



บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน
PLENG SAMNIEANG PASA TAB TON PLENG TOEI
FROM ISAN FOLK MUSIC

สุพรรณิ เหลือบุญชู

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์จากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ 2564

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน



ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์จากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ 2564

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง : บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน
ชื่อผู้วิจัย : รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ หลือบุญชู
ประเภทวิจัย : วิจัยสร้างสรรค์
พ.ศ. 2564

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อ(1) ศึกษาภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน (2) เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงไทย สำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ กำหนดขอบเขตเนื้อหาการวิจัย ในการศึกษาลักษณะและธรรมชาติ ของบทเพลงอีสาน โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างบุคคลากรผู้ให้ข้อมูลเป็นแบบเจาะจง ประกอบด้วย กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป จากศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม นักวิชาการ วิธีการดำเนินงานวิจัย จัดเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้เครื่องมือวิจัยได้แก่ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ จัดกระทำข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล แล้วนำข้อมูลองค์ความรู้ จากการวิจัยมาสร้างสรรค์บทเพลงตามกระบวนการที่กำหนดไว้ 9 ขั้นตอน เพื่อนำเสนอผลงานวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมจัดทำ โน้ตเพลงประกอบ และ สื่อวีดิทัศน์ บทเพลงที่สร้างขึ้นใหม่ ในชื่อเพลงว่า ตับตันเพลงเต้ย

ผลการวิจัยพบว่า ภูมิเพลงสำเนียงอีสาน แบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ ได้แก่หมอลำ หมอแคน โปงลาง ส่วนกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ ได้แก่ เจริญกันตรึม เพลงโคราช ประเด็นวิจัย ประกอบด้วย ลักษณะ ของดนตรี เครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลง เมื่อได้องค์ความรู้ นำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงโดยผ่านกระบวนการ 9 ขั้นตอน จนกระทั่งได้เพลงที่ประพันธ์ขึ้นทั้งหมด 10 เพลง เป็นเพลงหลัก 4 เพลง และเพลงทำนองเชื่อมอีก 6 เพลง มีชื่อว่า เพลงเกริ่นนำเต้ย เพลงต้นเพลงเต้ย เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย เพลงลำอีสานเต้ย เพลงลำเลิงเต้ย เพลงสร้อยดั่งหวายเต้ย เพลงสุดแสนโคกอากาศเต้ย เพลงว่าดอกมันป่าเต้ย และเพลงลำลาเต้ย ทั้งนี้ยังพบว่าทั้ง 10 เพลง สามารถวิเคราะห์องค์ประกอบใน 7 ประเด็นได้แก่ที่มาของบทเพลง บทประพันธ์ จังหวะ ทำนอง เสียง รูปแบบคีตลักษณ์ และคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง สะท้อนสุนทรียรส ทั้งรสแห่งความรัก ขบขัน โศกเศร้า และอาลาอาลัย

การสร้างสรรค์ชุดเพลงตับตันเพลงเต้ยจากสำเนียงเพลงอีสานผสมผสานกับสำเนียงเพลงไทย ทำให้ได้องค์ความรู้ และบทเพลงขึ้นใหม่ 1 ชุด เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ส่งเสริมและเผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติทั้งเพลงไทยและภูมิเพลงอีสาน ให้มีการสร้างสรรค์ เพื่อความคงอยู่ เป็นมรดกของสังคมสืบต่อไป

Title	Pleng Samnieang Pasa Tab Ton Pleng Toei from Isan folk music
Researcher	Assoc.Prof. SUPUNNEE LEAUBOONSHO
Research	Creative Research
Year	2020

Abstract

Research title : “Pleng Samnieang Pasa Tab Ton Pleng Toei from Isan folk music”. The objectives of this study were (1)to study Isan folk music (2) to create Pleng Samnieang Pasa Tab Ton Pleng Toei, is Qualitative research .The scope of research content in the study of Character and nature of Isan music The purposive sampling in Informants divided into Key Informants, Casual Informants and General Informants consisting of a group of National artists in Performing Arts, a group of culture Performance artist, and academic group Research Methodology, Research Data were Collected by using research tools observation and Interview Guide. Research Validity Scrutinizing Data Analysis and Synthesis. From the research body Knowledge the music created according to present by descriptive analysis, along with music Note and video media newly created song in the name of Tab Ton Pleng Toei

The research result revealed that Isan Folk music can be divided into 2 culture groups namely Northeastern culture such as Mo lum, Mo Khean and Ponglang’As for the Southeastern Isan culture such as Jarieng,Kantrum and Pleng Korat. The research content consisted of characteristics of music, musical Instruments, Ensemble and songs Leaning to the creation of music through a 9 step process, which are a 10 of songs were composed 4 main songs and 6 Bridge melodies named Krian Num Toei, Ton Pleng Ching Toei, Choprayamahanatee Toei, Lum Isan Toei, Lumlerng Toei, SoiTangwai Toei, Sudsansogardul Toei GhonshabaTalam Toei,Wadokmunpa Toei and Lumla Toei. It was also found that all 10 songs were able to analyze the composition in 7 topics including the origin of the song Lyric, Rhythm Melody Sound Musical forms and specific features of the song reflect the aesthetic in song of love, humor sorrow and farewell

The creation of Tab Ton Pleng Toei song from Isan and Thai Traditional song resulting in body knowledge and a new song in order to conserve Inherit promote and disseminate Thai Traditional and Isan songs for persistence as a legacy of society.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “บทเพลงสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน” สำเร็จลงได้ด้วยดีด้วยความอนุเคราะห์และความร่วมมือเป็นอย่างดีจากศิลปินแห่งชาติ ศิลปินท้องถิ่น ผู้เชี่ยวชาญ ครูบาอาจารย์ ตลอดจนผู้รู้และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่ทำให้งานวิจัยนี้มีความถูกต้อง มบูรณ์ จนสามารถนำเสนอผลการวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ นับว่าเป็นคุณูปการอย่างสูงยิ่ง

ขอกราบคารวะและขอบพระคุณเป็นอย่างสูงต่อ ผู้ทรงคุณวุฒิทั้งทางด้านดนตรีไทย และ ดนตรีพื้นบ้านอีสานที่ได้ให้ความเมตตา กรุณาให้แนวคิดเพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง พร้อมทั้งข้อมูลด้านดนตรีอย่างหลากหลาย ด้วยความเสียสละและเป็นกำลังใจในการทำงานมาอย่างต่อเนื่อง ทำให้ผู้วิจัยเกิดความตระหนัก และซาบซึ้ง ตลอดจนมุ่งมั่นในการสร้างงาน พัฒนาศักยภาพเพื่อให้เกิด ประโยชน์สูงสุดตามแนวทางที่ครูบาอาจารย์ได้วางรากฐานไว้ให้เจริญรอยตามเป็นอย่างดี ในการนี้ ผู้วิจัยจึงใคร่ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูพัฒน์ พร้อมสมบัติ (ดร.กิตติศักดิ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา) ที่ปรึกษาโครงการวิจัย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ได้แก่ อาจารย์ ฉวีวรรณ พันธุ (ฉวีวรรณ ดำเนิน) อาจารย์นิตยา รากแก่น (บานเย็น รากแก่น) อาจารย์ฉลาด ส่งเสริม (ป. ฉลาดน้อย ส่งเสริม) และอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ นอกจากนี้ยังมีราชัญศิลปินและ นักวิชาการอีกหลายท่าน อาทิ ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไฟโรจน์ รองศาสตราจารย์สำเร็จ คำโมง ผศ.ดร. หินกร อัดไพบูลย์ ดร.ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร (หมอลำราตรีศรีวิไล ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม และครูภูมิปัญญาไทย ฉายาราชนิหมอลำซิ่งและนักประพันธ์กลอนลำ) ตลอดจนผู้เกี่ยวข้องที่มีบทบาท ทำให้วิจัยเล่มนี้สำเร็จลงได้ อาทิ ดร.บำรุง พาทยกุล ผศ.ดร.ดุขุฎี มีป้อม ผศ.ดร.นพคุณ สุตประเสริฐ ดร.สาริกา ประทีปช่วง ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค ดร.ณัฐพงษ์ ประทุมชั้น และดร.ณัฐวุฒิ ภูมิพันธ์ รวมทั้งท่านอื่นๆที่ได้ปรากฏนามในการนี้ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในหลากหลายบริบททั้งนี้ด้วย

