บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม”
เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

นางถาวรดา จันทนะสุต

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2555

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2555 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

MUSIC COMPOSITION : "NUENG NAI SIAM"
AS A TRIBUTE TO HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ

Mrs.Thaworada Chantanasut

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2012

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช
โดย	นางถาวรดา จันทนะสุต
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

……....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

……....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

……....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง)

……กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

……กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ประทักษ์ ประทีปะเสน)

ถาวรดา จันทนะสุต : บทประพันธ์เพลง“หนึ่งในสยาม”เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช. (MUSIC COMPOSITION : “NUENG NAI SIAM” AS A TRIBUTE TO HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม : รศ.ดร.ปัญญา รุ่งเรือง, 274 หน้า

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มีจุดประสงค์ 3 ประการ คือ 1) ศึกษาวิจัยเพื่อหาสัญลักษณ์ของดนตรีที่จะนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงเพื่อเทิดพระเกียรติ 2) ประพันธ์เพลงสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตร้าเพื่อเทิดพระเกียรติ 3) จัดการแสดงผลงานประพันธ์เพื่อพระเกียรติ

บทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยามเป็นผลงานเทิดพระเกียรติและแสดงถึงความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ 1) โหมโรง มีการขับลำนำบทกวีนิพนธ์กาพย์ฉบัง 16 พร้อมกับการนำเสนอทำนองหลัก 2) ดนตรีสี่ภาค เป็นการนำแนวคิดและท่วงทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ภาคมาใช้ คือ ภาคกลางใช้ทำนองสร้อยของเพลงเรือ ภาคเหนือใช้ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำและกระสวนจังหวะกลองตึ่งนง ภาคอีสานใช้ลีลาการเป่าเสียงเสพของแคน ภาคใต้ใช้บางส่วนของเพลงตันหยงและการตีฆ้องคู่ นอกจากนั้นยังนำความคิดเชิงฉันทลักษณ์ในบทกวีนิพนธ์มาใช้แต่งเนื้อร้อง ที่สอดแทรกอยู่ตลอดบทเพลงและ 3) บทส่งท้าย เป็นการนำทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนามมาประยุกต์ใช้ เพื่อให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง สง่างามและมีพลัง

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2555 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม .....

5186805635: MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSIC COMPOSITION/ NUENG NAI SIAM / AS A TRIBUTE TO HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ

THAWORADA CHANTANASUT: MUSIC COMPOSITION : “NUENG NAI SIAM” AS A TRIBUTE TO HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ. ADVISOR : PROF. NARANGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., CO-ADVISOR : ASSOC. PROF. PANYA ROONGRUANG, Ph.D., 274 pp.

The creative research “Neung Nai Siam” is the symphonic music composition in honor of H.M. King Bhumibol Adulyadej aims to: 1) study to discover musical symbols to apply for music composition of a tribute to His Majesty King Bhumibol Adulyadej ; 2) produce the symphonic music composition in honor of H.M. King Bhumibol Adulyadej ; and 3) perform the composed work for The King.

The composition “Neung Nai Siam” was honored and expressed loyalty to H.M. King Bhumibol Adulyadej. The symphonic music composition was divided into three sections. The first section was overture. Kaap chabang 16 was performed with main rhythm. The second section was four-region music. The concept and rhythm of four-region music were applied. Suffixes of the Boat Song from the central region, rhythm of the Reusri Long Tham song and the Ting Nong drum from the North, music from Kaen, a musical instrument from the Northeast, some parts of the song “Ton Yong and a pair of gong, a musical instrument were performed. In addition, versification was employed to compose the harmonious lyric. The third section was epilogue. Sound of trumpet in a military parade was applied to give it strong, elegant and powerful feelings.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student’s Signature.....

Academic Year : 2012 Advisor’s Signature.....

Co- advisor’s Signature.....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์หลายท่าน ทั้งในด้านความรู้ คำแนะนำต่าง ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอถือโอกาสนี้ ขอขอบพระคุณท่านอาจารย์มา ณ ที่นี้

คุณพ่อพุฒ คุณแม่บุญธรรม พิกุลทอง ที่คอยให้กำลังใจและความช่วยเหลือ

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่า อีกทั้งความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษา และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่า จนกระทั่งผลงานวิจัยเสร็จสิ้นสมบูรณ์

รองศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา รุ่งเรือง อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่า พร้อมทั้งเสียสละเวลาเพื่อช่วยเหลือในทุกด้าน จนกระทั่งผลงานวิจัยเสร็จสิ้นสมบูรณ์

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ ดร.ประทักษ์ ประทีปะเสน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่า พร้อมทั้งเสียสละเวลาเพื่อช่วยเหลือในทุกด้าน

อาจารย์นาวี คชเสนี ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์สากล ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่าในการประพันธ์เพลง

อาจารย์โสภณ สาธรสัมฤทธิ์ผล คุณก้องภพ รื่นศิริ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการใช้ภาษาไทย ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่าในการประพันธ์บทร้อง

อาจารย์ ดร.ทองทิพย์ พูลลาภ อาจารย์บรรเทา เพิ่มเกษตรวิทย์ ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่าด้านการใช้ภาษาอังกฤษ และกรุณาตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณคณาจารย์ นักดนตรี และเจ้าหน้าที่ทุกท่านที่มิได้กล่าวถึงในที่นี้ ซึ่งให้ความช่วยเหลือทุกด้านจนกระทั่งงานวิจัยสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญ..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4

ขอบเขตของการวิจัย..... 4

ข้อตกลงเบื้องต้น..... 4

ข้อจำกัดของการวิจัย..... 4

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

วิธีดำเนินการวิจัย..... 6

ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย..... 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 7

2.1 แนวคิดและทฤษฎี..... 7

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา..... 7

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีในการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี..... 9

2.1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา..... 11

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 13

2.2.1 เพลงพื้นบ้านภาคกลาง..... 14

2.2.2 เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ..... 34

2.2.3 เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน..... 50

2.2.4 เพลงพื้นบ้านภาคใต้..... 67

2.3 เอกสารแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง..... 70

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 75

หน้า

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 75
3.2 วิธีดำเนินงานวิจัย..... 75
3.3 การสังเคราะห์ข้อมูล..... 77
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 77
3.5 การสรุปและนำเสนอผลงาน..... 77
3.6 วิธีการประพันธ์เพลง..... 77
3.7 การนำเสนอบทประพันธ์เพลง..... 77
3.8 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง..... 78
บทที่ 4 บทวิเคราะห์..... 80
4.1 เนื้อร้องที่เป็นบทกวีนิพนธ์ช่วงโหมโรง..... 89
4.2 เนื้อร้องในช่วงดนตรีสี่ภาค..... 91
4.3 เทคนิคการประพันธ์..... 94
4.3.1 เทคนิคการประพันธ์ที่มาจากดนตรีพื้นบ้าน..... 94
4.3.2 เทคนิคที่ประยุกต์จากเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน..... 99
4.3.3 เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ 99
4.4 ลักษณะทางดนตรี..... 100
4.4.1 ส่วนที่ 1 โหมโรง..... 101
4.4.2 ส่วนที่ 2 ดนตรีสี่ภาค..... 106
4.4.3 ส่วนที่ 3 บทส่งท้าย..... 131
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 135
สรุปผลการวิจัย..... 135
อภิปรายผล..... 137
ข้อเสนอแนะ..... 139
รายการอ้างอิง..... 140
ภาคผนวก..... 142
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 274

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ทำนองเพลงเรือ ของแม่ขวัญจิต ศรีประจันทร์	33
2	ทำนองบางส่วนของเพลงเรือปรากฏในบทประพันธ์เพลงช่วงดนตรีภาคกลาง	34
3	ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ	36
4	ทำนองบางส่วนของเพลงฤาษีหลงถ้ำ	37
5	โครงสร้างกลองแอว	48
6	กระสวนจังหวะวงตึ่งนง	50
7	ระดับเสียงของแคนเรียงลำดับจากต่ำไปหาสูง	63
8	แคนแปด	63
9	จำนวนลูกแคนในแคนแปด	64
10	ส่วนต่าง ๆ ของแคน 1 เต้า	64
11	ระดับเสียงแคนแต่ละลูก	65
12	การเป่าแคน	65
13	ลักษณะส่วนโน้ตของการเป่าแคนที่นำมาประยุกต์กับเครื่องดนตรีตะวันตก	66
14	ทำนองเพลงหนังตะลุงตันหยง	68
15	ทำนองบางส่วนของเพลงหนังตะลุงตันหยง	68
16	ฆ้องคู่หรือโหม่ง	69
17	ลักษณะจังหวะของการบรรเลงฆ้องคู่	69
18	แนวทำนองที่ดัดแปลงมาจากการบรรเลงฆ้องคู่	70
19	เทคนิคแนวทำนองยืนพื้น	95
20	การใช้เนื้อดนตรีแบบดนตรีแปรแนว	96
21	การใช้เทคนิคที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่งในรูปแบบการซ้ำโน้ต	97
22	การใช้เสียงหึ่งในลักษณะของการลากเสียงยาว	98
23	การเลียนเสียงแคนโดยใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบรรเลง	99
24	การใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม	100
25	ช่วงการอ่านบทกวีนิพนธ์กาพย์ฉบัง 16 โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ	101
26	ทำนองถวายพระพร	102

ภาพที่		หน้า
27	ช่วงขึ้นต้นที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทองเหลืองและบาสซูน.....	102
28	ทำนองถวายพระพรบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องสายและเครื่องลมไม้.....	103
29	การใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนและการใช้ทำนองรับส่ง.....	105
30	แผนผังโครงสร้างเพลงเรือ.....	107
31	ทำนองภาคกลาง.....	107
32	ช่วงเริ่มต้นของภาคกลาง.....	108
33	ช่วงภาคกลางเนื้อดนตรีหลากแนวและแปรแนวผสมกับเนื้อดนตรีแบบประสานแนว.....	109
34	แนวทำนองขับร้องประสานเสียงในช่วงภาคกลาง.....	110
35	แนวขับร้องประสานเสียงในช่วงท้ายของช่วงภาคกลาง.....	111
36	ช่วงท้ายของภาคกลาง.....	112
37	ลักษณะของจังหวะกลองตึ่งนงในเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ.....	113
38	แนวทำนองที่ประยุกต์มาจากลักษณะจังหวะกลองจากบทเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ.....	114
39	ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำในห้องที่ 259 ในแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น.....	115
40	ลักษณะของเนื้อดนตรีที่หลากหลายในท่อนภาคเหนือ.....	116
41	การใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนในลักษณะของเสียงหึ่ง.....	117
42	แนวทำนองที่สร้างจากการประยุกต์ลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน.....	118
43	แนวทำนองในช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงภาคอีสาน.....	119
44	ทำนองที่ดัดแปลงมาจากจังหวะการใช้ลมในการเป่าแคน.....	120
45	ทำนองที่ดัดแปลงมาจากเสียงแคน.....	121
46	ลักษณะการร้องในช่วงภาคอีสาน.....	122
47	แนวทำนองที่บรรเลงรับ-ส่งกัน ในช่วงห้องที่ 464.....	123
48	ช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงภาคใต้.....	124
49	ทำนองในช่วงขึ้นต้นของช่วงภาคใต้ทำนองในช่วงขึ้นต้นของช่วงภาคใต้.....	125
50	แนวทำนองที่พัฒนามาจากแนวทำนองฆ้องคู่ ห้องที่ 505.....	126

ภาพที่		หน้า
51	แนวทำนองที่พัฒนามาจากแนวทำนองฆ้องคู่ ห้องที่ 512.....	127
52	เพลงหนังตะลุงที่ถูกคัดทำนองมาไว้ในแนวเครื่องลมไม้.....	128
53	ช่วงสุดท้ายของส่วนที่ 2 ดนตรีสี่ภาค.....	130
54	ทำนองที่ประยุกต์มาจากการเป่าแตรของทหาร.....	131
55	แนวขับร้องประสานเสียงที่สร้างจากทำนองถวายพระพรในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์.....	132
56	ช่วงท้ายสุดก่อนจบเพลง.....	133
57	ตอนจบของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม.....	134

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีความร่มเย็นเป็นสุขมาเป็นเวลาช้านาน ด้วยพระบารมีของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งเป็นศูนย์รวมใจของคนในชาติ ยามใดที่ผู้คนมีความขัดแย้งกัน ก็สามารถปรองดองกันได้ เพราะทุกคนมีจิตสำนึกร่วมกัน พร้อมใจกันแสดงความรักความสามัคคีถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยเป็นส่วนหนึ่งที่ได้พึ่งพิงพระบารมีในพระองค์ สำนึกเสมอว่าถ้ามีโอกาสได้แสดงออกเพื่อทดแทนพระคุณและได้มีความซาบซึ้ง จึงมีความคิดในเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง โดยจัดทำบทเพลงเพื่อเทิดพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

งานประพันธ์เพลงดังกล่าวนี้จะเป็นลักษณะการสร้างบทเพลงใหม่ โดยจัดทำเป็นบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เนื้อหาสาระกล่าวถึง ความร่มเย็นเป็นสุขที่ได้มีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชเป็นที่เคารพบูชา ซึ่งจะแสดงออกถึงความจงรักภักดี คุณงามความดี ที่พระองค์มีต่อประชาชนชาวไทยทุกคน ในส่วนของดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานใช้วงออร์เคสตราเป็นหลักในการบรรเลง การจัดทำบทเพลงครั้งนี้ ได้มีผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีสากลเป็นที่ปรึกษา สำหรับในด้านเนื้อร้องผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นเอง โดยมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านการประพันธ์เนื้อร้องและการใช้ภาษาเป็นที่ปรึกษา

พระมหากษัตริย์ทรงเป็นนักพัฒนา ที่มีพระปรีชาสามารถอย่างยิ่ง ซึ่งพระราชประวัติโดยย่อของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงมีพระนามเดิมว่า “**พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภูมิพลอดุลยเดช**” ทรงเป็นพระราชโอรสในสมเด็จเจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช กรมหลวงสงขลานครินทร์ (ต่อมาได้รับการเฉลิมพระนามาภิไธยเป็น สมเด็จพระมหิตลาธิเบศรอดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก) และหม่อมสังวาล (ต่อมาได้รับการเฉลิมพระนามาภิไธย เป็นสมเด็จพระศรีนครินทรา บรมราชชนนี) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จพระราชสมภพ เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ.2470 ณ โรงพยาบาลเมาต์ออเบิร์น (Mount Auburn Hospital) เมืองเคมบริดจ์ (Cambridge) รัฐแมสซาชูเซตส์ (Massachusetts) ประเทศสหรัฐอเมริกา พ.ศ. 2475 เมื่อเจริญพระชนมายุได้สี่พรรษา เข้าศึกษาที่โรงเรียนมาแตร์เดอีจนถึงเดือนพฤษภาคมพ.ศ. 2476 จึงเสด็จพระราชดำเนินไปประทับ ณ เมืองโลซาน ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เดือนกันยายน พ.ศ.2477 ทรงศึกษาวิชาภาษาฝรั่งเศส ภาษาเยอรมันและภาษาอังกฤษ เข้าศึกษาชั้น

มัธยมศึกษา ณ โรงเรียนเอกอล นูเวล เดอ ลา ซืออิส โรมองด์ (ฝรั่งเศส: École Nouvelle de la Suisse Romande) เมืองแชลลี-ซูร์-โลซาน (ฝรั่งเศส: Chailly-sur-Lausanne) เดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2481 ประทับที่ประเทศไทยเป็นเวลา 2 เดือน โดยประทับที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต และกลับไปศึกษาต่อที่สวิตเซอร์แลนด์จนถึงปี พ.ศ.2488 ทรงรับประกาศนียบัตรทางอักษรศาสตร์ จากโรงเรียนยิมนาส คลาซีค กังโตนาล แล้วทรงเข้าศึกษาต่อ ณ มหาวิทยาลัยโลซาน แผนกวิทยาศาสตร์ และประทับที่ประเทศไทยเป็นครั้งที่ 2 ณ พระที่นั่งบรมพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง วันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ.2489 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล เสด็จสวรรคตอย่างกะทันหัน ณ พระที่นั่งบรมพิมาน ภายในพระบรมมหาราชวัง รัฐสภาได้ลงมติเป็นเอกฉันท์ในการที่จะอัญเชิญสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าภูมิพลอดุลยเดช ขึ้นสืบราชสันตติวงศ์ต่อไปเป็นพระมหากษัตริย์องค์ที่ 9 แห่งราชวงศ์จักรี ทรงมีพระนามว่า “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรามาธิบดีจักรีนฤบดินทรสยามินทราธิราชบรมนาถบพิตร” ซึ่งในขณะนั้นมีพระชนมายุเพียง 19 พรรษาเท่านั้น ยังไม่บรรลุนิติภาวะ คณะรัฐมนตรีจึงได้แต่งตั้งคณะผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ขึ้น ซึ่งประกอบไปด้วยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนชัยนารทนเรนทรและพระยามานวราชเทวี เพื่อทำหน้าที่บริหารราชการแผ่นดินจนกว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชจะทรงบรรลุนิติภาวะ และเดือนสิงหาคม พ.ศ.2489 เข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยโลซาน แต่เปลี่ยนสาขาจากวิทยาศาสตร์ไปเป็นสาขาสังคมศาสตร์ นิติศาสตร์และรัฐศาสตร์ เนื่องด้วยทรงคำนึงถึงพระราชภารกิจในการปกครองประเทศเป็นสำคัญ และพ.ศ.2493 ทรงประกอบพระราชพิธีราชาภิเษกสมรสกับสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เมื่อวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2493 และทรงประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2493 จากนั้นทรงเสด็จไปสวิสเซอร์แลนด์ เพื่อทรงศึกษาต่อ และเสด็จกลับ พ.ศ. 2494 ทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดา 4 พระองค์ คือ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี

ในฐานะที่พระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระปรีชาสามารถในศิลปะแขนงต่าง ๆ จึงทรงได้รับการยกย่องให้เป็นองค์อัครศิลปินแห่งชาติและบิดาแห่งการดนตรี ทรงมีพระราชปรีชาญาณในเรื่องของดนตรี ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองเพลงตั้งแต่ยังทรงเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช รวมบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้งสิ้น 48 เพลง เพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคำร้องภาษาอังกฤษด้วยพระองค์เอง มี 5 เพลง คือ "Echo", "Still on My Mind", "Old-FashionedOld-Fashioned Melody", "No Moon" และ "Dream Island" นอกจากนี้ มีเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์

ทำนองขึ้น ภายหลังใส่ในคำร้องที่มีผู้ประพันธ์ไว้แล้ว คือ เพลงความฝันอันสูงสุด เพลงเราสู้และเพลงรัก

งานทางด้านดนตรี พระองค์ทรงรอบรู้เรื่องดนตรีเป็นอย่างดีและทรงดนตรีได้หลายชนิด เช่น แซ็กโซโฟน คลาริเน็ต ทรัมเป็ต กีตาร์และเปียโน โปรดดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมากและพระองค์ได้ประพันธ์เพลงที่มีความหมายและไพเราะหลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงพระราชนิพนธ์แสงเทียนเป็นเพลงแรก สายฝน ยามเย็น ใกล้รุ่ง ลมหนาว ยิ้มสู้ ค่ำแล้ว ไกลกังวล ความฝันอันสูงสุด เราสู้และพรปีใหม่ ซึ่งถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของชาวไทย

พระองค์ได้ทรงประกอบพระราชกรณียกิจในด้านต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์แก่ชาวไทยตลอดพระชนมายุของพระองค์ พระราชกรณียกิจที่สำคัญของพระองค์ คือ การเสด็จพระราชดำเนินเยือนประชาชนในท้องถิ่นต่าง ๆ ของประเทศ ดังในปฐมพระบรมราชโองการในระหว่างพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2493 ว่า เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแก่มหาชนชาวสยาม (แหล่งที่มา : http://th.wikipedia.org/wiki)

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงงานหนักที่สุดพระองค์หนึ่งของโลก พระราชกรณียกิจของพระองค์มีมากมาย ทั้งในด้านการอนุรักษ์ฟื้นฟูทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ด้านการแพทย์และสาธารณสุข ด้านการศึกษา ด้านศาสนา ด้านความมั่นคงภายในประเทศ ด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ด้านศิลปะวัฒนธรรมและด้านการกีฬา

พระราชกรณียกิจหลักของพระองค์ คือ การยกระดับสภาพความเป็นอยู่และพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชน โดยพระองค์เสด็จพระราชดำเนินไปยังท้องที่ต่าง ๆ พร้อมทอดพระเนตรสภาพปัญหาในท้องที่นั้นด้วยพระองค์เอง พระองค์จะใช้เวลาส่วนใหญ่ในแต่ละปีเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานไปประทับแรม ณ พระตำหนักตามภูมิภาคต่าง ๆ และจะหาโอกาสเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมเยียนราษฎรในพื้นที่ใกล้เคียงอยู่เสมอ อาจกล่าวได้ว่า ไม่มีพื้นที่แห่งใดในประเทศ ที่พระองค์ไม่เคยเสร็จพระราชดำเนินไปถึง

เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติและเผยแพร่เกียรติคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ตลอดจนเพื่อส่งเสริมให้ประชาชนได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญ ผู้วิจัยจึงจัดทำบทเพลงเพื่อเทิดพระเกียรติในครั้งนี้ เป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดี ความซาบซึ้งของพสกนิกรในพระมหากรุณาธิคุณที่พระองค์ทรงมีต่อปวงประชาตลอดมา ซึ่งพระองค์ท่านทรงเป็นที่เคารพและบูชาประดุจพ่อของแผ่นดิน เพื่อหวังปลุกจิตสำนึกคนไทยทั้งประเทศให้ร่วมกันสร้างความดี มีความสามัคคี มีความเอื้ออาทรกันและมีความสุขกับการดำเนินชีวิตอย่างพอเพียงตามที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงสอนประชาชนชาวไทย

ผู้วิจัยเล็งเห็นประโยชน์จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเพื่อเทิดพระเกียรติ โดยการประพันธ์เนื้อร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและจัดการแสดงดนตรี โดยการนำวงออร์เคสตรา การขับร้องและขับร้องประสานเสียงบทเพลงเทิดพระเกียรติ ฯ ในการแสดงความจงรักภักดีและเป็นการเผยแพร่บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชออกสู่สายตาประชาชน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

2. สร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

3. จัดแสดงดนตรีบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รูปแบบวงออร์เคสตราและการขับร้อง เผยแพร่สู่สาธารณชน

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตงานวิจัย ดังนี้

1. นำท่วงทำนองบางส่วนของเพลงพื้นบ้านไทย และลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ ได้นำเพลงเรือของภาคกลาง เพลงฤาษีหลงถ้ำของภาคเหนือ ภาคอีสานนำแนวการบรรเลงของแคน เพลงหนังตะลุง-ตันหยงของภาคใต้ และนำแนวการบรรเลงของฆ้องคู่ มาเป็นส่วนประกอบในการประพันธ์เพลงใหม่

2. บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ บรรเลงโดยเครื่องดนตรีสากล โดยใช้ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) เท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยจะเขียนด้วยโน้ตสากลเท่านั้น

ข้อจำกัดของการวิจัย

ในการประพันธ์เพลงจะไม่นำท่วงทำนองเพลงพื้นบ้านที่พบมาใช้ในการประพันธ์เพลงทั้งหมด จะเลือกมาเพียงบางส่วน

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช หมายถึง บทเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์เพลงสร้างขึ้นใหม่ เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

วงออร์เคสตรา (Orchestra) หมายถึง วงดนตรีมาตรฐานคลาสสิก ประกอบด้วย 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องเคาะตี คำว่า ออร์เคสตรา มาจากภาษากรีก แปลว่า สถานที่เต้นรำ แต่เดิม หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องสาย ซึ่งใช้นักดนตรีมากกว่า 1 คนเล่นแต่ละแนวต่อมามีเครื่องลมและเครื่องตีเพิ่มเข้ามา (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552 : 262)

การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) หมายถึง การกำหนดเครื่องดนตรีในวงดนตรีสำหรับแต่ละแนวของบทเพลง และวิชาที่ว่าด้วยกฎเกณฑ์การเรียบเรียงเสียงที่เหมาะสมสำหรับวงดนตรี (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552 : 262)

การสร้างองค์ความรู้ใหม่ในด้านการประพันธ์ หมายถึง การสร้างเสียงประสานแบบใหม่ การสร้างลักษณะจังหวะแบบใหม่ การสร้างทำนองแบบใหม่ การเรียบเรียงเสียงสำหรับวงดนตรีแบบใหม่ การเสนอสังคีตลักษณ์แบบใหม่ การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีแบบหนึ่งให้เข้ากับอีกแบบหนึ่งและการนำวัตถุดิบทางดนตรีจากที่หนึ่งมาประยุกต์ใช้กับเนื้อดนตรีอีกแบบหนึ่ง

ดนตรีหลากแนว (Polyphony) หมายถึง ลักษณะหนึ่งของเนื้อดนตรีที่มีการผสมผสานทำนองหลายแนวเข้าด้วยกัน พบในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการและนิยมมากในยุคบาโรก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552 : 293)

การเลียน (Imitation) หมายถึง การไล่เลียนกันของทำนองระหว่าง 2 แนวขึ้นไป เกิดจากทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อมกัน เป็นเทคนิคสำคัญในการแต่งเพลง และแนวเลียน แนวทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อมกันเกิดขึ้นระหว่าง 2 แนวขึ้นไป ทำให้เกิดการไล่เลียนกันของทำนอง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552 : 176)

บันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic Scale) หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัวในระดับเสียงต่างกัน มีโครงสร้างที่ประกอบด้วยขั้นคู่ต็มเสียง 2 คู่ ตามด้วยคู่ 3 ไมเนอร์ 1 คู่ ขั้นคู่เต็มเสียงอีก 1 คู่ และจบด้วยคู่ 3 ไมเนอร์อีก 1 คู่ ในตัวอย่างบันไดเสียง C เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C, D, E, G, A, (C) เป็นบันไดเสียงสำคัญที่พบในดนตรีเอเชียและอาจหมายถึงบันไดเสียงในโครงสร้างใด ๆ ที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัวในระดับเสียงต่างกัน

ดนตรีแนวเดียว (Monophony) หมายถึง ลักษณะหนึ่งของเนื้อดนตรีมีทำนองแนวเดียวโดยไม่มีแนวประกอบ พบในยุคกลาง ทั้งนี้หมายรวมถึงทำนองที่ทบในช่วงคู่แปดต่าง ๆ ด้วย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้รับองค์ความรู้ใหม่และเทคนิคที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงเทิดพระเกียรติ ฯ
2. เป็นแนวทางในการศึกษาทางด้านการประพันธ์เพลงแบบสร้างสรรค์
3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาและด้านการประพันธ์เพลง

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยวิจัยเชิงเอกสาร ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. การเก็บข้อมูล

ทบทวนวรรณกรรมด้านเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย หนังสือด้านการประพันธ์เพลง ซีดีเพลงพื้นบ้าน สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ฯลฯ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ เครื่องดนตรี คอมพิวเตอร์

2. การรวบรวมข้อมูลและการประพันธ์เพลง

รวบรวมข้อมูลทั้งส่วนที่เป็นเอกสาร เพื่อรวบรวมรายละเอียดที่เกี่ยวกับบทเพลงเทิดพระเกียรติ เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โดยการประพันธ์เนื้อร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและรูปแบบการจัดวงดนตรี

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

รวบรวมจากเอกสารงานวิจัย และแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูล โดยการเรียงเรียงเนื้อหาเพื่อเข้าสู่การประพันธ์เนื้อร้อง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดยผ่านการตรวจสอบของอาจารย์ที่ปรึกษา

4. การสรุปและนำเสนอผลงาน

นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปและประมวลเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดแนวคิดและนำไปประพันธ์เพลง โดยนำเสนอผลงานเป็นเอกสารทางวิชาการ

ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

การเสนอผลการวิจัยนั้น แบ่งออกเป็น 5 บท คือ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย บทที่ 4 บทวิเคราะห์ บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เป็นตัวแทนของพสกนิกรทั่วทุกภาคของประเทศไทย ในการเทิดพระเกียรติยศและถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช จึงศึกษาเรื่องราวของดนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ ทั้งดนตรีล้านนา(ภาคเหนือ) ดนตรีภาคอีสาน ดนตรีภาคกลางและดนตรีภาคใต้ เพื่อก่อให้เกิดความคิดในการประพันธ์เพลง ตลอดจนเลือกสรรเอาข้อมูลบางประการของดนตรี บทเพลงพื้นบ้านที่ได้ศึกษานำมาสอดแทรกไว้บางส่วนของบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้น

ศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวดังกล่าว พร้อมทั้งเลือกสรรที่จะบรรจุไว้ในบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” และเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น จึงได้ศึกษาเรื่องราวของ “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา” (Ethnomusiccology) ไว้ด้วย นอกจากนั้นยังได้ศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎี ตลอดจนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็นดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

แนวคิดที่ใช้ในงานวิจัยเรื่องนี้ ประกอบด้วยแนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา เอกสารแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการประพันธ์เพลง โดยแบ่งเป็นประเด็นดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา

คำว่า “Ethnomusicology” มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง แต่นิยามศัพท์ “Ethnomusicology” นี้ยังไม่มีในศัพท์บัญญัติของไทย จึงมีผู้ใช้กันต่าง ๆ นานา โดยนักวิชาการดนตรีทั้งหลายได้ให้คำนิยามศัพท์คำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยไว้ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง(2546: 21) ได้อธิบายความหมายของมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ในหนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาไว้ว่า มานุษยดุริยางควิทยาหมายถึง ความรู้ วิชาการหรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือศึกษาตัวดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลง และความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม ได้กล่าวถึงแนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยาว่า การศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปใน

ปัจจุบัน ดำรงอยู่ในปัจจุบันของสังคมใดสังคมหนึ่ง โดยศึกษาทั้งตัวดนตรี แนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของดนตรี บทเพลง การขับร้อง การบรรเลงและบทบาทหน้าที่และการใช้ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ คีตกวี นักดนตรี ผลงาน การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม และวัฒนธรรมของมนุษย์ในท้องถิ่นต่าง ๆ โดยมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ เป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนไปตามสังคมอยู่เสมอ ลักษณะพิเศษของสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) คือ

1. เป็นการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในตัวดนตรีเอง สังคมและวัฒนธรรม

2. เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยภาพรวมของธรรมชาติ ในการสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษยชาติ ซึ่งโดยมากจะเป็นการสืบทอดแบบมุขปาฐะ

3. เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมเดี่ยว และวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ จากอิทธิพลทั้งภายนอกและภายในสังคมนั้น

4. เป็นการทำงานวิจัยภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้นโดยไม่จำกัดเวลา สถานที่ และประเภทของดนตรี

หนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musicians ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยคำสองคำ คือ คำว่า Ethno และ Musicology ซึ่งหมายถึง วิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ คือ การศึกษาดนตรีที่เป็นอยู่ในปัจจุบันไม่ใช่ศึกษาเพียงแค่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตกเท่านั้น การศึกษาดนตรีจำเป็นต้องศึกษาในเรื่องของตัวดนตรี เครื่องดนตรี การแสดง ตลอดจนวัฒนธรรมและสิ่งต่าง ๆ

นอกจากนี้ยังมีนักมานุษยดุริยางควิทยาและผู้รอบรู้ด้านสาขามานุษยดุริยางควิทยาหลายท่าน ได้ให้คำจำกัดความ นิยามความหมายและขอบเขต ขอบข่ายในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ดังต่อไปนี้คือ

Alan Merriam (1964: 6) นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้สรุปเกี่ยวกับระเบียบวิธีทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ในหนังสือ The Anthropology of Music ว่าวิชามานุษยดุริยางควิทยา มีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตผลของมนุษย์งานของนักมานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรี เพื่อที่จะเข้าใจวัฒนธรรมเป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงานภาคสนามและห้องทดลอง และแนวคิดของ Merriam เน้นหนักในเรื่ององค์ประกอบของสังคม

ที่ปรากฏในรูปของความงาม การแสดงและความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

Bruno Nettl (1983: 62-66) ได้ให้ข้อแนะนำและแนวทางในการศึกษาไว้ในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology ว่าการศึกษาภาคสนามคือหัวใจสำคัญของการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ทั้งเรื่องราวที่ได้ยินมา ที่ตั้งของชนเผ่า การหลอมรวมของชนเผ่า การผสมผสานทางวัฒนธรรม ตลอดจนการศึกษาสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ของมนุษย์แต่ละเผ่าในช่วงเวลานั้น การศึกษานักมานุษยดุริยางควิทยา จำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวเองกับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ดีที่สุดจากแหล่งข้อมูลนั้น ๆ ข้อมูลดิบที่ได้นั้นต้องมีการบันทึกและบางทีจำเป็น ต้องเขียนโน้ตประกอบด้วย เมื่อภารกิจจากภาคสนามสิ้นสุดลง ก็ต้องนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามมาวิเคราะห์ ตรวจสอบ หากข้อมูลไม่ครบถ้วน ก็จำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติม

2.1.2 **แนวคิดและทฤษฎีในการจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องดนตรี** (Organology)

การจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรี มีความสำคัญสำหรับนักมานุษยวิทยาที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับดนตรี และระบบที่ได้รับการยอมรับในเชิงวิชาการได้แก่ ระบบที่คิดค้นโดย อิริค เอ็ม ฟอนฮอร์นบอสเตลและเคิร์ทสัคท์ (Eric M. Von Hornbostel & Curt Sachs) หรือเรียกกันว่าระบบฮอร์นบอสเตลและสัคท์ การจัดหมวดหมู่ตามระบบฮอร์นบอสเตลและสัคท์ ได้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ตระกูลหลัก ๆ ดังนี้

1. ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของกระแสอากาศ (Aerophones) หรือเครื่องลมเป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั้นสะเทือนของอากาศ หรือลมเป็นหลักสำคัญ กระแส ลมจะถูกบังคับให้พุ่งไปปะทะหรือผ่านสิ่งอื่น (ลิ้นหรือปาก) แล้วเกิดขึ้น ในขณะที่มีลำท่อที่มีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกันทำหน้าที่เป็นตัวกำธรและเปลี่ยนแปลงระดับความสูง-ต่ำของเสียง จำแนกออกได้เป็นชนิดย่อย ๆ คือ

1.1 ประเภทขลุ่ย (Blow hole) ได้แก่เครื่องดนตรีประเภทขลุ่ยที่ไม่มีปากนกแก้วทุกชนิด เช่น panpine โหวด และ ขลุ่ยผิว เป็นต้น

1.2 ประเภทนกหวีด (Whistle mouthpiece) ได้แก่ ขลุ่ยที่มีปากนกแก้ว เช่น ขลุ่ยรีคอร์ดเดอร์ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลีบ รวมทั้งนกหวีดด้วย

1.3 ประเภทปี่ลิ้นเดี่ยว (Single reed) ได้แก่ ปี่คลาริเนต แซ็กโซโฟน เป็นต้น

1.4 ประเภทปี่ลิ้นคู่ (Double reed) ได้แก่ ปี่ใน ปี่แน ปี่มอญและปี่โอโบ

1.5 ประเภทปี่มีถุงลม (Bagpipes) ได้แก่ ปี่สก็อตซ์ ทุกชนิด

1.6 ประเภทแตร (Cup mouthpiece) ได้แก่ ทรัมเป็ต ทรอมโบน เป็นต้น

1.7 ประเภทลิ้นอิสระ (Free reed) ได้แก่ แคน ปี่จุม แอคคอเดี้ยน เป็นต้น

1.8 ประเภทเครื่องลมอิสระ (Free aerophone) เสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีประเภทนี้ยากที่จะกำหนดระดับเสียง และไม่สามารถดำเนินทำนองได้ เช่น ธนูติดว่าว (bull-roarers) เป็นต้น

1.9 ออร์แกน (Organ) หมายถึง ออร์แกนตามโบสถ์ชนิดที่มีลิ้นพิเศษ ไม่ใช่ออร์แกนเป่าด้วยปาก

2. ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) หรือเครื่องสาย เป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของสายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง วิธีการผลิตเสียงทำได้ในหลายลักษณะ เช่น วิธีดีดด้วยไม้หรือนิ้ว และวิธีสีด้วยคันชัก จำแนกออกเป็นชนิดย่อย ๆ ได้ 5 ประเภท ดังนี้

2.1 ประเภทดุริยธนู (Musical bow) ได้แก่ พิณน้ำเต้า พิณเพียะ เป็นต้น

2.2 ประเภทลีร์ (Lyres) พิณแบบนี้ไม่มีใช้ในประเทศไทย แบ่งออกเป็นชนิดที่มีกล่องเสียงเป็นรูปเหลี่ยม และรูปกลม พบในอัฟริกาและยุโรป

2.3 ประเภทฮาร์พ (Harps) แบ่งออกได้ 3 ชนิดตามรูปลักษณ์ คือ ชนิดที่มีกล่องเสียงเป็นรูปชาม (bowl) เช่น พิณพม่า ชนิดที่มีกรอบเป็นมุม (angle) และชนิดที่มีกรอบเป็นรูปสะดึง (frame) สองชนิดหลังนี้ไม่มีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

2.4 ประเภทพิณ (lute) แบ่งออกเป็น 2 ชนิดย่อย ๆ คือ

2.4.1 ชนิดที่ใช้ดีด (Plucked lute) มีทั้งชนิดที่มีนม (fretted) และ ไม่มีนม (unfretted) ทั้งสองชนิดนั้นยังแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ ชนิดที่ด้านหลังของกล่องเสียงเห็นรูปกลม (roune back) เช่น แมนโดลินและเบนโจอิตาลี และชนิดที่ด้านหลังของกล่องเสียงแบน (flat back) อย่างกระจับปี่ของไทย ซึงและพิณอีสาน เป็นต้น

2.4.2 ชนิดที่ใช้สี (Bowed lute) ส่วนมากไม่มีนม ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ไวโอลิน แต่บางชนิดก็มีนม เช่น สะล้อก็อบของเมืองน่าน (เรียกว่า พิณสี) และซอวิโอลของยุโรป เป็นต้น

2.5 ประเภทจะเข้ (Zither) แบ่งออกเป็น 5 ชนิดย่อย ๆ คือ

2.5.1 ชนิดไม่ซับซ้อน (Simple zither) เช่น จิ้น (qin) ของจีน ตึ่งตึ้ง ของไทยล้านนาและเงาะซาไกทางใต้ของไทย เป็นต้น

2.5.2 ชนิดลำตัวยาว (Long zither) เช่น จะเข้ไทย กู่เจิ้ง (zheng) ของจีน โกโตะ (koto) ของญี่ปุ่น เป็นต้น

2.5.3 ชนิดมีกล่องเสียงใช้ดีด (Plucked board) พบในทวีปยุโรป ได้แก่

ซาลเตอรี (psaltery) ฮาร์พซิคอร์ด (harpsichord) เวอร์จินอล (virginal)

2.5.4 ชนิดมีกล่องเสียงใช้ตี (Struck board) ได้แก่ ซานเตอร์ (santur) ของเปอร์เซีย ขิม (dulcimer) คลาวิคอร์ด (clavichord) และเปียโน (piano) เป็นต้น

3. ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophones) หรือเครื่องตีเครื่องกระทบ ลักษณะสำคัญของเครื่องดนตรีประเภทนี้เป็นวัตถุตันทึบ เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ มีคุณลักษณะที่ต่างกัน เช่น โลหะและไม้ แบ่งออกได้ 8 ชนิด คือ

3.1 ประเภทที่นำไปตี (Stamping) โดยเสียงเกิดจากวัตถุที่เป็นตัวนำไปกระทบกับสิ่งอื่น เช่น ทั้งบั้ง ที่เสียงเกิดจากกระบอก

4. ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) หรือเครื่องหนัง เครื่องดนตรีประเภทนี้เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่เป็นแผ่นหนัง เช่น กลองชนิดต่าง ๆ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2549 : 28-30)

ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยศึกษาลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กลองแอววงตึ่งนง แคนและฆ้องคู่ เป็นแนวทางสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์และเป็นสัญลักษณ์ของดนตรีภาคต่าง ๆ

2.1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา

การศึกษาวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการวิเคราะห์ ซึ่งอาจจะไม่ตรงตามหลักทฎษฎีทั้งหมด แต่สามารถใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ได้ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้แบ่งทฤษฎีสำหรับการวิเคราะห์เป็นสองส่วนคือ การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงพื้นบ้าน เครื่องดนตรีดำเนินทำนองและจังหวะ ได้แก่ กลองแอวในวงตึ่งนง แคนและฆ้องคู่

1. ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง หมายถึง การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยผู้วิจัยใช้แนวคิดต่าง ๆ ในการวิเคราะห์ดังนี้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 5-12) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง การวิเคราะห์ทำนองจึงควรหาแง่มุมที่น่าสนใจมากล่าวถึงให้มากที่สุดประเด็นที่ควรวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนองคือ

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองแนวเดียว การดำเนินทำนอง หมายถึง การที่ทำนองเคลื่อนที่ไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น เมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า ทิศทางลงเมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่า และทิศทางคงที่เมื่อโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองควรดูภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้น ๆ ว่ามีทิศทางขึ้น-ลง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งมากน้อยเพียงใด วัดได้จากการนับขั้นคู่ การวิเคราะห์ขั้นคู่ในเบื้องต้นเหมือนกับการวิเคราะห์ทิศทาง แต่การวิเคราะห์ทำนองให้เกิดประโยชน์ต้องดูภาพรวมทั้งหมดโดยดูจากโน้ตสูงสุด หรือต่ำสุดที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนองบนจังหวะสำคัญ

การดำเนินทำนองสองแนว โดยณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 10-12) ได้เสนอแนวทางในการวิเคราะห์การดำเนินทำนองสองแนวไว้ว่า ทิศทางระหว่างทำนองสองแนว คือ เมื่อทราบทิศทางของทำนองแต่ละแนว สามารถวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองว่ามีความสัมพันธ์อย่างไร แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ

1. การเคลื่อนที่แบบเลียน (Imitation) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองสองทำนองในลักษณะการเลียน

2. การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Similar Motion) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองแนวไปในทิศทางเดียวกัน

3. การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary Motion)เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางตรงกันข้าม คือ เมื่อแนวหนึ่งมีทิศทางขึ้น อีกแนวหนึ่งมีทิศทางลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 57) ได้กล่าวถึง การแปรทำนอง (Variation) ว่าเป็นเทคนิคที่ทำการซ้ำ (Repetition) มาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มาก หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อย ในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมน้อยก็จะมีการแปรมาก แต่การแปรจะมากหรือน้อยต้องเหลือเค้าโครงเดิมไว้บ้าง การแปรในระดับของการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นการแปรในระดับที่แปรน้อย แต่รักษาของเดิมไว้มากกว่า ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้คือ ทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) เสียงประสาน (Harmony) และสีสันของเสียง (Timbre)

2. ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Organization)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 13-23) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์จังหวะโดยได้อธิบายศัพท์ที่เกี่ยวกับจังหวะ ซึ่งในภาษาอังกฤษใช้ศัพท์ต่างกันในการสื่อความหมาย แต่ในทางภาษาไทยใช้คำว่า"จังหวะ" ในการเรียกรวม ๆ และได้ใช้ศัพท์บัญญัติ ภาษาไทยที่ชี้เฉพาะเจาะจงสำหรับความหมายต่าง ๆ ของจังหวะ ดังนี้

จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะ และจำนวนจังหวะในห้อง โดยรวมถึงจังหวะเน้น (Accented beat) จังหวะหนัก (Strong beat) และจังหวะเบา (Weak beat)

อัตราจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด

อัตราความเร็ว (Tempo) ใช้ในความหมายของจังหวะที่บ่งบอกความช้าเร็ว

อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) ใช้ในความหมายของจังหวะที่เป็นตัวกำหนดจังหวะ (Beat) ซึ่งนักดนตรีต้องรู้จังหวะก่อนจึงจะคิดแนวการเล่น เพื่อเน้นจังหวะหนักและจังหวะเบาได้ถูกต้อง

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature หรือ Meter) ปกตินักดนตรีมักใช้คำนี้ในความหมายถึง เพลงนี้อยู่ในจังหวะ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ หรือ $\frac{4}{4}$ เครื่องหมายกำหนดจังหวะ หมายถึง ตัวเลขสองตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์สัญลักษณ์ ซึ่งมีความเหมือนตัวเลข เช่น C (Common Time) เป็นต้น เป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะ ซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะและการเน้นจังหวะในแต่ละห้อง

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2542 : เอกสารประกอบการสอน) ได้อธิบายการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง (Melodic line) ในส่วนของโครงสร้างทำนองวิเคราะห์ รูปร่างของทำนอง (Melodic contour) และพิสัย (Range) การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองสองแนว ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองทั้งคู่ (Relationships between lines) คือ ความสัมพันธ์เกี่ยวกับทิศทางของทำนอง (Directional relationships) ประกอบด้วยความสัมพันธ์แบบตรงกันข้าม (Contrary motion) ความสัมพันธ์ที่มีการเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกัน (Similar motion) และความสัมพันธ์แบบการเลียน (Imitation) การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ ทำการวิเคราะห์องค์ประกอบจังหวะ (Rhythmic organization) อัตราจังหวะ (Meter) อัตราความเร็ว (Tempo) และอัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic duration)

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยกำหนดประเด็นการศึกษาที่เป็นสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ ความเป็นมาของเพลงพื้นบ้านของแต่ละภาค ซึ่งได้นำเพลงพื้นบ้านบางส่วนมาเป็นส่วนประกอบในการประพันธ์เพลง ลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสานและภาคใต้ โดยสามารถสรุปได้ ดังนี้

2.2.1 เพลงพื้นบ้านภาคกลาง

เพลงพื้นบ้านภาคกลาง กล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม 12: 2542 ความสำคัญสรุปได้ว่า

เพลงพื้นบ้าน หรือ เพลงพื้นเมือง หรือ ดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งทั้งหมดมีความหมายเดียวกัน คือหมายถึง เพลงของคนที่อยู่ในสังคม ชนบท ส่วนการร้องอาจจะร้องคนเดียว ร้องโต้ตอบ หรือร้องเป็นหมู่คณะก็ได้ มีเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นมาเองบ้าง เป็นเพลงที่สืบทอดกันมาปากต่อปาก โดยไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เล่นกันเพื่อความสนุกสนานบันเทิงผ่อนคลายความเหนื่อย จากการทำนาทำไร่หรือเพื่อแสดงออกถึงความรักของชายหนุ่มหญิงสาว เพื่อพิธีกรรมต่าง ๆ บ้าง เพื่อเห่กล่อมบ้าง เพลงเหล่านี้จะร้องกันเป็นภาษาถิ่น มีท่วงทำนองตลอดจน บทร้อง ท่าทาง เครื่องดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้น ๆ

ลักษณะเพลงพื้นบ้านจะมีความเรียบง่ายในถ้อยคำ เน้นความสนุกสนานเป็นหลัก เนื้อความส่วนใหญ่จะเป็นคำบอกเล่าจากพ่อเพลง แม่เพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งนายบัวเผื่อน โพธิ์พักตร์ นายไสว วงษ์งามและนางบัวผัน จันทร์ศรี สามคนนี้เป็นที่รู้จักกันทั่วไป เป็นพ่อเพลง แม่เพลงชั้นครูที่จะแยกจากเพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรีไม่ออก เพราะเคยเล่นและเคยอยู่ในบรรยากาศเก่า ๆ ครั้ง 50 ปีก่อน เนื้อหาสาระของเพลงพื้นบ้านที่ร้องกัน ไม่ว่าทำนองเพลงจะเป็นชนิดใดคือเรื่องผู้ชายเกี้ยวผู้หญิง แล้วผู้หญิงก็ตอบหรือซักถามหรือว่าผู้ชายให้เจ็บ ๆ เท่านั้น สิ่งสำคัญในการร้องอยู่ที่ผู้ร้องเพลงต้องคิดค้นกลอนสด ร้องแก้กันด้วยปฏิภาณอันทำให้เกิดรสสนุกขึ้นทั้งสองฝ่ายมาในตอนหลัง ๆ ผู้ว่าเพลงมีความชำนาญแคล่วคล่องขึ้น จึงคิดหาหนทางแยกแยะการร้องเพลงไปต่าง ๆ นานา เช่น ลักหา พาหนี ชิงชู้ ตีหมากผัว เป็นต้น

เพลงพื้นบ้านที่มีอยู่ในสุพรรณบุรีมีหลายชนิด ล้วนเป็นเพลงที่ชาวบ้านในท้องถิ่นประดิษฐ์แบบแผนการร้องไปตามความนิยม และสำเนียงภาษาพูดที่แตกต่างกันไป นิยมร้องกันในเวลาเทศกาลงานวันสำคัญที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านกันชั่วครั้ง ชั่วคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า แม้กระทั่งเข้าไปเกี่ยวข้องในวงการการทำมาหากิน เช่น งานเกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เพลงปรบไก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านที่เคยเป็นที่นิยมของชาวสุพรรณบุรีในอดีต มาในปัจจุบันนี้เลือนหายไปมากแล้ว

