง 2-3 เพลงติดต่อกัน บางทีก็นำเพลงภาษาไปใช้ในละครพันทาง บางครั้งก็ใช้สำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ที่ใช้บรรเลงในงานศพ เพื่อเป็นการผ่อนคลายความเศร้าโศก เพลงออกภาษาที่ใช้บรรเลงกันมาแต่เดิม ใช้บรรเลงเฉพาะดนตรีล้วนไม่มีร้อง ในปัจจุบันมีการนำเอาเนื้อร้องเข้าประกอบเพลงภาษาด้วย เพื่อเป็นการสร้างความสนุกสนาน เพลิดเพลินแก่ผู้ชมและผู้ฟังได้อีกแบบหนึ่ง

เพลงลูกหมด *เป็นเพลงเล็ก ๆ สั้น ๆ มีจังหวะเร็วเทียบเท่าเพลงชั้นเดียว สำหรับบรรเลงต่อท้ายเพลงต่าง ๆ เพื่อแสดงว่าจบเพลงหรือที่เรียกกันเป็นสามัญว่า “ออกลูกหมด” การบรรเลงเพลงลูกหมดหรือการออกลูกหมดนี้ นอกจากจะมีความหมายว่า เพลงได้จบลงแล้ว ยังเป็นการให้เสียงกับคนร้อง ช่วยให้คนร้องขับร้องได้ตรงกับระดับเสียงของวงดนตรีที่บรรเลง คนร้องที่มีความสามารถ เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงลูกหมดจบลงแล้ว ก็ร้องเพลงได้ทันทีโดยไม่ต้องรอนักดนตรีให้เสียง เพลงลูกหมดมักจะใช้บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้น เพลงเถา และเพลงหางเครื่อง แล้วแต่กรณี และไม่มีการขับร้อง*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเดี่ยว *เป็นการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีสร้างทำนองเพียงเครื่องเดียว โดยมีเครื่องเคาะจังหวะบรรเลงประกอบด้วย ปกติเพลงที่ใช้บรรเลงเดี่ยวจะเป็นเพลงขับร้องและบรรเลงหมู่ทั่วไป แต่จะมีลูกเล่นกลเม็ดในการบรรเลงแพรวพราวมากยิ่งขึ้นไปกว่าตอนบรรเลงหมู่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงความสามารถทั้งการแปรทำนองที่วิจิตรพิสดารของผู้แปร ความแม่นยำในการจดจำลูกเล่น และความชำนาญในการใช้เครื่องดนตรีของผู้เล่น มักจะเลือกเอาเพลงที่มีเสียงครบทั้ง 7 เสียง เพราะในเพลงไทยบางเพลงมีเพียง 5 เสียง จึงไม่เหมาะกับการบรรเลงเดี่ยว หรือเพลงเดี่ยว ด้วยเครื่องดนตรีมีหลายแบบ การเลือกเพลงเดี่ยวที่จะใช้กับเครื่องดนตรีจึงมีความสำคัญ ยกตัวอย่างเช่น การเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียวตลอดเพลง เช่น ซออู้ ใช้เพลงแขกมอญ หรือเพลงกราวใน เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มเสียงใหญ่ ซอด้วง ใช้เพลงเชิดนอก เพลงพญาโศกฯ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่เสียงแหลมเล็ก นอกจากนั้น เพลงเดี่ยวที่นิยมกันทั่วไปได้แก่ ลาวแพน เชิดนอก อาหนู อาเฮีย แป๊ะ การเวก ม้าย่อง ดอกไม้ไทร นกขมิ้น แขกมอญ สารถี พญาโศก ต่อยรูป นารายณ์แปลงรูป กราวในทยอยเดี่ยว เป็นต้น การเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมักจะเป็นวงปี่พาทย์ และเริ่มด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตามลำดับ ส่วนจะบรรเลงเพลงใดก่อนขึ้นอยู่กับความพร้อมของนักดนตรีที่ร่วมวงกันอยู่ รวมทั้งสถานการณ์ในขณะนั้นเป็นส่วนประกอบที่สำคัญด้วย* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 125-142)

ผู้วิจัยได้ศึกษาเพลงไทยประเภทต่าง ๆ พบว่า เพลงไทยมีหลากหลายประเภท นักวิชาการได้แบ่งประเภทของเพลงในลักษณะที่แตกต่างกัน เช่นแบ่งด้วยโอกาสที่ใช้บรรเลง แบ่งโดยลักษณะการบรรเลง หรืออัตราจังหวะของการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 ลักษณะการบรรเลงเพลงไทย

กลวิธีการบรรเลงเพลงไทยในลักษณะต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับลักษณะของเพลง ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เพลงที่บรรเลงมีความสมบูรณ์และตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องศึกษาลักษณะของเพลงให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ ดังที่นักวิชาการหลายท่านได้กล่าวถึงลักษณะเพลงไทย ดังนี้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเรื่อง กรอบลีลาของเพลงเป็นสิ่งสำคัญต่อการสร้างอารมณ์ของเพลงไทย ลีลาของเพลงเรียกกันว่า “ทางของเพลง” ดังนี้

1. เพลงประเภททางพื้น ได้แก่ เพลงประเภทนี้จะใช้กลวิธีการบรรเลงเก็บเป็นหลัก ลักษณะของบทเพลงประเภทนี้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรี มีอิสระในการสร้าง “ทางกลอน” ได้อย่างดียิ่ง ดังนั้นความไพเราะของเพลงจะมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของนักดนตรีที่ต่างกัน

2. เพลงประเภททางกรอ เป็นเพลงที่ดำเนินทำนองช้า ๆ ห่าง ๆ ลักษณะการบรรเลงจะพยายามรักษาทำนองหลักให้มากที่สุด และประดิษฐ์ตกแต่งทำนองเฉพาะส่วนที่จำเป็นจริง ๆ เท่านั้น

3. เพลงประเภทลูกล้อ-ลูกขัด เป็นลีลาของเพลงที่มีลักษณะคล้ายกับการหยอกล้อกันของเครื่องดนตรี การบรรเลงประเภทนี้เครื่องดนตรีจะถูกกำหนดบทบาทให้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนำทำนองและตามทำนอง ลีลาของเพลงประเภทนี้มักจะประกอบด้วยลีลาทำนองต่าง ๆ กัน

ลูกล้อ เป็นลีลาของการบรรเลงล้อเลียน ทำนองของเครื่องดนตรีระหว่างกลุ่มที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำโดยกลุ่มเสียงสูงจะทำหน้าที่บรรเลงนำไปก่อน เมื่อบรรเลงจบกลุ่มที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงล้อเลียนด้วยท่วงทำนองที่เหมือนกันทุกประการ

ลูกต่อ เป็นลีลาการบรรเลงทำนองให้ได้ใจความของทำนองที่สมบูรณ์ในการบรรเลงกลุ่มแรกบรรเลงทำนองจบแล้ว กลุ่มหลังจะบรรเลงทำนองอีกทำนองหนึ่งเพื่อเชื่อมต่อให้ทำนองมีความสมบูรณ์

ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง เป็นลีลาของเพลงที่ท่วงทำนองจะถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรี 2 กลุ่มในลีลาของท่วงทำนองเดียวกัน แต่ช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวหรือเหลื่อมล้ำกัน

4. ลีลาของเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงโดยอาศัยเครื่องดนตรีประเภททำนองเพียงเครื่องเดียว ประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ เพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวมีจุดมุ่งหมายในการนำเสนอทางเพลงของครู ความแม่นยำในกลเม็ดเด็ดพรายของนักดนตรี และแสดงทักษะความสามารถการบรรเลง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 21-26)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึง เรื่องเทคนิคการบรรเลง โดยสรุปความว่า ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดวิธีการบรรเลงดนตรีด้วยเทคนิคใหม่เป็นคนแรกที่ใช้วิธีตีแบบสะบัด รัว ขยี้ ตีกรอ และตีด้วยวิธีพลิกแพลงต่าง ๆ ยกตัวอย่าง เช่น ตีกรอ คือ การตีระนาดหรือฆ้อง โดยตีคู่แปด หรือคู่อื่น ๆ เป็นเสียงยาว ทำให้เกิดเสียงเพลงที่อ่อนหวาน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546: 4-9)

ในเรื่องเดียวกันนี้ บุษกร สำโรงทอง กล่าวถึงเรื่อง “หลักการดำเนินทำนอง” ดังนี้

หลักการดำเนินทำนองสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ จะต้องยึดทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ในทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือจะต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตกหรือลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้น สิ่งสำคัญ คือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองต้องสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางเสียงไปในทางเดียวกัน หากทิศทางของเสียงในประโยคทำนองหลักมีลักษณะเรียงเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูงจึงจะกลมกลืนกันมากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ทำนองเพลงไทยเปรียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ลักษณะเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางกรอ เพลงทางพื้น เพลงหน้าพาทย์ เพลงฉิ่ง ดังนั้น การดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี คือ การดำเนินทำนองซ้ำกัน ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ต้องพยายามคิดหาทางการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทีที่น่าฟังไม่ใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีเท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี ขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง การนำไปใช้จริงจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้น การพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นเป็นสิ่งสำคัญ (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 16-20)

จากการศึกษาเรื่องลักษณะของเพลงไทย และวิธีการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการกำหนดรูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรีและวงดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของเสียงและสอดคล้องกับบทเพลงสำเนียงต่าง ๆ ที่ประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4 สำเนียงในเพลงไทย

ผู้วิจัยได้ศึกษาในเรื่องของสำเนียงเพลงไทย พบว่านักวิชาการหลายท่านได้เสนอแนวคิดและทฤษฎีที่สามารถนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ได้ โดยมีเนื้อหาดังนี้

ธีรชัย แสงม่วงยาง กล่าวถึงเรื่อง การใช้บันไดเสียงในดนตรีไทยกับสำเนียงภาษาเพลงต่าง ๆ ดังนี้

1. บันไดเสียงโด (ดรม x ซล x) มักจะอยู่ใช้เพลงที่มีสำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงไทย สำเนียงแขก

2. บันไดเสียงเร (รมฟ x ลท x) มักจะอยู่ในเพลงที่มีสำเนียงแขก

3. บันไดเสียงฟา (ฟซล x ดร x) มักจะอยู่ในเพลงที่มีสำเนียงเขมรเป็นส่วนใหญ่ แต่อาจจะมีในเพลงที่มีสำเนียงมอญบ้าง

4. บันไดเสียงซอล (ซลท x รม x) มักจะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงแขกเป็นส่วนใหญ่อาจใช้ในเพลงที่มีสำเนียงไทยบ้าง แต่เป็นส่วนน้อย

5. บันไดเสียงลา (ลทด x มฟ x) เป็นระบบเสียงที่ใช้ในเพลงโบราณ เช่น สำเนียงขอม สำเนียงไทย เป็นต้น แต่พบได้น้อย เนื่องจากเมื่อนำมาบรรเลงในเพลงประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่าทำให้บรรเลงได้ยาก

6. บันไดเสียงที (ทดร x ฟซ x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงมอญเป็นส่วนใหญ่อาจใช้ในเพลงที่มีสำเนียงเขมรบ้าง แต่ก็มีส่วนน้อย (ธีรชัย แสงม่วงยาง, 2546: ออนไลน์)

ในเรื่องสำเนียงเพลง มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้กล่าวถึงดังนี้

ลักษณะบทเพลงมิได้คำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลง แต่คำนึงถึงว่าบทเพลงนั้น ๆ ควรบรรเลงในบันไดเสียงใดแล้วมีความไพเราะความเหมาะสมกับประเภทของบทเพลง

1. เพลงสำเนียงเขมร เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับเสียงฟา ดังนั้นบันไดเสียงของเพลงสำเนียงเขมรจึงเป็น ฟซล x ดร x

2. เพลงสำเนียงลาว เช่น เพลงลาวดวงเดือน ลาวดำเนินทราย ทางหรือบันไดเสียงของเพลงตรงกับทางตามลักษณะวง บันไดเสียงของเพลงลาวจึงเป็น ดรม x ซล x

3. เพลงมอญ เช่น เพลงราตรีประดับดาว เพลงสุดสงวน เป็นเพลงในบันไดเสียง ทดร x ฟซ x และมีการเปลี่ยนจากบันไดเสียงจาก ทดร x ฟซ x เป็น ฟซล x ดร x ทั้งนี้บันไดเสียง ทดร x ฟซ x เป็นบันไดเสียงหลัก (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2555: ออนไลน์)

จากที่กล่าวมาข้างต้นในเรื่องเพลงสำเนียงภาษา ผู้วิจัยพบว่า การกำหนดบันไดเสียงหรือกลุ่มเสียง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของเพลงสำเนียงภาษา แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีองค์ประกอบเรื่องอื่น ๆ อีก ดังที่นักวิชาการหลายท่านกล่าว ดังนี้

CHULALONGKORN UNIVERSITY

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของเรื่องสำเนียง ดังนี้

สำเนียงในดนตรีไทย ตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลว่าลีลาของบทเพลง การที่จะรู้ว่าเป็นเพลงพวกใด-ชนิดใดนั้น ผู้เขียนนึกถึงคำครูที่ว่า "เพลงเสภาต้องตีให้ตื่น-เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ-เพลงโขนละครต้องตีให้เต้น เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลังให้เกรง"ความเช่นนี้ส่องให้เห็นลีลาของบทเพลง (Compositional style) ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์(Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า จงพินิจตัวอย่างทำนองหลัก _4 _5 _6 _1 _2 _1 _6_5 ซึ่งอาจปฏิบัติให้สำแดงอารมณ์ได้ดังนี้

สำเนียงเข้มแข็ง _ _ _ 1 _ _ _ 6 _ _ 1 2 1 6 _ 5

สำเนียงอ่อนหวาน _ _ _ 1 _ 1 1 1 2 1 4 2 1 6 _ 5

สำเนียงสนุกสนาน _ 2 1 2 4 2 1 6 1 6 5 4 5 6 _ 5

สำเนียงเศร้าสร้อย _ _ _ 5 _ _ _ 6 _ 2 _ 1 _ 6 _ 5

ผู้ประพันธ์ย่อมต้องเลือกสำเนียงแสดงอารมณ์ให้เหมาะกับบทเพลงของตน ยิ่งถ้าได้ผนวกกับบริบทต่าง ๆ เช่น หน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง อัตราจังหวะ และลักษณะของวงดนตรี เข้าปรุงประกอบ แล้วผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์ ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างจากสำเนียงอารมณ์ เป็นลักษณะการล้อเลียนศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเล่นให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติภาษาโดยเปลี่ยนทำนองอุปมาประดุจคนไทยว่า “กินข้าว” แต่คนจีนออกเสียงเป็น “กิงเค่า” ฝรั่งว่า “คินค่าว” ฉะนั้น สำเนียงลักษณ์นี้เรียกว่าสำเนียงภาษาดังตัวอย่างทำนอง _ 1 _ 4 _ _ 5 6 _1 _ 6 _ 5 _ 4 ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาพร้อมอรรถาธิบาย

สำเนียงจีน _ _ 2 1 2 1 2 6 1 6 1 5 6 5 6 4 ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้นๆ ถี่ ๆ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเกี๊ยะไปด้วย

สำเนียงลาว _ _ _ _ _ 6 5 1 _ _ 6 1 _ 6 5 4 ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อเนาะบางทีท่านว่าเสียง “เอ๋อๆ”

สำเนียงฝรั่ง _ _ _ 1 _ _ 2 1 _ 7 _ 6 _ 5 _ 4 สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร _ _ _ 4 _ _ 1 2 4 2 1 6 _ 5 _ 4 เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง

สำเนียงมอญมีมือฆ้องจำเพาะอยู่ 2 1 6 1 _ 1 _ 6 _1 _ 5 _ 1 4 6 5 4 ได้ยินเมื่อไรเป็นรู้ทันที

สำเนียงพม่า _ 6 5 4 5 6 5 1 _ 1 _ 4 5 6 5 4 เสียงพม่าแข็งกว่ามอญ เดินทำนองขืนๆ นิดๆ

สำเนียงตะลุง _ 5 _ 4 _ 5 _ 4 _ 2 _ 5 _ 6 5 4 เสียงปักษ์ใต้นี้มีฆ้องคู่กับกลองชาตรีดูจะเป็นหมายสำคัญอยู่มาก

สำเนียงแขก 5 6 7 1 7 2 7 1 7 6 5 6 5 4 3 4 ในดนตรีไทยนั้นเป็นแขกชวาไม่ใช่แขกภารตะเสียทีเดียว (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-51)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงเรื่อง สำเนียงเพลง ดังนี้

สำเนียงเพลง มีองค์ประกอบด้วยกันหลายอย่าง นอกจากบันไดเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ยังมีเรื่องของการใช้สำนวนของเพลง เช่น เพลงสำเนียงลาว มักจะใช้ลักษณะทำนองลูกเท่าหรือการบรรเลงยืนเสียง เพลงสำเนียงเขมร มักจะใช้ลักษณะทำนองแบบลูกเสี้ยวหรือการตีแบบเสี้ยวมือ

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2563)

ปัญญา รุ่งเรือง (2551: 12-15) กล่าวถึงเรื่อง สำเนียงภาษา การศึกษาเกี่ยวกับเพลงสำเนียงภาษาของประเทศเพื่อนบ้านของไทย ดังนี้

ดนตรีเวียดนาม ลักษณะเครื่องดนตรีเวียดนามดัดแปลงมาจากเครื่องดนตรีจีน เพื่อให้เหมาะกับวัฒนธรรมและค่านิยมทางดนตรีของเวียดนาม ที่แตกต่างจากดนตรีจีน ดนตรีเวียดนามมีระบบเสียงที่เอื้ออำนวยทั้งในการประพันธ์เพลงล่วงหน้า และการบรรเลงด้นสด มีการใช้เสียงสั่น (Vibrato) ในระดับเสียงที่เหมาะสม การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation) ในลักษณะเฉพาะของตนเอง และความเงียบถือเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี เครื่องดนตรีที่นิยมใช้เป็นประเภทเครื่องสายใช้ดีด จะขึ้นสายหย่อนๆ และใช้นมสูงๆ เพื่อให้สามารถกดสายเลื่อนระดับเสียงได้ง่ายในขณะบรรเลง แม้จะลักจังหวะมากแต่ก็เขียนโน้ตได้ไม่ยาก ผิวพรรณของดนตรีเกิดจากการบรรเลง ที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ทั้งด้านท่วงทำนอง และจังหวะ การโหนเสียงจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์เศร้า ดังนั้นรสชาติของดนตรีเวียดนามจะอ่อนโยนมากกว่าจะเผ็ดร้อน

ดนตรีไทย เป็นดนตรีที่ชาวตะวันตกไม่ค่อยคุ้นเคย เมื่อได้ยินเสียงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นครั้งแรกอาจสรุปได้ว่า ดนตรีไทยฟังยาก จังหวะกลองและทำนองเพลงไปคนละทาง ทั้ง ๆ ที่ความจริงแล้วดนตรีไทยมีระบบ ระเบียบที่ชัดเจนแน่นอน และมีท่วงทำนองและจังหวะที่เป็นสัดส่วนชัดเจน ตรงไปตรงมา ผู้ฟังที่ไม่คุ้นเคยอาจจะไม่ได้ยินโครงสร้างที่เป็นระเบียบของไทย เว้นแต่จะสังเกตเสียงฉิ่งและฉับ ที่ตีเป็นจังหวะคู่อย่างสม่ำเสมอ ตลอดจนเสียงกลองที่มีกระสวนจังหวะแน่นอน โดยตีซ้ำๆ กันเป็นชุด คอยควบคุมวลี ประโยคของทำนองเพลงให้อยู่ในกรอบที่ได้ประพันธ์โดยทำตามแบบแผนไว้ล่วงหน้าเป็นอย่างดี

ดนตรีเขมร ลักษณะทางดนตรีเป็นแบบที่ฟังง่ายและติดตามได้ง่าย เพราะการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไม่พิสดารสลับซับซ้อนโดยเฉพาะ สราไล (ปี่) ที่เป่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลักมากกว่าที่จะบรรเลงด้วยลีลาอิสระ การบรรเลงทางเก็บ (Motivic music) ทำนองเพลงปี่พาทย์เขมรจะเล่นตัวโน้ตสั้นยาวสลับกันเสมอ ซึ่งต่างจากไทยที่เล่นเท่ากันทุกตัว กัมพูชามีดนตรีพื้นบ้านหลายชนิด ที่สำคัญ คือ วงการ์ (Ka music) เพลงการ์ ที่ใช้บรรเลงในพิธีแต่งงานและดนตรีที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณที่เรียกว่า อารักษ์ (Arak) ซึ่งเป็นดนตรีที่ดึงดูดความสนใจอย่างมาก ทำนองเพลงบรรเลงด้วยปี่ที่มีลักษณะเป็นแจ๊ส ขณะที่พิณน้ำเต้า หรือซีมุย (Sie mouy) ดีดเป็นจังหวะด้วยเสียงกังวานเป็นระยะ ๆ

ดนตรีลาว จะมีลักษณะคล้ายกับดนตรีภาคอีสานของไทย คือ แคนและหมอลำที่มีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์ แต่มีปัญหาสำหรับคนนอกคือ ไม่เข้าใจภาษาของเนื้อร้อง ในการฟังหากฟังการบรรเลงสดจะได้อรรถรสมากกว่าฟังจากเทป เพราะหมอลำจะทำท่าทางและร่ายรำประกอบ บางครั้งท่าทางจะบอกความหมายของเนื้อหาในบทเพลง นอกจากนั้น เสียงแคนยังแตกต่างไปจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพราะมีลักษณะที่ไม่ใช่การประสานเสียงแบบการใช้คอร์ดอย่างทางตะวันตก แต่สามารถสร้างทั้งความเครียด และการผ่อนคลายได้เป็นอย่างดี แต่ถ้าได้ฟังจะรู้สึกถึงความแปลก นั่นคือ มีการเล่นห้าคู่ขนาน และใช้การประสานเสียงอยู่เสมอ ดนตรีแบบอื่นของลาวที่ยังมีอยู่ คือ ขับงึมที่หลวงพระบาง ซึ่งมีท่วงทำนองชวนฝันเพราะไม่มีเครื่องกำกับจังหวะมาเป็นตัวควบคุม แต่มีลีลาคล้ายการพูดไปเรื่อย ๆ ขณะที่ดนตรีชนิดอื่นจะใช้กลอง ฉิ่ง และเครื่องจังหวะอื่น ๆ ประกอบ อย่างเช่น ลำตังหวาย และลำสาละวัน ที่ไม่ค่อยเปลี่ยนแปลงมากนักและยังใช้ประกอบการแสดงได้

ดนตรีพม่า ลักษณะทางดนตรีของพม่านั้น เมื่อได้ฟังจะรู้สึกว่าซับซ้อนมาก นักศึกษาที่เรียนดนตรีทางตะวันตกได้ฟังแล้วเกิดความรู้สึกว่าดนตรีเต็มไปด้วยความสนุก เปลี่ยนจังหวะ เปลี่ยนทำนอง พื้นผิว และสุ้มเสียง ดนตรีและการร่ายรำของพม่าจะไม่เชื่อมโยงกันและคาดเดาได้ยาก เต็มไปด้วยพละกำลังจนอาจเทียบได้กับวงก็องเก๊บยา (Gong Kebya) ของบาหลี ดนตรีพม่าไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักเรียงลำดับไปตั้งแต่ต้นจนจบ เหมือนฆ้องวงใหญ่ของไทย มีแต่ผู้บรรเลงเท่านั้นที่รู้ว่าโครงสร้างและท่วงทำนองเพลงต่อไปจะเป็นอย่างไร ซึ่งเอกลักษณ์ของดนตรีพม่าคือ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีความเป็นเอกเทศเฉพาะตัว

ดนตรีมาเลเซีย มีวงดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ ดนตรีในพระราชพิธี เช่น ในพิธีราชาภิเษกของศุลต่าน ที่ใช้ปี่ลิ้นคู่หรือดนตรีประกอบการแสดง มะย่ง (Mayong) ที่บรรเลงด้วย ซอรือบับ ซึ่งบางคนอาจเข้าใจว่าเป็นดนตรีจากตะวันออกกลางหรืออาหรับ ท่วงทำนองที่เลื่อนไหลอย่างต่อเนื่อง ใช้ช่วงเสียงแคบ ๆ ขั้นคู่เสียงแคบ ๆ และ

วลีสั้น ๆ หรือไม่ก็อาจจะรู้ได้ว่ากระสวนของจังหวะแตกต่างไปจากดนตรีเอเชียตะวันตก แม้จะมีความคล้ายคลึงกันก็ตาม แต่สิ่งที่แสดงถึงความเป็นเอเชียอาคเนย์ คือ เสียงฆ้องเดี่ยวซึ่งแขวนไว้แล้วตีกำหนดจังหวะเป็นชุด ๆ
(ปัญญา รุ่งเรือง, 2551: 12-15)

จากการศึกษาในเรื่องสำเนียงเพลงไทย ผู้วิจัยพบว่า การที่จะประพันธ์เพลงสำเนียงภาษานั้นมีองค์ประกอบด้วยกันหลายด้าน นอกจากองค์ประกอบเรื่องบันไดเสียงแล้ว ยังมีลักษณะกระสวนทำนองเพลง สำนวนเพลง และลีลาของเพลง ที่แสดงถึงเอกลักษณ์การเป็นสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ

จากที่กล่าวมาในเรื่องประเภทเพลงไทย สามารถสรุปได้ว่า ประเภทเพลงไทย สามารถแบ่งได้หลายลักษณะ เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงภาษา เป็นต้น อีกทั้งยังแบ่งตามลักษณะวิธีการบรรเลง เช่น เพลงทางกรอและเพลงทางพื้น เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีในเรื่องของประเภทเพลงไทย ลักษณะเพลงไทย และเพลงสำเนียงภาษา มาใช้ในการกำหนดที่จะสร้างสรรค์เพลงสำเนียงต่าง ๆ ของแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียนเพื่อให้ได้เพลงตรงตามวัตถุประสงค์ของการประพันธ์

2.5 การประพันธ์เพลงไทย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีมีการพัฒนามาเป็นเวลายาวนาน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแขนงใด ๆ ย่อมมีการพัฒนาในด้านต่าง ๆ เช่น การสร้างสรรค์รูปลักษณ์เครื่องดนตรี การสร้างสรรค์รูปแบบการบรรเลง และการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง เป็นต้น

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมาย คำว่า การประพันธ์เพลง ไว้ว่า *“เป็นการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์โดยยึดหลักวิชาการดุริยางค์ไทย และเป็นการประดิษฐ์ตกแต่งทำนองเพลง ทำนองร้องที่มีผู้ประพันธ์ใช้แล้วตามจินตนาการของผู้บรรเลง”*
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 709)

สงัด ภูเขาทอง ได้กล่าวถึงเรื่อง การประพันธ์เพลง ดังนี้

การสร้างทำนองเพลงไม่แตกต่างกับนักประพันธ์ที่คิดผูกเรื่องขึ้นมาแล้วดำเนินข้อความไปตามแนวทางที่ตนคิดเอาไว้ ทุกคนอาจเป็นนักเขียนได้ทั้งนั้น เพียงแต่ข้อเขียนนั้นจะงามหรือไม่หรือจะจูงใจให้คนอื่นสนใจหรือไม่ นักเขียนที่ดีต้องมีความรู้ในเรื่องที่ตนเขียน มีความรอบคอบ มีความละเอียดอ่อนต่อการสังเกตถึงวัตถุต่าง ๆ ที่ตนนำมาเขียน และต้องมีการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและเข้าใจถึงการเขียนหรือตีบทแตก (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 77)

โดม สว่างอารมณ์ ได้กล่าวถึงเรื่อง การประพันธ์เพลง ดังนี้

พัฒนาการทางดนตรีของไทยมีเพลงต่าง ๆ หลากหลายชนิด เช่น เพลงพื้นบ้าน เพลงรำวง เพลงไทย เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง อีกทั้งมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันทั้งสิ้น ผู้ประพันธ์ ได้เป็นบุคคลที่สร้างสรรค์บทเพลงเป็นตัวแทนสื่อถึงอารมณ์สุนทรียะต่าง ๆ โดยต้องอาศัยความคิดและความสามารถของผู้ประพันธ์เป็นหลัก จึงเปรียบได้กับครูเพลงเปรียบเป็นบุคคลที่สำคัญยิ่งในการสร้างสรรค์บทเพลงสุนทรียะใหม่ๆให้เกิดขึ้น ศิลปะในการประพันธ์เพลง เป็นกระบวนการสร้างสรรค์จากความคิดมนุษย์ ซึ่งแนวทางการประพันธ์เพลงนั้นได้ยึดถือสืบต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณีและเป็นแบบแผนจนถึงปัจจุบัน (โดม สว่างอารมณ์, 2558: 1)

วรรธนา วีรยวรรธน กล่าวถึงเรื่อง การประพันธ์เพลง ดังนี้

การแต่งเพลงเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งและยังเป็นศิลปะที่ไม่มีการถูกร้อยเปอร์เซ็นต์ หลายคนมักจะถามว่า การเป็นนักแต่งเพลงต้องทำอย่างไรบ้าง ต้องเล่นดนตรีเป็นไหม ต้องเขียนกลอนเก่งหรือไม่ และจะต้องร้องเพลงเก่งใช่ไหม ซึ่งคำตอบก็คือ ถ้าอยากเป็นนักแต่งเพลงก็ต้องแต่งเพลง (วรรธนา วีรยวรรธน, 2546: 120)

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาความหมายการประพันธ์เพลง สรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงเป็นการร้อยเรียงเรื่องราวออกมาตามแนวทางที่ได้ตั้งไว้ ผู้ที่จะประพันธ์เพลงต้องมีความรู้ในเรื่องที่ตนเขียนและต้องรู้จักหลักทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับประเภทของเพลงที่จะประพันธ์ จึงจะสามารถถ่ายทอดความคิดและผลงานได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.1 หลักการประพันธ์

พระเจนดุริยางค์ กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์ ดังนี้

นักประพันธ์หนังสือใช้วิธีการเรียบเรียงสำนวนโวหารให้ได้ประโยคและวรรคตอนโดยยึดไวยากรณ์เป็นหลักฉันใด นักประพันธ์เพลงก็ต้องอาศัยประโยคและวรรคตอน โดยยึดไวยากรณ์ของดนตรีเป็นหลักฉันนั้น จะต่างกันก็แค่การหนังสือใช้ถ้อยคำเป็นประธาน ส่วนการดนตรีใช้กระแสเสียง (พระเจนดุริยางค์, 2527: 115)

ธงชัย เล็กกัมผล กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์ โดยสรุปความว่า การเขียนเพลงก่อนอื่นจะต้องบอกวัตถุประสงค์ของเพลงเสียก่อนว่าเพลงนี้ใช้อย่างไร เช่น เพลงของใคร ลักษณะการร้องเป็นเพลงเดี่ยว เพลงคู่หรือเพลงหมู่ เพื่ออะไรและเพลงลักษณะนั้นๆ เหมาะกับโครงสร้างเพลงที่เท่าไร และสุดท้ายเพลงนั้นควรเป็นเพลงจังหวะอะไร ทั้งหมดนี้ถือเป็นแนวความคิดเบื้องต้นก่อนลงมือเขียน (ธงชัย เล็กกัมผล, 2546: 13-80)

สุรพล สุวรรณ กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์ โดยสรุปความว่า การประพันธ์ (Composition) และการบรรเลงดนตรีไทยมีเอกลักษณ์พิเศษอย่างหนึ่ง คือ การประพันธ์และการบรรเลงนั้นอาจจะผิดไปจากแบบอย่างของตะวันตก คือ การประพันธ์นั้นมีหลักเกณฑ์โดยที่นักแต่งมักจะคิดเนื้อเพลงก่อน (Basic melody) เมื่อคิดเนื้อเพลงได้แล้วผู้แต่งก็จะพยายามตกแต่งเนื้อเพลงให้ไพเราะและเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด (สุรพล สุวรรณ, 2551: 57-58)

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์เพลงไทย โดยสรุปความว่า การประพันธ์ คือ การยืดหรือขยายจากเพลงเดิม ตัดทอนจากเพลงเดิม แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม และแต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ผู้แต่ง (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546: 194-204)

บุษกร สำโรงทอง กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์เพลง โดยสรุปความว่า การประพันธ์เพลงสามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธี คือ

1. การประพันธ์โดยใช้เพลงที่มีอยู่เดิมแล้วนำมาขยายอัตราขึ้น ตัวอย่างเช่น

ก (เนื้อทำนองเดิม)

- 1 - 2	- 3 - 4

ก1 (ทำนองที่ขยายแล้ว) จะเห็นได้ว่าทำนองนี้ยาวเป็น 2 เท่าของทำนองแรก

- - - 1	- - - 2	- - - 3	- - - 4

ก2 (ทำนองที่ตกแต่งเพิ่มเติม)

- 2 3 1	2 3 2 3	2 1 2 3	1 2 3 4

ทำนองใน ก2 ได้ถูกเพิ่มเสียงต่าง ๆ เข้าตกแต่งทำนอง ก1

การประพันธ์ในการลักษณะขยายออกนี้ ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองใหม่ตามที่ตนได้คิดขึ้น แต่ทั้งนี้ต้องคงไว้ซึ่งเสียงหลักในทำนองเดิม 1, 2, 3, 4 ให้มากที่สุด บางครั้งอนุโลมให้ไม่ต้องใช้ทุกเสียง ถ้าฟังแล้วยังมีเค้าเสียงหลักเดิมอยู่บ้าง

2. การแต่งโดยตัดทอนทำนองหลักให้เลือกเพียงความยาวครึ่งหนึ่ง ตัวอย่างเช่น

กรณีนี้จะเป็นในทางตรงกันข้ามกัน กับการแต่งเพลงในแบบแรก

ข (เนื้อทำนองเดิม)

1 2 3 1	2 3 2 3	2 1 2 3	1 2 3 4

ข1 (ทำนองที่ตัดทอนแล้ว)

- 1 - 2	- 3 - 4

3. การแต่งโดยคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ การประพันธ์ในลักษณะนี้ให้ความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์เพลงแก่ผู้ประพันธ์มากกว่า 2 วิธี เพราะผู้ประพันธ์ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเสียงสำคัญที่จะต้องรักษาไว้นั้น แต่ทั้งนี้การประพันธ์แบบใดก็ตาม ย่อมต้องอยู่ภายใต้กรอบของลักษณะปฏิบัติตามแบบแผนการประพันธ์เพลงไทย เพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ไทยให้คงอยู่ในผลงานการประพันธ์ (บุษกร สำโรงทอง, 2546: 1)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์เพลงไทย โดยสรุปความว่า การประพันธ์เพลงมีอยู่ 4 วิธี ได้แก่

1. ยืดหรือขยายเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิม ซึ่งจะเป็นเพลงอัตราสองชั้นเป็นหลัก แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นเท่าหนึ่งกลายเป็นสามชั้น

2. ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกับวิธีที่หนึ่ง แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นตัดทอนลงมา จากเพลงอัตราสองชั้นเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว

3. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม นำทำนองเพลงสร้อยเพลง 2 ชั้น มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่เรียกว่า ทางเปลี่ยนหรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่างก็ได้

4. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่ง สามารถทำได้หลายวิธี เช่น คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด คิดจากสภาพสิ่งแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย และคิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 194-203)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้ศึกษา “องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นายพินิจ ฉายสุวรรณ” โดยสรุปความว่า วิธีที่เกิดขึ้นโดยอิสระ ซึ่งผู้แต่งมิได้นำทำนองเพลงหนึ่งเพลงใดของโบราณมาแต่งขยายหรือตัดทอนลง เป็นการแต่งด้วยสติปัญญาความคิด การสร้างจินตนาการให้เป็นไปตามความปรารถนาความพอใจของผู้แต่ง การแต่งเพลงวิธีนี้มิใช่เป็นวิธีที่กำหนดกันขึ้นมาใหม่ แต่เป็นวิธีการที่มีมานานแล้วที่เกิดขึ้นจากการได้พบได้ยินได้ฟังผสมผสานจนเกิดสติปัญญาความคิดอ่าน อีกประการหนึ่งเกิดจากสิ่งธรรมชาติที่ช่วยให้การแต่งบรรลุผล ตลอดจนอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดจากตัวผู้แต่งเอง การแต่งเพลงด้วยวิธีนี้หากแต่งขึ้นมาลอย ๆ โดยไม่มีพื้นฐานสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาเป็นแนวการแต่งย่อมไม่ถูกต้องนัก การเริ่มต้นแต่งเพลงผู้แต่งต้องมีจุดกำหนด อาจเป็นเสียงธรรมชาติหรือเสียงที่เกิดจากวัตถุ จัดว่าเป็นจุดของการเริ่มต้น ซึ่งมีความสำคัญมากสำหรับการแต่งเพลง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2552: 47)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเรื่อง ลีลาของผู้ประพันธ์เพลง โดยสรุปความว่า ในหมู่นักดนตรีว่า “ทางครู” หรือลีลาการประพันธ์เพลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของครูผู้ประพันธ์เพลงคนใดคนหนึ่ง “ทางครู” ในดนตรีไทยสามารถเปรียบเทียบได้กับ “สำนวนประพันธ์” ในส่วนของงานสร้างสรรค์ด้าน

วรรณกรรม ปรากฏการณ์ที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในเชิงดนตรีของคนไทยในอดีต นอกเหนือจากรูปพรรณสัณฐานของเครื่องดนตรี การประสมวง เทคนิคการบรรเลงและอื่นๆ แล้วทางของเพลงหรือทางครูจึงเป็นภูมิปัญญาที่เด่นชัดอีกประการหนึ่ง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 28)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึงเรื่อง รูปแบบวิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษา โดยสรุปความว่า วิธีการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษา มีหลักสำคัญอยู่ 3 ประการ ได้แก่

1. ใช้ทำนองต้นแบบของต่างชาติ วิธีการนี้ไม่ซับซ้อน โดยการนำเพลงของชาวต่างชาติมาโดยไม่ได้ดัดแปลงอาจนำมาใส่เนื้อร้องใหม่

2. ดัดแปลงทำนองขึ้นเป็นสำเนียงภาษา วิธีนี้มักนำเพลงที่บรรเลงทำนองซ้ำหลายเที่ยวมาทำทางเปลี่ยนเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ

3. เพิ่มหรือลดระดับเสียงเป็นสำเนียงภาษา วิธีนี้เป็นการนำเพลงมาลดหรือเพิ่มระดับให้เป็นสำเนียงภาษาที่ต้องการ ส่วนใหญ่จะไม่เกิน 4 เสียง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 148-154)

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์เพลง ดังนี้

ข้าพเจ้าจึงพอใจจะแบ่งประเภทของผู้ประพันธ์เป็น 4 แบบด้วยกัน คือ บันดาลรังสฤษฎ์ ศึกษิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย และบุกไพรเบิกทาง ที่ตั้งให้คล้องจองกันก็เพื่อวางมูลบทของฝ่ายดนตรีไทยอนุวัตรตามวรรณคดีไทยที่กล่าวถึงรสทั้งสี่ คือ เสาวรจนี นารีปราโมทย์ พิโรธวาทัง สัลลาปังคพิไสย ทั้งนี้มิใช่โดยความหมายโดยรูปสำเนียงให้เป็นเสียงคล้องกันเท่านั้นในส่วนของความหมายพวกแรกคือบันดาลรังสฤษฎ์ นั้นได้แก่ผู้ประพันธ์ที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากความบันดาลใจ พวกที่สองคือศึกษิตอนุรักษ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ตามหลักการที่วิจิตรบรรจงลงตัวอย่างเคร่งครัดและตามรักษาแบบแผนเช่นนี้เป็นวิสัย พวกที่สาม เป็นพวกที่เจริญรอยตามผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามศึกษิตอนุรักษ์ จึงใช้คำว่า ขนบภักดิ์ ซึ่งหมายถึงภักดีต่อขนบ แต่ต่อสร้อยว่าสบสมัย เพราะผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามสมัยนิยม ซึ่งเกิดขึ้นเป็นระยะในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่ก็ยังรักษาหลักการสำคัญของศึกษิตเอาไว้ พวกสุดท้ายใช้คำว่า บุกไพรเบิกทาง เพราะเป็นพวกที่สร้างบทคีตนิพนธ์ขึ้นใหม่ อันไม่เคยมีมาก่อนจึงประดุจการป่าดงพงไพรเพื่อเบิกทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การประพันธ์ประเภทแรก บันดาลรังสฤษฏ์ เป็นการสร้างงานศิลปะก็ต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจ แต่ในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่ปรากฏระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใด ศิลปินจึงมีเสรีภาพเต็มที่ในการรังสฤษฏ์งานของตนจากแรงบันดาลใจล้วน ๆ

การประพันธ์ประเภทที่สอง ศึกษิตอนุรักษ์ เป็นการสร้างงาน เมื่อมีหลักการกรอบ กระสวน และระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้น คีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจโดยเสรีได้การกลั่นกรองภูมิปัญญาของแต่ละชาติ แต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณะอาการ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิลและเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์

การประพันธ์ประเภทที่สามขนบภักดิ์สบสมัย ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิต คีตกวีก็ยังตามรักษาลักษณะอาการ 4 ประเภท แต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิต ย่อมจะคงที่อยู่นิ่งไม่ได้ในระหว่างที่ยังรักษาภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้น คีตกวีอาจจะสร้างสรรค์บทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม ตัวอย่างที่ไม่ค่อยจะได้กล่าวถึงกันนักก็คือ การนิยมแต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บซึ่งปรากฏชัดในสมัยของครูเพ็งผู้เป็นน้องชายครูมีแขก

การประพันธ์ประเภทที่สี่ บุกไพรเบิกทาง กล่าวคือ ความเคร่งครัดของขนบศึกษิตนั้นย่อมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีที่มีความสามารถ ก็ย่อมจะลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จสามารถแผ้วถางป่าได้

(พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2-4)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์ ดังนี้

การประพันธ์เพลงทำได้หลายรูปแบบ เช่น การยืด ยุบ ขยาย จากทำนองที่มีอยู่ ผู้ประพันธ์ควรหาวิธีการใหม่ ๆ เช่น การนำคำร้องจากบทประพันธ์ โดยนำวรรณยุกต์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เสียงสูง กลาง ต่ำ หรือการนำกระสวนจังหวะกลอง เป็นต้น มาเป็นแรงบันดาลในการประพันธ์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ถือเป็นวัตถุดิบที่ดีที่สุด

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563)

ภัทระ คมขำ กล่าวถึงเรื่อง หลักการประพันธ์ ที่ได้สืบค้นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการประพันธ์เพลงหลายท่าน ดังนี้

รูปแบบการประพันธ์เพลงจากการสืบค้นผู้เชี่ยวชาญการประพันธ์เพลงหลายท่าน พบว่า หลักการประพันธ์มีวิธีการ ยืด ยุบ ขยาย จากทำนองที่มีอยู่ เช่น การยืดจากเพลงชั้นเดียวเป็นสองชั้น หรือการยุบจากเพลงสองชั้นเป็นชั้นเดียว วิธีการอีกลักษณะหนึ่ง คือ ต้นราก มีลักษณะคล้ายกับการยืด ยุบ ขยาย แต่ต่างกันที่ ต้นรากสามารถขยายทำนองไปได้หลากหลายรูปแบบ แต่ยังคงมีกลิ่นไอของทำนองต้นราก เช่น ถ้าประพันธ์โดยวิธีการ ยืด จากทำนองเดิม 2 ห้อง ก็จะยืดเป็น 4 ห้อง หรือ 1 เท่าตัว แต่ถ้าเป็นการประพันธ์แบบต้นราก สามารถยืดไปได้มากกว่านั้น ลักษณะการประพันธ์อีกรูปแบบหนึ่ง คือ การประพันธ์โดยอัตโนมัติ คือ การคิดขึ้นมาใหม่โดยที่ไม่เคยเกิดขึ้นเลย การประพันธ์ลักษณะนี้ ท่านอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายว่า ค่อนข้างยากที่จะประพันธ์ขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำของเดิม เนื่องจากว่า กระบวนการดนตรีไทยถึงขั้นคลาสสิกหรือศึกษิตแล้ว การประพันธ์จึงหนีไม่พ้นที่มีอยู่เดิม

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในเรื่องเดียวกันนี้ โดม สว่างอารมณ์ กล่าวถึงเรื่อง แนวคิดหลักในการประพันธ์ ดังนี้

แนวคิดการประพันธ์เพลงมี 4 อย่าง ได้แก่ ลอกแบบ แหกคอก นอกครู สุดท้ายและกลายมาเป็นตัวเราเอง ยกตัวอย่างเช่น การลอกแบบ คือ เราจะแต่งเพลงประเภทปรกไก่ เราก็ต้องศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงประเภทปรบไก่จากครูที่เคยแต่งเพลงประเภทนี้ให้ถ่องแท้ก่อน เมื่อศึกษาดีแล้วเราจึงดำเนินการแต่งเพลง โดยเรายังคงยึดโครงสร้างเดิมจากผลงานของครู คำว่าแหกคอก คือ เราคิดทำนองขึ้นมาใหม่แต่ก็ยังคงดำเนินรอยตามโครงสร้างที่ครูทำไว้ คำว่านอกครู คือ เมื่อเรามีดำเนินรอยตามครูจนมีความชำนาญในระดับหนึ่งแล้ว เราก็จึงคิดประพันธ์เพลงในลักษณะที่แตกต่างกับโครงสร้างเดิมจากผลงานของครู สุดท้ายเราก็จะได้ผลงานการประพันธ์เพลงที่เป็น

แนวคิดของเราเองและเป็นรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของเราซึ่งมีความแตกต่างกับผลงานที่เคยมีมา (โดม สว่างอารมณ์, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563

จากการศึกษาเรื่องหลักการประพันธ์เพลง พบว่า การจะประพันธ์เพลงขึ้นมานั้น ผู้ประพันธ์ต้องกำหนดวัตถุประสงค์ของการประพันธ์ให้ชัดเจนก่อน จากนั้นจึงศึกษาโครงสร้างผลงานการประพันธ์เพลงที่เคยปรากฏในลักษณะต่าง ๆ และเกี่ยวข้องกับผลงานที่จะประพันธ์ เมื่อศึกษาอย่างถ่องแท้แล้ว จึงเริ่มดำเนินการประพันธ์เพลง ซึ่งผู้ประพันธ์จะใช้หลักการประพันธ์ลักษณะใดก็ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เลือกใช้ โดยอาศัยหลักทฤษฎีทางดนตรีเป็นพื้นฐานหรือกรองแนวคิด จะเห็นได้ว่าหลักการประพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้น สามารถแบ่งรูปแบบการประพันธ์ได้หลากหลายลักษณะ เช่น การยืด ยุบ ขยาย และการประพันธ์ขึ้นมาใหม่เลย โดยอาศัยวัตถุดิบต่าง ๆ มาใช้ในการประพันธ์ เช่น คำร้องจากบทประพันธ์ กระสวนจังหวะกลอง เป็นต้น ผู้ประพันธ์จะเลือกสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้วิธีใดวิธีหนึ่งหรือจะเลือกใช้โดยผสมผสานการประพันธ์หลากหลายวิธีในเพลงเดียวกันก็ยังได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและโอกาสที่จะนำไปใช้เพื่อให้ได้ตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ที่กำหนดไว้ในเบื้องต้น

2.5.2 หลักการตั้งชื่อเพลง

นอกจากเรื่อง หลักการประพันธ์เพลงแล้ว ในเรื่องของการตั้งชื่อเพลงก็มีความสำคัญ ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงเรื่อง หลักการให้ชื่อเพลง ดังนี้

การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่ละเพลง มีประโยค วรรค ตอน ทีฆะ รัสสะ เสียงสูง-ต่ำ และสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้นการให้ชื่อเพลง บางทีก็ให้ไปตามใจความนั้น ๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละคร ซึ่งบางทีก็ให้ชื่อตามตัวเอกในเรื่อง เช่น เรื่อง “ราชมญู” บางทีก็ให้ตามสถานอันเป็นที่สำคัญของเรื่องเช่น “ศึกถลาง” หรือ “เลือดสุพรรณ” บางทีก็ให้ตามคติของเรื่อง เช่น “กุศโลบาย” บางทีก็ให้ชื่อตามภาษิตของเรื่อง เช่น “หนามยอกเอาหนามบ่ง” เป็นต้น สำหรับเพลงสองชั้นเก่า ๆ ที่สังเกตดูก็พอจะเห็นได้บ้าง ดังนี้

1. ให้ชื่อตามสำเนียง เมื่อสำเนียงเป็นอย่างไร จีน แขก มอญ ญวณ เขมร และอื่น ๆ ก็ให้ชื่อไปตามนั้น

2. ให้ชื่อตามทำนอง ทำนองดำเนินไปอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา มีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ หรือเพลงมอญร้องไห้ มีสำเนียงเป็นมอญและมีทำนองร้องโหยหวน โศกเศร้า

3. ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น ก็เอาเหตุนั้นมาใช้ชื่อเพลง เช่น เพลงทรงพระสุบิน นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ ทรงพระสุบินได้เพลงนี้มา

4. ให้ชื่อตามผล เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้บังเกิดอย่างไร ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย

5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก อะไรเป็นสิ่งที่ทำให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ที่แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้แก่ใครหรือสถานที่ใด ศาสนาและประวัติศาสตร์ เช่น เพลงเขมรราชบุรี เพลงพระเจ้าลอยถาด

6. ให้ชื่อตามกริยาที่จะประกอบเพลงนั้นสำหรับทำประกอบกับกริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น เพลงเหาะ เพลงลงสรง

7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประจำผู้ใดก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงพระรามเดินดง

8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้วก็แต่งขึ้นอีก และให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ เพลงการะเวกตัวผู้ เพลงการะเวกตัวเมีย

9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น เมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไรต้องการจะเลียนหรือล้ออย่างไรก็ตาม ก็แต่งเพลงขึ้นบ้างและให้ชื่อเช่นเดียวกัน เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาค ซึ่งเลียนชื่อเพลงของเขมร

สำหรับเพลงสามชั้น ซึ่งแต่งขึ้นจากเพลงสองชั้นอีกครั้งหนึ่งนั้น บางทีก็ใช้ชื่อเดิมของสองชั้น เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงตวงพระธาตุ ฯลฯ บางทีก็แปลเป็นศัพท์ขึ้นไป เช่น เพลงรามัญรันทด (แต่งจากเพลงมอญร้องไห้) บางทีก็แผลงออกไป แต่ไม่ให้ไกลชื่อเดิมมากนัก เช่น ราตรีประดับดาว (พระราชประดิษฐ์ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รัชกาลที่ 7 ทรงแต่งจากมอญดูดาว) และบางทีก็ทิ้งชื่อเดิม โดยมากให้ชื่อใหม่ตามหลักซึ่งกล่าวมาแล้วข้างต้น (มนตรี ตราโมท, 2545: 109)

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในการตั้งชื่อเพลงมาใช้กับเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ที่ได้ประพันธ์ โดยตั้งชื่อตามลักษณะสำเนียงเพลงของชาติต่าง ๆ และการตั้งชื่อเรียกตามชื่อกลองที่นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ เช่น เพลงลาวปิง เพลงปัตวาย เป็นต้น

2.6 หลักการวิเคราะห์ดนตรีไทย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของการวิเคราะห์ไว้ว่า *"ก. ใคร่ครวญ เช่น วิเคราะห์เหตุการณ์ ; แยกออกเป็นส่วน ๆ เพื่อศึกษาให้ถ่องแท้ เช่น การวิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ วิเคราะห์ข่าว"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1115)

สราวุฒิ สุจิตจร กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ดนตรี โดยสรุปความว่า เสียงดนตรีเป็นเสียงที่ให้ความไพเราะแก่ผู้ฟัง เสียงดนตรีที่บรรเลงมีลักษณะต่อเนื่องสม่ำเสมอ สามารถกำหนดระดับเสียงได้ ธรรมชาติ อย่างหนึ่งที่เห็นได้ คือ มีการผันแปรของเสียงอยู่ตลอดเวลา หากอธิบายด้วยภาษาที่เป็นเชิงวิทยาศาสตร์ อาจพูดว่าเป็นการผันแปรตามเวลาและความถี่ (Time Frequency varying) การวิเคราะห์เสียงดนตรีอาจจัดตามวัตถุประสงค์ได้ 2 กลุ่ม กลุ่มแรก เป็นการวิเคราะห์เพื่อให้เข้าใจธรรมชาติของเสียงนั้นอย่างแท้จริง กลุ่มสอง เป็นการวิเคราะห์เพื่อหวังที่จะสกัดเอาข้อมูลคุณสมบัติต่าง ๆ ของเสียง เพื่อนำไปใช้สังเคราะห์เสียงนั้นกลับขึ้นมาใหม่ (สราวุฒิ สุจิตจร, 2545: 36)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงเรื่อง ทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์แบบดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดังนี้

การศึกษาตัวตนดนตรีของวัฒนธรรมแต่ละกลุ่มมีแนวทางศึกษาที่ชัดเจนในด้านต่าง ๆ ตามแนวทางการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ (Systematic Guidelines for Study of Music) กล่าวคือ เป็นการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี (Music trait) ทั้งกายภาพและทางดุริยางคศิลป์ ดังนี้

1. การศึกษาสื่อสร้างเสียง (Medium) คือ การศึกษาแหล่งหรือต้นกำเนิดของเสียงนั้น ๆ โดยศึกษาประเภทของเสียง โดยศึกษาจากเสียงร้อง (Voice) ศึกษาเรื่องดนตรี (Instruments) และศึกษาเสียงร้องและเสียงเครื่องดนตรีประกอบกัน จากนั้นจึงเป็นเรื่องชนิดของเสียงและปริมาณของเสียงนั้น ๆ ตามลำดับ

2. การศึกษาท่วงทำนอง (Melody) คือ การจัดลำดับเสียงสูงต่ำ ประกอบด้วยการศึกษาเรื่องต่าง ๆ ได้แก่ เรื่องระบบเสียง (Tuning system) มาตราเสียงหรือบันได

เสียง (Scales) กลุ่มเสียง (Model) หรือมาตราเสียงเฉพาะขั้นคู่เสียง (Intervals) ช่วงเสียง (Ranges) รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic contour) โครงสร้างของวลี (Phrase structure) การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation) เนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic text setting or melismatic text setting)

3. การศึกษาในเรื่องจังหวะ (Rhythm) คือ การจัดองค์รวมของเสียงที่สัมพันธ์กับเวลา

4. การศึกษาความเร็ว (Tempo) คือ ความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนตัวโน้ตกับช่วงเวลา

5. การศึกษาผิวพรรณ (Texture) คือ การประสานเสียง ประสานทำนอง ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองแต่ละแนว

6. การศึกษารูปแบบ (Form) คือ การจัดองค์กรของบทเพลงโดยจัดเป็นท่อน เป็นตอนแต่ละท่อนมีองค์ประกอบเฉพาะ

7. การศึกษาซุ่มเสียง (Timber) คุณลักษณะของเสียง (Tone Color) คือ คุณภาพของเสียงดนตรี หรือเสียงร้องที่มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง หรือเสียงที่ประสมประสานกัน

8. การศึกษาความดัง (Dynamic) คือ ความดัง-เบาของเสียงดนตรี หมายรวมทั้งกรณีที่ค่อยๆ เบาลง (Decrescendo) และค่อยๆดังขึ้น (Crescendo)

9. ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra-musical) หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างเสียง (บทเพลง) กับสิ่งที่ไม่ใช่ดนตรี เช่น บทกลอน ภาพเขียน เป็นต้น
(ปัญญา รุ่งเรือง, 2546: 15-19)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ดนตรี ดังนี้

สำหรับผู้ที่เคยผ่านการเรียนดนตรีไทยมา อาจคิดว่าการเรียนการสอนดนตรีไทยไม่มีการบันทึกและการวิเคราะห์ ด้วยเหตุที่การสอนดนตรีไทยมุ่งเน้นการปฏิบัติและพัฒนาด้านทักษะเป็นหลัก เห็นว่าการปฏิบัติเป็นการสร้างพื้นฐานและการสั่งสมประสบการณ์ เพื่อจะพัฒนาต่อไป นักดนตรีที่สามารถเล่นดนตรีได้ย่อมสามารถวิเคราะห์ดนตรีนั้นได้ในระดับหนึ่ง เมื่อมีความสามารถสูงขึ้นจะมีความรู้ลึกขึ้น ย่อมสามารถพัฒนาผลงานทางดนตรีให้ลึกซึ้งตามไปด้วย ศิลปินเหล่านี้ถือว่าได้ผ่านการศึกษาวิเคราะห์แล้ว วิธีการที่ศิลปินนิยมใช้วิเคราะห์มีด้วยกันหลายอย่าง วิธีการทั่วไป เช่น สังเกตการณ์ฟัง การชมการแสดง การสอน การลำดับเพลง การเลือกเพลง บรรเลง การประพันธ์เพลง การปรับวง และวิธีการอื่น ๆ ที่พบเห็นได้ในวิถีชีวิตทั่วไป

ผู้สอนดนตรีจึงจำเป็นจะต้องรู้จักเพลงต่าง ๆ เป็นจำนวนมากจึงจะสามารถคัดเลือกเพลง เลือกทำนองเพลงให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลงได้ การกระทำสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้คือ ความสามารถในการจำแนกหรือวิเคราะห์เพลงได้ ซึ่งการคิดวิเคราะห์ดนตรี มีพื้นฐาน 4 ประการ คือ สถานะผู้วิเคราะห์ จุดมุ่งหมายของการวิเคราะห์ เวลาและสภาพของการวิเคราะห์ และจุดมุ่งหมายของการประพันธ์เพลง (ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, 2559: 6)

สงัด ภูเขาทอง กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์เพลงไทย โดยสรุปความว่า หลักการวิเคราะห์เป็นการนำบทเพลงที่เป็นบทร้องหรือบทบรรเลงมาจำแนกให้เห็นส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในเพลงออกมา บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์อาจเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลง หรือบทเพลงที่เกิดจากการบันทึกตัวโน้ตที่ประกอบด้วยส่วนสำคัญที่ถือว่าเป็นหลัก คือ ส่วนที่ทำให้เกิดเสียงที่สามารถสร้างสัญลักษณ์ขึ้นแทนเสียงได้ กับส่วนที่เป็นระเบียบหรือหลักการ หรือไวยากรณ์ของเพลงที่คล้ายกับภาษาพูด (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 32)

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเรื่อง การวิเคราะห์ทำนอง ดังนี้

ความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์ดังนี้ 1.ใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์แนวทางในการวิเคราะห์นั้น ให้ใช้ทำนองฆ้องใหญ่เป็นหลักในการศึกษาวิเคราะห์ด้วยถือว่าทำนองฆ้องวงใหญ่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะมากที่สุด และชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ยกตัวอย่าง เช่น ทำนองตกแต่ง คือ /ด ร ด ด/ ร ม ร ร /ม ซ ม ม/ ซ ล ซ ซ/ ทำนองสารัตถะ คือ - - - ด/ - - - ร/ - - - ม/ - - - ซ/ ทำนองสารัตถะ คือ โครงสร้างของกลุ่มเสียงที่ร้อยเรียงกันเป็นทำนองต่าง ๆ กัน 2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta – Centric) คำว่าปัญจมูลนี้ ผู้เขียนได้เทียบศัพท์ไว้เพื่อเลี่ยงการใช้คำว่า Pentatonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป เสียงทั้ง 5 เสียงที่ใช้มากที่สุด สามารถแบ่งออกได้ 7 กลุ่ม เรียกเสียงเหล่านี้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูลสามารถแจกแจงได้ดังนี้ P.C (โด) = ดรม x ซล x, P.C (เร) = รมฟ x ลท x, P.C (มี) = มฟซ x ทด x, P.C (ฟา) = ฟซล x ดร x, P.C (ซอล) = ซลท x รม x, P.C (ลา) = ลทด x มฟ x, P.C (ที) = ทดร x ฟซ x (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 2-7)

นอกจากนี้พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเรื่อง สังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ดังนี้

การวิเคราะห์เฉพาะสำนวนทำนองเพลงซึ่งมีความคลี่คลายอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ ความคลี่คลายทำนองอย่างหนึ่งและความคลี่คลายสำนวนเพลงอีก

อย่างหนึ่ง ดังจะอธิบายต่อไป ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแบ่งท่อนแบ่งวรรคเพื่อการปฏิบัติในอาการต่าง ๆ ความคลี่คลายทำนองการวิเคราะห์พบว่าเกิดขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กันถึง 7 แบบ ดังนี้

1. แบบแผนซ้ำท้าย แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย เช่น เพลงแขกบรเทศ เพลงแขกมอญ เพลงสุรินทราหู สังคีตลักษณ์ AB/CB/

2. แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างๆ ท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย เช่น เพลงการะเวก เพลงจำปานารี สังคีตลักษณ์ ABAC/DEDF/หรือ AB/AC/

3. แบบแผนซ้ำหัว – ท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี เพลงหรุ่ม สังคีตลักษณ์ ABA/

4. แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลงนางนาค สังคีตลักษณ์ ABC/ADC/

5. แบบแผนโอด – พัน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม หรือที่เรียกว่าโอด – พัน ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 20 ธันวาคม 2463 โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบาย “เพลงที่มีเนื้อเหมือนกันแต่ทำสูงทีหนึ่งต่ำทีหนึ่ง” สังคีตลักษณ์ /A^1/A^2/