อย่างไรก็ตามคุณค่าและประโยชน์ของงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอบอບบูชา แต่ ผู้มี พระคุณทุกท่าน แต่บิดรมารดา และครอบครัว ตลอดจน ครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ จนสามารถยึดถือในการประกอบอาชีพได้อย่างสง่างาม ด้วยความมุ่งมั่นหวังและปรารถนาให้องค์ความรู้ ที่เกิดขึ้นในงานวิจัยครั้งนี้ องค์กรความรู้ในศาสตร์ ศิลปทั้งหลาย ได้รับการ ทำนุ บำรุง ส่งเสริม สืบสาน พัฒนา และเผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม ให้คงอยู่เป็นมรดกของชาติสืบต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
1. ความสำคัญและความเป็นมาของหัวข้อวิจัย	1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย	4
3. คำถามวิจัย	5
4. ขอบเขตในการวิจัย	5
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
6. นิยามศัพท์เฉพาะ	6
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	8
1. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	8
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	33
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย	73
1. ขอบเขตของการวิจัย	74
2. วิธีการดำเนินงานวิจัย	76
บทที่ 4 ภูมิเพลงไทยอีสาน	80
1. ดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ	80
2. ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้	112
บทที่ 5 การสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดับตันเพลงเต้ย	145
1. บทประพันธ์เนื้อร้องเพลง ดับตันเพลงเต้ย	145

	หน้า
2. โน้ตเพลงดับตันเพลงเต้ย	149
3. บทวิเคราะห์ การสร้างสรรค์บทเพลง ดับตันเพลงเต้ย	154
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	210
1. สรุปผลการวิจัย	210
2. อภิปรายผล	223
3. ข้อเสนอแนะ	226
บรรณานุกรม	228
บุคลากร	233
ภาคผนวก	234
อภิธานศัพท์	254
ประวัติผู้วิจัย	263



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 2.1 แผนภาพเพลงดับต่าง ๆ	46
ภาพที่ 2.2 แผนภาพกรอบความคิดงานวิจัย	71
ภาพที่ 2.3 แผนภาพกระบวนการสร้างสรรค์ 9 ขั้นตอน	72
ภาพที่ 4.1 แผนภาพเครื่องดนตรีอีสานเหนือ	89
ภาพที่ 4.2 เครื่องดนตรีอีสานเหนือ	90
ภาพที่ 4.3 การประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ	96
ภาพที่ 4.4 วงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ	97
ภาพที่ 4.5 แผนภาพเครื่องดนตรีอีสานใต้	117
ภาพที่ 4.6 เครื่องดนตรีอีสานใต้	118
ภาพที่ 4.7 แผนภาพวงดนตรีอีสานใต้	125
ภาพที่ 4.8 วงดนตรีอีสานใต้	126
ภาพที่ 4.9 แผนภาพบทขับร้อง	137

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญและความเป็นมาของหัวข้อวิจัย

การสร้างสรรคบทเพลงไทย สำเนียงภาษา “ตบตันเพลงเต้ย” เป็นการวิจัยต่อยอดองค์ความรู้ดั้งเดิมตามแบบแผนความเป็นอัตลักษณ์อันโดดเด่นของดนตรีพื้นบ้านไทย สำเนียงอีสานอันประกอบด้วยเพลงเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่าและเต้ยลา นำมาจัดกระบวนการทัศน์ให้ผสมกลมกลืนกับความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นเพลงไทยในรูปแบบของเพลงตับโดยมีการศึกษาวิจัยในเชิงลึกถึงเนื้อหา ทำนอง จังหวะ ลีลา สัมผัส สำเนียงตลอดจนองค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลงอย่างมีเอกภาพของการสร้างสรรคบทเพลงขึ้นมาใหม่เพื่อให้เป็นแบบแผนของการสร้างสรรคเพลงสำเนียงภาษา สอดคล้องกับการบรรเลงเพลงสำเนียงไทยที่เป็นรูปแบบของเพลงไทยดังเช่น เพลงตบตันเพลงฉิ่ง ตบตันเพลงเต้ยจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสร้างสรรคเพลงเต้ยที่เป็นเพลงสำเนียงไทยอีสานโดยแท้เพื่อสร้างสรรคขึ้นใหม่ ในชื่อผลงานว่า “เพลงตบตันเพลงเต้ย”

การสร้างสรรคบทเพลงถือเป็นการประพันธ์บทเพลงแต่ละเพลง ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องใช้เทคนิคในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกลงในบทเพลง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึกคล้อยตามเทคนิคและการแสดงออกในการจินตนาการในการสร้างสรรคบทเพลงประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

1) เสียง เป็นเทคนิคที่สำคัญประการหนึ่งในการสื่อให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ เช่น บทเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความสนุกสนาน ปลุกใจ ผู้ประพันธ์จะเลือกใช้เสียงที่อยู่ในระดับปานกลาง ไม่สูง หรือต่ำจนเกินไป มีการสลับเสียงสูง - ต่ำ เพื่อให้เกิดสีสันของบทเพลง รวมทั้งเป็นการกระตุ้นอารมณ์ ความรู้สึกของผู้ฟังให้รู้สึกคึกคักและสนุกสนานตามไปด้วย บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับความรัก ความงาม ความสุข ความโศกเศร้า การสูญเสีย หรือการพลัดพราก ผู้ประพันธ์จะเลือกใช้เสียงในระดับเสียงเดียวกัน ไม่สลับเสียงสูง - ต่ำ โดดเอนดังบทเพลงที่ให้อารมณ์สนุกสนาน บทเพลงที่ต้องการสื่อถึงความสวยงามและเสียงของธรรมชาติ ผู้ประพันธ์ยังจำเป็นต้องคัดสรรเสียงให้ใกล้เคียงกับเสียงธรรมชาติ ที่ต้องการถ่ายทอด เช่น เสียงนกร้อง เสียงน้ำตก เสียงคลื่น

2) จังหวะ เป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงในการประพันธ์เพลง โดยบทเพลงที่สนุกสนาน จังหวะที่ใช้ก็จำเป็นต้องเป็นจังหวะที่กระชับ สั้น ไม่เชื่องช้า ซึ่งแตกต่างกับบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับความรัก ความงาม ความสุข ความโศกเศร้า การสูญเสีย หรือการพลัดพราก ก็ต้องใช้จังหวะช้า มีการทอดจังหวะ เพื่อให้ผู้ฟังเข้าถึงอารมณ์เพลงได้ง่ายขึ้น

3) รูปแบบ นอกจากจะใช้รูปแบบตามที่กำหนดเป็นแบบทฤษฎีดนตรีไทยแล้ว ผู้ประพันธ์อาจต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบบทเพลง เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในวงการดนตรีไทย ซึ่งจะทำให้บทเพลงไทยได้รับความสนใจและความนิยมมากขึ้น เช่น เพลงโหมโรงมหาราช ผลงานประพันธ์ของอาจารย์มนตรี ตราโมท ที่ได้แต่งขึ้นเพื่อทูลเกล้า ฯ ถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฯ (รัชกาลที่ 9) เนื่องในวโรกาสทรงพระเจริญพระชนมพรรษา 6 รอบ โดยรูปแบบของเพลงนี้มีลักษณะแตกต่างไปจากเพลงโหมโรงเดิม ผู้ประพันธ์ได้กราบบังคมทูลขอพระบรมราชานุญาต อนุญาตทำนองบทเพลงพระราชนิพนธ์ใกล้รุ่งและเพลงเรารู้มาแปลงเป็นเพลงอัตรารัจจะสองชั้น สอดแทรกทำนองลูกล้อ ลูกชัต ลูกเหลื่อม ผสมผสานกันอย่างลงตัวและจบด้วยทำนองเพลงพระราชนิพนธ์สายฝน 3 บรรทัดบทเพลงจึงมีความไพเราะ แปลกหูไปจากเดิมมาก