ในสมัยก่อนมีงานชุมนุมใหญ่งานหนึ่ง คือ งานนมัสการหลวงพ่อโต วัดป่าเลไลยก์ววรวิหารในเดือนสิบสอง ซึ่งมีประจำทุกปีชาวสุพรรณถือเป็นธรรมเนียมกันว่าต้องไปฟังเพลงที่วัดป่าเลไลยก์ววรวิหารกันให้เป็นที่สนุกสนาน ที่เป็นเช่นนั้นก็เนื่องจากเวลาดังกล่าวเป็นฤดูน้ำหลากท่วมพื้นที่ในเขตจังหวัดสุพรรณบุรี

เนื่องจากผู้คนมาชุมนุมกันในงานดังกล่าวมากมาย บรรดาพ่อ เพลงแม่เพลงจาก

ถิ่นต่าง ๆ ก็มาชุมนุมกันโดยปริยาย พวกมาเรือก็เล่นเพลงเรือ พวกมาทางบกก็เล่นเพลงอีแซว เพลงปรบไก่ แต่เพลงเกี่ยวข้าวไม่ค่อยมีเล่นกัน อาจจะเป็นเพราะเก็บไว้เล่นตอนลงแขกเกี่ยวข้าวกันก็เป็นได้ บรรดาเพลงดังที่กล่าวถึงนี้ เพลงอีแซวดูเหมือนจะนิยมกันมาก ด้วยเหตุที่เป็นเพลงเร็ว จังหวะกระชั้น ผู้ร้องจะต้องมีปฏิภาณดี เรียกกันภาษาเพลงว่า มุตโตแตกฉาน ซึ่งความจริงแล้วเพลงอีแซวก็มีลักษณะคล้ายกับเพลงฉ่อย แต่แปลกที่ว่าเพลงประเภทนี้นิยมกันแต่ในเมืองสุพรรณเท่านั้น เรื่องของเพลงอีแซวที่ร้องกันนั้นจะเริ่มจากบทไหว้ครูทั้งชายและหญิง จากนั้นฝ่ายชายเป็นผู้เริ่มเรียกว่า ปลอบ ฝ่ายหญิงก็จะว่าบทรับแขก ดังนั้นฝ่ายชายจะวกเข้าหาบทเกี้ยว ฝ่ายหญิงจะรับด้วยบทเล่นตัว ฝ่ายชายจะว่าบทออด ฝ่ายหญิงจะตอบด้วยบทเสียแค่นไม่ได้ คือ รับ รัก จากนั้นฝ่ายหญิงจะขึ้นบทชมนกชมไม้ ซึ่งบทนี้มักจะเป็นบทถามตอบกันระหว่างหญิงกับชาย ซึ่งให้ความรู้แก่ผู้ชมผู้ฟังมาก ยังมีแนวทางเล่นอีกแนวหนึ่งที่สะท้อนภาพสังคมได้ดี แม้กระทั่งสังคมปัจจุบันเรียกว่า ชิงชู้ ซึ่งเป็นเรื่องในลักษณะหนึ่งหญิงสองชายกับตีหมากผัว ซึ่งเป็นเรื่องในลักษณะหนึ่งชายสองหญิง เป็นการแสดงแบบทะเลาะกันตามสภาพชีวิตจริง ผู้ว่าเพลงจะสอดแทรกมุขต่าง ๆ ลงไว้ ในบทร้องมีข้อความเสียดสี กินใจ สั่งสอน รวมทั้งบทตลกคะเคล้ากันไปและจะไปลงท้ายด้วยบทขอขมาอภัยต่อการที่ได้สมมุติตัว และว่าบทเพลงล่วงเกินกันมา ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสรรเสริญและแสดงออกถึงวัฒนธรรม สามัคคีธรรมได้เป็นอย่างดียิ่ง จากนั้นก็จะเป็นการให้พรซึ่งกันและกัน ทั้งเจ้าภาพและผู้ฟังก่อนที่จะร่ำลาแยกย้ายกันไป

เพลงร้องพื้นบ้านอำเภอศรีประจันต์

เพลงร้องพื้นบ้านของอำเภอศรีประจันต์ เป็นเพลงร้องที่มีตำนานของการสืบสานและ ถ่ายทอดจากพ่อเพลงแม่เพลงที่เป็นบรมครู อย่างพ่อไสว วงษ์งาม แม่บัวผัน จันทร์ศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ครูโปรย เสร็จกิจ ครูกร่าย ครูบุญมา โดยการสืบทอดจากศิษย์รุ่นหลังที่ยึดเป็นอาชีพ

เพลงร้องที่เป็นเพลงดั้งเดิมของชาวอำเภอศรีประจันต์ ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูที่เป็นพ่อเพลงและแม่เพลง ได้แก่ เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว

เพลงร้องที่ได้รับอิทธิพลจากท้องถิ่นอื่น โดยการนำเข้ามาด้วยวิธีครูพักลักจำและตั้งใจ นำมาใช้ร้องเพื่อให้เกิดความหลากหลายของบทเพลง ได้แก่ เพลงลำตัด เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อยแบบเหนือ

เพลงร้องที่ร้องเล่นสืบต่อกันมาโดยไม่ทราบข้อมูล เป็นเพลงร้องพื้นบ้านอำเภอศรีประจันต์นั้น หากวิเคราะห์แล้วมีกำเนิดมาจากการเล่น เพื่อความสนุกสนานในงานประจำปีของวัดป่าเลไลยก์ววรวิหาร จังหวัดสุพรรณบุรี ในเดือนห้าและเดือนสิบเอ็ดของบรรดาพ่อเพลงแม่เพลง

ในท้องถิ่นต่าง ๆ เมื่อมีคนชมและเกิดความชื่นชอบมากขึ้น จึงกลายเป็นการเล่นเพลงเพื่อเป็นอาชีพ โดยผู้บุกเบิกในยุคแรกนั้น คือ พ่อไสว สุวรรณประทีป กับ แม่บัวผัน จันทร์ศรี ทั้งสองท่านเป็นบุคคลที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ที่ตำบลวังน้ำซับ อำเภอศรีประจันต์ ท่านได้ทำการฝึกหัดเด็ก ๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเครือญาติด้วยกันที่บ้านของท่าน โดยให้ฝึกทั้งการขับร้องและการฟ้อนรำควบคู่กันไป เมื่อมีความสามารถในระดับที่แสดงได้ท่านจึงให้ออกแสดงร่วมกับคณะ ดังนั้นจึงนับได้ว่าเพลงร้องที่เกิดในอำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นเพลงร้องที่มีความเก่าแก่และ มีการสืบสานต่อกันมาเป็นช่วง ๆ ทั้งยังเป็นบทเพลงที่สร้างรายได้ให้แก่ศิษย์ในรุ่นหลังตลอดจนการแพร่หลายของบทเพลงนำไปสู่การเรียนการสอนในระบบโรงเรียน มีการนำเพลงพื้นบ้านมาให้นักเรียน นักศึกษาได้ฝึกหัดขับร้อง เพื่อการอนุรักษ์ สืบสาน เพลงร้องพื้นบ้านอันเป็นภูมิปัญญาที่ทรงคุณค่าของจังหวัดสุพรรณบุรี (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงของประเทศไทย 2548: 125)

เพลงพื้นบ้านของไทยเรานั้นมีมาช้านาน ถ่ายทอดกันโดยทางมุขปาฐะจำต่อ ๆ กันมาหลายชั่วอายุ มีแบบสัมผัสคล้องจอง ท่วงทำนองไปตามภาษาถิ่นนั้น ๆ ในการขับร้องเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ จะมีจังหวะดนตรีเข้ามาและมีการร้องรำทำเพลงไปด้วย จึงเกิดเป็นระบำชาวบ้าน เพลงพื้นบ้านใช้ร้องรำในงานบันเทิงต่าง ๆ มีงานลงแขกเกี่ยวข้าว ตรุษสงกรานต์ ฯลฯ และความเป็นมาของเพลงพื้นบ้านในประเทศไทย มีมานานแล้วดังข้อความในศิลาจารึก หลักที่ 1 ระบุว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิน เสียงเลื่อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่นใครจักมักหัว หัว” และในสมัยอยุธยารัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนารถ มีข้อความในกฎมณเฑียรบาล ตอนที่ 15 ได้กล่าว ถึงการเล่นร้องเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับ ขับรำ ซึ่งเป็นเพลงและดนตรีสมัยนั้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546 : 48)

นอกจากนั้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กล่าวถึงการเล่นเพลงเทพทองของพระมหานาค วัดท่าทราย ไว้ในหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ เป็นการแสดงที่เป็นมหรสพชนิดหนึ่งในงานสมโภชพระพุทธบาท สระบุรี จึงอาจกล่าวได้ว่า ในสมัยอยุธยามีการกล่าวถึงเพลงพื้นบ้านอย่างน้อย 2 เพลง คือ เพลงเรือและเพลงเทพทอง ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นสมัยที่มีหลักฐานเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านชนิดต่าง ๆ มากที่สุด ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 เป็น “ยุคทอง” ของเพลงพื้นบ้านที่เป็นเพลงปฏิพากย์ (ร้องโต้ตอบกัน) เช่น เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงส่งเครื่องหรือเพลงทรงเครื่อง หลังสมัยรัชกาลที่ 5 อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกทำให้เกิดเพลงไทยสากลขึ้น เพลงพื้นบ้านจึงเริ่มหมดความนิยมลงทีละน้อย ๆ ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านได้รับการฟื้นฟูบ้าง จากหน่วยงานที่เห็นคุณค่า แต่ก็เป็นไปในรูปของการอนุรักษ์ไว้เท่านั้น ปัญหาเนื่องมาจากขาดผู้สนใจสืบทอด เพลงพื้นบ้านจึงเสื่อมสูญไปพร้อม ๆ กับผู้เล่น

ความเป็นมาของเพลงพื้นบ้านไทย การสืบหากำเนิดของเพลงพื้นบ้านของไทยยังไม่สามารถยุติลงได้แน่นอน เพราะเพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาปากต่อปาก ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ แต่คาดว่าเพลงพื้นบ้านคงเกิดมาคู่กับสังคมไทยมาช้านานแล้ว เช่น เพลงกล่อมเด็กก็คงเกิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับการเลี้ยงดูลูกของหญิงไทย การศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้านของไทยมีผู้สนใจ เอนก นาวิกมูล เขียนไว้ในหนังสือชื่อ เพลงนอกศตวรรษดังนี้

สมัยรัตนโกสินทร์

เป็นสมัยที่มีหลักฐานเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านชนิดต่าง ๆ มากที่สุดตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 เป็น "ยุคทอง" ของเพลงพื้นบ้านที่เป็นเพลงปฏิพากย์จะเห็นจากการปรากฏเป็นมหรสพในงานพระราชพิธีและมีการสร้างเพลงชนิดใหม่ ๆ ขึ้นมา เช่น เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงส่งเครื่อง ซึ่งเป็นที่นิยมของชาวบ้านไม่แพ้มหรสพอื่นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีหลักฐานว่า *เพลงเทพทอง* เป็นเพลงปฏิพากย์เก่าที่สุดที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยา มีการกล่าวถึงในฐานะเป็นมหรสพเล่นในงานพิธีถวายพระเพลิงพระชนก และพระชนนีของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และ *เพลงปรบไก่* มีการกล่าวไว้ในจารึกวัดพระเชตุพน ฯ ว่าเป็นมหรสพชนิดหนึ่งที่เล่นในงานฉลองวัดในสมัยรัชกาลที่ 1 นอกจากนี้ยังมีการอ้างถึงเพลงทั้งสองในวรรณคดีอีกหลายเล่ม เช่น บทละครอุณรุทอิเหนาและขุนช้างขุนแผน เป็นต้น ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการกล่าวถึงเพลงปฏิพากย์ในโคลงพระราชพิธีทวาทศมาสว่า ในงานลอยกระทงมีการเล่นสักวาเพลงครึ่งท่อน เพลงปรบไก่ และดอกสร้อย เมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การละเล่นพื้นบ้านต่าง ๆ ที่เคยรุ่งโรจน์มาแต่รัชกาลต้น ๆ เริ่มซบเซาลง เพราะเกิดกระแสความนิยม“แอ่วลาว” ขึ้น โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นสูง รัชกาลที่ 4 ทรงเกรงว่าการละเล่นพื้นบ้านของไทยจะสูญหมด จึงทรงออกประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวต่อไป

สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้ชาวบ้านเล่นเพลงพื้นบ้านถวายให้ทอดพระเนตรในขณะที่ประทับ ณ พระราชวังบางปะอิน เมื่อ พ.ศ.2426 จึงนับเป็นครั้งแรกที่ได้นำเพลงชาวบ้านมาเล่นถวายพระมหากษัตริย์ให้ทอดพระเนตร และรัชสมัยนี้การละเล่นพื้นบ้านยังเป็นที่นิยมอยู่ โดยเฉพาะทางด้านศิลปะการแสดงที่เป็นมหรสพนอกจากจะมีโขน ละคร หุ่น หนังใหญ่ หนังตะลุงแล้ว ยังมีลิเกและลำตัดเกิดขึ้นใหม่ และแพร่ไปยังชาวบ้านตามท้องที่ต่าง ๆ อย่างรวดเร็วด้วย

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงส่งเสริมเพลงพื้นบ้านโดยทรงบรรจุบทร้องที่ใช้ทำนองเพลงปรบไก่ไว้ในพระราชนิพนธ์ เรื่อง ศกุนตลา สำนวนที่เป็นบทละครรวมทั้งได้ทรงพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระหันอากาศและนางอุปโกศาไว้เป็นเค้าโครงเรื่องสำหรับ

แสดง ลิเกและโปรดเกล้า ฯ ให้มีการแสดงลิเกในการสมโภชพระตำหนักชาลีมงคลอาสน์ ในพ.ศ. 2460 ด้วย ในสมัยนี้เพลงพื้นบ้านยังคงเป็นที่นิยมของชาวบ้าน ได้แก่ เพลงส่งเครื่องหรือเพลงทรงเครื่องและเพลงฉ่อย เป็นต้น โดยเฉพาะเพลงฉ่อยนิยมเล่นกันทั่วไปและในสมัยนี้มีการนำเพลงพื้นบ้านมาตีพิมพ์เป็นหนังสือเล่ม เช่น เพลงระบำชาวไร่ ของนายบุศย์ เพลงเรือชาวเหนือของนายเจริญ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการบันทึกเสียงเพลงพื้นบ้านลงบนแผ่นเป็นครั้งแรก แผ่นเสียงที่ได้รับความนิยมมากเป็นแผ่นเสียงเพลงฉ่อยของนายเป่ (เอนก นาวิกมูล, 2550: 532)

เพลงพื้นบ้านเป็นงานทางศิลปะการดนตรีของชาวบ้าน ซึ่งถ่ายทอดมาโดยการเล่าจากปากต่อปากอาศัยการฟังและการจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ข้อที่น่าสังเกตก็คือ ไม่ว่าเพลงพื้นบ้านจะสืบทอดมาตามประเพณีมุขปาฐะดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้มิได้หมายความว่า เพลงทุกเพลงจะมีต้นกำเนิดโดยชาวบ้านหรือการร้องปากเปล่าเท่านั้น ชาวบ้านอาจได้รับเพลงบางเพลงมาจากชาวเมือง แต่เมื่อผ่านการถ่ายทอดโดยการร้องปากเปล่า และการท่องจำนาน ๆ เข้าก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไป เช่นเดียวกับกรณีของเพลงรำโทน

ลักษณะเด่นที่สุดของเพลงพื้นบ้าน คือ มีความเรียบง่ายฟังแล้วเข้าใจทันที ถ้าจะมีการเปรียบเทียบ แฝงสัญลักษณ์อย่างไรก็สามารถแปลความหมายได้โดยไม่ยากนัก เช่น “พอพี่คว่ำมือไปน้องก็หงายมือมา “พี่นึกรักแม่ตากลมเอย” ฟังกันแค่นี้หนุ่มสาวก็เข้าใจแล้วว่า ผู้ร้องหมายถึงอย่างไรเป็นความเรียบง่ายที่สมบูรณ์ คือ ทั้งง่ายและคมคายสวยงามไปในตัวโดยอัตโนมัติ ถ้าเป็นนิยามก็เป็นนิยามที่รู้จักเลือกหยิบคำสละสลวยมาเรียงกันเข้า ถึงจะน้อยคำแต่คนอ่านก็สามารถมองเห็นภาพและได้รับรู้รส รู้บรรยากาศหมด

พัฒนาการรูปแบบและหน้าที่ของเพลงพื้นบ้าน

สุกัญญา ภัทราชัย กล่าวถึงรูปแบบและหน้าที่ของเพลงพื้นบ้านของไทยไว้ดังนี้

เพลงพื้นบ้านที่เป็นพิธีกรรม เพลงพื้นบ้านของไทยกลุ่มหนึ่ง เป็นเพลงประกอบพิธีกรรม ซึ่งมีบทบาทชัดเจนว่าเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมนั้น ๆ เช่น เพลงในงานศพและเพลงประกอบพิธีรักษาโรค นอกจากเพลงกลุ่มดังกล่าว แล้วยังมีเพลงพื้นบ้านอีกกลุ่มหนึ่งที่แม้การแสดงออกในปัจจุบันจะเน้นเรื่องความสนุกสนานรื่นเริง แต่เมื่อพินิจให้ลึกซึ้ง จะพบว่ามีความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรมในอดีต และยังเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมนั้น ๆ ด้วย เพลงพื้นบ้านดังกล่าวได้แก่ เพลงปฏิพากย์และเพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ ที่ปรากฏในฤดูกาลเก็บเกี่ยวและเทศกาลตรุษสงกรานต์ สังคมไทยแต่ดั้งเดิมชาวบ้านส่วนใหญ่เป็นชาวนา ชาวไร่ มีวิถีชีวิตผูกพันกับการทำมาหากินเกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์ธัญญาหารเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในการยังชีพ คนไทยจึงได้สร้างพิธีกรรมเกี่ยวเนื่องกับความเจริญงอกงาม

ขึ้น เพื่อขอให้ผีสาง เทวดา อำนวยสิ่งที่ตนต้องการหรือมิฉะนั้นก็สร้างแบบจำลองขึ้น เพื่อบังคับให้ธรรมชาติเป็นไปตามที่ต้องการ เช่น สร้างนาจำลอง เรียกว่า ตาแรกหรือตาแฮก (ภาคอีสาน) แล้วดำกล้าลงในนา 5-6 กอ เชื่อว่าถ้าบำรุงข้าวในนาแรกงอกงาม ข้าวในนาทั้งหมดก็งอกงามตามไปด้วย พิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเจริญงอกงามที่เห็นได้ชัดที่สุด ได้แก่ พิธีกรรมในฤดูกาลเก็บเกี่ยวและในเทศกาลตรุษสงกรานต์

เพลงพื้นบ้านในฤดูกาลเก็บเกี่ยว พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการเพาะปลูกที่สำคัญอยู่ในช่วงฤดูกาลเก็บเกี่ยวและก่อนเริ่มฤดูกาลเพาะปลูก เพลงพื้นบ้านนอกจากจะปรากฏในพิธีกรรมอยู่ทุกขั้นตอนแล้ว ยังมีการเล่นเพลงพื้นบ้านก่อนเริ่มฤดูกาลเพาะปลูกในแต่ละปี ชาวนาจะทำพิธีสู่ขวัญเครื่องมือเครื่องใช้ในการเพาะปลูก เช่น ควาย ไถ คราด เป็นต้น ซึ่งในพิธีกรรมนั้น ๆ จะมีการร้องบทสู่ขวัญ ซึ่งเป็นเพลงประกอบพิธี นอกจากนี้ถ้าฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ชาวนาจะจัดพิธีกรรมขอฝนขึ้น ซึ่งจะทำกันทุกภาค (ยกเว้นภาคใต้ที่ไม่มีปัญหาเรื่องฝน) และทำกันด้วยวิธีการต่าง ๆ เป็นต้นว่าชาวนาภาคกลางจะจัดพิธีแห่นางแมวและพิธีปั้นเมฆ (ปั้นดินเหนียวเป็นรูปอวัยวะเพศชายหรือปั้นหุ่นรูปคนชายหญิงสมสู่กัน) โดยมีเพลงแห่นางแมวและเพลงปั้นเมฆร้องประกอบ ชาวนาภาคเหนือและภาคอีสานจะจัดพิธี แห่นางแมวและแห่บั้งไฟโดยมีเซิ้งแห่นางแมวและเซิ้งแห่บั้งไฟเป็นเพลงประกอบพิธี เมื่อได้จัดพิธีกรรมเหล่านี้ขึ้นชาวบ้านจะอบอุ่นใจ เชื่อว่าฝนจะตกลงมาข้าวในนาก็จะงอกงาม เมื่อถึงฤดูกาลเก็บเกี่ยวพืชผล ชาวนาจะจัดพิธีกรรมสู่ขวัญข้าวสู่ขวัญลานและสู่ขวัญยุ้ง เพื่อขอบคุณผีสาง เทวดาที่ให้ผลผลิต ในขณะเดียวกันก็ปัดรังควานผีร้ายที่จะทำให้ผลผลิตที่ได้เสียหาย นอกจากนี้ภาคกลางยังมีการร้องเล่นเพลงเต้นกำรำเคียว เพลงร้อยชั่งและเพลงเกี่ยวข้าว เป็นการร้องรำเพื่อเฉลิมฉลองผลผลิตที่ได้ ดังนั้นเพลงปฏิพากย์ที่ร้องในฤดูกาลเก็บเกี่ยวในแง่หนึ่งเป็นการร้อง เพื่อความสนุกเพลิดเพลิน แต่อีกแง่หนึ่งก็เป็นการร้องเพื่อเฉลิมฉลองความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์ธัญญาหารและในเทศกาลตรุษสงกรานต์

เพลงพื้นบ้านในเทศกาลตรุษสงกรานต์ หลังจากผ่านการทำงานในทุ่งนาอย่างหนักเป็นเวลาค่อนปี เมื่อถึงช่วงฤดูร้อนซึ่งเป็นเวลาหลังเก็บเกี่ยว ก็จะถึงเทศกาลรื่นเริงประจำปีคือเทศกาลตรุษสงกรานต์ ซึ่งเป็นเทศกาลเล่นสนุกที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม เพื่อความอุดมสมบูรณ์ สงกรานต์เป็นเทศกาลสำคัญของเพลงพื้นบ้าน เพราะเพลงพื้นบ้านไทยส่วนใหญ่โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านภาคกลางร้องเล่นอยู่ในเทศกาลนี้ เพลงร้องเล่นในวันสงกรานต์แบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ เพลงปฏิพากย์และเพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่

เพลงปฏิพากย์ มีทั้งเพลงโต้ตอบอย่างสั้น เช่น เพลงพิษฐาน เพลงระบำบ้านไร่ และเพลงโต้ตอบอย่างยาว เช่น เพลงพวงมาลัย และเพลงฉ่อย เป็นต้น เนื้อหาของเพลงจะปรากฏเรื่องเพศมากมาย ซึ่งแสดงร่องรอยว่า ระยะต้นเพลงเหล่านี้น่าจะเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมความเชื่อ

โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องเพศกับความอุดมสมบูรณ์ว่ามีความสัมพันธ์กัน

เพลงประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเป็นเพลงประกอบการ ละเล่นของหนุ่มสาวที่เล่นกันในตอนบ่าย เช่น เพลงระบำ อีกกลุ่มหนึ่งเป็นเพลงประกอบการละเล่นเข้าทรงผีต่าง ๆ นิยมเล่นกันในตอนกลางคืน ได้แก่ เข้าทรงแม่ศรี ลิงลม นางควาย ผีกระด้ง นางสาก เป็นต้น การละเล่นกลุ่มหลังนี้เป็นการละเล่นกึ่งพิธีกรรมซึ่งสะท้อนความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผีสาง เทวดา เชื่อว่ามีผีสถิตอยู่และรู้ความเป็นไปของธรรมชาติ จึงเชิญผีมาสอบถามปัญหาเกี่ยวกับการทำมาหากินเชิญผีพยากรณ์ดินฟ้าอากาศ เมื่อพิจารณาเพลงพื้นบ้านของไทยที่ร้องเล่นเพื่อความสนุกนานในเทศกาลแล้ว อาจสรุปได้ว่า ในระยะแรกเพลงพื้นบ้านนั้น ๆ คงเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเพื่อความเจริญงอกงาม ต่อมาเมื่อความเชื่อของคนในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ความเข้าใจต่อความหมายดั้งเดิมก็แปรเปลี่ยนเป็นเพลงที่ร้องเล่นสนุกตามประเพณีแต่เพียงอย่างเดียว

เพลงพื้นบ้านภาคกลางแบ่งได้ ดังนี้

1. เพลงปฏิพากย์

คำว่า “ปฏิ” หมายถึง โต้ตอบ ส่วนคำว่า “พากย์” หมายถึง การใช้คำพูด ดังนั้น เพลงปฏิพากย์ หมายถึง เพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง โดยใช้ปฏิภานไหวพริบหรือที่เรียกว่า “ร้องแก้” นั่นเอง ความนิยมการขับร้องเพลงปฏิพากย์ โดยทั่วไปจะเริ่มด้วยบทไหว้ครู ฝ่ายชายจะร้องเกริ่นเชิญฝ่ายหญิงมาร้อง จากนั้นก็จะเป็นการเกี้ยวพาราสีและลาจากกันการร้องไหว้ครูเป็นการระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย คุณบิดามารดา และครูบาอาจารย์ที่สั่งสอนบทเพลงและขอพรให้ร้องเพลงได้ราบรื่น ไม่ติดขัด การไหว้ครู จึงสะท้อนค่านิยมเรื่องกตัญญูของคนไทย

เพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่มีการร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงชาย ทั้งการเกี้ยวพาราสี เรียกตัวเอกของทั้งฝ่ายหญิงชายว่า “พ่อเพลง แม่เพลง” ซึ่งเป็นบุคคลที่มีประสบการณ์สูง จึงทำให้การแสดงมีรสชาติไม่กร่อยไป เพลงในลักษณะนี้มีหลายแบบ ซึ่งล้วนต่างกันทั้งลีลาลำนำและโอกาส อาจมีดนตรีประกอบพร้อมกันนั้นก็มีการร่ายรำเพื่อเน้นคำขับร้อง เนื้อหาที่นำมาโต้ตอบกันจะสนุกสนานเน้นเรื่องตลก ที่ข้องแวะอยู่กับเรื่องของหญิง ๆ ชาย ๆ มีคำสองแง่สามง่าม ถ้าเป็นฝ่ายชายพูด คนฟังที่เป็นฝ่ายชายก็จะฮา ส่วนคนฟังที่เป็นฝ่ายหญิงก็จะอายหน้าแดง แต่เมื่อฝ่ายหญิงโต้กลับได้ คนฟังที่เป็นฝ่ายหญิงก็จะฮาอย่างสะใจ ส่วนคนฟังที่เป็นฝ่ายชายก็หน้าม้วนไป เพลงประเภทนี้เรียกว่า เพลงปฏิพากย์ (ชนิตร ภู่กาญจน์, 2544 : 165) ซึ่งถือว่าเป็นที่นิยมเล่นกันในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย เพลงปฏิพากย์มีอยู่ทุกท้องถิ่นในประเทศไทย ได้แก่ เพลงพวงมาลัย เพลงเรือ เพลงอีแซว เพลงเหย่อย เพลงปรบไก่ เพลงพิษฐาน เพลงเทพทอง เพลงเต้นกำ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านไร่ และลำตัด เป็นต้น

ตัวอย่างเพลงปฏิพากย์ภาคกลางที่ยังขับร้องเล่นอยู่ในปัจจุบัน

เพลงเกี่ยวข้าว

ช. เกี่ยวเถิดนะแม่เกี่ยว (ซ้ำ) อย่ามัวชะแง้แลเหลียว เคียวจะบาดมือเอย
ญ. เกี่ยวเถิดนะพ่อเกี่ยว (ซ้ำ) อย่ามัวชะแง้แลเหลียว เคียวจะบาดมือเอย
ช. คว้าเถิดหนาแม่คว้า (ซ้ำ) รีบตะบึงให้ถึงคันนา พี่มารอท่าอยู่เอย
ญ. คว้าเถิดหนาพ่อคว้า (ซ้ำ) รีบตะบึงให้ถึงคันนา จะได้พูดจากันเอย

เพลงเต้นกำรำเคียว

ช. มากันเถิดนางเอย
เอ๋ยรา แม่นา มารึมาแม่มา มาเถิดนะแม่มา มาเถิดหนานะแม่มา
มาเถิดแม่นุชน้อง พี่จะเป็นม้องให้น้องเป็นปี่
ต้อยตะริดติดตอตอด
น้ำแห้งน้ำหยอดที่ตรงลิ้นปี่ (ลูกคู่รับ)
มาเถิดนะแม่มา มาเถิดนะแม่มา
มาเต้นกำย่ำหญ้ากันในนานี้เอย
ญ. มาเถิดเอย (ลูกคู่รับ)
เอ๋ยรา พ่อมา มารึมาพ่อมา
ฝนกระจายที่ปลายนา
แล้วน้องจะมาอย่างไรเอย

เพลงอีแซว

เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีถิ่นกำเนิดในแถบจังหวัดสุพรรณบุรี อ่างทอง เนื้อร้องมีจังหวะกระชับ สนุกสนาน ดนตรีประกอบใช้กลอง ฉิ่ง ฉาบและกรับ

ช. โอ้มาเถิดหนากระไรแม่มา (ลูกคู่รับ) คนไหนเป็นดาราออกมาไวไว (ลูกคู่รับ)
พูดถึงเรื่องเที่ยวพี่เที่ยวเก่งกว่าเสือ เมืองใต้เมืองเหนือพี่ก็เคยไป
พี่มาพบสาวชาวเมืองบางกอก ผิวดังไข่ปอกสวยอย่าบอกใคร
จึงร้องชวนสาวเจ้าไปเดินเล่น (ลูกคู่รับ) วอนแม่เนื้อเย็นจงเห็นใจชาย (ลูกคู่รับ)

ญ. โอ้มาเถิดหนากระไรพ่อมา (ลูกคู่รับ) ได้ย้อนวาจาของพวกปากไว (ลูกคู่รับ)
มาถึงไม่นานจะมาชวนน้อง ไปเที่ยวไปท่อง ณ ที่หนใด
พ่อคนแปลกหน้าท่าทางเกะกะ สะเปะสะปะไม่ค่อยเอาไหน
ผู้ชายเดี๋ยวนี้หลายชนิด (ลูกคู่รับ) จะคบต้องคิดให้รู้แก่ใจ (ลูกคู่รับ)

เพลงหน้าใย หรือ “เพลงโช้”

เป็นเพลงปฏิพากย์ที่มีการลำดับเรื่องราว มีลำดับขั้นตอนการเล่นอย่างเพลงปฏิพากย์ขนาดยาว เริ่มตั้งแต่ไหว้ครูเกริ่น ผูกรัก เกี้ยวพาราสี สู่ขอ ลักหาพาหนี เล่นเฉพาะอำเภอองครักษ์ จังหวัดนครนายก ในเทศกาลออกพรรษาหรือช่วงงานผ้าป่างานกฐิน กลอนเป็นลักษณะที่เป็นกลอนหัวเดียว เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงร้องจบบาทแรก ลูกคู่จะรับร้องว่า “โช้” เช่น

แม่เพลง

ใยเอย...พ่อจอกน้อยลอยวน มาโน้นแล้วพ่อคนสวยเอย (โช้...)
น้องแม่ฟังเหลือฟังพ่อร้อยชั่งโฉมยง พ่อมาเอ๋ยตีวงคอยท่า หรือจะให้วงชายราเป็นไร
น้องยังแต่งตัวหวีหัวผัดหน้า พี่เอยมาเรียกหาน้องยา ทำไม
น้องมาจัดแจงแต่งตัว หวีหัวผัดหน้า ถามว่าพี่เอ๋ยมา พี่มาทำไม

ลูกคู่

น้องมาหวีหัวผัดหน้า พี่เอ๋ยเข้ามาทำไม
น้องมาหวีหัวผัดหน้า พี่เอ๋ยเข้ามาทำไม เอ๋ยแล้วเอย...

(ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ อ้างถึงจาก อเนก นาวิกมูล, 2552: 36)

เพลงโช้
บางลูกเสือ อำเภอองครักษ์ จังหวัดนครนายก

เวลาจะเล่นเพลงโช้ก็ไม่ต้องมีพิธีรีตองอะไร นั่งล้อมวงกันชายครึ่งหนึ่งหญิงครึ่งหนึ่ง กี่คนก็ได้ มีพ่อเพลงแม่เพลงฝ่ายละคนสองคน นอกนั้นเป็นลูกคู่รับเพลง

ไหว้ครูก่อนตามธรรมเนียมของไทยเรา

“จอกน้อย ลอยลบ
คลื่นกระทบฝั่งเอย...”
(ลูกคู่รับว่า “โช้”)

ยกมือขึ้นสิบนิ้ว
ยกขึ้นหว่างคิ้ว เสมอเศียร
ต่างธูป เอยเทียน
(ลูกคู่สอด “ไชแม่โช้”) ดอกไม้
ยกขึ้นครูเล็ก ยกขึ้นทางซ้าย
แล้วไปทางครูใหญ่
(ลูกคู่สอด “ไชแม่โช้” หรือ “เชียแม่เชี้ย” อย่างนี้ทุกทีไป)
ยกขึ้นทางขวา
ลูกจะยกคุณแม่เจ้า ขึ้นไปวางไว้บนเกล้าลูกชาย
ขอให้ขึ้นคล่องลงคล่อง ไปเหมือนอย่างช่องน้ำไหล เอย...
นี่พ่อเพลงลงแล้ว ลูกคู่ก็พร้อมกันรับ
“ขอให้ขึ้นคล่องลงคล่อง
ไปเหมือนอย่างช่องน้ำไหล
ขอให้ขึ้นคล่องลงคล่อง
ไปเหมือนอย่างช่องน้ำไหล เอย...เสียแล้วเอย”

ทีนี้ก็ไหว้พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ไหว้พระภูมิ เจ้าที่ แม่ธรณี ผีเรือน ขอให้มาช่วย จบทีหนึ่ง หรือลงทีหนึ่ง ลูกคู่ก็รับ “ขอให้ขึ้นคล่อง” ทุกทีไป

เสร็จแล้ว ผู้หญิงไหว้ครูบ้าง หญิงขึ้นว่า

“ใยเอย
พ่อจอกน้อย ลอยลบ
มากระทบฝั่งเอย (โช้)”

แล้วก็ไหว้ครูบาอาจารย์เหมือนอย่างชาย แต่ลูกคู่ผู้หญิงรับตอนลงว่า

“ลูกนึกอะไร ขออย่าให้ผิด
ไปเหมือนอย่าง เขาลิดตาไม้”

หมดไหว้ครูเป็นชายเกริ่น

“นางมาลัยลอยวน
เสียแล้วแม่คนสวยเอย (โช้)
พี่มาเรียกหาน้อง
พี่มาร้องหานาง
แม้รุ่งแจ้งสว่าง (ลูกคู่สอด) ไสว

พี่มาเรียกหาเจ้า
แม่สาวรุ่นสวย
แล้วนะแม่คุณหนูเอย
แล้วน้องไปทำอะไร
พี่มาตีวงคอยท่า
จะให้วงพี่รา ยังไร เอย แล่ว เอย”
ถ้าพ่อเพลงลงอย่างไร ลูกคู่ก็ทวนวรรคลง
(อเนก นาวิกมูล, 2555 : 38-44)

เพลงฉ่อย

เป็นเพลงที่นิยมเล่นเกือบทั่วทุกจังหวัดในภาคกลาง มีที่มาจากเพลงปรบไก่ เพลงฉ่อยมีชื่อเรียกอื่น ๆ อีก เช่น “เพลงวง” ตามลักษณะการยืนล้อมวงเล่นบางแห่งเรียก “เพลงเป่” ตามชื่อพ่อเพลง เพลงฉ่อยผู้มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 บางท้องที่เรียกว่า “เพลงฉ่า” ตามบทรับของลูกคู่ที่ว่า “เอ่ชา...” ทุกครั้งถือเป็นเอกลักษณ์ของเพลงฉ่อย เหตุที่เชื่อกันว่าการปรบมือให้จังหวะของเพลงฉ่อยได้มาจากเพลงปรบไก่ เพราะเพลงปรบไก่มีบทรับว่า “ฉ่า ฉ่า ฉา ฉ่า ชะ ชาไฮ้” หรือ “ฉาด ช่า ฉ่า ชา เอ๊ ชะ” และ “ฉา ตะ ละ ชา ฉา ชา ฉา ชะ” ซึ่งกลายมาเป็น “เอ่ชา ชา...ฉ่า ชา...” หรือ “เอช่า ชะ ละ ชะ ชา...ฉ่า ชา...นอยแม่...” นอกจากนี้บทกลอนไหว้ครูเพลงฉ่อย ยังเริ่มด้วยกลอนฉันทลักษณ์เพลงโคราชและมีการกล่าวถึงครูเพลงปรบไก่ เช่น บทไหว้ครูคณะแม่ต่วน แม่เพลง เพลงฉ่อยคนสำคัญ

(เริ่มด้วยกลอนฉันทลักษณ์เพลงโคราช)
เอิง เออ เอ่อ เอง เอ๊ย
มือของลูกสิบนิ้ว ยกขึ้นวางหว่างคิ้วถวาย ต่างธูปเทียนทอง
ทั้งเส้นผมบนหัว ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง...เออ เอิง เอย ไหว้
(ลูกคู่รับ อีกทั้งเส้นผมบนหัว ทั้งเส้นผมบนหัว ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง
ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง เออ เอิง เอ๊ย ไหว้ เอ่ชา เอ๊ช้า ฉ่าชา หน่อยแม่)
ลูกจะไหว้พระพุทธที่ล้ำ ทั้งพระธรรมที่เลิศ
ทั้งพระสงฆ์องค์ประเสริฐ
ขออย่าไปติดที่รู้ ถ้าแม้นลูกติดกลอนต้น
ขอให้ครูช่วยด้น กระทู้...เออ...เอิงเอยไป

(ลูกคู่รับ)
ลูกไหว้ครูเสร็จสรรพ หันมาคำนับกลอนว่า
(ใช้กลอนหัวเดียว)
ลูกจะถอยกลอน ย้อนกลับ
ทีนี้จะคำนับครูไทย
(เอ่ชา เอ๊ชา ชา ฉ่าชา หน่อยแม่)
ครูรำครูเล่น ครูให้เป็นนักเลง
ลูกจะไหว้ครูเพลงปรบไก่

(ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ อ้างถึงจาก กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2552: 51-53)

เพลงพิษฐาน

หน้าตรุษสงกรานต์ ชายหญิงแลหาดอกไม้ทัดหูห้อยไหล่ ถือไปวัดชักชวนร้องเพลงโต้ตอบกันในโบสถ์ ฝ่ายชายร้องที ฝ่ายหญิงร้องที นั่งคุกเค้าพนมมือต่อหน้าพระประธาน เกี้ยวแก้กันอยู่อย่างนั้น เช่น

"พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน ถือพานด้วยดอกคูณ
เกิดมาชาติในแสนใดเอย ขอให้ได้เป็นคนใจบุญ
(รับพร้อมกัน) พิษฐานวานไหว้ ขอให้ได้สมใจเราคิด พิษฐานเอย
ดอกเอ๋ยวิมานขอให้พานพบเอย ดอกเอ๋ยผอบ ขอให้พบพานเอย"

2. เพลงการทำงาน ยิ่งเป็นลักษณะของชาวบ้านแท้ ๆ มากขึ้น การใช้เพลงช่วยคลี่คลายความเหน็ดเหนื่อย เป็นความฉลาดที่จะสามารถดำเนินงานไปได้อย่างสนุกสนาน โดยเฉพาะงานเกษตรกรรมมีการร้องโต้ตอบกันบ้าง บางครั้งก็แทรกคำพูดธรรมดา เพื่อล้อเลียนยั่วเย้าไปด้วยฟาง โดยใช้การตบมือเข้าจังหวะอย่างสนุกสนาน เพลงพื้นบ้านภาคกลางมีอิทธิพลมาจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ การประกอบอาชีพวิถีการดำเนินชีวิต พิธีกรรมและเทศกาลต่าง ๆ

- เพลงที่ร้องเล่นในฤดูเกี่ยวข้าวและนวดข้าว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นรำกำเคียว เพลงจาก ซึ่งใช้ร้องเล่นระหว่างเกี่ยวข้าว สำหรับเพลงสงฟาง เพลงพานฟาง เพลงโอก เพลงสงคอลำพวน เพลงเตะข้าว และเพลงชักกระดาน ใช้ร้องเล่นระหว่างนวดข้าว

- เพลงที่ร้องเล่นในช่วงตรุษสงกรานต์ ได้แก่ เพลงสงกรานต์ เพลงหย่อย เพลงระบำบ้านไร่ เพลงช้าเจ้าหงส์ เพลงพวงมาลัย เพลงสันนิษฐาน เพลงคล้องช้าง และเพลงใจ

หวัง เพลงฮินเลเล เพลงกรุ่น เพลงยั่ว เพลงชักเย่อ เพลงเข้าทรงต่าง ๆ เป็นต้น

- เพลงที่ร้องเล่นได้ทุกโอกาส เพื่อความเพลิดเพลิน สนุกสนานและเกิดความสามัคคีในหมู่คณะ มักจะร้องเล่นกันในโอกาสทำงานร่วมกันหรือมีงานบุญและงานรื่นเริงต่าง ๆ โดยเป็นเพลงในลักษณะพ่อเพลงแม่เพลงอาชีพที่ใช้โต้ตอบกัน ได้แก่ เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงลำตัด เพลงทรงเครื่อง เป็นต้น

เพลงพื้นบ้านภาคกลางเป็นส่วนหนึ่งชีวิตชาวบ้านบริเวณภาคกลาง ชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ได้สร้างเพลงสำหรับร้องเล่นขึ้นตามเทศกาลต่าง ๆ แตกต่างกันไปแล้วแต่ใครถิ่นใดจะคิดสรรค์ เพลงเหล่านี้จึงเกี่ยวพันกับชีวิตของชาวบ้านโดยตรง คือเป็นเครื่องให้ความบันเทิง เป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมและในส่วนลึกเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวรวบรวมคนในสังคมให้มีสายใยเชื่อมโยงต่อกัน (อเนก นาวิกมูล, 2555: 235 - 236) ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าน้ำมาก ได้แก่ เพลงเรือ เพลงหน้าใย เพลงครึ่งท่อน เพลงรำภาข้าวสาร เพลงร่อยพรรษา เป็นต้น

2. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าเกี่ยวข้าวและนวดข้าว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นรำกำเคียว เพลงจาก ซึ่งใช้ร้องเล่นระหว่างเกี่ยวข้าว สำหรับเพลงสงฟาง เพลงพานฟาง เพลงโอก เพลงสงคอลำพวน เพลงเตะข้าวและเพลงชักกระดานใช้ร้องเล่นระหว่างนวดข้าว

3. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าสงกรานต์และใกล้เคียง ได้แก่ เพลงพิษฐาน เพลงพวงมาลัย เพลงสงกรานต์ เพลงยั่ว เพลงระบำบ้านไร่ เพลงระบำ เพลงช้าเจ้าหงส์ เพลงเหย่ย เพลงคล้องช้าง เพลงช้าเจ้าโลม เพลงฮินเลเล เพลงกรุ่น เพลงชักเย่อ เพลงเข้าผี เพลงแห่นางแมว เพลงรักใจหวัง เพลงบวชนาค เป็นต้น

4. เพลงที่นิยมร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล ร้องเล่นได้ทุกโอกาสเพื่อความเพลิดเพลิน สนุกสนานและเกิดความสามัคคีในหมู่คณะมักจะร้องเล่นกันในโอกาสทำงานร่วมกันหรือมีงานบุญและงานรื่นเริงต่าง ๆ โดยเป็นเพลงในลักษณะพ่อเพลงแม่เพลงอาชีพที่ใช้โต้ตอบกัน ได้แก่ เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เพลงไก่ป่า เพลงพาดควาย เพลงสำหรับเด็ก เพลงขอทาน เพลงฉ่อย ลำตัด เพลงระบำบ้านนา เพลงแอ่วเคล้าซอ เพลงอีแซว สำหรับการละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบขอการแสดงพื้นเมือง ได้แก่ รำกลองยาว รำโทน เป็นต้น (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 140-146) ดังจะยกตัวอย่างการละเล่นพื้นเมืองภาคกลางต่อไปนี้

เพลงเรือ

นิยมเล่นช่วงหน้าน้ำหลาก เนื่องจากเมื่อน้ำขึ้นการเดินทางสัญจรไม่สะดวกสบาย เหมือนหน้าแล้ง ต้องใช้เรือเป็นพาหนะในการเดินทางสัญจรไปมา ยามเมื่อว่างเว้นจากการทำนา มองไปทางไหนก็มีแต่น้ำเจิ่งนอง พืชน้ำเจริญเติบโตงอกงามผลิดอกออกผล ชาวบ้านเบิกบานใจ ยามไปวัดจึงชวนกันร้องเพลงที่พอร้องกันได้อย่างง่าย ๆ ก่อน เมื่อมีคนร้องก็ย่อมมีคนจอดเรือฟัง เมื่อเล่นเป็นที่เอิกเริกก็แพร่หลายไปทั่วบริเวณแม่น้ำไหลผ่านนิยมเล่นกันสืบมา

ชนิตร ภู่กาญจน์ (2544 : 123) กล่าวว่า เพลงเรือ เป็นเพลงที่นิยมชมชอบกันมาก ในชาวไทยภาคกลาง โดยเฉพาะในสังคมของคนหนุ่มคนสาว ในยุคที่ประเพณีไทยมีความ เข้มงวดในการพบปะกันระหว่างเพศชายและเพศหญิง เมื่อจะได้พบกันนั้นจะต้องอาศัยวัฒนธรรม ประเพณีของสังคมเป็นส่วนกระตุ้น

การร้องเล่นเพลงเรือ ถือเป็นประเพณีอย่างหนึ่งของสังคม ถูกจัดให้เป็นเพลงฤดู น้ำหลาก เนื่องจากในช่วงนี้ต้องใช้เรือเป็นพาหนะในการเดินทาง ทำให้เกิดกิจกรรมการเล่นเพลง เรือ คือ การร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างเรือของฝ่ายชายและเรือของฝ่ายหญิง เมื่อเรือเผชิญหน้า กัน คนในเรือของฝ่ายชายจะร้องทักทายเชื้อเชิญตีสนิทคล้าย ๆ ท้าทายให้ฝ่ายหญิงออกมา ประลองฝีปากกัน เพื่อสร้างสัมพันธ์กับเรือของฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงเมื่อถูกทักทายด้วยเสียงเพลง ก็ต้องออกประคารมตอบโตด้วยเสียงเพลงทันทีก็เกิดความสนุกสนานขึ้น เมื่อเสร็จสิ้นการร้อง เพลงเรือแล้ว จะต้องส่งท้ายด้วยการร้องเพลงจาก ซึ่งหมายถึง เพลงลาโรงที่เรือทั้งสองลำจะต้อง แยกจากกัน

การเล่นเพลงเรือมีอยู่สองแบบ คือ แบบมีเครื่องดนตรีประกอบ เช่น ฉิ่ง ฉาบ และกรับ ที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ จะใช้การปรบมือประกอบการร้องเล่นเพลงกันและมีลูกคู่ คอยกระทุ้งจังหวะอีกทีว่า ฮ้า...ไฮ้

เพลงเรือ นิยมเล่นกันมาช้านานดังมี “กฎมณเฑียรบาล” ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนต้น ตรงกับสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ.1991- พ.ศ.2031) กล่าวว่า กฎมณเฑียร บาล ตอนที่ 20 ว่า “ ... ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ตีจะเข้ กระจับปี่ ตีโทน โห่ร้องนี่ นั่น ในเขตพระราชฐาน...” (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546 : 83 อ้างถึงจาก สงัด ภูเขาทอง, 2533 : 130)

เพลงเรือเป็นเพลงพื้นบ้านของชาวไทยภาคกลางที่อยู่ตามริมลำน้ำ เป็นเพลง ปฏิพากย์ชนิดเดียวที่ร้องเล่นกลางลำน้ำ โดยพ่อเพลงและแม่เพลงอยู่คนละลำ จังหวัดที่เล่นเพลง เรือ ได้แก่ จังหวัดที่อยู่ริมแม่น้ำในภาคกลาง เช่น อยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี ลพบุรี ฯลฯ เพลงเรือส่วนใหญ่จะถนัดร้องบทชิงชู้ ฉันทลักษณ์เหมือนเพลงปรบ นิยมเล่นกันในหน้านา ประมาณเดือน 11 - 12 อุปกรณ์ในการเล่นเพลงเรือ คือ เรือของพ่อเพลงลำหนึ่งและเรือของแม่