6. แบบแผนทางเปลี่ยน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตก จำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเอาไว้คงเดิม เช่น ในเพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนี้ มิได้จำกัดจำนวนท่อนว่าจะมีกี่ท่อนโดยมากมักจะพบในเพลงที่มีท่อนเดียว สังคีตลักษณ์ $A/A^1/A^2/A^3/$

7. แบบแผนเที่ยวกลับ สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคีตกวีทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นรากเพียงแค่คงเสียงลูกตกสำคัญ บันไดเสียงไว้เท่านั้น เช่นที่ปรากฏในเพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงสิบทสามชั้น สังคีตลักษณ์ A/B/AX/BX/ (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 8-16)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากที่กล่าวมาในเรื่องหลักการวิเคราะห์ดนตรีไทย สามารถสรุปได้ว่า โดยหลักแล้วส่วนใหญ่จะวิเคราะห์จากโครงสร้างทำนองหลักหรือทำนองฆ้องวงใหญ่ และจากการวิเคราะห์บริบทหรือองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง โดยนำมาจำแนกเป็นส่วน ๆ ดังนั้นผู้วิจัยได้นำวิธีการวิเคราะห์โดยนำทำนองหลักที่ประพันธ์มาใช้วิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนองสารัตถะ สำเนียงเพลง กลุ่มเสียงหลัก และทำนองตบแต่ง ของบทเพลงที่ประพันธ์เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ได้ชัดเจน

2.7 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ *"น. ปรัชญาสาขาหนึ่งว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554 : 1244)

ประยูร ธมฺมจิตฺโต กล่าวถึงเรื่อง สุนทรียศาสตร์ ดังนี้

สาขาปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่ดีงามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าของความงาม และมาตรการตัดสินใจว่าอะไรงามหรือไม่งาม การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มีได้ 3 ลักษณะ คือ ความสวยงาม ความติดตาติดใจ และความเลอเลิศ นักปรัชญาหลายสำนักได้เสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายว่าเพราะเหตุใดจึงมีการตัดสินใจว่า ศิลปวัตถุ ประกอบด้วย 3 ลักษณะ นักปรัชญาดังกล่าวแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalist) คือ การตัดสินจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก

2. กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) คือ การตัดสินเกิดจากการเห็นความกลมกลืนไม่ขัดตา

3. กลุ่มสร้างสรรค์ (Creativist) คือ การตัดสินเกิดจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์ (ประยูร ธมฺมจิตฺโต, 2540: 16)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงเรื่อง สุนทรียะ สุนทรียภาพ สุนทรียศาสตร์ ดังนี้

สุนทรียะหรือความงาม อาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม รวมทั้งความประณีตงดงามของจิตใจ การใช้ชีวิตส่วนตัวและชีวิต ซึ่งสุนทรียภาพหมายถึง ความรู้สึกในความงามภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of Beauty) ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับความงามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพเสียง จินตนาการ ตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ และสุนทรียศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์หรือวิชา ที่เกี่ยวกับความงาม

ตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้ว สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาตะวันตกที่มีรากฐานมาจากปรัชญากรีกโบราณ คนเราดำเนินชีวิตอยู่ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมมีชีวิตอยู่รวมกันในสังคม มีโลกส่วนตัวที่เป็นตัวของตัวเอง มีอิสรเสรีภาพที่จะคิดจะทำเพื่อความสุขและความพึงพอใจ แต่ต้องไม่ส่งผลกระทบในทางลบต่อผู้อื่น สังคม และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เมื่อมีสุนทรียภาพหรือมีปฏิกิริยาต่อความงามทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติสิ่งแวดล้อม วัตถุ เหตุการณ์ การดำรงชีวิต สภาพแวดล้อม และปรากฏการณ์เหล่านั้น มีสภาพเป็นแรงบันดาลใจ (Inspiration) ที่จะกระตุ้นความรู้สึกกระตุ้นการรับรู้ แล้วจะแปรการรับรู้ไปสู่ความรู้สึกนึกคิด การชื่นชมยินดี การวิพากษ์วิจารณ์ พัฒนาความรู้สึกนึกคิดไปสู่การแสดงออก และการสร้างสรรค์โดยมีพลังของสุนทรียภาพเป็นแรงสนับสนุน อีกด้านหนึ่งพลังสุนทรียภาพในตัวเราได้ผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปกรรมขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2545: 28-29)

กีรติ บุญเจือ กล่าวถึงเรื่อง ปรัชญาศิลปะ (Philosophy of Art) ดังนี้

ปรัชญาศิลปะ เป็นปรัชญาประยุกต์แขนงหนึ่งที่นำเอาปรัชญาบริสุทธิ์ไปตีความผลสรุปของศิลปศาสตร์ต่าง ๆ ปรัชญาศิลปะกับสุนทรียศาสตร์ คำว่าสุนทรียศาสตร์มาจากศัพท์บาลีว่า "สุนทรี" แปลว่า ดีงาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่า วิชาที่ว่าด้วยความงาม ผู้บัญญัติศัพท์ต้องการใช้แปลคำภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ซึ่งมาจากศัพท์ภาษากรีกว่า Aisthetikos ซึ่งเป็นคุณศัพท์ของคำกริยา Aisthanomai แปลว่า รู้ด้วยผัสสะ แต่ว่าศัพท์ Aesthetics ในภาษาอังกฤษกำหนดไว้หมายถึง วิชาว่าด้วยศิลปะโดยทั่วไป ซึ่งอาจจะแบ่งออกเป็นสาขาพิจารณาได้เป็นประวัติศาสตร์ศิลปะ (History of Art) วิจารณ์ศิลปะ (Criticism of Art) ทฤษฎีศิลปะ (Theory of Art) จิตวิทยาศิลปะ (Psychology of Art) สังคมวิทยาศิลปะ (Sociology of Art) และปรัชญาศิลปะ (Philosophy of Art) นอกจากนี้ กีรติ บุญเจือ ยังอธิบายว่า สื่อของดนตรี ได้แก่ เสียง เนื่องจากเสียงมีความคล่องตัวในการกระตุ้นอารมณ์อย่างมาก จึงมีนักปรัชญาบางคนได้ยกย่องการดนตรีว่าเป็นศิลปะสูงสุด เสียงไม่สามารถให้ภาพชัดเจน แต่การไม่ให้ภาพชัดเจนนั้นเองทำให้ดนตรีสามารถกระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ขึ้นอย่างเต็มที่ตามความถนัด ความสนใจ และเบื้องหลังชีวิตของแต่ละบุคคล เสียงยังสามารถถูกควบคุมให้มีจังหวะและลีลาความต้องการของผู้สร้างบทดนตรีได้อย่างกว้างขวาง จังหวะซึ่งกระทบประสาทโดยไม่ต้องมองเห็นแต่กระตุ้นให้เกิดจินตนาการได้อย่างดีเยี่ยม ย่อมมีพลังปลุกเร้าอารมณ์ได้อย่างดีเยี่ยม ดนตรีจึงมีอิทธิพลมหาศาลทั้งในยามรบและยามสงบ ดนตรีสามารถสร้างอารมณ์ได้ตามความต้องการของผู้สร้างบทดนตรี จึงเป็นจริงดังข้อสังเกตของพระบาทสมเด็จ

พระมหาธีรราชเจ้าของเราว่า “ชนใดไม่มีดนตรีการ ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก” (กีรติ บุญเจือ, 2545: 225-235)

บุษกร บิณฑสันต์ กล่าวถึงเรื่อง สุนทรียศาสตร์ ดังนี้

ศิลปะทั้งปวงนั้นย่อมเกิดจากความสะเทือนใจของศิลปิน ผู้สร้างความสะเทือนใจนี้คือ ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทั้งโดยธรรมชาติและมนุษย์ที่ผ่านการปรุงคิด และคิดปรุงของศิลปินออกมาเป็นรูปร่าง เช่น วรรณกรรม บทเพลง นาฏกรรม ภาพวาด รูปปั้น และศิลปะต่าง ๆ ในที่นี้จะเรียกปรากฏการณ์ที่ผ่านการปรุงคิดของศิลปินว่า เรื่องราว (Subject matter) และเรียกการปรากฏเป็นรูปร่างว่า เนื้อหา (Content)

ศิลปะแบ่งเป็น 2 ชนิดตามความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องราวกับเนื้อหา กล่าวคือ ศิลปะที่เนื้อหาสื่อสะท้อนเรื่องราวได้ชัดเจน เช่น ภาพเหมือน รูปปั้นเหมือน การร่ายรำเลียนแบบ วรรณกรรมสมจริง จัดเป็นศิลปะแสดงลักษณ์ (Representational art) ส่วนศิลปะที่ไม่อาจสะท้อนเรื่องราวได้ชัดเจน เช่น บทเพลง ดนตรี จัดเป็นศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (Non representational art) ซึ่งข้อได้เปรียบของศิลปะไม่แสดงลักษณ์ก็คือ การเปิดโอกาสให้ผู้เสพมีจินตนาการได้เต็มที่ พ้นขีดจำกัดของความคิด ดนตรีจึงเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยมชมชื่นมาตลอด ประวัติการวิวัฒนาการของมนุษย์ยกตัวอย่างง่ายๆว่า ภาพวาดพระเป็นเจ้ากับดนตรีที่แสดงความเป็นพระเจ้า อย่างใดจะให้ความเป็นอิสระแก่จินตนาการมากกว่ากัน ขณะมองภาพจินตนาการของผู้เสพจะถูกขีดกรอบด้วยรายละเอียดที่ปรากฏในภาพนั้นเอง แต่ขณะฟังดนตรีรายละเอียดของบันไดเสียง ท่วงทำนอง แม้แต่การสอดประสานทำได้เพียงการบ่งชี้ทิศทางของจินตนาการเท่านั้น ส่วนอื่น ๆ นอกจากนี้เป็นประสบการณ์ ความคิดคำนึง ความในฝันและการหลอมรวมมโนทัศน์ของโลกส่วนตัวอันเป็นอิสระของผู้เสพนั่นเอง ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือที่ดีในการจูงจิต (Suggestion) ผู้เสพให้ถอยห่างจากอะไรก็ตามที่กระทำย่ำยีต่อสภาพจิตใจในขณะนั้น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ (บุษกร บิณฑสันต์, 2553: 31-32)

อัมพร ศิลปเมธากุล กล่าวถึงเรื่อง การจัดแบ่งงานศิลปะ ดังนี้

เป็นความพยายามแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของงานศิลปะแต่ละอย่างที่มีรูปร่าง รูปทรง วัสดุ อุปกรณ์ และเทคนิคแนวทางในการสร้างสรรค์ที่มีความแตกต่างกัน ในวงการวิชาการ คำที่เกี่ยวข้องกับศิลปะที่สำคัญ คือ

1. วิจิตรศิลป์ (Fine Arts) เป็นงานศิลปะที่สร้างสรรค์ เพื่อแสดงออกด้านสุนทรียภาพสนองความต้องการทางด้านอารมณ์และจิตใจ มากกว่าการนำเอาศิลปวัตถุมาใช้ในชีวิตประจำวัน

2. ประยุกต์ศิลป์ (Applied Arts) เป็นการสร้างงานศิลปะเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน มีความสวยงาม

3. ศิลปศึกษา (Art Education) เป็นการจัดการเรียนการสอนที่มีความสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งด้านวิจิตรศิลป์และด้านประยุกต์ศิลป์

ในเรื่องของดนตรี (Music Art) ซึ่งจัดอยู่ในวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) นั้น เป็นอุปกรณ์ประเภทให้เสียงที่มีความหลากหลาย เสียงดนตรีจะมีความถี่ของเสียงและระดับเสียงสูงต่ำแตกต่างกัน เมื่อมีการผสมเสียงเข้าด้วยกันทำให้เกิดเสียงที่ไพเราะให้ความรู้สึกคล้อยตาม มักมีส่วนประกอบ 3 อย่างเข้าด้วยกัน คือ การขับร้อง การบรรเลงดนตรี และการขับร้องผสมกับการเล่นดนตรี คนที่มีความสามารถด้านดนตรี เรียกว่า นักดนตรีหรือศิลปิน (อัมพร ศิลปะเมธากุล, 2549: 22)

จากการศึกษา ในเรื่องสุนทรียศาสตร์ สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องเกี่ยวกับความงามของศิลปกรรม เกิดขึ้นจากการปรุงคิดของศิลปินออกมาในรูปแบบต่างกัน เช่น ดนตรี วรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และนาฏกรรม มีลักษณะเนื้อหาสะท้อนเรื่องราวได้ชัดเจน ส่วนศิลปะที่ไม่อาจสะท้อนเรื่องราวได้ชัดเจน ศิลปะประเภทนี้สามารถเปิดโอกาสให้ผู้เสพมีจินตนาการได้อย่างอิสระ

2.8 สุนทรียรสในดนตรีไทย

ในเรื่องของสุนทรียรสทางดนตรีนั้น มีองค์ประกอบด้วยกันหลายด้าน ผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานและผู้ที่รับผลงานจะเกิดความเข้าใจและซาบซึ้ง ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการได้ศึกษาองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงาน ดังที่นักวิชาการหลายท่านได้กล่าวไว้ ดังนี้

อุทัย ศาสตรา กล่าวถึงเรื่อง สุนทรียภาพ ดังนี้

สุนทรียภาพ เป็นความซาบซึ้งในคุณค่าของความงาม ความไพเราะ หรือรื่นรมย์จากธรรมชาติ และงานศิลปะอย่างบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่ง ที่เป็นความรู้สึกทางอารมณ์โดยไม่หวังผลตอบแทน เป็นความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ด้วยตนเองของมนุษย์ มนุษย์แต่ละคนมีศักยภาพในการรับรู้ สัมผัสหรือรับความงามที่แตกต่างกันและพัฒนาได้ตามประสบการณ์ หรือการศึกษาอบรม ฝึกฝนจนเกิดรสนิยมในตัวบุคคล ดังนั้น สุนทรียภาพในดนตรี จึงเป็นความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าความงามความไพเราะของดนตรี ที่เป็นความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ สัมผัสกับความงามของเสียงดนตรีโดยตรงของบุคคลนั้น ๆ เกิดเป็นสุนทรียะประสบการณ์ที่สามารถพัฒนาได้

(อุทัย ศาสตรา, 2553: 19)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ กล่าวถึงเรื่อง ความซาบซึ้งในดนตรี ดังนี้

ความรู้สึกชื่นชม ดื่มด่ำในสุนทรียรสของดนตรีที่เกิดจากการฟังด้วยความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง เป็นความรู้สึกที่เกิดจากประสบการณ์ทางดนตรีของแต่ละบุคคลที่มีไม่เท่ากันและไม่สามารถสอนได้ แต่สามารถแนะนำให้บุคคลนั้นเกิดความรู้สึกซาบซึ้งได้ด้วยตนเอง มีองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

1. ดนตรี เป็นสุนทรียวัตถุ ดนตรีที่จัดเป็นสุนทรียวัตถุที่สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งได้ต้องเป็นดนตรีที่มีโครงสร้างของรูปแบบและเนื้อหาที่ลึกซึ้งละเอียดอ่อน เช่น ดนตรีไทย ดนตรีคลาสสิก เป็นต้น ซึ่งผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้นั้นต้องใช้เวลาศึกษาฝึกฝนเป็นเวลานาน จึงทำให้ผลงานที่ออกมามีคุณค่า หรือ เป็นบทเพลงที่เด่น เป็นที่นิยมของผู้ฟังและผู้ศึกษาดนตรีทั่วไป

2. ผู้ฟัง ต้องเป็นคนที่มีความรู้ความเข้าใจในดนตรีพอสมควร จึงจะเกิดความซาบซึ้งได้ อย่างไรก็ตามความซาบซึ้ง มีระดับ คือ หากคนฟังมีความรู้ความเข้าใจและมีการสนองตอบ ดนตรีอย่างลึกซึ้ง คนนั้นย่อมจะเกิดความซาบซึ้งได้อย่างแท้จริง ส่วนผู้ฟังที่มีความรู้ความเข้าใจพอสมควรและมีการสนองตอบไม่ลึกซึ้ง ก็ย่อมเกิดความซาบซึ้งในดนตรีได้ในระดับไม่ลึกซึ้ง ดังนั้น ความซาบซึ้งจึงเป็นสิ่งที่สามารถพัฒนาได้โดยศึกษาทำความเข้าใจโครงสร้างของดนตรี และการมีประสบการณ์ หรือ สัมผัสกับดนตรีโดยตรงให้มากยิ่งขึ้น

3. การฟัง หรือประสบการณ์ทางดนตรี แบ่งเป็น กระบวนการเชิงปริมาณ คือ การฟังเพลงเพื่อต้องการค้นหาลักษณะของบทเพลง หรือต้องการเปรียบเทียบลักษณะบางประการกับเพลงอื่น ๆ มิได้มีจุดมุ่งหมายที่จะฟังเพลงเพื่อทำให้เกิดความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง และกระบวนการเชิงคุณภาพ คือ การฟังเพลงด้วยความรู้สึก การตอบสนองต่อบทเพลง ต่อเสียงที่ได้ยิน เป็นการฟังที่สัมผัสกับความงดงามของดนตรีจนเกิดสุนทรียรสของดนตรี หรือที่เรียกว่า “สุนทรียประสบการณ์” โดยมีพื้นฐานการฟังอย่างมีหลักการและมีความรู้ ซึ่งเป็นกระบวนการทางปัญญา (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2550: 28)

ในเรื่องสุนทรียรสนั้น เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเรื่อง รสะสูตร หรือรสที่ใช้ในการแสดงแต่ละภาวะ ดังนี้

ในรสะสูตร ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศาสตร์ ท่านภรตมุนีได้กล่าวถึงรสที่ใช้ในการแสดงเป็น 8 ภาวะ ต่อมาภายหลังท่านกาลิทาส นักวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของอินเดียได้เพิ่มรสที่ 9 ที่จำเป็นต่องานวรรณคดี ดังนี้ สิงคารส คือ รสแห่งความรักและความยินดี หัสสรส คือ รสแห่งความสนุกสนานร่าเริง กรุณารส คือ รสแห่งความ

โศกเศร้า วีรรส คือ รสแห่งความองอาจและกล้าหาญ รุทธรส คือ รสแห่งความโกรธ ความแค้น ภยานกรส คือ รสแห่งความหวาดหวั่น หวาดกลัว วิภัจฉรส คือ รสแห่งความเกลียด ความขยะแขยง อัพภูตรส คือ รสแห่งความแปลก ความน่าอัศจรรย์ สันติรส คือ รสแห่งความสงบ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548: 84)

จากที่กล่าวมาข้างต้นในเรื่องสุนทรียรสทางดนตรี สรุปได้ว่า การที่ผู้ฟังจะเกิดสุนทรียรสได้นั้น ขึ้นอยู่กับพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ในด้านดนตรี ซึ่งถ้าผู้สร้างสรรค์และผู้ฟังมีความเข้าใจตรงกันแล้ว จะเกิดการรับรู้ในภาวะต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2.9 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น สิ่งสำคัญที่จะทำให้ผลงานมีความแปลกใหม่และแสดงความโดดเด่นได้ต้องอาศัยปัจจัยหลายอย่าง ดังที่นักวิชาการได้อธิบายเรื่องความคิดสร้างสรรค์ดังนี้

ศิวกานต์ ปทุมสูติ กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ โดยสรุปความว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นคำประสมของคำว่า ความคิด และ สร้างสรรค์ คำว่าความคิดเป็นคำนามชนิดอาการนาม ตรงกับคำว่า Thinking ในภาษาอังกฤษ หมายถึง การทำให้ปรากฏเป็นรูปหรือประกอบให้เป็นรูป หรือเป็นเรื่องขึ้นในใจ หรือเป็นการใคร่ครวญ การไตร่ตรอง หรือการคาดคะเน ส่วนคำว่า สร้างสรรค์ (Create หรือ Creative) เป็นคำกิริยา หมายถึง สร้างให้มีให้เป็นการนำไปสู่สิ่งที่มาสิ่งที่เป็นอยู่จากสิ่งที่ไม่เคยมาไม่เคยเป็นให้เกิดเป็นต้นแบบขึ้นมา สร้างให้มีให้เป็นขึ้น ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์จึงหมายถึงรูป หรือเรื่องที่สร้างให้มีให้เป็นขึ้นมาใหม่ในใจและนำไปสู่การสร้างเป็นต้นแบบอย่างใหม่ให้ปรากฏขึ้น (ศิวกานต์ ปทุมสูติ, 2548: 15)

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ โดยสรุปความว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ที่แตกต่างจากเดิมและเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ความคิดสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ ประการแรก จากจินตนาการแล้วย้อนกลับสู่สภาพความเป็นจริง (จากความฝันมาสู่ความเป็นจริง) และประการที่สอง จากความรู้ที่มีอยู่แล้วจึงคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่ (เป็นตัวกระตุ้นความคิดให้เกิดการต่อยอด) การคิดเชิงสร้างสรรค์เป็นการขยายขอบเขตความคิดออกไปจากแนวความคิดที่มีไปสู่ความคิดใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน เพื่อหาคำตอบที่ดีที่สุดให้กับปัญหาที่เกิดขึ้นอย่างมีกระบวนการ (ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์, 2546: 1) สอดคล้องกับ สุวิทย์ มูลคำ และอรทัย มูลคำ กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางปัญญาที่สามารถขยายขอบเขตความคิดที่มีอยู่เดิมสู่ความคิดที่แปลกใหม่ที่แตกต่างไปจากความคิดเดิม และเป็นความคิดที่ใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม (สุวิทย์ มูลคำ และอรทัย มูลคำ, 2552: 9)

Simpson, R.W. กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ โดยสรุปความว่า คือ การริเริ่มเป็นความคิดสร้างสรรค์เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ที่แตกต่างจากเดิม และเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งความคิดสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ ประการแรก จากจินตนาการแล้วย้อนกลับสู่สภาพความเป็นจริง (จากความฝันมาสู่ความเป็นจริง) ประการที่สอง จากความรู้ที่มีอยู่แล้วคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่ (เป็นตัวกระตุ้นความคิดเพื่อให้เกิดการต่อยอด) การคิดเชิงสร้างสรรค์เป็นการขยายขอบเขตความคิดออกไปจากแนวความคิดที่มีอยู่ ไปสู่ความคิดใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน เพื่อหาคำตอบที่ดีที่สุดให้กับปัญหาที่เกิดขึ้นอย่างมีกระบวนการ ความสามารถพิเศษของสมองที่พยายามคิดให้แปลกและแตกต่างไปจากเดิมเพื่อนำไปสู่ความคิดใหม่ ๆ (Simpson, R.W. 1992 อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 44)

ซิกมันด์ ฟรอยด์ กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ โดยสรุปความว่า ความคิดสร้างสรรค์เริ่มต้นจากความขัดแย้ง ซึ่งแสดงออกจากพลังจิตใต้สำนึก หมายความว่า ขณะที่มีความขัดแย้งเกิดขึ้น คนจะเกิดความคิดสร้างสรรค์ที่มีความอิสระเกิดขึ้นมากมายสำหรับคนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะไม่มีสิ่งนี้ (ซิกมันด์ ฟรอยด์ อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 51)

จะเห็นได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้น ก่อให้เกิดประโยชน์และเป็นความคิดและทำให้เกิดการพัฒนาให้เกิดความแปลกใหม่อย่างสม่ำเสมอ เมื่อกล่าวถึงทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีที่นิยมในทางศิลปะ คือ ทฤษฎีของวัลลัส

วัลลัส กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์ เกิดจากกระบวนการของการคิดสิ่งใหม่ ๆ โดยการลองผิดลองถูก (Trial and Error) ได้แบ่งขั้นตอนไว้ 4 ขั้นตอน

ขั้นที่ 1 ขั้นเตรียม (Preparation) เป็นขั้นเตรียมข้อมูลต่าง ๆ เช่น ข้อมูลเกี่ยวกับการกระทำหรือแนวทางที่ถูกต้อง ข้อมูลปัญหาหรือข้อมูลที่เป็นความจริง

ขั้นที่ 2 ขั้นความคิดครุกรุ่นหรือระยะฟักตัว (Incubation) เป็นขั้นตอนที่วุ่นวายข้อมูลต่าง ๆ ทั้งเก่าและใหม่ปราศจากความเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่สามารถขมวดความคิดได้

ขั้นที่ 3 ขั้นความคิดกระจ่างชัด (lumination) เป็นขั้นที่ความคิดสับสนได้ผ่านการเรียบเรียง และเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกัน มีความกระจ่างชัดและสามารถมองเห็นภาพพจน์มโนทัศน์ของความคิด

ขั้นที่ 4 ขั้นทดสอบความคิดและพิสูจน์ให้เห็นจริง (Verification) เป็นขั้นที่ได้รับความคิดจาก 3 ขั้นข้างต้น เพื่อพิสูจน์ว่าเป็นความคิดที่เป็นจริงและถูกต้องหรือไม่ (วัลลัส อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 49)

สอดคล้องกับ เทย์เลอร์ กล่าวถึงเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

ผลของความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป ไม่จำเป็นต้องคิดค้นคว้าประดิษฐ์ของใหม่ๆที่ยังไม่มีใครเคยคิดมาก่อนเลย หรือสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดด้านนามธรรมอย่างสูง แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนเรานั้นอาจจะเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งใน 6 ขั้นต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้น เป็นสิ่งธรรมดาสามัญ เป็นพฤติกรรมการแสดงออกอย่างอิสระโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่มและทักษะอย่างใดอย่างหนึ่ง อาจเป็นเพียงการแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 การทดลองสร้างผลผลิตด้วยทักษะเฉพาะทาง ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

ขั้นที่ 3 การคิดสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นว่าได้แสดงความคิดใหม่ ไม่ได้ลอกเลียนแบบใคร

ขั้นที่ 4 การประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ ไม่ซ้ำใคร แสดงให้เห็นความแตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 การปรับปรุงให้สมบูรณ์

ขั้นที่ 6 การคิดสร้างสรรค์ ขั้นสูงสุด แสดงถึงความสามารถในการคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมขั้นสูงสุดในการสรุปข้อความ หลักการ หรือทฤษฎีใหม่

(เทย์เลอร์ อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 50)

วิริญบิดร วัฒนา กล่าวถึงเรื่อง การคิดอย่างดาวินชี ดังนี้

สวรรค์ไม่ได้ส่งเราให้เกิดมาเป็นมนุษย์เท่านั้น แต่ยังส่งจิตใจและปัญญาที่เฉียบแหลมที่สุดมาให้ด้วย ดังนั้นการใช้ปัญญาเรียนและรู้จะนำทางไปสู่ความเป็นอัจฉริยะในที่สุด วิธีปฏิบัติสู่การเป็นอัจฉริยะ หลัก 7 ประการที่เกิดจากการศึกษามนุษย์

1. Curiosita การใฝ่รู้ ช่างสงสัย และการค้นคว้าอย่างไม่สิ้นสุด

2. Dimostrazione การมุ่งมั่นใช้ความรู้ในสิ่งต่าง ๆ และเต็มใจเรียนรู้จากความผิดพลาด

3. Sensazione เปิดประสาทรับรู้ตลอดเวลาโดยเฉพาะสายตา

4. Sfumato ยินดีเปิดรับความขัดแย้งและความไม่แน่นอน

5. Arte/Scienza ปรับระดับความคิดที่ผสมผสานระหว่างศาสตร์และศิลป์ ตรรกศาสตร์ และจินตนาการ

6. Corporalita เก็บเกี่ยวความสามารถหลากหลายด้าน ความพอดี และสติสัมปชัญญะ

7. Connessione จดจำและรับรู้ถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น แล้วคิดอย่างมีระบบ

แนวความคิดของดาวินชี คือ ต้องการสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดสติปัญญา และเอาชนะความกลัว ความมืด การค้นหาความงามและข้อเท็จจริงอย่างไม่มีที่สิ้นสุดของเขา ศิลปะและวิทยาศาสตร์ร่วมกันก่อให้เกิดประสบการณ์และความเข้าใจ ความไม่เหมือนใครของเขาทางด้านตรรกศาสตร์ จินตนาการ ความมีเหตุมีผล และอารมณ์สุนทรีย์ ยังคงเป็นแรงจูงใจให้นักวิชาการในรุ่นหลังดำเนินรอยตามมาจนปัจจุบัน ลีโอนาร์โด ดาวินชี โดดเด่นในทุกด้าน และเขามีภาพลักษณ์เป็นผู้สร้างสรรค์
(วิริญบิดร วัฒนา, 2545: 9-10)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548: 46) กล่าวถึงเรื่อง องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ โดยสรุปความว่า จากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของ กิลฟอร์ด (Guilford) ได้อธิบายว่าเป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทาง ประกอบด้วย ความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility) และความละเอียดลออ (Elaboration) กล่าวโดยสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นการริเริ่มความสามารถพิเศษของมนุษย์ที่คิดให้แปลกแตกต่างไปจากเดิม นำไปสู่ความคิดใหม่ และเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง 1) เกิดขึ้นจากจินตนาการแล้วย้อนกลับไปสู่สภาพความเป็นจริง หรือเกิดจากความฝันมาสู่ความจริง 2) เกิดจากความรู้ที่มีอยู่แล้วคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่ เป็นการกระตุ้นความคิดเพื่อเกิดการต่อยอด ประกอบด้วย ความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องแคล่ว ความยืดหยุ่นในการคิด และความละเอียดลออ (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 46)

เดวิด (Davis) กล่าวถึงเรื่อง ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์ แบ่งเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงจิตวิเคราะห์ นักจิตวิทยาทางจิตวิเคราะห์หลายคน เช่น ฟรอยด์ และคริส ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเกิดความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตใต้สำนึกระหว่างแรงขับทางเพศ (Libido) กับความรู้สึกรับผิดชอบทางสังคม (Social conscience) ส่วนคูไบและรัค ซึ่งเป็นนักจิตวิทยาแนวใหม่ กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้น เกิดขึ้นระหว่างการรู้สติกับจิตใต้สำนึก ซึ่งอยู่ในขอบเขตของจิตส่วนที่เรียกว่า จิตก่อนสำนึก

2. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงพฤติกรรมนิยม นักจิตวิทยากลุ่มนี้มีแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ โดยเน้นที่ความสำคัญของการเสริมแรง การตอบสนองที่ถูกต้องกับสิ่งเร้าเฉพาะหรือ

สถานการณ์ นอกจากนี้ยังเน้นความสัมพันธ์ทางปัญญา คือการโยงความสัมพันธ์จากสิ่งเร้าหนึ่งไปยังสิ่งเร้าต่าง ๆ ทำให้เกิดความคิดใหม่ หรือสิ่งใหม่เกิดขึ้น

3. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงมานุษยนิยม นักจิตวิทยาในกลุ่มนี้มีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่เกิด ผู้ที่สามารถนำความคิดสร้างสรรค์ออกมาใช้ได้คือผู้ที่มีสัจการแห่งตน คือรู้จักตนเอง พอใจตนเอง และใช้ตนเองเต็มตามศักยภาพของตนมนุษย์จะสามารถแสดงความคิดสร้างสรรค์ของตนเองมาได้อย่างเต็มที่นั้นขึ้นอยู่กับการสร้างสภาวะหรือบรรยากาศที่เอื้ออำนวย ได้กล่าวถึงบรรยากาศที่สำคัญในการสร้างสรรค์ว่า ประกอบด้วยความปลอดภัยในเชิงจิตวิทยา ความมั่นคงของจิตใจ ความปรารถนาที่จะเล่นความคิดและการเปิดกว้างที่จะรับประสบการณ์ใหม่

4. ทฤษฎีอูต้า (Auta) ทฤษฎีนี้เป็นรูปแบบของการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นในตัวบุคคล โดยมีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่ในมนุษย์ทุกคนและสามารถพัฒนาให้สูงขึ้นได้ การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ตามรูปแบบอูต้าประกอบด้วย

การตระหนัก (Awareness) คือ ตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตนเอง สังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคต และตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตนเองด้วย

ความเข้าใจ (Understanding) คือ มีความรู้ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

เทคนิควิธี (Techniques) คือ การรู้เทคนิคในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทั้งที่เป็นเทคนิคส่วนบุคคล และเทคนิคที่เป็นมาตรฐาน

การตระหนักในความจริงของสิ่งต่าง ๆ (Actualization) คือ การรู้จักหรือตระหนักในตนเอง พอใจในตนเอง และพยายามใช้ตนเองให้เต็มศักยภาพ รวมทั้งการเปิดกว้างในการรับประสบการณ์ต่าง ๆ โดยมีการปรับตัวได้อย่างเหมาะสม การตระหนักถึงเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน การผลิตผลงานด้วยตนเอง และมีความคิดที่สามารถยืดหยุ่นเข้ากับทุกรูปแบบของชีวิต

(เดวิด อ้างถึงใน กรมวิชาการ, 2544: 6-7)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทอแรนซ์ (Torrance) กล่าวถึงเรื่อง ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์ จะแสดงออกตลอดกระบวนการของความรู้สึกหรือการเห็นปัญหา การรวบรวมความคิดเพื่อตั้งเป็นข้อสมมติฐาน การทดสอบ และดัดแปลงสมมติฐาน ตลอดจนเผยแพร่ผลสรุปที่ได้ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ และเป็นกระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (The creative problem solving process) ซึ่งกระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์นี้แบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 การพบความจริง (Fact-finding) ขั้นนี้ทำให้เกิดความรู้สึกกังวลใจมีความสับสนวุ่นวาย (Mess) เกิดในจิตใจตามมา สามารถบอกได้ว่าเป็นอะไรจากจุดนี้พยายามตั้งสติ และพิจารณาดูความยุ่งยาก วุ่นวาย สับสน หรือสิ่งที่ทำให้กังวลใจเหล่านั้นคืออะไร

ขั้นที่ 2 การค้นพบปัญหา (Problem-finding) ขั้นนี้เกิดต่อจากขั้นที่ 1 เมื่อได้พิจารณาจนรอบคอบแล้วจึงสรุปว่า ความกังวลใจ ความสันสนวุ่นวายในใจนั้นก็คือการมีปัญหาเกิดขึ้นนั่นเอง

ขั้นที่ 3 การตั้งสมมติฐาน (Idea-finding) ต่อจากขั้นที่ 2 เมื่อรู้ว่าปัญหาเกิดขึ้นก็จะพยายามคิดและตั้งสมมติฐานขึ้นและรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้ในการทดสอบสมมติฐานในขั้นต่อไป

ขั้นที่ 4 การค้นพบคำตอบ (Solution-finding) ในขั้นนี้ก็จะพบคำตอบจากการทดสอบสมมติฐานในขั้นที่ 3

ขั้นที่ 5 ยอมรับผลจากการค้นพบ (Acceptance-finding) ขั้นนี้จะเป็นการยอมรับคำตอบที่ได้จากการพิสูจน์เรียบร้อยแล้วว่าจะแก้ปัญหาให้สำเร็จได้อย่างไรและต่อจากจุดนี้การแก้ปัญหาหรือการค้นพบยังไม่จบตรงนี้ แต่ที่ได้จากการค้นพบจะนำไปสู่หนทางที่จะทำให้เกิดแนวคิดหรือสิ่งใหม่ต่อไป เรียกว่า New challenges

กระบวนการคิดสร้างสรรค์ของทอแรนซ์จะให้ความสำคัญในการทำปัญหาให้กระจ่าง และผู้คิดจะต้องทำปัญหาให้กระจ่าง ผู้คิดจะต้องมีสติสัมปชัญญะที่สมบูรณ์จึงจะทำการเข้าใจปัญหาได้อย่างถูกต้อง และความสำเร็จที่เกิดขึ้นจะเป็นแรงกระตุ้นให้มีการคิดแก้ปัญหาต่าง ๆ ที่ท้าทายต่อไป

Torrance ได้กำหนดขั้นตอนของความคิดสร้างสรรค์ ออกเป็น 4 ขั้นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. ขั้นเริ่มคิด คือ ขั้นพยายามรวบรวมข้อเท็จจริง เรื่องราวและแนวคิดต่าง ๆ ที่มีอยู่เข้าด้วยกันเพื่อหาความกระจ่างในปัญหา ซึ่งยังไม่ทราบว่า ผลที่จะเกิดขึ้นนั้นจะเป็นไปในรูปใดและอาจใช้เวลานานจนบางครั้งจะเกิดขึ้นโดยไม่รู้สึกตัว

2. ขั้นครุ่นคิด คือ ขั้นที่ผู้คิดต้องใช้ความคิดอย่างหนัก แต่บางครั้งความคิดอันนี้อาจหยุดชะงักไปเฉยๆ เป็นเวลานาน บางครั้งก็จะกลับเกิดขึ้นใหม่อีก

3. ขั้นเกิดความคิด คือ ขั้นที่ผู้คิดจะมองเห็นความสัมพันธ์ของความคิดใหม่ที่ซ้ำกัน ความคิดเก่าๆ ซึ่งมีผู้คิดมาแล้ว การมองเห็นความสัมพันธ์ในแนวความคิดใหม่นี้ จะเกิดขึ้นในทันทีทันใด ผู้คิดไม่ได้นึกฝันว่าจะเกิดขึ้นเลย

4. ขั้นปรับปรุง คือ ขั้นการขัดเกลาความคิดนั้น เพื่อให้ผู้อื่นเข้าใจได้ง่ายหรือต่อเติมเสริมแต่งความคิดที่เกิดขึ้นใหม่นั้นให้วิวัฒนาการก้าวหน้าต่อไป ในบางกรณีอาจมีการทดลองเพื่อประเมินการแก้ปัญหาสำหรับเลือกความคิดสมบูรณ์ความคิดเหล่านี้ก่อให้เกิดการผลงานใหม่ๆ ทางวิทยาศาสตร์ นวนิยาย บทเพลง จิตรกรรมและการออกแบบอื่น ๆ เป็นต้น (Torrance, 1964: 47)

จากการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ จะพบว่า นักวิชาการต่าง ๆ ได้กล่าวถึงความหมายคล้าย ๆ กัน กล่าวคือ ความคิดที่เป็นแนวคิดเพื่อการพัฒนาและเป็นแนวคิดที่แปลกใหม่ การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ในครั้งนี้ จึงมีความจำเป็นที่จะนำทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์มาประยุกต์ใช้ เพื่อให้เกิดบทประพันธ์และแนวคิดใหม่ในพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

2.10 ทฤษฎีการประสานทางวัฒนธรรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า *“วัฒนธรรม น. สิ่งที่ทำให้เจริญงอกงามแก่หมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมการแต่งกาย วิถีชีวิตของหมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมชาวเขา เป็นต้น”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1058)

พระยาอนุมานราชธน กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของวัฒนธรรม โดยสรุปความว่า วัฒนธรรมมีความหมายหลายนัย เมื่อกล่าวเป็นสามัญถึงวัฒนธรรม ผู้กล่าวอาจมุ่งเฉพาะวัฒนธรรมในแง่ใดก็ได้ เช่น นึกไปถึงเรื่องการแต่งกาย เรื่องศิลปะ เรื่องวาจาหรือกิริยามารยาท เป็นต้น ซึ่งเป็นเพียงวัฒนธรรมเพียงบางส่วนเท่านั้น บางครั้งก็ใช้คำควบกัน เช่น ศาสนาและวัฒนธรรม ศิลปวัฒนธรรม ภาษาและวัฒนธรรม เป็นต้น ซึ่งที่แท้ทั้งหมดก็เป็นวัฒนธรรมด้วยกัน หากแต่กล่าวแยกกันก็เพื่อที่จะเน้นให้เห็นเด่นชัดในเรื่องเท่านั้น (พระยาอนุมานราชธน, 2515: 66)

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ (2543: 16) กล่าวถึงเรื่อง ความหมายของวัฒนธรรมดังนี้

วัฒนธรรม คือ แบบแผนการดำเนินชีวิตของกลุ่ม ซึ่งสมาชิกของสังคมหนึ่งได้ยึดถือเป็นแบบแผนของชีวิตร่วมกัน วัฒนธรรมจึงเป็นเสมือนเครื่องหมายหรือตราประจำกลุ่มที่คนอื่นเห็นแล้วรู้ได้ทันที เช่น ภาษา เครื่องแต่งกาย ขนบธรรมเนียมประเพณีที่เหมือนกันสำหรับคนในกลุ่มนั้น

ความหมายการผสมผสานทางวัฒนธรรม หมายถึง วิธีการที่จะรับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาประพฤติปฏิบัติ เช่น เมื่อเราอยู่สังคมใดก็ต้องเอาวัฒนธรรมนั้นมาปฏิบัติ ถ้าหากวัฒนธรรมที่เรารับเอามากลายเป็นสิ่งหนึ่งที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา การผสมผสานก็จะเกิดขึ้น เช่น คนไทยไปอยู่ต่างประเทศนาน ๆ ก็ติดนิสัยดื่มน้ำชากาแฟ เมื่อกลับประเทศไทยก็ยังปฏิบัติอยู่เช่นนั้นอีกก็เท่ากับนำเอาวัฒนธรรมดังกล่าวมาปฏิบัติจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของพฤติกรรมที่ทำตามปกติกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมจะมีมากเมื่อสังคมหนึ่งถูกรุกรานหรืออีกฝ่ายหนึ่งชนะ พวกที่ชนะจะพยายามบังคับพวกที่แพ้ให้ปฏิบัติตามแบบอย่างการดำรงชีวิตของตน เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส เมื่อยึดครองดินแดนตะวันออกและแอฟริกาใต้ได้ ก็ให้ชาวพื้นเมืองเรียนภาษาของตน อินเดีย พม่า มาเลเซีย จึงพูดภาษาอังกฤษได้ดี อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมนี้ไม่จำเป็นเสมอไปที่ฝ่ายแพ้จะรับเอาวัฒนธรรมฝ่ายชนะ ถ้าฝ่ายชนะมีวัฒนธรรมด้อยกว่าอาจจะรับเอาวัฒนธรรมฝ่ายแพ้ จึงกล่าวได้ว่า บุคคลอยู่ในวัฒนธรรมใดก็มักจะปฏิบัติตามวัฒนธรรมนั้นและจะมีพฤติกรรมคล้าย ๆ กับคนอื่นในสังคมนั้น เป็นเพราะผลของการเรียนรู้ที่ได้รับการอบรมสั่งสอนมาไม่ว่าจะโดยแบบรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม แสดงว่าวัฒนธรรมมีอิทธิพลเหนือความคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ เช่น ถ้าจะรับเอาเด็กฝรั่งมาอบรมเลี้ยงดูแบบไทย เด็กก็จะมีลักษณะเหมือนคนไทย กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องง่ายดายเสมอไป บางคนอาจจะถ่ายทอดและรับง่ายกว่าบุคคลอื่น หรือบางคนอาจจะต่อต้าน เช่น ชาวไอริชในสหรัฐ มิได้ถูกกลืนหายไปในสังคมอเมริกันเหมือนชาติอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม การผสมผสานทางวัฒนธรรมมักจะเกิดขึ้นเมื่อสมาชิกของวัฒนธรรมหนึ่งเกิดติดต่อเกี่ยวข้องกับสมาชิกของอีกวัฒนธรรมหนึ่งเป็นเวลานาน ชาวอังกฤษจะแต่งตัวเต็มเกียรติเต็มยศ กินอาหารในป่าของไทย แต่เขาจะต้องทำตามประเพณีไทยบางอย่าง เช่น ขับรถทางซ้าย เข้าโบสถ์ถอดรองเท้า ซื้อของต้องใช้เงินไทย เป็นต้น โดยทั่วไปเราจะรับเอาวัฒนธรรมของเราจากการอบรมสั่งสอน แต่เราจะรับเอาวัฒนธรรมคนอื่นจากการติดต่อจากการเดินทาง จากการอยู่ต่างแดน จากหนังสือหรือข้อเขียน และจากวิธีการอื่น ๆ (จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ, 2543: 16)

จากการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีการประสานทางวัฒนธรรม จะพบว่า เกิดจากการที่คนในสังคมมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องต่าง ๆ จึงเกิดการเรียนรู้และหยิบยืมวัฒนธรรมอื่นมาใช้ในสังคมวัฒนธรรมของตนอย่างลงตัว

ผู้วิจัยในนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางการประพันธ์เพลง เพื่อให้เกิดความการผสมผสานอย่างกลมกลืนกันในเรื่องของเพลงสำเนียงภาษาของแต่ละบทเพลงที่ประพันธ์

2.11 ทฤษฎีนิเวศทางวัฒนธรรม

ยุกติ มุกดาวิจิตร กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรม โดยสรุปความว่า วัฒนธรรม เป็นแนวคิดที่มีจุดเน้นอยู่ที่ความเชื่อมั่น และส่งเสริมศักยภาพของชาวบ้าน ซึ่งเป็นผู้รับผลของการพัฒนาว่า สามารถที่จะฟื้นฟูดำรงอยู่และพัฒนาตนเองได้ด้วยพื้นฐานทางความเชื่อ ความสัมพันธ์ในชุมชนและภูมิปัญญา หรือที่เรียกรวมว่า “วัฒนธรรม” ของตนเอง (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2548: 2) ซึ่งสอดคล้องสุนัย จุลพงศธร ในเรื่องวัฒนธรรมตามแนวคิดทางมานุษยวิทยา เป็นเรื่องเกี่ยวกับระบบความเชื่อและค่านิยมทางสังคม ที่อยู่เบื้องหลังพฤติกรรมของมนุษย์ รวมทั้ง หมายถึง กฎระเบียบ หรือมาตรฐานของพฤติกรรมที่คนในสังคมยอมรับ วัฒนธรรมจึงหมายถึงวิถีชีวิต (สุนัย จุลพงศธร, 2550: 17-79)

สันติภาพ ศิริวัฒนไพบูลย์ กล่าวถึงเรื่อง นิเวศ ดังนี้

นิเวศ แปลว่า แหล่งอาศัย ดังนั้น ระบบนิเวศจึงเป็นเรื่องความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ในแหล่งอาศัยนั้น ๆ ที่ทำหน้าที่ร่วมกัน มีเป้าหมายร่วมกันเพื่อดำรงไว้ซึ่งความสมดุลของ ระบบ เมื่อเอามาผนวกกับคำว่า วัฒนธรรม ซึ่งเป็นเรื่องความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ทัศนคติ กระบวน ทัศน์ หรือวิถีคิดของมนุษย์ที่สะท้อนออกมาในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งแบบแผนการผลิต การใช้ชีวิต การบริโภค การจัดการตนเอง ชุมชน ความงาม ศิลปะ วิถีชีวิต ประเพณี ลักษณะของผู้คน ชนชาติ ตลอดจนระเบียบปฏิบัติ จารีต ครรลองของสังคมนั้น ๆ จึงเป็นเรื่องของ การผสมกลมกลืนระหว่างนามธรรมและรูปธรรม (นามรูป) ของสังคมมนุษย์กับนามรูปของธรรมชาติแวดล้อม และความสัมพันธ์ของมนุษย์กับปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ในพื้นที่นั้น หรือในภูมินิเวศนั้น ๆ เพื่อมนุษย์และธรรมชาติได้อยู่ร่วมกันได้อย่างสมดุล และอยู่ร่วมกันเป็นปกติสุข นิเวศวัฒนธรรม จะนำมาสร้างให้เกิด “พลัง” ได้นั้น ต้องเป็นการใช้ศักยภาพของฐานทรัพยากร ความเชื่อ ศรัทธา และทักษะปฏิบัติการในด้านต่าง ๆ ของคนในชุมชนให้เกิดการสร้างนวัตกรรม การจัดระบบระเบียบใหม่ การคิดค้น ประยุกต์ หรือปรับใช้เอาสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่มาแก้ปัญหาของชุมชนร่วมกัน ด้วยการแสดงให้เห็นถึง

องค์ความรู้ ภูมิปัญญา คุณค่า และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทั้งที่เป็นรูปธรรม และนามธรรม โดยที่พลังนิเวศวัฒนธรรมยังไม่ใช่สูตรสำเร็จ และอาจจะไม่มีแบบฉบับเฉพาะ แต่ก็สามารถเป็นแนวคิดหลักในการพัฒนาชุมชนท้องถิ่นได้อย่างเหมาะสมที่สุดในยุคของความสุดกู่ ไม่ว่าจะเป็นแนววิทยาศาสตร์หรือแนววัฒนธรรม เพราะจริง ๆ แล้ว แนวคิดนิเวศวัฒนธรรมนี้ เป็นการสร้างสมดุลของกระบวนการเรียนรู้ และไม่ได้มุ่งไปสู่การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างอำนาจ แต่เป็นการสร้างการเปลี่ยนแปลงในระดับฐานรากของคน ชุมชน ให้กลับมาสู่ร่องรอย ครรลอง วิถีของความเป็นชุมชนท้องถิ่น และกลับมาสู่การสร้างจิตสำนึกด้วยความเข้าใจและศรัทธา เป็นการที่ทุกคนต้องเรียนรู้และมุ่งมั่นที่จะทำงานเชิงลึก สรุปได้ว่า แนวคิดเกี่ยวกับนิเวศวัฒนธรรม เป็นความสมดุลระหว่างกระบวนการเรียนรู้ทางวิทยาศาสตร์และจิตวิญญาณ ที่เหมาะสม มีเหตุผล โดยใช้ปัญญาความศรัทธา และความเพียร สามารถนำไปใช้ได้อย่างสมดุล (สันติภาพ ศิริวัฒนไพบูลย์, 2553: 1-7)

ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม (Culture Ecology Theory) เป็นแนวคิดทางมานุษยวิทยาที่สนใจศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม โดยเน้นอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมว่าเป็นตัวกำหนดกระบวนการวิวัฒนาการทางสังคมวัฒนธรรม นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้ ได้แก่ จูเลียน สจ๊วด (Julian Steward) เลสลี ไวต์ (Leslie White) มาร์วิน แฮริส (Marvin Harris) และรูช เบเนคิคท์ (Ruth Benedict) ได้กล่าวไว้ ดังนี้

จูเลียน สจ๊วด (Julian Steward) กล่าวถึงเรื่อง ความหมายนิเวศวิทยา โดยสรุปความว่า การปรับตัวให้เข้ากับสภาวะแวดล้อม นิเวศวิทยา ทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวิธีการศึกษาค้นคว้าหาข้อกำหนดหรือหลักเกณฑ์ทางวัฒนธรรมที่เป็นผลกระทบจากการปรับตัวเข้ากับสภาวะแวดล้อม (ของมนุษย์แต่ละสังคม) นิเวศวิทยาวัฒนธรรมจึงแตกต่างไปจากนิเวศวิทยาสังคม (Social Ecology) เพราะนิเวศวิทยาวัฒนธรรมมุ่งแสวงหากฎเกณฑ์เพื่ออธิบายที่มาของลักษณะและแบบแผนวัฒนธรรมบางประการที่มีอยู่ในแต่ละสภาวะแวดล้อม มากกว่ามุ่งแสวงหาหลักการทั่วไปที่ใช้ได้กับทุกวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อม” สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ แก่นวัฒนธรรม (Cultural Core) หมายถึง กลุ่มของลักษณะหรือรูปแบบวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับกิจกรรมเพื่อการดำรงชีพและการจัดการทางเศรษฐกิจ โดยมุ่งสนใจการนำวัฒนธรรมทางวัตถุ (ระบบเทคนิควิทยาที่ใช้หรือเครื่องมือเทคโนโลยี) มาใช้แตกต่างกันอย่างไรและก่อให้เกิดการจัดการทางด้านสังคมที่แตกต่างกันอย่างไรในสภาวะแวดล้อมที่แตกต่างกัน เพราะสภาวะแวดล้อมแต่ละแห่งอาจเป็นตัวช่วยหรือข้อจำกัดใช้เทคนิควิทยาเหล่านี้ก็ได้ (Julian Steward. 1963: 98)

ไวต์ เลสลี นักมานุษยวิทยาอเมริกันได้ศึกษาตรวจสอบผลงานของนักวิวัฒนาการรุ่นเก่า เช่น มอร์แกน อย่างละเอียดโดยสรุปความว่า ทฤษฎีวิวัฒนาการมีหลักเกณฑ์ในการตีความหมายของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจอยู่หลายประการ ไวต์ได้เสนอแนวความคิดแบบวิวัฒนาการสมัยใหม่ ซึ่งต่อมาได้รับการขนานนามแนวความคิดแบบ “วิวัฒนาการสากล” (universal evolution) มีความเห็นคล้ายคลึงกับแรดคลิฟฟ์บราวน์และมาลินอสกีในประเด็นที่ว่ามานุษยวิทยาควรเป็นวิทยาศาสตร์ และไวต์ก็ได้พยายามค้นหากฎเกณฑ์หรือทฤษฎีสากล เพื่อใช้อธิบายวิวัฒนาการทางสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ (White, Leslie. 1949: 125)

มาร์วิน แฮริส (Marvin Harris) กล่าวถึงเรื่อง กระบวนการวิวัฒนาการ โดยสรุปความว่า กระบวนการวิวัฒนาการ (Evolutionary Process) คือ ขั้นตอนการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมเพื่อรักษาความสมดุลระหว่างจำนวน ประชากรกับสภาพแวดล้อม โดยมีเทคโนโลยีทางการผลิตเป็นตัวกำหนดสำคัญ ความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่รักษาความสมดุลดังกล่าวไว้ ประเพณี ความเชื่อ หรือกฎข้อห้ามต่าง ๆ จะยั่งยืนมั่นคงเพียงใดย่อมขึ้นอยู่กับว่าสิ่งเหล่านี้สามารถให้ “ประโยชน์เชิงเศรษฐกิจ” แก่มนุษย์ได้มากน้อยเพียงใด ขั้นตอนกระบวนการวิวัฒนาการถูกกำหนดโดยวิธีการผลิต ซึ่งมีเทคโนโลยีเป็นตัวแปรหรือปัจจัยสำคัญ มนุษย์ในทุกสังคมจะพยายามปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อม และในขณะเดียวกันมนุษย์ก็พยายามตักตวงผลประโยชน์ทางวัตถุจากธรรมชาติให้มากที่สุด ความพยายามด้านนี้บวกกับการเพิ่มขึ้นของประชากร ทำให้มนุษย์จำต้องคิดค้นเทคโนโลยี การผลิตขึ้นมาใหม่อยู่เสมอ เพื่อรักษาความสมดุลระหว่างทรัพยากรธรรมชาติกับอัตราเพิ่มของประชากร

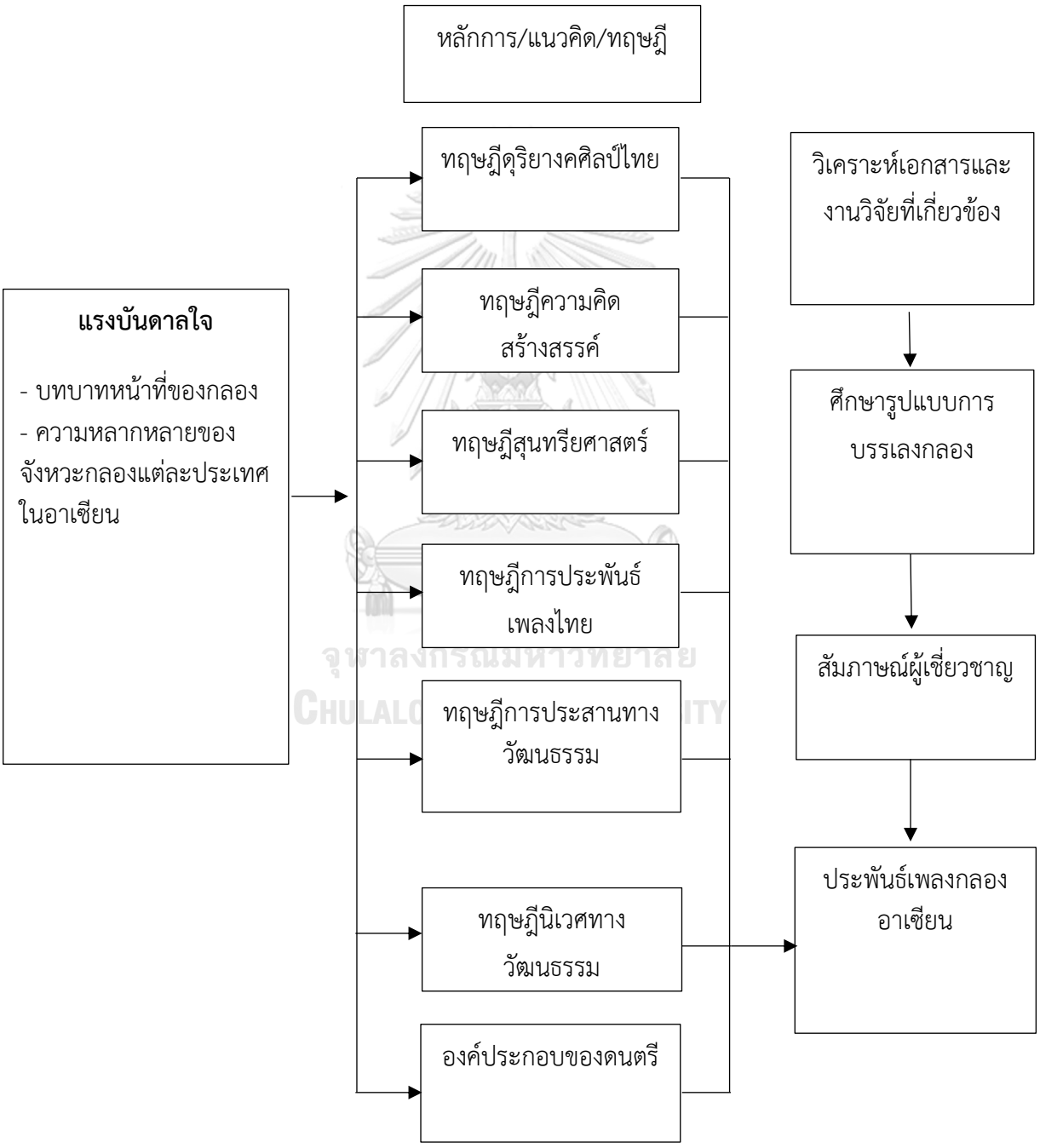
รูช เบเนคิดท์ (Ruth Benedict) กล่าวถึงเรื่อง การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม โดยสรุปความว่า วัฒนธรรมแต่ละแห่งเป็นภาพรวมเฉพาะของส่วนต่าง ๆ ที่ผสมกลมกลืนกัน ที่ส่วนรวมทั้งหมดถูกหล่อหลอมโดยคติทางวัฒนธรรมที่เฉพาะของวัฒนธรรมนั้น ๆ ศาสนา ครอบครัว เศรษฐกิจ และสถาบันการเมือง การปกครองต่าง ๆ เข้ากันได้ดี เพื่อกลายเป็นภาพรวมเฉพาะ และเนื่องจากภาพรวมดังกล่าวเป็นผลมาจากการมีประวัติศาสตร์เฉพาะ ดังนั้นไม่อาจเปรียบเทียบได้ว่าวัฒนธรรมใดดีกว่ากัน (จูเลียน สจ๊วด, เลสลี ไวต์, มาร์วิน แฮริส, และรูช เบเนคิดท์ อ้างถึงในทรงคุณ จันทจร, 2553: 50-55)

จากการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม จะช่วยให้เข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างประชากร สิ่งแวดล้อมทางสังคม และลักษณะทางกายภาพในสังคมได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งทำให้ปราศจากอคติทางวัฒนธรรมและเข้าใจถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมของคนในเอเชียอาคเนย์ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม มาเป็นแนวทางเพื่อการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางด้านดนตรีของแต่ละชาติ และยังนำมาอธิบายความสัมพันธ์บริบทด้านต่าง ๆ ทางสังคม เพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

2.12 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำเสนอกรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ตามลำดับขั้นตอนต่าง ๆ ดังแผนผังที่นำเสนอต่อไปนี้

กรอบแนวคิดในการวิจัย



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากแรงบันดาลใจในการที่จะศึกษาบทบาทหน้าที่ของกลองและกระสวนจังหวะของกลองในอาเซียนที่มีความหลากหลาย ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะนำกระสวนจังหวะกลองมาใช้เป็นหลักในการประพันธ์เพลง โดยศึกษาองค์ความรู้และบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย แล้วนำมาสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ทางด้านดนตรี เพื่อให้เกิดบทเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆที่แสดงเอกลักษณ์ของสำเนียงเพลงชาติต่าง ๆ ในอาเซียน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงเนื้อหาในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
มูลบทของอาเซียน

จากการเก็บข้อมูลเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ รวมถึงการลงพื้นที่ภาคสนาม ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะศึกษาวัฒนธรรมกลองอาเซียน ด้วยกลองมีความสำคัญและมีบทบาทกับสังคมวัฒนธรรมของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ เช่น การเป็นเครื่องมือในการส่งสัญญาณ การสื่อสาร เป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อ การประกอบพิธีกรรม การให้ความบันเทิง กระตุ้นจิตใจให้ฮึกเหิม เป็นต้น ในบทนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงมูลบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ในด้านความเป็นมาของอาเซียน วัฒนธรรมดนตรี และกลองอาเซียน ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