4) สำเนียงภาษา ศิลปินดนตรีไทยมีความสามารถในการเลียนสำเนียงชาติต่าง ๆ ดังจะเห็นได้จากชื่อเพลงส่วนใหญ่ที่ขึ้นต้นด้วยชื่อของชนชาติต่างๆ เช่น จีน แขก ฝรั่งเศส มอญ เขมร ลาว พม่า เป็นต้น ดังนั้น ในการประพันธ์เพลงผู้ประพันธ์เพลงจึงจำเป็นต้องใช้เทคนิคในการถ่ายทอดให้บทเพลงนั้นมีสำเนียงคล้ายคลึงกับทำนองและสำเนียงเพลงของแต่ละชาติให้ได้มากที่สุด (athornmusic, 2013)

การวิจัยสร้างสรรค์นี้นำเสนอในรูปแบบของเพลงตับ ซึ่งเพลงตับเป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นชุด หลายเพลงต่อเนื่องกัน โดยเรียงร้อยสอดคล้องกัน มีอัตรารัจจะเดียวกันหรือต่างกันเล็กน้อยแบ่งเป็น 2 ชนิด คือ ตับเรื่องและตับเพลง ตับเรื่อง เป็นเพลงชุดที่มีเรื่องราวเดียวกันต่างจากตับเพลง ตับเรื่องจะยึดเนื้อเรื่องเป็นหลักแต่เพลงไม่จำเป็นต้องเป็นอารมณ์เดียวกันหรืออัตรารัจจะเดียวกัน ตับเรื่องจะมีเพลงในอัตรารัจจะสองชั้น ชั้นเดียว หรือจังหวะพิเศษอื่น ๆ เช่น ตับเรื่องรามเกียรติ์ อีกประเภทหนึ่งคือ ตับเพลง ในตับเพลงจะมีหลายเพลงบรรเลงต่อเนื่องกัน บางที่ร้องสลับกับดนตรีตลอดทั้งตับ ฟังแล้วมีความต่อเนื่องของเพลงกลมกลืนไพเราะ เพลงต่างๆ ที่อยู่ในชุดตับเพลงเดียวกันจะฟังแล้วเหมือนเป็นเพลงเดียวกัน เพราะเพลงต่อเนื่องกันอย่างเหมาะสม อัตรารัจจะของเพลงแต่ละเพลงเป็นอัตรารัจจะเดียวกัน คือ อัตรารัจจะสองชั้น แต่เนื้อร้อง อาจนำมาจากเรื่องราวที่แตกต่างกันได้ เพราะตับเพลงยึดเพลงเป็นสำคัญ อาทิ ตับลมพัดชายเขา ตับตันเพลงฉิ่ง ตับทะแยและตับลาวเจริญศรี

การสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา “ตับตันเพลงเต้ย” เป็นเพลงที่สร้างสรรค์จากทำนองดั้งเดิมของเพลงพื้นบ้านอีสาน โดยธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านอีสานใช้ร้องเพื่อความสนุกสนานในงานรื่นเริงต่างๆ สามารถแบ่งได้ตามกลุ่มวัฒนธรรม 3 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราชและกลุ่มวัฒนธรรมเจริญกันตรึม ดังนี้

1) เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ประกอบด้วยหมอลำและเซิ้งโดยหมอลำแบ่งการลำและการร้องออกเป็น 5 ประเภทคือ ลำเรื่อง ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลินและลำผีฟ้า ส่วนเซิ้งหรือ

คำร้อง จะใช้คำร้องรื่นเริง เช่น การแห่บั้งไฟ การแห่นางแมว การแห่นางดั่ง โดยเนื้อเรื่องในการแข่ง อาจเป็นการขอบริจาคเงินในงานบุญ การแข่งอวยชัยให้พร หรือการแข่งเล่นิทานชาดกตามแต่โอกาส

2) เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช เป็นเพลงพื้นบ้านที่เล่นกันมานานใน จังหวัดนครราชสีมา หรือโคราชซึ่งเนื้อเพลงมีลักษณะเด่น ในการเล่นสัมผัสอักษรและสัมผัสสระทำให้ เพลงน่าฟังยิ่งขึ้น และยังมีเสียงร้อง ไช ชะ ชะ ชี ซาย พร้อมทั้งการรำประกอบแบบเยาะตัวตาม จังหวะขึ้นลงซึ่งเพลงโคราชนี้นิยมเล่นทุกโอกาสตามความเหมาะสม

3) เพลงพื้นบ้านกลุ่มวัฒนธรรมเจริญกันตรึมที่นิยมร้องเล่นกันในแถบจังหวัดที่มีเขต ติดต่อกับเขมร ได้แก่ บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ โดยคำว่ากันตรึม นั้นหมายถึงกลองกันตรึมซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักเวลาที่จะใช้จังหวะเสียงดัง โฉะกันตรึม โฉะตรึม ๆ และเจริญหมายถึง การขับ หรือการร้องเพลงมี 2 แบบคือเจริญใช้ประกอบการบรรเลงดนตรีกันตรึม ซึ่งเมื่อขับร้องไปท่อนหนึ่ง ดนตรีกันตรึมก็จะรับและบรรเลงยาว ต่อไปเป็นเจริญดนตรีใช้ร้องในงานโดยจะขับร้องไปเรื่อย ๆ และมีดนตรีบรรเลงคลอไปเบา ๆ ซึ่งในการร้องเจริญนั้นสามารถร้องเล่นได้ทุกโอกาสโดยไม่จำกัดฤดูหรือ เทศกาล

ทำนองเพลงที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นเพลงดับได้แก่ เพลงเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยลา ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นอีสานที่มีความสมบูรณ์ทั้งภูมิเสียง และสำเนียง มีศิลปินหลายท่านได้นำเอาทำนองเพลงทั้งสามเพลงนี้ ไปบรรจุคำร้องภาษาอีสานได้อย่างไพเราะงดงาม ดังเช่น ศิลปินแห่งชาติ ฉวีวรรณ ดำเนินได้ประพันธ์คำร้อง เผยแพร่ไปอย่าง กว้างขวาง มีผู้นิยมนำไปขับร้องและบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทวงโปงลาง หรือวง ลูกทุ่งอีสาน นับว่าเป็นบทเพลงที่มีสำเนียงภาษาและสะท้อนความเป็นวิถีชีวิตของเอกลักษณ์ใน ศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสานได้เป็นอย่างดี

เพื่อบรรยายถึงภาพพจน์และความงดงามของภาษาที่สื่อสะท้อนความเป็นธรรมชาติและ ความมีเสน่ห์ของลีลา เส้นเสียงสำเนียงอีสานในการสร้างสรรค์ เพลงสำเนียงอีสานให้ไปสู่เพลงในภูมิ เสียงสำเนียงไทย โดยใช้องค์ประกอบแบบผสมผสานลีลาให้กลมกลืนและเกิดสุนทริยรสต่อไป ดัง ตัวอย่างบางท่อน ในเพลงที่ อาจารย์ ฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ประพันธ์ไว้และได้รับความนิยมนำมาขับร้อง กันทั่วไปในการแสดงดนตรีอีสาน ดังนี้