เพลงลำหนึ่ง เครื่องดนตรีที่ใช้มีกรับธรรมดาหรือกรับพวงและฉิ่ง ถ้าเล่นกลางคืนจะต้องมีตะเกียงไว้กลางลำเรือ เนื้อร้องทั้งสองฝ่ายมาพบกัน พ่อเพลงก็จะพายเรือเข้าไปเทียบเกาะเรือแม่เพลงไว้ แม่เพลงเริ่มด้วยเพลงปลอบหรือเพลงเกริ่น

การเล่นเพลงเรือหรือการขับเพลงให้ลงกับจังหวะพาย ผู้พายก็ต้องฟังเสียงเพลง ผู้ขับเพลงเรือหรือแม่เพลงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบที่จะหาคำ หรือหยิบยกเอาเหตุการณ์สิ่งแวดล้อมเข้ามาสอดแทรกเข้าไปให้เหมาะสม อาจเป็นแข่งขัน ยกย่อง เสียดสี ซึ่งทำให้ผู้ฟังสนุกไปด้วย ก่อนการเล่นเพลงต้องมีการกล่าวกลอนไหว้ครูเสียก่อน จากนั้นจึงจะเอื้อนกลอนพรรณนาหรือชักชวนให้คนอื่นมาเล่นด้วย โดยใช้วิธีว่ากลอนกระทบกระทั่งกระเช้าเย้าแหย่ จนคู่โต้มิอาจจะทนอยู่ได้ จึงเกิดการเล่นเพลงเรือโต้ตอบกันขึ้น การโต้ตอบกันด้วยเพลงเรือ บางทีก็เผ็ดร้อนใช้คารมที่คมคาย บางทีก็อาจเป็นทำนองรักหวานซึ้น ทั้งนี้แล้วแต่โอกาสและสถานการณ์

เนื่องจากผู้วิจัยได้นำทำนองบางส่วนของเพลงเรือมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติ ฯ จึงได้ศึกษารายละเอียดของเพลงเรือ ดังนี้

ลักษณะของเพลงเรือ

เพลงเรือมีการร้องรับ ฮ้าไฮ้ ซึ่งเป็นลักษณะประจำตัวที่ทุกคนรู้จัก นอกนั้นก็เป็นเพลงใช้กลอนลงสระเดียวกันไปเรื่อย ๆ ที่นิยมคือ กลอนลา กลอนไล เพราะหาคำได้สะดวก การสัมผัสตอนท้ายเป็นอย่างเพลงเต้นกำ คือ สามบาทสุดท้ายให้สัมผัสเชื่อมโยงกัน

ลักษณะคำประพันธ์

เพลงเรือเป็นกลอนหัวเดียว วรรคละ 7-10 คำ วรรคก่อนสุดท้ายจะลงรับลูกคู่ คำจะเพิ่มเป็น 10 คำ และวรรคสุดท้ายต้องลงด้วยคำว่า เอย เช่น

“พอเหลือชะม้ายเห็นสายสมร
อยู่ที่ฝั่งสาครน้ำเชี่ยว
ไม่มีชายใดที่จะกลายจะกล้ำ
เห็นแม่ลอยลำ อยู่ลำเดียว
ขอเชิญแม่พุ่มมาลาหันหน้ามาเหลียว
น้องจะว่าพี่เกี้ยวเลยเอย”

วิธีร้อง

เพลงเรือมีจังหวะช้า ประกอบด้วย กรับ ฉิ่งและในสมัยก่อนมีโทนเป็นเครื่องประกอบจังหวะ มีเอกลักษณ์ตรงบทกระทุ้งลูกคู่ว่า “ฮ้าไฮ้” และบทสุดท้ายที่ต้องร้องทวน ตัวอย่าง

บทปลอบ

ชาย "เรียบเรียงเคียงประคอง"

สวยน้องแม่ก็ร้อง (ลูกคู่ ฮ้าไฮ้) ทูลว่า

ปลอบปลุกลุกเถิดวันทองน้อย

ขุนแผนมาคอย (ลูกคู่ ฮ้าไฮ้) อยู่ที่ท่า

ให้แม่เผยพระแกลให้มาแลดูข้า

เถิดแม่หญิงได้มาเถิดเอย"

(ลูกคู่ "เถิดแม่หญิงได้มาเถิดเอย ให้แม่เผยพระแกลให้มาแลดูข้า พระแกล พระแกล ให้มาแลดูข้า เถิดแม่หญิงได้มาเถิดเอย ฮ้าไฮ้ เชี้ยบเชี้ยบ")

บทจาก (ออกช่อ)

"เหลืองเอยใบยอ หอมช่อมะเขือเปราะ

รักกันให้มั่น เหมือนเชือกขันชะเนาะ

สามปีสี่เดือน อย่าให้เลื่อนสักเปลาะ

รักน้องให้มันเหมาะใจเอย"

(ลูกคู่ "รักน้องให้เมาะใจเอย สามปีสี่เดือนอย่าให้เลื่อนสักเปลาะ สี่เดือน สี่เดือนอย่าให้เลื่อนสักเปลาะ รักน้องให้เหมาะใจเอย") (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม 12 2542 หน้า 5612-5613)

การแต่งกายผู้แสดง

แต่เดิมเป็นการร้องที่ร้องเล่นในฤดูน้ำหลาก จึงมีการแต่งกายตามลักษณะแบบชาวบ้าน คือหมายความว่าแต่งกายมาอย่างไรก็สามารถเล่นเพลงได้ ไม่มีการระบุเรื่องของการแต่งกายที่ชัดเจนและเป็นเอกลักษณ์ แต่ต้องมีความสวยงามจนปัจจุบันวิถีของการเล่นเพลงเรือเปลี่ยนไป มักจะขับร้องไปพร้อมกับการเล่นเพลงฉ่อย เพลงอีแซวของศิลปินในบางคณะ ดังนั้นการแต่งกายจึงใช้ร่วมกันไปเลย หากจัดแสดงที่เน้นการเล่นเพลงเรืออย่างเดียว จึงจะนิยมแต่งกายแบบไทยโบราณ ทั้งชายและหญิง ซึ่งมีลักษณะการแต่งกาย ดังนี้คือ

ฝ่ายชาย นุ่งกางเกงขาก๊วย หรือโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลม หรือคอพวงมาลัยแขน

ฝ่ายหญิง นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมแขนยาว หรือแขนสามส่วนห่มสไบแถบ หรือใช้ผ้าคล้องคอทัดดอกไม้เพื่อความสวยงาม

วิธีเล่นหรือการขับเพลงจะมีต้นเสียงขึ้นและมีลูกคู่รับ โดยใช้ฉิ่งและกรับพวงแป็นเครื่องประกอบจังหวะเวลาร้อง ต้องร้องให้ลงกับจังหวะพาย ผู้ขับเพลงเรือหรือแม่เพลงต้องเป็นผู้มี

ปฏิภาณไหวพริบที่จะหาคำ หรือหยิบยกเอาเหตุการณ์สิ่งแวดล้อม เข้ามาสอดแทรกเข้าไปให้เหมาะสมอาจเป็นแข่งขัน ยกย่อง เสียดสี ซึ่งทำให้ผู้ฟังสนุกไปด้วยก่อนการเล่นเพลงต้องมีการกล่าวกลอนไหว้ครูเสียก่อน จากนั้นจึงจะเอื้อนกลอนพรรณนาหรือชักชวนให้คนอื่นมาเล่นด้วยโดยใช้วิธีว่ากลอนกระทบกระทั่งกระเซ้าเย้าแหย่ จนคู่โต้มิอาจจะทนอยู่ได้ จึงเกิดการเล่นเพลงเรือโต้ตอบกันขึ้น การโต้ตอบกันด้วยเพลงเรือ บางทีก็เผ็ดร้อนใช้คารมที่คมคาย บางทีก็อาจเป็นทำนองรักหวานชื่นทั้งนี้แล้วแต่โอกาสและสถานการณ์ ลักษณะบทร้องแบ่งเป็น 4 ตอน คือ

1. ปลอบ (ฝ่ายชายชวน)
2. ประ (ฝ่ายหญิงตอบ)
3. ดำเนินเรื่อง
4. จาก

เพลงเรือสุพรรณบุรี

ร้องโดย พ่อไสว วงษ์งามและแม่บัวผัน จันทร์ศรี อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

ไสว เออ เอิง เอย เหลือบชะม้ายแลเห็นสายสมร มาในฝั่งสาคร (ฮ้า ไฮ้) น้ำเชี่ยว
ลูกสาวท่านผู้ใด ไม่มีใครกรายกล้ำ ลอยมาในลำ (ชัดช้า ฮ้าไฮ้) ผู้เดียว
มีหมากมีพลู ขอให้มาสู่กันเคี้ยว น้องอย่าว่าพี่เกี้ยวเอ๋ยเลยเอย
(ลูกคู่รับ-น้องอย่าว่าพี่เกี้ยวเอ๋ย เลยเอย มีหมากมีพลูเอามาสู่กันเคี้ยว
มีพลูมีพลูเอามาสู่กันเคี้ยว น้องอย่าว่าพี่เกี้ยว เอ๋ยว่าพี่เกี้ยว
พี่เกี้ยวเลยเอย ฮ้าไฮ้)
เอ๋ยเปรียบเหมือนพรานไพรน้องเอ๋ยใจคะนอง เที่ยวได้ด้อมมอง (ชัดช้า ฮ้าไฮ้)แอบเมียง
จะเอาบ่วงเข้าไปคล้อง กลัวหนูน้องจะซ้ำ พี่จึงค่อยรูปค่อยคลำ (ชัดช้าไฮ้) แต่น้ำเสียง
มันจะหวานหรือขม มันจะกลมหรือเกลี้ยง ตื้นลึกไปสักเพียงไรเอย
(ตื้นลึกไปสักเพียงไรเอย มันจะหวานหรือจะขมมันจะกลมหรือจะเกลี้ยง
หวานขม หวานขม มันจะกลมหรือเกลี้ยง จะตื้นลึกสักเพียง ตื้นลึกสักเพียง สักเพียงไร
เอย ฮ้าไฮ้)
เอ๋ยน้ำท่วมทำนบสามจบเพลงปลอบ ให้สวยน้องเลยแม่ตอบ (ฮ้าไฮ้) คำมา
แต่พอหมดเพลงตอบก็ให้แม่ตอบคำตาม อย่าให้เหลวไปอย่างน้ำ (ชัดช้าไฮ้) นะหล่อนจำ
มีมั่งขี้บ้ร้อง นึกว่าฉลองศรัทธา คอต้นไม้ร้อง ให้คอสองแม่ว่า

ให้เผยพักตร์กันขึ้นมาพาทีเอย

(เผยพักตร์มาพาทีเอย คอต้นไม้ร้องให้คอสองแม่ว่า

ไม้ร้อง ไม้ร้อง ให้คอสองแม่ว่า ให้เผยพักตร์ขึ้นพา เผยพักตร์ขึ้นพาขึ้นพาที

เอย ฮ้าไฮ้)

บัวผัน เอ่อ เอย เอิ๋ง เอย ได้ยินน้ำคำมาร่ำสนอง เสียงใครมาเรียกหาน้อง (ฮ้าไฮ้) ที่ไหนล่ะ

แต่พอเรียกก็ขาน แต่พอวานก็เอ่ย หนูน้องไม่ทำนิ่งเฉย (ฮ้าไฮ้) ให้มันช้า

การจะเล่นจะหัว หนูน้องไม่มัวกระบวน ไม่ถือน้ำลอยนวล (ฮ้าไฮ้) หรอกพี่ขา

แต่พอเรียกหาน้อง ฉันก็ร้องขึ้นว่า กันเสียเมื่อเวลา นี้เอย

(ชายรับ-เหวย เหวย พุดตะละล้าไฮ้ เฮไว้ เฮไว้ เฮ

หญิงรับ-แต่พอเรียกหาน้อง แม่หนูก็ร้องว่าจ๋า หาน้องหาน้อง แม่หนูก็ร้องว่าจ๋า กันเสียเมื่อเวลาเอ๋ยเมื่อเวลาเวลานี้เอย ฮ้าไฮ้)

เพลงเรืออยุธยา(พระนครศรีอยุธยา)

อุปกรณ์การเล่น

1. เรือหมู เรือพายม้า หรือเรือลำปั้น 2 ลำ
2. กรับพวง
3. ฉิ่ง

ลักษณะการเล่น

ในการเล่นเพลงเรือจะต้องเริ่มด้วยการไหว้ครูให้ครบ 3 กลอนหรือตอน คือ

ตอนที่ 1 บทไหว้พระพุทธ บทไหว้พระธรรม บทไหว้พระสงฆ์

ตอนที่ 2 บทไหว้บิดา มารดา

ตอนที่ 3 บทไหว้ครู อาจารย์

เพลงเรือมีเพลงหลักอยู่ 6 ตอน คือ

1. เพลงปลอบ
2. เพลงประ
3. เพลงผูกรัก ลักหา พาหนี
4. ชิงชู้ (หึงหวงฝ่ายชาย)
5. ตีหมากผัวหรือตีหมากขัว (หึงหวงฝ่ายหญิง)
6. เพลงจาก

การแต่งกาย

ฝ่ายชายนุ่งกางเกงแพรหรือโจงกระเบน ใส่เสื้อไม่จำกัดสีและแบบ ผ้าขาวม้าคาดพุง ฝ่ายหญิงนุ่งโจงกระเบนสีทึบ เสื้อเป็นคอกลมแขน 3 ส่วน นิยมใส่สีเดียวกันทั้งลำเรือ สวมใส่เครื่องประดับเต็มที่

โอกาสที่เล่น เพลงเรืออยุธยาเป็นเพลงพื้นบ้านที่เล่นอยู่ตามลำน้ำทั่วไป เล่นเฉพาะในเทศกาลไหว้พระที่วัดหรือเรียกสั้น ๆ ว่า “ไหว้วัด” คือ ตั้งแต่ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ไปจนถึงแรม 8 ค่ำ เดือน 11 เล่นในงานเทศกาลทอดกฐิน ทอดผ้าป่า นิยมเล่นตอนกลางคืน (ฐาปนี, 2549 : 44)

ตัวอย่างด้านล่างคือ เพลงเรือ ของแม่ขวัญจิตศรีประจันทร์

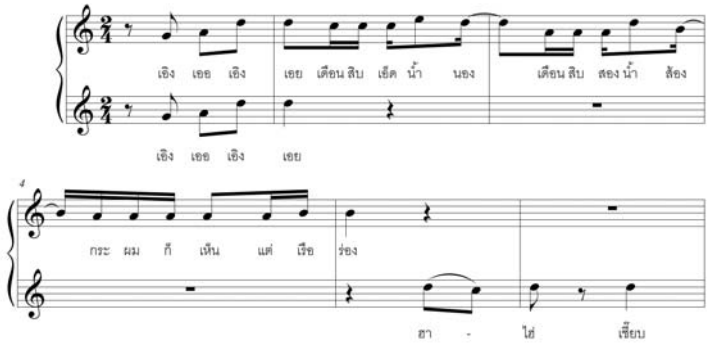
เอิง เออ เอิง เอย เดือนสิบเอ็ดน้ำนอง เดือนสิบสองน้ำส้อง
กระผมก็เห็นแต่เรือร่อง ฮ้าไฮ้ เชี้ยบ

นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย
ฮ้าไฮ้ เชี้ยบ เชี้ยบ

เอิง เออ เอิง เอย เดือนสิบเอ็ดน้ำนอง เดือนสิบสองน้ำส้อง
กระผมก็เห็นแต่เรือร่อง
ฮ้า ไฮ้ เชี้ยบ

ชวนพวกชวนพ้องกับลูกน้องกับลูกคู่ ที่ซักซ้อมเอิงเอยกันอยู่ ฮ้าไฮ้ เชี้ยบ เชี้ยบเรื่อยมาวันนี้มาประสบก็ได้ มาพบแม่เพลงก็คงจะได้ครื้นเครง ฮ้าไฮ้ เชี้ยบ เชี้ยบ

ตัวอย่างโน้ตเพลงด้านล่างเป็นทำนองเพลงตามเนื้อร้องของเพลงเรือ ที่แม่ขวัญจิตศรีประจันทร์เป็นผู้ขับร้อง ดังตัวอย่างภาพที่ 1



ภาพที่ 1 ทำนองเพลงเรือ ของแม่ขวัญจิต ศรีประจันทร์

ผู้วิจัยได้นำบางส่วนของทำนองเพลงเรือของแม่ขวัญจิต ศรีประจันทร์มาประกอบการประพันธ์เพลงเทิดพระเกียรติ ฯ เพื่อเป็นการสื่อถึงตัวแทนพสกนิกรภาคกลาง ในท่อนที่เข้าสู่ดนตรีภาคกลาง โดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตก คือ มาริมบาบรรเลงทำนองบางส่วนของเพลงเรือ แทนเสียงระนาดของไทย ได้ยกตัวอย่างทำนองเพลงเรือ ดังภาพที่ 2 โดยปรากฏในบท

ประพันธ์เพลงช่วงดนตรีภาคกลาง เริ่มต้นห้องที่ 75-77 โดยใช้เฟร็นช์ฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน และกลุ่มเครื่องเคาะตีบรรเลง และทำนองร้องรับโดยขับร้องประสานเสียงคำว่า “ฮา ไฮ้ เชี้ยบ เชี้ยบ” ห้องที่ 77-79 และทำนองเพลงเรือ (นอย นอย) ใช้กลุ่มเครื่องเคาะตีบรรเลงและขับร้องประสานเสียง ห้องที่ 83-94 เป็นต้น

ภาพที่ 2 ทำนองบางส่วนของเพลงเรือปรากฏในบทประพันธ์เพลงช่วงดนตรีภาคกลาง

2.2.2 **เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ**

เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เป็นการร้องและขับลำนำแบบหนึ่ง โดยการใช้ถ้อยคำสำเนียงและทำนอง ซึ่งคลอเคล้าด้วยปี่ซอ เรียกว่า “ซออู้สาว” ได้แก่ การร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงชาย ซึ่งมักจะใช้คำกลอนที่แต่งไว้แล้วจดจำมาร้อง บางโอกาสเท่านั้นที่ร้องด้นอย่างฉับไว ซึ่งจะต้องเป็นผู้มีประสบการณ์สูง การร้องเป็นเรื่องเชิงขับลำนำ มักใช้เรื่อง พระลอ น้อยใจยา เป็นต้น วิธีร้องใช้เอื้อนตามทำนองแล้วหยุดในบางตอน แต่เรื่องยังติดต่อกันตลอดไป การแต่งคำกลอนของภาคเหนือมีหลายแบบ เช่น แบบ “คำฮ่ำ” มีลักษณะเป็นร่ายที่สัมผัสอักษรกันไปตลอด มีการถ่ายทอดกันแบบ “มุขปาฐะ” แล้วจดจำกันต่อมาหลายสำนวนจนบางสำนวนเข้าขั้นเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านภาคเหนือสามารถใช้ร้องเล่นได้ทุกโอกาส โดยไม่จำกัดฤดูหรือเทศกาลใด ๆ ซึ่งใช้ร้องเพลงเพื่อผ่อนคลายอารมณ์และการพักผ่อนหย่อนใจ โดยลักษณะการขับร้องและท่วงทำนองจะอ่อนโยน ฟังดูเนิบนาบนุ่มนวล สอดคล้องกับเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ปี่ ซึง สะล้อ เป็นต้น นอกจากนี้ยังสามารถจัดประเภทของเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือได้ 3 ประเภท คือ

1. ซอ ใช้ร้องโต้ตอบกัน โดยมีการบรรเลงปี่ สะล้อและซึงคลอไปด้วย

2. จ๊อย เป็นการนำบทประพันธ์ของภาคเหนือมาขับร้องเป็นทำนองสั้น ๆ มีเนื้อหาของคำร้องจะเป็นการระบายความในใจ แสดงอารมณ์ความรัก ความเงียบเหงา มีนักร้องเพียงคนเดียวและจะใช้ดนตรีบรรเลงหรือไม่ก็ได้ เช่น จ๊อยให้กับคนรักรู้คนในใจ จ๊อยประชันกันระหว่างเพื่อนฝูงและจ๊อยเพื่ออวยพรในโอกาสต่าง ๆ หรือจ๊อยอำลา

3. อื่อ มีลักษณะคล้ายกับเพลงเด็กของภาคอื่น ๆ คือ เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก และเพลงที่เด็กใช้ร้องเล่นกัน ได้แก่ เพลงอื่อลูกและเพลงสิกจุงจา

ประเภทของบทเพลงพื้นบ้าน

บทเพลงพื้นบ้านของล้านนาเป็นบทเพลงเก่าแก่ของชาวล้านนา เป็นบทเพลงที่นิยมกันมานานดังปรากฏในวรรณคดีโบราณ เพลงพื้นบ้านภาคเหนือจัดแบ่งตามรูปแบบการแสดงออก โดยคำนึงถึงองค์ประกอบใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท ดังนี้

1. เพลงที่ไม่ต้องมีเนื้อร้องหรือเพลงบรรเลง
2. เพลงที่มีเนื้อร้องโดยไม่มีดนตรีประกอบ
3. เพลงผสมหรือเพลงที่มีทั้งเนื้อร้องและดนตรีประกอบ

ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. **เพลงที่ไม่มีเนื้อร้องหรือเพลงบรรเลง** หมายถึง เพลงที่เกิดจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วน ๆ โดยไม่มีการขับร้อง เพลงประเภทนี้มีทั้งการบรรเลงเดี่ยว ๆ และการเล่นผสมวง โอกาสในการเล่นดนตรีมีทั้งการเล่นขับกล่อมอารมณ์ในยามว่าง การเล่นดนตรีของชายหนุ่มเวลาไปแอ่วสาวในตอนกลางคืน และการเล่นในงานฉลองรื่นเริงหรือในพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น

เพลงบรรเลงเก่าแก่ของภาคเหนือที่สืบทอดมาแต่โบราณมีอยู่ไม่มากนัก มักจะมีลักษณะเรียบง่าย เป็นทำนองสั้น ๆ บรรเลงกลับไปกลับมา นอกจากนั้นพบว่าชื่อทำนองเพลงเดียวกัน แต่ผู้เล่นจะบรรเลงแตกต่างกันออกไปคนละทางก็ได้ หรือบางทีเพลงเดียวกันแต่ถูกเรียกชื่อต่างกันอันเป็นลักษณะธรรมดาของเพลงพื้นบ้าน เพลงบรรเลงเหล่านี้ ได้แก่ เพลงปราสาทไหว เพลงขงเบ้ง เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงกุหลาบเชียงใหม่ เพลงล่องแม่ปิง เพลงพม่าเพลงเงี้ยว (ไทใหญ่) เพลงจะปุ เป็นต้น ส่วนการจดบันทึกนั้นแต่เดิมเพลงล้านนาจะไม่มีการจดบันทึกเป็นตัวโน้ต การสืบทอดจะใช้วิธีที่ต้องฟังเพลงบ่อย ๆ จนจำทำนองได้ก่อน แล้วจึงไปฝึกทักษะการเล่นเพิ่มเติมทีหลัง ซึ่งวิธีสืบทอดแบบนี้ก็ยังเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายอยู่ในปัจจุบัน

เพลงบรรเลงบางเพลงเป็นเพลงที่ใช้จังหวะประกอบในการฟ้อนต่าง ๆ เช่น เพลงประกอบการฟ้อนแห่ครัวทาน (ฟ้อนเล็บ) ฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ ฟ้อนนางนก (กิงกะหร่า) ฟ้อนผีมด-ผีเมง เป็นต้น

2. **เพลงที่มีเนื้อร้องแต่ไม่มีดนตรีประกอบ** คือ ลักษณะของการขับร้องเพลงพื้นบ้านที่จดจำทำนองและเนื้อร้องสืบทอดกันต่อ ๆ มา ใช้ร้องกันเล่น คือ ซ้อย (อ่าน “จ๊อย”) หรือบทขับทำนองเสนาะ ซึ่งเมื่อขับจากเนื้อความที่เป็นคำประพันธ์ประเภทคร่าว(อ่าน ค่าว) ก็จะเรียกว่า ซ้อย แต่หากขับจากขับเนื้อความที่เป็นคำประพันธ์ประเภทโลง จะเรียกว่า ซ้อยโคลง(อ่าน “จ๊อยกะโลง”)

ทั้งการซ้อยคร่าวและซ้อยโคลงนั้น หากเป็นการขับเพื่อความสนุกสนานอย่างง่าย ๆ ก็ไม่จำเป็นต้องมีดนตรีประกอบ แต่หากเป็นการขับที่ต้องแสดงออกถึงความประณีตแล้ว

ในการซ้อยจากคร่าวนั้น นิยมใช้สะล้อคลอประกอบ แต่หากเป็นการซ้อยโคลงแล้ว ถือว่าหากคลอด้วยเพียะก็จะสอดคล้องกันได้อย่างดียิ่ง

การซ้อยคร่าว คือ ลำนำเพลงที่ขับร้อง เป็นการขับร้องเดี่ยว ทอดเสียงยาวตามลีลา โดยมากหนุ่มมักจะขับเวลาแอ่วสาวในตอนกลางคืนตามประเพณีโบราณ ซึ่งอยู่ในปัจจุบันจะหาฟังได้ยาก แต่ก็ยังมีอยู่บ้างตามงานต่าง ๆ ที่การนำซอไปแสดงในงาน โดยช่างซอจะเป็นผู้ขับ มีลักษณะคล้ายการขับเสภาในภาคกลาง ซ้อยมีหลายทำนองด้วยกัน คือ

1. ทำนองโก่งเฮียวบง นิยมซ้อยตามงานศพ ทำนองธรรมดา จังหวะช้าแสดงถึงความอาลัย โศกเศร้า

2. ทำนองม้าย่ำไฟ นิยมซ้อยเนื้อความที่ยาว ต้องการเก็บข้อความได้มาก ๆ แต่เอื้อนไปทางปลาย ทำนองนี้นิยมซ้อยเวลาหนุ่มไปแอ่วสาวตอนกลางคืน

3. ทำนองวิงวอน หรือซ้อยเชียงแสนหรือซ้อยกะโลง นิยมซ้อยในตอนที่ตัวละครถึงบทโศกเศร้า หากคนขับเก่งและเสียงเพราะ จะทำให้บรรยากาศเต็มไปด้วยความวังเวง

3. **เพลงผสมหรือเพลงที่ทั้งเนื้อร้องและดนตรีประกอบ** เพลงประเภทนี้ก็คือ ซอ ซึ่งคำว่า ซอ ในภาษาพื้นบ้านล้านนาหมายถึงเพลงพื้นบ้านที่จัดอยู่ในลักษณะ เพลงปฏิพากย์ คือ มีผู้ขับชายหญิงซึ่งเรียกว่า ช่างซอ (อ่าน “จ้างซอ”) ขับโต้ตอบกัน เรียกว่าเป็นคู่ถ้อง (ถ้อง-โต้ตอบกัน) ช่างซอจะต้องได้รับการฝึกฝนอย่างดี มีความเชี่ยวชาญและมีปฏิภาณตลอดจนน้ำเสียงที่ไพเราะ ดนตรีที่ใช้ประกอบซอก็คือวงปี่ชุม แต่ในท้องถิ่นบางแห่ง เช่น ที่จังหวัดแพร่ จังหวัดน่าน จะใช้สะล้อ-ซึง (พิณ) ประกอบไม่ใช้ปี่จุม

เนื้อร้องในบทซอนั้น จะมีเนื้อหาที่เป็นการกล่าวถึงความรักระหว่างหนุ่มสาว ชมธรรมชาติ กล่าวถึงเรื่องสนุกสนานไปจนถึงเรื่องเพศ และมีทั้งการซอเรื่องนิทานชาดก คำสอน ประวัติบุคคลหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ นอกจากนี้ช่างซอยังเลือกสรรเนื้อร้องให้เหมาะสมกับโอกาส เช่น การซอในงานบวชลูกแก้ว หรืองานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น

จากภาพหน้าด้านล่างเป็นตัวอย่าง ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ

ภาพที่ 3 ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำมาประกอบการประพันธ์ เพลงนี้เป็นเพลงโบราณเพลงหนึ่งของล้านนา ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง ทำนองเพลงที่มีแต่เดิมนั้น มีจังหวะลงตัวแบบล้านนา ตามตำนานกล่าวว่า หลังจากที่ฤาษีได้ยินเพลงที่มีท่วงทำนองไพเราะนี้แล้ว ก็หลงทางจำทางกลับเข้าถ้ำไม่ถูก ยกตัวอย่างทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำ ดังภาพที่ 4 โดยปรากฏในบทเพลงช่วงดนตรีภาคเหนือ ห้องที่ 250-254

ภาพที่ 4 ทำนองบางส่วนของเพลงฤาษีหลงถ้ำ

นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ศึกษาลักษณะจังหวะของวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ โดยศึกษาลักษณะจังหวะของวงตึ่งนง วงดนตรีนี้นิยมใช้สำหรับการแห่ และการประโคมในงานปอยหลวงจนถึงปัจจุบัน จึงนำจังหวะของวงตึ่งนงมาเป็นส่วนประกอบของการประพันธ์เพลง ที่นำมาเป็นสัญญลักษณ์สื่อพสกนิกรภาคเหนือ ได้รวบรวมข้อมูลดนตรีพื้นเมืองล้านนามีรายละเอียดดังนี้

ดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือการบรรเลงเครื่องดนตรีและการขับขานในล้านนานั้น มีบทบาททั้งในการประกอบพิธีกรรมประกอบการแสดง และประกอบในกิจกรรมสันทนาการ ซึ่งอาจแยกกล่าวได้ดังนี้

1. การประกอบพิธีกรรม พิธีกรรมในล้านนา มีสองแนวคือ แนวพุทธกับแนวผี พิธีกรรมเชิงพุทธศาสนาและพิธีกรรมเกี่ยวกับผี ซึ่งทั้งสองแนวดนตรีมีบทบาทเป็นเพียงส่วนประกอบ เช่น ในงานฉลองรื่นเริงหรือในงานศพ พิธีทางพุทธศาสนาพบว่า ดนตรีเป็นเพียงส่วนที่ชวนให้งานคึกคักขึ้น ซึ่งหากไม่มีดนตรีในกิจกรรมนั้น ๆ ก็ยังสามารถดำเนินต่อไปได้ กิจกรรมเกี่ยวกับผี ในการบูชาผีหรือแก้บนนั้น ไม่จำเป็นจะต้องมีดนตรีประกอบ แต่ในการฟ้อนผีที่ต้องมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง ก็เพราะมีการฟ้อนรำอันเป็นส่วนประกอบในพิธีเสี้ยงผีเท่านั้น

2. การประกอบการแสดง ดนตรีจะมีบทบาทสำคัญต่อการแสดงหลายอย่าง ที่เป็นทั้งการแสดงเพื่อประกอบในงานประเพณีหรือเพื่อความบันเทิง จะเห็นได้ว่าการฟ้อนรำหรือการขับซอหรือขับขาน จะต้องมีดนตรีประกอบเสมอ

ประเภทเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา

เครื่องดนตรีล้านนาเป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบขึ้นโดยใช้เทคโนโลยีพื้นบ้าน คือเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเรียบง่ายและประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุในธรรมชาติ หรือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งตัวผู้เล่นเองนั้นนอกจากจะมีความสามารถในการเล่นดนตรีแล้ว ส่วนใหญ่ก็มักมีความสามารถในการประดิษฐ์เองได้ด้วย เครื่องดนตรีล้านนามีครบทุกประเภทตามวิธีการปฏิบัติที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี คือครบทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด สี ตี และเป่า ดังต่อไปนี้

ประเภทเครื่องเป่า

เครื่องดนตรีที่ใช้ลมเป่าออกจากปากผ่านเครื่องดนตรีทำให้เกิดสุ้มเสียงต่าง ๆ ประกอบด้วยปี่ แน และขลุ่ย ดังนี้

ปี่ คือเครื่องเป่าที่ลำตัวทำด้วยไม้ไผ่และมีลิ้นโลหะที่เมื่อลมเป่าผ่านจะเกิดเสียง ปี่ที่ใช้เป่าประกอบการซอนั้นจะต้องใช้เป็นชุดจำนวน 3, 4, หรือ 5 เรียกว่า ปี่ชุม (อ่าน “ปี่จุม”) คือเป็นชุด ตัวปี่ทำด้วยไม้ไผ่ตระกูลไม้รวกปี่ชุมหนึ่งจะต้องใช้ไม้ไผ่ลำเดียวกันทำ สาเหตุที่ต้องใช้ไม้ไผ่ลำเดียวกันนั้น เพราะขนาดช่วงปล้องและความหนาของเนื้อไม้จะไล่กันได้ระดับดี เมื่อเลือกไม้ไผ่ได้แล้วก็จะตัดเป็นขนาดต่าง ๆ กันตามลำดับ ปี่แต่ละเลาจะมีปลายด้านหนึ่งตันโดยอาศัยข้อไม้ปิด อีกปลายหนึ่งเปิดใกล้กับข้อไม้ด้านที่ตัน ด้านปิดนี้เป็นที่ติดลิ้นปี่ ซึ่งทำด้วยแผ่นทองเหลืองบาง ๆ เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ตรงกลางกรีดเป็นรูปตัว V ยาว ๆ ถัดจากลิ้นไปทางด้านเปิด ลำตัวปี่มีรูที่เจาะเรียงกันไปเป็นระยะจำนวน 7 รู ปกติแล้วปี่มีเสียงเบา แต่ถ้าบรรเลงพร้อมกันทั้งชุมหรือทั้งชุดก็จะให้เสียงที่มีพลังหรือน้ำหนักมากขึ้น

ปี่ของทางล้านนาถูกเรียกหลายชื่อว่า ปี่ชุม หรือ ปี่ซอ เพราะใช้ประกอบการขับซอ

แต่ชาวล้านนาเองนั้นมักจะเรียกว่า ปี่ชุม ชุมนั้นหมายถึง ชุด หรือชุม ปี่ชุมมีทั้งหมด 5 เลา คือ

1. ปี่แม่ หรือ ปี่เค้า (อ่าน “ปี่เก๊า) ทำจากไม้ไผ่ ส่วนโคนมีขนาดใหญ่ที่สุดของแต่ละชุม มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเกือบ 2 เซนติเมตร ยาวไม่ต่ำกว่า 75 เซนติเมตร ปี่แม่มีเสียงทุ้มต่ำ

2. ปี่กลาง (อ่าน “ปี่ก๋าง”) มีขนาดรองลงไป ทำจากไม้ไผ่ช่วงที่ถัดจากปี่แม่ลงไป มีความยาวประมาณ 4 ส่วนใน 5 ส่วนของปี่แม่ ปี่กลางมีเสียงสูงขึ้นมา

3. ปี่ก้อย มีขนาดเล็กถัดจากปี่กลางลงไป ทำจากไม้ช่วงที่ถัดจากปี่กลางลงไป มีความยาวประมาณ 3 ส่วนใน 4 ส่วนของปี่กลาง ปี่ก้อยมีเสียงสูงกว่าปี่กลาง

4. ปี่เล็ก เป็นปี่ที่ทำจากไม้ช่วงที่ถัดจากปี่ก้อยลงไปมีความยาวเป็นครึ่งหนึ่งของปี่กลางและเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.2-1.4 เซนติเมตร ปี่เล็กเป็นปี่ที่มีเสียงสูงกว่าปี่ก้อย

5. ปี่ตัด เป็นปี่ที่มีขนาดเล็กที่สุดของชุม ซึ่งเป็นปี่ที่เพิ่งจะเพิ่มมาภายหลัง ปัจจุบันไม่ค่อยนิยมใช้เพราะเป็นปี่ที่เป่ายากที่สุด

ปี่ไม่นิยมใช้บรรเลงเดี่ยว แต่จะบรรเลงร่วมกับปี่ในชุดเดียวกันตั้งแต่ 3 เลาขึ้นไป เพื่อประกอบการขับซอ นอกจากนั้นอาจใช้ปี่เพียง 1 เลา บรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง

แน เป็นเครื่องเป่าประเภทหนึ่งชาวบ้านเรียกว่า ปี่แน พบว่ามีขายในตลาดของเมืองตาลีมณฑลยูนนาน ประเทศจีนและอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากพม่า ซึ่งมีเครื่องดนตรีชนิดนี้อยู่ด้วย ลิ้นของแนทำด้วยใบลานหรือใบตาล เป็นลิ้นคู่ประกบกันอยู่รอบ ๆ ท่อโลหะเล็ก ๆ ท่อนี้เสียบเข้าไปในท่อไม้กลมยาว ซึ่งค่อย ๆ มีขนาดใหญ่ขึ้น ท่อไม้นี้กลวงตลอดและรูภายในค่อย ๆ โตขึ้นตามขนาดของไม้ รูที่เจาะบนท่อไม้เป็นระยะสำหรับปิดเปิดด้วยนิ้วมือทั้งสองข้าง ซึ่งมีจำนวน 6 รู ปากลำโพงทำด้วยทองเหลือง ผู้เป่าที่ชำนาญอาจใช้แนทำเสียงให้ได้อารมณ์ต่าง ๆ

แน มี 2 ขนาด คือ แนหลวง หรือแนใหญ่ มีรูปร่างลักษณะขนาดและวิธีเล่นเหมือนกับปี่มอญ กับ แนหน้อยหรือแนเล็ก มีขนาดเล็กและระดับเสียงสูงกว่าแนหลวง มีเสียงแหลมและวิธีการเล่นคล้ายปี่ชวา

แนไม่ใช้บรรเลงเดี่ยว แต่จะเป็นส่วนหนึ่งในวงพาทย์หรือปี่พาทย์ล้านนา ซึ่งจะบรรเลงร่วมกับระนาดและฆ้องวง มีกลองเต่งถิ้งหรือตะโพนมอญ และฉาบเป็นเครื่องจังหวะสำคัญ แนจะเป็นเครื่องดนตรีที่นำวงเสมอ นอกจากนั้นยังใช้บรรเลงร่วมกับวงตึ่งนงในการ

ประกอบการฟ้อนพื้นเมือง ใช้บรรเลงร่วมกับกลองเต่งถิ้งและฉาบ ประกอบการชกมวยโดยบรรเลงเพลงมวยของท้องถิ่น และในปัจจุบันก็ยังนิยมอยู่

ขลุ่ย แต่เดิมเรียกว่า ปี่ถิว เป็นเครื่องเป่าอีกชนิดหนึ่งที่ทำด้วยไม้ไผ่ รูปร่างคล้ายคลึงกับขลุ่ยปัจจุบันแต่ไม่มีลิ้นแบบขลุ่ย คือ มีรูและใช้ใบตองอ่อนนาบอย่างที่ใช้ม้วนบุหรี่เข้าบังรูนั้นให้ลมกระพือเป็นเสียง ต่อมาเมื่อได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง จึงใช้ขลุ่ยแบบภาคกลางเพราะไม่ต้องกังวลกับการใช้ใบตองนาบมาทำลิ้นอีก นอกจากจะใช้ปี่ถิวเป่าเดี่ยว ๆ เพื่อความเพลิดเพลินแล้ว ยังใช้เป่าประสมวงสะล้อ-ซึง อีกด้วย

ประเภทเครื่องดีด

เครื่องดนตรีของล้านนาประเภทที่อาศัยการดีดที่สาย เพื่อให้เกิดเสียงมีสองอย่าง คือ เพียะ (อ่าน “เปี๊ยะ”) และซึง ในโคลงนิราศหริภุญชัย เรียกว่า ซึง ว่า ติ่ง เช่นเดียวกับที่ชาวไทใหญ่เรียก

เพียะ เป็นเครื่องดีดจำพวกพิณ จัดเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของล้านนาและปรากฏการ กล่าวถึงในกาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถในสมัยอยุธยา มีลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้าของภาคอีสาน มีผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีสันนิษฐานว่าอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากพิณสายเดี่ยวของอินเดีย เพียะมีกะโหลกซึ่งทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง ทำด้วยกะลามะพร้าวผ่าซีกด้านข้างเจาะรูหนึ่งรู คันทวนทำด้วยไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 70-90 เซนติเมตร ปลายคันทวนมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.0-1.5 เซนติเมตร ปลายยอดเป็นรูปโลหะหล่อ ด้านโคนคันทวนมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2-3 เซนติเมตร มีลูกบิดเสียบอยู่ มีสายไหมหรือเส้นลวดจำนวน 2-7 สาย ขึงพาดระหว่างลูกบิดกับหัวเพียะ ขนาดของสายจะเท่ากันทุกสาย ใช้หวายรัดสายเพียะแนบติดกับด้าม แล้วสอดปลายลอดรูกะโหลกไปผูกกันไว้ ขัดด้วยแท่งไม้เล็ก ๆ ระหว่างด้ามกับกะโหลกมีท่อนไม้เล็ก ๆ ยาวประมาณ 4-5 เซนติเมตร คั่นอยู่อันหนึ่ง เพื่อแยกด้ามกับกะโหลกให้ห่างกันพอที่จะสอดนิ้วมือเข้าไปจับประคองเพียะในขณะบรรเลง

ผู้บรรเลงมักจะถอดเสื้อและอยู่ในลักษณะท่านั่ง หันกะโหลกเพียะครอบตรงผิวเนื้อกลางหน้าอก โดยให้คันเพียะทำมุมกับลำตัวประมาณ 45 องศา ใช้มือซ้ายช้อนรับคันเพียะไว้ในอุ้งมือ ใช้เล็บของนิ้วก้อยดีด มือขวาจะต้องรองรับคันเพียะไว้ด้วยท่อนแขน ใช้เล็บนิ้วก้อย เล็บนิ้วกลางและเล็บนิ้วนางดีดให้เกิดเสียงขัดเสียงสอดแทรก ซึ่งการดีดให้เกิดเสียงจะต้องดีดด้วยวิธีเฉพาะที่เรียกว่า “พาน” “ป๊อก” และ “จก” ส่วนการเลื่อนมือย้ายตำแหน่งให้ได้เสียงตามต้องการเช่นนี้มีศัพท์เฉพาะว่า “การไหล” ในขณะเดียวกันก็ใช้สันมือ (ส่วนปลายสุดของฝ่ามือ)

ข้างขวาไข (ขยับ) ไปมาหรือขยับขึ้นลง เพื่อให้เกิดเสียงและลมที่อัดแน่นอยู่ระหว่างทรวงอกกับกะโหลกเพียะระบายออกมา

เสียงที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงที่กังวานแผ่วเบา อันเป็นเสียงแบบ Over tones หรือ Harmonic (เสียงคู่แปด) ซึ่งเป็นเสียงที่ตรงตามความตั้งใจยาก เสียงนี้จะมีความไพเราะมากเท่าใดนั้นขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้บรรเลง เสียงเพียะที่ดีเสมือน เดงพลันเมา (อ่าน “เดงปันเมา”) คือ กระดิ่งที่เร่งให้หลงใหล หมายถึง เสียงของเพียะไพเราะจับใจยิ่งนัก

การเล่นเพียะส่วนมากเป็นการเล่นเดี่ยวไม่ค่อยเล่นประสมวง และไม่นิยมมีการขับร้องประกอบ เนื่องจากเสียงของเพียะไม่ค่อยดังนัก อาจมีการซ้อยโคลง (อ่าน “จ๊อยกะโลง”) ประกอบคือขับโคลงเป็นทำนองเสนาะ ส่วนเพลงที่เล่นนั้นสามารถเล่นได้ทุกเพลงเท่าที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในระดับของชาวบ้านจะเล่นได้ เช่น เพลงจก ไหล ปุ๋มเป้ง เก้าปุ้มปง ปราสาทไหว ปราสาทกุด เงี้ยว พม่า อื่อ ฯลฯ

ซึง บางท้องถิ่นเรียกว่า ติ่ง มีลักษณะคล้ายกระจับปี่หรือคล้ายพิณหรือซุงของภาคอีสาน หรือคล้ายกีตาร์ขนาดเล็ก ซึงประกอบด้วยกล่องเสียง มีคอยื่นออกไปและขึงสายซึ่งเป็นต้นกำเนิดเสียง จากปลายคอผ่านกลางกล่องเสียงไปยังขอบของกล่องเสียงอีกด้านหนึ่ง อาจใช้ไม้ทั้งท่อนทำซึงทั้งกล่องเสียงและคอ โดยเป็นไม้ชิ้นเดียวกันหรือคนละชิ้นทำแยกส่วนก็ได้ ตัวซึงมักจะใช้ไม้เนื้ออ่อนหรือไม้สักทำทั้งแผ่นเพราะขุดเนื้อไม้ทำเป็นกล่องเสียงได้ง่าย ความหนาของกล่องเสียงขึ้นอยู่กับชนิดของไม้ที่จะใช้ทำและขนาดของซึงที่ต้องการ โดยทั่วไปหนาประมาณ 2-3 นิ้ว คว้านข้างในให้กลวงเป็นรูปวงรี เหลือขอบโดยรอบกับพื้นกล่องเสียงซึ่งไม่หนามากนัก

จากนั้นก็ใช้แผ่นไม้บาง ๆ ปิดด้านบน เจาะรูบริเวณใกล้ศูนย์กลางค่อนไปทางคอเล็กน้อย ให้มีขนาดกว้างพอสมควรเพื่อให้เสียงผ่านออกมา ส่วนคอจะมีลักษณะเป็นคันยาวยื่นออกมา ถ้าไม่ได้ใช้ไม้ชิ้นเดียวกันกับที่ทำตัวกล่องเสียงแล้วส่วนนี้จะนิยมทำด้วยไม้เนื้อแข็งเพื่อให้ทนทานและเสียงที่ดังออกมาไพเราะ บนคอซึงติดขีดซึ่งเป็นท่อนไม้เล็ก ๆ เรียกว่า “ลูกซึง” หรือ”นม” เป็นระยะ ๆ เรียงกันตามความยาวของคอจนใกล้ถึงตัวกล่องเสียง จำนวนลูกซึงไม่แน่นอนแต่มาตรฐานทั่วไปนิยมติด 9 อัน มีความถี่ห่างไม่เท่ากัน (คือเว้นระยะตามขอบเขตของเสียงที่เกิดขึ้น) ปลายคอซึงมีลูกบิดเกือบล่างสุดของตัวกล่องเสียงมี ค็อบ (อ่าน “ก๊อบ”) คือ เบาะไม้รองสายที่ขึงจากส่วนล่างสุดขึ้นไปหาลูกบิด

ประเภทเครื่องสี

เครื่องสายที่มีคันสี เสียงดนตรีจะเกิดจากการเสียดสีระหว่างสายคันชักกับสายเส้นลวดทองเหลืองที่ขึงตึงอยู่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของล้านนา ได้แก่

สะล้อ อาจเรียกว่า ถะล้อ ธะล้อ หรือทะร้อ ซึ่งมีศัพท์เดิมจากภาษาขอมว่า”ทรอ”

ซึ่งภาษาไทยกลางออกเสียงเป็น “ซอ” แต่ในโคลงนิราศหริภุญชัยว่า “ธะล้อ” เป็นเครื่องสายที่บรรเลงด้วยการใช้คันชักสีลงบนสายที่ขึงผ่านหน้ากล่องเสียง มีรูปร่างใกล้เคียงกับซออู้ แต่ขนาดเล็กกว่า กล่องเสียงของสะล้อทำด้วยกะลามะพร้าว ซึ่งตัดด้านหนึ่งออกไปเหลือประมาณ 2/3 ของกะลาทั้งลูก ตรงที่ถูกตัดออกไปนั้นปิดด้วยไม้เรียบบาง ๆ ซึ่งเรียกว่า “ตาดสะล้อ” คันทวนของสะล้อเป็นไม้กลมทำจากไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 64 เซนติเมตร เสียบทะลุล่องเสียง ใกล้ ๆ ขอบที่ปิดด้วยตาดปลายคันทวนเสียบลูกบิด 2 อันในลักษณะทแยงเข้าไปในคันทวน มีไว้สำหรับผูกสายสะล้อและตั้งสาย สายนิยมใช้สายโลหะมากกว่าสายเอ็นเหมือนซอด้วงและซออู้ ส่วนมากทำจากลวดสายห้ามล้อรถจักรยาน คันชักสะล้อทำด้วยไม้โค้งงอคล้ายคันศร ขึงด้วยหางม้าหรือสายไนล่อนทบไปทบมาหลายสิบทบ ไม่เอาคันชักขัดไว้ระหว่างสายเหมือนกับซออู้และซอด้วง สิ่งที่ใช้เสียดสีกับสายของคันชักเพื่อให้เกิดความฝืดในขณะสี ได้แก่ ยางสนหรือชัน ซึ่งติดไว้บนกะลาตรงจุดที่ใช้สายคันชักสัมผัสให้เกิดเสียง

สะล้อมี 3 ขนาด ได้แก่

1. สะล้อเล็ก มี 2 สาย
2. สะล้อกลางมี 2 สาย
3. สะล้อใหญ่ มี 3 สาย มีวิธีเล่นคล้ายซอสามสายแต่ไม่เอาคันชักไว้ระหว่างสาย

สะล้อที่นิยมบรรเลงคือสะล้อที่มี 2 สาย ส่วนสะล้อ 3 สายไม่ค่อยมีผู้นิยมเล่นเพราะเล่นยากกว่าสะล้อ 2 สาย นอกจากใช้สะล้อบรรเลงเดี่ยวแล้ว ยังนิยมใช้บรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง หรือบางแห่งใช้บรรเลงร่วมกับปี่ซุม บทเพลงที่เล่นมักเป็นเพลงพื้นเมืองของล้านนาผู้ที่ทำสะล้อขายจะเป็นแหล่งเดียวกันกับที่ทำซึงขายและนักดนตรีที่เล่นเป็นส่วนมากก็จะทำไว้เล่นเองด้วยเหมือนกับซึง