3.1 ประเทศอาเซียน

3.1.1 สัญลักษณ์อาเซียน

3.1.2 ประชากรอาเซียน

3.2 วัฒนธรรมในอาเซียน

3.3 ดนตรีอาเซียน

3.3.1 ดนตรีกัมพูชา

3.3.2 ดนตรีไทย

3.3.3 ดนตรีบรูไน

3.3.4 ดนตรีฟิลิปปินส์

3.3.5 ดนตรีมาเลเซีย

3.3.6 ดนตรีพม่า

3.3.7 ดนตรีลาว

3.3.8 ดนตรีเวียดนาม

3.3.9 ดนตรีสิงคโปร์

3.3.10 ดนตรีอินโดนีเซีย

3.4 กลองในภูมิภาคอาเซียน

3.4.1 กลองมือ (สะโกไฎ)

3.4.2 กลองสะบัดชัย

3.4.3 กลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak)

3.4.4 กลองดีบากัน (Debakan)

3.4.5 กลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.6 กลองปัตวาย (Pat Waing)

3.4.7 กลองปิง

3.4.8 กลองเตยเซิน (Trong Tay Son)

3.4.9 กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla)

3.4.10 กลองเกินดัง (Kendang)

3.5 สำเนียงเพลงที่เกี่ยวกับอาเซียน

3.5.1 เพลงสำเนียงจีน

3.5.2 เพลงสำเนียงลาว

3.5.3 เพลงสำเนียงฝรั่ง

3.5.4 เพลงสำเนียงเขมร

3.5.5 เพลงสำเนียงพม่า

3.5.6 เพลงสำเนียงแขก

3.5.7 เพลงสำเนียงญวน

3.5.8 เพลงสำเนียงไทย

3.1 ประเทศอาเซียน

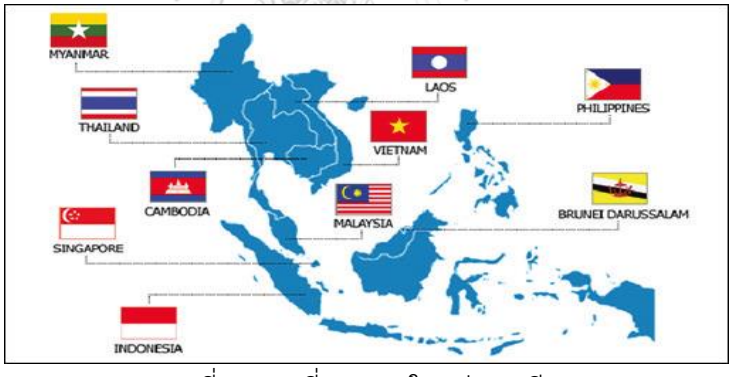
กฎชนก สุขสถิต กล่าวถึงเรื่อง ความเป็นมาของอาเซียน โดยสรุปความว่า สมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หรือ Association of Southeast Asian Nations มีชื่อเรียกสั้น ๆ ว่า ASEAN ก่อตั้งขึ้นโดยปฏิญญากรุงเทพ (Bangkok Declaration) หรือที่เรียกกันว่า ปฏิญญาอาเซียน (ASEAN Declaration) เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2510 มีประเทศสมาชิก จำนวน 5 ประเทศ คือ อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ และไทย มีจุดมุ่งหมายเพื่อส่งเสริมความร่วมมือทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ของประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ต่อมามีประเทศสมาชิกเพิ่มขึ้นได้แก่ บรูไนดารุส-ซาลาม เวียดนาม ลาว พม่า และกัมพูชา ตามลำดับ ทำให้ปัจจุบันอาเซียนมีสมาชิกรวม 10 ประเทศ

ปัจจุบันบริบททางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างประเทศได้เปลี่ยนแปลงไปมาก ทำให้มีความจำเป็นที่ต้องรวมตัวกันเพื่อเพิ่มอำนาจต่อรองและขีดความสามารถทางการแข่งขันกับประเทศในภูมิภาคใกล้เคียง และในเวทีระหว่างประเทศ จึงได้ประกาศปฏิญญาว่าด้วยความร่วมมือในอาเซียน โดยกำหนดให้มีการสร้างประชาคมอาเซียนซึ่งประกอบด้วย 3 เสาหลัก ดังนี้

1. ประชาคมการเมืองและความมั่นคงอาเซียน (ASEAN Political and Security Community - APSC) มุ่งให้ประเทศกลุ่มสมาชิกอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข แก้ไขปัญหาระหว่างกันโดยสันติวิธี มีเสถียรภาพและความมั่นคงรอบด้าน เพื่อความมั่นคงปลอดภัยของเหล่าประชาชน

2. ประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน (ASEAN Economic Community - AEC) มุ่งเน้นให้เกิดการรวมตัวกันทางเศรษฐกิจ และความสะดวกในการติดต่อค้าขายระหว่างกัน เพื่อให้ประเทศสมาชิกสามารถแข่งขันกับภูมิภาคอื่น ๆ ได้

3. ประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียน (ASEAN Socio - Cultural Community - ASCC) มุ่งหวังให้ประชากรอาเซียนมีสภาพความเป็นอยู่ที่ดี โดยจะมีแผนงานสร้างความร่วมมือ 6 ด้าน คือ การพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ การคุ้มครองและสวัสดิการสังคม สิทธิและความยุติธรรมทางสังคม ความยั่งยืนด้านสิ่งแวดล้อม การสร้างอัตลักษณ์อาเซียน และการลดช่องว่างทางการพัฒนา ดังนั้น ประชาคมอาเซียน หรือ ASEAN Community จึงเป็นการรวมตัวของประเทศสมาชิกอาเซียน เพื่อให้เป็นชุมชนที่มีความแข็งแกร่ง สามารถสร้างโอกาสและท้าทายทั้งในด้านการเมือง ความมั่นคง เศรษฐกิจ และภัยคุกคามรูปแบบใหม่ โดยสมาชิกในชุมชนมีความเป็นอยู่ที่ดี สามารถประกอบกิจกรรมทางเศรษฐกิจได้อย่างสะดวกมากขึ้น และสมาชิกในชุมชนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน



ภาพที่ 1 แผนที่ประเทศในกลุ่มอาเซียน

ที่มา: http://www.lampangvc.ac.th/lvcasean/page_asean.htm

สืบค้นเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2563

คำขวัญของอาเซียน “หนึ่งวิสัยทัศน์ หนึ่งเอกลักษณ์ หนึ่งประชาคม” (One Vision, One Identity, One Community)

อัตลักษณ์อาเซียน อาเซียนจะต้องส่งเสริมอัตลักษณ์ร่วมกันของตนและความรู้สึกเป็นเจ้าของในหมู่ประชาชนของตน เพื่อให้บรรลุชะตา เป้าหมาย และคุณค่าร่วมกันของอาเซียน

ภาพที่ 2 สัญลักษณ์อาเซียน

ที่มา: http://www.lampangvc.ac.th/lvcasean/page_asean.htm

สืบค้นเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2562

3.1.1 สัญลักษณ์อาเซียน

สัญลักษณ์อาเซียน คือ ดวงตราอาเซียนเป็น รูปมัดรวงข้าว สีเหลืองบนพื้นวงกลมสีแดง ล้อมรอบด้วยวงกลมสีขาว และสีน้ำเงินรวงข้าวสีเหลือง 10 ต้น หมายถึง ความใฝ่ฝันของบรรดาสมาชิกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้ง 10 ประเทศ ให้มีอาเซียนที่ผูกพันกันอย่างมีมิตรภาพและเป็นหนึ่งเดียววงกลมเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงเอกภาพของอาเซียน

ตัวอักษรคำว่า ASEAN สีน้ำเงิน อยู่ใต้ภาพรวงข้าว แสดงถึงความมุ่งมั่นที่จะทำงานร่วมกันเพื่อความมั่นคง สันติภาพ เอกภาพ และความก้าวหน้าของประเทศสมาชิกอาเซียน

สีเหลือง : หมายถึง ความเจริญรุ่งเรือง

สีแดง : หมายถึง ความกล้าหาญและการมีพลวัต

สีขาว : หมายถึง ความบริสุทธิ์

สีน้ำเงิน : หมายถึง สันติภาพและความมั่นคง

ธงอาเซียนเป็นธงพื้นสีน้ำเงิน มีดวงตราอาเซียนอยู่ตรงกลาง แสดงถึง เสถียรภาพ สันติภาพ ความสามัคคี และพลวัตของอาเซียน สีของธงประกอบด้วย สีน้ำเงิน สีแดง สีขาว และสีเหลือง ซึ่งเป็นสีหลักในธงชาติของบรรดาประเทศสมาชิกของอาเซียนทั้งหมด

ประเทศสมาชิกอาเซียนกำหนดให้วันที่ 8 สิงหาคม ของทุกปี เป็นวันอาเซียน และมีเพลง ASEAN WAY เป็นเพลงประจำอาเซียน (ASEAN Anthem) (กฎชนก สุขสถิต, 2555: 11-15)

3.1.2 ประชากรอาเซียน

จากข้อมูลการสำรวจประชากรในกลุ่มประเทศอาเซียนของสำนักเลขาธิการอาเซียนในปี 2562 โดยอาเซียนมีพื้นที่รวมกันทั้งหมด 4,479,210.5 ตารางกิโลเมตร (2,778,124.7 ตารางไมล์) มีประชากรรวมกันทั้งหมด 636,512,723 ล้านคน โดยจำแนกแต่ละประเทศ ดังนี้

1. ราชอาณาจักรกัมพูชา (Cambodia) จำนวนประชากร 15,458,332 คน
2. ประเทศไทย (Thailand) จำนวนประชากร 67,741,401 คน
3. ประเทศบรูไน (Brunei) จำนวนประชากร 422,675 คน
4. สาธารณรัฐฟิลิปปินส์ (Philippines) จำนวนประชากร 107,668,231 คน
5. สหพันธรัฐมาเลเซีย (Malaysia) จำนวนประชากร 30,073,353 คน
6. สาธารณรัฐสหภาพเมียนมา (Myanmar) จำนวนประชากร 55,746,253 คน
7. สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (Laos) จำนวนประชากร 6,803,699 คน
8. สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม (Vietnam) จำนวนประชากร 93,421,835 คน
9. สาธารณรัฐสิงคโปร์ (Singapore) จำนวนประชากร 5,567,301 คน
10. สาธารณรัฐอินโดนีเซีย (Indonesia) จำนวนประชากร 253,609,643 คน

3.2 วัฒนธรรมในอาเซียน

วัฒนธรรมอาเซียนมีความสำคัญ คือ ความมุ่งมั่นในการยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชน โดยผ่านกิจกรรมความร่วมมือที่ให้ความสำคัญกับประชาชน ยึดประชาชนเป็นศูนย์กลาง เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม และมุ่งไปสู่การส่งเสริมการพัฒนาที่ยั่งยืน ประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียนขับเคลื่อนโดยการดำเนินการตาม (1) วิสัยทัศน์ประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียน ปี ค.ศ. 2025 (ASEAN Socio-Cultural Community Vision 2025) ซึ่งมุ่งให้อาเซียนเป็นประชาคมที่มีปฏิสัมพันธ์กับประชาชนและประชาชนได้รับประโยชน์ รวมทั้งทุกคนมีส่วนร่วม มีความยั่งยืน แข็งแกร่ง และพลวัตภายในปี ค.ศ. 2025 และ (2) แผนงานประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียน ปี ค.ศ. 2016 - 2025 ซึ่งเป็นทั้งยุทธศาสตร์และกลไกการวางแผนการทำงานของประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียนมีคุณลักษณะ 5 ข้อ ได้แก่ (1) มีปฏิสัมพันธ์และเป็นประโยชน์ต่อประชาชน (2) ความครอบคลุม (3) ความยั่งยืน (4) ภูมิคุ้มกัน และ (5) มีพลวัต

การดำเนินการภายใต้กรอบความร่วมมือเสาประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียนประกอบด้วย 15 สาขา ดังนี้ การศึกษา กีฬา วัฒนธรรมและศิลปะ สารสนเทศ แรงงาน เยาวชน สตรี เด็ก ราชการพลเรือน สวัสดิการสังคมและการพัฒนา การพัฒนาชนบท การขจัดความยากจน สาธารณสุข การจัดการภัยพิบัติ มลพิษจากหมอกควันข้ามแดน และสิ่งแวดล้อม (สำนักเลขาธิการอาเซียน, 2562: 31)

วัฒนธรรมของประเทศในกลุ่มอาเซียนนั้น นักวิชาการหลายท่านได้กล่าวถึงในภาพรวมของแต่ละประเทศในแต่ละด้าน ดังนี้

ออกญาเทพพิทู และขุนอุดมปรีชา กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของกัมพูขา โดยสรุปความว่า ประเทศกัมพูชาเป็นประเทศที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน วัฒนธรรมประเพณีจึงมีความเกี่ยวข้องกับ

ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคน ศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ ได้แก่ ระบำอัปสรา (Apsara Dance) เป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่โดดเด่นของกัมพูชา ซึ่งถอดแบบการแต่งกายและท่าร่ายรำมาจากภาพจำหลักรูปนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด จากภาพจำหลักที่ค้นพบจึงทำให้เกิดการนำมาสร้างเป็นระบำในเป็นภาพยนตร์ เรื่อง The Bird of Paradise ที่กำกับโดย Marchel Camus คนที่แสดงเป็นนางอัปสราครั้งแรก คือ เจ้าหญิงบุพผาเทวี พระราชธิดาในเจ้าสีหนุ หลังจากนั้นระบำอัปสราก็เป็นระบำขวัญใจชาวกัมพูชา ใครได้เป็นตัวเอกในระบำอัปสรานั้นเชื่อได้ว่าเป็นตัวนางชั้นยอดแห่งยุคสมัย และเป็นอุดมคติแห่งชาติกัมพูชา ภาพจำรัสนางอัปสรา ในนครวัดเป็นอุดมคติแห่งสตรีเขมร ดังนั้นการชุบชีวิตนางอัปสราออกมาเป็น ระบำระดับชาตินั้นมีความหมายในเชิงชาติพันธุ์นิยม เพื่อให้เข้าถึงสัญลักษณ์สูงสุดแห่งสตรี นอกจากนี้ยังมีเทศกาลน้ำ (Water festival) หรือ “บอน อม ตุก” เทศกาลประจำปีที่ยิ่งใหญ่ของกัมพูชาจัดขึ้นในเดือนพฤศจิกายน เพื่อเป็นการแสดงความสำนึกในพระคุณของแม่น้ำที่นำความอุดมสมบูรณ์มาให้ โดยจะมีการแข่งเรือยาว แสดงพลุดอกไม้ไฟ การแสดงขบวนเรือประดับไฟ และขบวนพาเหรดบริเวณทะเลสาบ “โตนเลสาบ” ที่จัดขึ้นทุกปีตั้งแต่วันขึ้น 14 ค่ำ 15 ค่ำจนถึงแรม 1 ค่ำ เดือนพฤศจิกายน ซึ่งทางการกัมพูชา ประกาศให้เป็นวันหยุด 3 วัน เพราะน้ำในแม่น้ำโขงเมื่อขึ้นสูงจะไหลไปที่ทะเลสาบ เนื่องจากในช่วงปลายฤดูฝนในเดือนพฤศจิกายน น้ำในทะเลสาบลดลงทำให้น้ำไหลลงกลับสู่ลำน้ำโขงอีกครั้ง ชาวกัมพูชาจะร่วมกันลอยทุ่นที่ประดับด้วยดวงไฟไปตามแม่น้ำโขง ขณะที่การแข่งเรือเป็นการรำลึกถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ช่วงศตวรรษที่ 12 ในยุคเมืองพระนครอาณาจักรเขมรที่กำลังรุ่งเรืองเหนืออาณาจักรจามในการสู้รบทางเรือ งานประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ มีความคล้ายคลึงกับประเทศไทย เช่น สงกรานต์ งาน ปีใหม่ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญงานบุญใหญ่ (แซนโฎนตา) เทศกาลน้ำ (บอน อม ตุก) (ออกญาเทพพิทู และขุนอุดมปรีชา, 2550: 87)

วันชัย เอื้อจิตรเมศ กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของประเทศไทย โดยสรุปความว่า ได้รับอิทธิพลจากชนชาติต่าง ๆ เช่น มอญ ขอม อินเดีย จีน และชาติตะวันตก แต่ยังคงมีเอกลักษณ์ด้านความงดงาม ประณีต และผูกพันอยู่กับศาสนาพุทธ การไหว้เป็นประเพณีที่ใช้ในการทักทายที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น แสดงถึงความมีสัมมาคารวะและให้เกียรติกัน ด้านประเพณีที่สำคัญมีประเพณีสงกรานต์ ที่ถือว่าเป็นการเฉลิมฉลองวันขึ้นปีใหม่ของไทยที่ยึดถือปฏิบัติกันมีการรดน้ำขอพรผู้ใหญ่ สรงน้ำพระ ทำบุญตักบาตร ปล่อยนกปล่อยปลา ขนทรายเข้าวัด เล่นน้ำ สาดน้ำเพื่อความสนุกสนาน ประเพณีที่สำคัญของภาคกลาง ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น การทำบุญวันวิสาขบูชาวันมาฆบูชา เป็นต้น ประเพณีที่สำคัญของภาคเหนือ คือ งานปอยหลวง คำว่า "ปอย" แปลว่า ฉลอง คำว่า "หลวง" แปลว่า ใหญ่โต งานปอยหลวง จึงแปลว่า งานฉลองที่ยิ่งใหญ่ จัดขึ้นเพื่อฉลองวัดวาอาราม เช่น สร้างกุฏิ ศาลาการเปรียญ เป็นต้น งานประเพณีของชาวอีสานยึดหลักของ “ฮีตสิบสองคองสิบสี่” “ฮีตสิบสอง” หมายถึง จารีตประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติในรูปของงานบุญทั้ง 12 เดือน งานประเพณีของ

ภาคใต้ มีประเพณีที่เป็นที่โดยเด่นเป็นเอกลักษณ์เช่นกัน โดยเฉพาะประเพณีที่เกี่ยวข้องทางศาสนา ได้แก่ ประเพณีแห่ผ้าขึ้นธาตุ ประเพณีสารทเดือนสิบ งานแข่งโพนลากพระ เป็นต้น ในด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีความงดงามและเป็นเอกลักษณ์ไทย เช่น ดนตรีไทย โขน ละครนอก ละครใน เป็นต้น (วันชัย เอื้อจิตรเมศ, 2546)

วิทย์ บัณฑิตกุล กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของบรูไน โดยสรุปความว่า บรูไนมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับมาเลเซียและอินโดนีเซียมาก มีวัฒนธรรมประเพณี ภาษา และการแต่งกายที่คล้ายคลึงกัน บรูไนมีศาสนาอิสลามเป็นศาสนาประจำชาติ ดังนั้นงานประเพณีและพิธีกรรมส่วนใหญ่จึงเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม เช่น วันอีดิลฟิฏริ (Hari Raya Aidilfitri) และเดือนถือศีลอด เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีวันสำคัญของศาสนาคริสต์ เช่น วันคริสต์มาส ทางรัฐบาลได้กำหนดให้วันดังกล่าวเป็นวันหยุดราชการเช่นเดียวกันกับวันตรุษจีนหรือวันขึ้นปีใหม่ของชาวจีน อย่างไรก็ตามประเพณีและพิธีกรรมของบรูไนเป็นงานที่จัดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์แตกต่างกันไปอาทิ เช่น งานที่มีความเกี่ยวข้องกับชาติและสมเด็จพระราชาธิบดี งานที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนา และงานที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ (วิทย์ บัณฑิตกุล, 2555: 125) สอดคล้องกับดลยา เทียนทอง ได้กล่าวถึงว่า บรูไนมีรากฐานมาจากวัฒนธรรมมลายู การแสดงและเครื่องดนตรีบางอย่างจึงมีความคล้ายคลึงกับอินโดนีเซียและมาเลเซีย การแสดงพื้นเมืองของบรูไนที่มีชื่อเสียงที่สุด คือ อาไดอาได (Adai-Adai) การเต้นรำพื้นเมืองประกอบเพลงของชาวมลายู มีที่มาจากชาวประมงสมัยก่อนที่ร้องเพลงขณะช่วยกันลากอวน ปัจจุบันคือเต้นรำประกอบเพลงบรรเลงสลับกับการท่องโคลงแบบมลายู เครื่องดนตรีหลักคือกลองและไวโอลิน นักแสดงอาไดอาได มีทั้งหญิงและชายแต่งกายแบบชาวเล โดยนักแสดงชายสวมชุดพื้นเมือง ส่วนนักแสดงหญิงสวมชุด บาจู กูรง (Baju kurong) คือ เสื้อแขนยาวและผ้าถุง คลุมผมด้วยผ้าพื้นเมือง (ดลยา เทียนทอง, 2557: 32)

สีดา สอนศรี กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของฟิลิปปินส์ โดยสรุปความว่า งานประเพณีและพิธีกรรมในฟิลิปปินส์มีความหลากหลายไปตามกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีอยู่เป็นจำนวนมากกว่า 106 กลุ่ม ทั้งกลุ่มดั้งเดิมและกลุ่มที่เข้ามาในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อฟิลิปปินส์เข้าสู่การเป็นอาณานิคมของสเปนและสหรัฐอเมริกา เมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไปมีการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาผสมผสาน เช่น วันสำคัญเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อของชาวคริสต์คือ วันคริสต์มาส ส่วนชาวจีนยังมี วันตรุษจีน ถือเป็นงานเทศกาลสำคัญที่ชาวจีนทั่วโลกพร้อมใจกันจัดเฉลิมฉลองเนื่องในวันขึ้นปีใหม่ เทศกาลที่สำคัญของฟิลิปปินส์ ได้แก่ อาติหาน (Ati – Atihan) จัดขึ้นเพื่อรำลึกและแสดงความเคารพต่อ “เอตาส (Aetas)” ชนเผ่าแรกที่มาตั้งรกรากอยู่บนเกาะแห่งหนึ่งในฟิลิปปินส์ และรำลึกถึงพระเยซูคริสต์ในวัยเด็ก เทศกาลซินูล็อก (Sinulog) งานนี้จะจัดขึ้นในวันอาทิตย์ที่ 3 ของเดือนมกราคมทุกปีเป็นงานที่จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงนักบุญซานโต นินอย (Santo Nino) เทศกาลดินาญัง

(Dinayang) จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงนักบุญซานโต นินอย เช่นเดียวกัน แต่จะจัดขึ้นในสัปดาห์ที่ 4 ของเดือนมกราคม ที่เมืองอิโลอิโย (Iloilo)

นอกจากนี้ยังมีวันสำคัญของทุกคนในชาติ ชาวฟิลิปปินส์มีการจัดงานเฉลิมฉลองเพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์ต่าง ๆได้แก่ วันชาติฟิลิปปินส์ (Independence) วันปฏิวัติประชาชน เทศกาลอิมบายา (Imbayah) ของชาวอิฟูเกา เป็นต้น (สีดา สอนศรี, 2551: 59)

วิทย์ บัณฑิตกุล กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของมาเลเซีย โดยสรุปความว่า มาเลเซียมีหลายชนชาติอยู่รวมกัน เต็มไปด้วยวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายผสมผสานกัน มีทั้งการผสานวัฒนธรรมจากชนชาติอื่น และการรักษาวัฒนธรรมประเพณีของชนแต่ละกลุ่มในแต่ละพื้นที่ เช่น การแสดงรำซาบิน (Zabin) เป็นการแสดงการฟ้อนรำหมู่ ซึ่งเป็นศิลปะพื้นเมืองของชาวมาเลเซีย โดยเป็นการฟ้อนรำที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินแดนอาระเบีย โดยมีผู้แสดงเป็นหญิงชายจำนวน 6 คู่ เต้นตามจังหวะของกีตาร์ แบบอาระเบียน และกลองเล็กสองหน้าที่บรรเลงจากช้าไปเร็ว นอกจากนี้มีเทศกาลทาเดา คาอามาตัน (Tadau Kaamatan) เป็นเทศกาลประจำปีในรัฐซาบาห์ จัดในช่วงสิ้นเดือนพฤษภาคม ซึ่งเป็นช่วงสิ้นสุดของฤดูการเก็บเกี่ยวข้าวและเริ่มต้นฤดูกาลใหม่ โดยมีพิธีกรรมตามความเชื่อในการทำเกษตร มีการแสดงระบำพื้นเมืองและขับร้องบทเพลงท้องถิ่นเพื่อเฉลิมฉลองด้วยงานเทศกาลสำคัญสำหรับชาวมลายูมุสลิม คือ เทศกาลฮารีรายา ถือเป็นวันสำคัญในรอบปีของผู้นับถือศาสนาอิสลาม วันสำคัญนี้กำหนดขึ้นจากการเฝ้าสังเกตดูดวงจันทร์ในวันสุดท้ายของการถือศีลอดในเดือนรอมฎอน

งานเทศกาลสำคัญของชาวจีน คือ เทศกาลตรุษจีน ถือเป็นวันขึ้นปีใหม่ของชาวจีนในมาเลเซีย เช่นเดียวกับชาวจีนทั่วโลก ทั้งยังมีกิจกรรมเชิดสิงโต ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งในการเฉลิมฉลองของชาวจีน งานเทศกาลสำคัญของชาวอินเดีย คือ ประเพณีดีปาวาลี เป็นเทศกาลวันขึ้นปีใหม่ของชาวฮินดู และบูชาพระนางลักษมี ชายาของพระนารายณ์ เชื่อว่าเป็นเทพธิดาแห่งความร่ำรวยมั่งคั่ง ทั้งนี้ประเพณีดังกล่าวตรงกับวันพระจันทร์เต็มดวงในช่วงกลางเดือนตุลาคม ชาวฮินดูจึงมีการบูชาดวงจันทร์ด้วยความเชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์ของพระนางลักษมี (วิทย์ บัณฑิตกุล, 2555: 127-134)

สุธานี เพ็ชรทอง กล่าวถึงในเรื่องเดียวกันนี้ว่า ประเพณีและพิธีกรรมของชาวมลายู จีน และอินเดีย ยังมีงานประเพณีทำบุญเดือนสิบของชาวมาเลเซียเชื้อสายไทย ในอำเภอตุมปัต รัฐกลันตัน ที่จัดขึ้นทุกปีในวันแรม 1 ค่ำ และ 15 ค่ำเดือน 10 เป็นพิธีทางพระพุทธศาสนาผสมผสานกับความเชื่อในสิ่งลี้ลับเกี่ยวกับวิญญาณของบรรพบุรุษ ถือเป็นประเพณีเก่าแก่และสำคัญยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด คนในท้องถิ่นเรียกว่า ประเพณีชิงเปรต หรือ วันชิงเปรต ตามความเชื่อทางพระพุทธศาสนาว่า ในปลายเดือนสิบของทุกปี บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว และผู้ที่มีบาปทั้งหลายในนรก จะถูกปล่อยขึ้นมาให้พบลูกหลานในวันแรม 1 ค่ำเดือน 10 เรียกว่า วันรับเปรต และถูกเรียกกลับสู่นรกในวันแรม 15 ค่ำ เดือน 10 เรียกว่า วันส่งเปรต มีการทำบุญเพื่ออุทิศกุศลแก่ผู้ล่วงลับในวันดังกล่าว ของสำคัญ

ในพิธีไม่ใช้อาหารคาวแต่เป็นอาหารหวานถือเป็นหลักในพิธี เรียกว่า อาหารหลักในประเพณี มี 5 ชนิด คือ ขนมลา ขนมเจาะหู ขนมพอง ขนมบ้า และขนมไข่ปลา (สุธานี เพ็ชรทอง, 2547: 44-64)

อรนุช นิยมธรรมและวิรัช นิยมธรรม กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของพม่า โดยสรุปความว่า เนื่องจากพม่าได้รับอิทธิพลจากจีน อินเดีย และไทย จึงมีการผสานวัฒนธรรมเหล่านี้เข้ากับวัฒนธรรมของตนจนเป็นเอกลักษณ์ นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนา จึงเกิดประเพณีสำคัญ นับแต่อดีตมาพม่ามีงานประเพณีของแต่ละเดือนในรอบปี เรียกว่า ประเพณีสิบสองเดือน (แซะนะล่ะ หย่าตี่บแว) ในยุคราชวงศ์ของพม่ามีการกำหนดให้งานนี้เป็นพระราชพิธี แม้ว่าในปัจจุบันพม่าจะยังคงสืบทอดงานประเพณีสิบสองเดือนไว้ แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม งานประเพณี 12 เดือน ได้แก่ งานฉลองสงกรานต์ งานรดน้ำต้นโพธิ์ งานสอบพระธรรม (ปัจจุบันคืองานบวชพระเณรและงานเข้าพรรษา) งานสลากภัต งานแข่งเรือ งานจุดประทีป งานออกพรรษา งานทอดกฐิน งานตามประทีป งานบูชานัต งานอัศวยุทธ งานกวนข้าวทิพย์ งานหลัวไฟพระเจ้า และงานก่อเจดีย์ทราย (อรนุช นิยมธรรมและวิรัช นิยมธรรม, 2551: 82-83)

ศูนย์อินโดจีนศึกษา วิทยาลัยการบริหารรัฐกิจ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้รวมรวมข้อมูลพื้นฐานสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยกล่าวถึงว่า ศิลปวัฒนธรรมลาวความคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมทางภาคอีสานของไทยมาก มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ วงดนตรี คือ วงหมอลำ และมีการเต้นรำบั๊ดสลบ (Budsiob) ซึ่งเป็นการเต้นที่มีท่าตามจังหวะเพลง โดยจะเต้นพร้อมกันไปอย่างเป็นระเบียบถือเป็นการร่วมสนุกกันของชาวลาวในงานมงคลต่าง ๆ และในประเพณีการตักบาตรข้าวเหนียวถือเป็นจุดเด่นที่สำคัญของเมืองหลวงพระบาง วัฒนธรรมประเพณีที่มีการปฏิบัติสืบต่อกันมาเรียกว่า ประเพณี 12 เดือน (ฮีตสิบสอง) โดยเฉพาะชาวหลวงพระบางที่ยังคงสืบทอดประเพณีดังกล่าวอย่างเคร่งครัด ซึ่งนอกจากบุญประเพณีสิบสองเดือนแล้ว ยังมีการทำบุญอื่น เช่น ประเพณีทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ประเพณีบุญกองบวชกองหด ประเพณีแต่งงาน บายศรีสู่ขวัญ ประเพณีเลี้ยงผีปู่ผีตา ประเพณีวันกรรม ประเพณีผิดผี ประเพณีข่วง ประเพณีแฮกนาขวัญเป็นต้น (ศูนย์อินโดจีนศึกษา มหาวิทยาลัยบูรพา, 2551: 37)

สุมิตร ปิติพัฒน์ กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของเวียดนาม โดยสรุปความว่า เป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม เนื่องจากมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ถึง 54 กลุ่ม ส่วนใหญ่ยังคงศรัทธาในความเชื่อดั้งเดิมอันเป็นสิ่งลี้ลับเหนือธรรมชาติ ในขณะเดียวกันมีบางส่วนนับถือศาสนาต่าง ๆ เช่น พุทธ คริสต์ อิสลาม เกาได๋ เป็นต้น ดังนั้นประเพณีและพิธีกรรมในเวียดนามจึงมีความหลากหลายไปตามความเชื่อและศาสนาที่ประชาชนเคารพนับถือ ศิลปวัฒนธรรมส่วนใหญ่ของเวียดนาม จะได้รับอิทธิพลจากจีนและฝรั่งเศส มีการจัดงานและเทศกาลที่สำคัญ ได้แก่ เทศกาลเต็ด (Tet) หรือ เต็ดเหวียนดาน (Tet Nguyen Dan) หมายถึง เทศกาลแห่งรุ่งอรุณแรกของปี เป็นเทศกาลทางศาสนาที่สำคัญที่สุดจัดในช่วงปลายเดือนมกราคมถึงต้นเดือนกุมภาพันธ์เป็นการเฉลิมฉลองความเชื่อในเทพเจ้า

ลัทธิเต๋า ขงจื๊อ และศาสนาพุทธ รวมทั้งเป็นการแสดงความเคารพต่อบรรพบุรุษ เทศกาลกลางฤดูใบไม้ร่วง จัดขึ้นในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 8 ของทุกปี (สุมิตร ปิติพัฒน์, 2545: 55)

วิภาวรรณ พงศ์ทรางกู กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของสิงคโปร์ โดยสรุปความว่า สิงคโปร์เป็นประเทศที่มีประชากรหลากหลายเชื้อชาติหลากหลายศาสนาที่อยู่ในประเทศ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์จีน กลุ่มชาติพันธุ์มลายูและกลุ่มชาติพันธุ์อินเดีย ทำให้มีศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย สำหรับเทศกาลที่สำคัญของสิงคโปร์ก็จะเป็นเทศกาลเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา เช่น เทศกาล Good Friday จัดขึ้นเพื่อระลึกถึงการสละชีวิตของพระเยซูบนไม้กางเขนของชาวคริตส์ ซึ่งจะจัดในเดือนเมษายน เทศกาล Hari Raya Puasa เป็นการเฉลิมฉลองของชาวมุสลิม ที่จัดขึ้นเมื่อสิ้นสุดพิธีถือศีลอดหรือรอมฎอนในเดือนตุลาคม เทศกาล Deepavali เป็นงานสำคัญทางศาสนาของชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูและถือเป็นวันปีใหม่ ซึ่งจัดขึ้นประมาณเดือนตุลาคมหรือพฤศจิกายนของทุกปี นอกจากนี้ยังมีวันสำคัญทางศาสนาอื่น ๆ เป็นต้น (วิภาวรรณ พงศ์ทรางกู แปล, 2539: 101)

ดวงจันทร์ อาภาวัชรุตม์ เจริญเมือง กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมของอินโดนีเซีย โดยสรุปความว่า อินโดนีเซีย มีชนพื้นเมืองหลายชาติพันธุ์กระจายกันอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ซึ่งทำให้วัฒนธรรมประเพณีในแต่ละท้องที่แตกต่างกันไป ด้วยอินโดนีเซียเป็นประเทศที่มีความเข้มข้นของศาสนาอิสลามและศาสนาฮินดู วันสำคัญทางศาสนาจึงถือเป็นวันหยุดราชการและมีงานเฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่ อาทิเช่น วันเมาลิดนบี เพื่อเป็นการระลึกถึงวันประสูติของศาสดานบีมูฮัมหมัด ส่วนศาสนาฮินดู พิธีกรรมต่าง ๆ กระทำขึ้นเพื่อบูชาเทพเจ้าสำคัญ 3 องค์ คือ พระพรหมในฐานะผู้สร้าง พระศิวะในฐานะผู้ทำลาย และพระวิษณุในฐานะผู้ปกป้อง ชาวบาหลีให้ความสำคัญกับพระวิษณุเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากครุฑคือพาหนะของพระวิษณุ ชาวบาหลีดำรงชีวิตบนฐานความเชื่อในความสัมพันธ์ของสามสิ่งที่เรียกว่า ตรีตรรกนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากความเชื่อแล้วยังมีการแสดงและศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงการนับถือศาสนาหลายอย่าง เช่น การแสดงวายัง กูลิต (Wayang Kulit) เป็นการแสดงเชิดหุ่นเงาที่เป็นเอกลักษณ์ของอินโดนีเซีย และถือเป็นศิลปะการแสดงที่งดงามและวิจิตรกว่าการแสดงชนิดอื่น เพราะรวมศิลปะหลายด้านไว้ด้วยกัน เดิมใช้หุ่นเชิดที่ทำด้วยหนังสัตว์นิยมใช้วงดนตรีพื้นบ้านบรรเลง การแสดงระบำบารอง (Barong Dance) ละครพื้นเมืองดั้งเดิมของเกาะบาหลี ใช้หน้ากากและเชิดหุ่นเป็นตัวละคร ศิลปะการทำผ้าบาติก (Batik) หรือ ผ้าปาเต๊ะ เป็นผ้าพื้นเมืองของอินโดนีเซียที่มีวิธีการทำโดยใช้เทียนปิดส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดสี และใช้วิธีการแต้มระบาย หรือย้อมส่วนที่ต้องการให้ติดสี ผ้าบาติก นิยมใช้เป็นเครื่องแต่งกายของหนุ่มสาว โดยใช้เป็นผ้าโพกศีรษะ ผ้าทับกางเกงชาย และโสร่ง ส่วนที่เรียกว่า “ปาเต๊ะ” คือ ส่วนที่ต้องนุ่งให้ตรงกับสะโพก เป็นต้น (ดวงจันทร์ อาภาวัชรุตม์ เจริญเมือง, 2547: 174-221)

จากที่กล่าวมาข้างต้นในเรื่อง วัฒนธรรมของแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียน จะพบความเป็นวัฒนธรรมร่วมในภาพรวมในแต่ละด้าน ได้แก่ ระบำหรือท่าร่ายรำ ประเพณีสงกรานต์ วัฒนธรรมลายู การเป็นอาณานิคม เทศกาลตรุษจีน พุทธศาสนาผสมผสานกับความเชื่อ ประเพณีสิบสองเดือน การเฉลิมฉลองของชาวมุสลิม การระลึกถึงพระเยซู พิธีกรรมต่าง ๆ กระทำขึ้นเพื่อบูชาเทพเจ้าสำคัญ 3 องค์ คือ พระพรหม พระศิวะ และพระวิษณุ การแสดงวายัง กูลิต (Wayang Kulit) และผ้าบาติก เป็นต้น

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลในเรื่องวัฒนธรรมในแต่ละชาติข้างต้น พบว่า ศาสนาและความเชื่อ ส่งผลที่สำคัญในการที่จะทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ซึ่งปรากฏให้เห็นในกิจกรรมและประเพณีต่าง ๆ ทางสังคม ทั้งในรูปแบบวัฒนธรรมดั้งเดิมในท้องถิ่นและการผสมผสานทางวัฒนธรรม

สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมร่วมของประทศในกลุ่มอาเซียน โดยสรุปความว่า วัฒนธรรมย่อมประกอบไปด้วย 2 ส่วน คือส่วนที่มีร่วมกันและส่วนที่ต่างกัน ส่วนที่มีร่วมกันนั้น คือ มีร่วมกันแต่แรกแล้วพัฒนารายละเอียดต่างกันในยุคหลัง หรือยังมีความคล้ายคลึงกันสืบจนปัจจุบัน ซึ่งถ้าจะแบ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ก่อนรับอารยธรรมจากอินเดีย นับตั้งแต่ก่อน พ.ศ.1000 และหลังรับอารยธรรมอินเดีย หลัง พ.ศ.1000

ก่อนรับอารยธรรมจากอินเดีย หรืออาเซียนโบราณ นับตั้งแต่ก่อน พ.ศ.1000 มีระบบความสัมพันธ์แบบบ้านพี่เมืองน้อง ชนชาติ ภาษา เป็นพื้นฐานด้านสมาชิกของสังคม ไม่ได้ชี้ขาดกำหนดขอบเขตของสังคม ประกอบด้วยคนหลายเผ่าพันธุ์ ศาสนาผี เป็นวัฒนธรรมร่วมของอาเซียนโบราณ มากกว่า 3,000 ปี มาแล้ว นอกจากนี้ยังมีลักษณะทางสังคมที่สอดคล้องกัน เช่น สถานะและบทบาททางสังคมผู้หญิงสูงกว่าผู้ชาย เรื่อง “ขวัญ” ซึ่งเป็นความเชื่อของคนทุกชาติพันธุ์ในอุษาคเนย์ เรื่องสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งปรากฏหลักฐานประดับอยู่บนหน้ากลองทอง หรือกลองสำริด ที่เรียกภายหลังว่า มโหระทึก ใช้ตีขอฝน เรื่องเครื่องดนตรีไม้ไผ่ และโลหะ ซึ่งคนอุษาคเนย์เริ่มทำเครื่องประโคมไม้ไผ่เพื่อพิธีกรรมสื่อสารวิงวอนร้องขอต่ออำนาจเหนือธรรมชาติ มีชื่อเรียกต่อมาว่า เกราะ โกร่ง กรับ และมีพัฒนาการไปเป็นเครื่องดนตรีอื่น ๆ และเมื่อมนุษย์ค้นพบโลหะประกอบกับเทคโนโลยีก้าวหน้าถลุงและหล่อโลหะได้ จนเกิดวัฒนธรรมฆ้อง มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น ไทย เรียกว่า มโหระทึก กลองทอง หรือฆ้องกบ ลาว เรียกว่า กลองทองหรือฆ้องบั้ง ชาติพันธุ์กะเหรี่ยง เรียกว่า กลองกบ เป็นต้น

หลังรับอารยธรรมอินเดีย หลัง พ.ศ.1000 อาเซียนรับศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธจากอินเดียและลังกา บางท้องถิ่นมีตำนานบอกเล่าว่ารับมาก่อนหน้านั้นแล้วแต่ไม่พบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เกิดการปะทะกันระหว่างการนับถือผีแต่เดิมกับศาสนาที่เข้ามาใหม่ ท้ายสุดเกิดการประสมประสานกันระหว่างการนับถือผีกับศาสนาพราหมณ์และพุทธ ปรากฏเป็นศาสนาใหม่สืบจนส่วนศาสนาอิสลามเข้ามาอุษาคเนย์ รายละเอียดในบทความวิชาการเรื่อง สังเขปประวัติศาสตร์มลายู

ปัตตานี ของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ว่าเข้ามาราวหลัง พ.ศ.1700 การรับศาสนาอื่น ๆ เข้ามาในอุษาคเนย์ จะพบความเป็นวัฒนธรรมร่วม ซึ่งปรากฏในเรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องการบวชนาค สถานะทางสังคมที่ชายเป็นใหญ่ วัฒนธรรมอาหารศักดิ์สิทธิ์ ประเพณีสงกรานต์ การแสดงโขน-ละคร เป็นต้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ , 2559: 14-191)

วัฒนธรรมร่วมของคนในอาเซียนนั้น ยังมีอีกหลายอย่าง นอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น ความเป็นวัฒนธรรมร่วมนั้น แสดงออกมาในเรื่อง วิถีชีวิตความเป็นอยู่และศิลปวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ รวมไปถึงทางด้านดนตรี ที่แพร่กระจายไปอยู่ในที่ต่าง ๆ ดังปรากฏให้เห็นวัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มอาเซียนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ศึกษาความเป็นวัฒนธรรมร่วมทางด้านดนตรีของอาเซียน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการที่จะนำมากำหนดทิศทางของผลงานที่จะสร้างสรรค์ของการวิจัยในครั้งนี้ โดยมีรายละเอียดเนื้อหา ดังนี้

3.3 ดนตรีอาเซียน

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีในกลุ่มอาเซียนนั้น สามารถแบ่งตามพื้นที่ตั้งได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มประเทศที่ตั้งอยู่บนผืนแผ่นดินใหญ่และกลุ่มประเทศที่ตั้งบนหมู่เกาะต่าง ๆ วัฒนธรรมทางด้านดนตรีเป็นสิ่งที่เด่นชัดแสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมอีกด้านหนึ่งที่สำคัญ จากหลักฐานที่ปรากฏ ดังนี้

สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวถึงเรื่อง วัฒนธรรมร่วมทางดนตรีอาเซียน ดังนี้

> *รากเหง้าเก่าแก่ในอุษาคเนย์ราว 5,000 ปีมาแล้ว มีความเป็นมายาวนานร่วมกันอย่างแยกไม่ได้ เป็น “วัฒนธรรมร่วม” ของดนตรีบนผืนแผ่นดินใหญ่อุษาคเนย์ นับเป็นส่วนหนึ่งอย่างแยกไม่ได้จากบรรพชนคนสุวรรณภูมิ และประวัติศาสตร์สุวรรณภูมิ กระทั่งสงครามโลกครั้งที่สอง ทำให้เกิดเส้นกั้นอาณาเขตแบ่งแต่ละประเทศออกจากกัน แต่พื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมยังสืบเนื่องคล้ายคลึงกัน*
>
> *วัฒนธรรมไม้ไผ่ เป็นเครื่องดนตรีแรกสุดของอุษาคเนย์ คนสุวรรณภูมิเริ่มทำเครื่องดนตรีจากไม้ไผ่ เพื่อพิธีกรรมสื่อสารวิงวอนร้องขอต่ออำนาจเหนือธรรมชาติคือผีบรรพชน โดยใช้ไม้ไผ่ขนาดต่าง ๆ ทำเครื่องมือ มีชื่อเรียกสมัยหลังว่า เกราะ โกร่ง และกรับ แล้วยกย่องเป็นเครื่องมือศักดิ์สิทธิ์ ไม้ไผ่ทำเกราะโกร่งนี่เองเป็นต้นแบบของโปง ใช้แขวนตีบอกสัญญาณ แล้วพัฒนาเป็นกลองไม้ กระทั่งปัจจุบันคือกลองเพล แขวนตามวัดทั่วไปทุกหนทุกแห่งในสุวรรณภูมิ บางทีเรียกกลองทัดในวงปี่พาทย์ กระบอกไม้ไผ่เป็นปล้องๆ ตัดมาวางเรียงกันหลายปล้อง ใช้ตีปล้องละ*

หนึ่งเสียงได้หลายเสียง ต่อมาภายหลังจะมีพัฒนาการจนเรียกเครื่องมืออย่างนี้ว่า “ระนาด”

เครื่องเป่าแรกสุด คือ ใบไม้ เด็ดใบไม้ใบหนึ่ง คาบใบไม้ด้วยริมฝีปาก แล้วใช้ลมปากเป่าใบไม้ที่คาบไว้นั้นเป็นเสียงสูงต่ำทำนองตามต้องการ แขนงไม้ไผ่เป็นท่อนเล็ก ๆ ทำให้กลวง หรือใช้ไม้ตระกูลไม้ไผ่ เช่น ไม้ซาง เอาด้านหนึ่งใส่ปากอมแล้วเป่า เรียก ปี่จุ่ม เพราะจุ่มเข้าปากเป่า ยังมีในล้านนา และชาติพันธุ์ผู้ไทยในเวียดนาม ถ้าเสียบกับน้ำเต้าแล้วเป่าได้เสียงเดียวเรียกชื่อภายหลังว่า “ปี่น้ำเต้า” เป็นต้นแบบให้มีเครื่องเป่าเสียงดัง ในสมัยหลังเรียก ปี่ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีลิ้นเป่า มีพัฒนาการเป็นปี่นอก ปี่กลาง และปี่ใน ต่อมาเอาไม้ไผ่ และไม้อ้อ หลายอันเสียบน้ำเต้าเรียงกัน เป่าได้หลายเสียง เรียก แคน แม้ปัจจุบันจะใช้ไม้จริงทำที่เป่าแทนผลน้ำเต้า มีไม้ซางเสียบเป็นแผง ก็ยังเรียกที่เป่านั้นว่า “เต้าแคน” สืบนามน้ำเต้าไว้

ในยุคต่อมา ประมาณ 3000 ปี คนสุวรรณภูมิรู้จักถลุงโลหะด้วยความร้อนแล้วเอามาทุบตีหล่อหลอม ให้ได้รูปเครื่องมือเครื่องใช้ตามต้องการ โลหะยุคนั้นมีทองแดง ดีบุก ตะกั่ว และเหล็ก เครื่องดนตรีทำด้วยโลหะชุดแรกจัดอยู่ใน “วัฒนธรรมฆ้อง” เป็นโลหะผสมเรียก สัมฤทธิ์ วัฒนธรรมฆ้อง เป็นสัญลักษณ์ร่วมกันในภูมิภาคอุษาคเนย์ มีแหล่งกำเนิดบนผืนแผ่นดินใหญ่ เช่น จีน เวียดนาม แล้วแพร่กระจายลงไปทางหมู่เกาะทะเลทางตอนใต้

ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมไม้ไผ่ชาวข่า ใช้กระบอกไม้ไผ่กระทุ้งดินประกอบร้องรำทำเพลง

ภาพจากจดหมายเหตุแห่งชาติ

ที่มา : หนังสือดนตรีไทยมาจากไหน

ของสุจิตต์ วงษ์เทศ (2553: 37)

ภาพที่ 4 ขบวนแห่ในพิธีกรรมราว 3,000 ปีมาแล้ว
คนแบกหามรูปกลมๆ คล้ายฆ้อง / กลอง หรือมโหระทึก
พบที่ถ้ำตาด้วง บ้านวังกุลา ตำบลช่องสะเดา อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี
ที่มา : หนังสือดนตรีไทยมาจากไหน ของสุจิตต์ วงษ์เทศ (2553: 37)

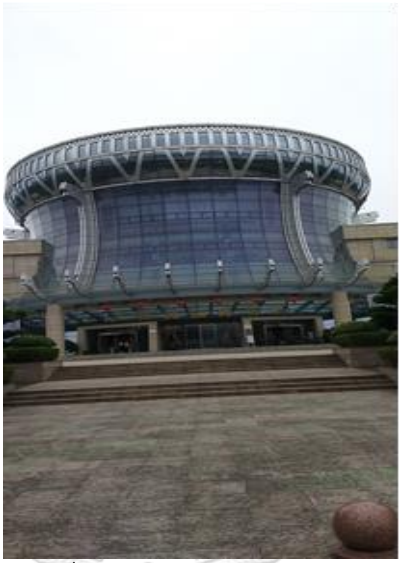
เหตุที่เรียกว่า “กลองดองซอน” เพราะมีการค้นพบกลองรูปแบบนี้เป็นจำนวนมากที่แหล่งโบราณคดีของดองซอน หรือ ดงเซิน เวียดนามนั้นเอง จึงทำให้มีนักวิชาการชาวฝรั่งเศส ชื่อ ฟรานส์ เฮเกอร์ (Franz Heger) ได้ทำการศึกษาและได้แบ่งกลองออกเป็น 4 แบบ คือ เฮเกอร์ แบบที่ 1,2,3 และ 4 กลองแต่ละรูปแบบมีอายุสมัย ดังนี้ เฮเกอร์แบบที่ 1 อายุสมัยราว 200 ปี ก่อนพุทธกาล - พุทธศตวรรษที่ 5 (2,100 – 2,700 ปีมาแล้ว) เฮเกอร์แบบที่ 2 อายุสมัยราว พุทธศตวรรษที่ 1 – 6 (2,100 – 2,500 ปีมาแล้ว) เฮเกอร์แบบที่ 3 อายุสมัยราวพุทธศตวรรษ ที่ 1 – 10 (1,600 – 2,500 ปีมาแล้ว) และเฮเกอร์แบบที่ 4 อายุสมัยราวพุทธศตวรรษที่ 5 – 10 (1,600 – 2,100 ปีมาแล้ว) ในประเทศไทยพบกลองแบบเฮเกอร์ 1 มากที่สุด ซึ่งไทยเราเรียกกลองชนิดนี้ว่า กลองมโหระทึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5 กลองมโหระทึก 200 ปีก่อนพุทธกาล พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติถลาง
ที่มา : http://www.finearts.go.th/talangmuseum/parameters/km/item/
สืบค้นเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2562

วัฒนธรรมฆ้องเก่าสุดอายุราว 3,000 ปีมาแล้ว พบที่ยูนนาน กวางสี (ในมณฑลทางใต้ของจีน) และที่ดงเซิน (ในเวียดนาม) มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น กลองทอง (ไทย,ลาว) ฆ้องบั้ง (ลาว) กลองกบ (กระเหรี่ยง) ฆ้องกบ มโหระทึก (ไทย) ฯลฯ กลองทองหรือมโหระทึก มีหูระวิงข้าง ๆ เอาไว้ใช้เชือกร้อยแขวนตีประโคม หูระวิงนี้เป็นต้นแบบให้กลองทัดต่อไปข้างหน้า ฆ้องเป็นวัฒนธรรมร่วมเฉพาะภูมิภาคอุษาคเนย์ มีแหล่งกำเนิดบนผืนแผ่นดินใหญ่ แล้วแพร่กระจายลงไปทางหมู่เกาะทะเลใต้ มีใช้ในทุกกลุ่มชาติพันธุ์สืบเนื่องถึงทุกวันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 6 อาคารรูปกลองมโหระทึก

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 7 กลองมโหระทึกพิพิธภัณฑ์แห่งชาติกวางสี

ที่มา : ผู้วิจัย

ชนชาติ “จ้วง” ในมณฑลกวางสีของจีน จะตีกลองที่ทำจากไม้คู่กับมโหระทึกในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยที่ผู้หญิงจะตีกลองไม้ ส่วนผู้ชายจะตีมโหระทึก แสดงให้เห็นถึงความเชื่อว่าเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง เป็น

ของผู้ชาย ส่วนกลองไม้ มีเสียงต่ำกว่า จะเป็นของผู้หญิง ซึ่งปรากฏในชื่อเรียกกลองหลายชนิดในปัจจุบันว่า ตัวผู้ และตัวเมีย

ต่อมาประมาณ 1500 ปี หลัง พ.ศ. 1000 รัฐน้อยใหญ่ในสุวรรณภูมิที่อยู่ใกล้ทะเล วัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกที่ก้าวหน้ากว่าเข้ามารับใช้ศาสนาและการเมืองการปกครองในราชสำนัก วัฒนธรรมตะวันตก หมายถึง วัฒนธรรมอินโด-เปอร์เซีย เครื่องดนตรีที่รับเข้ามา เช่น แตร สังข์ บัณเฑาะว์วัฒนธรรมตะวันออก หมายถึง วัฒนธรรมจีน (ฮั่น) เครื่องดนตรีที่รับเข้ามา เช่น พิณ ซอ เป็นต้น
(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2553: 34-82)

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงเรื่อง การแพร่กระจายของเครื่องดนตรีอาเซียน โดยสรุปความว่า เครื่องดนตรีในเอเชียอาคเนย์ จะแตกต่างกันกันในรายละเอียด ฝีมือการสร้างและรสนิยมของแต่ละท้องถิ่น แต่สิ่งหนึ่งที่ใช้เป็นหลักการเดียวกันคือการกำเนิดเสียง ได้แก่ ฆ้อง แคน จะเข้กระบอก จ๊อง หน่อง ขิม เป็นต้น เครื่องดนตรีเหล่านี้ มีที่มาตามแนวทฤษฎีนานากำเนิด (Polygenesis) ทำให้เครื่องดนตรีมีลักษณะเหมือนกันโดยบังเอิญ แต่เครื่องดนตรีบางชนิดคล้ายกันตามแนวทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusion) เป็นการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมในลักษณะการกลืนกลาย

การแพร่กระจายของ “ฆ้อง” จำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ ฆ้องแบนและฆ้องปุ่ม ฆ้องแบน พบได้ตั้งแต่จีนเรื่อยลงมาถึงเวียดนาม ส่วนฆ้องปุ่ม กระจายอยู่ทั่วไปในพม่า ไทย ลาว มาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน และฟิลิปปินส์

การแพร่กระจายของระนาด ประเภทที่ทำด้วยไม้ มีทั้งร้อยเชือก และวางเรียงในแนวราบกับกล่องหรือราง พบได้ในพม่า ไทย ลาว กัมพูชา เวียดนาม และอินโดนีเซีย

การแพร่กระจายของเครื่องดนตรีลิ้นอิสระ ได้แก่ ปี่ลูกแคน แคนน้ำเต้า แคนไทยและลาว จะพบได้ใน ไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม

การแพร่กระจายของดนตรีประเภทที่มีสาย จะพบอยู่ทั่วไปในภูมิภาคอาเซียน ในรูปลักษณะต่าง ๆเช่น ซอ จะเข้ พิณ เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2558: 11-15)

อานันท์ นาคคง กล่าวถึงเรื่องการแพร่กระจายของเครื่องดนตรี ดังนี้

ศิลปวัฒนธรรมของแต่ละประเทศได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะร่วมหรือความคล้ายคลึงกันมากจนอาจกล่าวได้ว่าเป็นวัฒนธรรมเดียวกัน โดยเฉพาะดนตรีของกลุ่มประเทศอาเซียนทั้งในภาคพื้นทวีป (Mainland) ได้แก่ ไทย กัมพูชา ลาว พม่า เวียดนาม หรือวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มประเทศหมู่เกาะ (Islands) ได้แก่ อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ บรูไน ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่ม

ประเทศภาคพื้นทวีป มีลักษณะร่วมที่คล้ายกันเป็นอย่างยิ่ง ทั้งดนตรีที่เป็นแบบแผนหรือดนตรีประจำชาติ และดนตรีพื้นบ้านทั่วไป ส่วนวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มประเทศหมู่เกาะ เป็นวัฒนธรรมที่ปรากฏให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมอย่างเด่นชัด วัฒนธรรมที่สำคัญคือการใช้เครื่องดนตรีประเภทฆ้องโลหะทองเหลือง ซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไปในดินแดนของกลุ่มประเทศหมู่เกาะนี้

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีจำนวนมากที่สุด เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดของอุษาคเนย์และของโลก กระจายอยู่ทั้งในภาคพื้นทวีปและภาคพื้นคาบสมุทรและกลุ่มเกาะ มีทั้งเครื่องตีที่ทำทำนอง (Melodic Percussions) และเครื่องตีที่ทำจังหวะ (Rhythmic Percussions) เช่น เครื่องตีที่ทำด้วยโลหะผสม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องตีทองเหลืองและสำริด (Bronze) พบทั้งในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น วัดไปจนเขตพระราชฐานที่ใช้เป็นดนตรีประโคมเพื่อประกอบพระอิสริยยศของพระเจ้าแผ่นดิน ได้แก่ กลองมโหระทึก บางทีจึงเรียกกลองชนิดนี้ว่า “กลองกบ” (Frog Drum) พบในพื้นที่กว้างขวาง ตั้งแต่จีนตอนใต้ลงมาจนถึงเวียดนาม ภาคอีสานและตะวันตกของไทยไปจนถึงพื้นที่ย่านอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ มีการขุดค้นพบซากกลองมโหระทึกทั้งบนบกและในน้ำที่เป็นเส้นทางการค้าทางทะเลในสมัยโบราณ เทคโนโลยีในการสร้างมโหระทึกนั้นมีพัฒนาการมาราว ๆ 3,000 ปี

เครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำด้วยไม้ ใช้กันมากในทุกชาติแถบอุษาคเนย์ เดิมเป็นเครื่องส่งสัญญาณเสียงให้กับชุมชน เช่น โกร่ง เกราะ กรับ และมีการพัฒนามาเป็นเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกันกับระนาดไทย ได้แก่ กัมพูชา เรียกว่า โรเนียด ลาว เรียกว่า นางนาด พม่า เรียกว่า ปัตตลา (Pattala) อินโดนีเซียและมาเลเซีย เรียกว่า กัมบัง (Gambang) เป็นต้น

เครื่องตีที่ทำด้วยหนัง ได้แก่ กลองชนิดต่าง ๆ เช่น กลองพื้นเมืองของไทยภาคเหนือมีกลองปูจา (หรือกลองบูชา) กลองแอว และกลองหลวงที่ใช้ตีในงานบุญ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน มีกลองหน้าเดียวและกลองสองหน้า กลองหน้าเดียวที่รู้จักกันคือ เรอบานา (Rebana) หรือกมปัง (Kompang) ซึ่งเป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลจากมุสลิมตะวันออกกลาง ใช้ตีเพื่อสรรเสริญพระอัลเลาะห์ มีกลองสองหน้า เรียกว่า เกินดัง (Kendang) นอกจากนี้พม่าใช้กลองที่มีขนาดเรียงกันจาก

ใหญ่ไปหาเล็กเป็นชุดมี 21 ลูก ใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองได้ เรียกว่า ปัตวาย (Pat Waing) เป็นต้น

เครื่องดนตรีที่มีสาย เครื่องดีดที่เรียกว่าพิณ แบ่งเป็นพิณมีคอ "Lute" และพิณวางพื้นที่เรียก "Floor Zither" พบได้เกือบทุกประเทศในอุษาคเนย์ อาทิ ไทยมีกระจับปี่รูปทรงแบบเดียวกับของกัมพูชา เรียกว่า จับเปยดองแวง กัมพูชามีจระเข้หรือกรอปือ หรือพม่ามีมินจวง เป็นเครื่องดีดรูปทรงจระเข้ ส่วนอินโดนีเซียและฟิลิปปินส์มีเครื่องดีดที่ เรียกว่า กุดยาปิ (Kudyapi) พม่ามีเครื่องดีด เรียกว่า ซองเกาะ (Saung Gauk) นอกจากนี้ยังมีขิมที่ เรียกว่า โดมิน (Dohmin) เวียดนามมีเครื่องดนตรีสายเดียวบังคับเสียง เรียกว่า ด่านเบ๊า (Dan Bau) เครื่องดีดเด่นที่นิยมอีกชิ้นคือด่านเจิ้ง (Dan Tran) มีสาย 16 สาย ลักษณะคล้ายกู่เจิ้งของจีนหรือโคโตะของญี่ปุ่น เครื่องดีดตระกูลพิณคอยาว เรียกว่า ด่านเหงียด (Dan Nguyet) ซึ่งเป็นเครื่องดีดคอยาวมีกล่องเสียงกลมรูปพระจันทร์ ส่วนขิม เรียกว่า ด่านทับโล (Dan Tabluer) ส่วนเครื่องสีในอุษาคเนย์ มีทั้งซอแบบเท้าแหลม (ตระกูล Spike Fiddle) สีด้วยคันชักอิสระ (Free Bow) กับซอที่สีด้วยคันชักอยู่ระหว่างสาย (Fixed Now) ซอคันชักอิสระในกลุ่มประเทศมุสลิม เรียกว่า เรอบับ (Rebab) ซึ่งมีโครงสร้างคล้ายซอสามสายในประเทศไทย ซอเรอบับของอินโดนีเซียมีสองสาย ส่วนของมาเลเซียมีสามสาย ซอสามสายของไทยพัฒนาขึ้นในราชสำนักแห่งกรุงรัตนโกสินทร์มีความงามวิจิตรทั้งรูปร่าง ส่วนประกอบและน้ำเสียง ซอคันชักอิสระของไทยลานนาเรียกว่าสะล้อ ส่วนซอกัมพูชา เรียกว่า ตรัวขแมร์ (Tro Khmer) เป็นซอที่นิยมใช้ในวงดนตรีพิธีกรรมแต่งงานที่ เรียกว่า วงเพลงการ์ และดนตรีบำบัดที่ เรียกว่า อารักษ์ ถือเป็นซอสำคัญที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมของคนกัมพูชามาช้านาน ส่วนซอที่สีด้วยคันชักอยู่ระหว่างสายของไทย เรียกว่า ซอด้วง ซออู้ กัมพูชา เรียกว่า ตรัวซอโตช (ซอที่มีขนาดเล็ก) ตรัวอู (ซอที่มีเสียงต่ำ) ตรัวซอธม (ซอที่ทำจากไม้ดำ กะโหลกซอนิยมใช้ปล้องไม้ไผ่เหลากลวง หรือกระดองเต่า) ซอสองสายที่เป็นแบบพื้นบ้านพื้นเมืองยังพบในชนเผ่าผู้ไท ทำจากกระบอกไม้ไผ่ เรียกว่า ซอบั้ง และซอกันตรึม ชนเผ่าไทย - เขมรในอีสานใต้ เป็นต้น