เพลงเต้ยโขง

ขอกล่าวคำสุขสวัสดิ ด้วยมิตรความเชื่อมโยงสองฝั่งลาวไทย ไผ่ตรีเพเพื่อนศรีอีสาน (ข้า) ทุก ถิ่นเรามาเจอกัน ขอผูกมิตรสัมพันธ์อยู่ด้วยกันมานานคำว่าอีสานบ้านเฮาม่วนหลาย (ข้า)

เพลงเตี้ยพม่า

มาพบหน้านางคราญแม่ตาหวานยิ่งล้ำ วาสนาชักนำให้พืมาพบเธอ พี่ไม่ได้นึกฝันว่าจะมาเจอ เธอ คนสวยเลิศเลอจากฟ้ามาดิน (ซ้ำ)

เพลงล้ากล่อมทุ่ง

เป็นเงินแพนเพ็นสิเวนไปไซ คับบ่แมนแพนผៃขอให้ยายเวินมาทางพี่ น้องนี่นา ตาคำคำเป็น คนชื้อาย คนชื้อายบ่สมอ้ายเพ็นบ่สม อุกเดโอุกใจเต็น้องมันจน โอน้ออุกเดโอุกใจเด แต่ น้องน้องมันจน โอม่าเหลือใจเด น้องบ่ได้ยายมานอนซ้อน

จากคำร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านทั้ง 3 เพลงได้แก่ เตี้ยโขง เตี้ยพม่า และล้ากล่อมทุ่ง ที่มีความสละสลวยในการใช้ภาษาพื้นบ้าน และความงดงามในทำนองเพลงจึงทำให้เป็นที่นิยมของนักดนตรีและนักฟังเพลงทั้งหลาย ตลอดจนนักร้องนักประพันธ์เพลงได้นำบทเพลงนี้ มาประยุกต์ เป็น เพลงลูกทุ่ง และลูกกรุงในหลากหลายรูปแบบ แต่ยังไม่มียุคใดนำมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบเพลงไทยโดยใช้ดนตรีไทยประกอบการบรรเลงในรูปแบบที่สมบูรณ์

ดังนั้นงานวิจัยสร้างสรรค์ “ดัดด้นเพลงเตี้ย” ชุดนี้จึงมีความจำเป็นเพื่อตอบสนองนโยบายของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในการ “มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ และสืบสานงานศิลป์” โดยมีการ ศึกษา ค้นคว้า วิจัย พัฒนาทางวิชาการ และสร้างงาน ผลงานสร้างสรรค์ สร้างองค์ความรู้ใหม่ เพื่อต่อยอดองค์ความรู้ดั้งเดิม ให้มีความคงอยู่ เกิดการทำนุบำรุง อนุรักษ์ เผยแพร่และ สืบทอด จากบรรพบุรุษสู่เยาวชนและสร้างสรรค์งานศิลป์ขึ้นมาใหม่เพื่อให้เกิดความหลากหลายต่อ วงวิชาการด้านดนตรีและศิลปวัฒนธรรม การสร้างสรรค์บทเพลง สำเนียงภาษา “ดัดด้นเพลงเตี้ย” จึงถือเป็นแนวทางที่สำคัญในการพัฒนามรดกภูมิปัญญาทาง วัฒนธรรมสืบต่อไป ดังพระราชดำรัส ตอนหนึ่งของ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพ รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระราชทาน พระราโชวาท ความสำคัญตอนหนึ่งว่า “งาน เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม ซึ่งบัณฑิตของสถาบันแห่งนี้จะได้รับภาระหน้าที่ต่อไปนั้น เกี่ยวข้องกับการ ปฏิบัติในประการสำคัญ 4 อย่าง คือการสืบทอด อนุรักษ์ สร้างสรรค์ และพัฒนา การสืบทอด ได้แก่ การรับช่วงปฏิบัติต่อ ทั้งจากครูผู้สอน จากโบราณจารย์ และจากบรรพชน ผู้ได้สร้างสรรค์และสืบ สานศิลปวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่องไม่ขาดสาย การอนุรักษ์ ได้แก่ การรักษาไว้ให้คงเดิม ให้เป็นแบบ แผนอันดีงามถูกต้อง ตามที่ได้สร้างสมและ สืบทอดกันมายาวนานจนเป็นรากฐานสำคัญของสังคม และประเทศชาติ การสร้างสรรค์ ได้แก่การสร้างสิ่งใหม่ ๆ เพิ่มเติมขึ้นจากสิ่งดี ๆ ที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้ บังเกิดความหลากหลาย และไม่หยุดนิ่ง ส่วนการพัฒนา ได้แก่การปรับปรุงสิ่งดี ๆ ที่มีอยู่แล้วให้อิ่งดี ขึ้น เจริญก้าวหน้าขึ้น และเหมาะสมกับกาลสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป จึงขอให้บัณฑิตทุกคนทำความเข้าใจ

ภาระหน้าที่ของตนให้กระจ่างชัด แล้วตั้งใจพยายามสืบทอด อนุรักษ์ สร้างสรรค์ และพัฒนา ศิลปวัฒนธรรมทุกแขนงของชาติ ให้ดำรงอยู่อย่างมั่นคงและเจริญงอกงามยิ่ง ๆ ขึ้นสืบไป"

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน

2.2 เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงไทย สำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสานโดยประพันธ์บทเพลงดนตรีและบทเพลงขับร้อง แบบผสมผสานในรูปแบบเพลงไทยและเพลงสำเนียงไทยอีสานในชื่อเพลง ตับตันเพลงเต้ย

2.3 เพื่อนำเสนอเอกสารงานวิจัยผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา “ตับตันเพลงเต้ย” และสื่อวีดิทัศน์

3. คำถามวิจัย

3.1 ภูมิเพลงไทยสำเนียงอีสาน มีลักษณะอย่างไร

3.2 การสร้างสรรค์บทเพลงไทย สำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย มีรูปแบบ องค์ประกอบวิธีการ ขั้นตอนและผลงานการแสดงอย่างไร

3.3 การนำเสนอบทประพันธ์เพลง “ตับตันเพลงเต้ย” มีการนำเสนอ อย่างไร

4. ขอบเขตในการวิจัย

4.1 ประพันธ์เพลงใหม่จากทำนองเดิมของบทเพลงพื้นบ้านอีสานเหนือ 4 บทเพลง ได้แก่ เพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยธรรมดา และเต้ยลา ทำนองเชื่อมอีก 6 เพลง

4.2 ได้บทเพลงใหม่ 1 เพลง คือเพลง ตับตันเพลงเต้ย

4.3 นำเสนอเอกสารผลงานวิจัย เพลงตับตันเพลงเต้ยและสื่อวีดิทัศน์

4.4 นำเสนอทั้งรูปแบบของการประพันธ์เพลงแบบสร้างสรรค์ การบรรเลงและขับร้องแบบผสมผสานสำเนียงไทยและสำเนียงอีสาน เพื่อเห็นรากของที่มาของเพลงที่สร้างสรรค์ โดยการนำเสนอรูปแบบเอกสารผลงานวิจัยและสื่อวีดิทัศน์

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้บทเพลงสร้างสรรค์ “ดัดด้นเพลงเต้ย” จำนวน 1 ชุด ประกอบด้วยบทเพลง 4 เพลง ทำนองเพลงเชื่อมอีก 6 เพลง รวม ทั้งหมด 10 เพลงโดยมีองค์ประกอบดังนี้

เกริ่นนำ ด้วยสำเนียงเพลงพื้นบ้านอีสาน ออกสำเนียงผสมผสานสำเนียงไทยและสำเนียงอีสาน ด้วยบทประพันธ์ภาษาไทยและอีสาน เพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยลา ครบ 4 เพลงสอดคล้องกับลักษณะของเพลงดัด ลงจบด้วยเพลงลูกบท แบบสร้อยของเพลงคงลักษณะลีลาแบบพื้นบ้านอีสานและมีความโดดเด่นแบบลักษณะเพลงดัด ส่วนอีก 6 เพลงเป็นทำนองเพลงเชื่อม