ประเภทเครื่องตี

เรียกตามกิริยาอาการที่ใช้มือหรือวัตถุตีกระทบกับวัตถุทำให้เกิดเสียง ล้านนามีทั้งเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ เช่น เกราะ พาทย์ (อ่าน “ป้าด”) คือ ระนาด เครื่องตีที่ทำด้วยโลหะเช่น ฆ้องกังสดาล ฉิ่ง สว่า (ฉาบ) และเครื่องตีที่ทำด้วยการขึงหนังสัตว์ให้ดึงเป็นแผ่น ได้แก่ กลอง

กลอง (อ่าน “ก๋อง”) เป็นเครื่องตีให้จังหวะที่มีหลายชนิด หลายขนาด ในท้องถิ่นภาคเหนือ มีทั้งประเภทขึ้นหนังหน้าเดียวและประเภทขึ้นหนังสองหน้า ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ประเภทขึ้นหนังหน้าเดียว

1. กลองหลวง หรือ กลองห้ามมาร รูปลักษณะเป็นกลองยาวคอดกลางปลายบานเป็นลำโพง ยาวประมาณ 3.0-3.5 เมตร ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางตั้งแต่ 60-80

เซนติเมตร ต้องวางบนล้อเกวียน ใช้คนลากหลายคนเวลาตีต้องขึ้นนั่งคร่อมตีหรือยืนอยู่ด้านหน้ากลอง ใช้มือขวาตี โดยมีผ้าพันมือทำเป็นรูปกรวยแหลมให้ผ้าพันมือกระทบหน้ากลอง ใช้ตีเป็นสัญญาณวันพระ 8 ค่ำ หรือ 15 ค่ำ ในล้านนามีประเพณีการแข่งขันตีกลองหลวง ซึ่งนิยมกันมากในช่วง พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา

2. กลองแอว หรือ กลองติ่งนง คำว่า “แอว” แปลว่าสะเอว เรียกตามลักษณะกลองที่มีเอวคอดกลาง ส่วนคำว่า “ติ่งนง” เรียกตามลักษณะเลียนเสียงตีกลองและฆ้อง กลองแอวมีรูปทรงแบบเดียวกับกลองหลวงแต่มีขนาดเล็กกว่า คือ ยาวประมาณ 175 เซนติเมตร ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30 เซนติเมตร ใช้หามหรือใช้ตั้งกับที่ตีที่ใช้ประสมวงกลองแอว และมีประเพณีการแข่งขันการตีกลองแอวเดี่ยว ๆ ด้วย

3. กลองปูเจ่ เป็นกลองก้นยาวแบบของชาวไทใหญ่ มีขนาดเล็กกว่ากลองแอว ยาวประมาณ 140 เซนติเมตร ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 26 เซนติเมตร ใช้สะพายตีและเล่นประสมวงกลองปูเจ่

4. กลองสิ้งหม้อง คือกลองยาวขึ้นหนังหน้าเดียวแบบของภาคกลาง รูปร่างคล้ายกลองปูเจ่ และหน้ากลองมีขนาดเท่า ๆ กัน แต่มีรูปทรงสั้นกว่า คือ ยาวประมาณ 80-90 เซนติเมตร คนตีกลองสามารถใช้สะพายบ่าได้ ใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ

ประเภทขึ้นหนังสองหน้า

1. กลองปูชา (อ่าน “ก๋องปู่จา”) คือ กลองบูชา เดิมเรียกว่ากลองนันทเภรี เป็นกลองขึ้นหนังสองหน้าขนาดใหญ่ตั้งอยู่กับที่ แต่ใช้ตีหน้าเดียว มีหน้ากว้างประมาณ 30 นิ้วขึ้นไป ปกติจะตั้งไว้ที่ศาลาไว้กลอง หรือตั้งไว้ภายในวัดประกอบด้วยกลองขนาดใหญ่ 1 ใบ ซึ่งมีขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เมตร ความยาวของตัวกลองประมาณ 1.5 เมตร และกลองขนาดเล็ก เรียกว่า “กลองแสะ” หรือ “ลูกตุบ” อีก 2-3 ใบ ซึ่งมีขนาดลดหลั่นกัน กลองปูชาใช้ตีเป็นพุทธบูชาในโอกาสเกี่ยวกับพิธีกรรมทางพุทธศาสนา เช่น วันขึ้นหรือแรม 7 ค่ำ และ 14 ค่ำ ระหว่างเข้าพรรษา เป็นต้น บางแห่งใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเวลาด้วย เวลาตีกลองปูชา จะใช้ผู้ตี 2 คน คนหนึ่งใช้ไม้ค้อนตี 2 มือ ตีทั้งกลองใหญ่และกลองเล็ก เป็นทำนองต่าง ๆ อีกคนหนึ่งใช้ไม้แสะ (ไม้ไผ่ผ่าซีกจักปลาย) ตีขัดจังหวะกลอง ยืนทำนองไปตลอด นอกจากนี้หากเป็นการตีประกวดกัน ก็ยังมีคนตีฆ้อง โหม่ง และฉาบประกอบด้วย

2. กลองสะบัดชัย เป็นกลองที่ดัดแปลงมาจากกลองปูชา (บูชา) ที่มีขนาดเล็กกว่าเพื่อใช้หามนำหน้าขบวนแห่ได้ใช้ตีเพื่อความเป็นสิริมงคลในงานมงคลต่าง ๆ (ยกเว้นงานอวมงคล) โดยเฉพาะนำขบวนแห่ครัวทาน กลองมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เมตร ด้านข้างหนา

ประมาณ 30 เซนติเมตร และมีกลองเล็กที่ใช้ตีประกอบอีก 3 ใบ เรียกว่า “ลูกตุบ” โดยผู้ที่ตีจะเป็นคนเดียวกันกับที่ตีกลองสะบัดชัย ต่อมา ครูคำ กาไวย์ แห่งโรงเรียนนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้นำเอา กลองรุงรัง คือกลองอย่างกลองสะบัดชัยแต่ไม่มีลูกตุบมาเสนอจนเป็นที่รู้จักกันในนามกลองสะบัดชัยแทนกลองสะบัดชัยแบบดั้งเดิม

3. กลองมองเซิง รูปลักษณะคล้ายกลองปูชา แต่มีขนาดเล็กกว่า ขนาดหน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 45-60 เซนติเมตร ด้านข้างยาวประมาณ 75-90 เซนติเมตร สามารถใช้สะพายตีได้ ปกติจะใช้ตีประกอบวงมองเซิงซึ่งเป็นดนตรีแบบของไทใหญ่ มีฆ้องชุดซึ่งมีขนาดและเสียงไล่ระดับกันมีสว่า (ฉาบ) ตีประกอบ

4. กลองตะหลดปด เป็นกลองสองหน้าขนาดเล็กมักนิยมแขวนติดกับกลองหลวงหรือกลองแอว ใช้ตีตัดจังหวะร่วมกับการประสมวงกลองแอวหรือวงตึ่งนง เล่นประกอบการฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนเมือง ขนาดหน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15-20 เซนติเมตร ตัวกลองยาวประมาณ 60 เซนติเมตร

5. กลองเต่งถิ้ง หรือ กลองโป่งป้ง เป็นกลองขึ้นหนังสองหน้า มีขาตั้ง ใช้ตีทั้งสองหน้าลักษณะเดียวกับตะโพนไทยและตะโพนมอญ ใช้เล่นประสมวง “เต่งถิ้ง” หรือวง “พาทย์” (วงปี่พาทย์มอญ) และวงสะล้อ-ซึง กลองชนิดนี้มีหลายขนาด มีตั้งแต่ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง 20-40 เซนติเมตร และความยาวของตัวกลองตั้งแต่ 45-60 เซนติเมตร ถ้าเป็นขนาดเล็กบางทีก็เรียกว่า “กลองโป่งป้ง” หรือ “กลองตัด”

ลักษณะการประสมวงดนตรีพ้นเมืองล้านนา

การเล่นดนตรีพื้นเมืองล้านนานั้น สามารถใช้เครื่องดนตรีบรรเลงได้ทั้งเดี่ยวและประสมวง ในยุคก่อนนั้นลักษณะ การเล่นทั้งสองประเภทต่างก็มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจและใช้ประกอบงานต่าง ๆ ก็มี ซึ่งแต่เป็นงานพอย(อ่าน “ปอย”) คืองานฉลองต่าง ๆ และงานศพเท่านั้น ซึ่งลักษณะการรวมตัวจะเป็นคนที่มีบ้านอยู่ใกล้เคียงกันหรือเป็นคนที่มีศรัทธาในวัดเดียวกัน ซึ่งจะมีการรวมตัวกันเพื่อจะได้มีวงดนตรีที่เล่นเมื่อมีงานภายในหมู่บ้านของตน เมื่อวงใดที่มีความสามารถในการเล่นได้ดีก็จะมีคนจ้างให้ไปเล่นตามงานต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลพลอยได้มาในสมัยปัจจุบันจุดประสงค์ของการเล่นดนตรีได้แปรไปเป็นแนวอื่นอีก

ลักษณะการผสมวงของล้านนา มีดังนี้

1. วงสะล้อ-ซึง การประสมวงลักษณะนี้มักจะถูกเรียกว่า วงสะล้อ ซอ ซึง
2. วงปี่ซุม
3. วงแหกลองแอว

4. วงกลองสะบัดชัย (ไม่มีการประสมวงก็มี)
5. วงกลองมองเซิง
6. วงกลองปูเจ่
7. กลองเต่งถิ้ง หรือ พาทย์ค้อง (อ่าน “ป้าดก๊อง”)
8. วงดนตรีแห่พื้นเมืองประยุกต์ (เพิ่งประยุกต์ขึ้นมาใหม่ภายหลังนี้)
9. วงดนตรีไทใหญ่
10. วงดนตรีไทใหญ่ประยุกต์

1. **วงสะล้อ-ซึง** เป็นวงที่มีเสียงมาจากเครื่องสายเป็นหลัก นิยมใช้เล่นกันตามท้องถิ่นภาคเหนือทั่วไป จำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวงไม่แน่นอนแค่จะมีสะล้อและซึงเป็นหลักเสมอ มีเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่เข้ามาประกอบ เช่น ปี่ก้อยหรือขลุ่ย กลองตัด(ตะโพน) ฉิ่ง ฉาบ ใช้บรรเลงเพลงพื้นบ้านที่ไม่มีการขับร้อง เช่น เพลงปราสาทไหว เพลงล่องแม่ปิง เป็นต้น และสามารถใช้บรรเลงเพลงสมัยใหม่ก็ได้

2. **วงปี่ซุม** เป็นวงดนตรีที่ใช้เล่นประกอบการแสดง “ซอ” ของภาคเหนือ มีปี่เป็นชุด ซึ่งมี 3 แบบ คือ ปี่ซุม 3 ปี่ซุม 4 และปี่ซุม 5

ปี่ซุม 3 หมายถึง การใช้ปี่ 3 ขนาด เป่าประสานเสียงกัน ได้แก่ ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย

ปี่ซุม 4 หมายถึง การใช้ปี่ 4 ขนาด เป่าประสานเสียงกัน ได้แก่ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อยและปี่ตัด(ปี่เล็ก)

ปี่ซุม 5 หมายถึง การใช้ปี่ 5 ขนาด เป่าประสานเสียงกัน โดยเพิ่มปี่ขนาดเล็กสุดเข้ามาอีกหนึ่งเลา แต่โดยปกติไม่ค่อยนิยมกันเพราะใช้ปี่ซุม 3 หรือซุม 4 ก็ได้เสียงประสานกันที่ไพเราะอยู่แล้ว

วงปี่ซุมอาจใช้สะล้อ-ซึง ประสมวงด้วย เพื่อเพิ่มความไพเราะ นอกจากนี้ก็อาจใช้ปี่แม่เลาเดียวเล่นประกอบวงสะล้อ-ซึงก็ได้

3. **วงกลองแอว หรือ วงตึ่งนง** ประกอบด้วย กลองแอว กลองตะลดปด ฆ้องอุ้ย ฆ้องโหย้ง ฉาบใหญ่ แนหลวงและแนน้อย นิยมใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน

4. **วงกลองสะบัดชัย** มีลักษณะการบรรเลง 2 แบบ

แบบที่ 1 คือ กลองสะบัดชัย มีกลองใหญ่ 1 ใบ มีกลองเล็กเรียกว่า “ลูกตุบ” อีก 3 ใบ ใช้ผู้ตีคนเดียว มือซ้ายถือไม้แสะ มือขวาถือไม้ตีที่หุ้มด้วยผ้าพันหลาย ๆ รอบ ตีสลับกันไป และมีคนตีฆ้องโหม่ง 1 ใบ ตีประกอบจังหวะ ต่อมามีการเพิ่มเป็นฆ้อง 2 ใบ และมีฉาบอีก 1 คู่

แบบที่ 2 เป็นกลองสะบัดชัยแบบครูคำ กาไวย์ซึ่งมีกลองใหญ่ใบเดียวไม่มี “ลูกตุบ” มีคานหาม 2 คน มีคนตีฆ้อง 2 คน และคนตีฉาบอีก 1 คน ตีประกอบ การตีกลองต้องให้เข้าจังหวะกับฆ้องและฉาบ เริ่มตีจากจังหวะช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ ผู้ตีกลองจะแสดงท่า “ฟ้อนเชิง” พลิกแพลงผาดโผนต่าง ๆ รวมทั้งใช้ศรีษะ ไหล่ ศอก เข่า และเท้า แทนการใช้ไม้ตีอีกด้วย

5. **วงกลองปูเจ่** ประกอบด้วยกลองปูเจ่ ฉาบใหญ่และฆ้องชุด ซึ่งมีขนาดต่าง ๆ กัน 3 ใบ มีเสียงได้ระดับกันวงกลองปูเจ่ เป็นวงดนตรีแบบของชาวไทใหญ่ นิยมบรรเลงประกอบการแห่ครัวทาน ประกอบการฟ้อนดาบ ฟ้อนโต ถ้าการตีโดยใช้ทั้งศอก เข่า และเท้าพร้อมกับแสดงท่าทางหยอกล้อระหว่างผู้ตีฉาบกับกลอง

6. **วงมองเซิง** คำว่า “มองเซิง” เป็นภาษาไทใหญ่แปลว่าฆ้องชุด ประกอบด้วยฆ้องขนาดต่าง ๆ 3 ใบขึ้นไปและฉาบใหญ่ 1 คู่ วงมองเซิงมีลักษณะการผสมวงและใช้แสดงคล้ายกับวงกลองปูเจ่ แต่ใช้กลองมองเซิงประกอบวงแทนกลองปูเจ่

7. **วงกลองเต่งถิ้ง** หรือมีชื่อเรียกอีกหลายชื่อว่า วงพาทย์ วงพาทย์ค้อง (อ่าน “ป้าดก๊อง”) หรือ วงแห่ (ศพ) เป็นต้น สามารถเปรียบได้กับ “วงปี่พาทย์มอญ” แบบของภาคกลางนั่นเอง เครื่องดนตรีประกอบด้วย พาทย์เอก(ระนาดไม้เอก) พาทย์ทุ้ม (ระนาดไม้ทุ้ม) พาทย์เหล็ก(ระนาดเหล็ก) พาทย์ค้อง (ค้องวง) กลองเต่งถิ้ง (ตะโพนมอญ) หรือกลองโป่งป้ง กลองตัด (กลองขนาดเล็ก) แนหลวง แนน้อย ฉิ่ง สว่า (ฉาบ)และกรับ นิยมบรรเลงในการชกมวย งานศพ งานทรงเจ้า และในงานฟ้อนผีมด-ผีเมง

8. **วงแห่พื้นเมืองประยุกต์** เป็นวงที่มีการประสมวงแบบวงกลองเต่งถิ้งแต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไป ได้แก่ กีต้าร์เบส กลองทอม กลองแจ๊ส บางแห่งอาจมีแซ็กโซโฟนและนอกจากนี้ยังต้องเพิ่มการใช้เครื่องขยายเสียงเข้าไปด้วยนิยมบรรเลงในงานศพ งานทรงเจ้า และงานฟ้อนผีมด-ผีเมง แต่นิยมบรรเลงต่อจากการบรรเลงโดยวงกลองเต่งถิ้งที่ประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้วน ๆ

กลองในวัฒนธรรมล้านนา

วัฒนธรรมล้านนามีกลองหลายชนิด ใช้ในวัตถุประสงค์หลายประการ คือ ใช้ประกอบในพิธีกรรม ใช้ประกอบการแสดงและใช้ประสมวง ซึ่งกลองล้านนามีจำนวนมาก เช่น กลองแอว ใช้ประสมวงตึ่งนง เพื่อประกอบการฟ้อนเมืองหรือการประโคมแห่ต่าง ๆ และเป็นงานบุญประเพณี ไม่ใช้ในงานอวมงคล

กลองในวัฒนธรรมล้านนามีมากมายหลายชนิด สามารถจำแนกประเภทได้ ดังนี้

1. กลองขึงหนังหน้าเดียว เช่น กลองหลวง กลองแอว กลองปู่เจ่ กลองสิ้งหม้อง

2. กลองขึงหนังสองหน้า เช่น กลองปู่จาหรือบูชา กลองตะหลดปด กลองโป่งป้ง กลองเต่งถิ้ง กลองสะบัดชัย กลองมองเซิง

ลักษณะของวงตึ่งนง

วงตึ่งนงเป็นวงดนตรีที่เรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยินจากการบรรเลง คือ เสียง “ตึ่ง” หมายถึงเสียงของกลองแอว เสียง “นง” หมายถึงเสียงของฆ้องโหย้ง เมื่อคณะแห่ทำการบรรเลงได้ยินเสียง “ตึ่ง-นง” ดังชัดเจนที่สุด จึงเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วงตึ่งนง ซึ่งนิยมเรียกชื่อนี้ในเขตจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน

เครื่องดนตรีในวงตึ่งนง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน 7 เครื่อง คือ กลองแอว 1 ใบ กลองตะหลดปด 1 ใบ ฆ้องโหย้ง 1 ใบ ฆ้องอุ้ย 1 ใบ สว่า 1 คู่ แนหน้อย 1 เลาและ แนหลวง 1 เลา เครื่องดนตรีทั้ง 7 เครื่อง จัดแบ่งหน้าที่จากการบรรเลงเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องโหย้ง ฆ้องอุ้ย และสว่า เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง คือ แนหน้อยและแนหลวง (นิรันดร์ ภักดี, 2544 : 52-53)

กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองมีลักษณะรูปถ้วย(goblet shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ฯลฯ ภายในขุดเป็นโพรงโล่งตลอดตัวกลองตามสัดส่วน ขึงหน้ากลองด้วยหนังวัวหรือหนังเยือง (เลียงผา) ตามหลักการจัดแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีของซาคส์และฮอร์นบอสเตล (Sachs & Hornbostel) กลองแอวจัดอยู่ในหมวดเครื่องหนัง (Membranophones) ซึ่งหมายถึง เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังและหุ่นกลองทำหน้าที่เป็นตัวกำธรเสียง ก่อนการตีบรรเลงในวงตึ่งนงและการตีเพื่อประกวดเสียงกลองแอวสล่ากลองต้องติดจ่ากลองถ่วงหน้ากลอง เนื่องจากเป็นกลองที่ใช้ตีเป็นหลักในวงตึ่งนง บทบาทของกลองแอว ใช้ประสมวงในวงตึ่งนง ใช้ประกอบการฟ้อนเล็บและฟ้อนเมืองต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงตามความต้องการ จากการศึกษาพบว่า “กลองแอว” มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ ดังนี้

จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า กลองแอว เป็นการเรียกชื่อตามลักษณะภายนอกของหุ่นกลองที่มีลักษณะคอดตรงกลางของหุ่นกลองคล้ายกับ “สะเอว” ของคน ซึ่งภาษาถิ่นล้านนาเรียกสะเอวว่า”แอว” สล่ากลองและชาวบ้านจึงเรียกกลองชนิดนี้ว่า “กลองแอว” และกลองตึ่งนงเป็นการเรียกชื่อจากเสียงที่ได้ยินจากการบรรเลงของวงตึ่งนง ที่ประกอบด้วยกลองและฆ้องเครื่องดนตรีหลักคือ เสียงกลอง เมื่อตีแล้วเกิดเสียง “ตึ่ง” แล้วรับด้วยเสียงฆ้องเกิดเสียง “นง” เป็นเสียงที่ชัดเจนที่สุด และเป็นจังหวะหลักในการนับจังหวะของช่วงฟ้อนในการฟ้อน

จังหวัดลำพูน เรียกว่า กลองเปิ้ง หรือ กลองเปิ้งโมง เรียกจากเสียงที่ได้ยิน เช่นเดียวกับการเรียกชื่อ กลองตึ่งนง แต่แตกต่างกันในการออกเสียง เสียงที่ได้ยินต่างกัน คือ เสียงกลองแอวได้ยินเสียงเป็น “เปิ้ง” และเสียงฆ้องได้ยินแล้วออกเสียงเป็น “โมง” นิยมเรียกชื่อนี้ในจังหวัดลำพูน (สนั่น ธรรมธิ, 2542: 93)

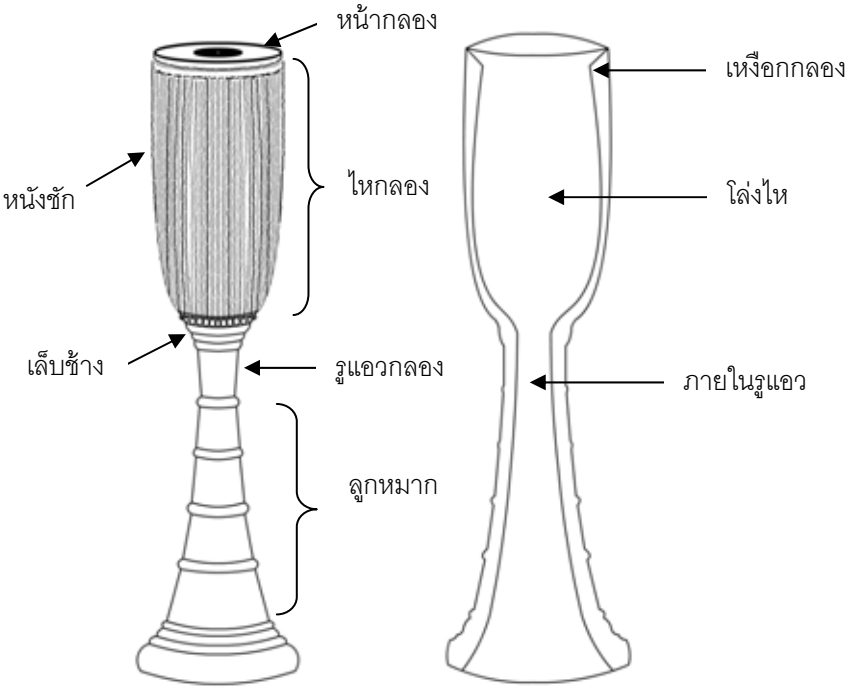
กลองแอวเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ดู่แดง หรือไม้ประดู่แดง ประดู่เหลือง ประดู่ลาย บางครั้งใช้ไม้เกล็ด(ไม้ชิงชัน) ภายในไหกลองมีรูปร่างลักษณะรูปถ้วย มีเอวคอด ขุดโล่งทะลุก้นกลอง แบ่งเป็น 3 ขนาด คือ

1. กลองแอวเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 13-15 นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ 30-36 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 46 นิ้ว ความยาวรวมประมาณ 78 นิ้ว

2. กลองแอวเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 12.5-13.5 นิ้ว ไหกลองยาวประมาณ 27-30 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 37 นิ้ว ความยาวรวมประมาณ 67 นิ้ว

3. กลองแอวเสียงหน้อย (เล็ก) มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 11-12 นิ้ว ไหกลองยาว 25-27 นิ้ว ก้นกลองยาวประมาณ 36 นิ้ว ความยาวรวมประมาณ 63 นิ้ว (นิรันดร์ ภักดี, 2544 : 97)

กลองแอวมีรูปแบบและโครงสร้างที่ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ มีชื่อเฉพาะเพื่อใช้เรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองแอว ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 โครงสร้างกลองแอว

ที่มา : นิรันดร์ ภักดี, 2544: 160

กลองตะหลดปด เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอก ภายในหุ่นกลองเป็นรูปถ้วย (goblet shape) ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่เป็นต้น หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวตัวเมีย เวลาบรรเลงใช้ไม้ตี 2 อัน หน้าบนมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 6 นิ้ว หน้าล่างมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 นิ้ว หุ่นกลองยาว 70 เซนติเมตร ใช้ตีเป็นจังหวะยืนในวงตึ่งนง ก่อนการแห่ในวงตึ่งนงต้องตั้งเสียงให้สัมพันธ์กับฆ้องโหย้ง ตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

ฆ้องอุ้ยและฆ้องโหย้ง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในวงตึ่งนง เป็นสัญลักษณ์ของเสียง “นง” ฆ้องอุ้ยมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 22-32 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 8-15 กิโลกรัม แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 24 นิ้ว ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13-18 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 5-7 กิโลกรัม การตั้งเสียงใช้ฆ้องอุ้ยเป็นหลัก โดยที่ฆ้องทั้งสองต้องมีเสียงสัมพันธ์กันตามหลักการสั่นพ้องของเสียง

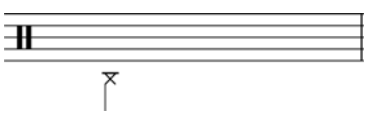
สว่า เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงตึ่งนง แบ่งเป็นสามชุดเสียง คือ ชุดเสียงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 นิ้ว ชุดเสียงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 นิ้ว และชุดเสียงหน้อย มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 นิ้ว ใช้ตีเป็นเสียงสำคัญขององค์และจังหวะแห่ตึ่งนง ตรงจังหวะตกที่ 2 และ 4

แนหน้อยและแนหลวง เป็นเครื่องดนตรีหมวดเครื่องเป่า (Aerophone) ประเภทลิ้นคู่ ลิ้นทำจากใบตาล เลาแนด้วยไม้เนื้อแข็ง เลาแนเป็นท่อรูปกรวย มีลำโพงผูกสายต่อจากเลาแน มีรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนระดับเสียงด้านบน 7 รู แนหน้อยมีเลาแนยาว 33-34 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 5-6 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 9-12 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 47-52 เซนติเมตร แนหลวงมีเลาแนยาว 48-50 เซนติเมตร ท่อกำพรวดยาว 9-12 เซนติเมตร ท่อลำโพงยาว 25-27 เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 82-89 เซนติเมตร ใช้เป่าบรรเลงแนวดำเนินทำนองในวงตึ่งนง โดยนำเพลงปราสาทไหวจากวงพาทย์พื้นเมือง (วงเต่งถิ้ง) มาเป่าเรียกว่า เพลงแหย่งหลวง

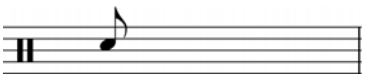
แนวดำเนินทำนองและแนวดำเนินจังหวะของวงตึ่งนง ใช้สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตดังนี้ (นิรันดร์ ภักดี, 2544: 163)

หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของฆ้องโหย้ง

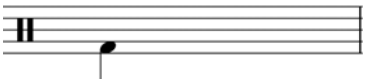
หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของฆ้องอุ้ย



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของสว่า



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของกลองตะหลดปด



หมายถึง ตำแหน่งการบันทึกโน้ตของกลองแอว

ผู้วิจัยนำแนวดำเนินจังหวะหลักของวงตึ่งนง (นิรันดร์ ภักดี, 2544: 245) มาใช้ประกอบการประพันธ์เพลงเทิดพระเกียรติ ฯ ซึ่งการดำเนินจังหวะหลักมีอัตราความเร็วคงที่สม่ำเสมอ กระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง เป็นกระสวนจังหวะหลักที่บรรเลงกระสวนเดียวกันตลอด ยกตัวอย่างแนวดำเนินจังหวะวงตึ่งนง ดังภาพที่ 6 โดยจะปรากฏในบทประพันธ์เพลงช่วงดนตรีภาคเหนือ ตัวอย่างเริ่มห้องที่ 209-224 ห้องที่ 229-232 และห้องที่ 301-308

ภาพที่ 6 กระสวนจังหวะวงตึ่งนง

2.2.3 เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน

เพลงพื้นบ้านภาคอีสาน กล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน : 2542 ความสำคัญสรุปได้ว่า

เพลงพื้นบ้านภาคอีสานใช้ร้องเพื่อความสนุกสนานในงานรุ่งเรืองต่าง ๆ สามารถแต่งได้ตามกลุ่มวัฒนธรรม 3 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช และกลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม ดังนี้

1. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ประกอบด้วยหมอลำและเซิ้งโดยหมอลำแบ่งการรำและการร้องออกเป็น 5 ประเภทคือ ลำเรื่อง ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลินและลำผีฟ้า ส่วนเซิ้ง หรือคำร้องจะใช้คำร้องรื่นเริง เช่น การแห่บั้งไฟ การแห่นางแมว การแห่นางด้ง โดยเนื้อเรื่องในการเซิ้งอาจเป็นการขอบริจาคเงินในงานบุญ การเซิ้งอวยชัยให้พรหรือการเซิ้งเล่านิทานชาดกตาม แต่โอกาส

2. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช เป็นเพลงพื้นบ้านที่เล่นกันมานาน ในจังหวัดนครราชสีมาหรือโคราช ซึ่งเนื้อเพลงมีลักษณะเด่น การเล่นสัมผัสอักษรและสัมผัสสระทำให้เพลงน่าฟังยิ่งขึ้นและยังมีเสียงร้อง ไช ชะ ชะ ชิ ชาย พร้อมทั้งการรำประกอบแบบเหยาะตัวลงตาม

จังหวะขึ้นลง ซึ่งเพลงโคราชนี้นิยมเล่นทุกโอกาสตามความเหมาะสม

3. เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม ที่นิยมร้องเล่นกันในแถบจังหวัดที่มีเขตติดต่อกับเขมร ได้แก่ บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีษะเกษ โดยคำว่า กันตรึม นั้นหมายถึง กลองกันตรึม ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักเวลาตีจะใช้จังหวะเสียงดัง โจ๊ะกันตรึม โจ๊ะตรึม ๆ และเจรียงหมายถึง การขับ หรือ การร้องเพลงมี 2 แบบคือ เจรียงใช้ประกอบการบรรเลงดนตรีกันตรึม ซึ่งเมื่อขับร้องไปท่อนหนึ่ง ดนตรีกันตรึมก็จะรับและบรรเลงยาว ต่อไปเป็นเจรียงดนตรีใช้ร้องในงานโดยจะขับร้องไปเรื่อย ๆ และมีดนตรีบรรเลงคลอไปเบา ๆ ซึ่งในการร้องเจรียงนั้นสามารถร้องเล่นได้ทุกโอกาสโดยไม่จำกัดฤดูหรือเทศกาล

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม ตามลักษณะการแบ่งกลุ่มทางวัฒนธรรมดนตรี คือ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดนตรีของแต่ละกลุ่มต่างก็มีลักษณะเด่นเฉพาะตัวอย่างเห็นได้ชัดกล่าวคือ ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมโคราช มีเฉพาะดนตรีประเภทขับร้องที่เรียกว่า เพลงโคราช ซึ่งประกอบด้วยหมอเพลง ฝ่ายชายสองคน และหมอเพลงฝ่ายหญิงสองคน ร้องโต้ตอบกัน โดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบแต่อย่างใด ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึมเป็นดนตรีของชาวจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้มีทั้งดนตรีประเภทขับร้อง ที่เราเรียกกันว่า จเรียง ต่าง ๆ และดนตรีประเภทบรรเลง เช่น ดนตรีของวงกันตรึม วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ส่วนดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ อันเป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคอีสานนั้น มีการขับร้องเรียกว่า ลำ โดยมีแคนเป่าประสานเสียง เครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายที่สุดของกลุ่มนี้ได้แก่ แคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่มีความนิยมลองลงไปได้แก่ พิณหรือซึง แต่ปัจจุบันโปงลาง (เดิมเรียกกันว่า ขอลอหรือหมากกลิ่งกล่อม) กำลังเป็นที่นิยมและแพร่หลายมากขึ้นลองมาจากแคนและพิณ ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งเป็นกลุ่มดังต่อไปนี้

1. **ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมโคราช**

เดิมทีนั้นเพลงพื้นบ้านโคราชมีมากมายหลายชนิด เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงกลองยาว เพลงเซิ้งบั้งไฟ เพลงแห่นางแมว เพลงปี่แก้ว (ปี่ซอ) เพลงเพี๊ย (จ่องหน่อง) เพลงเหม่งเหม่ง (เพลงประโคมศพ) เพลงรากไม้ เพลงเชิดต่าง ๆ ในยามสงกรานต์ (ขุนสุบงกชศึกษากร: เกิดแต่ตรม 2523 หน้า 55-61) ท่านขุนสุบงกชศึกษากรสันนิษฐานว่า เพลงโคราชเรียนแบบมาจากเพลงฉ่อยของภาคกลาง แต่ใช้คำโคราชบ้าง คำไทยภาคกลางบ้าง ประกอบเป็นเพลงแล้วใช้สำเนียงโคราชจึงเรียกว่า เพลงโคราช

เพลงโคราชเดิมเรียกว่า เพลงก่อม เพลงเอย (เพลงลำหรือเพลงโรงก็เรียก) เพลงคู่ 4 เพลงคู่ 6 เพลงคู่ 8 เพลงคู่ 10 และเพลงคู่ 12 ตามลำดับ แต่เพลงโคราชนิยมขับร้องกันอยู่ในปัจจุบัน ส่วนมากนิยมเพลงคู่ 8 (จากการสัมภาษณ์หมอเพลงใหญ่ เมืองคง 28 สิงหาคม 2530) แต่ขุนสุบงกชศึกษากรได้เขียนไว้ว่า เพลงโคราช แบ่งเป็น 5 ประเภทคือ เพลงขัดอัน เพลงก่อม เพลงหลัก เพลงจังหวะรำ และเพลงสมัยปัจจุบัน

การเรียนเพลงโคราช ในสมัยก่อนประมาณ 50 ถึง 60 ปีมาแล้ว เพลงโคราชกำลังเป็นที่นิยมอย่างมาก ใครได้เป็นหมอเพลงโคราชก็ถือว่ามีหน้ามีตาในสังคม เช่นเดียวกับความนิยมในการเป็นราชการในสมัยปัจจุบัน หมอเพลงใหญ่เมืองคงเล่าว่า สมัยเด็กอายุได้ 16 ปี ได้ไปสมัครเรียนเพลงโคราชจากครูทั่งบ้านมะขาม อำเภอเมืองโคราช เสียเงินค่ายกครูหกสลึง ใช้เวลาเรียนกับครู 8 วัน ระหว่างเรียนต้องทำพิธีเข้ากรรมในโบสถ์เป็นเวลา 8 เดือน จากวันขึ้น 1 ค่ำ ถึง 8 ค่ำ เดือนสิบสอง

การเรียนเพลงโคราช ผู้เรียนจะต้องจดจำและต้องท่องกลอนให้ได้ แล้วไปร้องให้ครูฟัง รับการฝึกหัดจากครูจนชำนิชำนาญ สามารถร้องและจดจำบทกลอนที่จะแสดงให้ได้ตลอดทั้งคืน นอกจากนี้ผู้เรียนและผู้ที่เป็นหมอเพลงจะต้อเป็นคนช่างสังเกต เมื่อเห็นธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ต้องพยายามจดจำและสะสมไว้ แล้วนำมาประดิษฐ์เป็นบทกลอนสำหรับใช้ร้องต่อไป

โอกาสในการแสดง

เพลงโคราชใช้แสดงในงานบุญต่าง ๆ แทบทุกชนิด เช่น งานตัดผมไฟ งานโกนจุก งานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า งานศพ และงานทำบุญแจกข้าว ยกเว้นงานแต่งงาน เพราะเชื่อว่าแพ้คู่บ่าวสาว ไม่ตายจากกันโดยเร็วก็อาจต้องเลิกร้างจากกัน ในปัจจุบันงานที่แสดงเป็นประจำมิได้ขาดก็คือ งานแก้บนที่อนุสาวรีย์ท่านท้าวสุรนารี หรือที่ชาวบ้านเรียกกันทั่วไปว่า งานแก้บนท่านย่าโม

วิธีการและขั้นตอนของการแสดง

ก่อนการแสดงหมอเพลงจะต้องไหว้ครู เมื่อถึงเวลาแสดงหมอเพลงฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายร้องก่อน เป็นใจความเกี่ยวกับเจ้าภาพและลักษณะของงาน และร้องเชิญชวนฝ่ายหญิงให้ลุกขึ้นมาร้องเพลง ซึ่งมีเนื้อหาเป็นขั้นตอนดังนี้ เวลาสามทุ่มถึงเที่ยงคืนเป็นการโต้วาทีลองภูมิปัญญากัน เวลาเที่ยงคืนถึงตีสองแสดงเป็นอานิสงฆ์ หรือประวัติการสำหรับงาน เวลาตีสองถึงตีสี่เป็นตอนชิงชู้ คือ ให้ฝ่ายชายแย่งชิงเจ้าสาว เวลาตีสี่ถึงตีห้าว่าเกี้ยวแกมจากซึ่งกันและกันและตีห้าถึงสว่างร้องเชิญชมเยี่ยมเยียนบ้านของกันและกันและสั่งลา รวมทั้งมีการอวยชัยให้พร

แก่เจ้าภาพ เป็นการจบการแสดง

การร้องเพลงโคราชบางเพลงมีการฟ้อนรำประกอบหากเพลงใดจะมีการรำหมอเพลงฝ่ายชายก็จะต้อง “ไชไชชะชะไช” เป็นอาณัติสัญญาณ ฝ่ายหญิงก็จะตอบสนองโดยการกางแขนออก คว่ำมือหงายมือ ขย่มตัวตามจังหวะและตบมือ

บทร้อง

บทร้องของเพลงโคราชเป็นคำร้อยกรอง แบ่งออกเป็นวรรค แต่ละวรรคมีคำประมาณห้าถึงแปดพยางค์ หรือหากคิดเป็นจังหวะทางดนตรี ก็จะเป็นวรรคละสองจังหวะหลัก ถ้าบทหนึ่งมีสองวรรค ก็เรียกเพลงคู่สอง ถ้ามีสี่วรรคก็เรียกเพลงคู่สี่ ถ้ามีหกวรรคก็เรียกเพลงคู่หก ถ้ามีแปดวรรคก็เรียกเพลงคู่แปด เป็นต้น

ทำนอง

ทำนองเพลงโคราชเกิดจากองค์ประกอบสี่ประการ คือ เสียงสูงต่ำของสำเนียงภาษาถิ่นโคราช เสียงสั้นยาวของเสียงสระในบทกลอน ฉันทลักษณ์ของบทกลอน และเทคนิคการเอื้อนเสียงของแต่ละคน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

หมอเพลงแก้บนฝ่ายชาย (นกแก้ว บัวใหญ่)

โอ...คุณป้าละออ ท่านมาแก้บน
ก็ให้ทุกคน ดอกนาย่านา....เอย....สบาย
ดังท่านก็ได้มาวิงวอน
มาขอพรจากคุณย่า
คุณป้าละออมาแก้บน
ขอให้ทุกคนสบายดีเออ...

หมอเพลงแก้บนฝ่ายหญิง (ประมูล พันตุง)

โอ...คือว่าประวัติเดิม ย่าก็เป็นคนดัง
ใจของคุณป้าละออแกก็ยัง
และหนาย่าโมเอย
คือว่าคุณป้าละออได้หาเพลง
มาแก้บนให้คุณย่า
ละนี้ให้แม่สามวัน
จุดธูปเทียนบวงสรวงบอกดวงวิญญาณ

ปัจจุบันเพลงโคราชได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งและเพลงหมอลำเข้าไปด้วย แต่ยังแยกส่วนกันอยู่ ไม่ทราบว่าอนาคตของเพลงโคราชจะเป็นอย่างไรต่อไป แต่ที่สำคัญเราควรจะรีบศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลที่กำลังจะสูญไปทุกที เพื่อนำมาวิเคราะห์วิจัยหาแนวทางพัฒนาและส่งเสริมให้เพลงโคราชให้เกิดประโยชน์แก่คนไทย ทั้งที่เป็นชาวโคราชและที่อยู่ในส่วนอื่น ๆ ของชาติสืบไป

2. ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม

ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม มีลักษณะคล้ายคลึงกับดนตรีไทยเดิมของไทยภาคกลาง และอาจแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ ดนตรีประเภทบรรเลง และดนตรีประเภทขับร้อง ผู้เรียบเรียงใคร่ขอแบ่งหัวข้อดนตรีประเภทบรรเลงออกเป็นดังนี้ คือ เครื่องดนตรี ลักษณะการประสมวงและเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ส่วนดนตรีประเภทขับร้องนั้นได้แก่เพลงจเรียงต่าง ๆ ซึ่งอาจเรียกชื่อได้เป็น 3 ประเภท คือ เรียกชื่อตามชนิดของเครื่องดนตรีที่ใช้ประสานเสียง เรียกชื่อตามลักษณะเพลงที่ขับร้อง และเรียกชื่อตามลักษณะของงานประเพณี

2.1 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม แบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ

ก. เครื่องดีด

1. กระแสเดียว (พิณน้ำเต้า)
2. จเปย (กระจับปี่)
3. อังกุยสี (จ้องหน่อง)

ข. เครื่องสี (ภาษาถิ่นเรียกว่า ครัว โตรหรือตรอ-ซอ)

1. ซอด้วง
2. ซอตรัวเอก (ซออู้)

ค. เครื่องตี

1. ระนาดเอก
2. ฆ้องโม่ง (ฆ้องชัยหรือฆ้องหุ่ย)
3. ฆ้องราว
4. ฆ้องวงใหญ่
5. กลองตุ้ม (กลองทัดหรือกลองเพล)
6. กลองกันตรึม (โทน)
7. กลองรำมะนา
8. ตะโพน

9. ฉิ่ง
10. ฉาบ
11. กรับ
12. ไม้สาก

ง. เครื่องเป่า

1. ขลุ่ย
2. ปี่อ้อ
3. ปี่ไฉน
4. ปี่สไล(ปี่ใน)
5. ปี่อังโกล หรือ สไน (ปี่เขาควาย)
6. ปี่จเรียง (เหมือนปี่ซอของภาคเหนือ)
7. ปี่จโรงปรือปี่จรวง (ปี่ซอขนาดใหญ่)

2.2 ลักษณะการผสมวง

ก. วงตุ้มโมง เป็นวงดนตรีที่ใช้ประโคมศพ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

1. กลองตุ้ม (กลองทัดหรือกลองเพล)
2. ฆ้องโมง (ฆ้องหุ่ยหรือฆ้องชัย)
3. ฆ้องราว
4. ปี่ไฉน (บางท่านเรียกปี่ในเล็ก)

ข. วงกันตรึม เดิมเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการเซ่นสรวงเวลามีการทรงเจ้าเข้าผี ปัจจุบันใช้เป็นการมหรสพเพื่อความบันเทิงโดยทั่ว ๆ ไปประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1. กลองกันตรึม (โทน)	2 ใบ
2. ปี่อ้อ	1 เลา
3. ซอตรัวเอก(ซออู้)	1 คัน
4. ขลุ่ย	1 เลา
5. ฉิ่ง	1 คู่
6. ฉาบ	1 คู่

ค. วงดนตรีประกอบเรือมอันเร (รำกระทบสากหรือรำกระทบไม้) ประกอบด้วย เครื่องดนตรีดังนี้

1. ไม้สาด 2 คู่ คู่หนึ่งใช้รอง อีกคู่หนึ่งใช้เคาะและกระทบเป็นจังหวะ
2. ตะโพน 2 ลูก แต่ปัจจุบันนิยมใช้กลองกันตรึม (โทน) แทน
3. ปี่อ้อ 1 เลา แต่ปัจจุบันนิยมใช้ปี่สไล (ปี่ใน) แทน
4. อาจเพิ่มเครื่องกำกับจังหวะอย่างอื่นอีก เช่น ฉิ่งและกรับ

ง. วงดนตรีประกอบเรือมมะม็วต (รำแม่มดหรือรำผีฟ้า)

1. ซอ	1 คัน
2. ปี่อ้อ	1 เลา
3. ปี่สไล (ปีใน)	1 เลา
4. กลองกันตรึม (โทน)	2 ลูก
5. ตะโพน	1 ลูก
6. ฉิ่ง	1 คู่
7. กรับ	1 คู่

จ. วงดนตรีประกอบระบำกะโน้บติงต็อง (ระบำตั๊กแตนตำข้าว)

1. กลองกันตรึม (โทน)	2 ลูก
2. ปี่สไล (ปี่ไน)	1 เลา
3. ซอตรัวเอก (ซออู้)	1 คัน
4. ฉิ่ง	1 คู่
5. กรับ	1 คู่

ฉ. วงมโหรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. พิณ	1 คัน
2. ซอด้วง	1-2 คัน
3. ซอตรัวเอก (ซออู้)	1-2 คัน
4. ระนาดเอก	1 ราง
5. กลองกันตรึม	1 ใบ
6. กลองรำมะนา	1 ใบ
7. ปี่สไล (ปี่ไน)	1 เลา

8. เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ และกรับ

3. **ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ**

กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ เป็นกลุ่มชนส่วนใหญ่ของภาคอีสาน มีเนื้อที่ครอบคลุม 13 จังหวัด คือ เลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม ขอนแก่น กาฬสินธุ์

มุกดาหาร มหาสารคาม ร้อยเอ็ด ชัยภูมิ ยโสธร และอุบลราชธานี ลักษณะเด่นทางดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ คือ การแสดงหมอลำ และเครื่องดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่ม คือ แคน

ก. เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำอาจแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า ดังรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

เครื่องดีด

1. พิณ (บางที่เรียกซง ซึง หรือกระจับปี่) คำว่าพิณมาจากคำว่า bin หรือ vina ในภาษาอินเดีย ส่วนคำว่า ชุง นั้นเป็นคำโบราณที่พบในวรรณคดีอีสาน เป็นคำเดียวกับคำว่า ซึง ในภาษาเหนือ และคำว่า เซาง์ ในภาษาพม่า เป็นคำภาษาอินเดีย แปลว่า เต่า หมายถึง พิณที่ทำกะโหลกเสียงเป็นรูปเต่า พิณอีสานทำจากไม้หลายชนิด เช่น ไม้ขนุน ไม้ยอป่าหรือไม้เปลือย สายพิณทำจากลวดจากสายห้ามล้อรถจักรยานมีจำนวน 2-4 สาย ขึ้นสายเป็นคู่ หรือคู่สี่ เช่น ลา-มี ลา-ลา-มี ลา-มี-ลา ลา-ลา-มี-มี หรือ ซอล-เร- ลา-มี พิณใช้ดีดทั้งเพลงเดี่ยว ดีดประสานเสียงกับหมอลำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหมอลำเพลิน และดีดประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพลงที่ใช้ดีดนิยมเป็นเพลงเดียวกับที่ใช้สำหรับเป่าแคน เช่น ลายลำเพลิน ลายใหญ่ และลายสุดสะแนน

2. หุน หรือ หั่น (จ้องหน่อง) เป็นเครื่องดีดที่ทำด้วยไม้ไผ่ ตรงกลางเจาะเซาะทำเป็นลิ้น ปลายด้านหนึ่งเป็นที่จับปลาย อีกด้านหนึ่งเป็นที่ดีด เวลาดีดต้องคาบหุน ตรงตำแหน่งที่ลิ้นตั้งอยู่ไว้ในปาก ใช้กระพุ้งแก้มเป็นกล่องขยายเสียง ทำเสียงได้ประมาณ 3-5 เสียง ดีดสลับเสียงไปมาตามแต่ละคนจะประดิษฐ์ขึ้น หุนนิยมเป่าเดี่ยว ไม่นิยมเป่าร่วมวงกับเครื่องดนตรีอื่น

3. โกย คือหุนหรือจ้องหน่องที่ทำด้วยโลหะ นิยมเล่นกันในหมู่ผู้หญิงผู้ไทยในสมัยโบราณ

4. พิณไห เป็นพิณที่ทำจากไหที่ใช้ใส่ปลาร้าที่ชาวบ้าน เรียกว่า ไหซอง นิยมทำเป็นชุด ๆ ละ 3 ใบ และมีขนาดลดหลั่นกัน ตรงปากไหใช้เส้นยางหนังสติ๊ก หรือเส้นยางที่ตัดมาจากยางในรถจักรยานผูกและขึงผ่านให้ได้เสียงประสานกันตามลายแคนที่ใช้ เช่น เพลงที่บรรเลงเป็นลายใหญ่ ขึงสายพิณไหให้เป็นเสียง โด-มี-ซอล เป็นต้น แต่ในทางปฏิบัติไหทั้งสามใบ อาจขึ้นเสียงคงที่เป็นชุดอย่างใดอย่างหนึ่งเอาไว้ แม้จะเปลี่ยนเพลงเป็นลายอื่นก็ยังคงเสียงพิณไหไว้อย่างเดิม ในกรณีนี้พิณไหทำหน้าที่เพียงให้จังหวะ แต่ขาดกลุ่มของเสียงประสานที่ควรจะเป็น โดยทั่วไปแล้วพิณไหใช้บรรเลงให้จังหวะและทำหน้าที่คล้ายเสียงกีตาร์เบสของฝรั่ง