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ในพื้นที่อุษาคเนย์ มีไม้ไผ่เป็นวัสดุธรรมชาติที่เอื้ออำนวยให้ประดิษฐ์เป็นเครื่องเป่ามากที่สุด ออกแบบกันหลายลักษณะตามคุณสมบัติของไม้ไผ่นั้น ๆ นอกจากนี้ยังได้คิดสร้างเครื่องเป่าจากไม้เนื้อแข็งนำมา

กลึงเจาะรูให้ได้ลักษณะเสียงที่ต้องการและมีความคงทนกว่าไม้ไผ่ด้วย โดยแบ่งตามลักษณะของเครื่องดนตรีเป็นแบบมีลิ้น ได้แก่ ปี่ แคน ลักษณะนี้ที่ประเทศพม่าเรียกว่า เน (Hne) อินโดนีเซียและมาเลเซียมีปี่เหมือนกันเรียกว่า ปี่เซรูไน และที่ไม่มีลิ้นได้แก่ ขลุ่ย พม่ามีขลุ่ย เรียกว่า ปะลเว (Palwei) เวียดนามมีขลุ่ยที่เป่าทางด้านข้างเรียกว่า ซาว (Sao) ที่ฟิลิปปินส์มีขลุ่ยที่เป่าด้วยรูจมูก เรียกว่า ทองกาลี (Tongali) อินโดนีเซียมีขลุ่ยไม้ไผ่ เรียกว่าซูลิง (Suling) ยังมีเครื่องเป่าอีกประเภทหนึ่งที่ทำจากโลหะ เช่น ไทย มีแตรฝรั่งวิลันดาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มาเลเซีย มีวงโนบัด (Nobat) ที่ใช้ในราชสำนักสุลต่านเมืองต่าง ๆ ประกอบด้วยแตรขนาดยาวและกลอง เป็นดนตรีประโคม แม้จะเป็นเครื่องเป่าโลหะที่พบน้อยกว่าเครื่องเป่าลมไม้ แต่แสดงถึงความเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมระหว่างผู้คนในอุษาคเนย์กับโลกตะวันตกอย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะการขยายอิทธิพลยุโรปในช่วงเวลาของการรุกล่าอาณานิคม การขยายฐานอำนาจทางการทูต การค้า ศาสนา และการทหาร เรียกว่าเป็นเครื่องเป่าตระกูลแตร (อานันท์ นาคคง, 2562: 7-20)

จากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไปยังสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งปรากฏให้เห็นหลายด้าน เช่น รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี บทเพลง รูปแบบการบรรเลง เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวถูกนำมาใช้ในแบบที่เป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละชาติและในแบบที่ผสมผสานทางวัฒนธรรมจนกลมกลืนนำมาใช้ในสังคมของตน แสดงถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่มีต่อประเทศต่าง ๆ อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.1 ดนตรีกัมพูชา

ดนตรีกัมพูชา มีลักษณะที่คล้ายกับดนตรีของหลายประเทศที่ตั้งอยู่บนผืนแผ่นดินใหญ่ที่เรียกว่า สุวรรณภูมิ ได้แก่ พม่า ลาว เวียดนาม มาเลเซีย และไทย ดังที่นักวิชาการหลายท่านได้กล่าวดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงเรื่อง ดนตรีกัมพูชา โดยสรุปความว่า หากกล่าวถึงดนตรีกับศิลปะแขนงอื่น ๆ ของกัมพูชา เช่น ศิลปะการสลักตามถ้ำตามภูเขา หรืออักขระต่าง ๆ ที่ได้จารึกบนผนังศิลาตามปราสาทต่าง ๆ จะมีรูปสลักของเครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณสลักเป็นรูปการแสดงดนตรีและมีเอกสารเก่า จำนวนมาก ได้เขียนเกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมพิธีวิวาห์ การประกอบพิธีบุญต่าง ๆ มีชื่อบทเพลง วิธีการใช้เพลง ทำนอง คำร้อง วิธีการนั่งบรรเลงดนตรีเป็นจำนวนมาก ฯลฯ ในส่วนที่เป็น

เสียงกำหนดมาตรฐานเพลงโบราณ (อักษรเพลงแบบโบราณ) บันไดเสียง (Scale) ความถี่ของเสียง (Frequency) ระยะห่างของเสียง (Interval) จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งไม่ได้มีปรากฏตามผนังศิลาหรือเอกสารบันทึกให้เห็นอย่างชัดเจน ดร.สำอาง สาม กล่าวว่า ดนตรีเขมรมีระบบครึ่งเสียงและแบบเสียงเต็มแบบ Diatonic Mode Scale ของตะวันตก แต่ ดร.มงคล อุม ซึ่งเป็นนักดนตรีและคณิตศาสตร์ อธิบายว่าดนตรีเขมรเป็นแบบ 7 เสียงเท่า ๆ กันอย่างไทย คือเป็นแบบ Heptatonic (ปัญญา รุ่งเรือง, 2551: 106)

เจนจิรา เบญจพงศ์ รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีกัมพูชา ในหนังสือดนตรีอุษาคเนย์ ดังนี้

เครื่องดนตรีกัมพูชามีอยู่ด้วยกันหลายประเภท โดยแบ่งเครื่องดนตรีกัมพูชาเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ เครื่องสาย เครื่องเป่า และเครื่องเคาะตี

เครื่องสาย (Stringed Instruments) ส่วนสำคัญของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย คือ ตัวสั่นสะเทือน (Vibrator) และตัวขยายเสียง (Resonator) โดยมีเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ ซอโซใหญ่ (ตรัวโซธม) ซอโซเล็ก (ตรัวโซโตจ) ซออู้ (ตรัวอู) ซออู้จมเฮียง (ตรัวอูจมเฮียง) ซอเฉ (ตรัวเช) ซอเขมร (ตรัวแขมร์) สายเดียวหรือพิณน้ำเต้า (ขะแซเฎียว) กระจับปี่ (จับเปยดองแวง) จะเข้ (กรอเปอ/ตะเค/ตาเค) ขิมเล็ก (ฌีมโตจ) ขิมใหญ่ (ฌีมธม) ฆ้องริง (โกงริง) เป็นต้น

เครื่องเป่า (Blower) เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงโดยการใช้ลมเป่าผ่านท่อ ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียง ได้แก่ ปี่นอก (สรอไพโตจ) ปี่ใน (สรอไพธม) ขลุ่ย (ขลุย) ปี่อ้อ (ปี่ออ) เขาสัตว์ (สะแนง) ใบไม้ (สะลึก) หอยสังข์ (ขะจองซัง) แคนน้ำเต้า (พลอย) แคน (แคน) และจิ๊งหน่อง (อ็องกวจ) เป็นต้น

เครื่องเคาะ (Percussion) เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดจากการกระทบกันของวัตถุ เช่น โลหะ หรืออาจจะเป็นของที่ทำด้วยไม้ ได้แก่ ระนาดเอก (โรเนียดเอก) ระนาดทุ้ม (โรเนียดธุง) ระนาดเหล็ก (โรเนียดแฎก) ฆ้องวงเล็ก (โกงวงโตจ) ฆ้องวงใหญ่ (โกงวงธม) ฆ้องโหม่ง (โกงม็อง) ฆ้องตัวผู้ (โกงโฉมล) ฆ้องตัวเมีย (โกงญี) ฉิ่ง (ฌึง) ปัน (ปัน) กระเพาะ (กรอเปี๊ยะ) แฉ (ก็อญแช) ฆ้องชัย (คะมั๊วห์) โล่ (โฬ) กระดึง (ก็อญดึง) เกราะผูกคอวัว (ตรอโฎก) กรับ (กราบ) ฉาบ (ฉาบ) กลองทัด กลองใหญ่ (สะโกธม) ตะโพน (ซ็อมโภ) กลองยาม (สะโกเยียม) กลองมือ (สะโกไฎ) กลองโทนรำมะนา (สะโกโทนรวมมะเนีย) กลองสังฌา (สะโกซังฌา) กลองลิเก (สะโกยีเก) กลองยาว (สะโกไชยำ)

วงดนตรีกัมพูชา แบ่งได้หลายประเภท เช่น วงอารักษ์ วงเพลงการ์ วงพิณพาทย์ วงมโหรี วงอาไย วงบาสัก วงโมงครุม วงพื้นบ้าน เป็นต้น

วงอารักษ์ ใช้ในพิธีชุมนุมบูชาเจ้าและพิธีเรียกผี โดยนำชื่อเพลงอารักษ์มาเรียกชื่อวง มีเครื่องดนตรี ได้แก่ กลอง ซอเขมร ปี่ พิณน้ำเต้า กระจับปี่ เป็นต้น

วงเพลงการ์ มีลักษณะคล้ายวงอารักษ์ ใช้เล่นในพิธีเลี้ยงอารักษ์หรือพิธีเชิญอารักษ์ และพิธีแต่งงาน แต่เดิมเรียกชื่อเดียวกัน แต่เมื่อใช้ในพิธีแต่งงาน เรียกว่าวงเพลงการ์ คำว่า "การ์" มาจากคำว่า การ ในภาษาเขมรออกเสียงการ์ หมายถึงการจัดงานพิธีแต่งงาน

วงพิณพาทย์ หรือพิณเพียด แต่เดิม เรียกว่า วงเพลงพิณ เพราะมีเครื่องดนตรีพิณ (พิณน้ำเต้า) เป็นเครื่องดนตรีนำ ต่อมานิยมเรียกว่าวงฆ้องกลอง เพราะนำมาผสมกับเครื่องดนตรีประเภทตี ถึงแม้พิณจะไม่ได้ถูกนำมาใช้แต่ก็ยังคงเรียกว่าวงพิณพาทย์ โดยมีเครื่องดนตรีหลักๆ ได้แก่ ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเหล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง เป็นต้น

วงมโหรี มีชื่อเรียกต่างกัน เช่น วงมโหรีเครื่องสาย มีเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอเขมร จะเข้ ขลุ่ย กระจับปี่ ซออู้ ซอเฉ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง กลองโทน รำมะนา และฉิ่ง นอกจากนี้ยังมีวงมโหรีเครื่องพิณพาทย์ วงมโหรีพระราชทรัพย์หรือวงเพลงปี่แก้ว วงมโหรีวงใหญ่ และวงมโหรีจไนปัจจุบันวงมโหรีมีการผสมวงไม่แน่นอนเครื่องดนตรีจะมีมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับผู้เล่น

วงอาไย เป็นวงที่ใช้ในการเล่นร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอเขมร กระจับปี่ พิณน้ำเต้า ขลุ่ย ปี่อ้อ กลองมือ กรับ เป็นต้น

วงบาสัก เป็นการนำชื่อละครบาสักมาตั้งเป็นชื่อวง เพราะละครชนิดนี้เกิดขึ้นที่อำเภอบาสัก ประเทศกัมพูชา โดยแบ่งเป็นวงดนตรี 2 แบบ ได้แก่ เครื่องเคาะตี และเครื่องสายและเป่า

วงโมงครุม ใช้ประโคมพิธีศพ โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ กลองใหญ่ ปี่นอก ฆ้องโหม่ง และไม้ตะขาบ

วงพื้นบ้าน มีเครื่องดนตรีมีการผสมไม่แน่นอน แต่เครื่องดีดที่ใช้กันเสมอ ๆ 3 ชนิด ได้แก่ กรอเปอ จับเปย และสายเดียวหรือพิณน้ำเต้า เครื่องสี ที่ใช้กันเสมอมี 3 ชนิด ได้แก่ ตรัวแขมร์ คือ ซอสามสาย ตรัวโซธม คือ ซอด้วง และตรัวอู้ คือ ซออู้

(เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 71-84)

ภาพที่ 8 วงพิณเพียดกัมพูชาในราชสำนัก พ.ศ.2449 (ภาพจาก Joel G. Monrague)
ที่มา : หนังสือดนตรีอุษาคเนย์ เจนจิรา เบญจพงศ์ (2555: 77)

ภาพที่ 9 วงมโหรีราชสำนักกัมพูชา พนมเปญ (ภาพจาก P.Dieulefils)
จากหนังสือ Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens
ที่มา : หนังสือดนตรีอุษาคเนย์ เจนจิรา เบญจพงศ์ (2555: 80)

3.3.2 ดนตรีไทย

ดนตรีไทย สามารถแบ่งประเภทเครื่องดนตรีได้ตามลักษณะของการบรรเลงได้ 4 ประเภท ได้แก่ ดีด สี ตี และเป่า นอกจากนี้ยังนำเครื่องดนตรีมาผสมเป็นวงดนตรีชนิดต่าง ๆ ดังนี้

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึงเรื่องดนตรีไทย โดยสรุปความว่า ดนตรีไทย เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีมาตั้งแต่โบราณ ในสมัยสุโขทัยมีหลักฐานที่บันทึกเรื่องดนตรีไทยในหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ว่า เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเอื้อน เสียงขับ จึงทำให้ทราบถึงเรื่องดนตรีไทยในสมัยสุโขทัย ซึ่งเสียงพาทย์ เป็นการบรรเลงวงปี่พาทย์ เสียงพิณ คือ วงเครื่องสาย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540: 9)

อัสนีย์ เปลี่ยนศรี กล่าวถึงเรื่อง ดนตรีไทยในยุคสมัยต่าง ๆ โดยสรุปความว่า สมัยกรุงศรีอยุธยา เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ได้รับการถ่ายทอดมาจากสมัยสุโขทัย แต่ได้มีการปรับปรุงรูปร่าง รวมทั้งการประสมวงดนตรี มีการคิดค้นเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่ ได้แก่ จะเข้ เครื่องดนตรีในสมัยนี้ ได้แก่ เครื่องดีด เช่น กระจับปี่ จะเข้ พิณเพี๊ยะ และพิณน้ำเต้า เครื่องสี เช่น ซอสามสาย ซออู้ และซอด้วง เครื่องตีที่

ทำด้วยไม้และโลหะ เช่น กรับพวง กรับคู่ กรับเสภา ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องคู่ ฆ้องชัย ฆ้องโหม่ง ฉิ่ง ฉาบ ตะโพน โทน รำมะนา กลองทัด กลองตุ๊ก และยังมีเครื่องเป่า เช่น ปี่ใน ปี่กลาง และขลุ่ย เป็นต้น

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการฟื้นฟูตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และดนตรีไทยเจริญขึ้นตามลำดับ ถ้าจะแบ่งเป็นยุค ได้แก่ ยุคฟื้นฟู (รัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 3) ในยุคนี้มีเครื่องดนตรีสำคัญเกิดขึ้นหลายอย่าง เช่น เพิ่มกลองทัดเข้าไปในวงปี่พาทย์เครื่องห้าอีก 1 ใบ มีการนำกลองสองหน้าไปใช้ในการเล่นปี่พาทย์เสภา มีการคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก

ยุครุ่งเรือง (รัชกาลที่ 4 – รัชกาลที่ 6) ในยุคนี้เกิดวงดนตรีประจำวังเจ้านายต่าง ๆ มากมาย อีกทั้งเกิดวงดนตรีประเภทต่าง ๆ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

ยุคคลี่คลาย (รัชกาลที่ 7 – รัชกาลปัจจุบัน) ในยุคนี้เกิดเหตุการณ์สำคัญ คือ การบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลครั้งแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย (อัสนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555: 83-153)

ปัจจุบันวงดนตรีไทยที่เป็นวงมาตรฐาน มีด้วยกัน 3 ประเภท ได้แก่ วงเครื่องสายไทย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ในส่วนของวงเครื่องสายไทย ยังแบ่งแยกเป็นวงดนตรีต่าง ๆ เช่นวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว เครื่องคู่ และเครื่องสายผสม เป็นต้น ส่วนวงปี่พาทย์ แบ่งได้ตามขนาดวง เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ นอกจากนี้วงปี่พาทย์ ยังแบ่งตามโอกาสการใช้งาน เช่น วงปี่พาทย์นางหงส์ใช้ในงานอวมงคล เป็นต้น ส่วนวงมโหรี สามารถแบ่งได้ตามขนาดของวง เช่น วงมโหรีเครื่องเดี่ยว เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ผู้วิจัยยกตัวอย่างลักษณะวงมาตรฐาน ดังนี้

ภาพที่ 10 วงเครื่องสาย

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 11 วงปี่พาทย์

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 12 วงมโหรี

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากวงดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนหรือมาตรฐาน ยังมีวงดนตรีตามภูมิภาคต่าง ๆ ของไทยอีกมากมาย ซึ่งผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง ดังนี้

วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล กล่าวถึงเรื่อง วงดนตรีภาคเหนือ ได้แก่ วงเต่งถิ้ง หรือวงป้าดก้อง ซึ่งเป็นวงที่ใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ กลองเต่งถิ้ง กลองโป่งโป้ง แนน้อย แนหลวง ระนาดเอก ฆ้องวงพื้นเมือง (ฆ้องวงใหญ่) ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฉิ่ง และฉาบ นอกจากนี้ยังมีวงสะล้อซอซึง วงกลองพื้นเมือง เช่น วงกลองสะบัดชัย เป็นต้น (วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล, 2560: 1-7)

สุกัญญา สุจฉายา กล่าวถึงเรื่อง วงกันตรึม โดยสรุปความว่า วงดนตรีกันตรึม ซึ่งลักษณะคล้ายกับประเทศกัมพูชา วงดนตรีกันตรึม ใช้ในโอกาสงานพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน งานศพ พิธีเซ่นสรวงบูชาของกลุ่มชาวไทยเขมร ส่วนมากมักจะใช้วงกันตรึมบรรเลงยืนพื้นตลอดงานโดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ กลองกันตรึม ตรัว ปี่อ้อ ขลุ่ย ฉิ่ง กรับ และฉาบ ในปัจจุบันวงกันตรึมได้นำเอาเครื่องดนตรี

สากลมาใช้ เช่น กลองชุด กีตาร์ และไวโอลิน เพื่อปรับให้เข้ากับสภาพการเปลี่ยนแปลงและเปลี่ยนไปตามความนิยมของผู้ชม (สุกัญญา สุจฉายา, 2525: 8)

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น วงดนตรีโปงลาง ใช้ในงานรื่นเริง โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ แคน โหวด โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม ไหซอง ฉิ่ง และฉาบ

ภาคกลาง ได้แก่ วงกลองยาว ใช้ในขบวนแห่และงานรื่นเริง โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง บางครั้งนำปี่ชวามาผสม ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาผสม

ภาคใต้ตอนบน ได้แก่ วงปี่พาทย์ชาตรี ใช้ในการแสดงละครชาตรี โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ ฆ้องคู่ โทนชาตรี กลองชาตรี และฉิ่ง

ชวน เพชรแก้ว ภาคใต้ตอนล่าง วงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลของชาวมุสลิม โดยผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกันเรียกว่า วงรองเง็ง ใช้ในการเต้นรำ โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ รำมะนา ฆ้อง และไวโอลิน เป็นต้น (ชวน เพชรแก้ว, 2523: 140)

ภาพที่ 13 วงเต่งถิ้ง หรือวงป้าดก้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 14 วงสะล้อซอซึง

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 15 วงกลองสะบัดชัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 16 วงกลองยาว

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 วงกันตรึม
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 18 วงโปงลาง
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 19 วงปี่พาทย์ชาตรี
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 20 ภาพที่ 20 วงรองเง็ง
ที่มา : ผู้วิจัย

จากที่กล่าวมาในเรื่องวงดนตรีไทย สามารถสรุปได้ว่า วงดนตรีที่เป็นวงมาตรฐานของไทย แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี นอกจากนี้ยังมีวงที่อยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในเรื่องวงดนตรีไทยมาใช้กำหนดการจัดรูปแบบวงดนตรีที่จะนำมาบรรเลง เพื่อให้เกิดคุณภาพของเสียงที่ใกล้เคียงกัน และให้ได้อรรถรสทางดนตรีของแต่ประเทศ

3.3.3 ดนตรีบรูไน

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีอาเซียน ในหนังสือดนตรีอุษาคเนย์ ซึ่งกล่าวถึงดนตรีของประเทศต่าง ๆ ในอาเซียน โดยสรุปความว่า ดนตรีบูรไน มีพื้นฐานร่วมกันกับดนตรีและวัฒนธรรมของประเทศมาเลเซีย ดนตรีพื้นเมืองเดิมอยู่ในกลุ่มชนพื้นเมือง การใช้งานพื้นฐานของดนตรีบรูไน คือ พิธีกรรมทางศาสนา เป็นมหรสพตามประเพณี วงดนตรีประเพณีของบรูไนที่สำคัญมี 2 วง คือ กูลินตางัน (Gulintangan) โนบัต ดิราจา (Nobat Diraja) นอกจากนี้ยังมีวงที่รับเอาเครื่องดนตรีวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอเดียน แมนโดลิน เป็นต้น

วงกูลินตางัน ใช้เล่นในพระราชพิธีของราชสำนัก เช่น พิธีอภิเษก พิธีราชาภิเษก มีเครื่องดนตรีสำคัญ ได้แก่ กูลินตางัน (Gulintangan) ฆ้องปุ่มทองเหลืองขนาดเล็ก ตาวัด-ตาวัด (Tawat-Tawat) ฆ้องมีปุ่มทองเหลืองขนาดใหญ่ขอบหนาคุ้มลง จานัง (Canang) ฆ้องมีปุ่มทองเหลือง 1 คู่ใช้แขวนตีก็อง (Gong) ฆ้องมีปุ่มเดี่ยวแขวนตี เกินดัง ลาเบ็ค (Kendang Labek) กลอง 2 หน้าวางนอนใช้มือตี และเครื่องดนตรีอื่นๆได้แก่ อุมปุง (Umpung) สุลิง (Suling) กูริดิง (Guriding) รัมปานา (Rampana) กัมบุส (Gambus) ดอมบัค (Dombak) และซาเป (Sape)

วงโนบัต ดิราจา (Nobat Diraja) เป็นวงดนตรีราชสำนัก เครื่องดนตรีในวง ได้แก่ นาการา (Nakara) กลองใหญ่หน้าเดียวใช้ตั้งตี เกินดัง ลาเบ็ค (Kendang Labek) กลอง 2 หน้าวางนอนใช้มือตี เซอรูไน (Serunai) ปี่ ก็อง (Gong) ฆ้องมีปุ่มเดี่ยว 2 ใบ จานัง (Canang) ฆ้องมีปุ่มทองเหลือง 1 คู่

ภาพที่ 21 วงกูลินตางัน (Gulintangan)

ที่มา : https://www.google.com/search?q=gulintangan+brunei&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 22 วงโนบัต ดิราจา (Nobat Diraja)

ที่มา : https://www.google.com/search?q=Nobat+Diraja&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 23 วงผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตก

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3.4 ดนตรีฟิลิปปินส์

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีฟิลิปปินส์ ดังนี้

ดนตรีและประเพณีที่ยังคงอยู่ในกลุ่มชนพื้นเมืองที่กระจายอยู่ทั่วหมู่เกาะ ซึ่งดนตรีฟิลิปปินส์ที่ผสมผสานระหว่างดนตรียุโรป อเมริกา และพื้นเมือง ขยายตัวขึ้นพร้อมอิทธิพลตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาในฟิลิปปินส์ ดนตรีฟิลิปปินส์แบ่งเป็น 3 แบบ คือ แบบหมู่เกาะตอนใต้ แบบหมู่เกาะตอนเหนือ และแบบอื่น ๆ

ดนตรีแบบหมู่เกาะตอนใต้ มีลักษณะเป็นดนตรีมุสลิมผสมดนตรีพื้นเมือง และใกล้เคียงกับดนตรีของอินโดนีเซียหลายชนิด วงดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ วงกูลินตัง (Kulintang) วงดนตรีชนิดนี้อยู่ทางตอนใต้ของฟิลิปปินส์ วงกูลินตัง เป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มวัฒนธรรมฆ้องมีปุ่มที่แพร่หลายในอุษาคเนย์ เครื่องดนตรีประกอบด้วย กูลินตัง (Kulintang) ฆ้องมีปุ่มเล็ก 8 ลูกเรียงบนราง กันติงงัน (Gandingan) ฆ้องเดี่ยวแขวนตี 1 ชุด มี 4 ใบ บาบันดิล (Babandil) ฆ้องเดี่ยวแขวนตี 1 ใบ อากุง (Agung) ฆ้องเดี่ยวแขวนตี 2 ใบ ใบใหญ่ เรียกว่า ปางันดูงัน (Pangandugan) ใบเล็กเรียกว่า ปาเนนเตอกัน (Panentekan) และดีบากัน (Debakan) เป็นกลองหน้าเดียว

ดนตรีแบบหมู่เกาะตอนเหนือ ดนตรีที่นิยมเล่น คือ กังสา (Gangsa) หรือ กังหา (Gangha) ใช้เล่นในการชุมนุมเผ่า พิธีแต่งงาน พิธีเกียรติยศ งามเฉลิมฉลอง หรือพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นเป็นประเภทเคาะตี วงกังสา คำว่า กังสา หมายถึง ฆ้องไม่มีปุ่ม 6 ใบขนาดต่างกัน วิธีเล่นมี 2 แบบ คือ วางบนตักตีด้วยฝ่ามือ หรือแขวนถือตีด้วยไม้ สำหรับวงสุลิเบา (Sulibao) เครื่องดนตรี คือ กังสาปินสัก (Kalsa Pinsak) ฆ้องไม่มีปุ่มแบบเดียวกับกังสา ปาลัส เต็คเต็ค (Palas

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Tektek) เครื่องตีคล้ายระนาดเหล็ก กลองสุลิเบา (Sulibao) และกลองกิมบัล (Kimbal)

ดนตรีแบบผสมตะวันตก Western Folksong และการเต้นรำ ได้เข้ามาในศตวรรษที่ 19 และศตวรรษที่ 20 ตอนต้นในเขตเมืองทั้งหมด แรกเริ่มเป็นพวกผู้ดีที่อาศัยอยู่ตามรอบ ๆ โบสถ์ ซึ่งพวกเขาจะจัดงานเต้นรำ รื่นเริง และมีดนตรีลักษณะทางดนตรีที่มาจากดนตรีตะวันตก เช่น ลักษณะของ Malody ดนตรีพื้นบ้านในศตวรรษที่ 19 และลักษณะเสียงประสาน รวมทั้งเพลงสวด

ประเพณีของชาวคริสต์เตียนมีส่วนทำลายภาพลักษณ์เก่าๆ ของชาวพื้นเมืองและชาวฮินดู โดยการห้ามชาวพื้นเมืองเฉลิมฉลอง พิธีการต่าง ๆ แบบดั้งเดิม ซึ่งทำให้สเปนมีอิทธิพลต่อสไตล์การเต้นรำ กลายเป็นพื้นฐานของการเต้นรำของชาวเผ่าต่าง ๆ

นอกจากนั้นสเปนมีอิทธิพลทางดนตรีหลายอย่าง เช่น การบรรเลงกีตาร์ประกอบการขับร้อง และยังเป็นแม่แบบของกุดดีมาน ที่ถือว่าเป็น Ait Song และทำให้วงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของฟิลิปปินส์อีกวงหนึ่ง คือ วง Rondalla ประกอบด้วยเครื่องดีด 6 ชนิด ได้แก่ ปิคโคโล บันดูเรีย ลาอุด ออคตาวิ กีตาร์ และเบสวิโอล่า

ภาพที่ 24 วงกูลินตัง (Kulintang)

ที่มา : https://www.google.com/search?q=Philippines+Music+traditional&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 25 กังสา (Gangsa) หรือ กังหา (Gangha)

ที่มา : https://www.google.com/search?q=Gangsa&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 26 วง Rondalla

ที่มา : https://www.google.com/search?q=Rondalla+&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.5 ดนตรีมาเลเซีย

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีมาเลเซีย ดังนี้

ดนตรีของมาเลเซีย มีด้วยกันหลายชนิด แต่มีวงดนตรี 2 ชนิดที่สำคัญในราชสำนัก คือ วงโนบัต (Nobat) และวงกาเมลัน (Gamelan)

วงโนบัตใช้เล่นในพิธีของราชสำนักส่วนใหญ่เป็นสัญลักษณ์ถึงสถานภาพและอำนาจของผู้ปกครอง เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย เนอฮารา (Nehara) กลองหน้าเดียว เกินดัง (Kendang) กลองขึงหนังสองหน้าทรงถัง 2 ใบ ใบใหญ่ เรียกว่า เกินดัง โนบัต (Kendang Nobat) ใบเล็ก เรียกว่า เกินดัง อานัก (Kendang Anak) นาฟีรี (Nafiri) เครื่องเป่าทองเหลืองปากบานทรงทรัมเป็ต เซอรูไน

(Serunai) เครื่องเป่ามีลิ้นทรงยาวปากบาน บางวงจะมีก็อง (Gong) ฆ้องมีปุ่มแขวน หรือฉาบ 1 คู่

วงกาเมลัน ใช้เล่นในพระราชพิธีของราชสำนัก หรือพิธีที่เป็นทางการ เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย ก็อง อากุง (Gong Agung) และก็อง สุวูกัน (Gong Suwukan) ฆ้องเดี่ยว มีปุ่มขนาดใหญ่ แขวน 2 ใบ เกอนอง (Kenong) ชุดฆ้องเดี่ยวมีปุ่ม วางบนฐาน 5 ชุดต่อกันเป็นมุมฉาก หรือคอก เกอรูมอง (Kerumong) ฆ้องมีปุ่มขนาดเล็ก 10 ใบ วางบนรางไม้คู่ แถวละ 5 ใบ กัมบัง กายู (Gambang Kayu) ระนาดไม้ ซารอน บารุง (Saron Barung) และเปอกิง (Peking) ระนาดเหล็ก 6 ลูก ขนาดกลางและเล็ก 2 ราง และเกินดัง (Kendang) กลอง 2 หน้าตีด้วยมือ

นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีที่รับเอาเครื่องดนตรีวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับดนตรีพื้นเมือง และวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น ดิกิร์ บารัต เป็นดนตรีร้องประสานแบบมาเลย์ เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย เรอบานา อีบู (Rebana Ibu) กลองใหญ่มือตี เรอบานา อานัก (Rebana Anak) กลองเล็กมือตี เตอตาวัค (Tetawak) ฆ้อง จานัง โบนัง (Canang Bonang) ระนาดไม้ รอมบา (Rhomba) เครื่องกระทบแบบเขย่าให้จังหวะ

ภาพที่ 27 วงดนตรีประกอบการแสดงดิกิร บารัต (Dikir Barat)

ที่มา : https://www.google.com/search?q=Dikir+Barat&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

3.3.6 ดนตรีพม่า

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีดนตรีพม่า ดังนี้

ดนตรีของพม่าสามารถแบ่งได้เป็น ได้แก่ วงดนตรีกลางแจ้ง และวงดนตรีในร่ม

วงดนตรีกลางแจ้งใช้บรรเลงประกอบการแสดงหลายชนิด และยังใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางศาสนา ได้แก่ วงซายวาย วงกลองและเครื่องเคาะ และวงปี่กลอง

วงดนตรีซายวาย (Saing waing) หรือ วงปี่พาทย์พม่า เป็นวงดนตรีพื้นเมืองวงใหญ่สุดของพม่า เครื่องดนตรีสำหรับวงซายวาย มี 12 ชิ้น มีทั้งเครื่องหนัง เครื่องโลหะ และเครื่องไม้ เครื่องดนตรีในวงซายวาย ได้แก่ ปัตวาย (Pat waing) ลักษณะเหมือนกลองเปิงมางคอก จีวาย (Kyei waing) ฆ้องวง มองซาย (Maunsaing) ฆ้องราง ช็อค ลอน บัต (Chauk lon bat) ชุดกลองผสมที่มีกลองใหญ่ 2 ใบ และกลองเล็กขนาดต่าง ๆ อีกหลายใบ ประกอบด้วย ปัตมา (Patma) กลองสองหน้าทรงถังขนาดใหญ่ ซากิน (Sahkin) กลองสองหน้าทรงถังขนาดเล็กลงมาวางบนขาตั้ง เน (Hne) เครื่องเป่าแบบปี่ชนิดหนึ่ง ปะลเว (Palwei) ขลุ่ย ซี (Si) ฉิ่ง ละกวิงหรือยะกวิง (Yakwin, Lakwin) ฉาบ บะย็อก (Byauk) กล่องไม้ขนาดเล็กมีร่องข้างใน วาเล็ต ก๊อก (Wallet kok) กรับทำจากไม้ไผ่ และหมอง (Moung) ฆ้องมีปุ่มแขวนตี ปัจจุบันมีการนำระนาด (Pattala) มาผสมในวงด้วย

วงกลองและเครื่องเคาะ ประกอบด้วย โอสิ (Ozi) ลักษณะเหมือนกลองยาว ซี (Si) ฉิ่ง โดบัต (Dobat) กลอง 2 หน้า ขนาดเล็กสะพายตี บอง คยี (Bon gyi) กลอง 2 หน้าขนาดใหญ่สะพายตี บะยอ (Byaw) เป็นกลองขนาดใหญ่ที่สุดของพม่า มี 2 หน้าตีด้วยไม้ 1 คู่ เล่นกับ โฮ ลอน ปัต (Heau lon pat) กลองคล้ายกับตะโพนมอญ เน (Hne) ปี่ เซกี (Segi) กลองใหญ่ลูกเดียวใช้แขวนตี และเจซี (Chay zee) กังสดาล ใช้เล่นในงานพระราชพิธี นอกจากนี้ยังมีวงปี่กลอง ใช้ในการละเล่น เช่น มวย เป็นต้น

วงดนตรีในร่ม ได้แก่ วงเครื่องสาย (Chamber Music) มีนักร้อง 1 คน และเครื่องดนตรี 1 ชิ้น จะเป็นระนาด พิณ บางทีก็มีขลุ่ยไม้ไผ่นำมาผสมในวง

(เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 10-67)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 28 วงซายวาย (Saing Wing)

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3.7 ดนตรีลาว

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงเรื่อง วงดนตรีลาว โดยสรุปความว่า ในด้านที่เกี่ยวกับการประสมวง พบว่าในอดีตวงดนตรีในราชสำนักที่มีบทบาทมากที่สุด ดนตรีลาวเดิม มีอิทธิพลมาจากดนตรีราชสำนักเขมรตั้งแต่สมัยพระเจ้าฟ้างุ้ม ได้แก่ วงปี่พาทย์หรือพิณพาทย์ ดังนั้นเพื่อทำให้วงดนตรีลาวเดิมไม่ให้เป็นสัญลักษณ์ของดนตรีในระบอบศักดินาราชสำนัก และเพื่อให้เป็นดนตรีของมวลชนอย่างแท้จริง ดังนั้นภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองตั้งแต่ปี ค.ศ. 1975 จึงได้มีการสนับสนุนส่งเสริมให้เอาเครื่องดนตรีพื้นเมืองของลาว เช่น แคน พิณ เข้ามาผสมร่วมในวงดนตรีลาวเดิม และเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วงมโหรี ทั้งนี้เพื่อให้เกิดภาพของวงดนตรีที่เป็นของมวลชนอย่างแท้จริง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แคนที่ถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของคนลาว การเปลี่ยนแปลงในลักษณะการประสมวงดนตรีลาวเดิม นอกจากจะพบในกรณีของการนำเครื่องดนตรีบรรดาชนเผ่ามาบรรเลงร่วม ภาวะที่ขาดแคลนนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีเฉพาะด้าน ก็เป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่นำเอาเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามาบรรเลงทดแทน เช่น การนำขลุ่ยริคอร์ดเดอร์ (Recorder) หรือ ซออี้ (ซอด้วง) บรรเลงแทนเสียงปี่ใน การนำขลุ่ยริคอร์ดเดอร์ (Recorder) มาร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ สำหรับกรณีในขบวนแห่ส่วนหนึ่งอาจได้รับอิทธิพลมาจากชาวตะวันตก ตั้งแต่ยุคฝรั่งเศสจนถึงยุคอเมริกา ที่เข้ามามีอิทธิพลในการปกครองประเทศลาวในอดีต จึงเป็นประสบการณ์ที่นักดนตรีลาวได้พบเห็น และนำมาประยุกต์ในภายหลัง ดนตรีลาวเดิมมี 2 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ และวงมโหรี เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ นางนาดเอก นางนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงน้อย ปี่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ซอโอ้ ซออี้ ซอแหบ ขลุ่ย กลองปิง ฉาบ กระจับปี่ แคน กลองใหญ่ ขิมฆ้องวงน้อย ระฆัง เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อ้างถึงใน เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 85-92)

ภาพที่ 29 วงดนตรีลาว

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3.8 ดนตรีเวียดนาม

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีเวียดนาม ในหนังสือดนตรีอุษาคเนย์ ดังนี้

ดนตรีถือเป็นสิ่งสำคัญที่คนเวียดนามใช้เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรม นิยมเล่นในงานประเพณีเทศกาลที่สำคัญต่าง ๆ รูปแบบดนตรีจะแตกต่างกันไปตามชาติพันธุ์ เวียดนาม มีเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด ทั้งที่เป็นของพื้นเมืองและรับวัฒนธรรมจากจีน โดยแบ่งตามลักษณะเครื่องดนตรีได้ 3 ประเภท ได้แก่ เครื่องตี เครื่องเป่า และเครื่องสาย

เครื่องตี ได้แก่ กลองเตยเซิน (Trong Tay Son) ชุดหนึ่งประกอบด้วยกลองใหญ่ (กลองสายฟ้า) เส้นผ่าศูนย์กลาง 110 ซม. และกลองที่มีขนาดแตกต่างกัน มีทั้งหมด 12 ใบ (สัญลักษณ์แทน12 ราศี) ทำจากไม้ขนุนมีสีแดง กลองกาวลาน (Trong Cao Lan) กลองกาวลานมีหลายขนาด บางครั้งเรียก กลองแจ็ง (Cheng) ของกลุ่มชนเผ่ายาว ใช้เล่นในพิธีกรรมของหมอผีและงานเฉลิมฉลองอื่นๆ หน้ากลองหุ้มด้วยหนังกวาง ตัวกลองทำด้วยไม้มีชิ้นไม้ต่อกันเป็นเกลียวรอบลำตัว กลองเพื่อปรับเสียง กลองโหว่ เรียกอีกชื่อว่า กลองฮะเกอ (Trong Vo, Trong H'gor loai nho) ใช้มือตีเล่นร่วมกับชุดฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ขาดไม่ได้ในพิธีกรรมและงานเฉลิมฉลอง ตัวกลองทำจากลำต้นไม้ข้างในกลวงหน้ากลองหุ้มด้วยหนังควาย กลองเกอมหรือกลองข้าว (Trong com : dan toc Veit) เป็นกลองอายุค่อนข้างเก่าแก่ชนิดหนึ่งที่มีเสียงกังวาน บางครั้งเรียกว่า ฟ่านโก่ (Phan Co) ใช้เล่นในพิธีกรรม หุ้มหน้ากลองด้วยหนัง มีเส้นหวายหรือเส้นหนังยึดโยงจากหน้ากลองด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งเพื่อทำให้หน้ากลองแน่น ลำตัวกลองทรงกระบอกทำ

จากลำต้นไม้ หน้ากลองทาสีแดงและไม่เคลือบ ก่อนเล่นจะติดหน้ากลองด้วยข้าวบด เป็นที่มาของชื่อ “กลองข้าว” กลองเจิ่ว (Trong Chau trong Ca Tru) ใช้ในการแสดงกาจู่ เป็นการขับร้องของนางในหน้ากลองหุ้มด้วยหนังควาย ตัวกลองทำจากไม้ขนุนไม้ตีทำจากหวายหรือไม้ไผ่ กลองเด๋ (Trong De) เป็นของชนเผ่าเวียดหุ้มหน้ากลองด้วยหนังรักแร้ควาย ตัวกลองทำจากไม้ขนุน ไม้ตีทำจากไม้เนื้อแข็ง ใช้เล่นประกอบการแสดง “Cheo” นอกจากนี้ยังใช้ในการละเล่นดนตรีประจำชาติอื่น ๆ เล่นโดยวางคว่ำหน้าลงบนพื้นด้านหนึ่งให้เหมาะสำหรับนักแสดงขณะทำการแสดงหรือร้องเพลง หมอจั่ว (Mo chua) เครื่องดนตรีที่ทำจากไม้สำหรับเคาะเวลาพระสวดมนต์ มักทำรูปทรงกลมแบนขนาดต่าง ๆ ข้างในกลวงเป็นโพรงไม่มีลูกกระทบ แข็ง (Khanh) ฆ้องทองเหลือง มีอายุอยู่ในช่วงสมัยระบบ ศักดินาใช้เล่นในวัดและทำพิธีกรรมสำคัญ งานเฉลิมฉลองของชุมชนก่งเจียง เตยเงวียน (Cong Chieng Tay Nguyen) ฆ้องของชนพื้นเมืองบนที่สูงทางตะวันตกของเวียดนาม เป็นต้น

เครื่องเป่า ได้แก่ สาวรุด (Sao Rut) หรือขลุ่ยรุด ทำจากลำพืชตระกูลไผ่มี 2 ส่วน ส่วนแรกมีรูสำหรับเป่า ส่วนที่ 2 เป็นแท่งไม้สำหรับชักเข้าออกเพื่อให้เกิดสำเนียงให้เสียงคล้ายนกร้อง กลุ่มคนที่อยู่อาศัยบนที่สูงใช้เป่าเรียกนก ด่านโมย (Dan Moi) เครื่องเป่าใช้ริมฝีปากตระกูลจ้องหน่องของชนเผ่าม้ง (Mong) ทำจากชิ้นส่วนของสัมฤทธิ์ตัดให้มีรูปร่างเหมือนลิ้นปลาย 2 ข้างแหลม ตรงกลางป่อง มีไม้ไผ่หรือพืชตระกูลไผ่ทำเป็นปลอกหุ้ม สำหรับหญิงชาวม้งใช้ในการแสดงออกเรื่องความรักหรือเลือกคู่ครอง ตู่หว่า (Tu Va) ทำจากเขาควาย เขาวัว และเปลือกหอยทะเลหรืองาช้าง ปลาย ด้านแหลมของเขาสัตว์ เปลือกหอยหรืองาช้าง ถูกตัดปลายออกและเจาะช่องเพื่อเป็นที่เป่า เล่นโดย ใช้ริมฝีปากวางบนที่ช่องเป่าหรือบนลิ้นไม้ไผ่ที่ติดกับเขา ลมที่เป่าแรงหรือค่อย การสั่นลมจะช่วยทำให้เกิดเสียงที่หลากหลาย สาวจรุ๊ก (Sao Truc) ขลุ่ยไม้ไผ่ มีรู 7 รู เล่นโดยถือเป่าแนวนอน เป็นเครื่องดนตรีของกลุ่มชน กิงเตียว (Tieu) ขลุ่ยเตียว ทำจากลำไม้ไผ่กลวง มีเสียงต่ำเป่าตามแนวตั้ง เล่นกันในกลุ่มชนเวียด เหมื่อง (Muong) ไท (Thai) เอเด (Ede) หวันเกี่ยว (Van Kieu) แก่นแบ่ (Khen Be) เครื่องเป่าจำพวกแคน สร้างขึ้นจากผลน้ำเต้าปลายข้างหนึ่งตัดสำหรับเป็นที่เป่าปลายอีกด้านปิด แก่นเบิ่ว (Khen Bau : dan toc Hmong) แคนของเผ่าม้ง ทำจากพืชตระกลูไม้ไผ่ ลูกแคนลำกลางช่วงปลายเจาะรู 6 รู คล้ายกับขลุ่ยไม้ไผ่ แก่นเบิ่ว (Ken Bau) แคนน้ำเต้ากลุ่มชนเผ่าเวียดและกลุ่มอื่น ๆ ปีแหล่ (Pi Le) เครื่องเป่าประกอบด้วย 4 ส่วน คือ ลำตัว

กระบอกเสียงที่เสียบลิ้น และลิ้น ลำตัวเป็นไม้เนื้อแข็งกลวงมีรู 8 รู บนผิวหน้าไม้ 7 รู แต่ละรูมีระยะห่างเท่ากัน รูที่ 8 อยู่ค่อนไปทางที่เสียบลิ้น กระบอกเสียงทำจากไม้ที่เหลาเป็นทรงสามเหลี่ยม ปลายเล็กด้านหนึ่งจะต่อกับลำตัว และติดด้วยที่เสียบลิ้น ปีปั๊บ (Pi Pap) ทำจากลำพืชตระกูลไม้ไผ่ขนาดเล็กและบาง มี 6 รู รูที่เป่าทำจากลิ้นไม้ไผ่เหลาให้บาง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้เล่นประกอบเพลงพื้นบ้าน ปีทิว (Pi Thiu) ของชนเผ่าไททางเหนือของเวียดนาม เป็นขลุ่ยแบบเป่าตามยาว ทำจากลำพืชตระกูลไม้ไผ่ ปลายด้านหนึ่งปิด อีกด้านเปิด บนขอบปลายด้านเปิดตัดเป็นรูเว้าโค้งครึ่งวงกลม รูแรกห่างจากรูโค้งครึ่งวงกลมมากกว่ารูอื่น ๆ ดิงตุ๊ดของชนเผ่าเอเด (Ding Tut : dan toc E-de) ทำจากลำพืชตระกูลไม้ไผ่ 6 ลำ ดิงเซิงหรือดิงแต๊กของชนเผ่าญาราย-เตยเงวียน (Ding Zong (Ding Tec : dan toc Gia Rai-Tay Nguyen) ลำพืชตระกูลไม้ไผ่ 10 ลำถูกมัดรวมกันมีความยาวหลายขนาด

เครื่องสาย ได้แก่ ด่านเบ๊า (Dan bau) พิณสายเดียว แบบดั้งเดิมทำจากกระบอกไม้ไผ่คันโยกทำจากไม้ และสายเป็นเส้นไหม ด่านก่อหง่าวอย (Dan Co Nga Voi) สายคันชักทำด้วยหางม้า สายซอทำจากลวดเหล็ก ด่านก่อโก๋ (Dan Co Go) ซอ 2 สาย ทางใต้เรียกว่า ด่านโก๋ (Co หมายถึง นกกระสา) สอดคล้องกับลักษณะที่คล้ายนกกระสา ส่วนบนของคันซอที่โค้งงอนคล้ายกับปากนกกระสา ช่วงคันซอเรียวยาวคล้ายคอของนกกระสา กะโหลกซอคล้ายลำตัวนก และเสียงยังคล้ายกับเสียงนกกระสา ด่านโบร์ (Dan Bro) ลำตัวทำจากพืชตระกูลไม้ไผ่ สายลวด ใช้ผลน้ำเต้าที่วางอยู่ตอนล่างเป็นส่วนทำให้เสียงก้อง คะนี เงวียนก๊ก (Kni Nguyen Goc) ดั้งเดิมมีสายเดียว เป็นเครื่องดนตรีของชนเผ่าญาราย ด่านติ๋ง (Dan Tinh) เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในกลุ่มชนเผ่าไท ทางตอนเหนือของเวียดนาม กลุ่มชนเผ่าเตย ชาวไทใช้ด่านติ๋งในการแสดงออกหรือแลกเปลี่ยนความรัก ด่านก่อง (Dan Goong) เป็นเครื่องดีดที่นิยมเล่นในกลุ่มชนเผ่า ลำตัวทำจากกระบอกไม้ไผ่ ปลายปิดทั้ง 2 ด้าน มีลูกบิดขึงสายรอบลำตัว เป็นต้น

ดนตรีเวียดนาม มีวงดนตรีที่สำคัญ 2 ประเภท คือ วงดนตรีหลวง และวงดนตรีในพระราชพิธี นอกนั้นจะเป็นวงดนตรีที่ใช้ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ วงดนตรีละครร้อง ละครคลาสสิค ประกอบการละเล่น Hat Van วงดนตรีประกอบ A Dao และวงดนตรีชนเผ่าต่าง ๆ

วงดนตรีหลวง (Great Music) ที่เรียกว่า Co Xuy Dai Nhac (CO หมายถึง กลอง Xuy หมายถึง การเป่า) ใช้เล่นในพิธีกรรมราชสำนัก มีนักดนตรี 42 คน ประกอบด้วย กลองใหญ่ 20 ใบ แก่นเบิ่ว (Ken Bau) เครื่องเป่า 8 เลา ก่ง

เจียง เตยเงวียน (Cong Chieng Tay Nguyen) ฆ้องไม่มีปุ่ม 8 ใบ ตู่หว่า (Tu Va) เครื่องเป่าลมที่ทำจากเขาควาย 4 ชิ้น และตู่หว่า (Tu Va) เครื่องเป่าลมทำจากเปลือกหอย 2 ชิ้น

วงดนตรีราชพิธี (Royal Ritual Music) ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเคาะตีแบบเดียวกับวงดนตรีหลวง แต่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดและเครื่องสีเพิ่มเข้า วงดนตรีชนิดนี้เป็นส่วนสำคัญในการสร้างบรรยากาศเคร่งขรึมพิธีกรรมราชสำนัก

วงดนตรีละครร้อง ละครคลาสสิค ประกอบการละเล่น Hat Van วงดนตรีประกอบ A Dao และวงดนตรีชนเผ่าต่าง ๆ (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 93-104)

ภาพที่ 30 วงดนตรีหลวงเวียดนาม

ที่มา : https://www.google.com/search?Dai+Nhac&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 31 วงดนตรีประกอบละครร้องเวียดนาม

ที่มา : https://www.google.com/search? Nam+Music+traditional&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 32 วงดนตรีเล่นประกอบ A Dao หรือวง Ca Tru เวียดนาม

ที่มา : https://www.google.com/search?Nam+Music+traditional&tbm

สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2560

3.3.9 ดนตรีสิงคโปร์

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีสิงคโปร์ ในหนังสือดนตรีอุษาคเนย์ โดยสรุปความว่าดนตรีสิงคโปร์ แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มชาติพันธุ์ คือ กลุ่มดนตรีมาเลย์ กลุ่มดนตรีจีน และกลุ่มดนตรีอินเดีย ดนตรีมาเลย์ในสิงคโปร์มีดนตรีที่ใช้เล่น ได้แก่ ดิกิร์ บารัต (DiKir Barat) และกาเมลัน (Gamelan)

ดิกิร์ บารัต เป็นดนตรีร้องประสานแบบมาเลย์ นำเข้ามาในสิงคโปร์จากรัฐกลันตัน (Kelantan) ในราวปี พ.ศ. 2483-2493 เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย เรอบานา อีบู (Rebana Ibu) กลองใหญ่มือตี เรอบานา อานัก (Rebana Anak) กลองเล็กมือตี เตอตาวัค (Tetawak) ฆ้อง จานัง โบนัง (Canang Bonang) ระนาดไม้ รอมบา (Rhomba) เครื่องกระทบแบบเขย่าให้จังหวะ

กาเมลัน (Gamelan) พัฒนาขึ้นในสิงคโปร์ บริเวณที่เป็นชุมชนชาวชวา ตั้งถิ่นฐานยุคแรกๆ โดยชาวสิงคโปร์-ชวา และกลุ่มกาเมลันของวิทยาลัยศิลปะแห่งลาซาล-เซีย (La Salle-Sia College Of Arts) (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 54-57)

สอดคล้องกับ นัฏฐิกา สุนทรธนผล กล่าวถึงว่า ดนตรีในสิงคโปร์ กลุ่มดนตรีจีน ได้แก่ ติ๊ซุ (Dizi) ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่ได้รับความนิยมในจีนและแผ่เข้าสู่ ประเทศสิงคโปร์ ขลุ่ยชนิดนี้ทำด้วยไม้ไผ่ธรรมชาติจึงได้ชื่อว่า“ขลุ่ยไม้ไผ่” เอ้อหู หรือ ซออู้ (Erhu) เป็นเครื่องดนตรีจีนประเภทสีที่มีชื่อเสียงเริ่มมีตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง (คริสต์ศตวรรษที่7 - คริสต์ศตวรรษที่10) เก๋าหู (Gaohu) เป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงกวางตุ้งและเพลงอุปรากรจีน เก๋าหู (Gaohu) มีลักษณะคล้ายกับ เอ้อหู (Erhu) แต่มีกล่องเสียงที่มีน้ำหนักเบากว่า ซ่งหรวน (Zhongruan) เป็นเครื่องดีดของจีน มีลักษณะคล้ายกับ ผีผา (pipa) มีคอตั้งตรง มีกล่องเสียงเป็นวงกลมและมีลวดลายสลัก กู่เจิง (Gu – Zhing หรือ Guzheng) เป็นเครื่องสายดีดโบราณของจีนซึ่งมีประวัติยาวนานประมาณ 2500 ปี

หยางฉิน (Yangqin) เป็นเครื่องดนตรีรูปทรงคล้ายขิมของประเทศไทย ค่งโหว (Konghou) รูปร่างคล้ายพิณในตะวันตก ผีผา (Pipa) เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีความเป็นมายาวนานของจีน

นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีกลุ่มเชื้อชาติอินเดีย ที่เข้าไปมีบทบาทในด้านต่าง ๆ เช่น วีนา (Veena) เป็นเครื่องดีด ทางตอนใต้ของอินเดีย เป็นต้น (นัฏฐิกา สุนทรธนผล, 2557: 73-78)

3.3.10 ดนตรีอินโดนีเซีย

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมข้อมูลเครื่องดนตรีและวงดนตรีอินโดนีเซีย ในหนังสือดนตรีอุษาคเนย์ ดังนี้

ดนตรีอินโดนีเซีย มีวงดนตรีประจำชาติมีหลายอย่าง แต่ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของประเทศอินโดนีเซีย คือ กาเมลัน (Gamelan) แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กาเมลันชวา และกาเมลันบาหลี กาเมลันชวา มี 4 ภาคคือ ภาคกลาง ภาคตะวันออก ภาคตะวันตกเฉียงเหนือ และภาคตะวันตก

กาเมลันชวาภาคกลาง มี 7 แบบ คือ วงพิธีกรรมโบราณ ได้แก่ วงเครื่องหนัก และวงเครื่องเบา กาเมลันคลาสสิค กาเมลันกาดอน กาเมลันซิเตอรัน กาเมลันวายังงัน วงกาเมลันราชสำนัก วงกาเมลันแบบบันยูมาส เครื่องดนตรีที่ใช้ได้แก่ กัมบัง (Gambang) หรือระนาดไม้ เก็นเดอรฺ (Gender) หรือระนาดโลหะ สเล็นเต็ม (Slenthem) เป็นระนาดลำริดที่มีลูกขนาดใหญ่กว่าชนิดอื่นมีจำนวนลูก 7 ลูก ซาลอน (Saron) หรือระนาดโลหะ 7 ลูก ซารอน เปอกิง (Saron Peking) ซารอน เดอมุง (Saron Demung) หรือระนาดโลหะ 7 ลูกขนาดเล็ก เกอนอง (Kenong) หรือฆ้องวางบนฐานไม้เรียงเป็นคอกสี่เหลี่ยม เกอตุค (Ketuk) หรือฆ้อง 2 ใบวางบนฐานไม้ขนาดเล็กกว่าเกอนอง ก็อง อาเกิง (Gong Ageng) ฆ้องใบใหญ่ แขวนตี เก็มปูล (Kempul) หรือฆ้องเล็กแขวน โบนัง ปาเนอรุส (Bonang Penerus) หรือฆ้องเล็กรางคู่ โบนัง บารุง (Bonang Barung) หรือฆ้องกลางรางคู่ เกินดัง (Kendang) กลอง 2 หน้า จาเล็มปุง (Calampung) เครื่องดีดประเภทพิณ เรอบับ (Rebab) เครื่องสีตระกูลซอ และซูลิง (Suling) เครื่องเป่า

กาเมลันชวาภาคตะวันออก มี 1 แบบ คือ กาเมลันบาญูวางี (Gamelan Banyuwangi)

กาเมลันชวาภาคตะวันตกเฉียงเหนือ มี 6 แบบ คือ กาเมลัน ปราวา (Gamelan Prawa) กาเมลัน เปอล็อก (Gamelan Pelog) เรินเต็ง (Renteng) เซอคาติ (Sekati) เดิงงุง (Dengung) และกาเมลัน เกอเด็มปลิง (Gamelan Kedempling)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กาเมลันชวาภาคตะวันตก บริเวณที่ราบสูงซุนดา มี 6 แบบ คือ เดอกุง (Degung) ไจปองงัน (Jaipongan) คลินิงงัน (Kliningan) ซาเลนโดร (Salendro) เกอจาปี ซูลิง (Kecapi suling) และเต็มบัง ซุนดา (Tembang sunda)

กาเมลันบาหลี ได้แก่ อูกัล (Ugal) 10 ลูก ใหญ่ 1 ราง เปอมาเดอ (Pemade) 10 ลูก กลาง 4 ราง กันติลัน (Kantilan) 10 ลูก เล็ก 4 ราง เจอกอกัน (Jegogan) 5 ลูกใหญ่ 2 ราง จาลุง (Calung) 5 ลูก เล็ก 2 ราง เรอยอง (Reyong) ฆ้องรางเล็ก 12 ลูก ใช้คนตี 4 คน 1 ราง ตรอมปอง (Trompong) ฆ้องรางเล็ก 12 ลูก ใช้คนตี 1 คน 1 ราง เกิมปลี (Kempli) ฆ้องเดี่ยว วางบนฐาน 1 ใบ ก็อง (Gong) ใหญ่ 1 ใบ เกิมปูร് (Kempur) กลาง 1 ใบ เกอมอง (Kemong) เล็ก 1ใบ เรอบับ (Rebab) 1 คัน ซูลิง (Suling) 1 เลา เกินดัง (Kendang) กลอง 2 หน้า 2 ใบ เจิงเจิง (Cengceng) ฉาบเล็ก 1 ชุด และเจิงเจิง กอปยัค (Cengceng Kopyak) ฉาบใหญ่ 4 คู่

(เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 26-29)

ในเรื่องเดียวกันนี้ สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ได้กล่าวถึงเรื่อง ระบบเสียงและการแปรทำนองวงกาเมลัน โดยสรุปความว่า ระบบเสียง (Tuning System) ระบบการตั้งเสียงของดนตรีอินโดนีเซียมี 2 ระบบ คือ Slendro ระบบ 5 เสียง และ Pelog ระบบ 7 เสียง

การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงกาเมลันชวา ยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับอีก 2 ส่วนหลัก คือ 1.หน้าที่และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และ 2.ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับอีรามา (Irama) คือ อัตราจังหวะช้า-เร็วของกาเมลันชวา กล่าวคือการแปรทำนองของโบนังบารุง จะมีลักษณะเฉพาะที่ต่างไปจากโบนังเปอเนอรุส โดยที่โบนังบารุงจะนำเอาทำนองหลักที่บรรเลงโดยเครื่องดำเนินทำนองหรือบาลูงันนั้น มาตกแต่งทำนองให้ละเอียดขึ้นโดยมีการเพิ่มโน้ตเพลงในการบรรเลงเป็นสองเท่าในอีรามาที่ 1 ส่วนโบนังเปอเนอรุส ก็นำเอาทำนองเพลงของโบนังบารุงที่ละเอียดไปอีก 1 เท่าของทำนองหลัก มาตกแต่งให้ละเอียดขึ้นไปอีก 1 เท่า ดังจะยกตัวอย่างการแปรทำนองของโบนังแบบราชสำนักยอร์กยาการ์ตาในเพลง ลา-ดรัง เซอมาร์ มานตู (Ladrang Semar Mamtu)

ตัวอย่างการแปรทำนองในอีรามา 1 หรืออีรามาตังกุง (Irama Tanggung) หรืออัตราจังหวะที่ 1

ทำนองหลัก	2	1	2	3	2	1	2	6
โบนังบารุง	2 1	2 1	2 3	2 3	2 1	2 1	5 6	1 6
โบนังเปอเนอรุส	2 1 2 –	2 1 2 1	2 3 2 –	2 3 2 3	2 1 2 –	2 1 2 1	5 6 1–	5 61 6

วงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นที่นิยมของอินโดนีเซียอีกวงหนึ่งคือ วงอังกะลุง เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่ มีด้วยกันหลากหลายขนาด โดยลักษณะการบรรเลงในแบบชวา คือ ใช้มือถืออังกะลุงคนละ 1 หรือ 2 เสียง แล้วไกวหรือเขย่าทำให้เกิดเสียง ปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบวิธีการบรรเลงอังกะลุง โดยนำอังกะลุงมารวมกันหลายเสียงแล้วทำเป็นราวผูก สามารถบรรเลงคนเดียวได้หลายเสียง (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, 2560: 45-50)

ภาพที่ 33 วงกาเมลัน (Gamelan)
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีแต่ละประเทศ มากำหนดรูปแบบวงดนตรีที่จะใช้ในการบรรเลงกับกลองชนิดต่าง ๆ ที่มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ เพื่อให้ได้สำเนียงเพลงที่สอดคล้องกับประเทศต่าง ๆ มากที่สุด

3.4 กลองในภูมิภาคอาเซียน

ในภูมิภาคอาเซียน กลอง ถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและความสำคัญในสังคมดังที่กล่าวมาข้างต้น อีกทั้งกลองยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานดังเช่นนักวิชาการได้กล่าวไว้ดังนี้

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงเรื่อง กลอง โดยสรุปความว่า กลอง ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นก่อนในยุคแรก ๆ โดยเฉพาะกลองที่ขึงหน้ากลองด้วยหนังสัตว์กับไม้ที่มีการขุดหรือเจาะตรงกลางเป็นโพรง (มนตรี ตราโมท, 2545: 10)

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา กล่าวถึงเรื่อง กลอง โดยสรุปความว่า “กลอง” มีวิวัฒนาการมายาวนานในยุคเริ่มแรกเป็นการเลียนเสียงตามธรรมชาติ จากนั้นได้มีการพัฒนาโดยนำเอาหนังสัตว์มาขึงกับไม้ที่มีรูกลวง ขึงหนังหน้าเดียวและขึงหนังสองหน้า มีรูปทรงต่าง ๆ เช่น กลองกรอบ กลองชาม กลองถ้วยแก้วและกลองรูปทรงกระบอก โดยแพร่กระจายไปที่ต่าง ๆ ในแต่ละทวีปที่มีการค้าบนเส้นทางแพรไหมรวมทั้งอุษาคเนย์ (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560: 1-23)

อานันท์ นาคคง กล่าวถึงเรื่อง กลองในภูมิภาคอาเซียน ดังนี้

การเอาต้นไม้มาแล้วเอาหนังสัตว์มาแปะตีขอฝน และใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ มีอีกเยอะแยะมากมาย แต่ไม่มีหลักฐานเพราะว่าต้นไม้กับหนังสัตว์มันก็อยู่ไม่นานก็จะเน่าก็จะขาด...