5.2 ได้นำเสนอผลงานวิจัย ในรูปแบบของเอกสารรายงานการวิจัย และสื่อวีดิทัศน์

5.3 ได้เกิดการอนุรักษ์สืบสานและเผยแพร่ดนตรีและศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบความเป็นดนตรีไทยและอีสานและการผสมกลมกลืนให้เกิดการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ใหม่ในเชิงวิชาการทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติเพื่อให้เกิดการรักและหวงแหน ศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

6.1 การสร้างสรรค์ หมายถึง การพัฒนา ทำนองดนตรี การขับร้องการบรรเลงบทเพลงขึ้นมาใหม่ โดยยึดหลักทำนองเดิม จากบทเพลงพื้นบ้านอีสาน 4 เพลงได้แก่ เพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยลา

6.2 บทเพลงไทย สำเนียงภาษา หมายถึง ทำนอง จังหวะ บทขับร้องและองค์ประกอบของเพลงที่มีลักษณะของเพลงไทยเดิมโดยมีสຸ້มเสียงสำเนียงเป็นลักษณะแบบเพลงพื้นบ้านอีสาน

6.3 ดัดด้นเพลงเต้ย หมายถึง การนำเอาเพลงสำเนียงลาวอีสาน 4 เพลง มาประพันธ์ร้อยเรียงทั้งทำนอง จังหวะ เสียง สำเนียง บทร้อง และวิธีการประพันธ์เพลงมาร้อยเรียงกันครบเป็นเพลงดัดโดยทำนองเดิม ยึดทำนองหลักจากเพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยอีสานลำเพลิน และเต้ยลา เพื่อประพันธ์เป็นงานสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ จึงให้ชื่อเพลงว่า “ดัดด้นเพลงเต้ย”

6.4 การนำเสนอเอกสารวิจัยผลงานสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา “ดัดด้นเพลงเต้ย” หมายถึง การนำเสนอเอกสารงานวิจัยผลงาน การสร้างสรรค์ การประพันธ์เพลง “ดัดด้นเพลงเต้ย”

6.5 การประพันธ์เพลงโดยยึดทำนองหลักแบบทำนองเดิมต่อยอดองค์ความรู้ใหม่จนเกิดเป็นเพลง “ดัดด้นเพลงเต้ย” หมายถึงการนำทำนองดั้งเดิมแบบเพลงพื้นบ้านอีสานสำเนียงไทย-อีสาน โดยมีบทเกริ่นนำ เพลงหลักและเพลงเชื่อมทำนอง โดยนำเค้าเดิมจากเพลงเต้ยดังนี้ เพลงที่หนึ่ง

ได้แก่ เพลงเตยธรรมดา เพลงที่สอง ได้แก่เพลงเตยโขง เพลงที่สาม ได้แก่เพลงเตยพม่า และจบลงด้วยเพลงเตยลา



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรคบทเพลงไทย สำเนียง ภาษา “ดัดด้นเพลงเต้ย” จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน ได้รวบรวมเรียบเรียงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพร้อมวิเคราะห์สังเคราะห์สรุปประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับบทเพลงไทย บทเพลงสำเนียงภาษาและบทเพลงพื้นบ้านอีสาน

1.2 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการขับร้อง

1.3 แนวคิดทฤษฎีด้านการประพันธ์เพลง

1.4 แนวคิดด้านการสร้างสรรค์

1.5 แนวคิดทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 องค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์

2.2 องค์ความรู้ด้านเพลงสำเนียงภาษา เพลงดัดและเพลงดัดด้นเพลงฉิ่ง

2.3 องค์ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านอีสาน

2.4 องค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงและการสร้างสรรค์

2.5 องค์ความรู้ด้านองค์ประกอบของดนตรี คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรี

2.6 องค์ความรู้ด้านบริบทพื้นที่ในการวิจัย

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.8 กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับบทเพลงไทย บทเพลงสำเนียงภาษา และบทเพลงพื้นบ้านอีสาน

การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะประจำชาติไทยที่มีความละเอียดอ่อน มีเสน่ห์ด้านภาษาที่ประพันธ์ขึ้นจากบทวรรณศิลป์และบทวรรณคดีต่าง ๆ ของไทยที่มีท่วงทำนองเป็นบทเพลงที่ไพเราะ ซึ่ง

ประดิษฐ์ขึ้นจากภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ แสดงให้เห็นถึงศิลปะทางวัฒนธรรม ความงดงามทางด้านภาษา เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติที่อยู่คู่ชาติมาตั้งแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน มีวิวัฒนาการและพัฒนาการตามยุคสมัย เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เป็นนามธรรมและสื่อแสดงความงดงามทางด้านน้ำเสียง ถ่ายทอดและแสดงออกทางด้านน้ำเสียงโดยผู้ขับร้อง ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนเล่าเรียน ฝึกปฏิบัติทักษะการขับร้องจากบรมครูทางด้านดุริยางคศิลป์ที่ได้รับการสืบทอด ต่อลงมาจากรุ่นสู่รุ่น มีวิธีการขับร้องตามยุคตามสมัยและตามสภาพแวดล้อมสังคมที่มีปรากฏตั้งแต่ ในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีจวบจนถึงในยุคปัจจุบันที่ปรากฏรูปแบบการขับร้องเพลงไทย สืบทอดมาจนถึงยุคปัจจุบัน

คนไทยมีนิสัยรักการดนตรีมาตั้งแต่โบราณกาล ดังจะเห็นได้ว่า พระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีหลายพระองค์ทรงสนพระทัยดนตรีและวัฒนธรรม ด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ดนตรีเป็นศาสตร์ที่มีคุณค่าทางสุนทรียะทำให้เกิดความรู้สึกลงในทางดีงาม จึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาสายสุนทรียศาสตร์ซึ่งพิจารณาถึงความสวยงามและความไพเราะอันเป็นคุณค่าของดนตรีด้วย ความสวย ความงามของดนตรีสามารถสัมผัสได้ทางหู ความสวยงามเกิดจากท่วงทำนอง เสียง ลีลา และความไพเราะนั่นเอง ความสวยงามทางดนตรียังมีลักษณะประณีต ละเมียดละไมและสูงส่งเพียงใด ความสวยงามของดนตรียังมีมากขึ้นเพียงนั้น ดังนั้นดนตรีก็เหมือนงานศิลปะสาขาอื่น ๆ ซึ่งเป็นผลิตผลของมนุษย์ในสังคม มีโครงสร้างของตนเอง แต่โครงสร้างนั้นไม่ได้อยู่ด้วยตัวเอง เราสามารถจะทำความเข้าใจได้ต่อเมื่อเราได้ศึกษาทำความเข้าใจถึงพฤติกรรมของมนุษย์ ผู้ซึ่งเป็นผู้ผลิตศิลปะ โดยเฉพาะด้านดนตรีเราจะต้องศึกษาให้ทราบว่าทำไมและวิธีอะไรที่แนวความคิดหรือพฤติกรรมนั้นจึงได้ถูกจัดให้อยู่ในรูปแบบที่ทำให้เกิดการผลิตเสียงอันเป็นที่ยอมรับกันว่าไพเราะในสังคมนั้น ๆ (สงัด ภูเขาทอง, 2532 : 15-18)

การสืบทอดวัฒนธรรมนั้นต้องมีการเรียนรู้สร้างสรรค์ และเผยแพร่ รวมทั้งแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของประเทศต่าง ๆ ดนตรีไทยจึงต้องมีการอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ในหมู่คนไทยและนานาชาติต่างประเทศ วัฒนธรรมซึ่งบ่งความเป็นชาติและความมั่นคงของชาติขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมชนในชาติล้วนดำเนินชีวิต ตามกระแสของวัฒนธรรมซึ่งในแต่ละชนเผ่าได้สร้างสมสืบสานตกทอดมาถึงลูกถึงหลาน (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540 : 45)