เพื่อให้เกิดความครึกครื้นแก่ตนเองตลอดจนผู้ฟัง ผู้ชม ผู้ดีดพิณมักร่ายรำและเต้นเข้าจังหวะเพลงไปด้วย

เครื่องสี

1. ซอบั้ง เป็นซอของชาวผู้ไทยทำจากกระบอกไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง ที่ชาวบ้านเรียกกันว่า ไม้โกะ ตัวซอทำด้วยไม้โกะทั้งปล้องเป็นชิ้นเดียวกัน ไม่แยกส่วนเป็นกะโหลกซอหรือคันซอเพราะกระบอกไม้ทำหน้าที่เป็นทั้งกะโหลกซอและคันซอไปในตัว โดยช่างทำซอจะเหลากระบอกให้บางทำหน้าที่คล้ายหนังหุ้มกะโหลก ซอบั้งมีสายลวดสองสายขึ้นเสียง ลา-ลา เท่ากันเป็นเสียงคู่หนึ่งหรือที่ฝรั่งเรียกว่า ยูนิซั่น สายหนึ่งใช้เป็นเสียงประสาน อีกสายหนึ่งใช้สีเป็นทำนอง คันชัก (ชาวผู้ไทยเรียกว่าคันสี) ทำด้วยไม้ไผ่ เดิมขึงด้วยหางม้า ในปัจจุบันขึงด้วยสายไนล่อน เพราะหางม้าหายาก คันชักของซอบั้งอยู่ข้างนอกสาย เวลาสีต้องสีให้ถูกสายทั้งสองตลอดเวลา เพื่อให้ได้เสียงประสานและเสียงที่เป็นทำนองควบคู่กันไป เพลงที่นิยมก็คือ เพลงลายผู้ไทย โดยสีประสานเสียงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ รวมกันเป็นวงประกอบการรำหรือการฟ้อนผู้ไทย

2. ซอปี๊บ เป็นซอที่ทำจากปี๊บน้ำมันก๊าดหรือปี๊บลูกอมมีสายลวดสองสายขึ้นเสียงเป็นคู่สี่หรือคู่ห้า คันชักอาจจะอยู่ระหว่างกลางของสายทั้งสอง หรืออาจจะอยู่ข้างนอกทั้งนี้ขึ้นอยู่กับครูของแต่ละคน แต่ส่วนมากแล้วหากสีประกอบหมอลำ นิยมให้คันชักอยู่ข้างนอก เพลงที่ใช้สีซอปี๊บเป็นเพลงของแคน อาจสีเดี่ยวหรือสีประสานเสียงหมอลำก็ได้

3. ซอกระป๋อง เป็นซองสองสายเช่นเดียวกับซอปี๊บ แต่กะโหลกซอนั้น ทำด้วยกระป๋องและนิยมวางคันชักไว้ข้างในคืออยู่ระหว่างกลางของสาย ทั้งขึ้นเสียงเป็นคู่ห้า นิยมสีเพลงลูกทุ่ง ประกอบการขับร้องหรือสีเพลงลายพื้นบ้านของแคน

เครื่องตี

1. โปงลาง เดิมโปงลางเป็นคำที่ใช้เรียกกระดิ่งสำริดที่ใช้แขวนงัวต่าง (งัวที่บรรทุกสินค้าไปขายต่างแดนในสมัยโบราณ) ที่เรียกกระดิ่งนี้ว่าโปงลางคงเรียกตามเสียงที่ได้ยิน ต่อมามีผู้นำชื่อนี้ไปตั้งเป็นชื่อของระนาดอีสาน ซึ่งเดิมเรียกกันว่า หมากขอลอ หรือ หมากะลอ หรือหมากลิ้งกล่อม จนปัจจุบันคนทั่วไปรู้จักโปงลางในความหมายที่เป็นระนาดเป็นส่วนมาก ระนาดโปงลางทำจากไม้หมากหาก หรือไม้หมากเหลื้อมก็ได้ เพราะเป็นไม้ที่มีระดับเสียงคงตัวกว่าไม้อื่น ๆ โดยนำเอาไม้มาตัดเป็นท่อนและถาก เหลา ให้ได้ขนาดลดหลั่นกันตามเสียงที่ต้องการ คือ ระบบเสียง 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา จำนวน 12 เสียง เรียงลำดับกันจากต่ำไปสูง คือ มี ซอล ลา โด เร มี ซอล ลา โด เร มี ซอล ช่างทำโปงลางบางคนอาจเพิ่มเสียง เร อีกเสียงหนึ่งเป็นเสียงต่ำสุด และตัดเสียง ซอล ที่อยู่บนสุดออกไป เพื่อให้ตีเพลงแคนได้ทั้งลายใหญ่และลายน้อย โดยไม่ต้องเปลี่ยนโปงลางหรือเปลี่ยนแคน

การตีโปงลางนิยมใช้ตีด้วยผู้บรรเลงสองคน แต่ละคนใช้ไม้ตีสองไม้ คนหนึ่งตีเสียงเสพ โดยตีเสียงสองเสียงของเสียงติดสูตรลายแคน ส่วนอีกคนหนึ่งตีเป็นทำนอง เพลงที่ใช้ตีก็เป็นเพลงแคนนั่นเอง แต่เทคนิคการเล่นผิดแผกกันกับแคน เพราะกลไกลที่ทำให้เกิดเสียงนั้นต่างกัน การเรียกชื่อเพลงของโปงลาง มักจะเรียกชื่อเพลงออกไปตามลักษณะลีลาของเพลง เช่น ลายบ้งไต่ขอน นกไส่บินข้ามทุ่งและลายกาเต้นก้อย เป็นต้น โปงลางนอกจากจะใช้บรรเลงเดี่ยวแล้ว ยังนิยมใช้บรรเลงเป็นวงเพื่อฟังและเพื่อประกอบการฟ้อนพื้นบ้านอีสานได้เป็นอย่างดี ทั้งเสียงก็ดังกึกก้องกังวานไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องขยายเสียง

2. กลองเส็ง กลองจิ่ง หรือกลองแต้ เป็นกลองคู่ประเภทหน้าเดียวที่ใช้สำหรับการแข่งขันประลองความดังกันหรือจะใช้ตีสำหรับแห่ขบวนในงานบุญต่าง ๆ ที่เรียกว่ากลองเส็ง เพราะเป็นกลองที่ใช้สำหรับเส็ง (แข่ง)กัน ที่เรียกว่า กลองจิ่งหรือกลองแต้ เข้าใจว่าเรียกตามเสียงที่ได้ยิน

เวลามีงานบุญบั้งไฟ แต่ละหมู่บ้านจะมีการนัดแนะให้นำกลองเส็งไปตีแข่งกัน โดยให้ตีพร้อมกันทั้งสองฝ่าย แต่ละฝ่ายก็จะจัดผู้เข้าตีทีละคน โดยถือไม้ตีมือละไม้ ไม้ตีนี้นิยมทำจากไม้เค็ง (ไม้หยี) เพราะถือว่าเหนียวและทนทานดีกว่าไม้อื่น ๆ เมื่อคนหนึ่งเหนื่อยก็ให้คนใหม่เข้าไปแทน แต่โบราณนั้นการตัดสินถือเอาความดัง และความไพเราะเป็นเกณฑ์วัด แต่ปัจจุบันเอาความดังเป็นสำคัญ ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะว่าความไพเราะนั้นวัดกันลำบาก

3. กลองตุ้ม เป็นกลองสองหน้าหรือตะโพน แต่ต่างจากตะโพนตรงที่ หน้าทั้งสองของกลองตุ้มมีขนาดเท่ากัน ที่เรียกว่า กลองตุ้ม เข้าใจว่าเรียกตามเสียงที่ได้ยิน นิยมใช้ในหมู่ชาวผู้ไทย โดยใช้ตีกับกลองหาง (กลองยาว) สำหรับประกอบขบวนแห่หรือขบวนฟ้อนในงานเทศกาลต่าง ๆ

4. กลองตึ้ง เป็นกลองรำมะนาขนาดใหญ่ที่ใช้ในวงกลองยาว เวลาตีต้องใช้คนหามสองคนและให้คนที่อยู่ข้างหลังเป็นดนตีไปด้วย ที่เรียกว่า กลองตึ้ง เข้าใจว่าเรียกตามเสียงที่ได้ยิน

5. กลองกาบบั้ง เป็นกลองรำมะนาที่เรียกว่า กลองกาบเบื้อง เพราะเป็นกลองหน้าเดียวหรือเบื้องเดียว นิยมใช้ตีผสมวงกับกลองตุ้ม และกลองหางเพื่อประกอบขบวนแห่หรือขบวนฟ้อนในงานบุญต่าง ๆ

6. กลองหาง เป็นกลองยาวชนิดหนึ่ง แต่มีรูปร่างผอมเพรียวกว่าของภาคกลาง ที่เรียกว่า กลองหางเพราะมีลำตัวยาวเหมือนหาง ใช้ตีผสมกับกลองตุ้มและกลองกาบบั้งประกอบการฟ้อนหรือขบวนแห่ในงานบุญต่าง ๆ

7. กลองน้ำ ในสมัยก่อนเวลาเด็ก ๆ หรือหนุ่มสาวชาวอีสาน ลงอาบน้ำใน

ห้วย หนอง คลอง บึง นิยมอาบเป็นหมู่คณะ ระหว่างอาบน้ำก็ชักชวนกันเล่นกิจกรรมต่าง ๆ ตีน้ำให้กระเพื่อม และก้อนคลื่นให้เป็นวงใหญ่และสูงขึ้น แล้วตีเป็นเสียงดังอย่างเสียงกลอง กลองชนิดนี้เรียกกันว่า กลองน้ำ

8. พางฮาด เป็นฆ้องแบบโบราณ ชนิดที่ไม่มีปุ่มตรงกลางเหมือนฆ้องทั่ว ๆ ไป ที่เรียกว่า พางฮาด เข้าใจว่าเรียกตามเสียงที่ได้ยิน

9. หมากกั๊บแก้บ เป็นกรับของภาคอีสาน ทำด้วยไม้ธรรมดาสองชิ้น หรือเป็นไม้ที่มีร่องฟันสำหรับกรีดหรือถูกันไปมาสลับกับการเคาะเป็นจังหวะ

เครื่องเป่า

เครื่องเป่าของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำมีหลายชนิด คือ สะนู สไนง โหวด ใบไม้ ปี่ใบตองกล้วย ปี่ใบผักบัว ปี่ตอเฟืองและปี่ผู้ไทย ซึ่งจะขอกล่าวย่อ ๆ ดังนี้

1. สะนู หรือ ธนู เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นในภาคอีสานมานานแต่ดึกดำบรรพ์ โดยผูกติดไว้กับหัว ซึ่งเล่นกันในหน้าหนาว คือ ฤดูเกี่ยวข้าวในเดือนพฤศจิกายนถึงเดือนมกราคม นักสดำเล่นว่าวจะปล่อยว่าวขึ้นแต่ตอนเย็นก่อนมืด แล้วผูกไว้ตลอดคืนกับเสาชานหรือที่เถียงนาและนอนฟังเสียงสะนูว่าวของตนจนหลับไป รุ่งเช้าเมื่อลมอ่อนจึงเอาว่าวลง สะนูนี้แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ คันสะนูและเปี้ลสะนู คันสะนูทำด้วยไม้ไผ่ ส่วนแผ่นใบที่สั่นพริ้วเมื่อถูกสายลมนั้นชาวบ้าน เรียกว่า “เปี้นสะนู” ทำด้วยใบตาลหรือหวาย แต่ในปัจจุบันนิยมใช้แผ่นเชือกพลาสติกที่ใช้รัดกล่องลังสินค้าแทน เพราะทนทานและเสียงก็ไพเราะดี อินเดียนิยมเล่นว่าวกันมากในกลางเดือนมกราคมของทุกปี เขาเรียกสะนูว่า อากาศวีณา วายุวีณา หรืออัตโนมัตวีณา ที่เรียกว่า วายุวีณา เพราะเป็นพิณที่ดังด้วยลม จากคำว่า “วายุวีณา” นี้ทำให้ผู้เรียบเรียงสันนิษฐานว่าคำว่า “ว่าว” อาจจะกลายมาจากคำว่า วายุ ก็เป็นได้ เพราะว่าวขึ้นได้ด้วยลมนั้นเอง เสียงว่าวของอีสานจะมีเสียงดังนี้ “ดื่อ ดือ ดื่อ ดื้อ ดื่อ ดือ ดื้น” (มี เร มี ลา มี เร ซอล) แต่คนแก่คนเฒ่ามักบอกว่าเสียงสะนูดังเป็นใจความว่า “ฮ่มแต้ ฮ่มดู อยู่บ่ อยู่แหน่ ฮ่มแต้ ฮ่มดู่ บ่อยู่ บ่เซา”

2. สไน สเนง หรือ สแนง เป็นคำภาษาเขมรแปลว่าเขาสัตว์ เป็นปี่ชนิดหนึ่งทำจากเขาควาย โดยเจาะช่องตอนบนของเขาควาย แล้วใช้ลิ้นอย่างลิ้นแคนซึ่งอาจจะทำจากโลหะหรือทำจากไม้ไผ่มาประกบเข้า และผนึกด้วยขี้สูดให้สนิทใช้เชือกผูกปลายเขาทั้งสองข้างแขวนคอ ใช้ปากเป่าและใช้อุ้งมือขวาปิดเปิดเพื่อควบคุมระดับเสียง ซึ่งทำได้ประมาณ 3 เสียง นิยมใช้เป่าประกอบการเชิ้งบั้งไฟหรือขบวนแห่ต่าง ๆ

3. โหวด เป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่งที่ทำจากกู่แคนจำนวนประมาณ 7 ถึง 12 ชิ้นมาตัดให้ได้ขนาดลดหลั่นกัน ให้ปลายทั้งสองเปิด ปลายด้านล่างใช้ขี้สูดปิดให้สนิท ทั้งนี้เพื่อ

สะดวกในการปรับเสียงเมื่อต้องการ (ในสมัยก่อนนิยมใช้ปลายปิดโดยการขังข้อเอาไว้) ส่วนปลายบนเปิดไว้สำหรับเป็นรูเป่า และปรับเสียงให้ได้ช่วงละ 5 เสียง โดยให้เข้ากับเสียงแคนและเสียงโปงลาง คือเสียง ลา โด เร มี ซอล ลา โด เร มี ซอล ลา โด แล้วนำกู่เหล่านี้มารวมเข้ากับแกนไม้ไผ่ที่อยู่ตรงกลาง และจัดให้เป็นรูปทรงกลม โดยใช้ขี้สูด (ขี้ผึ้งดำหรือชันโรง) เป็นตัวเชื่อม ตรงหัวโหวดใช้ขี้สูดก่อขึ้นเป็นรูปกรวยแหลม เพื่อใช้เป็นหลักฐานสำหรับจรดริมฝีปากด้านล่างและให้โหวดหมุนไปรอบทิศเวลาเป่า

การถือโหวดส่วนมาจับโหวดด้วยมือขวา ผู้เป่าต้องเอียงหามุมปากกับรูโหวดให้พอเหมาะ ออกแรงเป่าแต่พอประมาณก็จะได้เสียงดังตามต้องการ ทั้งนี้หากทำมุมเป่าไม่ถูกต้อง แม้จะเป่าแรงก็ไม่เกิดประโยชน์แต่อย่างใด เพลงที่นิยมเป่าเป็นเพลงแคนหรือทำนองรำ

เดิมทีเดียวโหวดนิยมใช้เป็นเครื่องเล่นของเด็กเลี้ยงวัวเลี้ยงควายในต้นฤดูฝน โดยเด็กจะต่อหางโหวดให้ยาว แล้วทำบ่วงเชือกถ่วงหัวโหวดเอาไว้ มือถือปลายเชือกอีกด้านหนึ่งแล้วแกว่งรอบตัวมีเสียงดัง “หวิว หวิว หวิว โว่ง-จุ้ด” ที่เรียกชื่อว่าโหวดเข้าใจว่าจะเรียกตามเสียงที่ได้ยินดังโหวด ๆ เวลาเป่า

4. การผิวปาก การผิวปากเป็นกิจกรรมทางดนตรี ที่นิยมเล่นกันมากของชาวอีสานสมัยโบราณ ก่อนที่จะมีวิทยุใช้กันอย่างแพร่หลาย ตามธรรมเนียมแล้วการผิวปากอนุญาตได้เฉพาะผู้ชายเท่านั้น ส่วนผู้หญิงห้ามผิวปาก เข้าใจว่าการผิวปากของผู้หญิงเป็นการไม่สงวนตัว

5. ใบไม้ ใบไม้เป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่งของชาวอีสาน ซึ่งสามารถเป่าเป็นเพลงทำนองต่าง ๆ ได้ ใบไม้ที่จะใช้ได้ต้องเป็นใบที่ยืดหยุ่นได้ ไม่เปราะหรือหักง่าย โดยมากพวกผู้ชายบางคนนิยมเป่าใบไม้เวลาเดินทางไป หรือกลับจากไร่หรือนาคนเดียวแทนการผิวปาก หรือการลำ

6. ปี่ใบผักบัว (ปี่ใบหอม) เป็นปี่สำหรับเด็ก ทำจากใบต้นหอม โดยเอาไปลนไฟให้ลวก เมื่อเป่าจะได้เสียงดังเป็นเสียงปี่ ซึ่งเด็ก ๆ ชอบมาก ใช้เป็นของเล่นแก้เด็กให้หยุดร้องไห้ได้

7. ปี่ใบตองกล้วย เป็นปี่สำหรับเด็กเช่นเดียวกัน โดยนำเอาใบตองกล้วยหรือใบมะพร้าวมาพันเข้าเป็นรูปกรวย แล้วเป่าบังคับเสียงด้วยการกดริมฝีปาก

8. ปี่ตอเฟือง หรือ กู่เฟือง

แคน เป็นเครื่องเป่าพื้นเมืองของชาวอีสานเหนือที่ใช้ไม้ซางขนาดต่าง ๆ ประกอบกันเข้าเป็นตัวแคน แคนเป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน เป็นเครื่องเป่ามีลิ้นโลหะ เสียงเกิดจากลม

ผ่านลิ้นโลหะไปตามลำไม้ที่เป็นลูกแคน การเป่าแคนต้องใช้ทั้งเป่าลมเข้าและดูดลมออกด้วย จึงเป่ายากพอสมควร แคนมีหลายขนาด บางขนาดมีเสียงประสานอยู่ด้วย

ประวัติความเป็นมา

แคนเป็นเครื่องตนตรีที่เก่าแก่ของโลกชนิดหนึ่งจากหลักฐานทางโบราณคดีของจีนพบว่ามีอายุไม่ต่ำกว่า 2,400 ปี และแคนยังเป็นเครื่องตนตรีที่นิยมแพร่หลายและกระจายอยู่หลายประเทศหลายกลุ่มชนทั้งในหมู่ชาวบ้านและชาวเขา เช่น ในประเทศจีน เกาหลี ญี่ปุ่นและอินโดนีเซีย เป็นต้น เดิมทีเข้าใจว่าแคนกำเนิดจากที่เดียวกันและมีชื่อเรียกอย่างเดียวกันเพียงแต่ออกเสียงต่างสำเนียงเชื้อชาติ เช่น ไทย เรียกว่า แคน ชาวแม้วเรียกว่า เก้ง จีนเรียกว่า ชะอัง เกาหลี เรียกว่า แซง และญี่ปุ่นเรียกว่า โซ ซึ่งอาจจะเรียกตามเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อย่างกรณีเสียงแคนของชาวอีสานจะได้ยินว่า แก่นแล่นแก่น หรือ แค่นแลนแค่น เป็นต้น

แคนเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลม (Aerophones) ประเภทใช้ลมปากเป่าผ่านลิ้น (reed mouth organ) เมื่อถูกลมเป่าลิ้นจะสั่นสะเทือนเกิดเป็นเสียง แล้วเสียงนั้นจะดังกังวานตามระดับเสียงตามความยาวของลำท่อลูกแคน ลิ้นแคนเป็นลิ้นแบบอิสระ คือ จะส่งเสียงดังทั้งเมื่อถูกเป่าและถูกดูดลมผ่าน ลิ้นแคนลิ้นเดิมของลูกแคนลูกเดิมจะให้ระดับเสียงเดียวกัน ทั้งตอนถูกเป่าและตอนถูกดูด (สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคอีสาน, 2542 : 778)

ประเภทของแคน

แคนแบ่งออกเป็นประเภทตามจำนวนของลูกแคน ดังนี้

1. แคนหก เป็นแคนขนาดเล็กที่สุด มีลูกแคน 3 คู่ (6 ลูก) เหมาะสำหรับเด็กหรือผู้เริ่มฝึกหัดใช้เป่าเพลงง่าย ๆ เพื่อความเพลิดเพลิน อย่างไรก็ตามแคนหกก็สามารถที่จะเล่นเพลงที่มีห้าเสียง คือ จะเป่าลายน้อยและลายไป๊ซ้าย ซึ่งเป็นเพลงหลักของแคนได้

2. แคนเจ็ด เป็นแคนขนาดกลาง มีลูกแคน 7 คู่ (14ลูก) มีเสียงครบ 7 เสียง ตามระบบสากลและมีระดับเสียงสูง ต่ำ ทั้ง 7 เสียง หรือที่เรียกว่า คู่แปด คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที (คู่แปด คือ ทุกเสียง เช่น เสียงโด ก็จะมีทั้งเสียงโดสูงและโดต่ำ ทุกเสียงมีคู่เสียงทั้งหมด) ปัจจุบันนิยมใช้เหมือนเมื่อก่อน แคนเจ็ดนี้คนในภาคกลางนิยมเล่นเป็นแคนวงสำหรับบรรเลงเพลงไทยเดิม

3. แคนแปด ใหญ่กว่าแคนเจ็ด มีลูกแคน 8 คู่ (16 ลูก) คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โดเพิ่มคู่เสียงระดับสูงขึ้นไปให้เป็นเสียงประสานในการเล่นเพลงพื้นเมือง นิยมที่สุดในภาคอีสาน

4. แคนเก้า ใหญ่ที่สุดและยาวที่สุด มีลูกแคน 9 คู่ (18 ลูก) ประกอบด้วยไม้กู่แคนเก้าคู่ มีความยาวประมาณ 2 เมตรครึ่ง เวลาเป่าต้องใช้ลมมากจึงไม่ค่อยมีคนนิยม

ระบบเสียง

เนื่องจากแคนมีหลายชนิด หากจะแบ่งตามจำนวนลูกแคนเป็นคู่ ๆ แบ่งได้เป็น **แคนสาม แคนสี่ แคนห้า แคนเจ็ด แคนแปด** และ **แคนเก้า** ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะแคนแปด ซึ่งเป็นแคนที่นิยมใช้แพร่หลายที่สุด

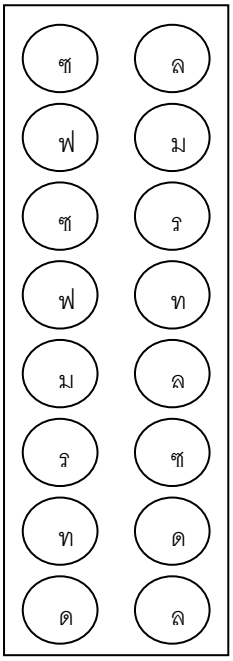
ระบบของแคนแปดมีเสียงทั้งหมด 16 เสียง มีระดับเสียงที่ซ้ำกัน 2 เสียง จึงมีเสียงที่มีระดับแตกต่างกันทั้งหมด 15 เสียง เรียงลำดับจากต่ำไปสูง คือ **ลา ที โด เร มี ฟา ซอล (ซอล) ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา** 16 เสียงนี้มิได้เรียงลำดับอย่างเสียงระนาดหรือเสียงเปียโน

ขวา-1 ซ้าย-2 ขวา-2 ซ้าย-3 ซ้าย-4 ซ้าย-5 ซ้าย-6 ขวา-4 ขวา-5 ซ้าย-1 ขวา-6 ขวา-7 ซ้าย-7 ซ้าย-7 ขวา-8 ขวา-3

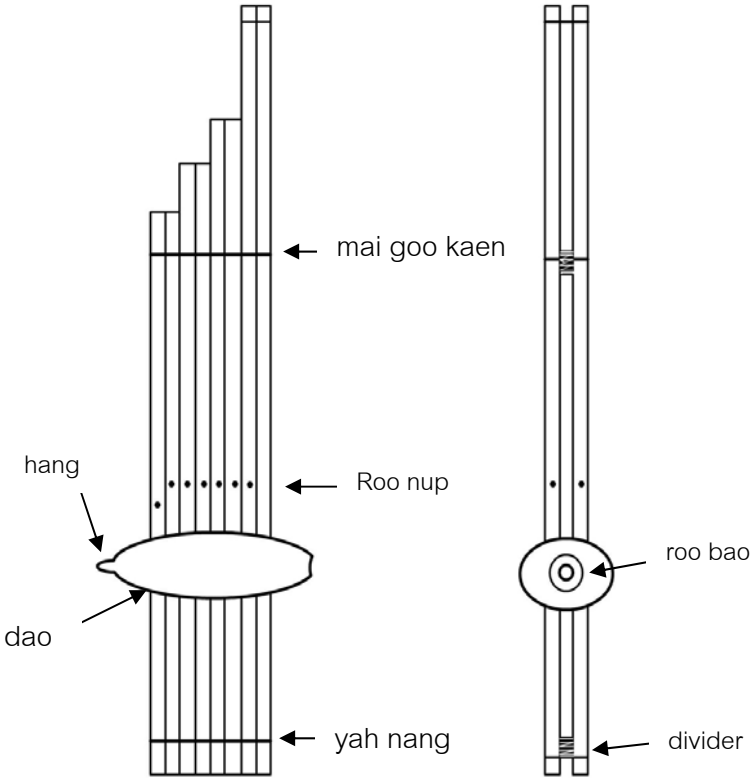
ภาพที่ 7 ระดับเสียงของแคนเรียงลำดับจากต่ำไปหาสูง

ภาพที่ 8 แคนแปด

ถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2555

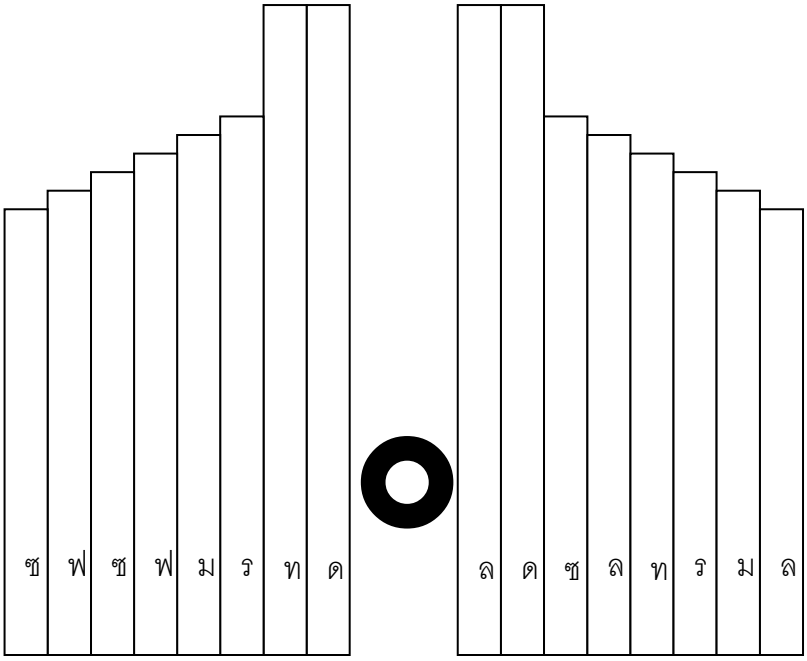


ภาพที่ 9 จำนวนลูกแคนในแคนแปด



ภาพที่ 10 ส่วนต่าง ๆ ของแคน 1 เต้า

ที่มา : Terry E. Miller,1985 : 190



ภาพที่ 11 ระดับเสียงแคนแต่ละลูก

ภาพที่ 12 การเป่าแคน
ถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2555

วิธีเป่าแคน

เสียงแคน เป็นเสียงที่เกิดจากการเป่าลมออกจากปาก และดูดลมเข้าไปในปาก แล้วลมก็จะผ่านเข้าไปในเต้าแคน ทีมีไม้กู่แคนอันประกอบด้วยลิ้นแคนอยู่ภายใน ไม้กู่แคนนี้ได้เรียงลำดับไว้ทั้งทางด้านมือซ้ายและด้านมือขวาของผู้เป่า

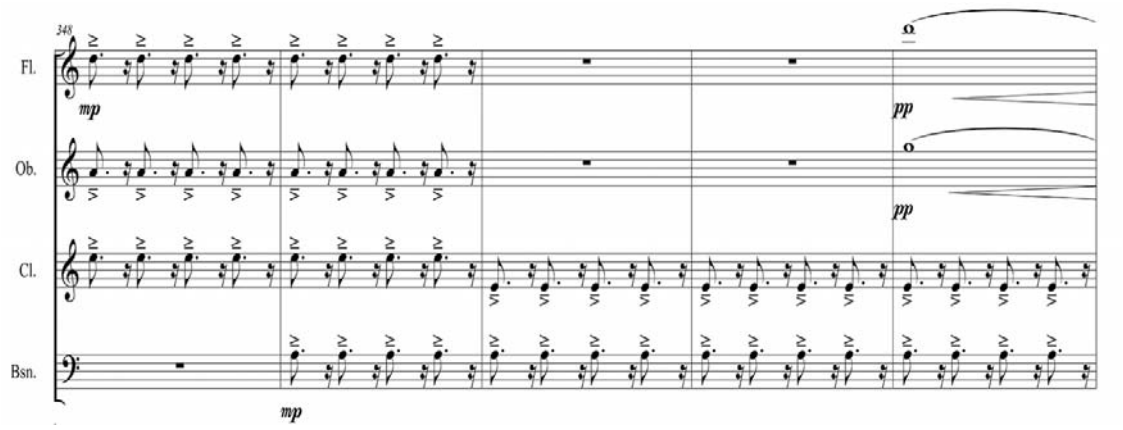
เวลาเป่าลมออกหรือดูดลมเข้าไปในเต้าแคน ผู้เป่าจะต้องใช้นิ้วมือปิดรูนับ ซึ่งได้เจาะไว้ที่ไม้ลูกแคนทุกลำ ลำละ 1 รู เพื่อบังคับให้เกิดเสียงแตกต่างกันตามที่ต้องการ ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ตามทำนองเพลง

นิ้วมือทั้งสองข้างของผู้เป่าแคน ต้องทำหน้าที่ปิดรูนับเคลื่อนย้ายไปมา เพื่อทำให้บังเกิดเสียงตามที่ต้องการ นิ้วมือซ้ายและขวา จึงต้องทำหน้าที่ปิดรูนับแตกต่างกัน (บุญเลิศ จันทร, 2531 : 78)

การเป่าแคนจะนั่งเป่าหรือยืนเป่าก็ได้

1. จับแคนโดยใช้มือทั้ง 2 ข้าง จับที่เต้าแคน ให้แน่น ในอุ้งมือ
2. ใช้นิ้วทั้ง 5 ปิดรูเสียง
3. ใช้ปากเป่า โดยใช้ลมเข้า-ออก ตามเสียงที่ต้องการ
4. ขยับนิ้วตามเสียงที่ต้องการ

ผู้วิจัยนำลักษณะการเป่าแคน ขณะที่เป่าและดูดซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน มาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีตะวันตกในรูปแบบการเป่าแคน เพื่อสื่อแทนเสียงดนตรีของภาคอีสาน โดยปรากฏในบทเพลงช่วงดนตรีภาคอีสาน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 342-357 มีลักษณะของส่วนโน้ตดังภาพที่ 13 ตัวอย่างห้องที่ 348-352 บรรเลงโดยใช้ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน



ภาพที่ 13 ลักษณะส่วนโน้ตของการเป่าแคนที่นำมาประยุกต์กับเครื่องดนตรีตะวันตก

2.2.4 **เพลงพื้นบ้านภาคใต้**

เพลงพื้นบ้านภาคใต้ มีเพลงกลอนใช้ร้อง ใช้ขับลำแสดงปฏิภาณของกวีคือ “เพลงบอก” แม้ว่าจุดประสงค์แห่งเนื้อความของเพลงบอกจะบอกเรื่องราว หรือข่าวคราวให้ผู้คนทราบในเรื่องต่าง ๆ มีวิธีร้องประกอบการแสดงไม่ให้เบื่อฟัง อยู่ 2 แบบคือ ร้องแบบสั้น ๆ แล้วมีลูกคู่รับกับร้องแบบยาว (อย่างร่ายยาว) มีลูกคู่รับ คณะเพลงบอกจะมีตัวพ่อเพลง หรือแม่เพลง ลูกคู่และมีฉิ่ง กรับ ปี่ ขลุ่ย และทับ (กลอง) ไม่มีการรำ เพราะคนฟังมุ่งฟังกลอนบอกเท่านั้น เพลงพื้นบ้านภาคใต้ มีอยู่ประมาณ 8 ชนิด ทั้งการร้องเดี่ยวและการร้องเป็นหมู่คณะ แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. เพลงที่ร้องเฉพาะโอกาสหรือในฤดูกาล ได้แก่ เพลงเรือ เพลงบอก เพลงนาคำตัก เพลงกล่อมนาค หรือเพลงแห่นาคเป็นต้น

เพลงบอก นิยมเล่นกันในระหว่างสงกรานต์ เป็นการบอกชาวบ้านให้ทราบว่าได้ถึงวันขึ้นปีใหม่แล้ว คณะเพลงจะออกไปร้องตามบ้านต่าง ๆ เมื่อถึงบ้านใดเจ้าของบ้านจะยกหมากพลูเหล้ายาปลาปิ้งมาเลี้ยงตามธรรมเนียม วิธีเล่น มีดนตรีประกอบ คือ ฉิ่ง มีแม่เพลงขึ้นกลอนและลูกคู่รับต่อมาเพลงบอกใช้ร้องในโอกาสอื่น ๆ ได้คือ ร้องกล่อมขวัญหรือสรรเสริญความดีของบุคคล จึงมีเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นอีก คือ ขลุ่ย ปี่ ทับ กรับ ส่วนการรับของลูกคู่นั้นเมื่อแม่เพลงร้องจบวรรคแรก ลูกคู่ก็รับครั้งหนึ่ง โดยรับว่า “ว่าเอว่าเห่” แม่เพลงอาจจะว่า วรรคแรกซ้ำอีกก็ได้ ถ้าว่าซ้ำลูกคู่จะรับว่า “ว่าทอยจ้าฉ้าเอ” แล้วลูกคู่รับวรรคสุดท้ายอีกครั้งหนึ่ง

(รุ่ง) ปานนี้เปรียบเหมือนกับซูซก มันแสนสกปรกเหลือ
อ้ายเรื่องหัวไม้ขอทาน ประมาณ แล้วใครจะปานกับ
เปิดคนที่ขี้ขอ มัน
แล้วตัวมันยิ่งกินยอ ยิ่งคนเขายอว่าสำคัญ
พัทลุงหรือสงขลา เห็นว่าคนพอใจ
ถ้าปล่อยให้ปานขอก่อน ตลอดมาถึงนคร
แล้วคนอื่นไม่พักไขว่

(ปาน) จริงแหละรุ่งปานเหมือนซูซก ตลอดมาถึงนคร
ครั้งซูซกเข้าไปวอน แล้วรุ่งให้ไม่เหลือไหร่
ถึงลูกเมียยังไม่แน่ ครั่งพอปานแวะเข้าไป
บางทีสิ่งไรที่รัก ใคร่ก็รุ่งต้องให้มา

2. เพลงที่ร้องไม่จำกัดโอกาส ได้แก่ เพลงหนังตะลุง-ตันหยง ซึ่งนิยมร้องในงานบวช งานแต่งงาน งานขึ้นปีใหม่และงานมงคลต่าง ๆ เพลงเด็กที่ร้องกล่อมเด็กให้หลับและเพลงฮูลูหรือลิเกฮูลู โดยมีรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะกับบทขับร้อง ภาษาท้องถิ่นคือภาษา

ภาษามลายูเป็นกลอนโต้ตอบ

ภาพที่ 14 ทำนองเพลงหนังตะลุง-ตันหยง

ผู้วิจัยได้นำทำนองบางส่วนของเพลงหนังตะลุง-ตันหยง มาประกอบการประพันธ์เพลง เพื่อสื่อแทนเสียงดนตรีของภาคใต้ ตัวอย่างแนวทำนองเพลงหนังตะลุง-ตันหยง ดังภาพที่ 15 โดยปรากฏในบทเพลงช่วงดนตรีภาคใต้ ตัวอย่างเริ่มห้องที่ 527-534

ภาพที่ 15 ทำนองบางส่วนของเพลงหนังตะลุง-ตันหยง

ฆ้องคู่ หรือ โหม่ง

ฆ้องที่มี 2 ใบมีขนาดเล็ก เสียงต่ำใบหนึ่ง เสียงสูงใบหนึ่ง ใช้ตีกำกับจังหวะ ชุดหนึ่งมี 2 ลูก ลูกใหญ่ให้เสียงต่ำ ลูกเล็กให้เสียงสูง ไม้ตีทำด้วยแผ่นหนังวัวหรือใบหนังควายตัดเป็นวงกลม เจาะรูตรงกลางใส่ก้านไม้ ใช้บรรเลงในการเชิดหนังตะลุงและละครโนราชาตรี ชุดหนึ่งมี 2 ลูก ปักษ์ใต้เรียก โหม่ง

โหม่งโนรา (ฆ้องคู่) คือ ฆ้องโลหะขนาดเล็ก 2 ลูก ทำหน้าที่เป็นตัวประสานเสียงระหว่างปี่โนรากับกลอง ระดับเสียงคู่ 1-8 หรือ คู่ 5-6 ในเรื่องระดับเสียงใช้นั้นส่วนใหญ่แล้วนั้นการเลือกในเรื่องการใช้ระดับเสียง คณะโนราห์จะเลือกสรรค์ให้เหมาะสมกับวงของตนเอง และหน้าที่สำคัญของโหม่ง จะเป็นหลักในช่วยการตั้งเสียงให้ปี่ และรวมถึงการตั้งเสียงร้องของโนรา ซึ่ง

ลูกโหม่งนั้นจะทำด้วยทองเหลือง อยู่ในรางไม้แกะสลัก และที่ตีทำจากไม้หุ้มยาง เมื่อก่อนนั้น

ภาพที่ 16 ฆ้องคู่หรือโหม่ง
ถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2555

โหม่งโนรา (ฆ้องคู่) คือ ฆ้องโลหะขนาดเล็ก 2 ลูก ทำหน้าที่เป็นตัวประสานเสียงระหว่างปี่โนรากับกลอง ระดับเสียงคู่ 1-8 หรือ คู่ 5-6 ในเรื่องระดับเสียงใช้นั้นส่วนใหญ่แล้วนั้นการเลือกในเรื่องการใช้ระดับเสียง คณะโนราห์จะเลือกสรรค์ให้เหมาะสมกับวงของตนเอง และหน้าที่สำคัญของโหม่ง จะเป็นหลักในช่วยการตั้งเสียงให้ปี่ และรวมถึงการตั้งเสียงร้องของโนรา ซึ่งลูกโหม่งนั้นจะทำด้วยทองเหลือง อยู่ในรางไม้แกะสลัก และที่ตีทำจากไม้หุ้มยาง เมื่อก่อนนั้นต้องตีฆ้องด้วย 1 ใบ ซึ่งไม่มีการใช้แล้วในปัจจุบัน

ภาพที่ 17 ลักษณะจังหวะของการบรรเลงฆ้องคู่

ผู้วิจัยได้นำลักษณะของการบรรเลงฆ้องคู่ ประยุกต์ให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง เพื่อสื่อแนวดนตรีภาคใต้ ตัวอย่างแนวทำนองที่ดัดแปลงมาจากการบรรเลงฆ้องคู่ ดังภาพที่ 18 โดยปรากฏในบทเพลงช่วงดนตรีภาคใต้ ตัวอย่างที่ห้อง 504-510 บรรเลงโดยใช้กลุ่มเครื่องเคาะตีหนึ่ง โดยใช้ไวบราโฟน

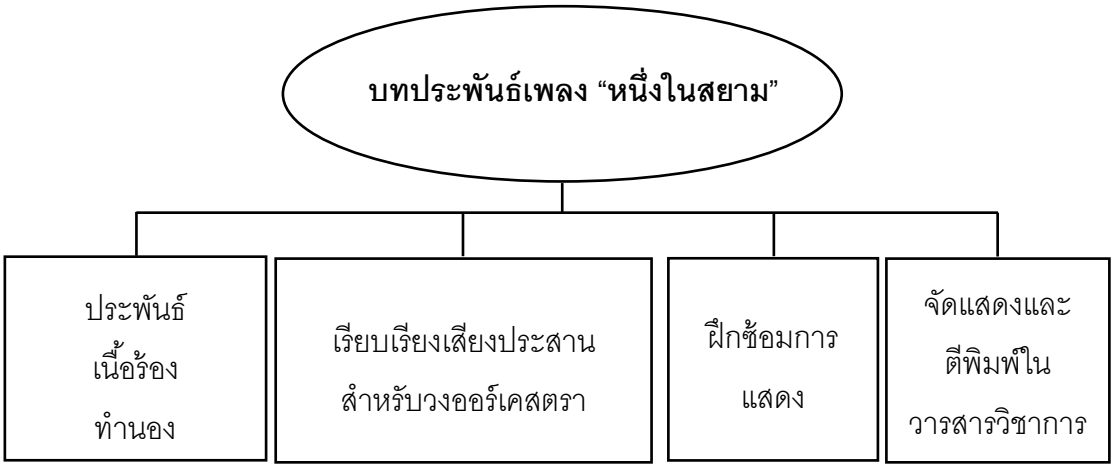
ภาพที่ 18 แนวทำนองที่ดัดแปลงมาจากการบรรเลงฆ้องคู่

จากการศึกษาลักษณะของดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภาค จึงได้นำลักษณะของจังหวะและทำนองเพลงของแต่ละภาคเป็นสื่อเสียงแทนพสกนิกรของไทยที่ร่วมเทิดพระเกียรติ โดยผู้ประพันธ์ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเพลงที่สื่อแทนแนวเสียงดนตรีของแต่ละภาคและใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้เสียงที่บรรเลงมีลีลาของแต่ละภาคออกมาอย่างชัดเจน

2.3 เอกสารแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ดังต่อไปนี้

กรอบแนวคิดในการจัดทำบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช



แนวคิดเกี่ยวกับท่วงทำนองการแต่งเนื้อร้อง

บทเพลงเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งที่ใช้ภาษาเป็นสื่อ เช่นเดียวกับวรรณกรรมประเภทอื่น การที่บทเพลงจะมีความไพเราะขึ้นอยู่กับการเลือกเฟ้นถ้อยคำ นำมาใช้ในการแต่ง ถือว่าเป็นลักษณะลีลาเฉพาะตัวของกวีหรือผู้ประพันธ์โดยเฉพาะ ลักษณะดังกล่าวนี้หมายถึงท่วงทำนองการแต่ง (Style) ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิได้กล่าวถึงความหมายและการพิจารณาท่วงทำนองดังต่อไปนี้

พระยาอนุมานราชธน (2525 : 141) อธิบายว่า สไตล์ คือท่วงท่าที่แสดงออกส่วนตัวของผู้ประพันธ์ซึ่งเกิดจากความคิดเห็นและความสามารถเฉพาะตัว ส่วนสำคัญอันเป็นท่วงท่าที่แสดงออกมาทั้งหมด จะดีหรือเลวขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ ถ้าเป็นวรรณกรรมก็อยู่กับวิธีเรียงร้อยคำประโยค ประธาน วรรคตอนของผู้ประพันธ์

ทฤษฎีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

ทฤษฎีที่นำมาใช้ในงานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้แก่ ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีดนตรีเรื่องต่าง ๆ ได้แก่ คีตลักษณ์ การประพันธ์ทำนอง การเรียบเรียงเสียงประสาน มีดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2551: 1) กล่าวว่า “ความคิดสร้างสรรค์” หมายถึง การคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ (Creative thinking) ที่แตกต่างไปจากเดิม และใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ (2551: 1) ได้กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากเดิมและเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ ประการแรก จากจินตนาการแล้วย้อนกลับสู่สภาพความเป็นจริง เช่น การจินตนาการแต่งเพลงรัก ประการที่สองจากความรู้ที่มีอยู่แล้วคิดต่อยอดใหม่

นอกจากนี้ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548: 49) ได้กล่าวถึง ทฤษฎีของวัลลัส (Wallas: 1962) กล่าวว่า การจะเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้นั้นจะต้องใช้สมองทั้งซีกซ้ายและซีกขวา โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมตัว (Preparation) และรวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 2 การครุ่นคิด (Incubation) เสมือนระยะฟักไข่ ซึ่งอาจจะฟักเป็นตัวหรือไม่ก็ได้

ขั้นที่ 3 การเกิดประกายแนวความคิด (Illumination or Insight) เป็นระยะที่คิดคำตอบออกทันที โดยอาจจะอยู่ในสภาพที่ดูเหมือนว่าไม่ได้คิด ซึ่งอาจเรียกว่าความคิดแว้บ

ขั้นที่ 4 การพิสูจน์ (Verification) และการทดสอบแนวคิดในการทดลองซ้ำหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้ได้ผลเป็นข้อสรุปและกฎเกณฑ์ที่แน่นอน

ทอแรนซ์ (Torrance) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของความรู้สึกไวต่อปัญหา หรือสิ่งที่บกพร่องขาดหายไปแล้ว จึงรวบรวมความคิดหรือตั้งเป็นสมมติฐานทำการทดสอบสมมติฐาน และเผยแพร่สิ่งที่ได้จากการทดสอบสมมติฐานนั้น ซึ่งแบ่งเป็นขั้นๆ ได้ดังนี้

ขั้นที่ 1 การพบความจริง (Fact - Finding) ในขั้นนี้เริ่มตั้งแต่ความรู้สึกกังวล มีความสับสนวุ่นวายเกิดขึ้นในจิตใจแต่ไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นอะไร จากจุดนี้ก็พยายามตั้งสติ และหาข้อมูลพิจารณาดูว่าความยุ่งยากวุ่นวายสับสนหรือสิ่งที่ทำให้กังวลใจนั้นคืออะไร

ขั้นที่ 2 การค้นพบปัญหา (Problem - Finding) ขั้นนี้เกิดต่อจากขั้นที่ 1 เมื่อได้พิจารณาโดยรอบคอบแล้วจึงเข้าใจ และสรุปว่าความสับสนวุ่นวายนั้นก็คือ การเกิดปัญหานั่นเอง

ขั้นที่ 3 การตั้งสมมติฐาน (Idea - Finding) ขั้นนี้ต่อจากขั้นที่ 2 เมื่อรู้ว่ามีปัญหาเกิดขึ้นก็จะพยายามคิด และตั้งสมมติฐานและรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้ในการทดสอบสมมติฐานในขั้นที่ 3

ขั้นที่ 4 การค้นพบปัญหา (Solution - Finding) ซึ่งจะพบคำตอบจากการทดสอบสมมติฐานในขั้นที่ 3

ขั้นที่ 5 ยอมรับผลจากการค้นพบ (Acceptance - finding) ขั้นนี้เป็นการยอมรับคำตอบที่ได้จากการพิสูจน์เรียบร้อยแล้วว่าน่าจะแก้ปัญหาให้สำเร็จได้อย่างไร แต่ต่อจากจุดนี้การแก้ปัญหาหรือการค้นพบยังไม่จบตรงนี้ แต่ผลที่ได้จากการค้นพบจะนำไปสู่หนทางที่จะทำให้เกิดแนวคิดหรือสิ่งใหม่ต่อไปที่เรียกว่า “New Challent” (ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์, 2552 : ออนไลน์)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นผลจากความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคน ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นสมรรถภาพทางด้านสมอง ซึ่งจะมีมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล ในการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ที่ไม่มีผู้ใดคิดมาก่อน การทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมา เป็นการสร้างแนวคิดใหม่ที่จะนำไปสู่วิธีการใหม่ ผลผลิตใหม่

งานประพันธ์เรื่องบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยต้องค้นหาแนวทางที่ถูกต้อง มีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล เมื่อเกิดประกายความคิดก็จะเริ่มจัดทำบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อสร้างบทเพลงใหม่ในรูปแบบเพลงเทิดพระเกียรติ ฯ