ความเก่งของคนที่หล่อโลหะมาแล้ว กลายเป็นสิ่งที่เราเรียกว่ากลองมโหระทึก ถ้าไทยเราเรียกว่ากลองมโหระทึกแล้ว เราไปหาเครือญาติกับคำว่ามโหระทึกในประเทศอื่นคงไม่เจอ แต่ว่าถ้าเราบอกว่ามันเป็นกลองหรือฆ้องสัมฤทธิ์ที่พบเจอในทวีปเอเชีย เราจะพบเครือญาติมากมายในอาเซียน

(อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2563)

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ดังปรากฏหลักฐานให้เห็นรูปลักษณ์และบทบาทหน้าที่ของกลอง ตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น วงปี่กลองที่ใช้ในขบวนแห่นกหัวช้าง “ปักษีนาคาลีมาน” เมืองซิเรบอน สาธารณรัฐอินโดนีเซีย และภาพบานประตูวัดองค์ตื้อ นครหลวงเวียงจันทน์ ที่มีวงเครื่องดนตรี ฆ้อง กลอง ฉาบ และฟ้อนลาว

ภาพที่ 34 ดนตรีปี่กลอง ประกอบขบวนแห่นกหัวช้าง “ปักษีนาคาลีมาน”
เมืองซิเรบอน สาธารณรัฐอินโดนีเซีย
ที่มา : อานันท์ นาคคง

ภาพที่ 35 รูปฆ้อง กลอง ฉาบ ฟ้อนลาว
บานประตูวัดองค์ตื้อ นครหลวงเวียงจันทน์ สปป.ลาว
ที่มา : อานันท์ นาคคง

นอกจากนี้ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา กล่าวถึงเรื่อง บทบาทและความสำคัญของกลองที่พบหลักฐานที่ปรากฏในประเทศไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ดังนี้

ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ได้แก่ ภาพเขียนถ้ำตาด้วง จังหวัดกาญจนบุรี เป็นภาพกลุ่มคนทำกิจกรรมคล้ายขบวนแห่รำเต้น ตีฆ้อง และตีกลอง

ยุคพุทธศตวรรษที่ 7 – 18 ได้แก่ จดหมายเหตุของจีนที่เขียนขึ้นระหว่างพุทธศตวรรษ ที่ 11 – 12 เรื่องพระราชาเสด็จ มีกลองและธงนำหน้า ภาพทับหลังปราสาทหินพิมาย เป็นรูปพนักงานประโคมประกอบด้วย คนเป่าสังข์ 1 คน ตีกลองหน้าเดียว 1 คน ผู้หามฆ้อง 2 คนคนตี 1 คน และเป่าขลุ่ย 1 คน

ยุคสมัยสุโขทัย ได้แก่ วรรณกรรมเรื่อง ท้าวฮุ่ง – ท้าวเจือง ที่กล่าวถึงฆ้องกลองมากมาย หลักฐานศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง หนังสือไตรภูมิพระร่วง ที่มีการกล่าวถึงขบวนแห่ในพิธีต่าง ๆ และการสร้างเครื่องดนตรีเป็นถาวรวัตถุเพื่อถวายให้พระพุทธศาสนา กลองเข้าไปมีบทบาททั้งสิ้น

ยุคสมัยอยุธยา มีหลักฐานบันทึกจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ที่บันทึกเรื่องของกลองไว้หลายชนิด ได้แก่ บัณเฑาะว์ ตะโพน กลองทัด และกลองชนะ

ยุคสมัยธนบุรี มีการอัญเชิญพระแก้วมรกตมาจากเวียงจันทน์โดยกระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารค ในขบวนใช้วงกลองชนะ วงปี่ชวากลองแขก กลองมโหระทึก และกังสดาล

สมัยรัตนโกสินทร์ มีการนำกลองชนิดต่างเข้าไปประยุกต์ใช้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น สมัยรัชกาลที่ 1 เพิ่มกลองทัดในวงปี่พาทย์อีก 1 ใบ สมัยรัชกาลที่ 2 มีการเพิ่มกลองสองหน้าในวงปี่พาทย์เพื่อประกอบการขับเสภา สมัยรัชกาลที่ 5 มีการนำตะโพนไทย 2 ลูกมาตีแทนกลองทัด เรียกว่า กลองตะโพน ใช้ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 9 ได้มีการจัดพิมพ์โน้ตสากล เพลงชุดโหมโรงเย็น และเพลงเรื่องทำขวัญ โดยการบันทึกโน้ตในครั้งนั้นได้รวบรวมเอาโน้ตตะโพนไทยกลองทัดเขียนเข้าไปด้วย (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560: 1-22)

จากการศึกษาเรื่องกลองอาเซียน ทำให้ทราบถึงบทบาทและความสำคัญของกลองที่มีอยู่ในสังคมประเทศต่าง ๆ และจากการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีที่เรียกว่ากลอง จะพบรูปลักษณะที่สัมพันธ์กันผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะรูปลักษณ์ของกลองในภูมิภาคอาเซียน พบว่า กลองมี 2 ลักษณะ คือ กลองขึงหนังหน้าเดียวและขึงหนังทั้งสองหน้า โดยมีรูปร่างแตกต่างกันไป เช่น รูปทรงกรอบ รูปทรงถ้วยแก้ว และกลองรูปทรงกระบอก ซึ่งสอดคล้องกับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ที่กล่าวถึงรูปทรงกลอง นอกจากนี้ผู้วิจัยขอแยกลักษณะกลองที่มีลักษณะคล้ายรูปทรงถังเพิ่มขึ้นอีกลักษณะ เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น

ภาพที่ 36 กลองรูปทรงกรอบ (Frame Drum)
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองรูปทรงกรอบ จะพบกลองลักษณะแบบนี้อยู่หลายประเทศในกลุ่มอาเซียน ได้แก่ ประเทศกัมพูชา เช่น รำมะนา (รวมมะเนีย) กลองลิเก (สะโกยีเก) ประเทศไทย เช่น รำมะนา กลองสะบัดชัย ประเทศเวียดนาม เช่น กลอง เพอรนัง (Paranung) ประเทศบรูไนและประเทศมาเลเซีย เช่น กลองเรอบานา (Rebana) ประเทศอินโดนีเซีย เช่น กลองเทอรบัง (Terbang) เป็นต้น

ภาพที่ 37 กลองรูปทรงถ้วยแก้ว
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองรูปทรงถ้วยแก้ว จะพบกลองลักษณะแบบนี้อยู่หลายประเทศในกลุ่มอาเซียน ได้แก่ ประเทศกัมพูชา เช่น กลองมือ (สะโกไฎ) กลองยาว (สะโกไชยำ) ประเทศพม่า เช่น กลองยาวหรือโอสิ (Ozi) ประเทศไทย เช่น กลองโทน กลองแอว กลองปูเจ่ ประเทศฟิลิปปินส์ เช่น กลองดีบากัน (Debakan) ประเทศเวียดนาม เช่น กลองกาวลาน (Trong Cao Lan) เป็นต้น

ภาพที่ 38 กลองรูปทรงกระบอก
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองรูปทรงกระบอก จะพบกลองลักษณะแบบนี้อยู่หลายประเทศในกลุ่มอาเซียน ได้แก่ ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศบรูไน ประเทศมาเลเซีย เช่น กลองกันดัง ประเทศเวียดนาม เช่น กลองเกอม (Trong com) ประเทศไทย เช่น กลองแขก กลองชนะ กลองตะโล้ดโป๊ด ประเทศลาว เช่น กลองปิง ประเทศพม่า เช่น กลองปัตวาย (Patwaing) กลองโดบัต (Dobat) ประเทศกัมพูชา เช่น กลองสังฌา เป็นต้น

ภาพที่ 39 กลองรูปทรงถัง
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองรูปทรงถัง จะพบกลองลักษณะแบบนี้อยู่หลายประเทศในกลุ่มอาเซียน ได้แก่ ประเทศเวียดนาม เช่น กลองเตยเซิน (Trong Tay Son) กลองจิ่ว (Trong Chau) กลองเด้ (Trong De) ประเทศสิงคโปร์ เช่น กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) ประเทศพม่า เช่น กลองสะคุน (Sakhun) กลองสิโท (Sito) ประเทศไทย เช่น กลองทัด กลองเส็ง กลองปูจา กลองตุ้ม กลองเต่งทิ้ง กลองชาตรี ประเทศกัมพูชา เช่น กลองทัด (สะโกธม) ประเทศลาว เช่น กลองตะโพน กลองทัด เป็นต้น

จากการศึกษาในเรื่องรูปร่างลักษณะของกลองแต่ละชนิดในเบื้องต้น สามารถสรุปได้ว่า กลองในภูมิภาคอาเซียนนั้น มีรูปลักษณ์หลากหลายลักษณะ และยังมีความเกี่ยวพันกัน ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษากลองในภูมิภาคอาเซียน 10 ประเทศ โดยเข้าไปศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ ของกลอง ได้แก่ รูปลักษณ์ กระสวนจังหวะหน้าทับของกลอง บทบาทและหน้าที่ของกลอง เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงกลองอาเซียน

ผู้วิจัยได้เลือกกลองที่จะศึกษาประเทศที่อยู่ในกลุ่มอาเซียน 10 ประเทศ โดยเลือกกลองที่มีลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเป็นที่นิยมในชาตินั้น ได้แก่ กลองสะโกไฎ กลองปัตวาย กลองรำมะนา กลองดีบากัน กลองไชนิสดรัม กลองทับบล้า และกลองเกินดัง อีกทั้งผู้วิจัยยังเลือกกลองที่มีบทบาทหน้าที่สำคัญกับชาติที่ผ่านมาในอดีต ได้แก่ กลองสะบัดชัย และกลองเตยเซิน เพื่อศึกษาถึงบทบาทหน้าที่และกระสวนจังหวะกลอง ที่จะนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงกลองอาเซียน โดยมีรายละเอียด กลองแต่ละชนิดที่ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษา ดังนี้

3.4.1 กลองมือ (สะโกไฎ)

ภาพที่ 40 กลองมือ (สะโกไฎ)

ที่มา : ผู้วิจัย

กลองมือ (สะโกไฎ) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้เล่นในวงดนตรีอารักษ์ วงดนตรีอาไย วงดนตรีวิวาห์ และในวงดนตรีร้องรำ สมัยก่อนกลองมือทำจากดิน (ดินที่ใช้ทำอิฐ) ปัจจุบันนี้เปลี่ยนเป็นไม้แทน เพื่อแก้ไขปัญหาดินแตกเสียหายบ่อยครั้ง นิยมใช้ไม้ขนุนมาทำ กลองมือมีหน้ากลองกลมเหมือนลูกฟักทอง ลำตัวมนเหมือนลูกฟักที่ปลายทำเป็นปากคล้ายกระออมน้ำ ด้วยรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ คนรุ่นเก่าๆ จึงแต่งเป็นโคลงขึ้นว่า “ฟักก็ไม่ใช่ ฟักทองก็ไม่เชิง วางเล่นเหนือตัก” ที่หน้ากลองขึงด้วยหนังงูงวงช้าง งูเหลือม หนังตะกวด หรือหนังกระต่าย ซึ่งเป็นหนังที่มีคุณภาพเสียงดี กลองมือมีขนาดเล็กกำลังดี มีความยาว 0.40 เมตร ความกว้างตรงหน้ากลอง 0.15 เมตร ในบางครั้งช่างที่ผลิตกลองจะแกะสลักลวดลายดอกไม้อย่างสวยงามลงในเนื้อไม้ บริเวณคอกลองตรงกึ่งกลางและตรงปลายของกลอง เป็นที่น่ายกย่องในฝีมือและความประณีตของชนชาติกัมพูชาอย่างยิ่ง (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2554: 232-233)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mr.Sonankavie Keo ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

กลองมือใช้อยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านและวงมโหรีกัมพูชาโดยใช้ตีประกอบจังหวะเพลงช้าและประกอบการแสดง เรียกว่า จังหวะมะลบโดงหรือแปลว่า ใต้ต้นมะพร้าว จังหวะกลอง คือ / ปะ – เท่งเท่งเท่งเท่ง / ปะ – เท่งเท่งเท่งเท่ง / ปะ – เท่งเท่งเท่งเท่ง / เท่งเท่ง-เท่งเท่งเท่งเท่ง / กลองมือมีน้ำหนักเบาใช้วางบนตักผู้เล่นใช้ฝ่ามือตีที่กลอง และใช้นิ้วมือเพียง 4 นิ้วเท่านั้น นิ้วโป้งมีไว้สำหรับตุ้บกลอง นอกจากนี้ยังมีจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว (Sonankavie Keo, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง ปะ ท แทนเสียง เท่ง และเครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองมือ (สะโกไฎ)

- - - ป	ท ท - ท	- - - ป	ท ท - ท	- - - ป	ท ท - ท	- ท ท -	ท ท ท ท
- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- X X -	X X X X

กลองชนิดนี้เพราะเป็นกลองที่มีลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเป็นที่นิยม ด้วยกลองชนิดนี้ใช้อย่างแพร่หลายในกัมพูชาและจังหวัดทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทย ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองที่ได้จากการสัมภาษณ์ เรียกว่า จังหวะมะลบโดง มีความใกล้เคียงกับจังหวะกลองที่พบเห็นใช้กับเพลงประเภท 2 ชั้นอยู่ทั่วไปในวงดนตรีทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทย หรือที่เรียกว่าวงกันตรึม มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.2 กลองสะบัดชัย

ภาพที่ 41 กลองสะบัดชัย

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองสะบัดชัย เป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ที่มีมานานแล้วนับหลายศตวรรษ สันนิษฐานว่าเดิมอาจจะมีรูปร่างเหมือนกลองบูชา แต่มาภายหลังได้ตัดลูกตุบออกเพื่อความสะดวกในการตีแห่ในขบวนต่าง ๆ สมัยก่อนใช้ ตียามออกศึกสงคราม เพื่อเป็นสิริมงคล และเป็นขวัญกำลังใจให้แก่เหล่าทหารในการต่อสู้ให้ได้ชัยชนะ ทำนองที่ใช้ในการตีกลองสะบัดชัยโบราณมี 3 ทำนอง คือ ชัยเภรี ชัยดิถี และชนะมาร

การตีกลองสะบัดชัยเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนาอย่างหนึ่ง ซึ่งมักจะพบเห็นในขบวนแห่หรืองานแสดงศิลปะพื้นบ้านในระยะหลังโดยทั่วไป ลีลาในการตีมีลักษณะโลดโผนเร้าใจมีการใช้อวัยวะหรือส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่นศอก เข่า ศีรษะ ประกอบในการตีด้วย ทำให้การแสดงการตีกลองสะบัดชัยเป็นที่ประทับใจของผู้ที่ได้ชม จนเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางในปัจจุบัน ครูคำ กาไวย์

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (กลองสะบัดชัย) ได้พัฒนาท่าตีให้เป็นมาตรฐานและบรรจุเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ รูปร่างของกลองสะบัดชัยแต่เดิมนั้น เท่าที่พบมีแห่งเดียว คือกลองสะบัดชัยจำลองทำด้วยสำริด ขุดพบที่วัดเจดีย์สูง ตำบลบ้านหลวง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ กลองสะบัดชัยดังกล่าวประกอบด้วยขนาดกลองสองหน้าเล็ก 1 ลูก กลองสองหน้าขนาดใหญ่ 1 ลูก ฆ้องขนาดหน้ากว้างพอ ๆ กับกลองใหญ่อีก 1 ใบ พร้อมไม้ตีอีก 3 อัน หน้ากลองตรึงด้วยหมุดตัดเรียบมีคานหามทั้งกลองและฆ้องรวมกัน ใช้ตีบอกสัญญาณ สัญญาณโจมตีข้าศึก สัญญาณบอกข่าวในชุมชนเป็นเครื่องประโคมฉลองชัยชนะ

ปัจจุบัน การตีกลองสะบัดชัย จะประกอบด้วยกลอง 1 ใบ ฆ้องจำนวนตั้งแต่ 4 – 15 ใบ ฉาบที่ตีเป็นหลัก หรือที่เรียกว่า ฉาบตั้ง 1 คน และฉาบที่ผู้ตีจะต้องออกลีลาชั้นเชิง เรียกว่า ฉาบล่อ 2 คน การตีกลองในปัจจุบันจะเริ่มด้วยท่าไหว้ครู จากนั้นตีกลองจังหวะช้า และจบด้วยการตีกลองในจังหวะเร็ว (สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม, 2557: 48-49)

สนั่น ธรรมธิ กล่าวถึงเรื่อง กลองสะบัดชัย ดังนี้

> *กลองสะบัดชัย เป็นกลองที่ย่อส่วนมาจากกลองปูจา ในเรื่องของจังหวะกลองนั้นเป็นการนำมาจากทำนองระบำ มีด้วยกัน 3 ส่วน ส่วนแรก คือ ทำนองระบำปูจา แสดงถึงการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนที่สอง เรียกว่า ทำนองระบำสบัดไชย แสดงถึงความเป็นสิริมงคล และส่วนที่ 3 เรียกว่า ทำนองระบำล่องน่าน จะมีจังหวะค่อนข้างเร็วแสดงถึงการลาหรือเป็นทำนองลา ในส่วนที่สองที่เรียกว่าทำนองระบำสบัดไชยนั้น ยังกลายมาเป็นชื่อกลองและเป็นจังหวะหลักที่ใช้ตีกลองในปัจจุบัน...*
>
> *ในส่วนของทำนองหรือจังหวะ ชัยเภรี ชัยดิถี ชนะมาร สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากชื่อเรียกของกลองในสมัยโบราณ เช่น กลองชัยเภรี กลองชัยดิถี หรืออาจจะมาจากการเรียกทำนองระบำจากท้องถิ่นอื่น ๆ ซึ่งจากการที่สัมภาษณ์ผู้เฒ่าผู้แก่และศึกษาเอกสารต่าง ๆ ยังไม่พบข้อมูลที่กล่าวถึงทำนองหรือจังหวะดังกล่าว*
>
> (สนั่น ธรรมธิ, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2563)

จากการศึกษาในเรื่องของกลองสะบัดชัย ผู้วิจัยพบว่า มีความสอดคล้องกับกลองปูจา ดังที่ภัทระ คมขำ กล่าวไว้ในงานวิจัย เรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ในบทสัมภาษณ์นายญาน สองเมืองแก่น ผู้ชำนาญการด้านการสร้างกลองปูจาและการสืบทอดการตีกลองปูจาแบบดั้งเดิมของเมืองน่าน และพระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ให้คำสัมภาษณ์ ดังนี้

ในดินแดนของเหนือตอนบนนั้นปฏิสัมพันธ์ความเชื่อเกี่ยวกับกลอง เรื่องของพระรถเสนหรือนางสิบสองที่เท้าความในพุทธชาดกเรื่องพุทธเสนากะว่ายักษ์ออกมากินคนในวันพระหรือวันธรรมสวนะ ซึ่งเป็นกลอุบายอย่างหนึ่งด้วยเหตุผลและผลที่ให้คนมาเข้าวัดฟังธรรมและร่วมกันทำบุญ ก็ยังกลองปูจาไว้ตามวัดวาอารามเพื่อเป็นสัญญาณ ในสมัยก่อนที่ต่าง ๆ ไม่มีไมโครโฟน ลำโพง หรือกระแสไฟฟ้า ต้องใช้เสียง ก็มาจากเสียงกลองจึงมีความจำเป็นที่บ่งบอกแบ่งแยกชนิดของ ประเภทการตี ให้เกิดสัญญาณ เช่นการตีแบบบอกเหตุว่าตีแบบไหน ตีเมื่อไร เกิดอะไรขึ้น จึงมีชื่อเรียกว่า ตีกลองหน้าเดียว ก็หมายถึงเหตุอันไม่ประสงค์ เช่น เจ้าอาวาสถึงแก่มรณภาพ อันดับที่สองคือตีแบบถวายเป็นพุทธบูชา ก็เพื่อเตือนสติในเวลาค่ำคืนก็จะนำฆ้องนำฉาบเข้าประสมวง หรือพับพางหรือระฆัง ก็จะมีท่วงทำนองระบำต่าง ๆ เช่น ระบำซิกตุ๊บปี้ซิก หรือสาวน้อยเก็บผัก หรือระบำเสือขบช้าง หรือระบำต๊ะติ้งย่าง เป็นระบำ ๆ ไป ก็เป็นการเตือนสติบอกว่าวันพรุ่งนี้จะเป็นวันพระหรือวันธรรมสวนะ หรือ 15 ค่ำ ชาวบ้านก็จะได้ไม่ลืมที่จะเตรียมอาหารไปทำบุญที่วัดในตอนเช้า ยกตัวอย่างง่าย ๆ ก็คนพื้นบ้านทางนี้จะทานข้าวเหนียวเป็นส่วนใหญ่ ข้าวเหนียวก่อนที่จะนำไปนึ่งจะต้องการทำการแช่น้ำอย่างน้อย 7-8 ชั่วโมง หรือประมาณ 1 คืน ก็แต่หัวค่ำ ตีสี่ตีห้าก็ลุกขึ้นนึ่งข้าวเหนียว แล้วก็ตีอีกอย่างหนึ่งก็ตีเพื่อเฉลิมฉลอง คือการตีแบบพระแบบสบัดไชย ก็ใช้คนสองคน เคาะให้จังหวะ 1 คน แล้วตีเพลงระบำอีก 1 คน เรียกว่า ระบำตุ๊บต้าง หรือกลองสบัดไชย ซึ่งก็มีทำนองต่างไปอีก เช่น ม้าเหยียบไฟหรือม้าย่ำไฟ มีวิธีการตีอยู่ซึ่งเป็นแบบแผน ซึ่งท่วงทำนองจังหวะทำนองจะไม่เหมือนกันแล้วแต่ความถนัด แล้วก็มีลูกเล่นมีลีลาในการสะบัดมือหรือแกว่งมือเรียกว่าการแกว่งหอยหรือนวดหน้ากลองเพื่อชะลอความเหน็ดเหนื่อยของร่างกายคือกำลังแขนทั้งสองแขน โดยปกติกลองใหญ่จะอยู่ขวามือของผู้ตีเป็นหลัก อีกสามใบเล็ก ๆ เรียกว่าลูกตุบ ก็อยู่ทางซ้ายมือก็จะอยู่บนหอกลอง ซึ่งมีลักษณะเหมือนกุฏิหลังเล็ก ๆ ไม่มีฝาโล่งทั้งสี่ด้าน มีบันไดขึ้นไป กลองก็จะแขวนหรือวางอยู่บนฐานวางกลอง ก็จะเกิดความดังเป็นตัวบ่งบอกสัญญาณในการประโคมหรือการตีให้เกิดจังหวะจะโคนให้ชาวบ้านในท้องถิ่นได้ยินว่า ตีแบบไหนแบบบอกเหตุหรือแบบบูชาหรือแบบสบัดไชย...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองปูจา พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ เจ้าอาวาสวัดพญาวัด ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวว่า กลองปู่จา ปูจา หรือบูชานั่นน่ะโยมอาจารย์ มีลูกแม่ คือกลองใบใหญ่ และลูกตุบ คือใบเล็ก อีกสามใบเรียงกันมา ลูกแม่หรือลูกใหญ่จะบรรจุแผ่นยันต์เป็นดวงของเจ้าอาวาสองค์ปัจจุบันเอาไว้ภายในและมีการเขียนยันต์ต่าง ๆ เอาไว้มากมาย ทำนองของกลองปูจาที่วัดพญาวัดจะเรียงดังนี้

เริ่มด้วยการขึ้นกลองเป็นการบูชาก่อน 3 ครั้งหรือ 3 ลา แล้วต่อด้วยทำนองต่าง ๆหรือเรียกว่าระบำดังนี้ 1.ระบำเสือขบช้าง 2.ระบำสาวเก็บผัก 3.ระบำล่องน่านช้าล่องน่านเร็ว และ 4.สบัดไชยฟาดแส้

ซึ่งช่วงตอนกลางคืนก่อนวันงาน จะใช้ทำนองในส่วนที่เรียกว่าระบำ ส่วนในวันงานจะใช้สบัดไชยฟาดแส้ซึ่งจะมีคนหนึ่งคอยฟาดแส้หน้ากลองให้จังหวะ หลังจากเทศน์เสร็จจะเป็นการบูชา (ภัทระ คมขำ, 2556: 94-96)

ธนวัฒน์ ราชวัง กล่าวถึงเรื่อง กลองสะบัดชัย ดังนี้

กลองสะบัดชัย กับกลองปูจา เป็นกลองชนิดเดียวกัน แต่ย่อขนาดลงมาเพื่อสะดวกกับใช้ในการเคลื่อนที่ต่าง ๆ แต่เดิมใช้ในการกระทำศึก ต่อมานำมาใช้ตีรับใช้พิธีกรรมต่าง ๆ ภายในวัด และนำมาพัฒนาใช้ในงานรื่นเริงในรูปแบบการตีโชว์ บทบาทของกลองสะบัดชัย ดังปรากฏหลักฐาน ต่าง ๆ เช่น ใช้ตีบอกสัญญาณสัญญาณโจมตีข้าศึก ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับวัดพระงาม ใช้ตีสัญญาณบอกข่าวในชุมชน วรรณกรรมไทเขินเรื่อง “เจ้าบุญหลง” ใช้เป็นมหรสพวรรณกรรมเรื่อง อุสสบารส ใช้เป็นเครื่องประโคมฉลองชัยชนะวรรณกรรมเรื่องอุสสาบารส และใช้เป็นเครื่องประโคมเพื่อความสนุกสนานในวรรณกรรมประเภทโคลงเรื่องอุสสาบารส มีการตีกลองสะบัดชัย ดื่มสุราในเหล่าพลโยธายามว่างจากการรบ เป็นต้น...

ในส่วนของจังหวะกลองจะมี 3 ลักษณะ ได้แก่ ช้า ปานกลาง และเร็ว ซึ่งจังหวะช้าก็จะใช้ในการออกศึก เมื่อชนะศึกก็จะเป็นจังหวะเร็ว จากจังหวะดังกล่าวก็น่าจะสอดคล้องกับชื่อ ชัยเภรี ชัยดิถี ชนะมาร ชื่อก็อาจจะเรียกว่าตามโอกาสของการใช้ในแต่ละท้องถิ่น จังหวะที่ใช้ในปัจจุบัน มาจากทำนองระบำสบัดไชยหรือสบัดไชยฟาดแส้

(ธนวัฒน์ ราชวัง, สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2563)

จากการศึกษาเรื่องกลองสะบัดชัย จะพบว่ามีความสอดคล้องกันในเรื่องของความเป็นมาที่สรุปได้ว่ากลองสะบัดชัยมีการพัฒนามาจากกลองปูจา นอกจากนี้ยังมีการนำทำนองระบำมาเรียกชื่อตามจังหวะกลอง ซึ่งชื่อของทำนองระบำที่เรียกว่า ทำนองระบำสบัดไชย ในปัจจุบันกลายมาเป็นจังหวะหลักในการตีกลองสะบัดชัยและเป็นชื่อเรียกของกลอง

อาจารย์อนุชา บริพันธุ์ กล่าวถึงเรื่อง กลองสะบัดชัย ดังนี้

> *กลองสะบัดชัย สมัยก่อนใช้ตีเวลาจะออกรบและใช้ตีให้สัญญาณ ปัจจุบันใช้ตีในขบวนแห่และตีโชว์ในงานต่าง ๆ จังหวะหลักของกลองที่ใช้ในปัจจุบัน เป็นจังหวะทั่วไป โดยมีลักษณะการตี ได้แก่ /โต๊ะต๊ะติ่งติ่ง /โต๊ะต๊ะติ่งติ่ง /โต๊ะต๊ะติ่งติ่ง /ติ่ง-ติ่ง / เสียง โต๊ะต๊ะ คือการเอาไม้ตีบนขอบกลอง ส่วนเสียง ติ่ง คือ ตีลงบนหน้ากลอง การตีเสียงกลองจะตีสลับมือซ้ายขวาเป็นหลักและย้ำมือขวาเสียงสุดท้ายของจังหวะกลอง ผู้ตีจะแสดงท่าทาง เช่น การใช้ศรีษะโหม่งกลองหรือการใช้เข่าและศอก ในการตีกลองทุกชนิด สิ่งสำคัญ คือ นักดนตรีต้องฝึกฝนในเรื่องรสมือหรือฝีมือ ถึงจะได้คุณภาพเสียงกลองที่ดี*
>
> (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง โต๊ะ ใช้ ต แทนเสียง ต๊ะ ใช้ ตำ แทนเสียง ติ่ง และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย

ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	- ตำ - ตำ
X X X X	X X X X	X X X X	- X - X

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลองชนิดนี้ เป็นกลองที่มีบทบาทสำคัญในอดีตของชาติไทย ด้วยเสียงที่ดังกังวานและลีลาจังหวะท่าทางการตีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของที่ได้จากการสัมภาษณ์และกระสวนจังหวะกลองที่ใช้ในการบรรเลงในขบวนแห่ต่าง ๆ และประกอบการฟ้อนรำของทางภาคเหนือของประเทศไทย มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.3 กลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak)

ภาพที่ 42 กลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak)

ที่มา : ผู้วิจัย

กลองเรอบานา (Rebana) หรือเรียกว่า กมปัง (Kompang) เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลจากมุสลิมตะวันออกกลาง จะใช้แพร่หลายในแถบคาบสมุทรมลายูและสุมาตราที่นับถือศาสนาอิสลาม เช่น มาเลเซีย บรูไน สิงคโปร์ และอินโดนีเซีย ใบใหญ่เรียกว่า เรอบานา อีบู (Rebana Ibu) ใบเล็กเรียกว่า เรอบานา อานัก (Rebana Anak) ใช้ตีเพื่อสรรเสริญพระอัลเลาะห์ เสียงของเรอบานามักมาพร้อมกับพิธีกรรมของศาสนาอิสลาม ชื่อ Rebana มาจากคำภาษาอาหรับ Robbana แปลว่า พระเจ้าของเรา (อานันท์ นาคคง, 2562: 14)

กลองรำมะนาหรือเรอบานา เป็นเครื่องดนตรีที่รู้จักกันในโลกอิสลามด้วยชื่อที่ต่างกัน เช่น ในอียิปต์และตุรกี เรียกว่า มาซาห์ร (Mazhar) เปอร์เซีย เรียกว่า ดัฟ (Duf) หรือเดร่า (Daera) ในแอฟริกาเหนือ เรียกว่า ทาร์ (Tar) ในซุนดาและชวาอินโดนีเซีย เรียกว่า เทอรบัง (Terbang) นอกจากบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงในพิธีกรรมแล้ว กลองชนิดนี้ยังใช้เพื่อประกอบการเต้นรำและสร้างความบันเทิง (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 533-534)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mr.Supriatna Dadang ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

กลองเรอบานา บรูไนเรียกอีกชื่อว่า Hadrah เสียงกลองที่ใช้ตีนั้นมีเสียง PAK คือ การใช้นิ้วมือทั้ง 5 นิ้วตีกดลงไปบนหน้ากลอง กับ TUNG คือ การใช้นิ้วมือ 4 นิ้วตีเปิดมือลงบนหน้ากลอง ส่วนใหญ่จะใช้กลองตั้งแต่ 2 ใบ ขึ้นไปในการตีสลับกัน จังหวะที่เป็นพื้นฐาน เรียกว่า Inang Rhythmใช้ในการประกอบการแสดง อาดุก์ อาดุก์ Aduk-Aduk หรือเต้นรำกะลามะพร้าว จังหวะกลองที่ตี/ PAK PAK / TUNG-TUNG / TUNG- TUNG / TUNG- TUNG / นอกจากนี้ยังมีจังหวะอัสลี (Asli Rhythm) ที่เป็นพื้นฐานของบรูไน

(Supriatna Dadang, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัก (Rebana Anak)

- - ป ป	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

กลองชนิดนี้ เป็นกลองที่มีกลองที่มีลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของชาวมลายูและเป็นที่นิยมของประเทศในกลุ่มอาเซียนที่อยู่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะ Inang Rhythm ซึ่งเป็นจังหวะพื้นฐานและนำมาใช้ในการเต้นรำอาดุก์อาดุก์ (Aduk-Aduk) ซึ่งเป็นการเต้นรำประกอบเพลงพื้นเมืองของชาวเกอดายัน กลุ่มชาติพันธุ์พื้นเมืองในบรูไนเพื่อเฉลิมฉลองวันหยุดหรือช่วงสิ้นสุดฤดูเก็บเกี่ยว จุดเด่นคือมือผู้แสดงจะถือกะลามะพร้าว เครื่องดนตรีหลักคือกลอง มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.4 กลองดีบากัน (Debakan)

ภาพที่ 43 กลองดีบากัน (Debakan)
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองดีบากัน เป็นเครื่องดนตรีที่ดัดแปลงมาจากทางตะวันออกกลาง ดีบากัน (Debakan) มาจากคำว่า Debak ซึ่งแปลว่า ตี Debakan จึงหมายถึงกลองที่ใช้ตี กลองดีบากัน มีรูปร่างคล้ายกับนาฬิกาทรายหรือกรวย โดยทั่วไปแล้วจะมีความยาวมากกว่า 2 ฟุต และมีเส้นผ่าศูนย์กลางวัดถึงส่วนที่กว้างที่สุดชั้นนอกมากกว่าหนึ่งฟุต ชั้นนอกสุดของกลองมีลักษณะโค้งเว้าทำด้วยไม้หรือลำต้นของต้นมะพร้าว หน้ากลองถูกขึงจนตึงทำจากหนังแกะหนังควาย หนังกวางหรือหนังงู นิยมใช้ในชนเผ่า Truray ในการเต้นรำ (นัฏฐิกา สุนทรธนผล, 2557: 69)

Miss.Wenriah G. Marquez ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

Debakan ใช้ตีในงานเต้นรำ งานต้อนรับ และใช้ในพิธีกรรมของชนเผ่าต่าง ๆ โดยใช้ไม้ตี เสียงกลองที่ตีดัง TUNG จังหวะกลองที่ใช้ในการแสดง Pag – apir จะใช้จังหวะ / TUNG / TUNG TUNG TUNG / TUNG/TUNG TUNG TUNG / TUNG / โดยตีวนไปเรื่อย ๆ (Wenriah G. Marquez, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2560)

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองดีบากัน (Debakan)

- - - ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - ตฺ	ตฺ ตฺ - ตฺ
- - - X	- X X X	- X - X	X X - X

กลองชนิดนี้ จะพบรูปลักษณะคล้ายกันอยู่ในหลายประเทศ เช่น กลองสิ้งหม้อง ที่ใช้อยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย และกลองชนิดนี้ยังได้รับความนิยมใช้ในงานต่างของฟิลิปปินส์ ผู้วิจัยสนใจที่จะนำกระสวนจังหวะกลองดีบากัน (Debakan) ที่ใช้ในประกอบการแสดงโดยใช้พัดหรือ Pag – Apir ซึ่งเป็นจังหวะพื้นเมืองของการแสดงชนเผ่าในฟิลิปปินส์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.5 กลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu)

ภาพที่ 44 กลองเรอบานาอีบู (Rebana Ibu)
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองเรอบานาอีบู (Rebana Ibu) เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลจากมุสลิมตะวันออกกลาง จะใช้แพร่หลายในแถบคาบสมุทรมลายูและสุมาตราที่นับถือศาสนาอิสลาม เช่น มาเลเซีย บรูไน สิงคโปร์และอินโดนีเซีย ใบเล็ก เรียกว่า เรอบานา อานัค (Rebana Anak) ใช้ตีเพื่อสรรเสริญพระอัลเลาะห์เสียงของเรอบานา มักมาพร้อมกับพิธีกรรมของศาสนาอิสลาม ชื่อ Rebana มาจากคำภาษา

อาหรับ Robbana แปลว่า พระเจ้าของเรา เครื่องดนตรีชิ้นนี้ถ้าย้อนไปเมื่อปลายศตวรรษที่ 18 เคยเป็นส่วนหนึ่งในการเฉลิมฉลองราชวงศ์ (อานันท์ นาคคง, 2562: 14)

กลองรำมะนาหรือเรอบานา เป็นเครื่องดนตรีที่รู้จักกันในโลกอิสลามด้วยชื่อที่ต่างกัน เช่น ในอียิปต์และตุรกี เรียกว่ามาซาห์ร (Mazhar) เปอร์เซีย เรียกว่า ดัฟ (Duf) หรือเดร่า (Daera) ในแอฟริกาเหนือ เรียกว่า ทาร์ (Tar) ในซุนดาและชวาอินโดนีเซีย เรียกว่า เทอรบัง (Terbang) นอกจากบทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมแล้ว ยังใช้เพื่อประกอบการเต้นรำและสร้างความบันเทิง (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 533-534)

Mr.Hafeez B. Ahmad Taupig Nasri ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

> *กลองนี้ใช้ในการเล่นดิเกร์บารัต หรือเรียกเรอบานาดิเกร์บารัต จะคล้ายกับการเล่นรำวงของไทยจังหวะกลองจะตีวนไปเรื่อย ๆ พร้อมกับการร้องประสานเสียง จังหวะของกลองที่เป็นพื้นฐานของการตีในการเล่น เรียกว่า Mambo Rhythm คือ / PAK / TUNG TUNG / PAK / TUNG TUNG TUNG / นอกจากนี้ยังมีจังหวะโจเก็ตที่ใช้ในการแสดง*
>
> (Hafeez B. Ahmad Taupig Nasri, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนของกลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu)

- - - ป	- ตฺ - ตฺ	- ป - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

ผู้วิจัยสนใจกลองชนิดนี้ เพราะเป็นกลองที่มีบทบาทและมีความสำคัญในประเทศกลุ่มอาเซียนที่อยู่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ รวมถึงแพร่กระจายไปยังประเทศในกลุ่มอาเซียนที่อยู่บนพื้นที่ราบ กลองชนิดนี้ถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีวัฒนธรรมร่วมกันของผู้คนโดยเฉพาะคนที่นับถือศาสนาอิสลาม

ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองพื้นฐาน เรียกว่า จังหวะ Mambo Rhythm ของการบรรเลงประกอบการแสดงลิเกหรือดิเกร์ บารัต (Dikir Barrat) ซึ่งเป็นการแสดงดนตรีกับการร้องประสานเสียงของชาวมาเลเซียมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.6 กลองปัตวาย (Patwaing)

ภาพที่ 45 กลองปัตวาย (Pat waing)
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองปัตวาย (Pat waing) ประกอบด้วยกลองย่อย 21 ลูกที่เรียกว่า ปัตโลง แขวนเรียงในคอก แต่ละลูกมีขนาดและระดับเสียงต่างกัน ก่อนเล่นต้องปรับเสียงด้วยจ่ากลอง ที่เรียกว่า ปัตส่า ซึ่งทำจากข้าวสุกผสมขี้เถ้า โดยนำมาแปะติดที่หน้ากลอง ขี้เถ้าที่ใช้ทำจ่ากลองได้จากเนื้อไม้มะขาม ซึ่งมีความเค็มน้อย ไม่ทำให้เป็นเหงื่อที่หน้ากลอง ในการบรรเลงของปัตวายผู้บรรเลงจะบรรเลงไปติดข้าวสุกเพื่อเทียบไปตลอด เนื่องจากสภาพอากาศที่เปลี่ยนตลอดเวลา ทำให้เสียงของปัตวายเปลี่ยนอยู่ตลอด ซึ่งก็จะเป็นปัญหาใหญ่ของผู้บรรเลงปัตวาย ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญ เป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับเสียงของดนตรี

ปัตวายเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงซายวาย ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ ฆ้องราง (Maung Sai) กลองเปิงมาง (Pat waing) กลองใหญ่ (Pat Ma) ฆ้องวง (Kyay Wine) ฉิ่ง(Sea) กรับ (War) ตะโพนเล็ก และกลองเปิงมาง 6 ลูก (Chauk Lone Pat) และในบางโอกาสยังมีการนำระนาด (Pattalar) มาผสมในวงซายวายอีกด้วย ในบรรดาเครื่องดนตรีที่เล่นในวงซายวายนั้น ปัตวายเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากที่สุด ผู้เล่นจะต้องรู้จักการปรับเสียงกลองทั้ง 21 ลูกจนชำนาญ ในขณะเล่นจะต้องบรรเลงให้สอดคล้องกับเสียงระนาด เสียงฆ้อง เสียงปี่ และต้องตีให้เข้าจังหวะฉาบและกรับไม้ไผ่ คนตีปัตวายที่เก่งจะต้องแม่นยำในจังหวะ จึงจะทำให้การบรรเลงวงซายวายน่าฟังและมีรสชาติ ในวงซายวายนี้ ผู้เล่น ปัตวาย จะได้รับการยกย่องเป็นครู และมักจะเป็นหัวหน้าวงด้วย จึงถือเป็นเครื่องดนตรีที่มหัศจรรย์ของประเทศพม่า (อรนุช นิยมธรรม, 2551: 100 - 110)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mr. Htet Arkar ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

กลองปัตวาย ใช้ตีในงานต่าง ๆ เช่น บะลาซาย เป็นการบรรเลงประโคมในงานพิธี งานบวช งานเจาะหู งานศพ งานฉลองพระเจดีย์ งานรับเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ นัตซาย เป็นปี่พาทย์ที่ใช้แสดงประกอบการลงทรงเทพนัตหรืองานทรงเจ้า โย๊ะเตซาย ประกอบการเล่นหุ่นชัก และซัตซาย ใช้เล่นประกอบละคร ปัตวายจะตีเป็นทำนองให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่นในวง โดยตีเป็นทำนองหลักบ้าง ตีแปลทำนองบ้าง ตีเป็นคู่บ้าง ตีสลับมือบ้าง ตีมือข้างหนึ่งยืนเสียงแล้วอีกข้างหนึ่งเลื่อนทำนองเป็นคู่ต่าง ๆ

(Htet Arkar, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2559)

กลองชนิดนี้ เป็นกลองที่มีลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของชาติและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในพม่า อีกทั้งเป็นกลองที่สามารถสร้างทำนองได้หลากหลาย ซึ่งกลองส่วนใหญ่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จะมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อประกอบจังหวะ และมีกระสวนหรือรูปแบบจังหวะต่างจากกลองปัตวายที่บรรเลงเป็นทำนองหลัก กลองชนิดนี้มีความสำคัญที่สุดในวงซายวาย ถือว่าคนที่จะบรรเลงกลองชนิดนี้ได้ต้องมีความสามารถสูงและจะถูกยกให้เป็นหัวหน้าวง ผู้วิจัยได้นำกระสวนทำนองรูปแบบวิธีการตีกลองปัตวายในลักษณะต่าง ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

3.4.7 กลองปิง

ภาพที่ 46 กลองปิง

ที่มา : ผู้วิจัย

กลองปิง เป็นกลองของประเทศลาวชนิดที่ขึ้นหน้าด้วยวิธีใช้เชือกหนังเป็นตัวเร่งเสียง และใช้ตีทั้ง 2 หน้า ท่านั่งบรรเลงคล้ายคลึงกับสองหน้าของไทย หุ่นกลองทำจากไม้สัก ไม้มะขาม ไม้ขนุน หุ่นของกลองปิงมีขนาดความยาวประมาณ 50 - 70 เซนติเมตร หน้าใหญ่มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 18 – 20 เซนติเมตร หน้ากลองปิงขึ้นหน้าด้วยหนังลูกวัวหรือหนังแพะ ส่วนหน้าใหญ่นิยม

ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว สำหรับหนังวัวที่จะนำมาใช้ขึ้นหน้ากลอง ต้องเป็นวัวสาว จะทำให้ได้คุณภาพเสียงที่ดี บริเวณตำแหน่งกึ่งกลางของหน้ากลองทั้งสอง ทาด้วยรักเพื่อใช้สำหรับติดถ่วงเสียง กลองปิงใช้บรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์ ไม้นวมและวงมโหรี ผู้บรรเลงจะวางกลองไว้ที่บนหน้าตัก หน้ากลองด้านใหญ่อยู่ด้านซ้ายมือและให้หน้าเล็กอยู่ทางด้านขวามือ กลองปิง สามารถตีได้ 7 เสียง ได้แก่ ติง ตุบ ปะ นัง เทิง ทุบ และพิง (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2554: 292)

นายยอดแก้ว แก้วจำปา ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

> *จังหวะกลองปิงคล้ายกับจังหวะกลองของไทย จังหวะที่ใช้ตีเพลงพื้นเมืองลาว เรียกว่า หน้าทับลาว คือ/ ติงปะ/ตุบติง / ติงเทิงเทิง / ติงเทิงเทิง /นอกจากนี้ยังมีจังหวะสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว และจังหวะฟ้อนรำ นอกจากนี้ยังมีจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และ ชั้นเดียว ที่ใช้ในวงดนตรีลาว* (ยอดแก้ว แก้วจำปา, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2562)

โดยใช้สัญลักษณ์ ตำ แทนเสียง ติง ใช้ ตฺ แทนเสียง ตุบ ใช้ ป แทนเสียง ปะ ใช้ ท แทนเสียง เทิง และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองปิง

- ตำ - ป	- ตฺ - ตำ	- ตำ ท ท	- ตำ ท ท
- X - X	- X - X	- X X X	- X X X

กลองชนิดนี้ เป็นกลองที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นที่นิยมใช้อย่างแพร่หลายในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงมโหรีของประเทศลาว ผู้วิจัยสนใจกระสวนจังหวะกลองที่มีความคล้ายกับหน้าทับลาว ที่ใช้ในเพลงสำเนียงลาว ของวงดนตรีไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.8 กลองเตยเซิน (Trong Tay Son)

ภาพที่ 47 กลองเตยเซิน (Trong Tay Son)

ที่มา : ผู้วิจัย

กลองเตยเซิน (Trong Tay Son) ประดิษฐ์เลียนแบบชุดปฏิบัติการทางทหารในพระเจ้ากวางจุง (Quang Trung) พ.ศ.2331-2335 แห่งราชวงศ์เตยเซิน ปกติกลองชุดหนึ่งจะมี 12 ใบ สัญลักษณ์ 12 ราศี รูปแบบของกลองทรงถังเป็นของชนเผ่าเวียด เล่นโดยวางคว่ำหน้าลงบนพื้นด้านหนึ่งให้เหมาะสำหรับนักแสดงขณะทำการแสดงหรือร้องเพลง หุ้มด้วยหนังควาย ตัวกลองทำจากไม้ขนุน ไม้ตีทำจากไม้เนื้อแข็ง ปัจจุบันเป็นกลองที่ใช้เล่นในงานเทศกาล เริ่มพิธีกรรมงานทั่วไป ประกอบการแสดง และศาสนา (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 106)

Mr.Doan Van Luanได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

กลองเตยเซิน เคยใช้ตีในโอกาส เมื่อแมนดาริน (ขุนนาง) แสดงความเคารพต่อองค์จักรพรรดิในการขึ้นครองบัลลังก์ โดยให้ชาวฝรั่งเศสชื่อ JB Chaigneau ซึ่งได้รับคำสั่งให้แต่งเพลงเพื่อใช้ในพิธี ชื่อเพลง Dang dan cung จังหวะกลองเพลงนี้ คือ / PAK PAK TUNG / PAK PAK TUNG / PAK PAK TUNG / TUNG PAK PAK TUNG / การตีเสียง PAK ใช้ไม้เคาะส่วนที่เป็นขอบของกลอง ส่วนเสียง TUNG ใช้ไม้ตีลงบนหน้ากลอง (Doan Van Luan, สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2560)

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองเตยเซิน (Trong Tay Son)

- - - ป	- ป - ตฺ	- - - ป	- ป - ตฺ	- - - ป	- ป - ตฺ	- ตฺ - ป	- ป - ตฺ
- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

กลองชนิดนี้เพราะเป็นกลองที่มีบทบาทที่สำคัญทั้งชนเผ่าและราชสำนัก กลองชนิดนี้มีหลายขนาด สามารถเลือกใช้ขนาดต่าง ๆ ให้มีเสียงกลมกลืนกับวงดนตรีที่จะใช้บรรเลงได้ กลองรูปร่างลักษณะแบบนี้จะพบในหลายประเทศ เช่น ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ประเทศญี่ปุ่น และประเทศไทย เป็นต้น

ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของเพลง Dang dan cung ซึ่งเป็นเพลงที่เคยมีบทบาทสำคัญในการใช้ต้อนรับองค์จักรพรรดิของชาวเวียดนาม และบรรเลงงานสำคัญในโอกาสต่าง ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง อีกทั้งกระสวนจังหวะกลองเตยเซิน (Trong Tay Son) มีลักษณะที่คล้ายกับกระสวนจังหวะกลองที่ใช้ในเพลงไทยสำเนียงญวน เพลงชุด 12 ภาษา ที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทย

3.4.9 กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla)

ภาพที่ 48 กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums)
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 49 กลองทับบล้า (Tabla)
ที่มา : ผู้วิจัย

กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) หรือตังกู (Tanggu) ในสมัยราชวงศ์ชิงเรียกว่า เซินกู่(Zhanggu) กลองชนิดนี้เป็นกลองแบบจีนโบราณตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ลักษณะเป็นกลองขึงหนังสองหน้าทำจากหนังสัตว์ กลอง Tanggu มีสองแบบ ได้แก่ Xiao Tanggu และ Da Tanggu ข้อแตกต่าง คือ Xiao Tanggu มีขนาดเล็กและทำให้เสียงสูงขึ้น ในอดีตถูกนำมาใช้ในการเฉลิมฉลองและส่งสัญญาณในการต่อสู้ กลองจีนมักจะเป็นสีแดงซึ่งมีความสัมพันธ์กับอำนาจและโชคลาภมานาน ดังนั้นกลองสีแดงจึงถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของความแข็งแกร่งสำหรับผู้นำและกองทัพในการต่อสู้ กองทหารจีนใช้กลองเพื่อกระตุ้นทหารในการเดินขบวนและประกาศในกองทัพขนาดใหญ่ เสียงกลองมีผลต่อขวัญกำลังใจของทหารได้ถูกนำมาใช้เพื่อข่มขวัญและทำให้ศัตรูของพวกเขากลัวจนยอมจำนน (Wu Rung-Shun, 2006: 161)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mr.Muhammad Firdaus Mohamad ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

กลอง Tanggu มีความสัมพันธ์กับการแสดงความยินดี เป็นสัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองและการเฉลิมฉลองเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนผ่านจังหวะกลอง ลักษณะการตีกลองจะตีสลับมือและตีพร้อมกันสองมือ โดยการตีเคาะขอบกลองและตีลงบนหน้ากลอง จังหวะกลองจะเรียกชื่อตามเพลงที่ใช้ จะตีตามความเหมาะสมของเพลง (Muhammad Firdaus Mohamad, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองไชนิสดรัม (Chinese Drums)

- - - -	- - - ตฺ	- ตฺ - -	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - -	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ
- - - -	- - - X	- X - -	X X X X	- - - X	- X - X	- X - -	X X X X

กลองทับบล้า (Tabla) เป็นกลองชุด 2 ใบ มีขนาดเล็ก - ใหญ่ ใบใหญ่ที่อยู่ด้านซ้ายมือ เรียกว่า “บายาน” (Bayan) หรือ “ดายาน” (Dayan) ในเล็กด้านขวามือ เรียกว่า “ทับบล้า” (Tabla) ผู้บรรเลงจะวางกลองไว้ด้านหน้า กลองทับบล้า ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวัฒนธรรมแบบฮินดูสถานีสังคีต ทางแถบภาคเหนือของอินเดีย สันนิษฐานว่าเริ่มมีการพัฒนาและเข้ามามีบทบาทในการแสดงแบบคลาสิก พร้อมกับดนตรีแบบคยาลในยุคที่อินเดียมีผู้ปกครองเป็นชาวมุสลิม แต่อย่างไรก็ตาม ก็มิได้หมายความว่าอินเดียรับเอากลองชนิดนี้มาจากตะวันออกกลาง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548: 60-62)

นอกจากนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ยังได้กล่าวถึงวัฒนธรรมอินเดียในสิงคโปร์ ดังนี้

วัฒนธรรมอินเดียในสิงคโปร์นั้น จะเป็นวัฒนธรรมทางใต้ของอินเดีย หรืออินเดียใต้ แต่ในกรณีกลองทับบล้า Tabla นั้นถือเป็นตัวแทนความเป็นวัฒนธรรมอินเดียโดยภาพรวม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2562)

อาจารย์ชัยนรินท์ ยศวัตจิรานนท์ ได้กล่าวถึงกลองทับบล้าว่า

กลองทับบล้า มีจังหวะหน้าทับที่เรียกว่า Kaharwa เทียบเท่ากับกระสวนหน้าทับสองไม้ชั้นเดียวของไทย ใช้ในเพลงประเภทบทสวด บูชาเทพเจ้า และเพลงบรรเลงทั่วไป โดยมีกระสวนจังหวะ Ta Na Ge Na /Ta Ge Na Dhin / วิธีการตีเสียงต่าง ๆ ได้แก่

Ta ใช้มือขวานิ้วนางกดขอบหน้ากลองและใช้นิ้วชี้ตีที่ขอบหน้ากลอง

Na ใช้มือขวานิ้วนางกดขอบหน้ากลองและใช้นิ้วชี้ตีใกล้กับขอบหน้ากลอง จะเป็นเสียงรองหรือเสียงเบา

Ge ใช้ส้นมือซ้ายกดหน้ากลอง แล้วใช้นิ้วกลางเคาะ

Dhin ใช้มือขวาตีเสียง Na มือซ้ายตีเสียง Ge

(ชัยนรินท์ ยศวัตจิรานนท์, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ท แทนเสียง TA ใช้ น แทนเสียง NA ใช้ ก แทนเสียง GE ใช้ ด แทนเสียง DHIN และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองทับบล้า (Tabla)

ท น ก น	ท ก น ด
X X X X	X X X X

กลองทั้งสองชนิดนี้ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นแสดงความเป็นเอกลักษณ์และเป็นที่นิยมของเชื้อชาติจีนและอินเดีย ด้วยวัฒนธรรมของประเทศสิงคโปร์เป็นลักษณะพหุทางวัฒนธรรม ประชากรส่วนใหญ่จะมี เชื้อสายมาจากจีนและอินเดีย กลองทั้งสองชนิดนี้สื่อสารทางภาษาดนตรีได้อย่างชัดเจน

ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะการตีกลองไชนิสดรัม แล้วนำมาเปรียบเทียบจังหวะการตีกลองในเพลงไทยสำเนียงจีนหรือที่เรียกว่าเพลง 12 ภาษา ด้วยลักษณะการตีที่มีรูปแบบคล้ายกัน ผู้วิจัยจึงได้นำกระสวนจังหวะการตีกลองในเพลงไทยสำเนียงจีนมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง อีกทั้งกลองไชนิสดรัมมีเสียงที่ทรงพลัง มีบทบาทใช้ตีเพื่อข่มขวัญศัตรูในการรบ ส่วนกระสวนจังหวะกลองทับบล้า ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการตีกลองจังหวะ Kaharwa ซึ่งเป็นจังหวะกลองที่ใช้ในเพลงประเภทบทสวดบูชาเทพเจ้า และเพลงบรรเลงทั่วไป มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงสำเนียงแขก

3.4.10 กลองเกินดัง (Kendang)

ภาพที่ 50 กลองเกินดัง (Kendang)
ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองเกินดัง (Kendang) เป็นคำทั่วไปที่ใช้แสดงความ หมายถึงกลองทุกชนิด ตัวกลองมีขนาดยาว ผิวหน้าของกลองมีสองด้าน ซึ่งมีขนาดต่างกัน โดยปกติจะมี 3 ขนาด คือ ขนาดใหญ่เรียกว่า เกินดังเบิม (Kendang Bem) ขนาดกลางเรียกว่า เกินดังบาตางัน (Kendang Batangan) ขนาดเล็กเรียกว่า เกินดังเกอตีปุง (Kendang Ketipung) ทำมาจากหนังแกะหรือหนังวัว หนังกลองแนบชิดไปกับตัวกลองด้วยเส้นหวาย จะพบได้ที่กลุ่มของชาวชวาในรัฐยะโฮร์ เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในการแสดงดนตรีในโรงมหรสพ เช่นเดียวกับวงกาเมลัน (Gamelan) ใช้ในโอกาสพิธีรับเสด็จ งานแต่งต้อนรับ หลังจากปี 1984 ได้เริ่มให้ใช้ต่อสาธารณะไม่ได้นำมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา ส่วนใหญ่นำมาใช้ร่วมกับ บาดุค (Baduk) กลองใบใหญ่ (กว้าง 1 ฟุต, สูง 2 ฟุต) กูลิน ดันกัม (Gulin Dangam) ฆ้องราง กลองเรอบานา (Rabana) กลองฮัตทรา (Hatras) ในพิธีกรรมใช้มือหรือไม้ตี ถ้าใช้ในการประกอบการแสดงจะใช้มือตี (นัฏฐิกา สุนทรธนผล, 2557: 81)

Mr. Agung Hero Hernanda ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

เสียงกลอง ถ้าตีหน้าเล็กใช้นิ้วเดียวตีจะมีเสียง PONG ถ้าใช้ 4 นิ้วตีเปิดมือจะได้เสียง TANG ถ้าใช้ 4 นิ้ว ตีปิดมือจะได้เสียง TAK ส่วนหน้าใหญ่ใช้ 4 นิ้วตีเปิดมือจะได้เสียง TUNG และถ้าจะทำให้เสียง TUNG เสียงสูงขึ้นจะใช้ส้นเท้ากดลงไปบนหน้ากลองหน้าใหญ่ จังหวะที่เป็นแบบฝึกหัดตีกลองเริ่มแรก คือ จังหวะกระสวน จังหวะกลอง / PONG PANG PONG PANG / TUNG TUNG PONG / TAK PONG/ นอกจากนี้ยังมีจังหวะ เกอตาวัง (Ketawang) ที่ใช้เป็นพื้นฐานของวงกาเมลัน

(Agung Hero Hernanda, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2562)

อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ได้กล่าวถึงกลองชนิดนี้ว่า

การฝึกตีกลองเกินดัง ลำดับแรกจะตีหน้าทับเพลงลานจารัน (Lancaran) เนื่องจากเป็นหน้าทับที่ไม่ซับซ้อนและใช้กลองในการบรรเลงเพียง 2 ใบ โดยมีจังหวะกลอง / TAK TAK / PONG DHAH / PONG / PONG / การกำหนดสัญลักษณ์โน้ตสำหรับเกินดังโดยอักษร 3 ตัว ดังต่อไปนี้ สัญลักษณ์ “T” แทนเสียง “ต๊ะ” (TAK) คือ เสียงที่เกิดจากการตีหน้ากลองบาตางัน ด้านเล็ก สัญลักษณ์ “P” แทนเสียง “ตุง” (TUNG) คือ เสียงที่เกิดจากตีหน้ากลองบาตางัน ด้านใหญ่ สัญลักษณ์ “B” แทนเสียง“ด้าห์” (dhah) คือ เสียงที่เกิดจากตีริมหน้ากลองเกินดังเบิมด้านใหญ่

(สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, สัมภาษณ์, 8 เมษายน 2563)

โดยใช้สัญลักษณ์ ป ใช้แทนเสียง PONG ใช้ ปำ แทนเสียง PANG ใช้ ตุ แทนเสียง TUNG ใช้ ปุ แทนเสียง TAK ใช้ ด แทนเสียง DHAH และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง (Kendang)