เพลงพื้นบ้าน เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยภูมิปัญญา เพื่อประโยชน์ในการสร้างความสุขในการดำเนินชีวิต เพลงพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของชาวบ้านแต่ละท้องถิ่น เพลงพื้นบ้านเป็นวรรณกรรมของชาวบ้าน ถือกำเนิดในสังคมระดับชาวบ้านจึงมีความเรียบง่ายทั้งด้านบทคล้องจองและท่วงทำนอง ทั้งยังมีลักษณะเฉพาะถิ่นปรากฏอยู่ด้วย ความเรียบง่ายของบทคล้องจองหรือรูปแบบคือการซ้ำคำ ซ้ำวรรค และโครงสร้างของจังหวะสัมผัส ทั้งยังมีการใช้ภาษาพูดในบทเพลง ด้านความเรียบง่ายของท่วงทำนองคือมีทำนองไม่ซับซ้อน ระดับเสียงเข้าไปเข้ามา มีช่วงจังหวะหยุดที่แน่นอนจึงทำให้จำได้ง่าย ส่วนลักษณะเฉพาะถิ่นนั้นจะปรากฏอยู่ที่ภาษาถิ่นที่ใช้แต่งบทเพลง ท่วงทำนอง ตลอดจนภาพสังคมที่สะท้อนอยู่ในเนื้อหา บทเพลงต่าง ๆ ชาวบ้านไทยใช้วิธีสืบทอดบทเพลงของตน จากปากต่อปาก จากรุ่นต่อรุ่น โดยอาศัยการจดจำจึงไม่มีการบันทึกถึงกำเนิด ประวัติความเป็นมา และระเบียบวิธีในการร้องการเล่น แต่ก็เป็นที่ยอมรับ และมีการสืบทอดกันอยู่ในท้องถิ่นของตน ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการจึงกล่าวถึงความหมายของเพลงพื้นเมืองว่า คือเพลงที่ชนในท้องถิ่นต่าง ๆ ประดิษฐ์เนื้อหา ท่วงทำนอง และลีลาการร้อง เป็นแบบแผนตามความนิยมของท้องถิ่นตน

เพลงพื้นบ้านหรือเพลงที่ฝรั่งเรียกว่า (folk music) เพลงพื้นบ้านก็เป็นเพลงดิบ ๆ ที่เล่นโดยชาวบ้าน โดยไม่มีการปรุงแต่งแต่ประการใด เพลงพื้นบ้านอยู่ในฐานะ “การละเล่น” หมายถึงไม่มีผู้แสดงทุกคนเป็นผู้ร่วมแสดงหมด ไม่มีผู้ฟังเพราะผู้ฟังทุกคนเป็นทั้งผู้เล่นและผู้ฟังในเวลาเดียวกัน เมื่อเวลาเป็นการละเล่น ไม่ใช่การแสดง ไม่มีผู้เล่นและผู้ไม่มีผู้ชม ทุกคนมีส่วนเกี่ยวข้องกับการร้องรำทำเพลงความเป็น “ศิลปะ” จึงไม่ใช่วัตถุประสงค์สำคัญของเพลงพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้านอาศัยเนื้อหาสาระของเพลง ความหมายของเพลงเป็นสำคัญ เพลงพื้นบ้านจึงมีความสนุกสนานเพราะชาวบ้านต้องการความสนุกสนานเพื่อผ่อนคลายจากการทำงาน ดังนั้นจังหวะของเพลงพื้นบ้านจึงเร้าใจ ตื่นเต้น ชวนให้ร้อง ชวนให้รำ เพลงพื้นบ้านเป็นการรวบรวมศิลปะ 3 สาขา ไว้ด้วยกัน สาขาแรก คือ ภาษา และวรรณคดี ด้านภาษาและวรรณคดีสะท้อนความหมายในแง่ของภาษา ความหมายอย่างตรงไปตรงมา สาขาที่ 2 ด้านศิลปะการแสดง ทำทางการฟ้อนรำ การแต่งตัว ซึ่งเป็นเรื่องราวของนาฏศิลป์ แสดงถึงอารมณ์ชาวบ้าน วิถีชีวิตของชาวบ้าน ประการสุดท้ายเรื่องของดนตรี เพลงพื้นบ้านสามารถที่จะสะท้อนอารมณ์ออกมาทางเสียงเพลง จังหวะ และทำนอง ซึ่งบรรยากาศ คุณค่า รสนิยม เป็นประวัติศาสตร์ที่ซ่อนอยู่ในเพลง (สุกรี เจริญสุข. 2538: 223 – 224) เพลงพื้นบ้านเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะที่สามารถถ่ายทอดปรัชญาความนึกคิดของชาวบ้านหรือกลุ่มชนได้อย่างใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด เนื่องจากเป็นผลผลิตทางความคิดที่ผ่านกระบวนการกลั่นกรอง

มากกว่าวรรณกรรมมุขปาฐะประเภทอื่นเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยมีอยู่มากมายหลายประเภท เช่น เพลงกล่อมเด็ก เป็นต้น

1.2 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการขับร้อง

บุญธรรม ตราโมท (2481 : 13-14) ได้กล่าวว่า การร้องเพลงถึงแม้จะไม่ใช่ดุริยางค์หรือดนตรีโดยตรงก็จริง แต่ก็มีมีความเกี่ยวข้องกันอยู่กับดุริยางค์และดนตรีอย่างแยกไม่ออก ถ้าจะเอาตำราแพทย์เข้าประกอบแล้วการร้องก็จะเป็นดนตรีโดยตรง เพราะดนตรีคือเครื่องที่มีเสียงเกิดขึ้นจากสาย และเสียงของคนเราก็ก่อเกิดขึ้นจาก “สายเสียง” ซึ่งอยู่ในลำคอเหมือนกัน

สุริยพงษ์ บุญโกมล (2553 : 101) ได้เสนอแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย โดยได้เสนอกลวิธีในการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า กลวิธีในการขับร้องเพลงไทยนั้นจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนที่ถูกต้องทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้อง ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียงและลีลา นอกจากนี้แล้วผู้ขับร้องจะต้องคำนึง และระมัดระวังเกี่ยวกับระยะช่องไฟในการหายใจในขณะที่กำลังขับร้องให้ถูกต้องตรงตามจังหวะ ทั้งในเนื้อร้องและเสียงเอื้อนทำนองเพลงให้เป็นที่เป็นทาง ซึ่งมีหลักการและขั้นตอนในการปฏิบัติ 5 ข้อ ดังนี้

1) การทำความเข้าใจกับบทร้อง

ผู้ขับร้องควรพิจารณาทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทร้องหรือบทประพันธ์ให้ดีเสียก่อน แล้วจึงแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์นั้น ๆ โดยให้คงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นไว้ ในการขับร้องผู้ขับร้องก็หยุดพักหายใจหรือพักเติมให้ถูกต้องตรงตามวรรคตอนที่แบ่งไว้ คือ หายใจก่อนหรือหลังถ้อยคำหรือบทร้องในแต่ละวรรคอย่างถูกต้องเหมาะสม ไม่ควรหายใจไม่เป็นที่ เป็นทาง เพราะอาจจะทำให้ความหมายเปลี่ยนได้ และทำให้ผู้ฟังขาดอรรถรสในการฟัง

2) การสื่ออารมณ์และความรู้สึก

เมื่อพิจารณาความหมายและแบ่งวรรคตอนของบทร้องแล้ว ผู้ขับร้องจะต้องคำนึงการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามบทร้องให้เหมาะสมกับบทเพลง ผู้ขับร้องต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกในขณะที่ขับร้องให้ผสมผสานกลมกลืนกันระหว่างเสียงเอื้อนทำนองและบทร้อง เจืออารมณ์เข้าไว้ในเวลาเอื้อนทำนองและบทร้องต้องทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามและซาบซึ้งในบทเพลงนั้น ๆ