2. ทฤษฎีดนตรี

2.1 คีตลักษณ์

ในงานประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยนำหลักการคีตลักษณ์มาใช้ในงานดังนี้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544: 5-6) ได้กล่าวถึง ประโยคเพลงและการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงว่า บทเพลงทุกบทต้องประกอบด้วยประโยคเพลงและประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูกนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ ส่วนสังคีตลักษณ์เปรียบเหมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีเป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียง เป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์

2.2 การประพันธ์ทำนอง

ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติ ทุกภาษา ทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2544: 6-24) ดังนั้นในงานประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนอง จึงนำหลักการประพันธ์ทำนองมาใช้ดังนี้

ชูชาติ พิทักษากร (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า การนำเอาระดับเสียงสูง - ต่ำและจังหวะสั้น - ยาว ผสานให้เกิดความไพเราะและสร้างอารมณ์ตามที่นักประพันธ์เพลงต้องการ

เมื่อมีระดับเสียงสูง-ต่ำและจังหวะสั้น-ยาวมาผสมผสานจนเกิดเป็นประโยคหรือทำนองเพลงแล้ว สามารถสร้างลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงได้ 3 ประเภท คือการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) การเคลื่อนที่ในระยะข้ามขั้น (Disjunct Motion) และการเคลื่อนที่ในระดับเสียงเดียวกัน (Repetition)

2.3 การเรียบเรียงเสียงประสาน

งานประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลง“หนึ่งในสยาม”เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มีการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้น แต่ละชิ้นมี

ธรรมชาติเสียงและหน้าที่แตกต่างกัน จึงได้มีการกำหนดตำแหน่งหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้เกิดความเหมาะสมกับธรรมชาติและความไพเราะในบทเพลง โดยผู้เรียบเรียงเสียงประสานเป็นผู้กำหนด โดยศึกษาจากแนวทำนองเพลง ทฤษฎีความรู้ ประสบการณ์ที่มีมาเขียนเป็นแผนภูมิโน้ตแบบทุกเครื่องมือ โดยกำหนดตำแหน่ง หน้าที่และเวลาของแต่ละเครื่องมือไว้ครบ ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงเสียงประสาน จึงนำหลักการเรียบเรียงเสียงประสานมาใช้ดังนี้

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป.:139) กล่าวถึงการแยกและเรียบเรียงเสียงประสานว่า เมื่อเลือกเพลงและจัดทำนองแบคกราวนด์ให้กับเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มแล้ว อย่างเพิ่มจะเริ่มเขียนสกอร์ เมื่อได้พิจารณาเรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1. พิจารณาความยาวของเพลงเสียก่อน

2. เลือกเครื่องมือที่บรรเลงเดี่ยว

3. พิจารณาประเภทของวงดนตรีที่จะเขียนเพลงให้ และดัดแปลงให้เข้ากับประเภทของวงดนตรีขนาดต่าง ๆ ตามความต้องการ

4. เลือกการใช้คอร์ดที่เหมาะสมกับเพลง

5. ทำความคุ้นเคยกับทำนองเพลงและคอร์ดต่าง ๆ อย่างละเอียดลออให้ถี่ถ้วนก่อนลงมือทำ

6. พิจารณาทำนองสูงต่ำเหมาะสมกับเครื่องดนตรี อะไรตอนไหนเสร็จแล้วจึงเตรียมกระดาษสกอร์ ดินสอ ยางลบ และนำเพลงที่ทำมาร่างไว้ก่อนอย่างคร่าว ๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยการทำแนวทำนองของแต่ละกลุ่มเครื่องมือและข้อสำคัญต้องไม่ขัดกับทำนอง โดยขั้นตอนการกระทำดังกล่าว ทำให้สามารถนึกภาพของบทเพลงที่นำมาเรียงเรียงได้ชัดเจนกว่า ทุก ๆ ตอนของเพลงจะอยู่ในท่วงทำนองเดียวกัน ถ้าไม่ใช้วิธีนี้อาจเป็นผลให้ทำนองหรือประโยคของเพลงที่ทำไว้อย่างดีจะเกิดฟังขัดหู เมื่อเวลาเล่นติดต่อกันหลาย ๆ ประโยค

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนวิธีดำเนินการวิจัย แบ่งออกเป็น 5 ส่วน คือ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย วิธีดำเนินงานวิจัย การสังเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล การสรุปและนำเสนอผลงาน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย เครื่องดนตรี คอมพิวเตอร์

3.2 วิธีดำเนินงานวิจัย

ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยมีขั้นตอนรายละเอียด ดังนี้

1. การวางแผนงาน
    1.1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย ฯลฯ ที่เกี่ยวข้อง
    1.2 ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง
    1.3 กำหนดการเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาและรายงานความก้าวหน้า
    1.4 ตรวจสอบผลงานการประพันธ์
    1.5 แสดงผลงาน
    1.6 สอบวิทยานิพนธ์
    1.7 เผยแพร่ผลงานทางวิชาการระดับนานาชาติ
    1.8 จัดทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

    จากการทบทวนวรรณกรรมด้านเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร ซีดีเพลง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
3. วิธีการรวบรวมข้อมูล

    ข้อมูลที่นำมาใช้ประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้รวบรวมข้อมูลดังต่อไปนี้

    3.1 ข้อมูลเอกสาร

ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร ซีดีเพลงและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เพื่อนำมาอ้างอิง สนับสนุนและเป็นแนวทางในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ โดยแหล่งข้อมูลสำหรับการศึกษาค้นคว้า ได้แก่

3.1.1 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาข้อมูลทางด้านแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง

3.1.2 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง

3.1.3 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ศึกษาข้อมูลทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา

3.2 ข้อมูลจากแถบบันทึกเสียงบทเพลงพื้นเมือง

ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียงได้แก่ เพลงพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค และผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียชื่อ อิกอร์ สตราวินสกี บทเพลงที่ประพันธ์ในรูปแบบดนตรีบาโรก บทเพลงในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) เพื่อศึกษารูปแบบการประพันธ์เพลง

4. ขั้นดำเนินการทดลอง

ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมทั้งส่วนที่เป็นเอกสาร ได้จัดระบบข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ ข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และข้อมูลการจัดแสดงดนตรีประเภทวงออร์เคสตรา โดยทำการประพันธ์เพลงดังนี้

4.1 การประพันธ์เนื้อร้อง

ศึกษาลักษณะการใช้คำต่าง ๆ เช่น ราชาศัพท์ เพื่อนำข้อมูลมาประพันธ์เนื้อร้อง ซึ่งจะประพันธ์เนื้อร้องเป็นบทร้อยกรอง (คำประพันธ์) เนื้อร้องเป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดี เพื่อหวังปลุกจิตสำนึกคนไทยทั้งประเทศให้ร่วมกันสร้างความดี มีความสามัคคี มีความเอื้ออาทรกันและมีความสุขกับการดำเนินชีวิต รูปแบบการขับร้องจะมีทั้งร้องเดี่ยวชาย-หญิง และขับร้องประสานเสียง ตามความเหมาะสม เนื้อร้องที่ประพันธ์ใหม่ตรวจสอบโดยอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อเช็คความถูกต้องของคำประพันธ์

4.2 การประพันธ์บทเพลง

ได้นำแนวคิดและเทคนิคจากกระแสดนตรีต่าง ๆ มาใช้ในการประพันธ์เพลง ได้แก่ แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่มาจากดนตรีพื้นเมือง แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่มาจาก

กระแสดนตรีบาโรก โดยนำเสนอคณะกรรมการทางด้านดุริยางคศิลป์ตะวันตก เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลง

4.3 การจัดแสดงดนตรีประเภทวงออร์เคสตรา

ศึกษารูปแบบการจัดการแสดงดนตรี และนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาในรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ขั้นสูง รายวิชาการบริหารจัดการทางศิลปกรรม ตลอดจนเอกสารที่เกี่ยวกับการบริหารจัดการแสดง ฯลฯ มาประยุกต์ใช้ในการจัดแสดงดนตรี

3.3 การสังเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบด้วยวิเคราะห์รูปแบบและการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรี ลักษณะการประพันธ์เนื้อร้อง

3.5 การสรุปและนำเสนอผลงาน

นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยบรรยายการวิเคราะห์แบบพรรณนา นำเสนอผลงานเป็นเอกสารทางวิชาการและแสดงผลงานทางด้านดนตรี

3.6 วิธีการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์ผลงานนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์ออกเป็นลำดับดังต่อไปนี้

1. กำหนดขอบเขตการประพันธ์ ได้แก่ แนวคิดหลัก ลักษณะของวงดนตรีที่จะใช้ และกำหนดหัวข้อของการประพันธ์
2. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อในการประพันธ์
3. ออกแบบโครงสร้างและกำหนดทิศทางของการประพันธ์ให้สอดคล้องกับหัวข้อที่กำหนด
4. ประพันธ์บทเพลง และให้อาจารย์ที่ปรึกษาพิจารณา เพื่อปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสม
5. จัดพิมพ์บทประพันธ์เพลงด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์

3.7 การนำเสนอบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง”หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติ ฯ มีการนำเสนอดังนี้

1. การนำเสนอการบรรเลงดนตรีวงออร์เคสตราและการขับร้อง โดยแบ่งเป็น 3 ช่วง เป็นเวลาประมาณ 40 นาที

ส่วนที่ 1 (โหมโรง) เริ่มต้นเข้าสู่บทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยามมีการขับลำนำบทกวีนิพนธ์ (กาพย์ฉบัง 16) วงออร์เคสตราบรรเลงประกอบในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ลักษณะการบรรเลงของวงออร์เคสตราในช่วงนี้มีลักษณะเป็นการลากเสียงในจังหวะยาวและเบาของกลุ่มเครื่องสาย

ส่วนที่ 2 (ดนตรีสี่ภาค) โครงสร้างของส่วนนี้ แบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสานและภาคใต้ โดยมีแนวคิดที่จะใช้ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคมาให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง

ส่วนที่ 3 (บทส่งท้าย) ส่วนนี้ของบทประพันธ์เพลง "หนึ่งในสยาม" ทำนองสำคัญในช่วงนี้เป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนาม ลักษณะทำนองมีการกระโดดของเสียงในแบบโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ดเมเจอร์ ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมพิธีสวนสนามเพื่อถวายสัตย์ปฏิญาณหน้าพระที่นั่ง

2. จัดทำเอกสารทางวิชาการฉบับสมบูรณ์

3.8 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

บทประพันธ์เพลง "หนึ่งในสยาม" เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช บรรเลงโดยวงออร์เคสตรา เครื่องดนตรีที่ใช้แบ่งเป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทเครื่องสาย (String section)

ไวโอลิน 1 (Violin I)	ผู้บรรเลง	6	คน
ไวโอลิน 2 (Violin II)	ผู้บรรเลง	6	คน
วิโอลา (Viola)	ผู้บรรเลง	4	คน
เชลโล (Cello)	ผู้บรรเลง	3	คน
ดับเบิลเบส (Double bass)	ผู้บรรเลง	2	คน

2. ประเภทเครื่องลมไม้ (Woodwind section)

ฟลูต (Flute)	ผู้บรรเลง	1	คน
โอโบ (Oboe)	ผู้บรรเลง	1	คน
คลาริเน็ต (Clarinet)	ผู้บรรเลง	1	คน
บาสซูน (Bassoon)	ผู้บรรเลง	1	คน

3. ประเภทเครื่องลมทองเหลือง (Brass section)

เฟร็นช์ฮอร์น (French horn)	ผู้บรรเลง	2	คน

ทรัมเป็ต (Trumpet)	ผู้บรรเลง	1	คน
ทรอมโบน (Trombone)	ผู้บรรเลง	1	คน
4. ประเภทเครื่องเคาะตี (Percussion section)	ผู้บรรเลง	3	คน
ทิมปานี (Timpani)	จำนวน	4	ใบ
ไวบราโฟน (Vibraphone)	จำนวน	1	ตัว
ไซโลโฟน (Xylophone)	จำนวน	1	ตัว
มาริมบา (Marimba)	จำนวน	1	ตัว
กล็อคเคนสปีล (Glockenspeil)	จำนวน	1	ตัว
ระฆังราว (Chimes)	จำนวน	1	ตัว
ฉาบไทย (Thai cymbal)	จำนวน	1	คู่
ฉาบแขวน (Suspended cymbal)	จำนวน	1	ใบ
ทรัยแองเกิล (Triangle)	จำนวน	1	ตัว
ฉิ่ง (Ching)	จำนวน	1	คู่
ฆ้องโหม่ง (Gong-mong)	จำนวน	1	ใบ
ฆ้องฮุ่ย (Gong-hui)	จำนวน	1	ตัว
กลองสะแนร์ (Snare drum)	จำนวน	1	ใบ

ผู้แสดง

ผู้บรรเลง	จำนวน	32	คน
ผู้อำนวยเพลง	จำนวน	1	คน
นักร้องเดี่ยวชาย	จำนวน	1	คน
นักร้องเดี่ยวหญิง	จำนวน	1	คน
นักร้องประสานเสียง	จำนวน	12	คน
รวมผู้แสดงทั้งหมด	จำนวน	47	คน

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

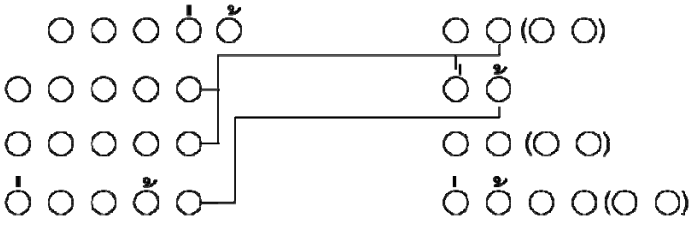
การวิจัย เรื่อง บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทประพันธ์กวีนิพนธ์ บทประพันธ์เนื้อร้อง เทคนิคการประพันธ์และลักษณะทางดนตรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

แนวทางการประพันธ์เนื้อร้อง ผู้วิจัยศึกษาลักษณะการใช้บทกวีนิพนธ์หรือถ้อยคำที่ได้ร้อยกรองหรือเรียบเรียงขึ้น โดยมีข้อบังคับ จำกัดคำและวรรคตอนให้รับสัมผัสกันไพเราะ ตามกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์ จำแนกออกเป็น 7 ชนิด คือ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย ลิลิต กล (กำชัย ทองหล่อ, 2545: 391) มีรายละเอียดดังนี้

โคลง คือ คำประพันธ์ชนิดหนึ่ง ซึ่งมีวิธีเรียบเรียงถ้อยคำเข้าคณะ มีกำหนดเอกโทและสัมผัส โคลงแบ่งออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่ โคลงสุภาพ โคลงดั้นและโคลงโบราณ โคลงสุภาพมี 7 ชนิด ในที่นี้จะยกตัวอย่างเพียงชนิดเดียว โคลงสี่สุภาพ

โคลงสี่สุภาพ

แผน :



ตัวอย่าง :

แค่คางคุยข่อยขึ้น เคียง**คา** คูนแฮ
กาเหว่ากาหลง**กา** กู่**ร้อง**
กะเต็นไต่เต็ง**ตา** ตามเหยื่อ ยวนแฮ
แหนหนั่นหนองมอง**จ้อง** จึ่งแจ้งใจจริง

คณะ : โคลงหนึ่งมี 4 บรรทัด บรรทัดหนึ่งเรียกว่า “บาทหนึ่ง” รวม 4 บท นับเป็นหนึ่งบทหรือหนึ่งโคลง, บาทหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหน้ามีวรรคละ 5 คำ วรรคหลังของบาทที่ 1,2 และ 3 มีวรรคละ 2 คำ วรรคหลังของบาทที่ 4 มี 4 คำรวมเป็น 30 คำ

สัมผัส: สัมผัสที่บังคับตามแผนโครงสี่สุภาพ คือ :-

1. สัมผัสใน ได้แก่ คำที่คล้องจองกันและอยู่ในวรรคเดียวกัน จะเป็นสัมผัสคู่เรียงคำติดต่อกันหรือจะเป็นสัมผัสสลับ เรียงคำอื่นแทรกคั่นไว้ระหว่างคำที่สัมผัสก็ได้ สุดแต่จะเหมาะ ทั้งไม่มีกฎเกณฑ์จำกัดว่า จะต้องมีอยู่ตรงนั้นตรงนี้เหมือนอย่างสัมผัสนอก และไม่จำเป็นจะต้องใช้สระอย่างเดียวกันด้วย เพียงแต่ให้อักษรเหมือนกันหรือเป็นอักษรประเภทเดียวกันหรืออักษรที่มีเสียงคู่กันก็ใช้ได้
2. สัมผัสอักษรระหว่างวรรค คือ ให้คำสุดท้ายของวรรคหน้า สัมผัสอักษรกับคำหน้าของวรรคหลัง เช่น ขึ้น กับ เคียง, กา กับ กู่, ตา กับ ตาม, จ้อง กับ จึ่ง ดังที่ปรากฏในโคลงตัวอย่าง

เอกโท : 1. มีเอก 7 ตำแหน่ง และโท 4 ตำแหน่ง

2. ตำแหน่งเอกและโท ในบาทที่ 1 สลับกันได้ คือ เอาเอกไปไว้ในคำที่ 5 และเอาโทมาไว้ในคำที่ 4 ก็ได้ บรรดาโคลงทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นสุภาพหรือดั้นใช้สลับกันได้เสมอ
3. คำที่ 7 ของบาทที่ 1 และคำที่ 5 ของบาทที่ 2 และที่ 3 ห้ามใช้คำที่มีวรรณยุกต์
4. ห้ามใช้คำตายที่ผันด้วยวรรณยุกต์โท ในตำแหน่งโท
5. คำสุดท้ายของบท ห้ามใช้คำตายและคำที่มีรูปวรรณยุกต์ ถ้าใช้เสียงจัตวาไม่มีรูปนิยมกันว่าไพเราะดียิ่ง
6. คำที่เป็นเอกโทษคือใช้เอกในที่ผิด เช่น หน้า เขียนเป็น นำ และโทโทษ คือ ใช้โทนในที่ผิด เช่น หรือ เขียนเป็น รื้อ, เล่น เขียนเป็น เหล้น คำชนิดนี้โบราณผ่อนผันให้ใช้ได้ แต่ปัจจุบันนี้ไม่ใคร่นิยมเพราะเป็นการมักง่าย ทั้งทำให้รูปคำเสียไปด้วย

คำสร้อย : ถ้าเนื้อความยังไม่สิ้นกระแส จะเติมสร้อยลงไปในท้ายบทที่ 1 ที่ 3 และที่ 4 ก็ได้แต่ปัจจุบันนี้ไม่ใคร่จะนิยมเติมสร้อยในบาทที่ 4 จึงไม่พบเห็นในการแต่งทั่ว ๆ ไป
(กำชัย ทองหล่อ, 2545: 399-400)

ฉันท์

ฉันท์ คือ ลักษณะถ้อยคำที่กวีได้ร้อยกรองขึ้นให้เกิดความไพเราะซาบซึ้ง โดยกำหนดคณะครุลหุและสัมผัสไว้เป็นหลักฐาน

ฉันท์ในภาษาบาลีแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ ฉันท์วรรณพฤติกับฉันท์มาตราพฤติ ฉันท์ใดกำหนดด้วยตัวอักษร คือวางคณะและกำหนดเสียงหนักเบาที่เรียกว่า ครุลหุ เป็นสำคัญฉันท์นั้นเรียกชื่อว่า “วรรณพฤติ” ฉันท์ใดกำหนดด้วยมาตราคือวางจังหวะสั้นยาวของมาตราเสียงเป็น

สำคัญ นับคำลหุเป็น 1 มาตรา คำครุนับเป็น 2 มาตรา ไม่กำหนดตัวอักษรเหมือนอย่างวรรณพฤติ ฉันท์นั้นเรียกว่า “มาตราพฤติ”

ฉันท์ที่นิยมแต่งในภาษาไทยเป็นฉันท์วรรณพฤติเป็นพื้น ที่เป็นมาตราพฤติไม่ใคร่จะนิยมแต่ง เพราะจังหวะและทำนองที่อ่านในภาษาไทยไม่ไพเราะเหมือนฉันท์วรรณพฤติ แม้ฉันท์วรรณพฤติที่ท่านแปลงมาเป็นแบบในภาษาไทยแล้ว ก็ไม่นิยมทั้งหมด เท่าที่สังเกตดูในคำฉันท์เก่า ๆ นิยมเพียง 6 ฉันท์เท่านั้น ในที่นี้ยกตัวอย่าง อินทรวิเชียรฉันท์

อินทรวิเชียรฉันท์ 11

แผน

ตัวอย่าง :

ธมฺโม หเว รกฺ-
ชนใดหทัยอิง
ซื่อสัตย์วิรัติชั่ว
เว้นทิฏฐิสารัม-
พร้อมกายวจีจิต
ธรรมแลจะคุ้มครอง
ให้ปราศนิราศทุกข์
หลักฐานสถาพร
ธรรมแลจะแผ่กั้น
ตกต่ำถลำจน
ฉตฺตำ มหนฺตำ
เหมือนเมื่อวสันต์เท
ร่มใหญ่ผิกางกั้น
ธรรมดุจร่มหมาย
เหตุนี้ประชาชาติ
ยึดธรรมประจำชี
ขติ ธมฺมจารี
สติยึดประพฤติธรรม
บมิกลั้ว ณ บาปกรรม
ภกิเลสและโทษผอง
สุจริตพินิจตรอง
นรนั้นนิรันดร
ประลุสุขสโมสร
ธุระกอบก็เกิดผล
และก็กันมิให้ตน
เจอะอบายวิบัติเขว
วิย วสฺสกาเล
ชลหลั่งถะถั่งสาย
จะประกันมิเปียกกาย
เฉพาะธรรมจารี
ละประมาทประพฤติดี
วิตเถิดประเสริฐแล.

กฎ : 1. วรรค บาท บท ครุลหุและสัมผัส จงดูในแผน นอกนั้นเหมือนอุปัฏฐิตาฉันท์

2. โบราณไม่นิยมสัมผัสระหว่างคำสุดท้ายวรรคที่ 1 กับคำที่ 1 กับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 แต่บัดนี้นิยมและถือว่าไพเราะ

3. อินทรวิเชียรฉันท์ หมายความว่า ฉันท์ที่มีลีลาอันรุ่งเรืองงดงามประดุจสายฟ้า ซึ่งเป็นอาวุธของพระอินทร์

4. อินทรวิเชียรฉันท์นิยมแต่งข้อความที่เป็นบทชมหรือบทคร่ำครวญ และใช้แต่งเป็นบทสวดและบทพากย์โขนด้วย (กำชัย ทองหล่อ, 2545: 456-457)

กาพย์

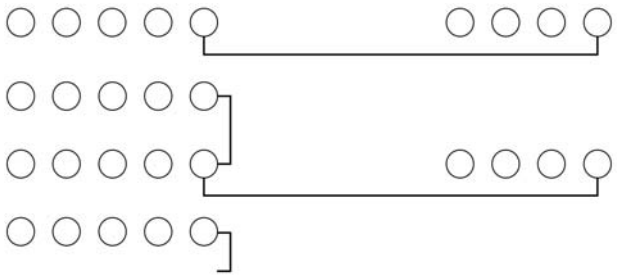
กาพย์ คือ คำประพันธ์ชนิดหนึ่ง ซึ่งกำหนดคณะ พยางค์ และสัมผัส มีลักษณะคล้ายกับฉันท์ แต่ไม่นิยมครุลหุเหมือนกับฉันท์

กาพย์ ตามความหมายเดิมมีความหมายกว้างกว่าที่เข้าใจกันในภาษาไทย คือ บรรดาบทนิพนธ์ที่กวีได้ร้อยกรองขึ้น ไม่ว่าจะเป็น โคลง ฉันท์ กาพย์ หรือ ร่าย นับว่าเป็นกาพย์ทั้งนั้น แต่ไทยเราหมายความแคบ หรือหมายความถึงคำประพันธ์ชนิดหนึ่งของกวีเท่านั้น

กาพย์ที่นิยมใช้อยู่ในภาษาไทยมี 5 ชนิด คือ กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง กาพย์สุรางคนางค์ กาพย์ห่อโคลง กาพย์ขับไม้ห่อโคลง ในที่นี้ยกตัวอย่างกาพย์ฉบัง 16

กาพย์ฉบัง 16

แผน :



ตัวอย่าง : ฉบังสิบหกคำ **ควร** ถ้อยคำสำ **นวน**
พึงเลือกให้เพราะเหมาะ **กัน**
วรรคหน้าวรรคหลังรำ **พัน** วรรคหนึ่งพึง **สรร**
ใส่วรรคละหกคำ **เทอญ**
วรรคสองต้องสี่คำ **เชิญ** แต่งเสนาะเพราะ **เพลิน**
ใครได้สดับจับ **ใจ**

กฎ : 1. บทหนึ่งของกาพย์ฉบังมีอยู่ 3 วรรค วรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 มีวรรคละ 6 คำ วรรคที่ 2 มี 4 คำ

2. ให้คำสุดท้ายของวรรคแรกสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ถ้าจะแต่งบทต่อ ๆ ไปอีกต้องให้คำสุดท้ายของบทต้นสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ของบทต่อไป

3. ความไพเราะของกาพย์ฉบังอยู่ที่การใช้คำ และเสียงของคำให้มีสัมผัสสระและอักษร คำทุกคำควรเลือกให้ได้ลักษณะ “เสียงดี ความเด่น”

4. ลักษณะดีพิเศษของกาพย์ฉบังอีกอย่างหนึ่งคือ

4.1 ให้คำที่ 1 และคำที่ 2 ของวรรคที่ 3 เป็นคำตาย (คือ คำที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้นในแม่ ก กา และคำที่มีตัวสะกดในแม่ กก กด กบ)

4.2 ให้ 2 คำหลังของวรรคต้น กับ 2 คำต้นของวรรคที่ 2 เล่นอักษรกัน

4.3 ให้คำที่ 2 ของวรรคที่ 3 เล่นอักษรหรือสัมผัสอักษรกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2

5. จะใช้คำยัติภังค์ในระหว่างวรรคก็ได้ แต่ห้ามใช้ยัติภังค์ระหว่างบท

6. จะใช้คำในวรรคหนึ่ง ๆ เกินกว่าที่กำหนดไว้บ้างก็ได้ แต่ต้องเป็นคำลหุและต้องไม่ยาวเกินไปจนขัดกับจังหวะและทำนองอ่าน

7. กาพย์ฉบัง นิยมแต่งเกี่ยวกับตอนที่เป็นพรรณนาโวหาร และแต่งเป็นบทสวดและบทพากย์โขนด้วย (กำชัย ทองหล่อ, 2545: 443-444)

กลอน

กลอน คือ ลักษณะคำประพันธที่เรียบเรียงเข้าเป็นคณะมีสัมผัสกันตามลักษณะบัญญัติเป็นชนิด ๆ แต่ไม่มีบังคับเอกโทและครุลหุ

ชนิดของกลอน แบ่งออกเป็น 3 ชนิด คือ กลอนสุภาพ กลอนตลาด และกลอนลำนำ

กลอนสุภาพ คือ กลอนที่ใช้ถ้อยคำและทำนองเรียบ ๆ แบ่งออกเป็น 4 ชนิด คือ กลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 กลอน 9 กลอนสุภาพนับเป็นกลอนหลัก เพราะเป็นหลักของบรรดากลอนทุกชนิด ถ้าเข้าใจกลอนสุภาพเป็นอย่างดีแล้ว ก็สามารถจะเข้าใจกลอนอื่น ๆ ได้โดยง่าย กลอนอื่น ๆ ที่มีชื่อเรียกไปต่าง ๆ กัน ล้วนแต่แปลงแบบวิธีไปจากกลอนสุภาพ ซึ่งเป็นกลอนหลักทั้งสิ้น

กลอนลำนำ คือ กลอนที่ใช้ ขับ ร้อง หรือ สวด ให้มีทำนองต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 5 ชนิด คือ กลอนละคร กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา กลอนขับร้อง กลอนเสภา

กลอนตลาด คือ กลอนผสมหรือกลอนคละ ไม่กำหนดคำตายตัวเหมือนกลอนสุภาพ ในกลอนบทหนึ่งอาจมีวรรคละ 7 คำ บ้าง 8 คำ บ้าง 9 คำ บ้าง คือ เอากลอนสุภาพหลายชนิดมา

ผสมกัน เป็นกลอนที่นิยมใช้ขับร้องแก้กันทั่ว ๆ ไป จึงเรียกว่า กลอนตลาด แบ่งเป็น 4 ชนิด คือ กลอนเพลงยาว กลอนนิยาย กลอนนิราศ กลอนเพลงปฏิพากย์

บาทของกลอน คำกลอนนั้นนับ 2 วรรคเป็นหนึ่งบาท ตามธรรมดากลอนบทหนึ่งจะต้องมีอย่างน้อย 2 บาท บาทแรก เรียกว่า บาทเอก บาทที่ 2 เรียกว่า บาทโท คำกลอนจะยาวเท่าไรก็ตามคงเรียกชื่อว่า บาทเอก บาทโทสลับกันไปจนจบ และต้องจบลงด้วยบาทโทเสมอ เช่น

นิราศเรื่องหัวหินก็สิ้นสุด เพราะจากบุตรภรรยามากำสรวล (บาทเอก)
เมื่ออยู่เดียวเปลี่ยวกายใจคร่ำครวญ ก็ชักชวนให้คิดประดิษฐ์กลอน (บาทโท
ใช่ชำนาญการกวีเช่นศรีปราชญ์ เขียนนิราศก็เพราะรักเชิงอักษร (บาทเอก)
บันทึกเรื่องที่เห็นเป็นตอนตอน ให้สมรมิตรอ่านเป็นขวัญตา (บาทโท)
มิใช่สารคดีมีประโยชน์ จึงมีโอดมีครวญรัญจวนหา (บาทเอก)
ตามแบบแผนบรรพกาลโบราณมา เป็นสาราเรื่องพรากจากอนงค์ (บาทโท)
- จากนิราศหัวหิน (กำชัย ทองหล่อ, 2545: 417)

หลักนิยมทั่วไปของกลอน

1. คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ไม่ควรใช้คำที่มีเสียงเหมือนกัน หรือคำที่ใช้สระและตัวสะกดในมาตราเดียวกันเช่น

ก. ในไพรสณฑ์พรั่งด้วย**พฤกษา** แนวนาน่ารักด้วยปัก**ษา**
ข. เขาเดินทุ่งมุ่งลัดตัดมาร**ดา** มั่นหมายมาเพื่อยับยั้งเค**หา**
ค. เห็นนกน้อยแนบคู่คิดถึง**น้อง** มันจับจ้องตรงส่งเสียง**ร้อง**

2. คำที่รับสัมผัสในวรรคที่ 2 และที่ 4 ควรให้ตำแหน่งสัมผัสตกอยู่ที่พยางค์สุดท้ายของคำ ไม่ควรให้สัมผัสที่ต้นคำหรือกลางคำ ถ้าเป็นกลอนขับร้องต้องระวังเป็นพิเศษ เพราะจะทำให้เสียความในเวลาขับร้อง

3. คำสุดท้ายของวรรค ควรใช้คำเต็ม ไม่ควรใช้ครึ่งคำหรือคำยัติภังค์ เว้นไว้แต่แต่งเป็นกลบทยัติภังค์ โคลง ฉันท์ หรือกาพย์ การแยกคำออกคนละครึ่งในระหว่างวรรคไม่ควรใช้ เช่น

อันถ้อยคำของท่านั้นเป็น **สา** **มานย์** วาจาฟังไปไม่เกิด **หรร**
ษารมณ์ เลยสักนิดเพราะผิด **จรร** **ยา** ทั้งนั้นไร้ศิลฉันสิ้น **อา** (วรณ์)

4. ไม่ควรใช้ภาษาอื่นที่ยังมิได้รับรองมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของภาษาไทย เช่น

โอ**ไมเดียร ดาริ่ง** มิ่งสมร **บิวตี้ฟูล** สุนทร หฤหรรษ์
แม่ชื่นจิต **สวิตฮารต** จะคลาดกัน ใจป่วนปั่น หันเห **เซกู๊ดบาย**

ส่วนคำบาลีและสันสกฤตใช้ได้ เพราะนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของภาษาไทย แต่ต้องแปลงรูปคำเสียก่อนจะนำมาใช้ทั้งหมดไม่ได้

5. ไม่ควรใช้ “ภาษาแสลงโสต” คือ ถ้อยคำที่พูดด้วยความตลกคะนอง หยาบโลน หรือเปรียบเทียบกับของหยาบ ซึ่งใช้กันอยู่ในกลุ่มชนส่วนน้อยและรู้กันแต่เฉพาะในวงแคบ ๆ เช่นคำว่า ม่องเท่ง, จำหนับ, จ้ำบ๊ะ, ตั๊กฉี้ก, ถังแตก, ยกล้อ ฯลฯ (กำชัย ทองหล่อ, 2545: 418)

ในที่นี้ยกตัวอย่าง กลอนสุภาพ ชนิดกลอน 8

กลอน 8

แผน :

ตัวอย่าง :

ถึงบางบอน ย้อนคิด ถึงเรื่องเก่า โบราณเล่า ว่าบอน ซ่อนไม่ได้
มันคันยิบ คันยับ จับหัวใจ ถ้าพูดออก บอกได้ ก็หายคัน
รู้อะไร นิ่งอั้น มันคันปาก ให้นึกอยาก พูดยิ่ง ทุกสิ่งสรรพ์
ขยายออก บอกใคร ได้ทุกวัน หายอัดอั้น คันปาก เพราะอยากบอน
- จาก นิราศวัดสิงห์
(กำชัย ทองหล่อ, 2545: 420)

กฎ: 1. ใช้คำวรรคละ 8 คำ คำสุดท้ายของวรรคหน้าทุกวรรค ต้องสัมผัสกับคำที่ 3 หรือคำที่ 5 ของวรรคหลัง ส่วนสัมผัสในจะใช้สัมผัสคู่หรือสัมผัสสลับก็ได้ นอกนั้นให้ดูกฎในกลอน 6

2. เส้นที่โยงไว้ในวรรคเดียวกัน หมายความว่าสัมผัสใน จะใช้อย่างคู่บนหรือคู่ล่างก็ได้หรือจะใช้คำที่ 5 สัมผัสคู่กับคำที่ 6 ก็ได้ และใช้แบบนี้ทุกวรรค

ร่าย

ร่าย เป็นชื่อของคำประพันธ์ชนิดหนึ่ง ซึ่งไม่กำหนดว่าจะต้องมีบทหรือบาทเท่านั้นจะแต่งให้ยาวเท่าไหรก็ได้ เป็นแต่ต้องเรียงคำให้คล้องจองกันตามข้อบังคับเท่านั้น ลักษณะบังคับต่าง ๆใช้อย่างเดียวกับโคลง 2 และโคลง 3

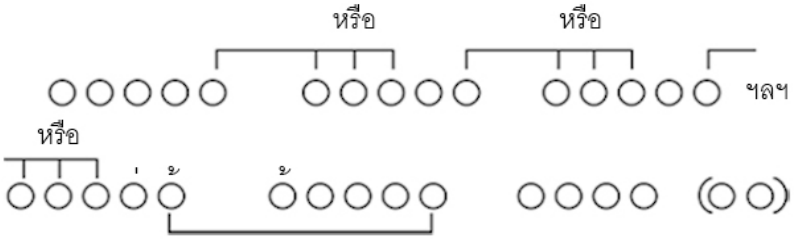
คำว่า “ร่าย” แปลว่า อ่าน, เสก หรือ เดิน ร่ายแบ่งออกเป็น 4 ชนิด คือ

1. ร่ายสุภาพ
2. ร่ายดั้น
3. ร่ายโบราณ
4. ร่ายยาว

ในที่นี้ยกตัวอย่าง ร่ายสุภาพ

ร่ายสุภาพ

แผน :



ตัวอย่าง : ลูกเอยจงฟัง**คำ** เงี่ยโสต**จำ**คำ**แม่** อย่า**แส่**สู่เรื่อง**ราว**
อย่าทำ**ฉาว**ทาง**ชั่ว** อย่า**มั่ว**สุมคน**พาล** อย่าอวด**หาญ**สู้**ศึก**
อย่าเหิม**ฮึก**อวด**ห้าว** จักเดาะ**ร้าว**กลาง**คัน** **ขวัญ**ใจจำวาจา
มาร**ดา**สอนสั่ง**ไว้** จงอย่าลืมเลือน**ให้** หมั่นน้อมคำนึง เนืองเทอญ

บัญญัติ : จัดเป็นวรรคละ 5 คำ หรือจะเกินกว่า 5 คำบ้างก็ได้ แต่ไม่ควรเกิน 5 จังหวะในการอ่าน จะแต่งยาวสักกี่วรรคก็ได้ แต่อีกสามวรรคก่อนจะจบ จะต้องเป็นโคลง 2 สุภาพเสมอ

สัมผัส : คำสุดท้ายของวรรคหน้าต้องสัมผัสกับคำที่ 1, 2 หรือ 3 ของวรรคต่อ ๆ ไป เว้นแต่สองวรรคสุดท้าย ถ้าคำสุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสเป็นเอกหรือโท คำที่รับสัมผัสในวรรคต่อไปจะต้องเป็นเอกหรือเป็นโทเช่นเดียวกัน

เอกโท : มีเอก 3 กับโท 3 เช่นเดียวกับโคลง 2 สุภาพ

คำเป็นคำตาย : ถ้าคำที่ส่งสัมผัสเป็นคำเป็นหรือคำตาย คำที่รับสัมผัสก็ต้องเป็นคำเป็นหรือคำตายด้วย แต่คำสุดท้ายของบท ห้ามใช้คำตายหรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์

คำสร้อย : เดิมสร้อยในตอนสุดท้ายของบทได้อีก 2 คำ หรือจะเติมทุก ๆ วรรคก็ได้ แต่พอถึงโคลง 2 ต้องงด เว้นไว้แต่สร้อยของโคลง 2 เอง สร้อยชนิดนี้จะต้องให้เหมือนกันทุกวรรค เรียกชื่อว่า “สร้อยสลับวรรค”

กล

กล คือ บทกวีนิพนธ์ที่กวีได้บัญญัติลักษณะบังคับเพิ่มเติมลงไปเป็นพิเศษกว่าที่มีอยู่เดิม หรือยักย้ายวิธีร้อยกรองโดยเรียงรูปคำพลิกแพลงเป็นกระบวนต่าง ๆ ให้ผิดแผกไปกว่าปรกติ เป็นการเล่นถ้อยคำสัมผัสและอักษรให้เกิดรสไพเราะเป็นพิเศษแล้วตั้งชื่อใหม่ตามวิธีนิยมของผู้ที่คิดแบบขึ้น จึงเกิดมีชื่อมากมายหลายชนิดไม่รู้จบ บางอย่างก็มีลักษณะคล้ายกับคำทายที่ตั้งเป็นปริศนาไว้ ซึ่งผู้อ่านจะต้องใช้ความคิดพินิจพิจารณาจึงจะอ่านได้ถูกต้อง แต่ถึงแม้จะยักเยื้องไปอย่างไรก็ตาม วิธีการประพันธ์ก็คงเป็นโคลง ร่าย กลอน กาพย์ ฉันท์ ตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

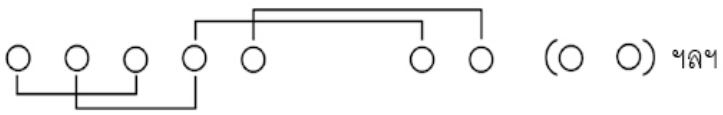
กลแบ่งออกตามชนิดของคำประพันธ์ที่แต่งขึ้น คือ โคลงกล ร่ายกล กลอนกล กาพย์กล และฉันท์กล ในที่นี้ยกตัวอย่าง โคลงกลบท

โคลงกล คือ โคลงสุภาพหรือโคลงดั้น แต่ได้ยักเยื้องถ้อยคำสัมผัสและซ่อนเงื่อนซ่อนคำให้เป็นกระบวนและทำนองต่าง ๆ ตามปรกติมักเป็นโคลง 4 สุภาพหรือโคลง 4 ดั้น แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ โคลงกลบทกับโคลงกลอักษร

โคลงกลบท คือ โคลงที่มีลักษณะบัญญัติพิเศษเพิ่มเติมแปลกไป โดยวางสัมผัสหรือคำยักเยื้องให้เป็นกระบวนต่าง ๆ แล้วตั้งชื่อให้แปลกไปตามความคิดเห็นของท่านผู้บัญญัติแบบขึ้น ส่วนเอกโทและสัมผัส ก็เป็นอย่างโคลงสุภาพหรือโคลงดั้นธรรมดา มีลักษณะต่าง ๆ กัน ดังจะยกมาอธิบายพอเป็นแบบอย่างเท่าที่เห็นสมควรดังนี้

โคลงกลบทอักษรสลับ

แผน:



ตัวอย่าง:

รำพึงเร่งพี่ให้ พี่หา นางแฮ
จากนุชจากนานมา นึกม้าน
นางเดียวแนบแดอา ดูรอก พี่เอย
หักจิตห่างเจ้าต้าน จิตต้องเจ็บตน

กฎ: 1. แผ่นที่เขียนไว้นั้นแสดงสัมผัสเพียงบาทเดียว ส่วนอีกสามบาทมีสัมผัสเหมือนกันจึงมิได้แสดงไว้ คือ ให้คำที่ 1 กับคำที่ 3, คำที่ 2 กับคำที่ 4, คำที่ 4 กับคำที่ 6 และ

คำที่ 5 กับคำที่ 7 ของทุก ๆ วรรคเป็นอักษรชนิดเดียวกันหรือเป็นอักษรที่มีเสียงคู่กัน แต่อย่าให้คำที่ 1 กับคำที่ 2, คำที่ 3 กับคำที่ 4, และคำที่ 5 เป็นอักษรชนิดเดียวกัน 2. ตัวอย่างที่แสดงไว้นั้นเป็นโคลง 4 สุภาพ เพราะฉะนั้นเอกโทและสัมผัสปรกติจึงเป็นเหมือนโคลง 4 สุภาพทุกแห่ง ถ้าจะแต่งเป็นโคลงดั้นก็ได้

นอกจากนี้อรวรรณ บรรจงศิลป (2546 : 206) กล่าวว่า การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้อง เสียงร้องก็ยังสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ต่อผู้ฟังได้ เนื่องจากเสียงร้องมีคุณลักษณะพิเศษซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ รวมทั้งคุณภาพเสียงร้องและลีลาการร้องที่แตกต่างจากการอ่านหรือพูด ดังนั้นการร้องเพลงจึงเป็นศิลปะที่สามารถดึงดูดให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอ่อนไหวและมีอารมณ์ร่วมต่อเสียงร้องนั้นได้

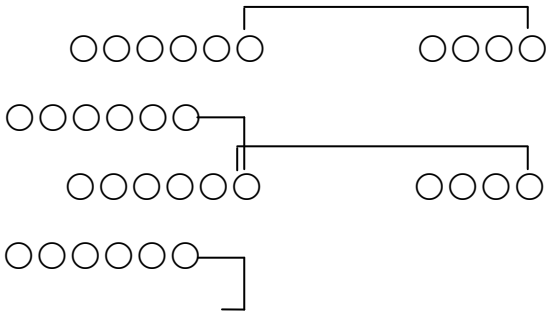
จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า การแต่งเพลงนั้นบทเพลงจะต้องประกอบด้วย จังหวะ ทำนองเพลง พื้นผิว คุณภาพทางดนตรี และคีตลักษณ์ โดยมีหลักวิธีการแต่งเพลง 3 วิธี คือ 1) การแต่งเพลงขึ้นมาใหม่ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่ง 2) การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น 3) แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่ โดยมิได้เปลี่ยนแปลงอัตราแต่อย่างใด แต่สร้างทำนองและลีลาของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไป ทั้งนี้การแต่งเพลงจะต้องคำนึงถึงความไพเราะและความกลมกลืนทั้งบทร้องและทำนองเพลง อีกทั้งต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีในการผสมวง เพื่อให้ได้เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีความกลมกลืนกัน

4.1 เนื้อร้องที่เป็นบทกวีนิพนธ์ช่วงโหมโรง

ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะข้อบังคับของคำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ มีแนวคิดที่สร้างสรรค์ เนื้อหา รูปแบบและความไพเราะ โดยนำลักษณะการแต่งคำประพันธ์แบบกาพย์ฉบัง 16 ของอาจารย์บรรจง ชาครัตพงศ์

โดยเลือกใช้บทกวีนิพนธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 มาใช้เป็นบทสดุดี เนื่องจากคำประพันธ์มีท่วงทีลีลาที่เหมาะสม บรรจง ชาครัตพงศ์ กล่าวถึง กาพย์ฉบังว่า บทหนึ่งมี 3 วรรค วรรคแรก 6 คำ วรรคที่ 2 4 คำ วรรคที่ 3 6 คำ รวม 1 บท มี 16 คำ กาพย์ฉบัง 16 เนื้อเรื่องที่ใช้แต่ง คือ แต่งเป็นบทสดุดี บทไหว้ครูหรือเรื่องทั่วไปในการบรรยายความ (บรรจง ชาครัตพงศ์ , 2551 : 145-147) แผนผังดังนี้

กาพย์ฉบัง 16



ตัวอย่าง บทสดุดี

ปวงข้าขอถวายบังคม พระบาทปฐม
บรมนาถจักรี
ซึ่งปราบขุกเข็ญไพรี ก่อสร้างกรุงศรี
อมรรัตนโกสิทร์
ประดิษฐานบรมวงศ์จักริน ครอบครองแผ่นดิน
ดิลกพิภพไอศวรรย์

ตัวอย่าง บทไหว้ครู

คาบนี้ข้า ฯ ขอประณม หัตถ์เหนือศิโรตดม
เบญจางคประดิษฐ์สดุดี
บังคมสมเด็จชินสีห์ สรรเพชญ์ผู้มี
มหิธานุภาพไพศษล ฯ

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทกวีนิพนธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 ประพันธ์ 5 บท เป็นบทสดุดีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ดังนี้

แดนใดในพื้นธรนินทร์ ฤาเทียบแผ่นดิน
แห่งองค์มหาราชา
ร่มใดในพื้นพสุธา จักร่มเย็นกว่า
ร่มฉัตรกษัตริย์ชาติไทย
พระเดชปกป้องคุ้มให้ ปราศจากผองภัย
ด้วยพระเมตตาปรานี

ทรงครองแผ่นดินถิ่นนี้ โดยธรรมบารมี
เพื่อสุขแห่งชนชาวสยาม
พระเกียรติปรากฏงดงาม ทุกทั่วเขตคาม
สรรเสริญพระมหาราชา

การนำเสนอก่อนเข้าสู่บทประพันธ์เพลง มีการกล่าวบทประพันธ์ (กาพย์ฉบัง 16) ความหมายของบทประพันธ์ หมายถึง ในผืนแผ่นดินใดไม่เท่าผืนแผ่นดินที่มีพระมหากษัตริย์ของไทย พระองค์ให้ความช่วยเหลือชาวไทย พระองค์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อพสกนิกร ช่วยให้ประชาชนได้รับความสุขภายใต้พระบารมีที่พระองค์มีให้เสมอมา

บทประพันธ์นี้จะเริ่มในช่วงโหมโรง ห้องที่ 3-30 โดยมีการบรรเลงของวงออร์เคสตราในช่วงนี้ กลุ่มเครื่องสายบรรเลงลากเสียงในจังหวะยาวและเบาไปพร้อมกับการอ่านบทประพันธ์กาพย์ฉบัง 16

4.2 **เนื้อร้องในช่วงดนตรีสี่ภาค**

บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจจากการเห็นพระราชกรณียกิจของพระองค์ เนื้อหาของเพลงเป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดี ความซาบซึ้งของพสกนิกรในพระมหากรุณาธิคุณที่พระองค์ทรงมีต่อปวงประชาตลอดมา เพื่อหวังปลุกจิตสำนึกคนไทยทั้งประเทศให้ร่วมกันสร้างความดี มีความสามัคคี มีความเอื้ออาทรกันและมีความสุขกับการดำเนินชีวิตอย่างพอเพียง ตามที่พระองค์ทรงสอนประชาชนชาวไทย รูปแบบการขับร้องมีทั้งร้องเดี่ยวชาย-หญิงและการขับร้องประสานเสียง ตามความเหมาะสม

เนื้อร้อง

(ภาคกลาง)

มิ่งขวัญเกรียงไกรผไทก้องหล้า
เปี่ยมด้วยเมตตา ศรัทธาล้นเกล้าชาวไทย
จะร้อนจะหนาว ทรงก้าวมิเคยหวั่นไหว
เด็ดเดี่ยวพระหฤทัย เกริกไกรองค์ภูมิพล ฯ
* ทั่วแคว้นแดนไกลใครใครกล่าวขาน
ชื่นชมประสาน กังวานไปทุกแห่งหน

ร่มเกล้าเสกสรรค์ มุ่งมั่นเพื่อไทยทุกคน
พระเกริกเกียรติกมล ผองชนแซ่ซ้องเกรียงไกร
ร่วมร้อยรวมใจ เราไทยเปรมปรีด์
เทิดสดุดี ทรงมีพิสุทธิ์สดใส
ธ ทรงเกษม ปลื้มเปรมพระหฤทัย
น้อมเกล้าเทิดไท้ ถวายพระภูมิพล ฯ
(ซ้ำ *)