- ป - ปำ	- ป - ปำ	ตุ ตุ - ป	- ปุ - ป
- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

กระสวนจังหวะกลองเพลงลานจาลัน

- ป - ปำ	- ป - ปำ	- - - ป	- - - ป
- X - X	- X - X	- - - X	- - - X

ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบกระสวนจังหวะที่เป็นพื้นฐานของทั้งสองแบบ ปรากฏว่ามีกระสวนจังหวะ 4 ห้องเท่ากัน ต่างกันที่ความถี่ของเสียงกลอง ซึ่งถ้าเปรียบเทียบลักษณะของการตีหน้าทับกลองในแบบของไทย เรียกวิธีการในลักษณะนี้ว่า “การตีส่าย” ดังที่ อนุชา บริพันธุ์ กล่าวถึงเรื่อง การตีส่าย

โดยสรุปความว่า *"การตีส่าย คือ ลักษณะที่ตีเพิ่มความถี่ของการตี กลองแต่ยังคงยึดโครงสร้างหน้าทับเดิม"* (อนุชา บริพันธุ์, สัมภาษณ์, 14 มิถุยายน 2563)

กลองชนิดนี้ เป็นกลองมีถือว่าเป็นเอกลักษณ์และเป็นที่นิยมในอินโดนีเซีย ผู้วิจัยสนใจวิธีการตีที่คล้ายกับกลองแขกที่ใช้ในวงดนตรีไทย ต่างกันที่ กลองเกินดัง (Kendang) ใช้ผู้บรรเลงคนเดียว บรรเลงกลองได้ตั้งแต่ใบเดียวจนหลายใบ บรรเลงกลองได้จังหวะอย่างสมบูรณ์ กลองชนิดนี้ยังใช้ในวงกาเมลัน (Gamelan) ถือว่าเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกถึงการมีวัฒนธรรมร่วมของชาวมลายู ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองที่ใช้เป็นแบบฝึกหัด ชื่อว่าจังหวะ Jpong Rhythm มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษารูปลักษณ์และกระสวนจังหวะกลองอาเซียน ซึ่งมีความหลากหลาย แต่สิ่งหนึ่งที่ค้นพบ คือ ความยาวของกระสวนจังหวะกลอง ส่วนใหญ่กระสวนจังหวะกลองที่กล่าวมาข้างต้นจะมีความยาวของกระสวนจังหวะ 4 ห้องเพลง และ 8 ห้องเพลง ด้วยเหตุนี้แสดงให้เห็นมุมมองอีกด้านหนึ่งของความเป็นวัฒนธรรมร่วมของอาเซียน

ด้วยความหลากหลายเชื้อชาติหลากศาสนาที่เข้ามาอยู่ร่วมกันในสังคมทำให้ส่งผลด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะวิทยาการด้านดนตรี ได้แก่ เครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งในเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีผู้วิจัยได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว ในเรื่องของบทเพลงสำเนียงภาษานั้น บรมครูทางดนตรีไทยได้ประพันธ์ขึ้นโดยเลียนแบบสำเนียงภาษา วัฒนธรรม ดนตรีของชาติต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กันมานาน เพลงสำเนียงภาษาที่ใช้ในดนตรีไทย ได้แก่ ไทย จีน เขมร ตะลุง พม่า มอญ ลาว เงี้ยวข่า ญวณ ฝรั่ง และแขก เดิมมีเฉพาะทำนอง ต่อมาได้เพิ่มเติมคำร้องและนำมาบรรเลงเป็นชุดเพลงติดต่อกัน

ทั้งนี้จะขอยกตัวอย่างเพลงสำเนียงต่าง ๆ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การประพันธ์และการวิเคราะห์เพลงกลองอาเซียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5 สำเนียงภาษาอาเซียนในเพลงไทย

ในเรื่องของเพลงสำเนียงภาษานั้น พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงเรื่อง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองหรือกระสวนทำนองของสำเนียงภาษาต่าง ๆ ดังนี้

> *สำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างจากสำเนียงอารมณ์ เป็นลักษณะการล้อเลียนศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเล่นให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติภาษา โดยเปลี่ยนทำนองอุปมาประดุจคนไทยว่า "กินข้าว" แต่คนจีนออกเสียงเป็น "กิงเค่า" ฝรั่งว่า "คินค่าว" ฉะนั้น สำเนียงลักษณ์นี้เรียกว่าสำเนียงภาษาดังในวงเล็บ*

ทำนอง _ 1 _ 4 _ _ 5 6 _1 _ 6 _ 5 _ 4 ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาพร้อมอรรถาธิบาย

สำเนียงจีน _ _ 2 1 2 1 2 6 1 6 1 5 6 5 6 4 ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้น ๆ ถี่ ๆ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเกี๊ยะไปด้วย

สำเนียงลาว _ _ _ _ _ 6 5 1 _ _ 6 1 _ 6 5 4 ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อเนาะบางทีท่านว่าเสียง “เอ๋อๆ”

สำเนียงฝรั่ง _ _ _ 1 _ _ 2 1 _ 7 _ 6 _ 5 _ 4 สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร _ _ _ 4 _ _ 1 2 4 2 1 6 _ 5 _ 4 เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง

สำเนียงมอญมีมือฆ้องจำเพาะอยู่ 2 1 6 1 _ 1 _ 6 _1 _ 5 _ 1 4
6 5 4
ได้ยินเมื่อไรเป็นรู้ทันที

สำเนียงพม่า _ 6 5 4 5 6 5 1 _ 1 _ 4 5 6 5 4 เสียงพม่าแข็งกว่ามอญ เดินทำนองขืนๆ นิดๆ

สำเนียงตะลุง _ 5 _ 4 _ 5 _ 4 _ 2 _ 5 _ 6 5 4 เสียงปักษ์ใต้นี้มีฆ้องคู่กับกลองชาตรีดูจะเป็นหมายสำคัญอยู่มาก

สำเนียงแขก 5 6 7 1 7 2 7 1 7 6 5 6 5 4 3 4 ในดนตรีไทยนั้นเป็นแขกชวาไม่ใช่แขกภารตะเสียทีเดียว (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-51)

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับหลักทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของสำเนียงภาษาต่าง ๆ

3.5.1 เพลงสำเนียงจีน

เพลงสำเนียงจีน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงโป๊ยกังเหล็ง ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงจีนโป๊ยกังเหล็ง

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

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนองมีการเคลื่อนที่แบบถี่ (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 1 และ บรรทัดที่ 4)

3.5.2 เพลงสำเนียงลาว

เพลงสำเนียงลาว ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงลาวเฉียง สองชั้น ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงลาวเฉียง สองชั้น

(- - - -	- - - ม	- - ซ ล	ซ ล ดำ ซ	- ล ดำ ล	ซ ม - ซ	- - - ล	ซ ล - ดำ)
- - - -	- ซ - ดำ	- - มำ รำ	ดำ รำ - มำ	- ดำ - รำ	- มำ - ซำ	ลำ ซำ ดำ ลำ	ซำ มำ - รำ
- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - -	ล ดำ - ล	- ซ - ม	ร ด - ร
- - - -	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ม ร ด ล	- ซ - ด	- ล ซ ม	- ร - ด

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่วิถีขึ้นแบบชิด 2 เสียง และกระโดดข้ามขั้นคู่ 3 เสียง ทำให้เกิดสำเนียงลาว (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 1)

3.5.3 เพลงสำเนียงฝรั่ง

เพลงสำเนียงฝรั่ง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงฝรั่งยีเฮ็ม ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงฝรั่งยีเฮ็ม

- - - -	- ร - ซ	- - - ซ	- - ซ ซ	- - ล ทำ	- - ล ซ	- - - ร	- - ร ร
- - - -	- ร - ล	- - - ล	- - ล ล	- - - ซ	- - ล ทำ	- - ล ซ	- - - -
- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - ร ม	- - ฟ ร	- - - -	- - - -
- - ร ล	- - ร ซ	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ร	- - - -	- - ร ล	- - ร ล
- - - ล	- - ทำ ล	- - - ซ	- - - -	- - ทำ ซ	- - ทำ รำ	- - - รำ	- - มำ รำ
- - ดำ ทำ	- - ล ทำ	- - ซ ล	- - ทำ ซ				

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงวิถีลง และการเคลื่อนที่แบบกระตุกเสียง (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 3)

3.5.4 เพลงสำเนียงเขมร

เพลงสำเนียงเขมร มีด้วยการหลายบทเพลง เช่น เขมรไทรโยค เขมรพวง เขมรเหลือง เขมรเอวบาง เพลงเขมรพายเรือ เป็นต้น เพลงในลักษณะนี้จะเป็นการนำเพลงมาลดหรือเพิ่มระดับให้เป็นสำเนียงภาษาที่ต้องการ ในเพลงสำเนียงเขมรยังมีรูปแบบเพลงที่ใช้ในวงกันตรึม ทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของไทย ซึ่งจะมีทำนองในลักษณะเฉพาะและจะมีชื่อตามภาษาถิ่น เช่น อมตูก กัจปกาซาปาดาน กันเตรยโมเวยงูดตึก และกะโน๊บติงตอง เป็นต้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างทั้งสองลักษณะเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงเขมรพายเรือ สองชั้น

ท่อน 1

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

ท่อน 2

ซ ฟ ร ซ	- ฟ - ร	ซ ฟ ร ซ	- ฟ - ร	ซ ฟ ร ซ	- ฟ - ร	ล ฟ ล ซ	- ฟ - ร
- ร ำ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ด ำ	- ร ำ ด ำ ล	ด ำ ล ซ ฟ	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	- ฟ - ร

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

เพลงเขมรพายเรือ จะมีลักษณะการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองแบบชิดควบคู่กับกระสวนทำนองในห้องมี 2 ตัวโน้ตแบบเว้นเสียง ซึ่งจะให้ความรู้สึกแข็งกว่าลาว แต่ไม่ถึงกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง (ดังในวงเล็บเพลงเขมรพายเรือท่อน 1 บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8 และท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-6)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงกะโน๊บติงตอง

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

เพลงกะโน๊บติงตอง กระสวนทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงอยู่กับที่ (ดังในวงเล็บเพลงกะโน๊บติงตอง บรรทัดที่ 3)

3.5.5 เพลงสำเนียงพม่า

เพลงสำเนียงพม่า ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงพม่ารำขวาน ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงพม่ารำขวาน

ท่อนที่ 1

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

ท่อนที่ 2

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนอง มีลักษณะซ้ำท้ายเหมือนกันทั้งสองท่อน และเคลื่อนที่สอดคล้องกับตัวอย่างที่กล่าวข้างต้น (ดังในวงเล็บท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 4 ห้องที่ 1-4 และท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 3 ห้องที่ 5-8)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.6 เพลงสำเนียงแขก

เพลงสำเนียงแขก มีด้วยการหลายบทเพลง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงสำเนียงแขกใน 2 ลักษณะ ได้แก่ สำเนียงแขกชวา เช่น เพลงบุหรงกาก้า เพลงบูเซ็นซ๊อก และสำเนียงแขกแบบอินเดีย ตัวอย่างทำนองเพลงโหมโรงราโค ซึ่งผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงบุหรงกาก้า

ท่อน 1

- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ล	- ล ล	ล ซ - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ซ ซ	ซ ฟ - ซ
- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ล	- ล ล	ล ล – ร̣
- - - ด̣	- - - ท̣	- - - ซ	- - - ล	- - - ท̣	- - - ด̣	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ม - ด̣	- - - -	- ม - ร	- - - -	- - - -
- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ม	- - - -	- - - -
- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ม - ด̣	- - - -	- ม - ร	- - - -	- - - -
- - - ท̣	- ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - -	- - - -

เพลงบูเซ็นซ็อก

ท่อน 1

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

ท่อน 2

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

ท่อน 3

- - - ม	ซ ล ด̣ ม	ซ ล ด̣ ม	- ม - ม	- - - ร	ม ซ ล ร	ม ซ ล ร	- ร - ร
- - - ด	ร ม ซ ด	ร ม ซ ด	- ด - ด	- - - ล̣	ด ร ม ล̣	ด ร ม ล̣	- ล̣ - ล̣

ท่อน 4

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

ท่อน 5

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนองของเพลงบุหรงกาก้า ส่วนใหญ่มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเว้น 1 เสียง ทำนองแบบกระตุก (ดังในวงเล็บท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1) และมีลักษณะทำนองแบบเรียงเสียงขึ้นและลง ในลักษณะกระสวนทำนองแบบห่าง (ดังในวงเล็บท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4)

กระสวนทำนองของเพลงบูเซ็นซ็อกมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบยืนเสียง และทำนองหลักมีท่อนเดียวแต่เปลี่ยนลีลาของทำนองได้หลายรูปแบบ ดังโน้ตลูกตกของทุกท่อนเพลงในห้องที่ 4 และ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเพลงโหมโรงราโค บรรทัดที่ 8 – 11

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนองเพลงโหมโรงราโค มีการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงชิด ดังตัวอย่างในห้องที่ 5-8

3.5.7 เพลงสำเนียงญวน

เพลงสำเนียงญวน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงญวนทอดแห ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

เพลงญวนทอดแห

(- - - -	ด̣ ด̣ ด̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ซ - ด̣	- - - ร̣	ม̣ ร̣ ซ̣ ม̣	- - ซ̣ ร̣	ม̣ ด̣ ร̣ ม̣)
- - - -	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ - ล	- - - ด̣	- - - ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ด̣
- - - -	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ซ̣	- - - ด̣	- - - ล	- ซ - ม	ร ด - ร
(- - - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ร	- - - -	ม ร ด ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ด - ร)
(- - - -	- - - ด	- - - ม	- - - ด	- - ซ -	- ซ - ด	- - - - ม	- - - ด)
- - - -	- ม - ซ	- - - ม	- ซ - -	- ด̣ - ล	- ซ - ม	- ล - ซ	- ม - ร
(- - - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ร	- - - -	ม ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร)

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบถี่หรือเสียงชิด (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 5-8) และมีลักษณะเคลื่อนที่แบบยืนเสียงอยู่กับที่ (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 5 และบรรทัดที่ 8)

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงสำเนียงทางเหนือ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์และการวิเคราะห์เพลง ด้วยเหตุที่ผู้วิจัยเลือกกลองสะบัดชัย ซึ่งเป็นกลองของทางภาคเหนือ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงฟ้อนผีมด ซึ่งเป็นทำนองเพลงของทางภาคเหนือ

3.5.8 เพลงสำเนียงไทย

ในเพลงสำเนียงไทย มีด้วยการหลายบทเพลง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพลงที่มีสำเนียงทางภาคเหนือ ซึ่งนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงฟ้อนผีมด

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

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

กระสวนทำนอง มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบชิดและย้ำเสียง (ดังในวงเล็บ บรรทัดที่ 3)

ดังที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างเพลงสำเนียงต่าง ๆ ข้างต้น ทำให้ทราบถึง การเคลื่อนที่ของกระสวนทำนอง ที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีดนตรีไทยในเรื่องของเพลงสำเนียงภาษา อรรถรสในการสร้างสำเนียงที่เด่นชัดมิใช่อยู่ที่กระสวนทำนองเท่านั้น จังหวะ กลองและอุปกรณ์ประกอบจังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างความสมบูรณ์ให้แก่สำเนียงภาษานั้น ๆ อีกด้วย อีกทั้งยังมีองค์ประกอบด้านอื่น ๆ เช่น บันไดเสียง สำนวนเพลง เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบต่าง ๆ นี้ มาเป็นแนวทางในการประพันธ์และวิเคราะห์เพลง โดยแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงหลักมาจากการนำกระสวนจังหวะกลอง ลีลาที่เป็นลักษณะเฉพาะของการตีกลอง และลักษณะเด่นของการบรรเลงดนตรีของชาติแต่ละชาติมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวในบทต่อไปในเรื่องของผลงานการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
ผลงานการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน เป็นการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ในแบบขนบภักดิ์สบสมัย (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2-4) โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการนำกระสวนจังหวะกลองแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียน 10 ประเทศ มาสร้างสรรค์ถ่ายทอดผ่านบทเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ เพื่อสะท้อนเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีของประเทศต่าง ๆ การประพันธ์ในแบบขนบภักดิ์สบสมัย ผู้ประพันธ์ยังคงรักษาเรื่อง ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิลและเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการนำเสนอผลงานการประพันธ์และการวิเคราะห์เนื้อหาของการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งประกอบไปด้วยเนื้อหาในส่วนต่าง ๆ ในแต่ละบทเพลง โดยผู้วิจัยกำหนดเนื้อหาตามลำดับ ดังนี้

4.1 แรงบันดาลใจการประพันธ์ทำนองเพลง

4.2 ผลงานสร้างสรรค์การประพันธ์เพลง และการตั้งชื่อเพลง

- 4.2.1 เพลงสะโกไฎ
- 4.2.2 เพลงเบิกชัย
- 4.2.3 เพลงเรอบานา อานัค
- 4.2.4 เพลงดีบากัน
- 4.2.5 เพลงเรอบานา อีบู
- 4.2.6 เพลงปัตวาย
- 4.2.7 เพลงลาวปิง
- 4.2.8 เพลงเตยเซิน
- 4.2.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์
- 4.2.10 เพลงเกินดัง

4.3 รูปแบบการผสมวง

4.4 รูปแบบการบรรเลง

4.5 รายละเอียดของการวิเคราะห์

- 4.5.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต
- 4.5.2 การกำหนดบันไดเสียงหรือทาง
- 4.5.3 กลุ่มโน้ตสำเนียงเพลงภาษา
- 4.5.4 สัญลักษณ์กระสวนจังหวะกลอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

4.6.1 เพลงสะโกไฎ

4.6.2 เพลงเบิกชัย

4.6.3 เพลงเรอบานา อานัค

4.6.4 เพลงดีบากัน

4.6.5 เพลงเรอบานา อีบู

4.6.6 เพลงปัตวาย

4.6.7 เพลงลาวปิง

4.6.8 เพลงเตยเซิน

4.6.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์

4.6.10 เพลงเกินดัง

4.7 สรุปท้ายบท

4.8 ผลงานการแสดง

4.9 คุณค่าของบทประพันธ์

4.1 แรงบันดาลใจการประพันธ์เพลง

ในอดีตที่ผ่านมาบรมครูทางดนตรีได้กำหนดลักษณะเฉพาะของเพลงสำเนียงภาษาในเรื่องต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของสำเนียงเพลง เช่น การกำหนดลักษณะสำเนียงเพลงที่เกิดจากภาษาพูดและภาษาดนตรี การกำหนดชื่อเพลงที่ให้เกียรติเจ้าของภาษาโดยนำชื่อสำเนียงที่นำมาประพันธ์เพลงไว้นำหน้า การกำหนดกลองที่มาใช้ในสำเนียงเพลงต่าง ๆ เช่น สำเนียงจีน ใช้กลองชาตรีมาตีประยุกต์แทนกลองจีน สำเนียงพม่าใช้กลองยาวในการกำกับจังหวะ เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยนำกระสวนจังหวะกลองแต่ละประเทศ ในกลุ่มอาเซียน 10 ประเทศ มาเป็นแรงบันดาลใจและตบแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ โดยใช้หลักแนวคิดและทฤษฎีทางด้านดนตรี ซึ่งเป็นลักษณะการประพันธ์แบบต้นราก ทำนองที่ประพันธ์จะมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับกระสวนจังหวะของกลองและเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการผสมวงและรูปแบบการบรรเลง เพื่อให้บทเพลงที่ประพันธ์เกิดความสมบูรณ์ของสำเนียงเพลงมากยิ่งขึ้น

4.2 ผลงานการประพันธ์เพลง และการตั้งชื่อเพลง

การสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงจำนวน 10 เพลง โดยกำหนดชื่อของแต่ละเพลงแตกต่างกัน ได้แก่ กำหนดตามชื่อของกลอง กำหนดตามสำเนียงเพลง

และกำหนดตามบทบาทและความสำคัญ โดยเรียงลำดับเนื้อหาแต่ละประเทศตามตัวอักษรไทย เนื่องจากดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เป็นภาษาไทยและในฐานะปี 2562 ประเทศไทยได้รับมอบตำแหน่งประธานอาเซียนอย่างเป็นทางการ ซึ่งการนำเสนอผลงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้อยู่ในช่วงปีการศึกษา 2562 เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์สำคัญของประเทศ โดยมีเนื้อหาบทเพลงตามลำดับ ดังนี้

4.2.1 เพลงสะโกไฎ

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงสะโกไฎ ซึ่งคำว่าสะโก ภาษาเขมร แปลว่ากลอง คำว่าไฎ แปลว่ามือ โดยมีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงเขมร สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A (One Part Form) ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ กลุ่มเสียงทั้ง 2 กลุ่มนี้มีความสัมพันธ์กัน เช่น ถ้าบรรเลงเพลงไทยด้วยวงมโหรี ใช้ทางเพียงออล่าง แต่ถ้าบรรเลงเพลงไทยสำเนียงเขมรจะลดบันไดเสียงลงมาหนึ่งเสียง โดยเพลงไทยสำเนียงเขมรส่วนใหญ่จะใช้กลุ่มเสียงในสองกลุ่มนี้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของกลองที่ได้จากการสัมภาษณ์ เรียกว่า จังหวะมะลบโดง หรือแปลว่าใต้ต้นมะพร้าว ซึ่งมีความใกล้เคียงกับจังหวะกลองที่พบเห็นใช้กับเพลงประเภท 2 ชั้นอยู่ทั่วไปในวงดนตรีกันตรึมทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทย มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง โดยมีกระสวนจังหวะกลอง ดังนี้ / ปะ / เท่งเท่งเท่งเท่ง / ปะ / เท่งเท่งเท่งเท่ง / ปะ / เท่งเท่งเท่งเท่ง / เท่งเท่ง / เท่งเท่งเท่งเท่ง /

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง ปะ ใช้ ท แทนเสียง เท่ง และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองมือ (จังหวะมะลบโดง)

- - - ป	ท ท - ท	- - - ป	ท ท - ท	- - - ป	ท ท - ท	- ท ท -	ท ท ท ท
- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- X X -	X X X X

เพลงสะโกไฎ

- - - ร	ม ซ ม ล	- - - ซ	ล ท ร ล	- - - ร	ร ท ล ซ	- ม ซ -	ล ท ซ ล
- - - ซ	ล ซ ม ซ	- - - ซ	ล ท ซ ล	- - - ร	ม ซ ม ล	- ร ท -	ร ท ล ซ
- - - ล	ด ล ซ ฟ	- - - ฟ	ร ด ซ ล	- - - ล	ด ล ซ ฟ	- ด ล -	ซ ฟ ม ร
(- - - ฟซ	ฟซฟซฟซร	- - - ร	ฟซรฟซฟซ)	- - - ซ	ร ม ฟ ซ	- ด ฟ -	ม ฟ ซ ล

โน้ตบรรทัดที่ 4 ในวงเล็บ ใช้กลวิธีการบรรเลง เสียงกรูล หรือการรูดนิ้ว คือ การใช้ลักษณะการรูดจากนิ้วนางจากโน้ตเสียงฟาไปหาเสียงซอลโดยไม่เน้นเสียงฟา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองสะโกไฎ (จังหวะมะลบโดง) 1 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรี วงที่ 1 บรรเลงเพลงสะโกไฎ 1 เที่ยว โดยปี่อ้อบรรเลงล้อห้องที่ 1-4 ของบรรทัดที่ 1-3 และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับห้องที่ 5-8 บรรทัดที่ 1-3 ส่วนในบรรทัดที่ 4 เครื่องดนตรีทุกชนิดบรรเลงพร้อมกัน แล้วกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว

4.2.2 เพลงเบิกชัย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงเบิกชัย ตั้งชื่อตามบทบาทในอดีตที่นำมาใช้ในการตีเอาฤกษ์เอาชัยในการกระทำศึก โดยมีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว มีสำเนียงเพลงทางภาคเหนือของไทย สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A (One Part Form) โดยใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X ในการประพันธ์ เหตุผลเพราะการกำหนดเครื่องตีและเครื่องเป่าที่ใช้ในรูปแบบการผสมวงดนตรี บรรเลงกลุ่มเสียงนี้ได้เหมาะสมและถูกต้องตามหลักทฤษฎี นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองในขบวนแห่และการฟ้อนรำ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง โดยมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้ / โต๊ะต๊ะติ่งติ่ง / โต๊ะต๊ะ ติ่งติ่ง / โต๊ะต๊ะติ่งติ่ง / ติ่ง-ติ่ง /

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง โต๊ะ ใช้ ต แทนเสียง ต๊ะ ใช้ ตำ แทนเสียง ติ่ง และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย (จังหวะที่ใช้ในขบวนแห่และการฟ้อนรำ)

ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	- ตำ - ตำ
X X X X	X X X X	X X X X	- X - X

เพลงเบิกชัย

ซ ฟ ม ร	ม ร ด ร	ม ร ด ร	- ม - ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ร	- ม - ร
ซฺ ลฺ ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ร	- ม - ฟ	ซ ฟ ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ท ซ ล	- ร - ล
ลฺ ร ร ล	ร ล ร รำ	มำ รำ ดำ รำ	- ดำ - ล	ดำ ล ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	ล ท ซ ล	- ร - ล
ลฺ ร ร ล	ร ล ร รำ	มำ รำ ดำ รำ	- ดำ - ล	ดำ ล ซ ล	ซ ฟ ม ร	ม ร ด ร	- ม - ร

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย 4 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรี วงที่ 2 บรรเลงเพลงสะบัดชัย 2 เที่ยว แล้วกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว โดยทำนองเพลงเที่ยวที่ 2 จะใช้กลวิธีการหยุดเสียงพร้อมกันในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 แล้วตีเฉพาะกลองสะบัดชัยและฆ้องโหม่ง เพื่อเป็นการเน้นให้เสียงกลองสะบัดชัยและเสียงฆ้องโหม่งมีความโดดเด่น

4.2.3 เพลงเรอบานา อานัค

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงเรอบานา อานัค ซึ่งมาจากชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงแขก สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A (One Part Form)

ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X โน้ตกลุ่มนี้จะพบมากในเพลงไทยสำเนียงแขก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะ Inang Rhythm ซึ่งเป็นจังหวะพื้นฐาน และนำมาใช้ในการเต้นรำอาดุก์ อาดุก์ (Aduk-Aduk) ซึ่งเป็นการเต้นรำประกอบเพลงพื้นเมืองของชาวเกอดายันกลุ่มชาติพันธุ์พื้นเมืองในบรูไนเพื่อเฉลิมฉลองวันหยุดหรือช่วงสิ้นสุดฤดูเก็บเกี่ยว มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง โดยมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้ / PAK PAK / TUNG TUNG / TUNG TUNG / TUNG TUNG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัค (จังหวะ Inang Rhythm)

- - ป ป	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

เพลงเรอบานา อานัค

(- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ล - ซ	- - ฟ ร	- ฟ - ซ	- ล - ทำ	- ดำ - รำ
- - ล ล	- ทำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ทำ ล	- ทำ - ดำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ)
(- - ซ ซ	- ล - ทำ	- ดำ - รำ	- ดำ - ทำ	- - ล ซ	- ซ - ซำ	- ซำ - มำ	- มำ - รำ
- - รำ รำ	- รำ - ดำ	- - ดำ ดำ	- ทำ - ล	- - ซ ฟ	- ซ - รำ	- ดำ - ทำ	- ล - ซ)
(- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ล - ซ	- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ล - ซ
- - รำ รำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- - รำ รำ	- รำ - ดำ	- รำ - ทำ	- ล – ซ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัค (จังหวะ Inang Rhythm) 4 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรี วงที่ 3 บรรเลงเพลงเรอบานาอานัค 1 เที่ยว แล้วกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว เครื่องหมายในวงเล็บเปิดและวงเล็บปิดนั้น หมายความว่า ต้องบรรเลงกลับต้นในวงเล็บนั้นอีก 1 เที่ยว ก่อนที่จะบรรเลงประโยคอื่นต่อไป

4.2.4 เพลงดีบากัน

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงดีบากัน ซึ่งมาจากชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงฝรั่ง สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB (Two Part Form) ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ เหตุผลเพราะการกำหนดเครื่องตีและเครื่องเป่าที่ใช้ในรูปแบบการผสมวงดนตรี สามารถบรรเลงกลุ่มเสียงนี้ได้เหมาะสมและถูกต้องตามหลักทฤษฎี นอกจากนี้ยังใช้ลักษณะการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงฝรั่ง ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองที่ใช้ตี

ประกอบการแสดง Pag - apir หรือระบำพัด ซึ่งเป็นจังหวะพื้นเมืองการแสดงชนเผ่าในฟิลิปปินส์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์โดยมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้ / TUNG / TUNG TUNG TUNG / TUNG / TUNG TUNG TUNG / TUNG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองดีบากัน (จังหวะ Pag - apir หรือระบำพัด)

- - - ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - ตฺ	ตฺ ตฺ - ตฺ
- - - X	- X X X	- X - X	X X - X

เพลงดีบากัน

ท่อน 1

- - - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ดำ	- ทำ ล ซ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ
- - - ซ	- รำ รำ รำ	- มำ - มำ	รำ ดำ - ทำ	- - - ร	- ล ล ล	- ทำ - ล	ซ ฟ ม รฺ
- - - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ดำ	- ทำ ล ซ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ
- - - ซ	- รำ รำ รำ	- มำ - มำ	รำ ดำ - ทำ	- - - ร	- ล ล ล	- รำ - ดำ	ทำ ล - ซ

กลับต้น

ท่อน 2

- - - ม	ฟ ซ ล ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ	- - - มำ	- รำ ดำ ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ
- - - ร	ม ฟ ซ ล	- ล - ซ	ดำ ทำ - ล	- - - รำ	ดำ ทำ ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ล
- - - ม	ฟ ซ ล ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ	- - - มำ	- รำ ดำ ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ
- - - ร	ม ฟ ซ ล	- ล - ซ	ล ทำ - ล	- - - รำ	ดำ ทำ ล ซ	- รำ - ดำ	ทำ ล - ซ

กลับต้นท่อนที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองดีบากัน (จังหวะ Pag - apir) 4 จังหวะหน้าทับ ในการตีจบกระสวนจังหวะที่ 1 หรือ 1 หน้าทับ จะใช้ผ่างฮาด (ฆ้องจีน) คล้ายกังสาในวงกังสาฟิลิปปินส์ตีรับเสียงสุดท้ายของหน้าทับแต่ละรอบ และวงดนตรีวงที่ 2 บรรเลงเพลงกลองดีบากัน ซึ่งมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อนโดยท่อนที่ 1 บรรเลง 2 เที่ยว แล้วขั้นด้วยกระสวนจังหวะกลองดีบากัน 4 จังหวะหน้าทับ และจึงเริ่มบรรเลงท่อนที่ 2 อีก 2 เที่ยว

4.2.5 เพลงเรอบานา อีบู

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงเรอบานา อีบู ซึ่งมาจากชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงแขก สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB (Two Part Form) ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X ด้วยโน้ตกลุ่มนี้จะพบมากในเพลงไทยสำเนียงแขก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลองพื้นฐาน เรียกว่า จังหวะ Mambo Rhythm

ของการบรรเลงประกอบการแสดงลิเกหรือดิเกร์ บารัต (Dikir Barrat) ซึ่งเป็นการแสดงดนตรีกับการร้องประสานเสียงของชาวมาเลเซียมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงโดยมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้ / PAK / TUNG TUNG / PAK / TUNG TUNG TUNG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อีบู (จังหวะ Mambo Rhythm)

- - - ป	- ตฺ - ตฺ	- ป - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

เพลงเรอบานา อีบู

ท่อนที่ 1

- - - ด	- ร - ม	- ซ - ทำ	- ล - ซ	- - - ดำ	- ดำ - ทำ	- ทำ - ล	- ล - ซ
- - - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	(- - - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ)
- - - ด	- ร - ม	- ซ - ทำ	- ล - ซ	- - - ดำ	- ดำ - ทำ	- ทำ - ล	- ล - ซ
- - - ด	- ร - ม	- ฟ - ม	- ร - ด	(- - - ด	- ร - ม	- ฟ - ม	- ร - ด)

กลับต้น

ท่อนที่ 2

- - - ท	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- - - ร	- ม - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ร
- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	(- - - ทำ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ)
- - - ท	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- - - ร	- ม - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ร
- - - ร	- ม - ฟ	- ซ - ม	- ร - ด	(- - - ด	- ร - ม	- ฟ - ม	- ร - ด)

กลับต้นท่อนที่ 2

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากกระสวนจังหวะกลองเรอบานา อีบู (จังหวะ Mambo Rhythm) 4 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรีวงที่ 3 บรรเลงเพลงเรอบานา อีบู ซึ่งมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน โดยท่อนที่ 1 บรรเลง 2 เที่ยว แล้วขึ้นด้วยกระสวนจังหวะกลองเรอบานา อีบู 4 จังหวะหน้าทับ และจึงเริ่มบรรเลงท่อนที่ 2 อีก 2 เที่ยว ทำนองในวงเล็บใช้แมนโดลินเล่นเพียงชิ้นเดียว เมื่อบรรเลงกลับในเที่ยวที่สองแล้ว โน้ต 4 ห้องสุดท้ายในวงเล็บของท่อนที่ 2 บรรเลงพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.6 เพลงปัตวาย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงปัตวาย ซึ่งมาจากชื่อของกลองบทบาทและหน้าที่ของกลองปัตวายใช้ตีดำเนินทำนองในวงซายวาย ซึ่งต่างจากกลองชนิดอื่น ๆ ที่จะตีเพื่อให้จังหวะหรือประกอบจังหวะ ผู้วิจัยจึงได้นำจังหวะกลองยาวมาเป็นจังหวะยืนพื้น และได้นำรูปแบบการตีกลองปัตวาย มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงกลองปัตวาย โดยมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงพม่า สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB (Two Part Form) โดยใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ล ท ด X ม ฟ X เหตุผลเพราะการกำหนดเครื่องตีและเครื่องเป่าที่ใช้ในรูปแบบการผสมวงที่จะใช้บรรเลงสำหรับกลองชนิดนี้สามารถบรรเลงกลุ่มเสียงนี้ได้เหมาะสมและถูกต้องตามหลักทฤษฎี นอกจากนี้ยังใช้ลักษณะการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงพม่า โดยมีรายละเอียดของเพลงดังนี้

โดยใช้สัญลักษณ์ พ แทนเสียง เพลิ้ง ใช้ บ แทนเสียง บอม ใช้ ป แทนเสียง ปะ และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

จังหวะกลองยาว

- - - -	- พ - บ	- - - -	- พ - บ	- - - -	- พ - บ	- ป - -	- พ - บ
- - - -	- X - X	- - - -	- X - X	- - - -	- X - X	- X - -	- X - X

เพลงปัตวาย

ท่อนที่ 1

(- - - -	- - - ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ล - รֹ	ดֹ ทֹ ดֹ รֹ	ดֹ ทֹ ล ซ
- ร - ม	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ทֹ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ทֹ - มֹ	รֹ ดֹ รֹ มֹ	รֹ ดֹ ทֹ ล
- ทֹ - ล)	(- - - รֹ	มֹ รֹ มֹ รֹ	- - - ล	ทֹ ล ทֹ ล	- - - ร	ม ฟ ม ฟ	- ท - ล
- - - -	- - - ทֹ	- ทֹ - มֹ	- รֹ - ดֹ	- ทֹ - ล	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ท ร ม	ร ม ฟ ซ)						

กลับต้น

ท่อนที่ 2

(- ซฺ - ซ	- ซฺ - ซ	ทฺ ทฺ ทฺ ร	ม ม ม ซ	- ด - ดֹ	- ทฺ - ท	- ลฺ - ล	- ซฺ - ซ
- ลฺ - ล	- ลฺ - ล	ด ด ด ม	ฟ ฟ ฟ ล	ร รֹ ด ดֹ	ทฺ ท ลฺ ล	ด ดֹ ทฺ ท	ลฺ ล ซฺ ซ)

- - - -	(- - - รำ	มำ รำ มำ รำ	- - - ล	ทำ ล ทำ ล	- - - ร	ม ฟ ม ฟ	- ท - ล
- - - -	- - - ทำ	- ทำ - มำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ท ร ม	ร ม ฟ ซ)						

กลับต้นท่อนที่ 2

ด้วยกระสวนจังหวะของกลองปัตวาย มีรูปแบบการตีเป็นทำนองหลักของเพลงซึ่งต่างจากกลองชนิดอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอรูปแบบการบรรเลง

โดยเริ่มจากการตีจังหวะกลองยาว เป็นจังหวะเริ่มหรือเป็นจังหวะยืนพื้น 2 จังหวะหน้าทับแล้ววงดนตรี วงที่ 2 บรรเลงเพลงปัตวายตามรูปแบบต่อไปนี้

ท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 8 ตีกลองปัตวายพร้อมกับระนาดเอก เครื่องดนตรีที่สร้างทำนองชนิดอื่นบรรเลงรับพร้อมกัน บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-2 บรรเลงถึงโน้ตตัวซอล

บรรทัดที่ 2 ตีกลองปัตวายพร้อมกับระนาดเอก บรรทัดที่ 2 ในห้องที่ 2 ตั้งแต่โน้ตตัวลา จนถึงห้องที่ 8 เครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับพร้อมกันทั้งวง บรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เครื่องหมายในวงเล็บบรรเลงกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว แต่บรรเลงถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 8 ไม่บรรเลงบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1

บรรทัดที่ 3 บรรเลงพร้อมกันทั้งวง ตั้งแต่ ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 8 จะมีตะโพนมอญกับฉาบใหญ่ตีจังหวะขั้นก่อนทำนองในโน้ตตัวสุดท้ายห้องที่ 1 และโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 4

บรรทัดที่ 4 บรรเลงโดยใช้ปี่ชวาพร้อมกับกลองปัตวาย

บรรทัดที่ 5 เครื่องดนตรีชนิดอื่นรับพร้อมกัน เครื่องหมายในวงเล็บบรรเลงกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ตีกลองปัตวายพร้อมกับระนาดเอก และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับพร้อมกันทั้งวง ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ตีกลองปัตวายพร้อมกับระนาดเอก และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับพร้อมกันทั้งวง ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เครื่องหมายในวงเล็บบรรเลงกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว

บรรทัดที่ 3 บรรเลงพร้อมกันทั้งวง จะมีตะโพนมอญกับฉาบใหญ่ ตีจังหวะขั้นก่อนทำนองในโน้ตตัวสุดท้ายห้องที่ 1 และโน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 4

บรรทัดที่ 4 บรรเลงโดยใช้ปี่ชวาพร้อมกับกลองปัตวาย

บรรทัดที่ 5 เครื่องดนตรีชนิดอื่นรับพร้อมกัน เครื่องหมายในวงเล็บบรรเลงกลับต้นในลักษณะเดิมอีก 1 เที่ยว

4.2.7 เพลงลาวปิง

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงลาวปิง ซึ่งชื่อมาจากสำเนียงเพลงและชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงลาว สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A (One Part Form) ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ ด้วยเพลงไทยสำเนียงลาวส่วนใหญ่จะใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะกลอง ซึ่งมีกระสวนจังหวะคล้ายหน้าทับลาวของไทย มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง โดยมีกระสวนจังหวะกลอง ดังนี้ / ติงปะ / ตุบติง / ติงเทิงเทิง / ติงเทิงเทิง /

โดยใช้สัญลักษณ์ ตๆ แทนเสียง ติง ใช้ ตฺ แทนเสียง ตุบ ใช้ ป แทนเสียง ปะ ใช้ ท แทนเสียง เทิง และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองปิง (จังหวะพื้นเมืองลาว)

- ตๆ - ป	- ตฺ - ตๆ	- ตๆ ท ท	- ตๆ ท ท
- X - X	- X - X	- X X X	- X X X

เพลงลาวปิง

- - - -	- ด - ด	- ด ร ม	- ม ร ม	- - ซ ร	- - ซ ม	- ม ร ด	- ร ล฿ ด
- - ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	- - ร ม	ร ด ร ม	- ม ซ ม	ร ด ร ด
- ร ด ด	- ด - ด	- ด ร ม	ร ด ร ด	- ล ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ ล ดๆ	ล ซ ล ซ
- ซ฿ ล฿ ด	- ร ล฿ ด	- ด ร ม	- ม ร ม	- ด ร ม	ร ม ซ ซ฿	- ซ฿ ล฿ ด	- ร ล฿ ด

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองปิง 4 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรีที่ 2 บรรเลงเพลงลาวปิง 2 เที่ยว แล้วกลับต้นเริ่มจากกลองปิงในลักษณะเดิม ในเที่ยวหลังแคนบรรเลงห้องที่ 1-4 ของบรรทัดที่ 1-3 และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับห้องที่ 5-8 บรรทัดที่ 1-3 ส่วนในบรรทัดที่ 4 เครื่องดนตรีทุกชนิดบรรเลงพร้อมกัน

4.2.8 เพลงเตยเซิน

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงเตยเซิน ซึ่งมาจากชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงญวน สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A (One Part Form) ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ ด้วยเพลงไทยสำเนียงญวนส่วนใหญ่จะใช้กลุ่มเสียงนี้ และการกำหนดรูปแบบการผสมวงดนตรี สามารถบรรเลง กลุ่มเสียงนี้ได้เหมาะสมและถูกต้องตามหลักทฤษฎี นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของเพลง Dang dan

cung จังหวะของกลองคล้ายกับกระสวนจังหวะกลองที่ใช้ในเพลงชุด 12 ภาษาในเพลงสำเนียงญวน มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยมีกระสวนจังหวะกลองดังนี้ / PAK PAK TUNG / PAK PAK TUNG / PAK PAK TUNG / TUNG PAK PAK TUNG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ป แทนเสียง PAK ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองเตยเซิน (จังหวะเพลง Dang dan cung)

- - - ป	- ป - ตฺ	- - - ป	- ป - ตฺ	- - - ป	- ป - ตฺ	- ตฺ - ป	- ป - ตฺ
- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

เพลงเตยเซิน

- - - ดำ	- รำ - ล	- - - ล	- ดำ - รำ	- - - ดำ	- รำ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ
- - - มำ	- มำ - ล	- - - ล	- ดำ - รำ	- - - รำ	- มำ - ซ	- ล - รำ	- ดำ - ล
- - - ซ	- ซ - ล	- - - ซ	- ล - ร	- - - ร	- ม - ซ	- ล - ดำ	- รำ - ล
- - - มำ	- มำ - ล	- - - รำ	- รำ - ซ	- - - ซ	- ลฺ - ซ	- ล - รำ	- ดำ - ล

กลับต้น

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกระสวนจังหวะกลองเตยเซิน (จังหวะ Dang dan cung) 1 จังหวะหน้าทับ และวงดนตรีวงที่ 1 บรรเลงเพลงเตยเซิน 1 เที่ยว แล้วกลับต้นเริ่มจากกลองเตยเซินในลักษณะเดิม ในเที่ยวหลังปี่ภูไทบรรเลงห้องที่ 1-4 ของบรรทัดที่ 1-3 และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงรับห้องที่ 5-8 บรรทัดที่ 1-3 ส่วนในบรรทัดที่ 4 เครื่องดนตรีทุกชนิดบรรเลงพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์

ในส่วนของประเทศสิงคโปร์ ผู้วิจัยนำกลอง 2 ชนิด มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง ด้วยประเทศดังกล่าวมีลักษณะเป็นพหุทางวัฒนธรรม ซึ่งส่วนใหญ่ประชากรจะมาจาก 2 เชื้อชาติ คือ จีนกับอินเดีย ผู้วิจัยได้นำกลองไชนิสดรัม มาเป็นสัญลักษณ์แทนเชื้อชาติจีน และนำกลองทับบล้า มาเป็นสัญลักษณ์แทนเชื้อชาติแขกหรืออินเดีย ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงจีนแขกสัมพันธ์ ซึ่งชื่อมาจากสำเนียงเพลงที่ประพันธ์ โดยมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มีสำเนียงแขก และท่อนที่ 2 มีสำเนียงจีน สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ AB (Two Part Form) ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียง ปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ ด้วยเพลงไทยสำเนียงจีนและเพลงไทยสำเนียงแขกส่วนใหญ่จะใช้กลุ่มเสียงดังกล่าว

ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการตีกลองไชนิสดรัม จากการสัมภาษณ์แล้วนำมาเปรียบเทียบจังหวะการตีกลองในเพลงไทยสำเนียงจีน ด้วยลักษณะการตีที่มีรูปแบบคล้ายกัน ผู้วิจัยจึงได้นำกระสวนจังหวะดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยมีกระสวนจังหวะกลอง ดังนี้ / TUNG TUNG / TUNG TUNG TUNG TUNG / TUNG TUNG TUNG / TUNG / TUNG TUNG TUNG TUNG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง TUNG และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองไชนิสดรัม

- - - -	- - - ตฺ	- ตฺ - -	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - -	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ
- - - -	- - - X	- X - -	X X X X	- - - X	- X - X	- X - -	X X X X

ส่วนกลองทับบล้า ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการตีกลองทับบล้าจังหวะ Kaharwa มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยมีจังหวะกลองดังนี้ / TA NA GE NA / TA GE NA DHIN /

โดยใช้สัญลักษณ์ ท แทนเสียง TA ใช้ น แทนเสียง NA ใช้ ก แทนเสียง GE ใช้ ด แทนเสียง DHIN และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะกลอง

กระสวนจังหวะกลองทับบล้า (จังหวะ Kaharwa)

ท น ก น	ท ก น ด
X X X X	X X X X

เพลงจีนแขกสัมพันธ์

ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก

(- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ล - ทำ	- ดำ - ทำ	ล ซ - ล
- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ม – ฟ)
(- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- ดำ - ทำ	ล ซ - ล)
- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ม – ฟ)
(- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- มำ - ฟำ	ฟำ มำ - รำ
- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- - - -	- ล - รำ	- ดำ - ทำ	ล ซ - ล
- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ม – ฟ)
(- - - -	- - - รำ	- มำ ฟำ มำ	- ดำ - ดำ	รำ มำ - รำ	- ล - ล	- ดำ รำ ดำ	- รำ มำ รำ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน

(- - - -	- - - ด̣	- ด̣ - -	ซ ล ท̣ ด̣	- - - ร̣	- ม̣ - ด̣	- ด̣ - -	ซ ล ท̣ ด̣)
(- - - -	- - - ม	- ม - -	ซ ม ซ ล	- - - ล	- ด̣ - ม	- ล - -	ซ ล ม ซ
- - - -	- - - ม	- ม - -	ซ ม ซ ล	- - - ล	- ด̣ - ม	- ร - -	ม ร ม ด)
(- - - -	- - - ร̣	- ร̣ - -	ม̣ ร̣ ม̣ ด̣	- - - ล	- ด̣ - ร̣	- ร̣ - -	ม̣ ร̣ ม̣ ด̣)

กลับต้น

รูปแบบการบรรเลง เริ่มจากการตีกลองทับบล้า แบบจังหวะอิสระประมาณ 16 ห้อง จากนั้นตีกลองทับบล้าจังหวะ Kaharwa 8 จังหวะหน้าทับ วงดนตรีที่ 1 บรรเลงเพลงจีนแขกอาเซียนท่อนที่ 1 สำเนียงแขก 1 เที่ยว และขั้นด้วยจังหวะกลองไชนิส 2 จังหวะหน้าทับ และบรรเลงท่อนที่ 2 สำเนียงจีน โดยบรรเลง 2 เที่ยว เครื่องหมายในวงเล็บเปิดและวงเล็บปิดนั้น หมายความว่าบรรเลงกลับต้นในวงเล็บนั้นอีก 1 เที่ยว

4.2.10 เพลงเกินดัง

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ชื่อว่า เพลงเกินดัง ซึ่งมาจากชื่อของกลอง โดยมีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงชวา สังคีตลักษณ์ของเพลง เป็นลักษณะรอนโดฟอร์ม (Rondo Form) รูปแบบของเพลงแบบนี้จะมีแนวทำนองหลัก (AB) และแนวทำนองอื่นอีกหลายส่วน ส่วนสำคัญคือแนวทำนองหลักแรกจะวนมาขั้นอยู่ระหว่างแนวทำนองแต่ละส่วนที่ต่างกันออกไป ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X มาเป็นหลักในการประพันธ์ ด้วยเพลงไทยสำเนียงชวาส่วนใหญ่จะใช้กลุ่มเสียงนี้ ผู้วิจัยนำกระสวนจังหวะที่ใช้เป็นแบบฝึกหัดการตีกลองเกินดัง จังหวะ Jepong ที่ใช้เป็นจังหวะฝึกหัดเบื้องต้นกับเพลงลานจารัน (Lancaran) มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยมีกระสวนจังหวะดังนี้/ PONG PANG / PONG PANG / TUNG TUNG PONG / TAK PONG /

โดยใช้สัญลักษณ์ ป ใช้แทนเสียง PONG ใช้ ปั แทนเสียง PANG ใช้ ตฺ แทนเสียง TUNG ใช้ ปฺ แทนเสียง TAK และใช้เครื่องหมาย X แทนกระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง (จังหวะ Jepong)

- ป - ปั	- ป - ปั	ตฺ ตฺ - ป	- ปฺ - ป
- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

เพลงเกินดัง

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่

- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ม̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ซ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ม̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ซ - ล

ระนาดเอกเหล็ก

- - - ล	- - - ร̣	ร̣ ด̣ - ม̣	- - - ร̣	- - - ล	- - - ร̣	ร̣ ด̣ - ล	- - - ล

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ล	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ล	- - - ร̣	- - - ล	- - - ล

ระนาดเอก บรรทัดบนใช้มือขวา และบรรทัดล่างใช้มือซ้าย

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

ท่อนที่ 1 เริ่มบรรเลงทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ก่อน 8 ห้อง เพราะถือว่าฆ้องวงใหญ่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก บรรเลงโดยไม่มีจังหวะควบคุมแต่มีลักษณะช้า ต่อจากนั้นในเที่ยวที่ 2 บรรเลงรับด้วยระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก และกลองเกินดัง และในรอบที่ 3 และ 6 เพิ่มระนาดเอก โดยอัตราความเร็วที่ใช้บรรเลง จะใช้ความเร็วปานกลาง หรือประมาณอัตราจังหวะสองชั้น

บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่

ล ล - ซ	- ล - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -
ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -
ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -
ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ล ล - ซ	- ล - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣
- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ล
- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣
- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล

ระนาดเอกเหล็ก

- ล - ซ	- ล - ด̣	- - - -	- - - -	- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -
- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	- ล - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -
- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ซ	- - - ด̣	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - -	- - - -
- - - ด̣	- - - ด̣	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -
- - - ด̣	- - - ด̣	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -
- - - ด̣	- - - ด̣	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -

ระนาดเอก

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

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2 ใช้ลักษณะการบรรเลงล้อระหว่างวงดนตรีกับขลุ่ยเพียงออ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล

ระนาดเอกเหล็ก

ล - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ม̣ - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ล - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ม̣ - ด̣ -	ร̣ - ล -

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ล

ระนาดเอก

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

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 บรรเลงพร้อมกันทั้งวง 4 รอบ ด้วยจังหวะเร็วปานกลาง

บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่

(ล ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ม̣ ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ล ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ม̣ ด̣ ร̣ ล	- - - -)

ขลุ่ยเพียงออ

ล ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ม̣ ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ล ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	ม̣ ด̣ ร̣ ล	- - - -

ระนาดเอกเหล็ก

- ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	- ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	- ด̣ ร̣ ด̣	- - - -	- ด̣ ร̣ ล	- - - -

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ล	- - - -

ระนาดเอก

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

บรรทัดที่ 2 บรรเลงพร้อมกันแล้วใช้ลักษณะการบรรเลงหยุดเสียง บรรเลง 2 ห้อง หยุด 2 ห้อง

บรรทัดที่ 3 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ล

ระนาดเอกเหล็ก

ล - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ม̣ - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ล - ด̣ -	ร̣ - ด̣ -	ม̣ - ด̣ -	ร̣ - ล -

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ล

ระนาดเอก

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3 บรรเลงพร้อมกันทั้งวง 4 รอบ ด้วยจังหวะเร็วปานกลาง และเร่งจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ ในรอบที่ 4 ถอนจังหวะช้าลง

บรรทัดที่ 4 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ล

ขลุ่ยเพียงออ

- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ล

ระนาดเอกเหล็ก

ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ดำ -	ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ล -

ระนาดทุ้มเหล็ก

- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- - - ล

ระนาดเอก

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

บรรทัดที่ 4 เริ่มต้นทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ 8 ห้อง ในลักษณะเดียวกันกับท่อนที่ 1 ต่อจากนั้นในเที่ยวที่ 2 ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก และกลอง บรรเลงรับ ในเที่ยวที่ 3 - 6 เพิ่มระนาดเอกบรรเลงพร้อมกัน ด้วยจังหวะเร็วปานกลางเพื่อจะเชื่อมรูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 รูปแบบการผสมวง

การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เพื่อผสมผสานในวงดนตรีให้มีความใกล้เคียงกับรูปแบบวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ของแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียน เพื่อให้เกิดอรรถรสและสำเนียงเพลงประเทศต่าง ๆ ได้มากที่สุด ดังนี้

1. เพลงสะโกไฎ ใช้เครื่องดนตรีไทย และผสมเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์วงกันตรึม ได้แก่ ซอกันตรึม ปี่อ้อ วงที่จะใช้บรรเลงจึงประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอกันตรึม จะเข้ ปี่อ้อ ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้ กลองมือ (สะโกไฎ) ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และโหม่ง ซึ่งมีลักษณะสอดคล้องกับวงดนตรีพื้นเมืองของประเทศกัมพูชา โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่อ้อ กรอเปอ (จะเข้) จับเปย (กระจับปี่) ขะแซเฎียว (พิณน้ำเต้า) ตรัวแขมร์ (ซอสามสาย) ตรัวโซธม (ซอด้วง) และตรัวอู้ (ซออู้)

2. เพลงเบิกชัย ใช้การผสมวงดนตรีลักษณะวงป่าดก้องหรือวงเต่งถิ้ง ของภาคเหนือ ได้แก่ ปี่แน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉาบใหญ่ ฆ้องโหม่ง 2 ใบ และกลองสะบัดชัย

3. เพลงเรอบานา อานัค ใช้เครื่องดนตรีวงภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่รับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสาน ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์เดียน แมนโดลิน แทมโบริน ฆ้องโหม่ง และกลองเรอบานา อานัค ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงดนตรีของบรูไน ที่ได้รับอิทธิพลทางดนตรีของตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับดนตรีพื้นเมือง

4. เพลงดีบากัน ใช้เครื่องดนตรีประเภทตีและเป่าเป็นหลัก ได้แก่ ปี่นอกต่ำ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กรับ ฉาบเล็ก แทมโบริน ผ่างฮาดหรือกังสา (ฆ้องไม่มีปุ่ม) และกลองดีบากัน ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงกูลินตัง (Kulintang) ที่ประกอบไปด้วยเครื่องตีและเป่าเป็นหลัก

5. เพลงเรอบานา อีบู ใช้เครื่องดนตรีวงภาคใต้ตอนล่างของไทย ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอเดียน แมนโดลิน แทมโบริน มาราคัส ฆ้องโหม่ง และกลองเรอบานา อีบู ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงดนตรีของประเทศมาเลเซีย ที่ได้รับอิทธิพลของตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับดนตรีพื้นเมือง

6. เพลงปัตวาย ใช้เครื่องดนตรีประเภทตีและเป่าเป็นหลัก ได้แก่ ปี่ชวา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพนมอญ กลองยาว ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ ฉิ่ง และกลองปัตวาย ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงซายวายของพม่า ที่ประกอบไปด้วยเครื่องตีและเป่าเป็นหลัก

7. เพลงลาวปิง ใช้เครื่องดนตรีประเภทตีและเป่าเป็นหลัก ได้แก่ แคน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง และกลองปิง ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงดนตรีลาวเดิม หรือเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วงมโหรี

8. เพลงเตยเซิน ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก ได้แก่ ปี่ภูไท ซอด้วง ซออู้ เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu) ผ่าง แต๋ว และกลองเตยเซิน รูปแบบวงดนตรีมีลักษณะที่สอดคล้องกับวงดนตรีราชพิธีของเวียดนาม ซึ่งมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเป่า เป็นหลัก

9. เพลงจีนแขกสัมพันธ์ ใช้เครื่องดนตรี ได้แก่ ขลุ่ยพียงออ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ปี่ชวา ฉิ่ง ฉาบใหญ่ เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu) ผ่าง แต๋ว โหม่ง และกลองทับบล้าและกลองไชนิส ซึ่งมีลักษณะที่สอดคล้องกับวงดนตรีของเชื้อชาติจีนและอินเดีย ที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก

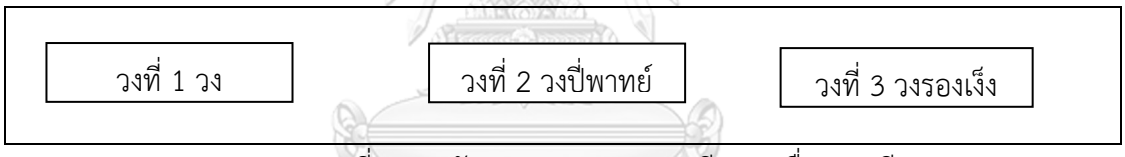
10. เพลงเกินดัง ใช้เครื่องดนตรีประเภทตีและเป่าเป็นหลัก ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องหุ่ย 2 ใบ และกลองแขก ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่สอดคล้องกับวงดนตรีกาเมลัน ที่มีเครื่องดนตรีประเภทตีและเป่าเป็นหลัก

จากรายละเอียดการผสมเครื่องดนตรีในวงดนตรีดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำมาจัดทำแผนภาพการจัดวงดนตรีที่เป็นหลักในการบรรเลงได้ 3 วง ได้แก่ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงภาคใต้ตอนล่าง อีกทั้งนำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่ไม่ได้อยู่ในวงดนตรีหลักมาผสมผสาน และปรับลดเครื่องดนตรีในวงดนตรีหลักตามรายละเอียดที่นำเสนอ เพื่อให้เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่มีความสอดคล้องกับสำเนียงเพลงของประเทศต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม

ในงานวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญเกี่ยวกับกลอง ดังนั้นจึงได้จัดเครื่องดนตรีกลองจากประเทศต่าง ๆ ยกระดับพื้นให้สูงกว่าวงดนตรีที่ใช้บรรเลงทั้ง 3 วง โดยตั้งไว้ทางด้านหลัง และจัดเรียงกลองแต่ละประเทศตามลำดับการเข้าร่วมในประชาคมอาเซียน โดยการเริ่มก่อตั้งโดยปฏิญญากรุงเทพ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ.2510 มีประเทศสมาชิก จำนวน 5 ประเทศ คือ มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ และไทย ลำดับต่อมาบรูไน เข้าเป็นสมาชิก เมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2527 เวียดนาม เข้าเป็นสมาชิก เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ.2538 ลาวและพม่า เข้าเป็นสมาชิก เมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2540 และกัมพูชา เข้าเป็นสมาชิก เมื่อวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2542 โดยเรียงลำดับกลองจากด้านขวามือของผู้ชมไปทางซ้าย โดยเริ่มจากกลองเรอบานา อีบู กลองเกินดัง กลองดีบากัน กลองไชนิสดรัม กลองทับบล้า กลองสะบัดชัย กลองเรอบานา อานัค กลองเตยเซิน กลองปิง กลองปัตวาย และกลองสะโกไฎ

ดังมีรายละเอียดตามแผนภาพการจัดวงดนตรีภาพรวมของทุกวง และจำแนกวงดนตรีหลักตามแผนภาพการจัดวงดนตรี ดังนี้

การจัดภาพรวมของวงดนตรีและเครื่องดนตรี



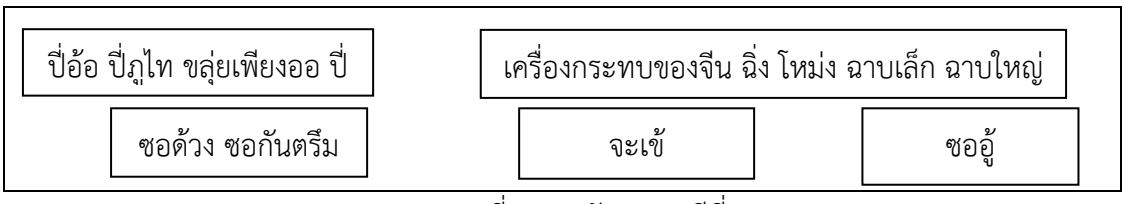
แผนภาพที่ 1 การจัดภาพรวมของวงดนตรีและเครื่องดนตรี

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วงที่ 1 ใช้บรรเลงกับเพลงสะโกไฎ เพลงเตยเซิน และจีนแขกสัมพันธ์