3) การหายใจ

สิ่งสำคัญที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยเกิดความไพเราะ จะต้องคำนึงถึงระยะช่องไฟในการหายใจให้ถูกต้องตามวรรคตอน ทำให้การขับร้องดำเนินไปอย่างราบรื่น ผู้ฟังจะรู้สึก สะดุดหู สะดุดอารมณ์ ฟังแล้วเข้าใจถึงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้น ๆ

4) การใช้ลีลา

เพิ่มลีลาในการขับร้องเข้าไปทั้งในเสียงเอื้อนทำนองและการผันเสียงของคำร้องให้มีความวิจิตรงดงามประดุจกับการเอื้อนเสียงไพเราะ “ อื้อ อื้อ อื้อ ” นั่นเอง

5) การมีความเข้าใจในศัพท์สังคีต

ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของทฤษฎีและความหมายของศัพท์สังคีต ที่เป็นองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้เรียบเรียงไว้ เช่น ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียงและลีลา รวมถึงการหายใจด้วย

1.3 แนวคิดทฤษฎีด้านการประพันธ์เพลง

ธิตี ทศนกุลวงศ์ (2554 : 30-31) ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “การประพันธ์เพลงต่าง ๆ ของศิลปินนั้น หากผู้ใดมีความคุ้นเคยกับบทเพลงกลุ่มใดเป็นพิเศษ มีความนิยมชมชอบในการฟังการบรรเลง หรือการขับร้อง จนมีความเชี่ยวชาญ ชำนาญในกลุ่มเพลงเหล่านั้น ทำให้เมื่อแต่งกระทั่งกระสวน ทำนองหรือสร้างประโยคเพลงขึ้นใหม่ บทเพลงที่ตนนิยมชมชอบนั้นก็จะมีปรากฏบันไดเสียงที่คล้ายคลึงกันขึ้นมาหรือมีความคล้ายคลึงกันใดเสียงในลักษณะเดียวกัน ซึ่งปรากฏการณ์นี้เรียกว่า ประสพการณ์สุนทรียะ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเพลงที่มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งอาจเกิดจากศิลปินคนเดียวกันสร้างขึ้นหรือศิลปินที่ได้ยินได้ฟังหรือเคยบรรเลงมาก่อนสร้างตามมาภายหลังบทเพลงที่คล้ายกันนั้นจะใช้ลูกตกเสียงปลายประโยคสัมผัสกับประโยคถัดไป เหมือนฉันทลักษณ์ การประพันธ์ทางร้อยกรองวรรณศิลป์ โดยพบว่าปลายประโยคสัมผัสกันด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ที่เหมาะสมลงตัวกัน อาทิเป็นคู่ 8 คู่ 3 คู่ 4 เพอร์เฟกต์ คู่ 5 เพอร์เฟกต์ หรือคู่ 6 ของประโยคก่อนหน้าซึ่งเมื่อพิจารณาบทเพลงของมโหรีจะพบว่า การประพันธ์หรือบทเพลงที่นำมาร้อยเรียงต่อกันมีการใช้คู่เสียงตามหลักการสวณะศาสตร์ (acoustic) ทั้งสิ้น

สรุปได้ว่า บทเพลงมโหรีของไทยเป็นบทเพลงที่ใช้กั๊ววงดนตรีที่มีเสียงกลมกลืนกัน และมีน้ำเสียงนุ่มนวลด้วยเครื่องดนตรีคือซอสามสาย หรือขลุ่ย เป็นต้น ซึ่งสามารถที่จะกลมกลืนเข้ากันได้กับเสียงขับร้อง ทำให้เสียงดนตรี ที่บรรเลงมีความดังพอเหมาะที่จะบรรเลงภายในสถานที่กว้างพอประมาณและเมื่อเพิ่มขนาดวงมโหรีภายหลัง ก็มีการคำนึงถึงหลักการของมโหรี คือเสียงเครื่องปี่พาทย์ ต้องลดขนาดของเครื่องตีให้ลดลงเพื่อให้มีเสียงที่สมดุลกันกับเครื่องมโหรีเดิม ดังนั้น เครื่องปี่

พาทยโนววมโหรีจึงมีขนาดเล็กกว่าวงปีพาทยทั่วไป จนต้องเรียกว่า ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี หรือฆ้องมโหรี และใช้บทเพลงตับเรื่อง หรือตับเพลงมโหรี หรือเพลงเกร็ด ที่มีลีลาอ่อนหวานมาบรรเลง ผู้สืบทอด การบรรเลงดนตรีไทยจึงควรคำนึงถึงหลักการของมโหรีที่ยึดถือขับกล่อมเป็นหลัก ไม่ควรใช้บทเพลงผิดประเภทเนื่องจากเป็นบทเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อใช้กับวงดนตรีมโหรีโดยเฉพาะ อันแสดงถึงภูมิปัญญาของคีตบรรพชนไทยที่สร้างสรรค์งานที่เป็นอัตลักษณ์แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงส่งทางด้านคีตศิลป์ไทย”

มนตรี ตราโมท (2538 : 40-42) ได้ให้ทรรศนะในเรื่องของ หน้าทับปรบไก่เพิ่มเติม มีใจความโดยสรุปว่า “ในระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงไทยมักจะประพันธ์เพลงโดยยึดหลักการของ หน้าทับเป็นปฐม หรือกล่าวว่าการประพันธ์เพลงไทยต้องประพันธ์สำนวนทำนองจากการพิจารณาโครงสร้างจังหวะหน้าทับเป็นหลัก เนื่องจากบทเพลงไทยมี 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

- 1) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับปรบไก่
- 2) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอย
- 3) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับภาษาต่าง ๆ

มนตรี ตราโมท อธิบายเป็นหลักการมีใจความสำคัญว่าการประพันธ์เพลงไทยมีทั้งการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ และประพันธ์ต่อจากที่มีประพันธ์ไว้แต่เดิม โดยศิลปินพิจารณาสำนวนการประพันธ์ และมีข้อสังเกตว่าหน้าทับปรบไก่ที่ตีหนึ่งคํารบ หมายถึง จังหวะนับจังหวะของเพลง 1 จังหวะ เมื่อจะแต่งเพลงต่อหรือเพิ่มเติมจากของเก่าจึงใช้หน้าทับปรบไก่ หรือหน้าทับอื่น ๆ ตีประกอบบทเพลง ก็จะทราบว่าเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมามีท่อนละกี่จังหวะ ในแต่ละอัตรามีกี่จังหวะ เช่นเพลง....นี้เป็นเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น มี 2 ท่อน แต่ละท่อนมี 4 จังหวะ หน้าทับปรบไก่ เป็นต้น”

1.4 แนวคิดด้านการสร้างสรรค์

พระยาอนุমানราชธน (ม.ป.ป : 286) ได้กล่าวสรุปในเรื่องของการร้องรำทำเพลงไว้เป็นสังเขปว่า “การร้องรำทำเพลงเกิดจากการสร้างสรรค์คนละส่วนมาก่อน แล้วภายหลังจึงมีการผสมผสาน จัดเป็นบันเทิงทางศิลปะ ซึ่งมีสามัคคีรสแก่กัน ต้องมีการจัดการที่เลือกสรรองค์ประกอบแต่ละด้านให้ถูกต้องและสอดคล้องกันจึงจะสำเร็จประโยชน์ดังกล่าว และได้ยกตัวอย่างว่า ในการร้องเพลงคนแต่ละคนก็มีความถนัด หรือทำได้ดีในคนละจำพวก บางคนร้องเพลงดุดันได้ดี บางคนร้องเพลงได้ไพเราะ ในบางอารมณ์ แม้กระทั่งตัวละคร ผู้บรรเลงดนตรี ผู้จัดฉากแสดง จำเป็นต้องจัดหาให้เหมาะสมกับความสามารถของแต่ละบุคคล เช่น การจัดแสดงโขน หรือละคร อันเป็นการผสมผสานระหว่างการร้องรำทำเพลง จึงจะทำให้ผู้ชมผู้ฟังได้รับสุนทริยรสทางศิลปะที่บริบูรณ์ นอกจากนี้ ผู้รับผิดชอบในรูปแบบศิลปะที่แสดงแต่ละครั้งนั้นต้องพึงแสดงให้มีความพอดี และความงาม อย่างเช่น