เนื้อร้อง
(ภาคเหนือ)

ไตรรงค์พลิ้วสบัดเด่นชัดทั่วไทย
พลิ้วปลิวไสวอยู่กลางใจทุกคน
สื่อสัญลักษณ์สร้างสรรค์
ที่ยึดมั่นผองเราทุกคน เราทุกคนคือไทย
พ่อแห่งสยาม พระนามเกริกก้อง
ชาติชนสกลแซ่ซ้อง เราต้องภูมิใจไว้
ไทยรวมเชิดชู เพราะรู้เพราะเห็นเป็นร่มโพธิ์ของไทยทุกคน
พ่อสอนให้ฉันรักษ์ป่า รักษ์ดิน
รักษ์น้ำ รักษ์ถิ่น พอกินพอเพียงของตน
ดินชุ่มน้ำใสผองไทยเบิกบานกมล
ไม่อด ไม่จน เพราะพระบารมี

เนื้อร้อง
(ภาคอีสาน)

สถิตเหนือดวงใจลูกไทยทั้งผอง
ก้มกราบภาพฝ่าละออง เพ่งพิศมองบูชาทุกคืน
ดุจมีมนต์ขลังเป็นพลังที่แสนยั่งยืน
เอนกายหลับไปจนตื่น ชีวิตชุ่มชื่นล้ำกำลังใจ
เหนื่อยมากยากเย็นไม่เว้นทรงงาน
เสโทใสซึมผสาน หยดผ่านพระนาสิกไป
ทรงคิดค้นคว้า แก้ปัญหาชลประทานได้

วาดแผนบนพื้นผืนทราย
ช่วยชาวนาคลายจากความแห้งแล้ง

เนื้อร้อง
(ภาคใต้)

ทิวเขาเรียงราย ดาวใต้เฉิดฉันท์
ดั่งแสงตะวัน สอดส่องผ่องใส
เด่นกูรูรองเง็ง ดีเก่งพี่น้องผองใต้
ต่างเราพี่น้องไทย อุ่นใจเพราะไทยร่มเย็น
น้ำตกงามตาจากผาสูงชัน
ทอแสงตะวัน นั่นรุ้งงามฟองน้ำกระเซ็น
นกยูงเยื้องย่างอวดแววหางรำแพนดูเด่น
อิสานประสานได้เห็น กลาง-เหนือ-ตะวันออก-ไทย
แต่หนึ่งในใจที่ไทยผูกพัน
เทิดเป็นมิ่งขวัญ แม้ชีวันพร้อมยอมมอบได้
เย็นศิระเพราะพระบารมีป้องศรีผไท
แผ่นดินแห่งไท้ พ่อภูมิพลฯ
แผ่นดินแห่งไท้ พ่อภูมิพล ฯ

เนื้อร้องบทส่งท้าย (ขับร้องประสานเสียง)

ทรงเปี่ยมล้นด้วยพระกรุณา
ปกป้องประชามิให้ลำเค็ญ
เปรื่องปราดศาสตร์ศิลป์
ทรงเป็นหนึ่งเดียวที่เห็น ธ ยิ่งยง
พระบริบาลเย็นทั่วผ ไท
พระทรงรักไทยนี้ให้ดำรง
บารมีมหาราชชูชาติมั่นคง
ทูนเทิดพระองค์เป็นตำนาน
บารมีมหาราชชูชาติมั่นคง
ทูนเทิดพระองค์ทรงพระเจริญ

4.3 เทคนิคการประพันธ์

4.3.1 เทคนิคการประพันธ์ที่มาจากดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music)

ดนตรีพื้นบ้าน คือ ดนตรีที่ใช้หรือบรรเลงกันตามภูมิภาคต่าง ๆ โดยสืบทอดแนวคิดและวิธีการบรรเลงต่อกันมาตั้งแต่สมัยโบราณผ่านหลายช่วงอายุคน ในแต่ละภูมิภาคก็จะมีดนตรีพื้นบ้านของตัวเอง อาจถือได้ว่าดนตรีพื้นบ้านสามารถสะท้อนให้เห็นสังคม ขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม หรือวิถีชีวิตของประชาชนในแต่ละภูมิภาค ดนตรีพื้นบ้านจะมีความเกี่ยวพันธ์กับวิถีชีวิตของประชาชนในพื้นที่นั้นเสมอ บางครั้งดนตรีพื้นบ้านจะถูกนำไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ เช่น การบรรเลงเพลงบัวลอยในงานศพ อาจใช้ดนตรีเพื่อเป็นกุศโลบายต่าง ๆ หรือใช้ดนตรีเพื่อการรวมกลุ่มทำกิจกรรมของหมู่บ้าน เช่น การร้องเพลงเกี่ยวข้าว จะเห็นได้ว่าดนตรีพื้นบ้านมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของประชาชนแต่ละท้องถิ่น อาจกล่าวได้ว่าดนตรีพื้นบ้านถือเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งก็เป็นได้

จากการศึกษาผู้วิจัย พบว่า ดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคในประเทศไทยมีลักษณะของดนตรีที่เหมือนกันและแตกต่างกันในรายละเอียด ในตัวอย่างที่มีความเหมือนกันอาทิเช่น ดนตรีพื้นบ้านในทุกภูมิภาคจะมีการใช้แนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) เหมือนกัน สังเกตได้จากจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงในวง ซึ่งจะบรรเลงรูปแบบของจังหวะซ้ำไปซ้ำมาจนจบเพลง เราเรียกรูปแบบของจังหวะนี้ว่า “หน้าทับ” ในบทเพลงพื้นบ้านแต่ละบทเพลงจะใช้จังหวะหน้าทับที่ไม่เหมือนกัน นอกจากเรื่องของการใช้แนวทำนองยืนพื้นที่มีเหมือนกันแล้ว ยังพบว่าเนื้อดนตรี (Texture) ของดนตรีพื้นเมืองในทุกภูมิภาคมีลักษณะที่เหมือนกัน โดยได้ทำการศึกษาและตั้งข้อสังเกตว่า เนื้อดนตรีของดนตรีพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคมีลักษณะที่เรียกว่า “ดนตรีแปรแนว” (Heterophony) คือ ลักษณะของดนตรีที่มีหลายแนวบรรเลง แต่ละแนวจะบรรเลงทำนองเดียวกัน แต่จะมีการแปรทำนองในแต่ละแนว เนื้อดนตรีแปรแนวจึงเป็นอีกลักษณะที่เด่นชัดของดนตรีพื้นบ้าน

ถึงแม้ว่าดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคจะมีลักษณะที่เหมือนกันในบางอย่าง แต่ก็มีจุดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละภูมิภาคแตกต่างกันไป จุดที่แตกต่างกันนั้น อาจเกิดจากวัฒนธรรม วิถีชีวิตหรือภูมิปัญญาของแต่ละท้องถิ่น แม้กระทั่งเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็มีความแตกต่างกันเช่น เสียงแคนของภาคอีสานกับเสียงปี่กาหลอของภาคใต้ ลักษณะของความแตกต่างนี้จึงเป็นจุดที่สามารถบ่งบอกให้รู้ถึงที่มาของบทเพลงว่า เป็นเพลงพื้นบ้านของภูมิภาคใด

จากการที่ได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค จึงมีแนวคิดที่จะนำเทคนิค หรือคุณลักษณะบางอย่างของดนตรีพื้นบ้าน มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง เทคนิคที่ผู้ประพันธ์ได้ประยุกต์ใช้มาจากดนตรีพื้นบ้านมีดังนี้

แนวซ้ำยืนพื้น คือ แนวทำนองที่บรรเลงซ้ำไปซ้ำมาคงที่ ในดนตรีพื้นบ้านของไทย พบการใช้ลักษณะของแนวทำนองยืนพื้นมาก ถือได้ว่าแนวทำนองยืนพื้นเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการใช้เทคนิคดังกล่าวในบทเพลงและนำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม โดยใช้เทคนิคแนวทำนองยืนพื้นในการประพันธ์บทเพลงหนึ่งในสยามหลายแห่งในบทเพลงดังในภาพที่ 19 มีแนวทำนองทั้งหมด 3 แนว ซึ่งทุกแนวจะบรรเลงในลักษณะของเทคนิคแนวทำนองยืนพื้น แนวทำนองทั้งสามแนว ได้แก่ แนวทำนองที่หนึ่งอยู่ในแนวเสียงเพอคัชเชินที่หนึ่ง ใช้ไซโลโฟนบรรเลงแนวทำนองที่สองอยู่ในแนวเสียงวิโอลาและเชลโล แนวทำนองที่สามอยู่ในแนวเสียงดับเบิลเบส

ภาพที่ 19 เทคนิคแนวทำนองยืนพื้น

เนื้อดนตรีแบบดนตรีแปรแนว เป็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญอีกอย่างหนึ่งของดนตรีพื้นบ้าน ในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม มีการใช้เนื้อดนตรีแบบดนตรีแปรแนวหลายช่วง ในภาพที่ 20 แนวเสียงของเครื่องสายมีลักษณะของเนื้อดนตรีแบบดนตรีแปรแนว ทำนองในแนว

เสียงดับเบิลเบส จะบรรเลงทำนองที่มีระยะความถี่ของห่างกว่าทำนองในแนวเสียงเชลโล วิโอลา และไวโอลิน โดยในแนวเสียงไวโอลินมีทำนองที่มีความถี่มากที่สุด แต่ทำนองทั้งหมดที่กล่าวมามีลักษณะที่เหมือนกันคือ มีทิศทางของทำนองที่ไปในทิศทางเดียวกัน เสียงของทำนองก็มีความใกล้เคียงกัน กล่าวได้ว่าทำนองในแนวเสียงเครื่องสายทั้งหมดเป็นทำนองเดียวกันแต่บรรเลงต่างกัน อธิบายโดยละเอียดได้ว่า ทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงดับเบิลเบส แนวทำนองที่อยู่ในแนวเสียงวิโอลากับเชลโลเป็นแนวทำนองที่แปรมาจากทำนองของแนวเสียงดับเบิลเบส และแนวทำนองในแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่งและไวโอลินที่สองเป็นแนวทำนองที่แปรมาจากทำนองในแนวเสียงวิโอลาและเชลโล

ภาพที่ 20 การใช้เนื้อดนตรีแบบดนตรีแปรแนว

เสียงหึ่ง (Drone) คือเสียงที่ค้างยาวเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยหลายชนิดจะมีเสียงหึ่งดังออกมาระหว่างบรรเลงทำนอง เช่น แคน พิณอีสาน เป็นต้น ไม่เพียงแต่เครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยเท่านั้นที่มีเสียงหึ่ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านของประเทศอื่น ๆ ก็มีลักษณะของเสียงหึ่งดังออกมาระหว่างบรรเลงเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ปี่สก๊อตของประเทศสก๊อตแลนด์ ซีตาร์ของประเทศอินเดีย ปี่น้ำเต้าของประเทศจีน เป็นต้น เสียงหึ่งจึงเป็นลักษณะที่บ่งบอกถึงความเป็นดนตรีพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี

ในภาพที่ 21 เป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่งที่อยู่ในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม จากตัวอย่างจะเห็นว่าแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่งจะบรรเลงโน้ตที่มีระดับเสียงเดิมซ้ำไปเรื่อย ๆ ในขณะเดียวกันแนวเสียงของฟลูต โอโบ คลาริเน็ตและเพอคัชชิน บรรเลงทำนองหลัก ส่วนแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์นกับทรอมโบนบรรเลงเป็นเสียงคอร์ด ซึ่งปรากฏว่ามีการเปลี่ยนเสียงคอร์ด ในขณะที่แนวเสียงไวโอลินที่หนึ่งไม่มีการเปลี่ยนระดับเสียงแต่ยังคงบรรเลงระดับเสียง

เดิมอยู่ตลอดเวลา ลักษณะการบรรเลงในแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่ง เป็นเทคนิคที่ประยุกต์มาจากลักษณะของเสียงหึ่ง โดยใช้ในลักษณะของการซ้ำโน้ต

ภาพที่ 21 การใช้เทคนิคที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่งในรูปแบบการซ้ำโน้ต

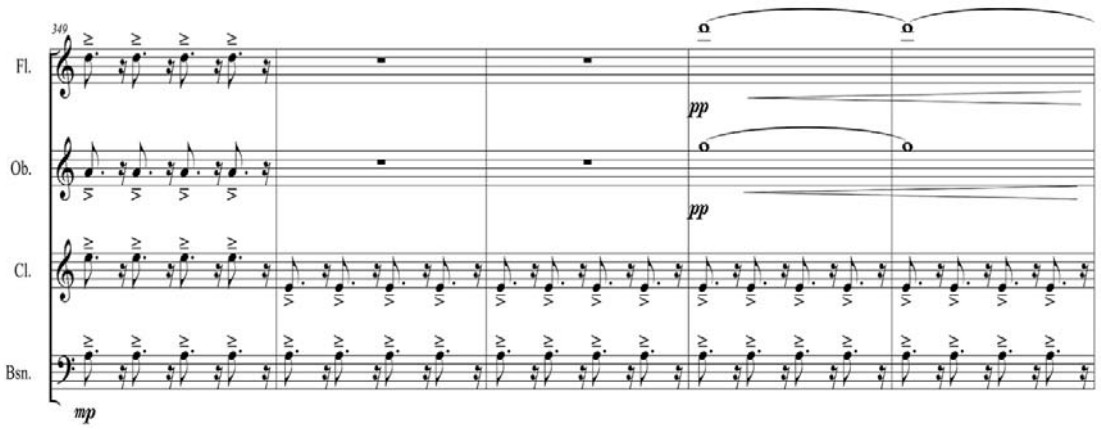
ในภาพที่ 22 เป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่งเช่นกัน แต่เป็นการประยุกต์ในลักษณะการลากเสียงค้างไว้ แนวเสียงวิโอลากับแนวเสียงเชลโลบรรเลงโน้ตในลักษณะของการลากเสียงยาวค้างไว้ ในขณะที่แนวไวโอลินที่หนึ่งบรรเลงทำนองหลัก ส่วนในแนวเสียงเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต จะบรรเลงโน้ตที่มีลักษณะของการลากเสียงยาวสอดคล้องกับแนวเสียงวิโอลากับเชลโลในบางช่วง สลับกับบรรเลงทำนองที่เลียนมาจากแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่ง ลักษณะของการลากเสียงยาวของวิโอลา เชลโลและเครื่องลมไม้ เป็นลักษณะที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่งของดนตรีพื้นบ้าน

ภาพที่ 22 การใช้เสียงหึ่งในลักษณะของการลากเสียงยาว

4.3.2 เทคนิคที่ประยุกต์จากเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

เอกลักษณ์ที่สำคัญของดนตรีพื้นบ้าน คือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงเกิดจากภูมิปัญญาของท้องถิ่นนั้น แต่ละภาคจะมีความแตกต่างกันทั้งเสียง รูปร่างและวิธีการบรรเลง ทำให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างกัน อาจเกิดจากภูมิปัญญา วิถีชีวิต หรือขนบธรรมเนียมที่แตกต่าง ในบางครั้งเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอาจสื่อถึงความรู้สึกและวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นนั้น เนื่องจากเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีพื้นบ้านแต่ละภูมิภาค ทำให้ดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคมีเสน่ห์ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นเรื่องที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

ในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม มีแนวคิดที่จะนำเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาดัดแปลงให้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบรรเลง เพื่อจำลองเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านและใช้สื่อถึงภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ในภาพที่ 23 เป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคที่ประยุกต์มาจากเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน แนวทำนองในแนวเสียงเครื่องลมไม้ทั้งหมดเป็นการบรรเลงเลียนแบบเสียงแคนของภาคอีสาน เป็นการประยุกต์โดยการนำลักษณะของเสียงแคนมาบรรเลงโดยเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ทำให้เสียงที่ได้มีลักษณะคล้ายเสียงทำนองของแคนแต่มีสีสันของเสียงที่แตกต่างจากเสียงแคน



ภาพที่ 23 การเลียนเสียงแคนโดยใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบรรเลง

4.3.3 เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ

ในบทประพันธ์เพลง "หนึ่งในสยาม" นอกจากจะใช้เทคนิคการประพันธ์ที่มาจากดนตรีพื้นเมืองแล้ว ผู้วิจัยได้มีการใช้เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ เพื่อเพิ่มความหน้าสนใจให้กับบทเพลงและทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยเลือกเทคนิคที่มีความเหมาะสมมาใช้ดังต่อไปนี้

เนื้อดนตรีแบบหลากทำนอง (Polyphony)

เนื้อดนตรีแบบหลากทำนองเป็นลักษณะของเนื้อดนตรีมีลักษณะที่ซับซ้อน โดยได้นำ

ลักษณะของเนื้อดนตรีแบบหลากทำนองมาใช้ในรูปแบบของผู้วิจัยเอง ไม่ได้อ้างอิงวิธีการใช้ตามหลักการทางทฤษฎีในการประพันธ์อย่างเคร่งครัด การนำเนื้อดนตรีแบบหลากทำนองมาใช้ในแนวทางของผู้วิจัยนั้นเป็นการประยุกต์ใช้ โดยเป็นการนำลักษณะรูปร่างของเนื้อดนตรีแบบหลากทำนองมาใช้เพียงเท่านั้นและผสมผสานกับเทคนิคดนตรีที่มาจากดนตรีพื้นบ้านที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น

เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียง (Imitation)

การเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงมีลักษณะเป็นการบรรเลงทำนองสลับกันระหว่างแนวเสียง โดยทำนองที่บรรเลงสลับกันนั้นจะมีลักษณะเดียวกัน อาจเป็นทำนองที่มีระดับเสียงต่างกันก็ได้ แต่จะมีรูปร่างของทำนองที่เหมือนกัน ทำให้เกิดความรู้สึกของเสียงที่สะท้อนกันซึ่งทำให้บทเพลงดูมีสีสันขึ้นมาก ได้ใช้เทคนิคดังกล่าวในบทประพันธ์เพลง "หนึ่งในสยาม" หลายแห่งดังในภาพที่ 24 เป็นการใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงในกลุ่มเครื่องลมไม้ เริ่มต้นที่แนวเสียงคลาริเน็ตบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ ในห้องถัดมาทำนองเดิมได้ย้ายให้ไปบรรเลงโดยโอโบในระดับเสียงเดียวกัน ต่อจากนั้นทำนองถูกย้ายกลับมาบรรเลงโดยแนวเสียงคลาริเน็ต แต่ทำนองที่บรรเลงในครั้งนี้มีลักษณะคล้ายกับทำนองที่ผ่านมา แต่มีระดับเสียงที่ต่างกัน หลังจากนั้นทำนองดังกล่าวถูกย้ายไปบรรเลงโดยแนวเสียงโอโบ จากตัวอย่างเป็นลักษณะของการใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียง

ภาพที่ 24 การใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม

4.4 ลักษณะทางดนตรี

บทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยามเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราร่วมกับการขับร้องและขับร้องประสานเสียง มีความยาวประมาณ 40 นาที โครงสร้างของบทเพลงแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่ ส่วนที่ 1 โหมโรง ส่วนที่ 2 ดนตรีสี่ภาค ส่วนที่ 3 บทส่งท้าย ทั้ง 3 ส่วนนี้บรรเลงต่อกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.4.1 **<u>ส่วนที่ 1</u> โหมโรง**

ในส่วนนี้เป็นส่วนแรกเริ่มของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม โครงสร้างของส่วนที่หนึ่งนี้แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นช่วงเริ่มต้นเข้าสู่บทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม โดยเริ่มจากการอ่านบทกวีนิพนธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16 เริ่มห้องที่ 1-30 ดังภาพที่ 25 และวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ลักษณะการบรรเลงของวงออร์เคสตราในช่วงนี้มีลักษณะเป็นการลากเสียงในจังหวะยาวและเบาของกลุ่มเครื่องสาย เพื่อไม่ให้กระทบต่อการอ่านบทกวีนิพนธ์ โดยใช้เสียงประสานในลักษณะของคอร์ดเมเจอร์และคอร์ดไมเนอร์ แต่ในบางช่วงก็จะมีการใช้คอร์ดคู่สี่-คู่ห้าเรียงซ้อน (Quartal - Quintal Chord) เพื่อสร้างสีสันของเสียงประสานให้มากขึ้น

ภาพที่ 25 ช่วงการอ่านบทกวีนิพนธ์กาพย์ฉบัง 16 โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ

ช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 31 ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักของบทเพลง อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ซึ่งจะสัมพันธ์กันกับกุญแจเสียง G ไมเนอร์ของช่วงที่ 1 เลือกใช้กุญแจเสียง Bb เมเจอร์ในการสร้างทำนองหลักของเพลง โดยมีแนวคิดมาจากการนำตัวอักษรภาษาอังกฤษตัวแรกของชื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ คือ ตัว B มาใช้เพื่อสื่อถึงการกล่าวถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งในทำนองดังกล่าวต้องการให้เป็นทำนองสำคัญ โดยจะปรากฏอยู่ในส่วนอื่นของบทเพลงด้วย ได้สร้างทำนองดังกล่าวขึ้นมาเพื่อใช้เป็นสิ่งทดแทนคำถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ จะขอเรียกทำนอง

ดังกล่าวนี้ว่า “ทำนองถวายพระพร” แนวคิดในการสร้างทำนองถวายพระพรนั้น โดยมีความตั้งใจที่ให้ทำนองมีลักษณะเป็นทำนองที่ฟังไม่ซับซ้อน และมีความรู้สึกแบบไทย เพราะเป็นบทประพันธ์เพลงเพื่อเทิดพระเกียรติองค์พระมหากษัตริย์ของไทย ทำนองดังกล่าวสร้างมาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) บันไดเสียงดังกล่าวมีลักษณะของเสียงที่ฟังดูเป็นไทย ต้องการให้ทำนองถวายพระพรเป็นทำนองที่ให้ความรู้สึกแบบไทย จึงเลือกใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคในการสร้างทำนอง ดังภาพที่ 26

ภาพที่ 26 ทำนองถวายพระพร

ในช่วงที่ 2 เริ่มต้นด้วยการบรรเลงทำนองถวายพระพรในลักษณะของการประสานเสียง โดยแนวเสียงเครื่องลมทองเหลืองและบาสซูน เพื่อให้ความรู้สึกที่มีพลังและยิ่งใหญ่เข้มแข็ง ในอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 84 ทำนองถวายพระพรจะถูกบรรเลงซ้ำกัน 3 รอบ โดยแต่ละรอบจะมีการเพิ่มเครื่องดนตรีในการบรรเลงเข้าไป ซึ่งมีความตั้งใจที่จะทำให้เกิดความดังของเสียงเพิ่มขึ้นในทุกครั้งที่บรรเลงทำนองซ้ำ โดยใช้วิธีการเพิ่มแนวเสียงเครื่องดนตรีในการบรรเลง ด้วยเหตุผลที่ต้องการสื่อถึงภาพของประชาชนที่ร่วมกล่าวคำถวายพระพรที่ดังก็กก้องขึ้นเรื่อย ๆ ในครั้งที่เสด็จออก ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม ในวโรกาสครองราชย์ครบ 60 ปี ซึ่งเป็นภาพที่ยังคงประทับอยู่ในใจของผู้วิจัยตลอดมา ในภาพที่ 27 เป็นภาพตัวอย่างของช่วงที่มีการบรรเลงทำนองถวายพระพรในช่วงขึ้นต้นที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทองเหลืองและบาสซูน ในภาพที่ 28 เป็นภาพช่วงที่มีการบรรเลงทำนองถวายพระพรพร้อมกันโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องสายและเครื่องลมไม้พร้อมกัน

ภาพที่ 27 ช่วงขึ้นต้นที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทองเหลืองและบาสซูน

ภาพที่ 28 ทำนองถวายพระพรบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องสายและเครื่องลมไม้

หลังจากที่บรรเลงทำนองถวายพระพร ในห้องที่ 49 ได้เปลี่ยนอารมณ์เพลงให้ดูนุ่มนวลมากขึ้น ในช่วงนี้มีลักษณะของเนื้อดนตรีแบบประสานแนวแต่มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีหลากแนวเข้ามาผสมผสานด้วย โดยใช้เทคนิคการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงในแนวเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้และแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น ในช่วงนี้ต้องการสื่อถึงความรู้สึกซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ จึงกำหนดให้ความดังลดลง ในความเป็นจริงการสื่อถึงความรู้สึกซาบซึ้งในบทเพลงอาจขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้วิจัย ซึ่งรสนิยมดังกล่าวเป็นรสนิยมส่วนตัวอาจไม่เหมือนกันในแต่ละบุคคล จากเหตุผลข้อนี้จึงสรุปแนวคิดในเรื่องการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปในบทเพลงว่าเป็นเรื่องที่มีลักษณะเป็นนามธรรม ฉะนั้นการประพันธ์เพลงในช่วงที่ต้องการสื่อถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้นำองค์ประกอบ แนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ ทางดนตรีมาสร้างให้เกิดสิ่งที่เป็นสมมุติฐานของผู้วิจัย ฉะนั้นการสื่อถึงอารมณ์ต่าง ๆ ในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม จึงเป็นสิ่งสมมุติที่สร้างขึ้นบนพื้นฐานของทฤษฎีดนตรี

การใช้เสียงประสานในช่วงที่ 2 มีการใช้เสียงประสานรูปแบบของคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ คอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน (Quartal-Quintal Chords) ในช่วงห้องที่ 49 ใช้เสียงประสานในรูปแบบของคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ที่ฟังดูกลมกลืนกัน เพื่อสื่อถึงความรู้สึกที่นุ่มนวล ในช่วงห้องที่ 57 - 64 ได้เลือกใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน เข้ามาร่วมกับคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ การเลือกใช้เสียงประสานในช่วงนี้ เป็นการใช้เทคนิคการประพันธ์ของดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งลักษณะของคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนนั้นเป็นลักษณะของเสียงประสานในดนตรีไทย ต้องการให้อารมณ์ในช่วงนี้ฟังดูเป็นไทย นอกจากนี้ยังมีลักษณะของการใช้ทำนองรับส่ง ซึ่งนำมาจากลักษณะของการบรรเลงเพลงไทยเดิมที่มีการใช้เทคนิคการรับส่งทำนอง เป็นการประยุกต์ใช้เทคนิคที่มาจากดนตรีพื้นบ้านเช่นกัน ในภาพที่ 29 เป็นตัวอย่างการใช้เสียงประสานรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน สลับกับการใช้คอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ การใช้ทำนองรับส่ง ในห้องที่ 61 แนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น ทรัมเป็ต ไวบราโฟน (เพอคัชเชินที่หนึ่ง) จะบรรเลงทำนองในลักษณะรับ-ส่ง กับแนวเสียงเครื่องลมไม้ และไวโอลินที่หนึ่ง ทำนองที่บรรเลงในแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์นเป็นทำนองที่มีลักษณะเป็นเสียงประสานคู่สี่ ส่วนทำนองในแนวเสียงเครื่องลมไม้ที่บรรเลงรับส่งกับแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์นก็มีลักษณะเป็นทำนองที่เป็นเสียงประสานคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนสลับกับคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ ในขณะที่แนวเสียงทรอมโบน ไวโอลินที่สอง วิโอลา เชลโลและดับเบิลเบส บรรเลงในลักษณะแนวเสียงประสาน

ภาพที่ 29 การใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนและการใช้ทำนองรับส่ง

ตั้งแต่ห้องที่ 31-74 เป็นช่วงนำเสนอทำนองสำคัญของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม ตั้งแต่ห้องที่ 75 – 675 จะเป็นส่วนที่ 2 ของบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” ซึ่งจะอธิบายต่อไป

4.4.2 <u>ส่วนที่ 2</u> ดนตรีสี่ภาค

ช่วงกลางเป็นส่วนที่ 2 ของบทประพันธ์เพลง "หนึ่งในสยาม" ต่อจากช่วงโหมโรง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 75-675 ในส่วนนี้มีความแตกต่างจากช่วงโหมโรง คือ มีแนวขับร้องเดี่ยวและแนวขับร้องประสานเสียง โครงสร้างของส่วนที่ 2 แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้ ในแต่ละท่อนจะมีจุดเด่นเฉพาะของท่อนนั้น ๆ ซึ่งจะอธิบายต่อไป

ในส่วนที่ 2 มีแนวคิดที่จะสื่อถึงภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ โดยได้แรงบันดาลใจจากภาพพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ ในครั้งที่ทรงเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมราษฎรในภูมิภาคต่าง ๆ แม้จะอยู่ในถิ่นทุรกันดาร ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณกับพสกนิกรอย่างหาที่สุดมิได้ จึงมีแนวคิดที่จะให้ช่วงกลางของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยามเป็นช่วงที่สื่อถึงความซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณของพสกนิกรในทุกภูมิภาค โดยใช้เนื้อเพลงและการนำรูปแบบหรือเทคนิคที่ประยุกต์มาจากดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคเป็นสื่อ

โครงสร้างของส่วนที่ 2 แบ่งออกเป็น 4 ท่อนดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ซึ่งแต่ละท่อนหมายถึงคำถวายพระพรของแต่ละภูมิภาค มีแนวคิดที่จะใช้ดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคเป็นสัญลักษณ์แทนราษฎรที่อยู่ในภูมิภาคนั้น เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตและลักษณะเฉพาะของคนที่อยู่ในพื้นที่นั้น ๆ ได้ ยกตัวอย่างเช่น ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานจะมีลักษณะเป็นดนตรีที่มีจังหวะสนุกสนาน กระฉับกระเฉง เช่นเดียวกับอุปนิสัยของคนอีสานที่มีความขยันไม่หยุดอยู่นิ่ง และชอบความสนุกสนาน ฉะนั้นจึงเห็นว่าสิ่งที่จะใช้สื่อถึงประชาชนของแต่ละภูมิภาคที่ดีที่สุด คือ ดนตรีพื้นบ้าน การนำดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานในบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยามนั้น ได้กล่าวไว้บางส่วนในช่วงก่อนหน้านี้แล้ว ต่อไปจะอธิบายการใช้เทคนิคที่ประยุกต์มาจากดนตรีพื้นบ้านและรายละเอียดต่าง ๆ ในแต่ละท่อนของส่วนที่ 2 ดังนี้

ภาคกลาง

ภาคกลางเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 75-208 ในอัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 130 ใช้กุญแจเสียง C เมเจอร์เป็นกุญแจเสียงหลัก สำหรับในส่วนภาคกลางเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์มาจากเพลงเรือมาเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงประชาชนของภาคกลาง เพลงเรือเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลางเป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง มีลักษณะเป็นการละเล่นพื้นบ้าน ลักษณะการร้องของเพลงเรือเป็นการร้องโดยการด้นกลอนสด ร้องสลับกันระหว่างชาย-หญิง ภาษาที่ใช้ร้องเป็นภาษาไทยสำเนียงภาคกลาง ทุกครั้งที่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งร้องจบทั้งหมดจะต้องร้องทำนองท่อนสร้อยของเพลงร่วมกันก่อนที่คนต่อไปจะทำการร้องต่อ แนวทำนองของท่อนสร้อยที่ทุกคนร้องพร้อมกันนั้นเป็นทำนองเฉพาะที่บ่งบอกความเป็นเพลงเรือ ได้นำโครงสร้าง

ดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในท่อนภาคกลาง โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 75-93 จะเป็นช่วงเริ่มของท่อนภาคกลาง ใช้ทำนองท่อนสร้อยของเพลงเรือบรรเลงโดยเครื่องดนตรีร่วมกับกลุ่มนักร้องประสานเสียง ห้องที่ 94-177 เป็นส่วนทำนองร้องและแนวดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่ ห้องที่ 178-184 เป็นการบรรเลงทำนองสร้อยของเพลงเรือซ้ำ ห้องที่ 185-200 เป็นการร้องทำนองเดียวกันกับช่วงก่อนหน้านั้น แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น D เมเจอร์ ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองสร้อยในห้องที่ 201-208 ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของท่อนภาคกลาง ดังแผงผังภาพที่ 30

ภาพที่ 30 แผนผังโครงสร้างเพลงเรือ

ผู้วิจัยเลือกใช้ทำนองในท่อนสร้อยของเพลงเรือมาประยุกต์ใช้เป็นทำนองสำคัญในส่วนภาคกลาง จึงขอเรียกทำนองเพลงดังกล่าวว่า ทำนองภาคกลาง เพื่อความสะดวกในการเขียนอธิบาย ในภาพที่ 31 เป็นลักษณะของทำนองภาคกลาง

ภาพที่ 31 ทำนองภาคกลาง

ในช่วงเริ่มต้นของภาคกลางเริ่มด้วยทำนองภาคกลาง โดยเริ่มที่แนวเสียงเครื่องลมทองเหลืองและแนวเสียงเพอคัชชินที่หนึ่ง และมีการร้องรับด้วยแนวเสียงของกลุ่มนักร้องประสานเสียง มีการใช้รูปแบบเนื้อดนตรีแบบหลากแนวเข้ามาผสมผสาน

ภาพที่ 32 ช่วงเริ่มต้นของภาคกลาง

นอกจากทำนองภาคกลางที่บรรเลงในตอนขึ้นต้นของช่วงภาคกลางแล้ว ยังมีทำนองสำคัญของภาคกลางอีกทำนองหนึ่งโดยเริ่มปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 94 ในแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่ง ทำนองดังกล่าวสร้างจากบันไดเสียงเพนตาโทนิค เหตุผลที่สร้างทำนองจากบันไดเสียงดังกล่าวเนื่องจากต้องการให้ทำนองที่สร้างมีลักษณะเสียงที่คล้ายเสียงทำนองเพลงไทย นอกจากนี้ได้นำฉิ่งมาบรรเลงประกอบจังหวะในช่วงนี้ด้วย เพื่อให้อารมณ์เพลงฟังดูเป็นไทยมากขึ้น เนื้อดนตรีในช่วงภาคกลางจะมีลักษณะเป็นเนื้อดนตรีแบบประสานแนวเป็นส่วนใหญ่ แต่ในบางช่วงมีการใช้เนื้อดนตรีแบบหลากแนวและแปรแนวมาผสมกับเนื้อดนตรีแบบประสานแนว

ทำนองของดนตรีโดยรวมฟังดูเป็นไทย เนื่องจากเป็นช่วงที่ต้องการสื่อถึงภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย เสียงประสานในช่วงภาคกลางมีการใช้คอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์สลับกับคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน ภาพที่ 33 เป็นภาพของทำนองสำคัญอีกทำนองหนึ่งในช่วงภาคกลางบรรเลงในแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น โดยมีทำนองที่มีลักษณะเป็นทำนองสอดประสานในแนวเสียงโอโบและฟลูต ในขณะที่ภาพรวมของช่วงนี้เป็นเนื้อดนตรีแบบประสานแนว เป็นการผสมผสานระหว่างเนื้อดนตรีทั้งสองชนิด

ภาพที่ 33 ช่วงภาคกลางเนื้อดนตรีหลากแนวและแปรแนวผสมกับเนื้อดนตรีแบบประสานแนว

ห้องที่ 133 เป็นช่วงที่แนวขับร้องประสานเสียงเกิดขึ้นครั้งแรก ลักษณะของการขับร้องประสานเสียงเป็นการประสานเสียงสี่แนว ในภาพที่ 34 แสดงภาพแนวประสานเสียงของวงขับร้องประสานเสียง

ภาพที่ 34 แนวทำนองขับร้องประสานเสียงในช่วงภาคกลาง

ห้องที่ 185 เป็นช่วงท้ายของท่อนภาคกลาง มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียง C เมเจอร์เป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ เหตุผลในการเปลี่ยนกุญแจเสียงเนื่องมาจากต้องการให้ช่วงนี้เป็นเสมือนช่วงเชื่อม เพื่อเข้าสู่ช่วงต่อไปคือช่วงภาคเหนือ ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ นอกจากนั้นในช่วงนี้ถือเป็นช่วงที่มีอารมณ์สูงสุดของช่วงภาคกลาง

ภาพที่ 35 แนวขับร้องประสานเสียงในช่วงท้ายของช่วงภาคกลาง

ช่วงสุดท้ายของภาคกลางเป็นการบรรเลงทำนองภาคกลางอีกครั้ง ในลักษณะของเนื้อดนตรีแบบหลากทำนองเหมือนกับตอนขึ้นต้น ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะใช้ทำนองภาคกลางเป็นทำนองในช่วงเริ่มและทำนองในช่วงท้าย ซึ่งเป็นลักษณะที่เลียนแบบมาจากการร้องเพลงเรือที่ก่อนและหลังของการด้นกลอนสดจะต้องร้องทำนองในท่อนสร้อยพร้อมกัน ดังภาพที่ 36

ภาพที่ 36 ช่วงท้ายของภาคกลาง

ภาคเหนือ

ช่วงภาคเหนือเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 209 จนถึงห้องที่ 331 กำหนดให้กุญแจเสียงหลักคือ D ไมเนอร์ ใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 70 การใช้อัตราความเร็วที่มีลักษณะช้า ได้แนวคิดมาจากลักษณะอุปนิสัยของคนภาคเหนือที่มีความสุขุมนุ่มนวล มีกิริยามารยาทอ่อนช้อย จึงใช้อัตราความเร็วที่มีลักษณะช้าในการสื่อถึงบุคลิกของคนภาคเหนือ ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ในช่วงนี้เพราะเป็นการประยุกต์มาจากลักษณะชีพจรจังหวะของเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ ในช่วงภาคเหนือนี้มีการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ประยุกต์มาจากดนตรีพื้นบ้านเป็นหลัก ตั้งแต่การสร้างแนวทำนองสำคัญที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนประชาชนภาคเหนือ แนวทำนองดังกล่าวประยุกต์มาจากลักษณะของการตีกลองให้จังหวะของดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เรียกว่า “กลองตึ่งนง” จะเป็นการตีกลองในจังหวะที่เป็นการสอดรับกันระหว่างกลองกับฉาบ นอกจากนี้กำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ฉาบและหุ่ย ซึ่งมีลักษณะเป็นฆ้องขนาดใหญ่มาบรรเลงด้วย ภาพที่ 37 เป็นลักษณะของจังหวะกลองและฉาบในเพลงพื้นบ้าน ซึ่งนำมาแสดงในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล

ภาพที่ 37 ลักษณะของจังหวะกลองตึ่งนงในเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

ภาพที่ 38 เป็นแนวทำนองที่สร้างมาจากการประยุกต์ใช้ลักษณะการบรรเลงกลองในเพลงพื้นบ้าน ทำนองดังกล่าวจะอยู่ในแนวเสียงเครื่องลมไม้และแนวเสียงกลองทิมปานี จากตัวอย่างได้เพิ่มระดับความดังของทำนองในแนวเครื่องลมไม้ให้ค่อย ๆ ดังขึ้นด้วยวิธีการเพิ่มเครื่องมือในการบรรเลงทีละเครื่องมือ โดยไม่ได้ใช้เครื่องหมายกำหนดความดังแต่อย่างไร และในแนวเสียงเฟอคัชเชินที่สองจะบรรเลงฉาบสอดรับกับทำนองหลัก ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองสนับสนุนในลักษณะของแนวทำนองยืนพื้น ในช่วงภาคเหนือนี้จะพบการใช้เทคนิคแนวทำนองยืนพื้นมาก ซึ่งการบรรเลงทำนองในช่วงนี้จะเป็นการบรรเลงแนวทำนองที่เป็นแนวทำนองยืนพื้นที่หลากหลายพร้อมกัน

ภาพที่ 38 แนวทำนองที่ประยุกต์มาจากลักษณะจังหวะกลองจากบทเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

ในท่อนภาคเหนือนอกจากจะนำจังหวะของกลองตึ่งนงมาใช้แล้ว ยังนำเอาทำนองเพลงพื้นบ้านโบราณชื่อว่า “เพลงฤาษีหลงถ้ำ” มาใช้เป็นแนวทำนองในบางช่วงของท่อนภาคเหนือ

เพื่อสื่อถึงความเป็นดนตรีภาคเหนือมากขึ้น ซึ่งเทคนิคการนำทำนองที่มีอยู่เดิมมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้เรียกว่า การคัดทำนอง (Quotation) โดยผู้วิจัยได้นำเพียงบางส่วนของทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำมาใช้ ปรากฏครั้งแรกในห้องที่ 250 ในแนวเสียงเครื่องลมไม้ เพอคัชชินที่หนึ่งและไวโอลิน และปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 259 ในแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น ในภาพที่ 39

ภาพที่ 39 ทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำในห้องที่ 259 ในแนวเสียงเฟร็นช์ฮอร์น

เนื้อดนตรีในท่อนภาคเหนือมีรูปแบบของการผสมผสานของเนื้อดนตรีที่หลากหลาย ในภาพที่ 40 เป็นตัวอย่างของการใช้เนื้อดนตรีที่หลากหลายในช่วงภาคเหนือ แนวทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงไวโอลินที่หนึ่งกับไวโอลินที่สอง มีลักษณะของการใช้เนื้อดนตรีแบบแปรแนว ในขณะที่แนวเสียงเครื่องสายอื่น ๆ และแนวเสียงเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงแนวทำนองยืนพื้นและเป็นเสียงประสาน ซึ่งมีลักษณะของเนื้อดนตรีเป็นแบบประสานแนว นอกจากนี้ในแนวเสียงเครื่องลมไม้มีลักษณะของการเลียนทำนองในรูปแบบของเนื้อดนตรีหลากแนว จึงเป็นการนำเทคนิคทั้งสามแบบมาผสมผสานกัน

ภาพที่ 40 ลักษณะของเนื้อดนตรีที่หลากหลายในท่อนภาคเหนือ

เสียงประสานที่ใช้ในช่วงที่เป็นดนตรีบรรเลงของภาคเหนือ ส่วนใหญ่จะใช้เสียงประสานรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน ใช้เสียงประสานลักษณะดังกล่าวร่วมกับเทคนิคเสียงหึ่ง ซึ่งลักษณะของเสียงหึ่งเป็นลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ทำให้เกิดความรู้สึกของเสียงดนตรีพื้นบ้านเกิดขึ้นในบทเพลง ในภาพที่ 41 เป็นตัวอย่างของการใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน ในลักษณะของเสียงหึ่งในช่วงภาคเหนือ โดยบรรเลงในแนวเสียงเครื่องสาย

ภาพที่ 41 การใช้เสียงประสานในรูปแบบคอร์ดคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อนในลักษณะของเสียงหึ่ง

นอกจากการใช้ลักษณะของเสียงหึ่งแล้ว ได้สร้างแนวทำนองโดยประยุกต์มาจากลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ในภาพที่ 42 เป็นตัวอย่างแนวทำนอง ที่สร้างจากการประยุกต์ลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า ซึง มีลักษณะคล้ายพิณอีสานเวลาดีดจะมีเสียงโน้ตค้างยาวของสายที่ไม่ได้ดีดรวมอยู่ด้วย นำลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในแนวทำนองเครื่องลมไม้ จะเห็นว่าแนวเสียงฟรูตจะบรรเลงทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของเสียง แต่แนวเสียงโอโบ คลาริเน็ต และบาสซูนจะบรรเลงในลักษณะเสียงที่ซ้ำอยู่กับที่ แต่มีลักษณะจังหวะคล้ายกับแนวทำนองในแนวเสียงฟลูต

ภาพที่ 42 แนวทำนองที่สร้างจากการประยุกต์ลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

สำหรับแนวการขับร้องในช่วงภาคเหนือผู้วิจัยกำหนดให้เริ่มด้วยการขับร้องเดี่ยวของนักร้องหญิงในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในห้องที่ 242 และตามด้วยการขับร้องของวงประสานเสียงในห้องที่ 286 โดยเปลี่ยนความรู้สึกของเพลงโดยการเปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียง F เมเจอร์การเรียบเรียงเสียงประสานวงขับร้องประสานเสียงเป็นการเรียบเรียงแบบเสียงประสานสี่แนว

ตั้งแต่ห้องที่ 308 จนถึงห้องที่ 331 เป็นช่วงเชื่อมเข้าไปส่วนช่วงของภาคอีสาน โดยเริ่มนำทำนองที่สร้างจากกุญแจเสียง A เนเชอรัลไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงของช่วงภาคอีสานมาปรากฏในช่วงนี้ ซึ่งแนวเสียงประสานในช่วงนี้ยังคงเป็นเสียงประสานที่อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ทำให้เกิดลักษณะของเสียงที่ผสมกัน สังเกตจากในภาพที่ 43 ทำนองในแนวเสียงไซโลโฟน (เพอคัชเชินที่หนึ่ง) เป็นทำนองที่สร้างจากบันไดเสียง A เนเชอรัลไมเนอร์ ในขณะที่แนวเสียงประสานที่บรรเลงโดยแนวเสียงเครื่องสาย ยังคงเป็นเสียงประสานที่สร้างจากกุญแจเสียง F เมเจอร์

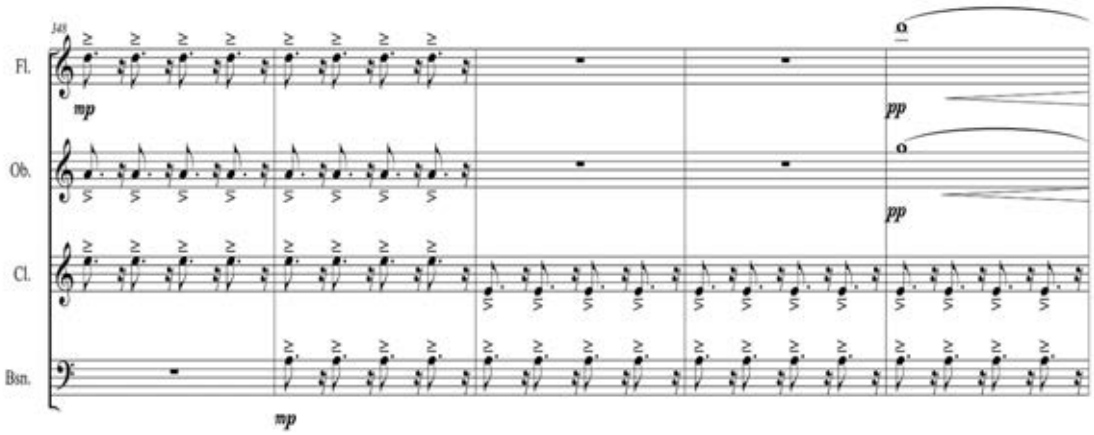
ภาพที่ 43 แนวทำนองในช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงภาคอีสาน

ภาคอีสาน

ช่วงภาคอีสานเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 332 จนถึงห้องที่ 499 ใช้กุญแจเสียง A ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงหลัก อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 130 โดยมีแนวคิดมาจากลักษณะของเพลง

พื้นบ้านภาคอีสานที่เป็นเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานสอดคล้องกับลักษณะอุปนิสัยและวิถีชีวิตของคนภาคอีสาน มีความคิดว่าสิ่งที่สามารถสื่อถึงภาคอีสานได้ดีที่สุด คือ เสียงแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอีสาน ในวิถีชีวิตของคนอีสานนั้นเสียงแคนถือเป็นสิ่งหนึ่งที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนอีสาน ในการละเล่นต่าง ๆ ของภาคอีสานจะต้องมีเสียงแคนเป็นส่วนประกอบเสมอ จึงมีแนวคิดที่จะใช้เสียงแคนเป็นสัญลักษณ์แทนคนภาคอีสาน การนำเสียงแคนมาใช้ในช่วงภาคอีสานมิได้นำแคนมาบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตราแต่อย่างไร หากแต่ได้นำเฉพาะลักษณะของเสียงที่เกิดจากการเป่าแคนนำมาดัดแปลงให้กับเครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง ลักษณะของเสียงที่เกิดจากการเป่าแคน จะมีลักษณะเป็นเสียงหลายเสียงถูกบรรเลงออกมาพร้อมกัน เสียงเหล่านั้นจะมีเสียงที่มีลักษณะเป็นทำนองที่มีการเคลื่อนไหวของโน้ตและเสียงที่มีลักษณะเป็นเสียงหึ่งควบกัน จึงได้นำลักษณะดังกล่าวมาดัดแปลง นอกจากนี้ลักษณะจังหวะของการใช้ลมในการเป่าแคนก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยนำมาดัดแปลงให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง

ช่วงภาคอีสานเริ่มต้นด้วยการบรรเลงของแนวเสียงเครื่องสายด้วยวิธีการดีดสาย (Pizzicato) ในลักษณะของแนวทำนองยืนพื้น โดยจะเริ่มบรรเลงทีละแนวเสียง ซึ่งในจุดนี้ทุกแนวเสียงจะบรรเลงทำนองซ้ำของแต่ละแนวเสียง แต่เมื่อบรรเลงรวมกันจะมีเสียงที่กลมกลืนกัน และจะมีลักษณะของเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีแปรแนว หลังจากนั้นแนวทำนองที่ประยุกต์มาจากเสียงแคนเริ่มปรากฏให้เห็นในแนวเสียงเครื่องลมไม้ ในภาพที่ 44 เป็นตัวอย่างของทำนองที่ดัดแปลงมาจากจังหวะการใช้ลมในการเป่าแคน ในแนวเสียงเครื่องลมไม้เป็นการบรรเลงในลักษณะของเสียงประสานคู่สี่และคู่ห้าเรียงซ้อน จังหวะในการบรรเลงมีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดและเว้นเสียงด้วยโน้ตตัวหยุดเขบ็ตสองชั้น ทำให้มีช่องว่างของเสียงคล้ายกับจังหวะการใช้ลมในการเป่าแคน ทำนองในช่วงนี้จะคล้ายกับจังหวะการเซิ้งของภาคอีสาน