การจัดวงดนตรีที่ 1

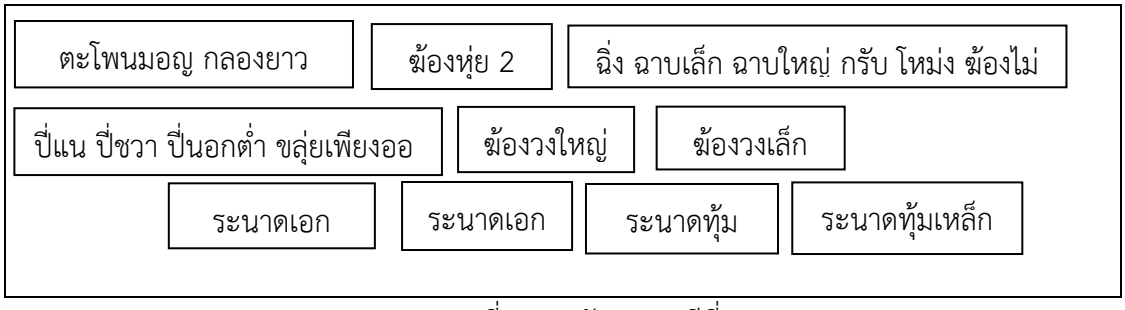


แผนภาพที่ 2 การจัดวงดนตรีที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

วงที่ 2 ใช้บรรเลงกับเพลงเบิกชัย เพลงปัตวาย เพลงดีบากัน เพลงลาวปิง และเพลงเกินดัง

การจัดวงดนตรีที่ 2



แผนภาพที่ 3 การจัดวงดนตรีที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

วงที่ 3 ใช้บรรเลงกับเพลงเรอบานา อานัค และเพลงเรอบานา อีบู

การจัดวงดนตรีที่ 3

แผนภาพที่ 4 การจัดวงดนตรีที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

4.4 รูปแบบการบรรเลง

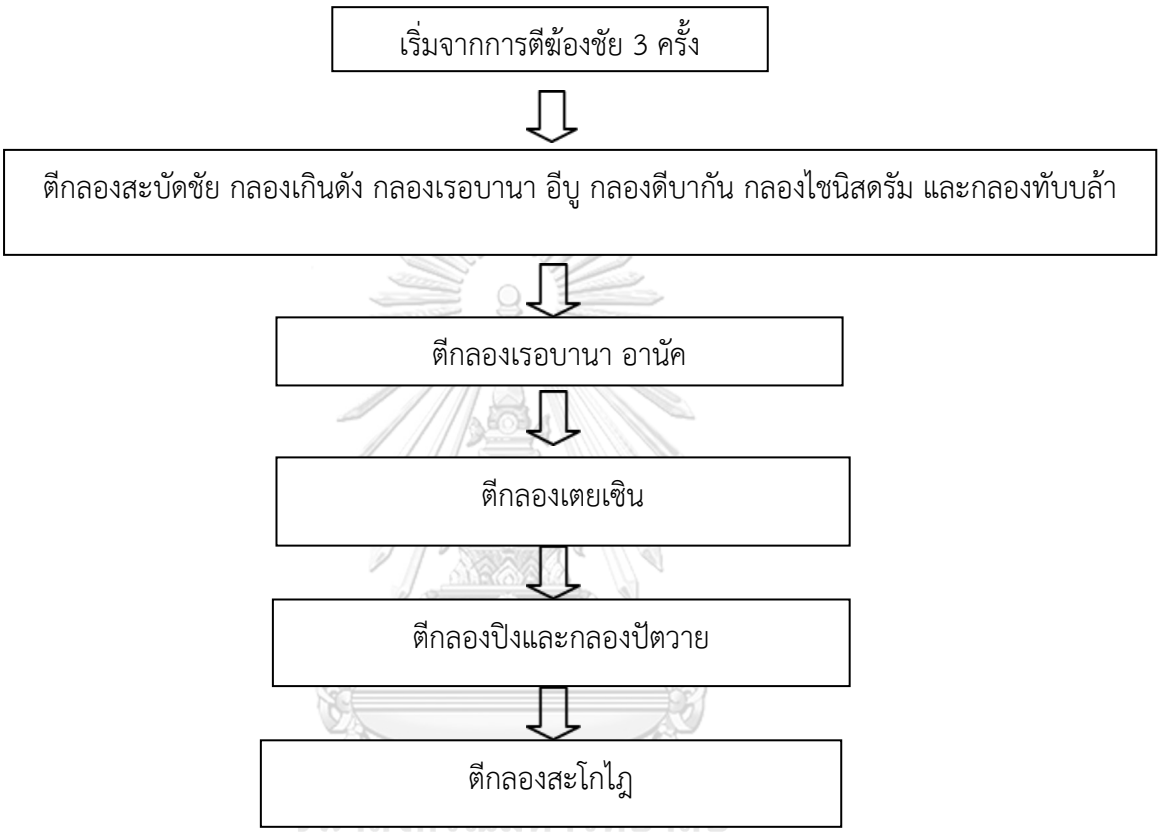
รูปแบบการบรรเลงเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ชื่อว่าเบิกชัย ช่วงที่ 2 ชื่อว่าสัมพันธ์อาเซียน และช่วงที่ 3 ชื่อว่าเอกภาพอาเซียน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ช่วงที่ 1 เบิกชัย ผู้วิจัยเริ่มจากการตีโหม่งหรือฆ้องชัย 3 ครั้ง ตามความเชื่อของคนไทยในเรื่องของการเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ จะเริ่มทำการสิ่งใดก็ตามจะใช้โหม่งหรือฆ้องชัยตีเพื่อเอาฤกษ์เอาชัย หรือเพื่อความเป็นสิริมงคล และโหม่งหรือฆ้องชัยนั้น ถือว่าเครื่องดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมของอุษาคเนย์ คำว่า ฆ้อง มีรากฐานจากภาษาตระกูลชวา-มลายู ว่า gong คู่กับระฆัง เอกสารโบราณใช้คู่กันว่า ระฆ้อง-ระฆัง หรือ รังฆ้อง-รังฆัง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2559: 108)

โดยเริ่มตีฆ้องชัย 3 ครั้ง ต่อจากนั้นตีกลองแต่ละประเทศเพื่อเป็นสื่อถ่ายทอดนำเสนอประวัติความเป็นมาของการรวมตัวก่อตั้งประชาคมอาเซียนของแต่ละประเทศตามลำดับปีพุทธศักราช โดยผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของกลองแต่ละประเทศมาสร้างสรรค์ผสมผสานเป็นกระสวนจังหวะกลองขึ้นใหม่ และตีสอดรับกันประเทศละ 2 จังหวะหน้าทับของกลองสะบัดชัย จนกว่าจะครบทั้ง 10

ประเทศตามลำดับ โดยกำหนดการตีกลองจบหนึ่งกระสวนจังหวะกลองสะบัดชัยใช้ฆ้องชัยตีรับเสียงสุดท้ายของกลองแต่ละชนิด 1 ครั้ง ต่อจากนั้นเมื่อกลองของทุกประเทศตีสอดรับกันครบ จึงเริ่มเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นอีก 6 จังหวะหน้าทับของกลองสะบัดชัย แล้วกำหนดให้กลองทุกชนิดตีรัวกลองจบเสียงหยุดพร้อมกัน

รูปแบบการบรรเลงในช่วงที่ 1



CHULALONGKORN UNIVERSITY

แผนภาพที่ 5 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำกระสวนจังหวะของกลองแต่ละประเทศมาสร้างสรรค์ผสมผสานเป็นกระสวนจังหวะกลองตีสอดรับกัน โดยเริ่มจากกลอง 5 ประเทศที่ก่อตั้ง และตามด้วยกลองประเทศต่าง ๆ ตามลำดับการเข้าร่วมจนครบ 10 ประเทศ เพื่อแสดงถึงการรวมตัวและความสามัคคีในประชาคมอาเซียน โดยมีกระสวนจังหวะ ดังนี้

กระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย

ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	ตฺ ต ตำ ตำ	- ตำ - ตำ
X X X X	X X X X	X X X X	- X - X

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง

- ป - ปำ	- ป - ปำ	ตฺ ตฺ - ป	- ปฺ - ป
- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

กระสวนของกลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu)

- - - ป	- ตฺ - ตฺ	- ป - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

กระสวนจังหวะกลองดีบากัน

- - - ตฺ	- ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - ตฺ	ตฺ ตฺ - ตฺ
- - - X	- X X X	- X - X	X X - X

กระสวนจังหวะกลองไชนิสดรัม

- - - -	- - - ตฺ	- ตฺ - -	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ
- - - -	- - - X	- X - -	X X X X

กระสวนจังหวะกลองทับบล้า

- - - -	- - - -	ท น ก น	ท ก น ด
- - - -	- - - -	X X X X	X X X X

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัค

- - ป ป	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ	- ตฺ - ตฺ
- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

กระสวนจังหวะกลองเตยเซิน

- - - -	- - - ป	- - - ป	- - - ตฺ
- - - -	- - - X	- - - X	- - - X

กระสวนจังหวะกลองปิง

- ตำ - ป	- ตฺ - ตำ	- ตำ ท ท	- ตำ ท ท
- X - X	- X - X	- X X X	- X X X

กระสวนกลองปัตวาย ผู้วิจัยให้ตีแบบอิสระด้วยกลองชนิดนี้มีหน้าที่ดำเนินทำนอง

กระสวนจังหวะกลองสะโกไฎ

- - - -	- - - -	- - - ป	ท ท - ท
- - - -	- - - -	- - - X	X X - X

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 2 สัมพันธ์อาเซียน ประกอบไปด้วยเพลงทั้งหมด 10 เพลง โดยมีกระสวนจังหวะกลองเป็นตัวเชื่อมทำนองแต่ละประเทศ ยกเว้นเพลงกลองเกินดัง ที่ขึ้นด้วยทำนองก่อนแล้วจึงนำกระสวนจังหวะกลองบรรเลงเข้ากับทำนอง เพื่อให้เกิดสุนทรียะในรูปแบบของวงกาเมลันของประเทศอินโดนีเซีย

ในช่วงที่ 2 ผู้วิจัยเรียงลำดับเพลงตามลักษณะจังหวะที่เริ่มจากช้าไปหาเร็วเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของสุนทรียรสในการรับชมและรับฟัง

รูปแบบการบรรเลงในช่วงที่ 2

1. กลองมือ	→	เพลงสะโกไฎ
2. กลองเตยเขิน	→	เพลงเตยเขิน
3. กลองปิง	→	เพลงลาวปิง
4. กลองดีบากัน	→	เพลงดีบากัน
5. กลองเรอบานา อานัค	→	เพลงเรอบานา อานัค
6. กลองเรอบานา อีบู	→	เพลงเรอบานา อีบู
7. กลองสะบัดชัย	→	เพลงเบิกชัย
8. กลองทับบล้า และกลองไชนิส	→	เพลงจีนแขกสัมพันธ์
9. กลองยาว	→	เพลงปัตวาย
10. กลองเกินดัง	→	เพลงเกินดัง

แผนภาพที่ 6 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงที่ 3 เอกภาพอาเซียน เป็นการแสดงถึงเอกภาพของการรวมตัวในประชาคมอาเซียน โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลง ชื่อว่า เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ โดยการนำทำนองเพลงทั้ง 10 เพลง มาเปรียบเทียบและวิเคราะห์หาทำนองที่มีสำนวนคล้ายกัน โดยใช้ทำนองหลักแบบสำนวนไทยในการวิเคราะห์เปรียบเทียบ เมื่อพบทำนองที่มีสำนวนคล้ายกันแล้ว จึงนำทำนองมาเปลี่ยนให้

เป็นสำนวนไทยอีกชั้นหนึ่ง และแต่งเติมทำนองให้เป็นลักษณะวรรคถามและวรรคตอบจนครบ 2 บรรทัด จากนั้นผู้วิจัยได้นำเครื่องกำกับจังหวะที่ใช้ในพลงที่ประพันธ์ทั้ง 10 เพลง ได้แก่ เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu) แต๋ว ผ่างฮาด และฆ้องหรือโหม่ง มาผสมผสานและสร้างกระสวนจังหวะขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับกระสวนทำนองของเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ เพื่อใช้ในการเชื่อมกับทำนองเพลงและแสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีของประเทศในอุษาคเนย์

รูปแบบการบรรเลงในช่วงที่ 3 เรียงลำดับ ดังนี้

1. เริ่มจากการตีเครื่องกำกับจังหวะที่ผสมผสานกระสวนจังหวะขึ้นใหม่ โดยตีนำมาก่อนวงดนตรี 2 เที่ยว จากนั้นวงดนตรีบรรเลงเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ โดยที่เครื่องกำกับจังหวะตีไปพร้อมกับทำนองเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

2. วงดนตรีบรรเลงเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ 2 เที่ยว แล้วหยุดให้เครื่องกำกับจังหวะที่ผสมผสานขึ้นใหม่ตีในลักษณะเดิม 2 เที่ยว จากนั้นวงดนตรีบรรเลงเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์อีก 2 เที่ยว โดยที่เครื่องกำกับจังหวะตีไปพร้อมกับทำนองเพลง

3. วงดนตรีบรรเลงทำนองเพลงกลองอาเซียนทีละวรรคสลับกับเครื่องกำกับจังหวะที่ผสมผสานกระสวนจังหวะขึ้นใหม่และสลับกับกระสวนจังหวะกลองทีละประเทศ โดยเริ่มจากเครื่องกำกับจังหวะก่อน 4 ห้อง และตามด้วยกระสวนจังหวะกลองโดยเรียงลำดับกลองตามรูปแบบการบรรเลงในช่วงที่ 2 จนครบทุกประเทศ

4. วงดนตรีทุกวงบรรเลงทำนองวรรคที่ 1 พร้อมกัน โดยสลับกับกลองทั้งหมด 2 รอบ แล้วตัดทอนทำนองวรรคที่ 1 จาก 4 ห้องเพลงเหลือ 2 ห้อง บรรเลง 4 เที่ยวสลับกับกลอง และทำนองห้องเดียว 6 เที่ยวพร้อมกับกลอง โดยเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นแล้วหยุดเสียงพร้อมกันในห้องที่ 6 และรับพร้อมกันในห้องที่ 8 อีกครั้ง จากนั้นฆ้องชัยตีรับ 1 ครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบการบรรเลงในช่วงที่ 3

แผนภาพที่ 7 รูปแบบการบรรเลงช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระสวนจังหวะที่สร้างขึ้นใหม่ ตี 2 เที่ยว

- X X X	- X - X	- X X -	X X - X	- X X X	- X - X	- X X -	X X - X

การตีกระสวนจังหวะที่สร้างขึ้นใหม่ ใช้เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu) และแต๋ว ตีตามกระสวนจังหวะพร้อมกันทั้ง 8 ห้องเป็นจังหวะยืน เสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ใช้ผ่างตีรับ 1 ครั้ง และเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 ใช้ฆ้องชัยหรือโหม่งตีรับ 1 ครั้ง

เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

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

- ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ม	- ร - ด	เครื่องกำกับจังหวะตีรับ 4 ห้อง โดยตัดทอนจังหวะเสียงสุดท้ายในห้องที่ 2 ใช้ผ่างตีรับ 1 ครั้ง และเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ใช้ฆ้องชัยหรือโหม่งตีรับ 1 ครั้ง		
- ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ล ซ	กลองสะโกไฎ ตีรับ 4 ห้อง		
- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ม	กลองเตยเซิน ตีรับ 4 ห้อง		
- ร ร ร	- ด - ร	ด ท - ด	- ด - ด	กลองปิง ตีรับ 4 ห้อง		
- ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองดีบากัน ตีรับ 4 ห้อง		
- ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ล ซ	กลองเรอบานา อานัค ตีรับ 4 ห้อง		
- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ม	กลองเรอบานา อีบูตีรับ 4 ห้อง		
- ร ร ร	- ด - ร	ด ท - ด	- ด - ด	กลองไชนิส ตีรับ 4 ห้อง		
- ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทับบล้า ตีรับ 4 ห้อง		
- ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ล ซ	กลองสะบัดชัย ตีรับ 4 ห้อง		
- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ม	กลองปัตวาย ตีรับ 4 ห้อง		
- ร ร ร	- ด - ร	ด ท - ด	- ด - ด	กลองเกินดัง ตีรับ 4 ห้อง		
- ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศ ตีรับ 4 ห้อง		
- ด ด ด	- ซ - ด	ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศ ตีรับ 4 ห้อง		
ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศตีรับ				
ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศตีรับ				
ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศตีรับ				
ซ ด ซ ม	- ร - ด	กลองทุกประเทศตีรับ				
- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	เครื่องดนตรีประเภทตีใช้กลวิธีการตีกวาดเครื่องดนตรีชนิดอื่นรับเสียงโดห้องที่ 8

การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน มีลักษณะการบรรเลงและการเชื่อมต่อบทเพลงที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงนำเสนอตารางรูปแบบการนำเสนอและการบรรเลงและการปรับวง ดังนี้

ลำดับ	กระสวนจังหวะกลอง		เพลงที่ประพันธ์	
	การขึ้นเพลง	การลงจบ	วิธีการเชื่อมต่อ	วิธีการส่งต่อ
1	ฆ้องชัย ตี 3 ครั้ง	เสียงฆ้องชัย	เสียงฆ้องชัย	เสียงฆ้องชัย
	กลองทั้ง 10 ประเทศตี จังหวะสอดรับที่ ผสมผสานขึ้นใหม่	กลองทุกชนิดตีรัว และกำหนดหยุด เสียงพร้อมกัน	กลองแต่ละชนิดตี สอดรับตามลำดับที่ เข้าร่วมประชาคม อาเซียน	กลองและเครื่อง กำกับจังหวะ ทั้งหมดหยุดเสียง ขาดพร้อมกัน
2	1. กลองสะโกไฎ ตีนำ 1 จังหวะหน้าทับ	อัตราจังหวะ 2 ชั้น	วงดนตรีบรรเลง เพลงสะโกไฎ แนวบรรเลงตาม จังหวะกลอง	ส่งตามแนว จังหวะที่บรรเลง
	2. กลองเตยเซิน นำ 1 จังหวะหน้าทับ แนวช้า	จบตามแนวที่บรรเลง และหยุดในเสียง สุดท้ายของกลองที่ รับจังหวะแรก	วงดนตรีบรรเลง เพลงเตยเซิน แนวบรรเลงตาม จังหวะกลอง	ส่งตามแนวที่ บรรเลง
	3. กลองปิง นำ 4 จังหวะ ตั้งแนว เร็วกว่าเพลงเตยเซิน 1 เท่า	อัตราจังหวะ 2 ชั้น	วงดนตรีบรรเลง เพลงลาวปิง แนวบรรเลงตาม จังหวะกลอง	ส่งตามแนวที่ บรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	กระสวนจังหวะกลอง		เพลงที่ประพันธ์	
	การขึ้นเพลง	**การลงจบ**	**วิธีการเชื่อมต่อ**	**วิธีการส่งต่อ**
	4. กลองดีบากัน ตีนำ 4 จังหวะ แนวเดียวกับ เพลงลาวปิง	แนวปานกลาง	วงดนตรีบรรเลง เพลงดีบากันแนว บรรเลงตามจังหวะ กลอง	ส่งตามแนว จังหวะที่บรรเลง
	5. กลองเรอบานา อานัค ตีนำ 4 จังหวะ แนวเดียวกับ เพลงดีบากัน	แนวปานกลาง	วงดนตรีบรรเลง เพลงเรอบานา อานัค แนวบรรเลง ตามจังหวะกลอง	ส่งตามแนวที่ บรรเลง
	6.กลองเรอบานา อีบู นำ 4 จังหวะแนว เดียวกับ เพลงเรอบานา อานัค	แนวปานกลาง	วงดนตรีบรรเลง เพลงเรอบานา อีบู แนวบรรเลงตาม จังหวะกลอง	ส่งตามแนวที่ บรรเลง
	7. กลองสะบัดชัย ตีนำ 4 จังหวะ ตั้งแนวเร็วโดยเชื่อมกับ เพลงเรอบานา อีบู	แนวเร็ว	วงดนตรีบรรเลง เพลงเบิกชัย แนว บรรเลงตามจังหวะ กลอง	แนวเดียวที่ บรรเลงหยุดเสียง ขาดพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	กระสวนจังหวะกลอง		เพลงที่ประพันธ์	
	การขึ้นเพลง	**การลงจบ**	**วิธีการเชื่อมต่อ**	**วิธีการส่งต่อ**
	8. กลองทับบล้า ตีนำจังหวะอิสระแนวช้าแล้วเข้าจังหวะเร็ว 8 จังหวะหน้าทับ	อัตราจังหวะชั้นเดียว	วงดนตรีบรรเลงเพลงจีนแขกสัมพันธ์ ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก แนวบรรเลงตามจังหวะกลอง	หยุดเสียงขาดพร้อมกัน
	9. กลองไชนิสดรัม นำ 2 จังหวะ ตั้งแนวตามท่อนที่ 1	ฉิ่งตีอัตราจังหวะแบบ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ ความเร็วปานกลาง	วงดนตรีบรรเลงเพลงจีนแขกสัมพันธ์ ท่อนที่ 2 สำเนียงจีนแนวบรรเลงตามจังหวะกลอง	หยุดเสียงขาดพร้อมกัน
	10. กลองยาวและเครื่องกำกับจังหวะ ตีนำ 2 จังหวะแนวตามเพลงจีนแขกสัมพันธ์	อัตราจังหวะชั้นเดียว	กลองปัตวายตีนำพร้อมระนาดเอกเพลงปัตวายและรับด้วยวงดนตรี	หยุดเสียงขาดพร้อมกัน
	11. ฆ้องวงใหญ่บรรเลง ขึ้นนำแนวช้าและเร่งแนวขึ้นปานกลาง	แนวปานกลาง	กลองเกินดัง และเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงเพลงเกินดังแนวบรรเลงตามจังหวะเดิมจากฆ้อง	แนวเดียวที่บรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	กระสวนจังหวะกลอง		เพลงที่ประพันธ์	
	การขึ้นเพลง	การลงจบ	วิธีการเชื่อมต่อ	วิธีการส่งต่อ
3	12. ตีกระสวนจังหวะที่ผสมผสานขึ้นใหม่	เร่งจังหวะเร็วขึ้นในโน้ตตัวโด บรรทัดสุดท้ายของเพลงห้องที่ 1-6 แล้วหยุดเสียงพร้อมกันในห้องที่ 6 และรับพร้อมกันห้องที่ 8 โดยเครื่องดนตรีประเภทตี ใช้กลวิธีตีกวาด เครื่องดนตรีชนิดอื่นรับเสียงโด	วงดนตรีทุกวงบรรเลงเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ 2 เที่ยว และบรรเลงที่ละวรรคสลับกับการตีกลองเรียงทีละประเทศจนครบ 10 ประเทศ แล้วตัดทอนทำนองจนจบพร้อมกัน	

ตารางที่ 2 รูปแบบการนำเสนอและการปรับวงการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน

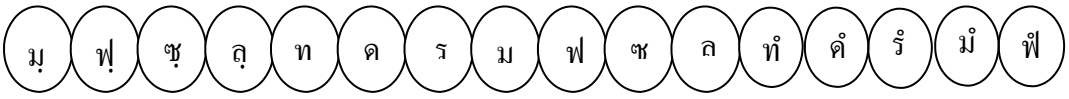
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5 รายละเอียดของการวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้กำหนดลำดับเพลงในการวิเคราะห์ โดยเรียงชื่อประเทศตามอักษรไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต และทางที่ใช้ในการวิเคราะห์แต่ละบทเพลง ดังนี้

4.4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

การกำหนดสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตบันทึกโน้ตในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตตัวอักษรในการบันทึกและวิเคราะห์ ดังนี้



แผนภาพที่ 8 สัญลักษณ์โน้ตตัวอักษรแทนลูกฆ้องวงใหญ่

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร โดยกำหนดตัวโน้ตตามฆ้องวงใหญ่ที่มีจำนวนทั้งหมด 16 ลูก โดยเรียงจากลูกที่ 1 นับจากซ้ายมือ ไปหาลูกที่มีเสียงสูงที่สุด (ลูกยอด) ดังนี้

ลูกที่ 1 เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	มฺ
ลูกที่ 2 เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟฺ
ลูกที่ 3 เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซฺ
ลูกที่ 4 เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ลฺ
ลูกที่ 5 เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	ท
ลูกที่ 6 เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ด
ลูกที่ 7 เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	ร
ลูกที่ 8 เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ลูกที่ 9 เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ลูกที่ 10 เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลูกที่ 11 เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ลูกที่ 12 เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	ทำ
ลูกที่ 13 เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ดำ
ลูกที่ 14 เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	รำ
ลูกที่ 15 เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	มำ
ลูกที่ 16 เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟำ

ผู้วิจัยกำหนดการบันทึกโน้ตทำนองหลักในการวิเคราะห์เพลงแบบบรรทัดเดียวในบทเพลงที่ประพันธ์ เพื่อแสดงกลุ่มเสียงของตัวโน้ตทำนองหลักได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังกำหนดทำนองสารัตถะเพื่อให้ทราบลูกตกและการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในแต่ละบรรทัด ยกเว้นเพลงเบิกชัย และเพลงปัตวาย ผู้วิจัยใช้บันทึกโน้ตแบบสองบรรทัดตามลักษณะของมือฆ้องวงใหญ่ เพื่อแสดงรายละเอียดความสัมพันธ์ของมือฆ้องกับลักษณะทำนองเพลงที่ประพันธ์

4.4.2 การกำหนดบันไดเสียงหรือทาง

ผู้วิจัยได้กำหนดบันไดเสียงหรือทางทั้ง 7 ทาง โดยกำหนดให้ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกทวน เป็นบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับเสียงที่กำหนดไว้ คือ “เสียงซอล” โดยบันไดเสียงหรือทางทั้ง 7 ทาง และกลุ่มเสียงปัญจมูล กำหนดไว้ดังนี้

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ซ ล ท X ร ม X
บันไดเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ล ท ด X ม ฟ X

บันไดเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ท ด ร X ฟ ซ X
บันไดเสียงทางเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ด ร ม X ซ ล X
บันไดเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ร ม ฟ X ล ท X
บันไดเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ม ฟ ซ X ท ด X
บันไดเสียงทางชวา	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟ ซ ล X ด ร X

4.4.3 กลุ่มโน้ตสำเนียงเพลงภาษา

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มเสียงในการวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์ เพื่อให้เกิดความชัดเจนของสำเนียงเพลงของประเทศต่าง ๆ ดังนี้

1. บันไดเสียงโด (ดรม x ซล x) จะใช้เพลงที่มีสำเนียงลาว สำเนียงจีน สำเนียงไทย สำเนียงแขก
2. บันไดเสียงเร (รมฟ x ลท x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงแขก
3. บันไดเสียงฟา (ฟซล x ดร x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงเขมรเป็นส่วนใหญ่ แต่อาจจะมีในเพลงที่มีสำเนียงมอญบ้าง
4. บันไดเสียงซอล (ซลท x รม x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงแขกเป็นส่วนใหญ่
5. บันไดเสียงลา (ลทด x มฟ x) ระบบเสียงที่ใช้ในเพลงโบราณ เช่น สำเนียงขอม สำเนียงไทย
6. บันไดเสียงที (ทดร x ฟซ x) จะใช้ในเพลงที่มีสำเนียงมอญเป็นส่วนใหญ่ อาจใช้ในเพลงที่มีเพลงสำเนียงเขมรบ้าง

4.4.4 สัญลักษณ์กระสวนจังหวะกลอง

ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ X ในการกำหนดกระสวนจังหวะของกลองแต่ละชนิดที่นำมาเป็นแรงบันดาลในในการประพันธ์เพลง เพื่อวิเคราะห์ทำนองที่เป็นโน้ตหลักตรงกับกระสวนจังหวะกลอง และโน้ตที่นำมาตบแต่งทำนอง

4.5 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ ผู้วิจัยใช้ทำนองสารัตถะเพื่อแสดงเสียงลูกตกและกลุ่มเสียงที่เป็นหลักในทำนองแต่ละบรรทัดของทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ อีกทั้งเพื่อแสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในแต่ละบทเพลง นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้กระสวนจังหวะของกลองในการวิเคราะห์โน้ตทำนองหลักและโน้ตตบแต่งในการประพันธ์ เพื่อความเข้าใจและแสดงความสอดคล้องในตัวบทเพลงจำนวน 10 เพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.5.1 เพลงสะโกไฎ

กระสวนจังหวะกลองมือ(สะโกไฎ)

- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- - - X	X X - X	- X X -	X X X X

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสะโกไฎ

บรรทัดที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

- - - ฟซ	ฟซฟซฟซร	- - - ร	ฟซรฟซฟซ	- - - ซ	ร ม ฟ ซ	- ด ฟ -	ม ฟ ซ ล

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงสะโกไฎ มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงเขมร สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงสะโกไฎ ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์

บรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 จะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 มีการเปลี่ยนจากกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างลงมาเป็นกลุ่มเสียงทางชวา บรรทัดที่ 3 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองเชื่อมเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ทำนองเพลงสะโกไฏ จะใช้โน้ตตัวมี บรรทัดที่ 3 ห้องที่ 8 และบรรทัดที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 อยู่นอกกลุ่มเสียงทางชวา เป็นโน้ตตบแต่งทำนองเพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ของสำเนียงเขมร

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียงเพลง

1. การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะการซ้ำเสียงอยู่กับที่ ดังทำนองสารัตถะในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 8 ลูกตกจะซ้ำอยู่ที่โน้ตตัวลา

ทำนองสารัตถะ

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

2. การเคลื่อนที่ของทำนองแบบยืนเสียงโน้ตตัวซอล และใส่ทำนอง เรียกว่า การกรูลเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของซอกันตรึม ลักษณะคือ การลากนิ้วนางจากโน้ตเสียงฟา ไปหาเสียงซอล โดยไม่เน้นเสียงฟาให้เป็นเสียงเหมือนเป็นตัวโน้ตตัวเดียวกัน (วราวุฒิ เรืองบุตร, 2559: 70)

บรรทัดที่ 4

- - - ฟซ	ฟซฟซฟซร	- - - ร	ฟซรฟซฟซ

ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนกลองกับทำนองเพลงทั้ง 4 บรรทัด พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนของกลอง จะมีทำนองที่ไม่ตรงกับกระสวนจังหวะกลองในส่วนของโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ของทุกบรรทัด นำมาตบแต่งทำนองเพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ของสำเนียงเขมร

4.5.2 เพลงเบิกชัย

เพลงเบิกชัย ผู้วิจัยบันทึกโน้ตเพลงเบิกชัยโดยแยกมือซ้ายและมือขวา เพื่อวิเคราะห์แสดงความสอดคล้องของทำนองเพลงกับลักษณะการตีกลองสะบัดชัย

กระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย

X X X X	X X X X	X X X X	- X - X

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเบิกชัย

บรรทัดที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ร	- - - ร	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ร	- - - ร

สังคีตลักษณ์

เพลงเบิกชัย มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงภาคเหนือ สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงเบิกชัย ใช้ทางชวา กลุ่มเสียง ปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ทำนองเพลงเบิกชัย จะใช้โน้ตตัวมี และโน้ตตัวที เป็นโน้ตตบแต่งให้ทำนองมีสำเนียงลักษณะพื้นเมือง เนื่องจากกลองสะบัดชัยเป็นกลองที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคเหนือ

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียงเพลง

1. ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองสารัตถะ บรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 ทำนองจะมีลูกตกซ้ำเสียงเร และเสียงลา ในห้องที่ 1-3 และห้องที่ 6-8 ทำนองลักษณะนี้จะให้ความรู้สึกตื่นเต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48) ซึ่งสอดคล้องกับเสียงของกลองสะบัดชัยที่มีเสียงดังฟังแล้วเกิดความฮึกเหิม

ทำนองสารัตถะ บรรทัดที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ บรรทัดที่ 2

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

2. การเคลื่อนที่ของทำนอง ในบรรทัดที่ 3 ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 8 บรรทัดที่ 4 ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ทำนองจะแสดงถึงลักษณะเฉพาะของการตีกลองสะบัดชัย โดยตีสลับมือซ้ายและขวา การเคลื่อนที่ทำนองในลักษณะนี้เป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียงทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน

บรรทัดที่ 3

- ร - ล	- ล - ร̣	ม̣ ร̣ - ร̣	- - - -
ล̣ - ล̣ -	ร - ร -	- - ด̣ -	- ด̣ - ล

จากการนำกระสวนจังหวะกลองสะบัดชัย มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงเบิกชัย ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนองทั้ง 4 บรรทัด พบว่ากระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง

4.5.3 เพลงเรอบานา อานัค

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัค

- - X X	- X - X	- X - X	- X - X

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเรอบานา อานัค

บรรทัดที่ 1

- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ท̣	- ล - ซ	- - ฟ ร	- ฟ - ซ	- ล - ท̣	- ด̣ - ร̣

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - ล ล	- ท̣ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ท̣ ล	- ท̣ - ด̣	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ)

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

- - ซ ซ	- ล - ท̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ท̣	- - ล ซ	- ซ – ซ̣	- ซ̣ – ม̣	- ม̣ - ร̣

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

- - รำ รำ	- รำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ทำ - ล	- - ซ ฟ	- ซ - รำ	- ดำ - ทำ	- ล - ซ)

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 5

- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ล - ซ	- - ร ร	- ร - ซ	- ล - ทำ	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 6

- - รำ รำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ	- - รำ รำ	- รำ - ดำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ซ

สังคีตลักษณ์

เพลงเรอบานา อานัค มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงแขก สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 6 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงเรอบานา อานัค ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางในกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ล ท ด X ม ฟ X เป็นหลักในการประพันธ์

บรรทัดที่ 1 จะอยู่ทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็นทางใน

โน้ตตัวลา ในห้องที่ 1 เป็นตัวเชื่อมกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างมากลุ่มเสียงทางใน และโน้ตตัวเรในห้องที่ 7 เป็นตัวเชื่อมกลุ่มเสียงทางในกลับมากลุ่มเสียงทางเพียงออล่างในบรรทัดที่ 3

บรรทัดที่ 3 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 4 ทำนองในห้องที่ 1-4 จะอยู่กลุ่มเสียงทางใน โน้ตตัวโด ในห้องที่ 2 เป็นตัวเชื่อมกลุ่มเสียง ส่วนในห้องที่ 5-8 จะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง โน้ตในห้องที่ 5 เป็นตัวเชื่อมกลุ่มเสียงทางในกลับมากลุ่มเสียงทางเพียงออล่างในบรรทัดที่ 5

บรรทัดที่ 5 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 6 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเพลงเรอบานา อานัค จะใช้โน้ตตัวฟา บรรทัดที่ 1 โน้ตตัวโด ในบรรทัดที่1,3,4,6 ซึ่งอยู่นอกกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างและโน้ตตัวเร ในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ซึ่งอยู่นอกกลุ่มเสียงทางใน เป็นโน้ตตบแต่งที่ทำให้เกิดสำเนียงแขก

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียงเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเรอบานา อานัค ทำนองจะเรียงเสียงขึ้นลงและกระโดดข้ามเสียงวิถีลง 3 เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะนี้จะพบมากในเพลงสำเนียงแขก

บรรทัดที่ 2

- - ล ล	- ทำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ทำ ล	- ทำ - ดำ	- รำ - ทำ	- ล - ซ)

จากการนำกระสวนจังหวะกลองเรอบานา อานัค มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนองทั้ง 6 บรรทัด พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง

4.5.4 เพลงดีบากัน

กระสวนจังหวะกลองดีบากัน

- - - X	- X X X	- X - X	X X - X

การวิเคราะห์ทำนองเพลงดีบากัน

ท่อน 1 บรรทัดที่ 1

- - - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ดำ	- ทำ ล ซ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - - ซ	- รำ รำ รำ	- มำ - มำ	รำ ดำ - ทำ	- - - ร	- ล ล ล	- ทำ - ล	ซ ฟ ม รฺ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

- - - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ดำ	- ทำ ล ซ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 4

- - - ซ	- รำ รำ รำ	- มำ - มำ	รำ ดำ - ทำ	- - - ร	- ล ล ล	- รำ - ดำ	ทำ ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

- - - ม	ฟ ซ ล ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ	- - - มำ	- รำ ดำ ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - - ร	ม ฟ ซ ล	- ล - ซ	ดำ ทำ - ล	- - - รำ	ดำ ทำ ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

- - - ม	ฟ ซ ล ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ	- - - มำ	- รำ ดำ ทำ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

- - - ร	ม ฟ ซ ล	- ล - ซ	ล ทำ - ล	- - - รำ	ดำ ทำ ซ ล	- รำ - ดำ	ทำ ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงดีบากัน มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน (Binary Form) หรือ Two Part Form สำเนียงฝรั่ง สังคีตลักษณ์ คือ AB

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงดีบากัน ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียง ปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1-4 ทำนองอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ท่อนที่ 1 โน้ตตัวโด และโน้ตตัวฟา เป็นโน้ตนอกกลุ่มเสียง นำมาตบแต่งเพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองแบบเรียงเสียง ซึ่งเป็นลักษณะการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองสำเนียงฝรั่ง

ท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 3 ทำนองอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 4 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางชวา ในท่อนที่ 2 จะใช้โน้ตตัวเร บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 4 ห้องที่ 1 และโน้ตตัวมี บรรทัด 3 ห้องที่ 1 โน้ตตัวโด บรรทัด 4 ห้องที่ 6 เป็นตัวเชื่อมทำนองเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ทำนองในท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 จะใช้โน้ตตัวฟา บรรทัดที่ 2 จะใช้โน้ตตัวมี และโน้ตตัวที บรรทัดที่ 3 จะใช้โน้ตตัวฟา และโน้ตตัวโด บรรทัดที่ 4 จะใช้โน้ตตัวมี โน้ตตัวที ห้องที่ 4 และห้องที่ 6 และโน้ตตัวโด ในห้องที่ 7 นำมาตบแต่งเพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองแบบเรียงเสียง ซึ่งเป็นลักษณะการเคลื่อนที่ลักษณะหนึ่งที่ทำให้เกิดความชัดเจนของสำเนียงฝรั่ง

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

1. การเคลื่อนที่จะเป็นลักษณะแบบเรียงเสียงขึ้นและลง
2. การเคลื่อนที่แบบกระตุกเสียง

ลักษณะแบบเรียงเสียงวิถีขึ้นและลง ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

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

การเคลื่อนที่แบบกระตุกเสียง ท่อน 1 บรรทัดที่ 1

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

จากการนำกระสวนจังหวะกลองดีบากัน มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนองทั้ง 2 ท่อน พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง จะมีโน้ตบางตัวที่ไม่ตรงกับกระสวนจังหวะกลอง แต่นำมาตบแต่งทำนองเพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของกระสวนทำนองแบบเรียงเสียง เช่น ทำนองในท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 5-8

กระสวนจังหวะกลองดีบากัน

- - - X	- X X X	- X - X	X X - X

ทำนองในท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 5-8

- - - ร	- ล ล ล	- ท - ล	ซ ฟ ม ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.5 เพลงเรอบานา อีบู

กระสวนจังหวะกลองเรอบานา อีบู

- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

- - - ด	- ร - ม	- ซ - ทำ	- ล - ซ	- - - ดำ	- ดำ - ทำ	- ทำ - ล	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- - - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

- - - ด	- ร - ม	- ซ - ทำ	- ล - ซ	- - - ดำ	- ดำ - ทำ	- ทำ - ล	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ม	- - - ม	- - - ด	- - - ด	- - - ม	- - - ม	- - - ด

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ร

บรรทัดที่ 2

- - - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- - - ทำ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ร

บรรทัดที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงเรอบานา อีบู มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน แบบซ้ำท้าย คือ ท่อน 1และท่อน 2 มีทำนองใน 4 ห้องสุดท้ายของท่อนเหมือนกัน สำเนียงแขก สังคีตลักษณ์ คือ AB/CB/ ความยาว ท่อนที่ละ 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงเรอบานา อีบู ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X และทางกลาง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ท ด ร X ฟ ซ X เป็นหลักในการประพันธ์

ท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1-4 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ในท่อนนี้ จะใช้โน้ตตัวที และโน้ตตัวฟา ซึ่งเป็นโน้ตนอกกลุ่มเสียงทางเพียงออบน นำมาตบแต่งโดยการเพิ่มเสียงให้มีลักษณะทำนองที่เรียงเสียงเพื่อทำให้เกิดสำเนียงแขก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 1 มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงทางเพียงออบน มาเป็นกลุ่มเสียงทางกลาง โน้ตตัวที บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1 เป็นตัวเชื่อมทำนองในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 ทำนองจะอยู่กลุ่มเสียงทางกลาง

บรรทัดที่ 4 โน้ตตัวมี ในห้องที่ 3 เป็นตัวเชื่อมทำนองในการเปลี่ยนกลุ่มเสียงทางกลางกลับมากลุ่มเสียงทางเพียงออบน

ทำนองในท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1-3 จะใช้โน้ตตัวมี และโน้ตตัวลา บรรทัดที่ 4 จะใช้โน้ตตัวมี ในห้องที่ 2 และโน้ตตัว ฟา ในห้องที่ 7 นำมาตบแต่งโดยการเพิ่มโน้ตให้มีลักษณะทำนองที่เรียงเสียงเพื่อทำให้เกิดสำเนียงแขก

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

1. การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะมีลักษณะการซ้ำเสียงหรือยืนเสียง ดังทำนองสารัตถะบรรทัดที่ 2 ซึ่งปรากฏในทำนองทั้ง 2 ท่อน

2. การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และเคลื่อนที่เรียงเสียงลง 3 เสียง

ทำนองสารัตถะ ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 2

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

เรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และเคลื่อนที่เรียงเสียงลง 3 เสียง ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 4

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

เรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และเคลื่อนที่เรียงเสียงลง 3 เสียง ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4

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

จากการนำกระสวนจังหวะกลองเรอบานา อีบู มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนองทั้ง 2 ท่อน พบว่ากระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง

4.5.6 เพลงกลองปัตวาย

ผู้วิจัยบันทึกโน้ตแยกเป็นสองบรรทัด บรรทัดล่างแทนมือซ้าย บรรทัดบนแทนมือขวา เพื่อให้เห็นลักษณะการตีกลองปัตวายลักษณะต่าง ๆ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ทำนองเพลงทีละบรรทัด ดังนี้

การวิเคราะห์ทำนองเพลงปัตวาย

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ซ	ฟ – ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ – ฟ ซ	- ล - ร̣	ด̣ - ด̣ ร̣	ด̣ - ล -
- - - -	- - - -	- ม - -	- ร - -	- ม - -	- ร̣ - -	- ท̣ - -	- ท̣ - ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- ร - ม	- ซ - ล	ซ – ซ ล	- ท̣ - ล	ซ – ซ ล	- ท̣ - ม̣	ร̣ – ร̣ ม̣	ร̣ – ท̣ -
- ล̣ - ท	- ซ̣ - -	- ฟ - -	- ม - -	- ฟ - -	- ม - -	- ด̣ - -	- ด̣ - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- - - ล

บรรทัดที่ 3

- ทำ - ล	- - - -	มำ - มำ -	- - - -	ทำ - ทำ	- - - ร	- ฟ - ฟ	- ทำ - ล
- ท - ลฺ	- - - รำ	- รำ - รฺ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	ม - ม -	- ท - ลฺ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - ทำ	- ทำ - มำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ร
- - - -	- - - ท	- ท - ม	- ร - ด	- ท - ลฺ	- ม - -	- ซ - -	- ม - -

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 5

- ท - -	- ม - ซ
- - ร ม	ร - ฟ -

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1

- - - ซ	- - - ซ	- ทฺ - ร	- ม - ซ	- - - ดำ	- - - ทำ	- - - ล	- - - ซ
- ซฺ - -	- ซฺ - -	ท - ท -	ม - ม -	- ด - -	- ท - -	- ลฺ - -	- ซฺ - -

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - - ล	- - - ล	- ด - ม	- ฟ - ล	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- ดำ - ทำ	- ล - ซ
- ลฺ - -	- ลฺ - -	ด - ด -	ฟ - ฟ -	ร - ด -	ท - ลฺ -	ด - ท -	ลฺ - ซฺ -

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - -	มำ - มำ -	- - - -	ทำ - ทำ	- - - ร	- ฟ - ฟ	- ทำ - ล
- - - -	- - - รำ	- รำ - รฺ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	ม - ม -	- ท - ลฺ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - ทำ	- ทำ - มำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ร
- - - -	- - - ท	- ท - ม	- ร - ด	- ท - ลฺ	- ม - -	- ซ - -	- ม - -

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 5

- ท - -	- ม - ซ
- - ร ม	ร - ฟ -

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ

สังคีตลักษณ์

เพลงปัตวาย มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน แบบซ้ำท้าย สำเนียงพม่า สังคีตลักษณ์ คือ AB/CB/ ความยาว ท่อนที่ละ 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงปัตวาย ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ล ท ด X ม ฟ X เป็นหลักในการประพันธ์

ท่อนที่ 1

บรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 4 และบรรทัดที่ 5 ทำนองอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง โน้ตตัวซอล บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 2 เป็นโน้ตเชื่อมเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากทางเพียงออล่างขึ้นไปกลุ่มเสียงทางใน

บรรทัดที่ 2 ตั้งแต่โน้ตตัวลาในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 8 ทำนองอยู่กลุ่มเสียงทางใน

บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 4 และบรรทัดที่ 5 อยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

ทำนองท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 จะใช้โน้ตตัว ฟา และโน้ตตัวโด บรรทัดที่ 2 ใช้โน้ตตัวซอล ในห้องที่ 3 ห้องที่ 5 และโน้ตตัวเร เป็นโน้ตตบแต่งที่เพิ่มเข้ามาเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตีกลองปัตวายในลักษณะตีเป็นคู่แปดและตีแบบสลับมือเรียงเสียงกระสวนทำนองในลักษณะชิดทำให้เกิดสำเนียงพม่า

ท่อนที่ 2

บรรทัดที่ 1 ทำนองอยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 2 ทำนองห้องที่ 1-4 อยู่กลุ่มเสียงทางใน โน้ตตัวลา บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นโน้ตเพื่อเชื่อมเปลี่ยนกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างมากลุ่มเสียงทางใน และทำนองห้องที่ 5-8 เป็นทำนองเชื่อมเปลี่ยนจากกลุ่มเสียงทางในกลับมากลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 4 และบรรทัดที่ 5 อยู่กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

ทำนองท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 จะใช้โน้ตตัวโดและโน้ตตัวฟาเป็นโน้ตตบแต่งที่เพิ่มเข้ามาเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับการตีกลองปัตวายในลักษณะตีเป็นคู่แปดและตีแบบสลับมือเรียงเสียงกระสวนทำนองในลักษณะชิดทำให้เกิดสำเนียงพม่า

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียงเพลง

1. การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปัตวาย นำมาเปรียบเทียบรูปแบบการตีกลองปัตวาย โดยวิเคราะห์ทำนองแยกมือซ้ายขวา จะพบใน 3 ลักษณะ คือ การตีสลับมือซ้ายขวา การตีเป็นคู่ และการตีมือข้างหนึ่งยืนเสียงแล้วอีกข้างหนึ่งเลื่อนทำนองเป็นคู่ต่าง ๆ

2. การเคลื่อนที่ของทำนองแบบเรียงเสียงแนวลง

ทำนองการตีสลับมือซ้ายขวา ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

ฟ – ฟ ซ	- ล - รำ	ดำ - ดำ รำ	ดำ - ล -
- ม - -	- ร - -	- ทำ - -	- ทำ - ซ

ทำนองการตีเป็นคู่ ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4

- ทำ - มำ	- รำ - ดำ	- ทำ - ล	- - - ล
- ท - ม	- ร - ด	- ท - ลฺ	- ม - -

ทำนองการตีมือข้างหนึ่งยืนเสียงแล้วอีกข้างหนึ่งเลื่อนทำนองเป็นคู่ ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1

- - - ซ	- - - ซ	- ทฺ - ร	- ม - ซ
- ซฺ - -	- ซฺ - -	ท - ท -	ม - ม -

เคลื่อนที่แบบเรียงเสียงแนวลง ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8

ฟ – ฟ ซ	- ล - รำ	- ทำ - รำ	- ทำ ล -
- ม - -	- ร - -	ดำ - ดำ -	ดำ - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.7 เพลงลาวปิง

กระสวนจังหวะกลองปิง

- X - X	- X - X	- X X X	- X X X

บรรทัดที่ 1

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ด

บรรทัดที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงลาวปิง มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงลาว สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตบแต่งทำนอง

เพลงลาวปิง ทำนองจะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ ทำนองเพลงกลองปิงทุกบรรทัดจะอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงลาวปิงจะมีลักษณะการเท่าเสียง หรือลูกเท่า และเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียงขึ้น 3 เสียง และลง 4 เสียงคู่กัน ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของสำเนียงลาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่แบบเท่าเสียง บรรทัดที่ 3

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

การเคลื่อนที่แบบข้ามเสียงลง 4 เสียง และขึ้น 3 เสียง คู่กัน

บรรทัดที่ 1

- ม ร ด	- ร ลฺ ด

บรรทัดที่ 4

- ซ ล ด	- ร ลฺ ด

จากการนำกระสวนจังหวะกลองปิง มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนอง พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง จะมีโน้ตบางตัวไม่ตรงกับกระสวนจังหวะกลองแต่เพิ่มเข้ามาเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของทำนอง เช่น โน้ตเสียง เร ในบรรทัดที่ 2

4.5.8 เพลงเตยเชิน

กระสวนจังหวะกลองเตยเชิน

- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- - - X	- X - X	- X - X	- X - X

บรรทัดที่ 1

- - - ดำ	- รำ - ล	- - - ล	- ดำ - รำ	- - - ดำ	- รำ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

- - - มำ	- มำ - ล	- - - ล	- ดำ - รำ	- - - รำ	- มำ - ซ	- ล - รำ	- ดำ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

- - - ซ	- ซ - ล	- - - ซ	- ล - ร	- - - ร	- ม - ซ	- ล - ดำ	- รำ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรทัดที่ 4

- - - มำ	- มำ - ล	- - - รำ	- รำ - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ล - รำ	- ดำ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงเตยเซิน มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงญวน สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 4 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงเตยเซิน ทำนองจะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ ทำนองเพลงเตยเซินทุกบรรทัดจะอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

1. การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเตยเซิน จะมีลักษณะทำนองเรียงเสียงขึ้น 2 เสียงแบบไม่ข้ามเสียง คู่กับการเคลื่อนที่แบบข้ามเสียงลง 4 เสียง บางทำนองข้ามเสียงลง 5 เสียง

2. การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง 2 เสียงคู่กับข้ามเสียงลง 4 เสียง บางทำนองข้ามเสียงลง 5 เสียง การย้ำเสียงลักษณะนี้เป็นการเลียนเสียงเครื่องดนตรีสายเดียว เรียกว่า ด่านเบ๊า (Dan Bau)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้น 2 เสียงแบบไม่ข้ามเสียงคู่กับการข้ามเสียงลง 4 เสียง บรรทัดที่ 1

- - - ดำ	- รำ - ล	- - - ล	- ดำ - รำ

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง 2 เสียงคู่กับข้ามเสียงลง 4 เสียง บางทำนองข้ามเสียงลง 5 เสียง

บรรทัดที่ 4

- - - มำ	- มำ - ล	- - - รำ	- รำ - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการนำกระสวนจังหวะกลองเตยเซิน มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนอง พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลอง

4.5.9 เพลงจีนแขกสัมพันธ์

กระสวนจังหวะกลองทับบล้า

X X X X	X X X X

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ล - ทำ	- ดำ - ทำ	ล ซ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ

บรรทัดที่ 3

- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- ด̣ - ท	ล ซ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ

บรรทัดที่ 5

- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- ม̣ - ฟ̣	ฟ̣ ม̣ - ร̣

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร

บรรทัดที่ 6

- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- - - -	- ล - ร̣	- ด̣ - ท	ล ซ - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 7

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

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ

บรรทัดที่ 8

- - - -	- - - ร̣	- ม̣ ฟ̣ ม̣	- ด̣ - ด̣	- ร̣ ม̣ ร̣	- ล - ล	- ด̣ ร̣ ด̣	- ร̣ ม̣ ร̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสารัตถะ

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

กระสวนจังหวะกลองไชนิส

- - - -	- - - X	- X - -	X X X X	- - - X	- X - X	- X - -	X X X X

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - ดำ	- ดำ - -	มำ รำ มำ ดำ	- - - ซ	- ล - ดำ	- ดำ - -	มำ รำ มำ ดำ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ด	- - - ด

บรรทัดที่ 2

- - - -	- - - ม	- ม - -	ซ ม ซ ล	- - - ล	- ดำ - ม	- ล - -	ซ ล ม ซ

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 3

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

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - รำ	- รำ - -	มำ รำ มำ ดำ	- - - ล	- ดำ - รำ	- รำ - -	มำ รำ มำ ดำ

ทำนองสารัตถะ

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

สังคีตลักษณ์

เพลงจีนแขกสัมพันธ์ มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน (Binary Form) หรือ Two Part Form ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก ความยาว 6 บรรทัด ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน ความยาว 4 บรรทัด สังคีตลักษณ์ คือ AB

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงจีนแขกสัมพันธ์ ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก จะใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X เป็นหลักในการประพันธ์ ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X

ท่อนที่ 1

ทำนองท่อนที่ 1 ทั้ง 8 บรรทัดจะอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง โน้ตตัวโด และตัวฟา เป็นโน้ตบแต่งที่เพิ่มทำให้เกิดทำนองลักษณะเรียงเสียงและเกิดความสมบูรณ์ของสำเนียงแขก

ท่อนที่ 2

ทำนองทั้ง 4 บรรทัด จะอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

1. การเคลื่อนที่ของเพลงจีนแขกสัมพันธ์ ในท่อนที่ 1 สำเนียงแขก จะมีลักษณะทำนองเรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และลง 4 เสียง

ตัวอย่าง ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

- - - ซ	- ล - ทำ	- ดำ - ทำ	ล ซ - ล

2. การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจีนแขกสัมพันธ์ ในท่อนที่ 2 สำเนียงจีน จะมีลักษณะกระสวนทำนองเสียงสั้นและถี่ ในทุกบรรทัดของห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ตัวอย่าง บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - รำ	- รำ - -	มำ รำ มำ ดำ	- - - ล	- ดำ - รำ	- รำ - -	มำ รำ มำ ดำ

จากการนำกระสวนจังหวะกลองไชนิส และกลองทับบล้า มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนอง พบว่า กระสวนทำนองของเพลงท่อนที่ 1 สำเนียงแขก เนื่องจากกระสวนจังหวะของกลองทับบล้าที่เรียกว่าจังหวะ Kaharwa มีกระสวนจังหวะ 2 ห้องเพลง และจะมีลักษณะกระสวนจังหวะกลองในหนึ่งห้องจะประกอบไปด้วยทั้งหมด 4 เสียง ซึ่งกลองทับบล้ามีกระสวนจังหวะถี่มาก จึงใช้วิธีการควบรวมกระสวนจังหวะ และสร้างสำเนียงแขกให้เข้ากับกระสวนจังหวะ ส่วนท่อนที่ 2 สำเนียงจีน กระสวนทำนองคล้ายกับกระสวนจังหวะกลองไชนิสดรัม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.5.10 เพลงเกินดัง

เพลงกลองเกินดังที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองขึ้น โดยใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลัก และในท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1-4 นำทำนองระนาดเอกเหล็กมาผสมผสาน ส่วนท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2 - 5 เป็นการนำทำนองขลุ่ยเพียงออมาผสมผสาน เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นการดำเนินทำนองในลักษณะต่าง ๆ ของเพลงเกินดัง ผู้วิจัยจึงนำเสนอโน้ตของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดใน

แต่ละท่อนเพลง เพื่อวิเคราะห์ทำนองหลักกับกระสวนกลอง และรูปแบบการดำเนินทำนอง ดังนี้

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง

- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่

- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ม̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ซ - ล

บรรทัดที่ 1 ระนาดเอกเหล็ก

- - - ล	- - - ร̣	ร̣ ด̣ - ม̣	- - - ร̣	- - - ล	- - - ร̣	ร̣ ด̣ - ล	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

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

บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่

ล ล - ซ	- ล - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 2 ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ล ล - ซ	- ล - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด

บรรทัดที่ 3 ฆ้องวงใหญ่

ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ล	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 3 ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ล	- - - ด	- - - ล

บรรทัดที่ 4 ฆ้องวงใหญ่

ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 4 ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ล ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- - - -	- - - -	ม̣ ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣

ทำนองสารัตถะ

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรทัดที่ 5 ฆ้องวงใหญ่

ล ล - ดำ	- รำ - ดำ	- - - -	- - - -	มำ มำ - ดำ	- รำ - ล	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 5 ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ล ล - ดำ	- รำ - ดำ	- - - -	- - - -	มำ มำ - ดำ	- รำ - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ล	- - - ด	- - - ล

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ล

ระนาดเอกเหล็ก บรรทัดที่ 1

ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ดำ -	ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ล -

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ล

บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่

ล ดำ รำ ดำ	- - - -	มำ ดำ รำ ดำ	- - - -	ล ดำ รำ ดำ	- - - -	มำ ดำ รำ ล	- - - -

บรรทัดที่ 2 ระนาดเอกเหล็ก

- ดำ รำ ดำ	- - - -	- ดำ รำ ดำ	- - - -	- ดำ รำ ดำ	- - - -	- ดำ รำ ล	- - - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -

บรรทัดที่ 3 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ล

บรรทัดที่ 3 ระนาดเอกเหล็ก

ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ดำ -	ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ล -

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ล

บรรทัดที่ 4 ฆ้องวงใหญ่

- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ดำ	- รำ - ดำ	- มำ - ดำ	- รำ - ล

บรรทัดที่ 4 ระนาดเอกเหล็ก

ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ดำ -	ล - ดำ -	รำ - ดำ -	มำ - ดำ -	รำ - ล -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ล

สังคีตลักษณ์

เพลงเกินดัง มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงชวา แต่ละท่อนจะมีลีลาของทำนองในลักษณะที่แตกต่างกัน ในรูปแบบการบรรเลงวงกาเมลัน

กลุ่มเสียงและโน้ตบแต่งทำนอง

เพลงเกินดัง จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์

ทำนองเพลงเกินดังทั้ง 2 ท่อน จะอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเกินดัง ต้องการสื่อให้เห็นถึงลีลาของทำนองในลักษณะต่าง ๆ ที่คล้ายวงกาเมลัน ทำนองของเครื่องดนตรีในวงกาเมลันชวา มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้อง 2 ส่วนหลัก คือ 1.หน้าที่และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และ 2.ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับอัตราจังหวะช้า-เร็ว เช่น การแปรทำนองของโบนังบารุง จะมีลักษณะนำเอาทำนองหลักที่บรรเลงโดยเครื่องดำเนินทำนองหรือบาลูงันนั้น มาตกแต่งทำนองให้ละเอียดขึ้นโดยมีการเพิ่มโน้ตเพลงในการบรรเลงเป็นสองเท่า ส่วนโบนังเปอเนอรุส ก็นำเอาทำนองเพลงของโบนังบารุง ที่ละเอียดไปอีก 1 เท่าของทำนองหลัก มาตกแต่งให้ละเอียดขึ้นไปอีก 1 เท่า และเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้จะมีวิธีการตีเหลื่อมทำนองหลัก ซึ่งลักษณะการบรรเลงวงกาเมลันจะมีลักษณะการล้อกันระหว่างเครื่องดนตรี การหยุดทำนองพร้อมกัน เป็นต้น (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, 2560: 45-50) ผู้วิจัยจึงนำลักษณะการบรรเลงวงกาเมลันมาวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเกินดัง โดยแต่ละท่อนจะมีลักษณะลีลาของทำนองที่แตกต่างกันไปดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ทำนองฆ้องวงใหญ่จะเป็นทำนองหลัก เพื่อดำเนินทำนองแสดงให้เห็นถึงกลุ่มเสียง 5 เสียง ที่ใช้ในเพลงเกินดัง โดยมีระนาดเอกเหล็ก มาตบแต่งทำนองให้ทำให้เกิดสำเนียงชวาและทำให้ตรงกับกระสวนจังหวะของกลอง ดังตัวอย่างกระสวนจังหวะและทำนอง

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง

- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

ฆ้องวงใหญ่

- ดำ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- ดำ - รำ

ระนาดเอกเหล็ก

- - - ล	- - - รำ	รำ ดำ - มำ	- - - รำ

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 2 ทำนองจะเป็นลักษณะการใช้ทำนองหลักล้อกันกับขลุ่ย โดยใช้ทำนอง 2 ห้องล้อตามกัน โดยท่อนนี้จะไม่ใส่จังหวะกลอง ดังตัวอย่าง

บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่

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

บรรทัดที่ 2 ขลุ่ยเพียงออ

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

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 ทำนองจะมีลักษณะการเหลื่อมกัน โดยระนาดเอกเหล็กใช้กลวิธีการบรรเลงเหลื่อมจังหวะกับทำนองหลัก และทำนองระนาดเอกเหล็กมาตบแต่งทำให้เกิดสำเนียงชวาและทำให้กระสวนทำนองตรงกับกระสวนจังหวะของกลอง ดังตัวอย่าง

กระสวนจังหวะกลองเกินดัง

- X - X	- X - X	X X - X	- X - X

ฆ้องวงใหญ่ บรรทัดที่ 1

- ล - ด	- ร - ด	- ม - ด	- ร - ด

ระนาดเอกเหล็ก บรรทัดที่ 1

ล - ด -	ร - ด -	ม - ด -	ร - ด -

บรรทัดที่ 2 ทำนองจะมีลักษณะการบรรเลงพร้อมกัน 1 ห้อง แล้วหยุด โดยจะดำเนินทำนองในลักษณะนี้ทั้งท่อน ในท่อนนี้จะไม่มีการใส่จังหวะกลอง

ฆ้องวงใหญ่

ล ด ร ด	- - - -	ม ด ร ด	- - - -

ระนาดเอกเหล็ก

- ด ร ด	- - - -	- ด ร ด	- - - -

ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 ทำนองมีลักษณะการเหลื่อมกันเหมือนท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 โดยระนาดเอกเหล็กใช้กลวิธีการบรรเลงเหลื่อมจังหวะกับทำนองหลัก และทำนองระนาดเอกเหล็ก มาตบแต่งทำให้เกิดสำเนียงชวาและทำให้กระสวนทำนองตรงกับกระสวนจังหวะกลอง

จากการนำกระสวนจังหวะกลองเกินดัง มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยเปรียบเทียบกระสวนจังหวะกลองกับกระสวนทำนอง พบว่า กระสวนทำนองเพลงคล้ายกับกระสวนจังหวะของกลองในทุกท่อนเพลงที่มีการนำกลองเกินดังมาตีประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.11 เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

ผู้วิจัยนำทำนองทั้ง 10 เพลง ที่ได้ประพันธ์ มาเปรียบเทียบและวิเคราะห์โดยใช้ทำนองหลักหาลักษณะของทำนองที่มีสำนวนคล้ายกัน โดยไม่ใช้บันไดเสียงหรือระดับเสียงมาเปรียบเทียบ เมื่อพบลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกันแล้ว จึงนำทำนองหลักมาประพันธ์ขึ้นใหม่โดยยึดลูกตกเดิมและประพันธ์ทำนองเพิ่มเติมให้เป็นลักษณะวรรคถามและวรรคตอบจนครบ 2 บรรทัด

ลักษณะทำนองที่พบทั้ง 10 เพลง ที่มีสำนวนลักษณะคล้ายกัน ถ้านำมาเทียบกับทำนองหลักจะพบอยู่ 2 ลักษณะ ได้แก่

ทำนองหลัก วรรคที่ 1

- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

ทำนองหลัก วรรคที่ 2

- ท ลฺ ซฺ	- ม ร ด	- ซฺ - ด	- ด ร ม

เพลงสะโกไฎ ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1-4

- - - ล	ดำ ล ซ ฟ	- - - ฟ	ร ดำ ซ ล

เพลงเบิกชัย ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ในบรรทัดที่ 2

ซฺ ลฺ ด ร	ม ร ด ร	ม ร ด ร	- ม - ฟ	ซ ฟ ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ทำ ซ ล	- ร - ล

เพลงเรอบานา อานัค ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ในบรรทัดที่ 3

- - ซ ซ	- ล - ทำ	- ดำ - รำ	- ดำ - ทำ	- - ล ซ	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

เพลงดีบากัน ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ในบรรทัดที่ 1

- - - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ดำ	- ทำ ล ซ	- ทำ - ล	ทำ ดำ - ทำ

เพลงเรอบานา อีบู ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ในท่อน 2 บรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2

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

เพลงปัตวาย ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 3

- - - รำ	มำ รำ มำ รำ	- - - ล	ทำ ล ทำ ล	- - - ร	ม ฟ ม ฟ	- ล - ซ	- - - -

เพลงลาวปิง ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก บรรทัดที่ 4

- ซฺ ล ด	- ร ล ด	- ด ร ม	- ม ร ม	- ด ร ม	ร ม ซ ซฺ	- ซฺ ลฺ ด	ร ด ลฺ ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเตยเซิน ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก บรรทัดที่ 1

- - - ด̣	- ร̣ - ล	- - - ล	- ด̣ - ร̣	- - - ด̣	- ร̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ม̣

เพลงจีนแขกสัมพันธ์ ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 4

- - - -	- - - ร̣	- ร̣ - -	ม̣ ร̣ ม̣ ด̣	- - - ล	- ด̣ - ร̣	- ร̣ - -	ม̣ ร̣ ม̣ ด̣

เพลงเกินดัง ลักษณะทำนองที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก ท่อนที่ 2

- ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣

จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่า ทำนองใน 10 เพลง บางบทเพลงจะตรงกับทำนองหลักทั้ง 2 วรรค ซึ่งมีทั้งหมด 8 เพลง ได้แก่ เพลงสะโกไฎ เพลงเบิกชัย เพลงเรอบานา อานัค เพลงดีบากัน เพลงเรอบานา อีบู เพลงปัตวาย เพลงลาวปิง และเพลงเตยเซิน ส่วนเพลงที่มีสำนวนคล้ายกับทำนองหลัก เพียงวรรคเดียว มี 2 เพลง ได้แก่ เพลงจีนแขกสัมพันธ์และเพลงเกินดัง

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำทำนองหลักทั้งสองวรรค มาประพันธ์ขึ้นใหม่โดยยึดลูกตกเดิม และประพันธ์ทำนองเพิ่มเติมให้เป็นลักษณะวรรคถามและวรรคตอบจนครบ 2 บรรทัด โดยใช้บันไดเสียงทางเพียงออบน เพื่อให้สอดคล้องกับเพลงเกินดัง เนื่องจากเพลงเกินดังซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายของการนำกระสวนจังหวะกลองมาสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง ใช้บันไดเสียงทางเพียงออบน

ทำนองหลัก วรรคที่ 1

- ซ̣ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

ทำนองประพันธ์ใหม่

- ด̣ ด̣ ด̣	- ซ - ด̣	ซ ด̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣

ทำนองหลักวรรคที่ 2

- ท ล̣ ซ̣	- ม ร ด	- ซ̣ - ด	- ด ร ม

ทำนองประพันธ์ใหม่

- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ม

ผู้วิจัยนำทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ มาไว้วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 แล้วประพันธ์ทำนองในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 เพิ่มเติมจนครบ 2 บรรทัด โดยตั้งชื่อว่าเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

ทำนองเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

- ด̣ ด̣ ด̣	- ซ - ด̣	ซ ด̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ซ ล ท̣	ล ท̣ ด̣ ร̣	ด̣ ท̣ ด̣ ร̣	ด̣ ท̣ ล ซ
- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ - ม	- ร ร ร	- ด - ร	ด̣ ท̣ - ด̣	- ด̣ - ด̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สังคีตลักษณ์

เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สังคีตลักษณ์ คือ A (Unitary Form) หรือ One Part Form ความยาว 2 บรรทัด

กลุ่มเสียงและโน้ตตบแต่งทำนอง

เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ มีโน้ตตัว ที กับ ฟา เป็นโน้ตบแต่งให้เกิดความสมบูรณ์ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของสำเนียง

เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบย้ำเสียง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1 และบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 และห้องที่ 5 และในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 5-8 และบรรทัดที่ 2 มีการเคลื่อนที่กระสวนทำนองแบบชิดและเรียงเสียง

4.6 สรุปท้ายบท

การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน โดยนำกระสวนของกลองแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียน 10 ประเทศ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยใช้หลักทฤษฎีทางดนตรีไทยในการประพันธ์ การกำหนดเครื่องดนตรี และการนำเสนอบทเพลงในรูปแบบต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับวงดนตรีของแต่ละประเทศ ทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงทั้งหมด 10 เพลง ได้แก่ เพลงสะโกไฎ เพลงเบิกชัย เพลงเรอบานา อานัค เพลงปัตวาย เพลงดีบากัน เพลงเรอบานา อีบู เพลงลาวปิง เพลงเตยเซิน เพลงจีนแขกสัมพันธ์ และเพลงเกินดัง โดยสรุปเนื้อหาสาระของบทเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ ดังนี้

1. เพลงสะโกไฎ มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงเขมร ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะการยืนเสียง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะเพื่อให้ซอกันตรึมได้ใส่เทคนิค การกรูลเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวงกันตรึม

2. เพลงเบิกชัย มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงภาคเหนือ ใช้ทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะซ้ำเสียงและทำนองที่แสดงลักษณะการตีสลับมือ ซึ่งเป็นลักษณะของการตีกลองสะบัดชัย

3. เพลงเรอบานา อานัค มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงแขก ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ล ท ด X ม ฟ X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเรอบานา อานัค ทำนองจะเรียงเสียงขึ้นลงและกระโดดข้ามเสียง 3 เสียงแนววิถีลง การเคลื่อนที่ทำนองลักษณะนี้จะพบมากในเพลงสำเนียงแขก

4. เพลงปัตวาย มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน แบบซ้ำท้าย สำเนียงพม่า ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ล ท ด X ม ฟ X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงปัตวาย นำมาเปรียบเทียบรูปแบบการตีกลองปัตวาย โดยวิเคราะห์ทำนองแยกมือซ้ายขวา จะพบใน 3 ลักษณะ คือ การตีสลับมือซ้ายขวา การตีเป็นคู่ และการตีมือข้างหนึ่งยืนเสียงแล้วอีกข้างหนึ่งเลื่อนทำนองเป็นคู่ต่าง ๆ และการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเรียงเสียงแนวลง

5. เพลงดีบากัน มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงฝรั่ง ใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X และทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่จะเป็นลักษณะแบบเรียงเสียงขึ้นลง และแบบกระตุกเสียง

6. เพลงเรอบานา อีบู มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน แบบซ้ำท้าย สำเนียงแขก ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X และทางกลาง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ท ด ร X ฟ ซ X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะมีลักษณะการซ้ำเสียงหรือยืน และการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และเคลื่อนที่เรียงเสียงลง 3 เสียง

7. เพลงลาวปิง มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงลาว ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงลาวปิงจะมีลักษณะการซ้ำเสียง และเคลื่อนที่แบบข้ามเสียงขึ้น 4 เสียง และลง 3 เสียง

8. เพลงเตยเชิน มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว สำเนียงญวน ใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเตยเชินจะมีลักษณะทำนองเรียงเสียงขึ้น 2 เสียงแบบไม่ข้ามเสียง คู่กับการเคลื่อนที่แบบข้ามเสียงลง 4 เสียง บางทำนองข้ามเสียงลง 5 เสียง และการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง 2 เสียง คู่กับข้ามเสียงลง 4 เสียง บางทำนองข้ามเสียงลง 5 เสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

9. เพลงจีนแขกสัมพันธ์ รูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน ท่อนที่ 1 สำเนียงแขก จะใช้ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซ ล ท X ร ม X เป็นหลักในการประพันธ์ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแขกจีนสัมพันธ์ ในท่อนที่ 1 สำเนียงแขก จะมีลักษณะทำนองเรียงเสียงขึ้น 4 เสียง และลง 4 เสียง ในท่อนที่ 2 สำเนียงจีน จะมีลักษณะกระสวนทำนองเสียงสั้นและถี่ การเคลื่อนที่ของเพลง

10. เพลงเกินดัง มีรูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน สำเนียงชวา จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเกินดัง จะแสดงถึงรูปแบบการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ เช่น ทำนองเหลื่อม ทำนองล้อกันระหว่างเครื่องดนตรี ทำนองหยุดพร้อมกันและเป็นการผสมเสียง ซึ่งเป็นลักษณะที่มีรูปแบบคล้ายกับวงกาเมลัน

ส่วนเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ ที่ผู้วิจัยนำมาประพันธ์เพื่อเป็นบทเพลงรวมกลองทุกชนิด มีรูปแบบเป็นเพลงท่อนเดียว จะใช้ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ด ร ม X ซ ล X เป็นหลักในการประพันธ์ การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะการย้ำเสียง และการเคลื่อนที่กระสวนทำนองแบบชิดเรียงเสียง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำเครื่องกำกับจังหวะในพลงที่ประพันธ์ทั้ง 10 เพลง ได้แก่ เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu) แต๋ว ผ่างฮาด และฆ้องหรือโหม่ง มาผสมผสานและสร้างกระสวนจังหวะให้สอดคล้องกับกระสวนทำนองของเพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์ เพื่อใช้ในการเชื่อมกับทำนองเพลง และแสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมของอุษาคเนย์

ในเรื่องของเพลงสำเนียงภาษานั้น จะมีความสมบูรณ์ต้องมีองค์ประกอบหลายอย่าง เช่น เรื่องสำนวนเพลง อีกทั้งต้องมีเครื่องดนตรีเฉพาะที่สามารถแสดงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษาประเทศนั้น ๆ ได้ รวมทั้งเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กลอง เครื่องภาษาหรือเครื่องกำกับจังหวะอื่น ๆ นับเป็นลักษณะเด่นของเพลงสำเนียงภาษา และสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของสำเนียงภาษาในดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของชนชาติต่าง ๆ ได้อย่างเด่นชัด ส่วนในเรื่องของการดำเนินทำนองนั้น ไม่ได้หมายความต้องเป็นแบบตายตัวตามที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ เพราะความเหมาะสมและความพอดีขึ้นกับปัจจัยหลายประการดังที่กล่าวมาแล้ว

4.7 ผลงานการแสดง

การแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยกำหนดจัดการแสดงผลงานวันอังคารที่ 30 มิถุนายน 2563 เวลา 10.30 น. ณ โรงละคร 150 ปี ศรีสุริยวงศ์ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยผู้วิจัยได้กำหนดการเตรียมขั้นตอนและกระบวนการด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7.1 การคัดเลือกนักดนตรี

ผู้วิจัยแบ่งนักดนตรีออกเป็นเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ วงเครื่องสายผสมเครื่องดนตรีต่างชาติ วงปี่พาทย์ วงรองเง็ง เครื่องดนตรีกลองแต่ละชนิด และเครื่องกำกับจังหวะ โดยคัดเลือกนักดนตรีจากความถนัดของแต่ละบุคคลตามความสามารถในการบรรเลงดนตรีให้ได้คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีมากที่สุด โดยมีเครื่องดนตรี ดังนี้

วงเครื่องสายผสมเครื่องดนตรีต่างชาติ ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ปี่อ้อ ปี่ภูไท ซอด้วง จะเข้ ซออู้ และซอกันตรึม

วงปี่พาทย์ ได้แก่ ปี่นอกต่ำ ปี่ชวา ปี่แน แคน ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก

วงรองเง็ง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์เดียน

กลองชนิดต่าง ๆ ได้แก่ กลองสะโกไฎ กลองเตยเซิน กลองปิง กลองดีบากัน กลองเรอบานา อานัค กลองเรอบานา อีบู กลองสะบัดชัย กลองทับบล้า กลองไชนิส กลองปัตวาย กลองยาว กลองตะโพนมอญ และกลองแขก

เครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ ฆ้องชัย 2 ใบ ฆ้องโหม่ง และเครื่องกระทบของจีน ได้แก่ ผ่าง แต๋ว ต๊อกหรือมูยู (Mu Yu) และแทมโบริน

4.7.2 การฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อม ผู้วิจัยแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นเตรียมการ ขั้นฝึกซ้อมรวมวง และขั้นตอนการปรับวง

ขั้นเตรียมการ ผู้วิจัยการนำโน้ตเพลงแต่ละเพลงให้นักดนตรีแต่ละคนไปฝึกซ้อมด้วยตนเองก่อนที่จะมารวมวง 1 สัปดาห์

ขั้นฝึกซ้อมรวมวง ผู้วิจัยกำหนดตารางการฝึกซ้อมช่วงเดือนพฤษภาคม - เดือนมิถุนายน ทุกวันพุธและวันศุกร์ เวลา 10.00 – 16.00 น. โดยฝึกซ้อมการบรรเลงรวมวง และให้นักดนตรีฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ให้มีความชำนาญและให้ได้คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีที่ตนเองบรรเลง เนื่องจากเครื่องดนตรีบางชนิดที่นำมาผสมในวงดนตรีเป็นเครื่องดนตรีต่างชาติ

ขั้นตอนการปรับวง ผู้วิจัยดำเนินการปรับรูปแบบการบรรเลงวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ตามบทเพลงที่ประพันธ์ อีกทั้งปรับรูปแบบวงดนตรีและการบรรเลงให้มีความสอดคล้องกับกระสวนจังหวะกลองแต่ละชนิดตามรูปแบบที่กำหนดไว้ในงานวิจัย ได้แก่ แนวการบรรเลง ความกลมกลืนของเสียง การเชื่อมต่อระหว่างบทเพลง การขึ้นเพลง การส่งต่อ และการลงจบ เมื่อนักดนตรีทุกคนที่มีหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเข้าใจบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ตนเองรับผิดชอบ เข้าใจบทเพลงและภาพรวมของการแสดงแล้ว จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการปรับวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 51 การฝึกซ้อมและการปรับวง

ที่มา : ผู้วิจัย

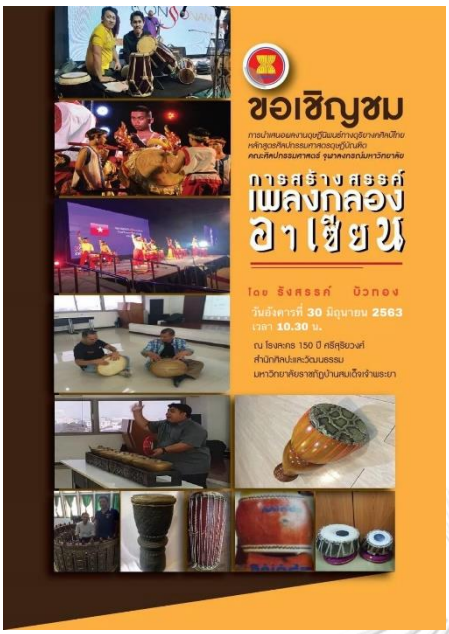
ภาพที่ 52 การฝึกซ้อมและการปรับวง

ที่มา : ผู้วิจัย

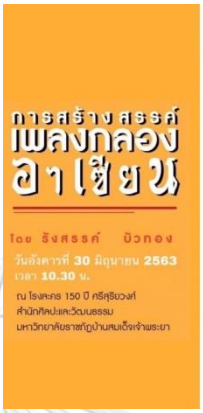
4.7.3 การเตรียมโปสเตอร์และสูจิบัตร

ผู้วิจัยได้เตรียมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตร โดยนำไปให้ผู้มีความชำนาญในการออกแบบโปสเตอร์และจัดทำสูจิบัตรแบบแสกน QR Code เมื่อดำเนินการเสร็จแล้ว ผู้วิจัยนำมาตรวจสอบความถูกต้องก่อนจะประชาสัมพันธ์และใช้ประกอบในการแสดงผลงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 53 โปสเตอร์เชิญชมการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 54 สูจิบัตรแบบ QR Code
ที่มา : ผู้วิจัย

4.7.4 การเตรียมสถานที่ในการจัดการแสดง

การแสดงผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยใช้นักดนตรีและเครื่องดนตรีจำนวนมาก จึงจำเป็นต้องมีการเสริมเวทีการแสดงให้เพียงพอกับการจัดรูปแบบวงดนตรีประเภทต่าง ๆ โดยผู้วิจัยจัดเวทีแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนด้านหน้าที่เสริมเวทีหลัก ผู้วิจัยเสริมเวทีให้มีความกว้างและให้มีระดับความสูงเท่ากับเวทีหลัก เพื่อใช้ในการจัดตั้งวงดนตรี 3 วง ได้แก่ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงรองเง็ง นอกจากนี้ได้จัดแยกโต๊ะที่ตั้งเศียรครูไว้ด้านหน้าซ้ายมือของผู้ชม เพื่อจัดเตรียมให้ประธานคณะกรรมการจุดบูชาครูก่อนเริ่มการแสดง ส่วนที่ 2 ในส่วนด้านบนเวทีหลัก ผู้วิจัยให้กลองแต่ละประเทศและเครื่องกำกับจังหวะที่นำมาเสริมบทเพลงแต่ละชนิดอยู่ด้านบนเวทีหลัก โดยยกพื้นระดับเวทีให้สูงกว่าวงดนตรีด้านหน้า เพื่อให้เกิดความโดดเด่นและเกิดทัศนะในการชมอย่างชัดเจนทั้งในส่วนของนักดนตรี กลองแต่ละชนิด และเครื่องกำกับจังหวะ โดยเฉพาะฆ้องชัยหรือฆ้องโหม่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เชื่อมทำนองในแต่ละบทเพลงควบคู่กับกลองแต่ละชนิด ด้วยเหตุที่เครื่องดนตรีฆ้องชัยหรือฆ้องโหม่ง เป็นเครื่องดนตรีที่แสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมของประเทศต่าง ๆ ในภูมิภาคอุษาคเนย์

4.7.5. การจัดแสดงผลงาน

ผู้วิจัยได้จัดทำกำหนดการและขั้นตอนต่าง ๆ ในการแสดงผลงาน ดังนี้

เวลา	รายการ
9.00-10.30 น.	ลงทะเบียนเข้าร่วมงาน
10.30-10.40 น.	การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ เรื่อง “การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน” โดย นายรังสรรค์ บัวทอง
10.40 น.	- รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ประธานคณะกรรมการ จุดธูปเทียนบูชาครู
	- การแสดงสร้างสรรค์เพลง “กลองอาเซียน”
	- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิษณุ บางเขียว รองอธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มอบของที่ระลึกให้กับคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ
	- คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิถ่ายภาพร่วมกับนักแสดง

ตารางที่ 3 กำหนดการแสดงผลงานสร้างสรรค์
เพลงกลองอาเซียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 55 ประธานคณะกรรมการจุดธูปเทียนบูชาครู

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 56 ภาพรวมวงดนตรีในการแสดงผลงาน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 57 ดนตรีวงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 58 ดนตรีวงที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 59 ดนตรีวงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 60 คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและแขกรับเชิญ
ที่มา : ผู้วิจัย

4.7.6 ปัญหาและอุปสรรคในการแสดง

การจัดแสดงผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ผู้วิจัยพบปัญหาและอุปสรรคในการดำเนินงาน โดยแบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงระหว่างฝึกซ้อม และช่วงแสดงผลงาน

ช่วงระหว่างฝึกซ้อม ปัญหาที่พบ คือ เนื่องจากเครื่องดนตรีอาเซียนที่นำมาใช้ในการแสดง โดยเฉพาะกลองชนิดต่าง ๆ ต้องอาศัยความชำนาญและความสามารถในการตีหรือการบรรเลงให้ได้เสียงที่มีคุณภาพ ด้วยนักดนตรีที่ตีกลองบางชนิดไม่มีความชำนาญในเรื่องการตีกลอง จึงจำเป็นต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมมากกว่าปกติ ปัญหาอีกประการหนึ่งที่สำคัญ คือ ช่วงระหว่างการฝึกซ้อมอยู่ในช่วงปิดเทอมและเกิดสถานการณ์โรค COVID – 19 ทำให้นักดนตรีรวมตัวได้ยากพอสมควร ผู้วิจัยต้องทำการขออนุญาตและทำความเข้าใจกับผู้บริหารมหาวิทยาลัยและผู้ปกครองของนักศึกษาในการมาฝึกซ้อม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ขอความร่วมมือเจ้าหน้าที่ของมหาวิทยาลัยมาตรวจวัดอุณหภูมิ แจกหน้ากากอนามัย และบริการเจลแอลกอฮอล์ ป้องกันการติดเชื้อให้กับนักดนตรีทุกคน

ช่วงแสดงผลงาน เครื่องดนตรีประเภทเป่าบางชนิดต้องอาศัยความชำนาญในการเป่าและต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกหัดนานพอสมควรเพื่อให้เกิดความชำนาญ ด้วยนักดนตรีที่ทำหน้าที่ในการ

บรรเลงเครื่องเป่าเป็นนักศึกษาที่พึ่งจะฝึกหัดเครื่องเป่าชนิดที่ไม่เคยเป่ามาก่อน จะพบปัญหาในเรื่องของการกำหนดการใช้ลม การควบคุมเรื่องระดับเสียงและระบบเสียงที่นักดนตรีไม่มีความคุ้นเคย ทำให้เสียงเครื่องเป่าที่บรรเลงออกมามีโอกาสไม่ตรงกับเครื่องดนตรีที่สร้างทำนองประเภทอื่น

4.7.7 ข้อเสนอแนะในการแสดง

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ได้เรียงลำดับการแสดงในแต่ละประเทศเป็น 3 ช่วง ในช่วงแรก ผู้วิจัยเรียงลำดับตามประวัติการเข้าร่วมการเป็นประชาคมอาเซียนของแต่ละประเทศ โดยใช้เครื่องดนตรีกลองเป็นสื่อเล่าเรื่อง ช่วงที่ 2 ผู้วิจัยเรียงบทเพลงลักษณะที่มีจังหวะช้าไปจังหวะเร็วโดยวงดนตรีต่าง ๆ เพื่อให้เกิดอรรถรสและความต่อเนื่องทางความรู้สึกทางด้านสุนทรียะของผู้ชม และในช่วงที่ 3 ผู้วิจัยนำเสนอโดยใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงบรรเลงสอดรับกับกลองโดยเรียงลำดับกลองตามลำดับแบบเดียวกับช่วงแรก เพื่อเป็นการแสดงถึงการให้เกียรติซึ่งกันและกันและความเป็นเอกภาพของประชาคมอาเซียน การที่จะนำไปใช้ในการแสดงในวาระอื่น ๆ นั้น สามารถเรียงลำดับเป็นลักษณะอื่นได้ตามความเหมาะสมและตามวัตถุประสงค์ของงาน อีกทั้งสามารถนำผลงานไปใช้แสดงบางส่วนในลักษณะแยกเป็นเพลงประเทศต่าง ๆ แต่การนำไปใช้ในทุกกรณีควรต้องแสดงเจตนาให้ชัดเจน อีกทั้งควรคำนึงถึงผลกระทบในด้านความรู้สึกและด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศให้มากที่สุด

4.7.8 ความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมงาน

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน ในวันแสดงจริง ผู้วิจัยใช้เวลาในการบรรยาย ประมาณ 15 นาที และผลงานการแสดง 28.14 นาที รวม 43.14 นาที ซึ่งอยู่ในระยะเวลาที่ผู้วิจัยประมาณการไว้ โดยมีผู้เข้าชมการแสดงตามที่ลงทะเบียน จำนวน 50 คน ผู้วิจัยได้ทำแบบสอบถามประเมินความพึงพอใจผู้เข้าร่วมงาน ใน 3 ประเด็น โดยแบ่งเป็น 5 ระดับ ได้แก่ ระดับ 5 = มากที่สุดหรือดีมาก 4 = มากหรือดี 3 = ปานกลางหรือพอใช้ 2 = น้อยหรือต่ำกว่ามาตรฐาน 1 = น้อยที่สุดหรือต้องปรับปรุงแก้ไขไม่ได้รับความรู้

ประเด็นแรก ผู้เข้าชมได้รับความรู้ความเข้าใจในการแสดงผลงาน ผลการประเมินค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.22 อยู่ในระดับมาก

ประเด็นที่ 2 สถานที่ในการจัดงาน ผลการประเมินค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.39 อยู่ในระดับมากที่สุด

ประเด็นที่ 3 ระยะเวลาในการจัดงาน ผลการประเมินค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.24 อยู่ในระดับมาก

นอกจากวัดความพึงพอใจจากแบบสอบถามแล้ว ผู้วิจัยยังได้พูดคุยกับผู้เข้าร่วมงาน ซึ่งส่วนใหญ่จะมีความพอใจและชื่นชมในผลงานการแสดง

4.8 คุณค่าของบทประพันธ์

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน เป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยได้รับแรงบันดาลใจจากการนำกระสวนจังหวะของกลองแต่ละประเทศในกลุ่มอาเซียน จำนวน 10 ประเทศ ประเทศละ 1 ชนิด มาสร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองเพลง ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้เป็นการสะท้อน ให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. การสะท้อนถึงการผสมผสานทางด้านศิลปวัฒนธรรมในกลุ่มอาเซียน ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีรากฐานทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมตลอดจนวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนที่คล้ายคลึงกันอย่างมาก อันเกิดจากกระบวนการเคลื่อนย้ายไหลเวียน แลกเปลี่ยน ปะทะสังสรรค์กันของผู้คนหลากหลายพื้นที่และชาติพันธุ์ ทั้งในและนอกภูมิภาค ก่อให้เกิดคุณลักษณะเด่นของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในการรับและปรับ จนเกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม ดังเช่นในเรื่องของวัฒนธรรมดนตรี

2. การนำเสนอแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลง ซึ่งในงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียนนั้น เป็นการนำกระสวนจังหวะกลองของชาติต่าง ๆ ในอาเซียนมาเป็นหลักในการประพันธ์ กระบวนการต่าง ๆ นั้น สามารถนำไปปรับใช้หรือเป็นแนวทางในการประพันธ์กลองชนิดอื่น ๆ หรือในการสร้างสรรค์ในลักษณะที่แตกต่างไป

3. การนำบทเพลงไปแสดงในงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอาเซียน เพื่อแสดงถึงความสัมพันธไมตรีดังที่ นักวิชาการหลายท่านได้กล่าวในทิศทางเดียวกันถึงเรื่องดนตรีเป็นสื่อสะท้อนความนึกคิดและเป็นสื่อสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรม

4. การแสดงให้เห็นความตระหนักถึงวัฒนธรรม ซึ่งในการพัฒนาจิตสำนึกทางวัฒนธรรม วิถีทางวัฒนธรรม ด้านค่านิยม ความเชื่อ ความตระหนักทางวัฒนธรรมไปถึงความเข้าใจวัฒนธรรมผู้อื่น มีความสำคัญมากในการที่จะทำให้ประชาคมชาวโลกเกิดความเข้าใจร่วมกันและอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขโดยปราศจากการขัดแย้งที่รุนแรง

5. คุณค่าทางสุนทรียะทางดนตรีนั้น สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของเสียงที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวผ่านเสียงดนตรี โดยเฉพาะเรื่องของเพลงสำเนียงภาษานั้น เป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งในการที่จะเรียนรู้วัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่วัฒนธรรมของตน แสดงถึงความเข้าใจ การให้เกียรติ และการเคารพซึ่งกันและกัน เอกลักษณ์ทางดนตรีในลักษณะนี้ เป็นสิ่งที่สร้างแนวทางในการทำงานหรือการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะทั้งตัวผู้สร้างและตัวผู้สัมผัสงานทางด้านศิลปะต่อไป

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลงานวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงสำเนียงต่าง ๆ ในกลุ่มประเทศอาเซียน 10 ประเทศ และเพื่อจัดแสดงบทเพลงสำเนียงต่าง ๆ ที่ได้ประพันธ์ ผลการศึกษาทำให้เกิดการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียนขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกกลอง 10 ประเทศ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง ได้แก่ 1. กลองมือ (สะโกไฎ) ประเทศกัมพูชา 2. กลองสะบัดชัย ประเทศไทย 3. กลองเรอบานา อานัค (Rebana Anak) ประเทศบรูไน 4. กลองดีบากัน (Debakan) ประเทศฟิลิปปินส์ 5. กลองเรอบานา อีบู (Rebana Ibu) ประเทศมาเลเซีย 6. กลองปัตวาย (Patwaing) ประเทศพม่า 7. กลองปิง ประเทศลาว 8. กลองเตยเซิน (Trong Tay Son) ประเทศเวียดนาม 9. กลองไชนิสดรัม (Chinese Drums) และกลองทับบล้า (Tabla) ประเทศสิงคโปร์ 10. กลองเกินดัง (Kendang) ประเทศอินโดนีเซีย โดยผู้วิจัยใช้กระสวนจังหวะกลองแต่ละชนิดเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ และใช้หลักแนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีไทย มากำหนดรูปแบบในการประพันธ์ ทำให้เกิดผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงต่าง ๆ จำนวน 10 เพลง ดังนี้ เพลงสะโกไฎ เพลงเบิกชัย เพลงเรอบานา อานัค เพลงดีบากัน เพลงเรอบานา อีบู เพลงปัตวาย เพลงลาวปิง เพลงเตยเซิน เพลงจีนแขกสัมพันธ์ และเพลงเกินดัง สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละประเทศ และแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมในกลุ่มประเทศอาเซียน ในด้านการจัดแสดงผลงานนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดวงดนตรีที่เป็นหลัก 3 ประเภท ได้แก่ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงรองเง็ง นอกจากนี้ได้นำเครื่องดนตรีชาติต่าง ๆ มาผสมผสานเพิ่มเติม เพื่อทำให้เกิดความชัดเจนสำเนียงภาษานั้น ๆ และนำกลองที่นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ ไว้ด้านหลังวงดนตรีทั้ง 3 ประเภท โดยตั้งกลองยกระดับพื้นเวทีให้สูงกว่าวงดนตรีเพื่อเกิดความโดดเด่น ซึ่งในการแสดงผลงานการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียนได้จัดขึ้นที่โรงละคร 150 ปี ศรีสุริยวงศ์ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

5.2 อภิปรายผลในการวิจัย

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เรื่อง การสร้างสรรค์กลองอาเซียนได้เรียนรู้รูปแบบการสร้างผลงานในรูปแบบใหม่ โดยการนำกระสวนจังหวะกลองมาตีความและใช้ทฤษฎีทางด้านดนตรีมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ จนเกิดเพลงสำเนียงต่าง ๆ เพื่อสร้างจินตภาพให้กับผู้ฟัง ดังที่ บุษกร บิณฑสันต์ (2553: 31-32) กล่าวว่า ศิลปะทั้งปวงนั้นย่อมเกิดจากความสะเทือนใจของศิลปิน ผู้สร้าง

ความสะเทือนใจนี้คือ ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทั้งโดยธรรมชาติและมนุษย์ที่ผ่านการปรุงคิด และคิดปรุงของศิลปินออกมาเป็นรูปร่าง เปิดโอกาสให้ผู้เสพมีจินตนาการได้เต็มที่ พ้นขีดจำกัดของความคิด ดนตรีจึงเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยมชมชื่นมาตลอด สอดคล้องกับ อัมพร ศิลปเมธากุล (2549: 22) กล่าวว่า งานศิลปะเป็นความพยายามแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของงานศิลปะแต่ละอย่างที่มีรูปร่าง รูปทรง และเทคนิคแนวทางในการสร้างสรรค์ที่มีความแตกต่างกัน

ในงานวิจัย เรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียนนั้น เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรม โดยปราศจากอคติใด ๆ การได้สร้างสำเนียงเพลง มิใช้การดูถูกวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่ของตน ดังที่ พิชิต ชัยเสรี (2556: 48-51) กล่าวว่า เพลงสำเนียงภาษา เป็นลักษณะการล้อเลียนศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเล่นให้เสียหายแต่อย่างใด แต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษา

การวิจัยในเรื่องนี้ถึงแม้จะมีอุปสรรคในเรื่องของการเรียนรู้ดนตรีของชาติอื่นอย่างลึกซึ้ง ด้วยการที่จะศึกษาดนตรีของชาติใดก็ตาม ต้องใช้เวลาศึกษาอย่างลุ่มลึก การนำกระสวนของกลองแต่ละประเทศมาสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ให้เกิดทำนองที่ตรงกับกระสวนจังหวะของกลอง ทำให้เกิดผลงานการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ แต่ด้วยเพลงสำเนียงภาษา มีกระสวนทำนองและสำนวนที่มีความเฉพาะ ในบางบทเพลงจึงต้องปรับแต่งโน้ตบางตัว เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของทำนอง และเกิดความงามในเพลงสำเนียงภาษา แต่ถึงอย่างไรผลงานการประพันธ์เพลงกลองอาเซียนก็สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญในด้านเอกลักษณ์ทางดนตรี และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานลักษณะการผสานวัฒนธรรม เป็นการสร้างคุณค่าทางสุนทรียะของวัฒนธรรมที่แตกต่าง ซึ่งจะนำไปใช้ประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจระหว่างประชาคมในภูมิภาคอาเซียนได้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงกลองอาเซียน สามารถนำไปเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงโดยนำกระสวนกลองชนิดอื่น ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ และบทเพลงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์นั้น สามารถนำไปต่อยอดในการใช้แสดงเพื่อเชื่อมสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศหรือนำไปใช้ในการใส่ท่ารำประกอบเพื่อสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมวิชาการ. (2544). *กระบวนการเรียนรู้และยุทธศาสตร์การเรียนรู้*. กรุงเทพฯ: เดอะมาสเตอร์กรุ๊ป แมนเนจเมนท์.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย). (2558). *ดนตรีและนาฏศิลป์อาเซียน*. โครงการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในพระชนมายุ 5 รอบ.

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กฎชนก สุขสถิต. (2555). *สังคม วัฒนธรรม ประชาคมอาเซียน 10 ชาติ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว จำกัด

กีรติ บุญเจือ. (2545). *ปรัชญาหลังนวยุค: แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

จเร สำอาง. (2550). *สมองดี ดนตรีทำได้*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2550). *ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษาชุมชนบ้านครัว*. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2555). *ดนตรีอุษาคเนย์*. โครงการค้นคว้ารวบรวมหลักฐานพัฒนาดนตรีอุษาคเนย์เพื่อจัดแสดงใน Southeast Asia Music Museum วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์.

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ. (2543). *สังคมวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 9*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2535). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุง)*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุง)*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2548). *ดนตรีอินเดีย*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมพล อะทาโส. (2557). *การศึกษาวงพิณพาทย์เมืองจำปาศักดิ์ สปป.ลาว : กรณีศึกษาบ้านพระพีน*. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ชวน เพชรแก้ว. (2523). *ชีวิตไทยปักษ์ใต้ ชุดที่3*. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชนะชัย กอผจญ. (2559). *การสร้างสรรค์บทเพลงตับวิหาร์เริงสำราญ.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). *ดัชนีบ่งชี้และเกณฑ์ประเมินคุณภาพด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: สำนักงานรับรองมาตรฐานและประเมินคุณภาพการศึกษา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2552). *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2534). *จิตวิทยาการสอนดนตรี. พิมพ์ครั้งที่ 2.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2550). *สังคีตนิยม* : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. *พิมพ์ครั้งที่ 7.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทรงคุณ จันทจร. (2553). *วัดอรุณราชวราราม : บทบาทการพัฒนาทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของวัดที่ส่งผลต่อศรัทธาของประชาคม.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ทรงชัย ทองปาน. (2561). *แนวคิดทางภูมิประชากร : กรณีศึกษาภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.* กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธงชัย เล็กกัมผล. (2546). *เขียนฝันปั่นเพลง.* กรุงเทพฯ: มนต์สกานต์มีเดียอาร์ต.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *เครื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพ: กรมศิลปากร.

ธิติ ทัศนกุลวงศ์. (2561). *การประพันธ์เพลงตับเรื่อง บัวสามเหล่า.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธำรงศักดิ์ อายุวัฒนะ. (2544). *ราชสกุลจักรีวงศ์และราชสกุลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช.* พิมพ์ครั้งที่ 3 ฉบับปรับปรุงแก้ไข. กรุงเทพฯ: บรรณกิจเทรดดิ้ง.

ดลยา เทียนทอง. (2557). *บรูไน*. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ดวงจันทร์ อาภาวัชรุตม์ เจริญเมือง. (2547). *เมืองยั่งยืนในเอเชีย: แนวคิดและประสบการณ์จากเมืองนาราและบาหลี.* เชียงใหม่: ห้างหุ้นส่วนจำกัดเชียงใหม่โรงพิมพ์แสงศิลป์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และนริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา (2504). *สาส์นสมเด็จ เล่ม 6.* กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.

โดม สว่างอารมณ์. (2558). *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

นัฐฐิกา สุนทรธนผล. (2557). *ดนตรีอาเซียน.* กรุงเทพ: กริดส์ ดีไซน์ แอนด์ คอมมูนิเคชั่น จำกัด.

นันทสิทธิ์ กิตติวรากูล. (2556). *กลองสะบัดชัย : เสียงกลองที่เปลี่ยนแปลงกับเวลาที่เปลี่ยนไป.* เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). *มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บงกช ประทีปช่วง. (2546). *ดนตรีไทยในธุรกิจโรงแรม*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุษกร บิณฑสันต์. (2553). *ดนตรีบำบัด.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง. (2553). *หมอลำ.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญเลิศ กร่างสะอาด. (2560). *การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประเภทของดนตรี. ในหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา* (น. 7-9) (ป.ม.ท.).

_____. (2546). ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2551). การศึกษาผลการเรียนรู้เรื่อง ภูมิศาสตร์ประเทศไทยโดยใช้วิธีสอนที่ใช้ชุดการเรียนรู้กับวิธีสอนแบบปกติ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5. กรุงเพทฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2551). *ดนตรีโลกชุดที่ 2 พม่า ไทย ลาว กัมพูชา เวียดนาม.* นนทบุรี: อาศรมสังคีต.

_____. (2558). *ดนตรีและศิลปะการแสดงอาเซียน.* ในโครงการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เนื่องในพระชนมายุ 5 รอบ. กรมส่งเสริมวัฒนธรรมและสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย).

ประภาส ขวัญประดับ. (2557). *งานวิจัยการสร้างสรรค์บทเพลงประพันธ์สำหรับไวโอลิน : สไตล์เพลงพื้นบ้านภาคใต้.* รายงานการวิจัยเรื่อง งานวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงประพันธ์สำหรับไวโอลิน: สไตล์เพลงพื้นบ้านภาคใต้. งานวิจัยที่ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. (2559). *การสร้างสรรค์ดนตรีไทย: ลีลาศิลป์อีสาน.* ในหนังสือที่ระลึก การเดี่ยวดนตรีไทยสร้างสรรค์จากเพลงพื้นบ้านอีสาน ครั้งที่ 1 ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รอบชิงชนะเลิศ. มหาสารคาม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประยูร ธมฺมจิตฺโต (พระราชวรมุนี). (2540). *E.Q. ในแนวพุทธศาสนา.* วารสารพฤติกรรมศาสตร์, 5 (1) : 7-13.

ปรีชา อุปโยคิน. (2550). *ดนตรี: พหุมิติแห่งเสียงเพลง.* ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 35. เชียงราย: มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). *ปฐมบทดนตรีไทย.* โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

พระเจนดุริยางค์. (2527). *แบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้า ทูลกระหม่อมถวาย.* พิมพ์ครั้งที่ 4. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

พระยาลิไท. (2545). *ไตรภูมิกถา.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พูนพิศ อมาตยกุล. (2535). *นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

ภิรมย์ ใจชื้น. (2556). *เครื่องภาษาในเพลงสิบสองภาษา*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภัทระ คมขำ. (2556). *การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน.* วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2525). *ดนตรีไทยภาคกลาง, ใน ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 7 นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: ยูไนเต็ดโปรดักชั่น.

_____. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2.* กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2545). *ดุริยสาส์น ของนายมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย(มหาชน).

มงคล รอพันธ์. (2557). *ซายวายในสังคมวัฒนธรรมบ้านแม่ตาว.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.* สงขลา: ภารกิจเอกสารและตำรา กลุ่มงานบริการการศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2548). *วัฒนธรรมชุมชน : วาทศิลป์ และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน.* พะเยา: มหาวิทยาลัยพะเยา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วรรธนา วีรยวรรธน. (2546). *ก้าวแรกสู่การเขียนเพลง.* กรุงเทพฯ: สามสี.

วราวุฒิ เรืองบุตร. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดเพลงมม็วด.* วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทย์ บัณฑิตกุล. (2555). *เนการาบรูไนดารุสซาลาม.* กรุงเทพมหานคร.

_____. (2555). *มาเลเซีย.* กรุงเทพมหานคร: บริษัททวีพริ้นท์ (1991) จำกัด.

วิภาวรรณ พงศ์ทรางกู แปล. (2539). *สิงคโปร์.* กรุงเทพฯ: หน้าต่างสู่โลกกว้าง.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2545). *ทัศนศิลปศึกษา.* กรุงเทพฯ: อี แอนด์ ไอคิว.

วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล. (2560). *องค์ความรู้การจัดการวงปี่พาทย์ล้านนาที่ได้รับความนิยม “วงเพชรพยอม”*. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยแม่โจ้.

วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2546). *ดนตรีพื้นบ้านไทย.* เอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรีพื้นบ้านไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ศิวกานต์ ปทุมสูติ. (2548). *กวีวัจนาหลากลีลาฉันทลักษณ์: สร้อยสันติภาพ.* กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์. (2546). *ความงามและสุนทรียะของวิถีชีวิตในอีสาน.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศูนย์อินโดจีนศึกษา วิทยาลัยการบริหารรัฐกิจ มหาวิทยาลัยบูรพา. (2551). *ข้อมูลพื้นฐานสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว.* ชลบุรี: ศูนย์อินโดจีนศึกษา วิทยาลัยการบริหารรัฐกิจ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ส ชัชวาล. (2516). *คุยกันเรื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: กรุงเทพการพิมพ์.

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2521). *เฉลิมพระเกียรติและรวมพระราชนิพนธ์ (พ.ศ. 2510-2520) สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี.“เหตุใด ข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย”*. กรุงเทพฯ: สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2545). ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สนั่น ธรรมธิ. (2537). *กลองสะบัดชัย พื้นบ้านล้านนา.* เชียงใหม่: ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2554). *ดนตรีตะวันออกเฉียงใต้.* เอกสารประกอบการสอน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

_____. (2560). *เครื่องหนัง : หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

สราวุฒิ สุจิตจร. (2545). *การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย.* กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สารานุกรมไทย. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542,* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

สันติภาพ ศิริวัฒนไพบูลย์. (2553). *นิเวศวัฒนธรรม: การเรียนรู้ ความสมดุลระหว่างวิทยาศาสตร์ กับจิตวิญญาณ.* อุดรธานี: มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). *วิวัฒนาการและอนาคตภาคของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สีดา สอนศรี. (2551). *ฟิลิปปินส์ : จากอดีตสู่ปัจจุบัน(ค.ศ.1986-2006).* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุกัญญา สุจฉายา. (2525). *เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2529). *คนไทยอยู่ที่นี่.* กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

_____. (2553). *ดนตรีไทยมาจากไหน?.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลปมหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2559). วัฒนธรรมร่วมอุษาคเนย์ในอาเซียน. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุธานี เพ็ชรทอง. (2547). *ศึกษาประเพณีทำบุญเดือนสิบของชาวมาเลเซียเชื้อสายไทยในอำเภอตุมปัต รัฐกลันตันประเทสมาเลเซีย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สุนัย จุลพงศธร. (2550). *ฉีกหน้ากากเศรษฐกิจ (โรงสี) ชุมชน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม.

สุมิตร ปิติพัฒน์. (2545). *ศาสนาและความเชื่อไทดำในสิบสองจุไท สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ โอ.เอสพริ้นติ้งเฮ้าส์.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิฒน์. (2553). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางค์ ชุด 12 ราศี.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. (2522). *ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ ถึง พ.ศ.2000.* กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2561). *การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล สุวรรณ. (2551). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ จำนงค์สาร. (2560). *หนึ่งเผ่า สองพันธุ์ กาเมลันชวา.* วารสารสุริยะวาทิต, สาขาวิชาดนตรีไทยเพื่ออาชีพ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 45 – 55.

สุวิทย์ มูลคำ และอรทัย มูลคำ. (2552). *21 วิธีการจัดการเรียนรู้: เพื่อพัฒนากระบวนการคิด. พิมพ์ครั้งที่ 8.* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม. (2557). *ดนตรีล้านนา สล่าเครื่องตี.* มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ออกญาเทพพิทู และ ขุนอุดมปรีชา. (2550). *พระราชพิธีทวาทศมาส หรือพระราชพิธีสิบสองเดือนกรุงกัมพูชา ภาค 2. (ศานติ ภักดีคำ, ผู้แปล)* กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อนุมานราชธน, พระยา. (2515). *วัฒนธรรมเบื้องต้น.* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

อานันท์ นาคคง. (2562). *เครือญาติดนตรี วิถีอาเซียน.* กรุงเทพ: ออนอาร์ต.

อมรา พงศาพิชญ์. (2549). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 5.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรนุช นิยมธรรม และวิรัช นิยมธรรม. (2551). *เรียนรู้สังคมและวัฒนธรรมพม่า.* พิษณุโลก: โรงพิมพ์ตระกูล.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อังคณา ใจเหิม. (2554). *การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหม.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมพร ศิลปเมธากุล. (2549). *ศิลปวิจักษณ์.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัสนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). *พินิจดนตรีไทย เล่ม 1 ชุด ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย.* กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2558). *การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ศาสตรา. (2553). *การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ.* วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Julian, H. Steward. (1963). *Theory of Cultural Change.* Urbans: University of Ilinoise Press.

Torrance, E. P. (1964). *Is Creative Teachable.* Bloomington: The Phi Delta Kappa Education Foundation.

White, Leslie A. (1949). *The Science of Culture : A Study of Man and Civilization.* New York: Farra Strauss.

Wu Rung-Shun. (2006). *Exhibition on the Traditional Percussion Instruments of Asian-Pacific Area-Simplicity*. Elegancy and Wildness.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เอกสารอิเล็กทรอนิกส์

กลองมโหระทึก. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 13 ธันวาคม 2562.
เข้าถึงจาก : http://www.finearts.go.th/talangmuseum/parameters/km/item.

กังสา (Gangsa). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?q=Gangsa&tbm.

เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีกัมพูชา. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/Cambodia+Music+traditional&tbm.

จิรกานต์ สิริกวินกอบกุล. (2560). โลกดนตรีไทย. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 20 พ.ย. 2560.
เข้าถึงจาก : http://pirun.ku.ac.th/Templates/ narrhak.html.

จิราวัฒน์ โคตรสมบัติ. (2555). *ดนตรี (Music).* ออนไลน์. ค้นเมื่อ 20 พ.ย. 2560.
เข้าถึงจาก : https://sites.google.com/site/mrjisclassroom/dntri.
ธีรชัย แสงม่วงยาง. (2546). *บันไดเสียงกับสำเนียงภาษาของเพลง.* ออนไลน์. ค้นเมื่อ 8 มีนาคม 2562. เข้าถึงจาก : https://nectec.or.th/schoolnet/library/createweb/.html
มานพ วิสุทธิแพทย์. (2555). *วิถีพลโลกเสียงดนตรีไทย.* ออนไลน์. ค้นเมื่อ : 8 มีนาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://yongyutheiamsaart.blogspot.com/2012/12/blog-post.html.
แผนที่. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 18 กุมภาพันธ์ 2563.
เข้าถึงจาก : http://www.lampangvc.ac.th/lvcasean/page_asean.htm.
วงกูลินตางัน (Gulintangan). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?q=gulintangan+brunei&tbm.
วงกูลินตัง (Kulintang). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก: https://www.google.com/Philippines+Music+traditional&tbm.
วงดนตรีประกอบการแสดงดิกิร บารัต (Dikir Barat). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?q=Dikir+Barat&tbm.
วงดนตรีประกอบละครร้อง ละครคลาสสิค. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search? Nam+Music+traditional&tbm.
วงดนตรีเล่นประกอบ A Dao หรือวง Ca Tru. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?Nam+Music+traditional&tbm.
วงดนตรีหลวง. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?Dai+Nhac&tbm.
วงโนบัต ดิราจา (Nobat Diraja). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?q=Nobat+Diraja&tbm.
วงรอนเดลลา (Rondalla). ออนไลน์. ค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2560.
เข้าถึงจาก : https://www.google.com/search?q=Rondalla+&tbm.
สัญลักษณ์อาเซียน. ออนไลน์. ค้นเมื่อ 13 ธันวาคม 2562.
เข้าถึงจาก : http://www.lampangvc.ac.th/lvcasean/page_asean.htm.
สัญลักษณ์ของอาเซียน. ค้นเมื่อ 15 เมษายน 2557.
เข้าถึงจาก : http://www.lampangvc.ac.th/lvcasean/page_asean.htm.
สำนักเลขาธิการอาเซียน. (2562). *ประชาคมและวัฒนธรรมอาเซียน.* ค้นเมื่อ 20 พ.ย. 2562.
เข้าถึงจาก : https://www.asean2019.go.th.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สัมภาษณ์

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2562.

ชัยนรินท์ ยศวัตจิรานนท์. สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2563.

โดม สว่างอารมณ์. สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563.

ธนวัฒน์ ราชวัง. สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2563.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2563.

ภัทระ คมขำ. สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2563.

ยอดแก้ว แก้วจำปา. สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2562.

สนั่น ธรรมธิ. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2563.

สุรศักดิ์ จำนงค์สาร. สัมภาษณ์, 8 เมษายน 2563.

อนุชา บริพันธุ์. สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2562.

อานันท์ นาคคง. สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2563.

Agung Hero Hernanda. สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2562.

Doan Van Luan. สัมภาษณ์, 2 , มิถุนายน 2560.

Hafeez B. Ahmad Taupig Nasri. สัมภาษณ์, 17 – 19 มกราคม 2563.

Htet Arkar National. สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2559.

Muhammad Firdaus Mohamad. สัมภาษณ์, 17 – 19 มกราคม 2563.

Sonankavie Keo. สัมภาษณ์, 17 – 19 มกราคม 2563.

Supriatna Dadang. สัมภาษณ์, 17 – 19 มกราคม 2563.

Wenriah G. Marquez. สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2560.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงสะโกไฎ

เพลงเตยเซิน

เพลงลาวปิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงดีบากัน

เพลงเรอบานา อานัค

เพลงเรอบานา อีบู

เพลงเบิกชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

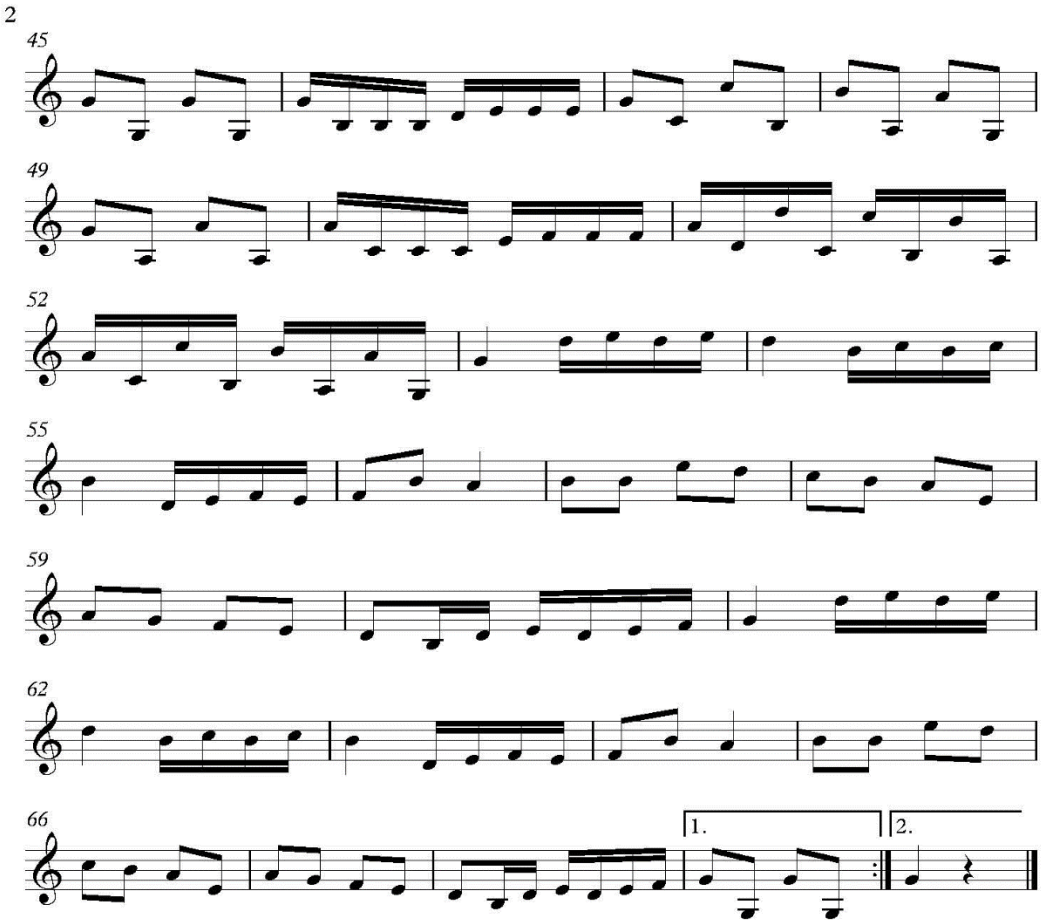
เพลงจีนแขกสัมพันธ์

ท่อนที่ 1 สำเนียแขก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 สำเนียงจีน

เพลงปัตวาย



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเกินดัง

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่
6
ขลุ่ยเพียงออ
11
ระนาดเอกเหล็ก
16
ระนาดทุ้มเหล็ก
20
ระนาดเอก
25
บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่
29
33
37
41
ท่อนขลุ่ยเพียงออ

2
45
49
53
57
ระนาดเอกเหล็ก
61
65
69
73
ระนาดทุ้มเหล็ก
77
81
85
89
ระนาดเอก

93
97
101
105
ท่อนที่ 2 บรรทัดที่ 1 ฆ้องวงใหญ่
110
ขลุ่ยเพียงออ
115
ระนาดเอกเหล็ก
120
ระนาดทุ้มเหล็ก
125
ระนาดเอก
130
บรรทัดที่ 2 ฆ้องวงใหญ่
134
ขลุ่ยเพียงออ
138
ระนาดเอกเหล็ก
140

4
142
ระนาดทุ้มเหล็ก
146
ระนาดเอก
150
บรรทัดที่ 3 ฆ้องวงใหญ่
155
ขลุ่ยเพียงออ
160
ระนาดเอกเหล็ก
165
ระนาดทุ้มเหล็ก
170
ระนาดเอก
175
บรรทัดที่ 4 ฆ้องวงใหญ่
180
ขลุ่ยเพียงออ
185
ระนาดเอกเหล็ก
190
ระนาดทุ้มเหล็ก
195
ระนาดเอก

เพลงกลองอาเซียนสัมพันธ์

42
กลองทับบลัา ตีรับ 2 ห้อง
46
กลองสะบัดชัย ตีรับ 2 ห้อง
50
กลองปัตวาย ตีรับ 2 ห้อง
54
กลองเกินตัง ตีรับ 2 ห้อง
58
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
62
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
66
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
70
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
74
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
78
กลองทุกประเทศ ตีรับ 2 ห้อง
82

รายชื่อนักดนตรี

วงเครื่องสาย

ศุภวิชญ์ ศิลาพันธุ์	ซอด้วง
ธเนศ มลิชู	จะเข้
ชมพูนุช จูฑะเศรษฐ์	ซออู้
ศักดิธัช นะรารัมย์	กันตรึม
ปฏิภาณ ธนาฟู	ปี่อ้อ ปี่ภูไท ขลุ่ยเพียงออ

วงปี่พาทย์

ภัทรินทร์ เทียนทรัพย์	ระนาดเอก
วรรณรัตน์ ชำนาญสินธุกิจ	ระนาดทุ้ม
ศุภสัณห์ ช่องคันปอน	ระนาดเอกเหล็ก
ฐาปนพงษ์ มั่นคงวงศ์เจริญ	ระนาดทุ้มเหล็ก
สถาพร แข็งขัน	ฆ้องวงใหญ่
ปณิธาน สิงห์ห่วงฆ้อง	ฆ้องวงเล็ก
นิรัติศัย สวรรค์ดุสิต	ปี่ชวา ปี่แน ขลุ่ยเพียงออ
จิรพัฒน์ ทาต่อม	แคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วงรองเง็ง

ธราธิป สิทธิชัย	ไวโอลิน
เฉลิมวุฒิ ชัยสิทธิ์สงวน	แมนโดลิน
เปาวรินทร์ พอเกณฑ์	แอคคอร์เดียน

กลอง

เฉลิมเดช สมมั่น	กลองสะโกไฎ
สุภัทรชัย สืบสกุล	กลองสะบัดชัย
นนทพัทธ์ ก้านเหลือง	กลองสะบัดชัย
สุภัทร ยมพันธ์	กลองสะบัดชัย

อัศวเดช สมพันธ์แพ	กลองเรอบานา อานัค
มาลิณี อุ่นหะวงค์	กลองเรอบานา อานัค
ณัฐวุฒิ โปร่งกลาง	กลองปัตวาย
ศุภชัย ศิษย์ประเสริฐ	กลองยาว
ภานุมาศ เหมือนสิงห์	กลองตะโพนมอญ, กลองไชนิส
อดิสร แสงขาว	กลองดีบากัน
กัญญกุลณัช ลาวเกษม	กลองเรอบานา อีบู
ครองไทย อยู่ดี	กลองปิง
ชัยนรินทร์ ยศวัตจิรานนท์	กลองทับบล้า
กฤษณะ มาลัย	กลองแขก
ปภพ สิงห์เสริมวงษ์	กลองแขก
นันทเดช รัตนาวิเชียร	กลองเตยเซิน

เครื่องกำกับจังหวะ

วีณา หิรัญรัตน์	ฉิ่ง
ปฏิญาณ ตรีสิริเกษม	ฉาบเล็ก
ทรงสมรรถ อักษรประเสริฐ	ฉาบใหญ่
ธีธัช ฉีดจันทร์	ฆ้องชัย
ชวลิต ลีนาบัว	โหม่ง ผ่าง
ฐิติพงศ์ ราชวงศ์	แต๋ว เครื่องกระทบของจีน (Mu Yu)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายรังสรรค์ บัวทอง
วัน เดือน ปี เกิด	วันเสาร์ที่ 19 สิงหาคม พ.ศ. 2515
สถานที่เกิด	จังหวัดสุพรรณบุรี
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ปริญญาโท สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา (ดนตรี) สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหิดล
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 1061 ซอยอิสรภาพ 15 ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600
ผลงานตีพิมพ์	รังสรรค์ บัวทอง. (2556). วงปี่พาทย์มอญ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหธรรมิก.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University