ภาพที่ 44 ทำนองที่ดัดแปลงมาจากจังหวะการใช้ลมในการเป่าแคน

ภาพที่ 45 เป็นตัวอย่างทำนองที่ดัดแปลงมาจากเสียงแคน โดยแนวทำนองสำคัญจะอยู่ที่แนวเสียงไวโอลินที่หนึ่ง ส่วนแนวเสียงไวโอลินที่สองกับแนวเสียงวิโอลาจะมีลักษณะเป็นทำนองที่มีเสียงซ้ำ แต่จะบรรเลงในจังหวะที่ไม่เหมือนกัน เสียงที่ได้จากช่วงนี้จะมีลักษณะของเสียงเหมือนกับเสียงแคน

ภาพที่ 45 ทำนองที่ดัดแปลงมาจากเสียงแคน

ลักษณะของการใช้เสียงประสานและเทคนิคการประพันธ์ในช่วงภาคอีสานนี้ยังคงใช้เสียงประสานและเทคนิคการประพันธ์ที่ดัดแปลงมาจากดนตรีพื้นบ้านเช่นเดิม เนื่องจากเป็นช่วงที่สื่อถึงภูมิภาคต่าง ๆ แต่สำหรับการกำหนดแนวการขับร้องมีความแตกต่างออกไป จึงกำหนดให้นักร้องหญิงขับร้องเดี่ยวโดยมีกลุ่มนักร้องประสานเสียงคอยร้องรับเป็นลักษณะของลูกคู่ ลักษณะการร้องของวงขับร้องประสานในช่วงนี้ จะเป็นการร้องทำนองเสียงเดียวโดยไม่ประสานเสียง ซึ่งต้องการให้มีลักษณะของการร้องในรูปแบบเพลงพื้นบ้านที่เป็นการร้องพร้อมกันเพื่อให้เกิดความรู้สึกของดนตรีพื้นบ้านเกิดขึ้น ดังภาพที่ 46

ภาพที่ 46 ลักษณะการร้องในช่วงภาคอีสาน

ในช่วงท้ายของช่วงภาคอีสานในขณะที่มีการใช้แนวทำนองที่ดัดแปลงมาจากเสียงแคน ได้เพิ่มแนวทำนองใหม่เข้าไปและให้บรรเลงรับส่งกันในลักษณะดนตรีหลากแนว โดยให้แนวทำนองเสียงแคนทำหน้าที่เป็นแนวทำนองยืนพื้น โดยทำนองใหม่เริ่มต้นที่แนวเสียงเชลโลกับดับเบิลเบสในห้องที่ 457 แล้วส่งต่อไปที่แนวเสียงบาสซูนและทรอมโบน ในห้องที่ 464 แล้วต่อด้วยแนวเสียงฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ในห้องที่ 468 ดังภาพที่ 47

ภาพที่ 47 แนวทำนองที่บรรเลงรับ-ส่งกัน ในช่วงห้องที่ 464

ช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงภาคใต้เริ่มขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 475-499 ดังภาพที่ 48 โดยจะเริ่มเปลี่ยนเสียงของโน้ตสำคัญจากโน้ต A เป็นโน้ต E โดยเริ่มที่แนวเสียงดับเบิลเบสที่เริ่มบรรเลงโน้ต

E ค้างยาวไว้ ต่อมาแนวเสียงอื่นที่บรรเลงทำนองอยู่จะค่อย ๆ เปลี่ยนมาเป็นการบรรเลงโน้ต E ลากยาวเหมือนกันจนกระทั่งทำนองสำคัญของภาคอีสานจะค่อย ๆ เบาลงและหายไป โดยใช้วิธีการลดระดับความดังของทำนองภาคอีสานลงด้วยการลดจำนวนเครื่องที่บรรเลงลงจนกระทั่งเหลือเพียงเครื่องมือเดียว เหตุผลของการเปลี่ยนจากทำนองอีสานเป็นการค้างเสียง E นั้นเพราะว่าในช่วงภาคใต้ ตอนเริ่มต้นจะไม่ใช้ระบบกุญแจเสียงในการประพันธ์ แต่ใช้วิธีการกำหนดศูนย์กลางเสียง (Tone Center) แทนโดยไม่ยึดติดว่าจะเป็นบันไดเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์

ภาพที่ 48 ช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงภาคใต้

ภาคใต้

ช่วงภาคใต้เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 500 ไปจนถึงห้องที่ 675 สำหรับในช่วงนี้การสร้างทำนองในส่วนต่าง ๆ โดยการดัดแปลงมาจากทำนองการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ที่เรียกว่า ฆ้องคู่ โดยใช้ลักษณะเสียงของฆ้องคู่ในการสื่อความหมายถึงประชาชนภาคใต้ ฆ้องคู่เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคใต้เช่นเดียวกับแคนที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านของภาคใต้ การแสดงหนังตะลุง จะต้องใช้ฆ้องคู่ในการบรรเลงจังหวะยืนพื้น ฆ้องคู่มีลักษณะเป็นโลหะขนาดปานกลางสองใบมีลักษณะคล้ายลูกฆ้องของฆ้องวงในภาคกลาง โหม่งทั้ง 2 ใบมีระดับเสียงที่ต่างกัน เวลาตีจะตีสลับกันไปเรื่อย ๆ เสียงที่ออกมาจึงมีลักษณะเสียงสูง-ต่ำสลับกันไป ใช้ลักษณะรูปร่างของเสียงฆ้องคู่ที่บรรเลงสลับกันระหว่างเสียงสูง-ต่ำ มาพัฒนาเป็นทำนองในส่วนต่าง ๆ โดยในช่วงขึ้นต้นของภาคใต้ กำหนดให้แนวเสียงไวบราโฟน (เพอคัชเชินที่หนึ่ง) บรรเลงทำนองเลียนแบบเสียงของฆ้องคู่ หลังจากนั้นได้ใช้ลักษณะของทำนองดังกล่าวมาพัฒนาเป็นทำนองอื่น ๆ ดังภาพที่ 49, 50,51 เป็นตัวอย่างทำนองที่พัฒนาจากรูปแบบของเสียงฆ้องคู่ ภาพที่ 49 เป็นภาพตัวอย่างของช่วงขึ้นต้นของช่วงภาคใต้ที่มีแนวเสียงไวบราโฟนบรรเลงทำนองเลียนแบบฆ้องคู่ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 500 ในขณะที่แนวเสียง อื่น ๆ บรรเลงเสียงค้างยาว ซึ่งเป็นลักษณะที่ประยุกต์มาจากเสียงหึ่ง ต่อมาในดังภาพที่ 50 เป็นตัวอย่างจากห้องที่ 505 ทำนองในแนวเสียงวิโอลากับเชลโล และในกลุ่มเครื่องเป่าประกอบด้วยเฟร็นช์ฮอร์น บาสซูนและทรอมโบน จะมีลักษณะทำนองที่มีทิศทางขึ้น-ลงเหมือนกับทำนองภาพที่ 49 แม้กระทั้งในแนวเสียงไวโอลินที่หนึ่งและไวโอลินที่สอง ซึ่งบรรเลงโน้ตในลักษณะเสียงค้างยาวยังมีทิศทางของโน้ตที่บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองในภาพที่ 49 และภาพที่ 51 ในห้องที่ 512 ทำนองในแนวเสียงฟลูต โอโบ ไวโอลินที่หนึ่งและไวโอลินที่สอง เป็นทำนองที่พัฒนาจากทำนองในภาพที่ 49 เช่นกัน ถึงแม้จะมีการเคลื่อนที่ของโน้ตมากกว่าแต่ทิศทางการดำเนินของโน้ตทุกตัว เป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของโน้ตที่มีเสียงสลับสูง-ต่ำกัน ตัวอย่างทั้งหมดเป็นตัวอย่างของทำนองที่พัฒนามาจากรูปแบบของทำนองการบรรเลงฆ้องคู่ ซึ่งทำนองที่ยกตัวอย่างจะถูกกระจายอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของช่วงภาคใต้ กล่าวได้ว่าทำนองทั้งหมดของในช่วงนี้สร้างมาจากแนวทำนองของฆ้องคู่ทั้งสิ้น

ภาพที่ 49 ทำนองในช่วงขึ้นต้นของภาคใต้

ภาพที่ 50 แนวทำนองที่พัฒนามาจากแนวทำนองฆ้องคู่ห้องที่ 505

ภาพที่ 51 แนวทำนองที่พัฒนามาจากแนวทำนองฆ้องคู่ห้องที่ 512

ในท่อนภาคใต้ ได้ใช้เทคนิคการคัดทำนองโดยนำทำนองของเพลงหนังตะลุง-ตันหยง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของภาคใต้มาใช้เป็นแนวทำนองในบางช่วงของเพลง เพื่อสื่อถึงความเป็นภาคใต้ให้ชัดเจนมากขึ้น โดยแนวทำนองหนังตะลุงจะปรากฏในแนวเสียงเครื่องลมไม้ในห้องที่ 527 - 539 ดังภาพที่ 52

ภาพที่ 52 เพลงหนังตะลุงที่ถูกคัดทำนองมาไว้ในแนวเครื่องลมไม้

ในท่อนภาคใต้มีการปรากฏของทำนองถวายพระพรจากช่วงโหมโรงขึ้น เพื่อเป็นการเตรียมเข้าสู่ในส่วนที่สามของเพลงซึ่งเป็นบทส่งท้าย เนื่องจากช่วงภาคใต้ถือเป็นช่วงสุดท้ายในส่วนกลาง

ลักษณะการใช้เสียงประสานในช่วงภาคใต้ ดังที่ได้เกริ่นไว้ก่อนหน้านั้นแล้ว ในช่วงต้นของภาคใต้ ผู้วิจัยมิได้กำหนดกุญแจเสียงหลักเอาไว้ แต่ได้กำหนดศูนย์กลางเสียงเอาไว้คือเสียง E เหตุผลมาจากความต้องการที่จะจำลองคุณลักษณะของระดับเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน จากการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความเพี้ยนของระดับเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีในภาคอื่น ๆ เวลาบรรเลงรวมกันเป็นวงดนตรี จึงยากที่จะฟังออกว่าเป็นทำนองในบันไดเสียงอะไร เพียงแต่สามารถกำหนดเสียงหลักได้เพียงเท่านั้น จึงใช้ลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ แต่ในช่วงที่มีการขับร้องโดยกำหนดให้มีกุญแจเสียงหลัก คือ กุญแจเสียง D เมเจอร์

ในส่วนของแนวการขับร้องในช่วงภาคใต้ กำหนดให้นักร้องชายขับร้อง เหตุผลการใช้นักร้องชายในการขับร้อง เพียงเพื่อต้องการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงไม่ให้ซ้ำกับส่วนอื่น ๆ เพียงเท่านั้น

ในห้องที่ 653 จนถึงห้องที่ 675 ดังภาพที่ 53 เป็นช่วงสุดท้ายของช่วงภาคใต้และถือเป็นช่วงสุดท้ายของดนตรีสี่ภาค ก่อนที่จะเข้าสู่บทส่งท้ายต่อไป กำหนดให้เนื้อดนตรีมีลักษณะที่บางลง เนื่องจากต้องการให้ระดับเสียงฟังดูเบาลงทีละนิดจนกระทั่งจบในส่วนของดนตรีสี่ภาค

ภาพรวมของส่วนกลาง คือ มีโครงสร้างที่แบ่งได้ 4 ส่วน โดยแต่ละส่วนจะสื่อถึงประชาชนในแต่ละภูมิภาค โดยใช้รูปแบบของดนตรีพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนคำถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ รัชกาลที่ 9 นอกจากนี้กำหนดให้มีการขับร้องของนักร้องเดี่ยวและวงขับร้องประสานเสียง มีการประพันธ์เนื้อร้องที่สื่อถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ

ภาพที่ 53 ช่วงสุดท้ายของส่วนที่ 2 ดนตรีสี่ภาค

4.4.3 **<u>ส่วนที่ 3</u> บทส่งท้าย**

บทส่งท้ายเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 676 จนกระทั่งจบ ในส่วนนี้เป็นส่วนสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม ทำนองสำคัญในช่วงนี้เป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนาม ลักษณะทำนองมีการกระโดดของเสียงในแบบโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ดเมเจอร์ ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมพิธีสวนสนามเพื่อถวายสัตย์ปฏิญาณหน้าพระที่นั่ง เป็นพิธีการที่กองทัพแสดงความจงรักภักดีต่อราชวงศ์จักรี ผู้ประพันธ์มีความประทับใจ จึงต้องการนำทำนองดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในบทส่งท้ายนี้ เพื่อให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง สง่างามและมีพลัง ในภาพที่ 54 แนวทำนองที่ประยุกต์มาจากการเป่าแตรของทหารปรากฏในบทส่งท้ายห้องที่ 704 ในแนวเสียงทรัมเป็ต

ภาพที่ 54 ทำนองที่ประยุกต์มาจากการเป่าแตรของทหาร

ในห้องที่ 715 ทำนองถวายพระพรถูกบรรเลงขึ้นอีกครั้ง เพื่อเป็นการสื่อว่ากำลังจะนำเข้าสู่ส่วนที่เป็นการสรุปของเพลง โดยในช่วงนี้ถือเป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ส่วนสุดท้าย เริ่มมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์กลับมาเป็น Bb เมเจอร์เหมือนในตอนแรก โดยบทเพลงเข้าสู่ช่วง

สุดท้ายตั้งแต่ห้องที่ 739 ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ในช่วงสุดท้ายนี้เป็นการขับร้องประสานเสียงของวงขับร้องประสานเสียง เนื้อเพลงมีเนื้อหาที่กล่าวถึงพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ที่มีต่อพสกนิกรทุกหมู่เหล่าในภาพรวมและเป็นการถวายพระพร แนวทำนองหลักคือ แนวทำนองที่สร้างขึ้นจากทำนองถวายพระพร หลักการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงเป็นแบบเสียงประสานสี่แนว ในช่วงนี้ถือเป็นจุดที่มีอารมณ์สูงสุดของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม ในภาพที่ 55 เป็นภาพตัวอย่างของแนวขับร้องประสานเสียงในห้องที่ 745-750 ซึ่งเป็นทำนองที่สร้างจากทำนองถวายพระพร

ภาพที่ 55 แนวขับร้องประสานเสียงที่สร้างจากทำนองถวายพระพรในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์

ห้องที่ 768 ภาพที่ 56 เป็นช่วงท้ายสุดของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม โดยกำหนดให้มีอารมณ์เพลงที่เบาลงและดูนุ่มนวล เพื่อต้องการสื่อถึงความซาบซึ้งและความภาคภูมิใจที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ผู้เปรียบเสมือนพ่อหลวงของไทยทุกคน ภาพที่ 57 เป็นภาพตอนจบของบทเพลง

ภาพที่ 56 ช่วงท้ายสุดก่อนจบเพลง

ภาพที่ 57 ตอนจบของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช จัดแสดงดนตรีบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รูปแบบวงออร์เคสตราและการขับร้อง เผยแพร่สู่สาธารณชน ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

1. ประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ได้ทำการประพันธ์เนื้อร้อง และเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงออร์เคสตรา ดังนี้

เนื้อร้องในช่วงโหมโรง

ประพันธ์เป็นกาพย์ฉบัง 16 โดยมีการขับลำนำบทกวีนิพธ์ ช่วงนำเสนอก่อนเข้าสู่บทเพลงเทิดพระเกียรติ ฯ มีเนื้อหาสาระกล่าวถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงมีพระเมตตาและช่วยเหลือ เพื่อความสุขของชาวไทยทุกคน

เนื้อร้องในช่วงดนตรีสี่ภาค

ประพันธ์เนื้อร้อง โดยเกิดแรงบันดาลใจจากการเห็นพระราชกรณียกิจของพระองค์ เนื้อหาของเพลงเป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดี ความซาบซึ้งของพสกนิกรในพระมหากรุณาธิคุณที่พระองค์ทรงมีต่อปวงประชาตลอดมา เพื่อปลุกจิตสำนึกคนไทยทั้งประเทศให้ร่วมกันสร้างความดี มีความสามัคคี มีความเอื้ออาทรกันและดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขร่วมกัน ตามที่พระองค์ทรงสอนประชาชนชาวไทย โดยการขับร้องจะมีทั้งรูปแบบร้องเดี่ยวชาย - หญิงและขับร้องประสานเสียง ตามความเหมาะสม

จากแนวคิดหลักดังกล่าว จึงได้สร้างสรรค์ผลงานโดยมีรูปแบบของการประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

<u>ส่วนที่ 1</u> (โหมโรง) เริ่มต้นเข้าสู่บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” โดยนำเนื้อร้องเป็น

บทกวีนิพนธ์กาพย์ฉบัง 16 ทำนองที่นำมาใช้อ่าน คือ ทำนองเสนาะของกาพย์ฉบัง 16 และมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ลักษณะการบรรเลงของวงออร์เคสตราในช่วงนี้มีลักษณะเป็นการลากเสียงในจังหวะยาวและเบาของกลุ่มเครื่องสาย

<u>ส่วนที่ 2</u> (ดนตรีสี่ภาค) โครงสร้างของส่วนนี้ แบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ได้แก่ ท่อนภาคกลาง ท่อนภาคเหนือ ท่อนภาคอีสานและท่อนภาคใต้ มีแนวคิดโดยใช้ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค มาประยุกต์ให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง

<u>ส่วนที่ 3</u> (บทส่งท้าย) ส่วนนี้ของบทประพันธ์เพลงหนึ่งในสยาม ทำนองสำคัญในช่วงนี้เป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจาก ทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนาม ลักษณะทำนองมีการกระโดดของเสียงในแบบโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ดเมเจอร์ ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมพิธีสวนสนามเพื่อถวายสัตย์ปฏิญาณหน้าพระที่นั่ง

2. สร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โดยเกิดแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ มาจากดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค โดยนำเทคนิคหรือคุณลักษณะบางอย่างของดนตรีพื้นบ้านมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง ซึ่งดนตรีพื้นบ้านพบการใช้ลักษณะของแนวทำนองยืนพื้นมาก และได้นำเทคนิคที่ประยุกต์จากเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งเครื่องดนตรีพื้นบ้านสื่อถึงความรู้สึกและวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นนั้น และนำเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาดัดแปลงให้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบรรเลงเพื่อจำลองเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านและใช้สื่อถึงภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย แนวดนตรีภาคกลาง ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์มาจากเพลงเรือ มาเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงประชาชนของภาคกลาง เพลงเรือเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลางเป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง และนำทำนองในท่อนสร้อยของเพลงเรือมาประยุกต์ใช้เป็นทำนองสำคัญในส่วนภาคกลาง และใช้เครื่องดนตรีมาริมบาบรรเลงทำนองภาคกลางแทนเสียงระนาด แนวดนตรีภาคเหนือประยุกต์มาจากลักษณะของการตีกลองให้จังหวะของดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือเรียกว่า “กลองตึ่งนง” จะเป็นการตีกลองในจังหวะที่เป็นการสอดรับกันระหว่างกลองกับฉาบ นำมาแสดงในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล แนวดนตรีภาคอีสานใช้เสียงแคนเป็นสัญลักษณ์แทนคนภาคอีสาน และได้นำเฉพาะลักษณะของเสียงที่เกิดจากการเป่าแคนนำมาดัดแปลงให้กับเครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง ด้วยการบรรเลงของแนวเสียงเครื่องสายด้วยวิธีการดีดสาย (Pizzicato) แนวดนตรีภาคใต้โดยการดัดแปลงมาจากทำนองการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ที่เรียกว่า ฆ้องคู่และใช้ลักษณะเสียงของฆ้องคู่ในการสื่อความหมายถึงประชาชนภาคใต้ ได้ใช้เทคนิคการคัดทำนองโดยนำ

ทำนองของเพลงหนังตะลุงในบางช่วงของเพลง เพื่อสื่อถึงความเป็นภาคใต้ บทส่งท้ายนำทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนาม ลักษณะทำนองมีการกระโดดของเสียงในแบบโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ดเมเจอร์ ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง สง่างามและมีพลัง

3. จัดแสดงดนตรีบทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รูปแบบวงออร์เคสตราและการขับร้อง เผยแพร่สู่สาธารณชน

จัดแสดงดนตรีในรูปแบบการบรรเลงวงออร์เคสตรา การขับร้องเดี่ยวชาย-หญิง และขับร้องประสานเสียง เครื่องดนตรีที่ใช้แบ่งเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

3.1 กลุ่มเครื่องสาย (String section) ได้แก่ ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา เชลโลและดับเบิลเบส

3.2 กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind section) ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ตและบาสซูน

3.3 กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass section) ได้แก่ ทรัมเปต ทรอมโบน ทูบาและเฟร็นช์ฮอร์น

3.4 กลุ่มเครื่องเคาะตี (Percussion section) ได้แก่ ทิมปานี ไวบราโฟน ไซโลโฟน มาริมบา ระฆังราว ฉาบ ทรัยแองเกิลและฉิ่ง

อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช บรรเลงโดยวงออร์เคสตรา บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

1. ช่วงที่ 1 (โหมโรง) ประพันธ์บทกวีนิพนธ์ประเภท “กาพย์ฉบัง 16” บรรยายเกี่ยวกับพระองค์ทรงมีเมตตาและช่วยเหลือ เพื่อความสุขของชาวไทยทุกคน โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ลักษณะการบรรเลงในช่วงนี้มีลักษณะเป็นการลากเสียงในจังหวะยาวและเบาของกลุ่มเครื่องสาย เพื่อไม่ให้กระทบต่อการอ่านทำนองเสนาะ แต่ในบางช่วงก็จะมีการใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนและคู่ห้าเรียงซ้อน เพื่อสร้างสีสันของเสียงประสานให้มากขึ้น

2. ช่วงที่ 2 (ดนตรีสี่ภาค)

ภาคกลาง

ใช้กุญแจเสียง C เมเจอร์เป็นกุญแจเสียงหลัก อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 130ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์มาจากเพลงเรือภาคกลางมาเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงประชาชนของภาคกลาง เพลงเรือเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง เป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง มีลักษณะเป็นการละเล่นพื้นบ้าน ลักษณะการร้องของเพลงเรือเป็นการร้องโดยการด้นกลอนสด

ร้องสลับกันระหว่างชาย โดยเลือกทำนองในท่อนสร้อยของเพลงเรือมาประยุกต์ใช้เป็นทำนองสำคัญในส่วนภาคกลาง โดยเริ่มที่แนวเสียงเครื่องลมทองเหลืองและแนวเสียงเพอคัชเชินที่หนึ่งโดยใช้เครื่องมาริมบา เพื่อจำลองเสียงระนาดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีภาคกลาง และมีการร้องรับด้วยแนวเสียงของกลุ่มนักร้องประสานเสียง มีการใช้รูปแบบเนื้อดนตรีแบบหลากแนวเข้ามาผสมผสาน

ภาคเหนือ

ใช้กุญแจเสียงหลักคือ D ไมเนอร์ ใช้อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 70 การใช้อัตราความเร็วที่มีลักษณะช้า ได้แนวคิดมาจากลักษณะอุปนิสัยของคนภาคเหนือที่มีความสุขุมนุ่มนวล มีกิริยามารยาทอ่อนช้อย จึงใช้อัตราความเร็วที่มีลักษณะช้าในการสื่อถึงบุคลิกของคนภาคเหนือ ผู้วิจัยใช้อัตราจังหวะ 2/4 ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ประยุกต์มาจากดนตรีพื้นบ้านเป็นหลัก แนวทำนองสร้างจากการประยุกต์ลักษณะของการบรรเลงกลองให้จังหวะของดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือเรียกว่า “กลองตึ่งนง” จะเป็นการตีกลองในจังหวะที่เป็นการสอดรับกันระหว่างกลองกับฉาบ และเทคนิคการนำทำนองที่มีอยู่เดิมมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้เรียกว่าการคัดทำนอง (Quotation) โดยได้นำเพียงบางส่วนของทำนองเพลงฤาษีหลงถ้ำมาใช้

ภาคอีสาน

ใช้กุญแจเสียง A ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงหลัก อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 130 โดยมีแนวคิดมาจากลักษณะของเพลงพื้นเมืองภาคอีสานที่เป็นเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน สอดคล้องกับลักษณะอุปนิสัยและวิถีชีวิตของคนภาคอีสาน มีแนวคิดว่าเครื่องดนตรีที่สื่อถึงภาคอีสานคือ เสียงแคน ได้นำเฉพาะลักษณะของเสียงที่เกิดจากการเป่าแคนนำมาดัดแปลงให้กับเครื่องดนตรีสากลบรรเลง ด้วยการบรรเลงของแนวเสียงเครื่องสายด้วยวิธีการดีดสาย (Pizzicato) ในลักษณะของแนวทำนองยืนพื้น โดยจะเริ่มบรรเลงทีละแนวเสียง ทุกแนวเสียงจะบรรเลงทำนองซ้ำของแต่ละแนวเสียง เช่น แนวไวโอลิน

ภาคใต้

ช่วงนี้ดัดแปลงมาจากทำนองการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ที่ เรียกว่า ฆ้องคู่ โดยใช้ลักษณะเสียงของฆ้องคู่ในการสื่อความหมายถึงประชาชนภาคใต้ ใช้ลักษณะรูปร่างของเสียงฆ้องคู่ที่บรรเลงสลับกันระหว่างเสียงสูง-ต่ำ มาพัฒนาเป็นทำนองในส่วนต่าง ๆ ในช่วงขึ้นต้นของภาคใต้ โดยกำหนดให้แนวเสียงไวบราโฟน (เพอคัชเชินที่หนึ่ง) บรรเลงทำนองเลียนแบบเสียงของฆ้องคู่ ใช้เทคนิคการคัดทำนองโดยนำทำนองของเพลงหนังตะลุง-ตันหยง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของภาคใต้มาใช้เป็นแนวทำนองในบางช่วงของเพลง เพื่อสื่อถึงความเป็นภาคใต้ให้ชัดเจนมากขึ้น

3. ช่วงที่ 3 (บทส่งท้าย)

ทำนองในช่วงนี้เป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากทำนองการเป่าแตรของทหารในพิธีสวนสนาม ลักษณะทำนองมีการกระโดดของเสียงในแบบโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ดเมเจอร์ให้ความรู้สึกที่เข้มแข็ง ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมพิธีสวนสนามเพื่อถวายสัตย์ปฏิญาณหน้าพระที่นั่ง เป็นพิธีการที่กองทัพแสดงความจงรักภักดีต่อราชวงศ์จักรี ในช่วงสุดท้ายนี้เป็นการขับร้องประสานเสียง เนื้อเพลงมีเนื้อหาที่กล่าวถึงพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ที่มีต่อพสกนิกรทุกหมู่เหล่าในภาพรวมและเป็นการถวายพระพร

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์เพลง “หนึ่งในสยาม” เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในการประพันธ์เนื้อร้องและการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นบทบาทของเสียงดนตรีจากการนำเทคนิคการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภาค อันจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าในด้านการประพันธ์เพลง ซึ่งในการทำวิจัยครั้งต่อไป ศิลปะสาขาอื่น ๆ สามารถสร้างสรรค์งานในเชิงบูรณาการ เช่น การประพันธ์เพลงประกอบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ทั้งไทยและสากล เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำธร ทองหล่อ. หลักการใช้ภาษาไทย. กรุงเทพ ฯ: อมรการพิมพ์, 2545.

ไขแสง ศุขวัฒนะ. สังคีตนิยมว่า ด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ ฯ: วี.พริ้นท์, 2554.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพ ฯ: ธนาเพรส, 2553.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. คีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

บรรจง ชาครัตพงศ์. เคล็ดลับการแต่งคำประพันธ์ โครง ร่าย ฉันท์ กาพย์ กลอน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ดอกหญ้าวิชาการ, 2551.

ปัญญา รุ่งเรือง. หลักวาทการสำหรับนักมานุษยดุริยางควิทยา. เอกสารการสอนสาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2545.

ปัญญา รุ่งเรือง. หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา. กรุงเทพ ฯ: อาศรมสังคีต, 2553.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสานเล่มที่ 4. กรุงเทพ ฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์, 2542.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่มที่ 12. กรุงเทพ ฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์, 2542.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่มที่ 4. กรุงเทพ ฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์, 2542.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่มที่ 10. กรุงเทพ ฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์ , 2542.

ภาษาอังกฤษ

Miller, Terry E.Traditional music of the Lao. Printed in the United States of America,1985.

โน้ตเพลง

โครงการห้องสมุดโน้ตเพลงนานาชาติ. IMSLP Petrucci Music Library. [ออนไลน์]. 2556. แหล่งที่มา: http://www.imslp.org/wiki/catetory: composer/ Holst, Gustav [2 มกราคม 2555]

Bartok Bela. Divertimento, Sz.113. Printed in London: Boosey & Hawkes. 1940.

Holst, Gustav. The Planes, Op.32. Printed in London: Boosey & Hawkes. 1930.

ภาคผนวก

รายการเครื่องดนตรี

(Instrumentation)

1	Flute
1	Oboe
1	Clarinet in Bb
1	Bassoon
2	Horns in F
1	Trumpets in Bb
1	Trombone
1	Tuba
1	Timpani (4 ใบ)
1	Percussion 1 (Vibraphone, Xylophone, Chimes, Cymbal, Triangle, Chings)
1	Percussion 2 (Xylophone, Glockenspeil, Thai Cymbals, Gong-mong, Gong-hui, Snare drum)
6	Violins I
6	Violins II
4	Violas
3	Cellos
2	Double Basses

หนึ่งในสยาม

Score

ฉาวรดา จันทนะสุต

"โหมโรง"

Maestoso ♩ = 70

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ดิน แห่ง เอก องค์ พระ มหา รา - - - ชา ร่ม - ใด ใน แผ่น พื้น พ สุ ธา จัก ร่ม - เย็น กว่า
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
p
p
p
Div.

A
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mp
pp
1
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ร่ม - ฉัตร กษัตริย์ ชาติ - ไทย พระ เดช ปก ป้อง - คุ้ม - - ครองไทย ให้ - ปราศ ผอง ภัย ด้วย พระทรงเมตต -
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Div.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Chimes
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
คา ปรา ณี
ทรง ครอง แผ่น ดิน ถิ่น นี้
โดย ธรร ม บา ร มี
เพื่อ ประ โยชน์ สุข แห่ง
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
p
mf

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
ชน ชาว อ ยาม พระ เกียร ติยศ ปรากฏงค - งาม ทั่ว ทุก เขต คาม ก็ - สรรเสริญ- พระ ม หา รา ชา
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf

B
Maestoso ♩ = 84
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Tri.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

37
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Tri.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
f
fp
mf
pp

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Tri.
Chimes
Perc. 1
Susp. Cymb.
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Div.
Vc.
D.B.

C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Div.

D
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Xylophone
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Unis.

rit.
marcato
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
Chimes
Div.
Unis.

E
"ภาคกลาง"
Vivace ♩ = 130
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
Susp. Cymb.
Div.
Tutti
ฮำ - ไฮ่ เฮ้ยา

79
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
pp
a 2
f
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Marimba
mf
Thai Gong
Perc. 2
Voice
(S. T.)
Soprano
S. A.
T. B.
นอนนอนนอนนอน
เรือน
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Alto
Tenor
Bass
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Unis.

F
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Ching o = long sound
largamente

97
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
f
mf
mf
mf

103
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
103
Hn.
Tpt.
Tbn.
103
Timp.
Perc. 1
103
Perc. 2
103
Voice
(S. T.)
103
S. A.
T. B.
103
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

G
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Thai Gong
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
mp
p
mf

H
115
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
1
f Ching
o = long sound
Unis.
f

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
a 2

127
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

I
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vibraphone
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
มิง ขวัญเกรียงไกร -- ผ ไท - ก้อง - หล้า เปี่ยม ด้วย เมต ตา ศรัท ธา ล้นเกล้าชาวไทย จะ ร้อน จะ หนาว ทร
Vln. I
Vln. II
Div.
Vla.
Div.
Vc.
D.B.

J
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Thai Gong
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
ก้าว มิ เคยหวั่นไหว เด็ด เดี่ยว พระ ห ฤ ทัย เกริกไกรองค์กู มิ พล
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
pizz.
Unis.

145
Fl.
mf
Ob.
Cl.
mf
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Ching + = short sound
Perc. 1
mf
Thai Gong
Perc. 2
mf
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

151
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp
mf

K
Largarmente
157
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
Susp. Cymb.
arco

163
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
mf
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Div.
Vla.
Div.
Vc.
D.B.

L
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Tenor and Bass
ทั่ว แคว้น แดน ไกลใครกล่าวขาน ชื่น - ชม ประสาน กัง วานไปทุกแห่งหน ร่ม เกล้า เสก สรรค์ มุ่ง
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

175
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
pp
mf
p
นอย นอย
นอย นอย
มั่นเพื่อไทยทุกคน พระ เกริกเกียรติ ก มล ผอง ชนแช่ช้องเกรียงไกร
Div.

M
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Susp. Cymb.
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Voice
(S. T.)
นอย นอย
Soprano and Alto
S. A.
T. B.
ร่วม ร้อย รวม ใจ เราไทยปรมปรีด์
Vln. I
Vln. II
Vla.
Unis.
Vc.
D.B.

187
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Susp. Cymb.
pp
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
เทิด - ทู ผู้ ทรง มี พิสุทธิ์สดใส ธ ทรง เก ษม ปลื้ม เปรมพระห ฤ ทัย น้อม เกล้า เทิด - ไท้ ถ วายพ่อ ภู มิ พล
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

N
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
a 2
a 2
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
ทั่ว แคว้น แดน ไกลใครใครกล่าวขาน ชื่น - ชม ประสาน กัง วานไปทุกแห่งหน ร่ม เกล้า เสก สรรค์ มุ่ง มั่นเพื่อไทยทุกคน พระ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Chimes
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
เกริก เกียรติก มต ผอง ชนแช่ช้องเกรียงไกร
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

O "ภาคเหนือ"
Maestoso ♩ = 70
rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Thai Cymbals
Gong

211
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
p
mp
mf
Div.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco

P
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Thai Cymbals
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Unis.
Vc.
D.B.
mp
pp
mf
ppp

229
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
mp
mp
Bsn.
mp
229
Hn.
Tpt.
Tbn.
229
Timp.
f
Perc. 1
229
Perc. 2
f
229
Voice
(S. T.)
229
S. A.
T. B.
229
Vln. I
arco
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Q
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Vibraphone
pp
mf
f

241
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
mf
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Soprano
Voice (S. T.)
mf ไตร รงค์ พริ้ว - - ส บัด เด่น - ชัด - - ทั่ว - ไทย พริ้ว - ปลิว -ไส
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Div.
Vc.
D.B.
mf

R
247
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ว อยู่ กลาง ใจ - - - ไทย ทุก คน
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
arco

25f
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
mf สื่อ สัญ ญา ลักษณ์ สร้าง - - - สรรค์ ที่ - ยึด -
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

259
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
f
Perc. 2
Voice
(S. T.)
มั่น - - ผอง - - - เรา ทุก คน เรา ทุก คน - คือ - ไทย
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Div.
Vla.
Div.
Vc.
D.B.

S
265
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
พ่อ - แห่ง ส ยาม พระนาม - - เกริก ก้อง ชาติ - ชน ส กล แซ่
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
ชื่อง
เรา ต้อง ภูมิ ใจ ไว้ ไทย รวม เชิด
ชาติ - ชน ถึ กถ แช่
ชื่อง
Div.
Div.

277
Fl.
Ob.
Cl.
mp
Bsn.
mp
277
Hn.
Tpt.
mp
Tbn.
277
Timp.
Vibraphone
Perc. 1
277
Perc. 2
277
Voice
(S. T.)
ชู เพราะ รู้ - - เพราะ เห็น เป็น ร่ม ไพร์ ของ ไทย ทุก
277
S. A.
T. B.
อือ - - - - -
277
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

T
283
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
mf
คน
เป็น ร่ม ไพร์ ของ ไทย ทุก คน
พ่อ - สอน ให้ ฉัน รักษ์ ป่า รักษ์
Unis.
Div.

289
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
ดิน รัก น้ำ รัก ถิ่น พอ กิน พอ เพียง ของ คน ดิน ชุ่ม น้ำ
S. A.
T. B.
รัก น้ำ รัก ถิ่น พอ เพียง ของ คน ดิน ชุ่ม น้ำ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
pp
mp
a 2
ใส ผอง ไทย เบิก บาน ก มล ไม่ อด ไม จน เพราะ พระ บา ร
ใส ผอง ไทย เบิก บาน ก มล ไม่ อด ไม จน เพราะ พระ บา ร

U
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
1
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Thai Cymbals
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mp
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Xylophone
mf
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

V
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf
ppp
p

♩ = 130
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
mf
p

accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Gong
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
mf
p
f

W "ภาคอีสาน"
Vivace ♩ = 130
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pizz.
mp
pizz.
mf
pizz.
mf

337
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
IV
p
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
pizz.
Vln. I
mp
Vln. II
pizz.
Vla.
mf
Vc.
D.B.

343
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
mp
mf

X
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
mf
mp

Y
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Xylophone
arco

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf
p
arco
Div.
arco

357
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf
p
f

Z
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

379
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Div.

AA
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp
Unis.

rit.
397
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf

BB
= 130
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Unis.
Vc.
D.B.

CC
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Soprano
mf ฉ ฉิด เหนือ ควง ใจ ลูกไทยทั้งผอง
กั้ม กราบ ภาพ ฝ่า ละ ออง
mp
p
mf
pizz.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
เพ่งพิศมองบูชาทุก คืน
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
Div.
Unis.

421
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ดุจ มี มนต์ ขลังเป็นพลัง ที่ แสน ยั่ง ยืน
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Unis.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
เอนกายหลับไปจน คืน ชี วิตชุ่มชื่นล้ำกำ ลัง
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Unis.
dim.

DD
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ใจ
เหนื่อยมาก ยาก เย็น ไม่เว้น ทรง งาน
เส ไทใสซึม ผ
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
Unis.
arco
pizz.

439
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1
Hn.
mf
Tpt.
mf
Tbn.
mf
Timp.
Vibraphone
Perc. 1
mf
Perc. 2
Voice
(S. T.)
สาน หยดผ่าน พระนา สิก ไป ทรงคิด ค้น คว้า แก้ปัญหาชลประทานได้ วาดแผนบนพื้นผืนทราย
S. A.
T. B.
mf
วาดแผนบนพื้นผืนทราย วาดแผนบนพื้นผืน
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

EE
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
ช่วยชาวนาคลายจากความแห้ง แล้ง
S. A.
T. B.
ทราย
แล้งแล้ง แล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้งแล้ง
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
arco
arco

451
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
fff
f

FF
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
457
Hn.
Tpt.
Tbn.
457
Timp.
Perc. 1
457
Perc. 2
457
Voice
(S. T.)
457
S. A.
T. B.
457
Vln. I
Vln. II
Vla.
arco
Vc.
arco
D.B.

GG
463
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

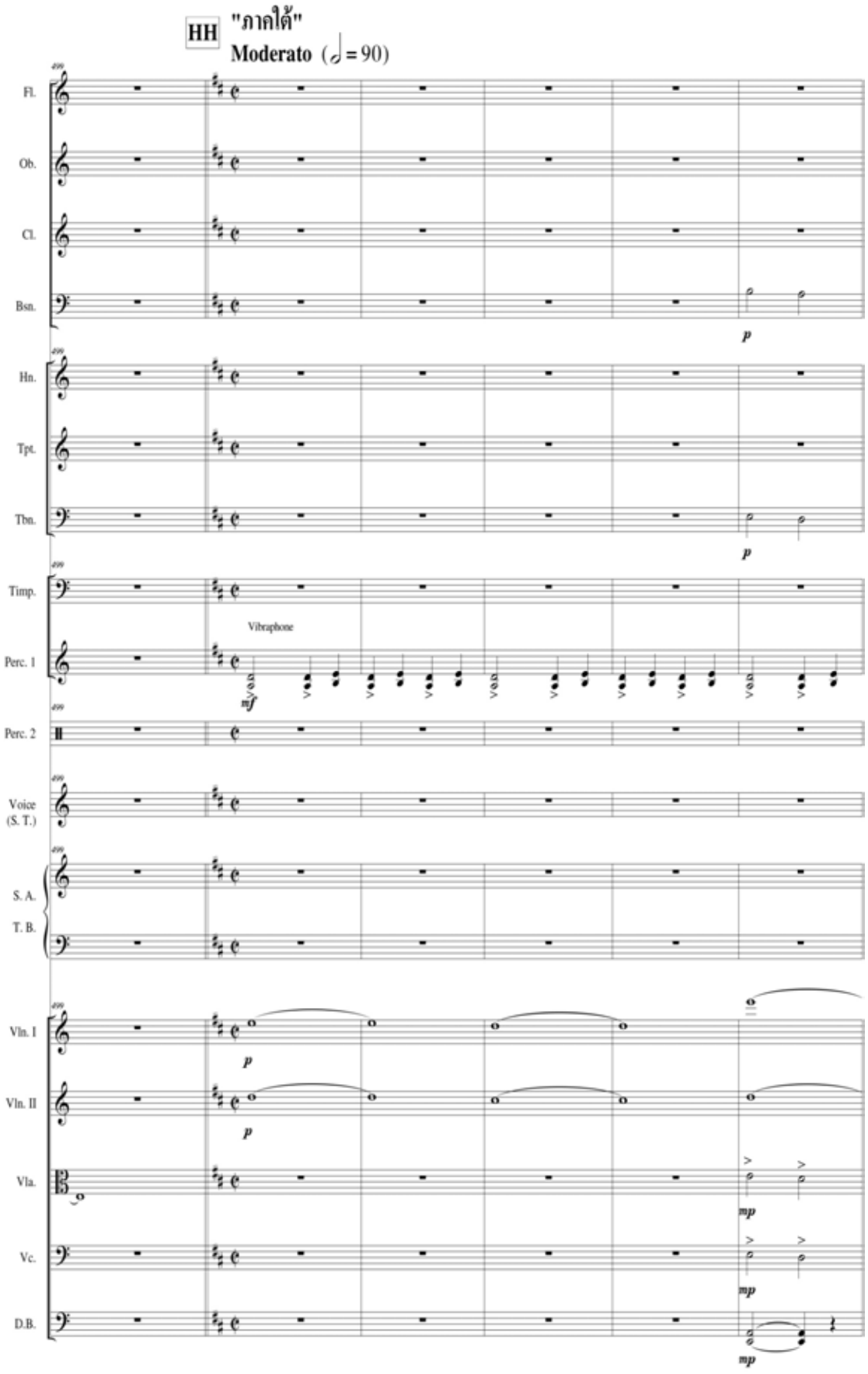
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Xylophone
Perc. 1
mp
f
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

475
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp
p
f

481
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
p
mp
pp
mp
p
p
f
p

487
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
pp
mp
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
p
p
Vc.
p
D.B.

rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
p
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Non Div.
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.


HH
"ภาคใต้"
Moderato (♩ = 90)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
p
mf
mp

505
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
p
p
p
p

II
511
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
p
Div.
f

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
Unis.
Unis.

JJ
527
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
p
f

529
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
f
mf
mp
Div.
Div.

585
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
pp
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

KK
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
pp
mp
mp
mf

LL
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf
p
mf
p
mf
p
p
p

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
p
mf
f
pp

559
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
tr
mf
mp
f
p

565
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
rit.
mf
mp
f
ff

MM Moderato (♩ = 90)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Chimes
Perc. 2
Voice (S. T.)
Tenor
ทั่ว แคว้น แดน ใด
ใคร ใคร กล่าว
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
577
mf
1
Tri.
f
ขาน
ชื่น ชม บ้าน ฉัน กัง วาน ไป ทั่ว ส

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Susp. Cymb.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
กล
ทะ เล ตี ความ หาด ทราย แสน งาม เมื่อ ยาม ได้
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

589
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
ชล
เมฆ ลอย ลม บน ดั่งต้อง มนต์ ชะงัด มัด

NN
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Vibraphone
Perc. 2
Voice (S. T.)
ใจ
ที่ว เขา เรียง ราย ดาว ใส้ เฉิด่
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
mf
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ฉันท์ ดั่ง แสง ตะ วัน สอด ส่อง ผ่อง - ใส เด่น ภู มิ รอง
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
mf
Hn.
Tpt.
Tbn.
mf
mf
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
เจ็ง ดี เก่ง ที่ น้อง ผอง ใต้ ต่าง เรา พี่ น้อง ไทย อุ่น ใจ เพราะ ไทย ร่ม
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

00
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Cymbal
Voice
(S. T.)
เย็น
น้ำ
คก
งาม
ดา
จาก
ผา
ตูง
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
ชัน ทอ แสง ตะ วัน นั่น รุ้ง งาม ฟอง น้ำ กระ เซ็น นก ลุง เอื้อง

625
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
pp
อ่าง อวด หาง รำ แพน ดู เด่น
อิ สานประสานให้ เห็น กลาง เหนือ ตะ วัน ออก

PP
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Snare drum
Voice (S. T.)
ไทย
แค่ หนึ่ง ใน ใจ ที่ ไทย ผูก
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
พันธ์ เกิด เป็น มิ่ง ขวัญ แม้ ชี วัน พร้อม ยอม มอบ ได้ เย็น ที
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
ระเพราะพระบา ร มี ป๋อง ศรี ผ ไท แผ่น ดิน แห่ง ให้ พ่อ ถู มิ
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

QQ
Moderato (♩ = 90)
rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
Vibraphone
Susp. Cymb.
pp
mp
พถ
แผ่น ดิน แห่ง ไท้
ท่อ ถู มิ
พถ

655
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
a 2
p
mf
pp
mp

667
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
rit.
p
pp
mp

RR
"บทส่งท้าย"
Maestoso ♩ = 108
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Xylophone
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.
f
mp

679
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Non Div.
Vla.
Vc.
D.B.

SS
685
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
largamente
Susp. Cymb.

TT
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vibraphone
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

697
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

UU
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Xylophone
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

709
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Xylophone
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
cresc.

VV
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
mp
f

WW
72l
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mf
Vibraphone
f
Glock.
f
Div.
Div.

727
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
a 2
Hn.
f
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

rit.
733
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
mp
mf
f

XX Maestoso ♩ = 84
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Cymbal
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
ทรง เปี่ยม ล้น ด้วย - พระ ก รุ ณา
ปก ป้องประ ชา มิ - ให้ ลำ - เค็ญ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

745
Fl.
Ob.
Cl.
f
Bsn.
Hn.
a 2
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Glock.
f
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
เปรื่อง ปราด ศาสตร์ ศิลป์- - ทรง - เป็น หนึ่ง- เดียว ที่ - เห็น - - - ยิ่ง - ยง
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

YY
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Chimes
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
พระ บ ริบาลเย็นทั่ว ผ ไท
พระ ทรงรัก ไทยนี้ ให้ ดำ รง
บา ร มี ม หา ราช ชู -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice (S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
rit.
Chimes
Cymbal
ชาติ มั่น คง ทุน เทิด พระองค์ เป็นดำ นาบ บา ร มี ม หา ราช ชู - ชาติ มั่น คง

ZZ
= 70
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
a 2
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Chimes
Perc. 1
Cymbal
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
ทูนเกิดพระองค์ทรงพระเจริญ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

769
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
Div.

rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Chimes
Perc. 2
Cymbal
Cymbal
Voice
(S. T.)
S. A.
T. B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ นางถาวรดา จันทนะสุต

วัน เดือน ปีเกิด 5 พฤศจิกายน 2512

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

สถานที่ทำงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ตำแหน่ง หัวหน้าสาขาวิชาดุริยางค์สากล

วุฒิการศึกษา

2550 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2539 ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ทุนการศึกษา

2551 ทุนการศึกษาระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

2546 ทุนการศึกษาระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

2535 ทุนการศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ประสบการณ์การทำงาน

2553 - ปัจจุบัน คณะกรรมการตรวจประเมินคุณภาพภายในมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

2547 - 2549 ดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายกิจการพิเศษ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ผลงานทางวิชาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่

ตำรา

2555 ผลงานตำราทางวิชาการ ชื่อ โสตทักษะ (ฉบับปรับปรุง)

2551 ผลงานตำราทางวิชาการ ชื่อ ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้

วิจัย

2555 เรื่อง การพัฒนาแบบฝึกโสตทักษะสำหรับผู้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

2553 เรื่อง ประสิทธิผลของการนำดนตรีไปใช้เพื่อพัฒนาการด้านสติปัญญาสำหรับเด็กปฐมวัยในสถานสงเคราะห์เด็กอ่อนรังสิต

2551 เรื่อง วิเคราะห์แนวการประพันธ์เพลงลูกทุ่งดีเด่นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