ผู้ที่ต้องห่วยจะเลือกคนที่มีความทะเยอทะยานมาดีไม่ได้เพราะจะทำให้ตีมากเกินบทเพลงและเสียอรรถรส หรือผู้ที่เป่าปี่ถ้าเป่าได้ไม่ดี หนักหุและไม่ไพเราะก็สู้ไม่มีจะดีกว่า”

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2448 : 257-258) ได้อธิบายการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ในชุดตำนานเทพนพเคราะห์ไว้ว่า “การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตำนานเทพนพเคราะห์แสดงถึงคุณค่าในด้านการสะท้อนความเชื่อด้านโหราศาสตร์เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์แต่ละองค์เป็นท่วงทำนองเพลงที่มีความไพเราะ ช่วยสร้างสุนทริยรสให้ผู้ฟังมีความสุข เกิดจินตนาการตามอารมณ์ เพลงที่แสดงนัยถึงแรงบันดาลใจ และแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียงที่สามารถแสดงนัยต่าง ๆ จากการเรียบเรียงทำนอง จังหวะและองค์ประกอบอื่น ๆ ทั้งยังทำให้ผู้ประพันธ์ได้รับประสบการณ์สำในการประพันธ์เพลงโดยใช้แรงบันดาลใจ และจินตนาการเป็นแนวคิดสำคัญ รวมถึงการเลือกและจัดกลุ่มเครื่องดนตรีให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการประพันธ์ ทั้งยังสามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาการประพันธ์เพลงไทยในรูปแบบดนตรีพรรณนา เพื่อถ่ายทอดเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยการตีความหมายเชิงสัญลักษณ์จากข้อมูลเหล่านั้นในรูปแบบบทเพลงต่าง ๆ แต่กระนั้นก็ตาม พบว่า การประพันธ์เพลงครั้งนี้มีข้อจำกัดบางประการ เช่น ช่วงเสียง (range) ระดับเสียง (pitch) คุณภาพเสียง (tone color) และประเภทของเครื่องดนตรี เนื่องจากผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีและประดิษฐ์ด้วยไม้จึงเกิดข้อจำกัดในเรื่องความหลากหลายในการสร้างคุณภาพเสียงลักษณะต่าง ๆ ของทำนองเพลง หากนำเครื่องดนตรีหรือเครื่องกำ กับจังหวะอื่น ๆ อาทิ ฮาร์พ (harp) มาริมบา (marimba) ฮาร์โมนิก้า (harmonica), ระฆังราว (tubular bells) หรือทิมปานี (timpani) เข้ามาประกอบ รวมถึงใช้วิธีการประพันธ์เพลงในลักษณะอื่น ๆ ย่อมเป็นกรณีศึกษาให้สามารถสร้างสรรค์เพลงที่มีความหลากหลายได้มากยิ่งขึ้น”

บริษัท 168 เอ็ดดูเคชั่น จำกัด (2560) ได้ผลิตสื่อการสอนออนไลน์ เรื่อง ปัจจัยสำคัญที่สร้างสรรค์งานดนตรี โดยมีเนื้อหาสำคัญดังนี้

จินตนาการของนักแต่งเพลง

การแต่ง การประพันธ์บทเพลงแต่ละบทเพลงนั้น ผู้ประพันธ์แต่ละท่านจะมีความคิดเทคนิค จินตนาการ เพื่อให้เกิดความไพเราะของบทเพลง โดยอาจจะใช้สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวของผู้ประพันธ์หรือประสบการณ์ต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์เป็นแรงบันดาลใจในการแต่งบทเพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์จะต้องมีจินตนาการในการสร้างสรรค์บทเพลงนั้นแล้ว ท่านผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีนั้น ๆ ด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความไพเราะ ความถูกต้องตามหลักดุริยางคศาสตร์ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์มาสู่ผู้ฟังให้เกิดความเข้าใจในบทเพลงนั้น ๆ ได้ดียิ่งขึ้น

ในการประพันธ์เพลงไทย จะมีลักษณะของการประพันธ์เป็น 2 ส่วนคือ

1) เพลงที่ใช้บรรเลงอย่างเดียว

เพลงประเภทนี้จะมีการบรรเลงโดยดนตรีล้วน ๆ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง การประพันธ์เพลงประเภทนี้จะต้องอาศัยหลักของดุริยางคศาสตร์ในเรื่องของบันไดเสียง และสังคิตลักษณ์ต่าง ๆ เข้ามาเป็นส่วนประกอบเพื่อให้เกิดอารมณ์ของเพลงตามอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้ตั้งใจไว้ ทั้งยังต้องมีความชำนาญในเรื่องทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีเป็นอย่างดีอีกด้วย ดังตัวอย่างการประพันธ์เพลง โหมโรงมหาราช ของท่านครูมนตรี ตราโมท ที่ท่านได้ประพันธ์ขึ้นในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงเจริญพระชนมพรรษา 5 รอบ 60 พรรษา เมื่อปีพุทธศักราช 2530 ซึ่งครูมนตรี ตราโมท ท่านได้นำเอาเพลงพระราชนิพนธ์ สายฝน ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง เพื่อให้เข้ากับโอกาสที่จะนำไปบรรเลงดังกล่าวด้วย ซึ่งเพลงโหมโรงมหาราชนี้ เป็นเพลงที่มีความไพเราะน่าฟัง มีลูกล้อลูกขัด ที่สนุกสนาน ทั้งในตอนท้ายท่านยังได้นำเพลงพระราชนิพนธ์สายฝน มาต่อท้ายเพลงโหมโรงมหาราช ซึ่งเป็นรูปแบบของการประพันธ์เพลงแบบใหม่ที่ท่านได้คิด ได้จินตนาการขึ้นในโอกาสดังกล่าว

2) เพลงที่มีบทขับร้องประกอบ

เพลงประเภทนี้ จะได้แก่ เพลงระบำ เพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร ต่าง ๆ ซึ่งเพลงเหล่านี้จะมีโอกาสที่จะนำไปใช้บรรเลงแตกต่างกันออกไป ซึ่งการสร้างสรรคเพลงไทยที่มีบทขับร้องประกอบนี้ ถ้าเป็นจำพวกเพลงเถา ที่มีอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ส่วนใหญ่แล้ว การประพันธ์เพลงประเภทนี้จะนำเอาเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ที่มีอยู่ก่อนแล้วมาแต่งขยายเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวโดยให้เพลงในแต่ละอัตราจังหวะมีความเป็นสอดคล้องกันไปตามท่วงทำนองเพลง ในการสร้างสรรค์บทขับร้องนั้น จะมีอยู่ 2 วิธีคือ

(1) การนำบทขับร้องมาจากวรรณคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่มีอารมณ์เข้ากับบทเพลง

ในการสร้างสรรค์บทขับร้องประเภทนี้ ผู้ประพันธ์จะนำบทกลอนที่ได้ดัดทอนมาจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน อิเหนา รามเกียรติ์ มณีพิชัย พระอภัยมณี

(2) การสร้างสรรค์บทเพลงและบทขับร้องขึ้นใหม่ทั้งหมด

ในการสร้างสรรค์บทเพลงและบทขับร้องประเภทนี้ ผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้เกี่ยวกับหลักของดุริยางคศาสตร์โดยเฉพาะเรื่องบันไดเสียง โดยที่จะสร้างบทร้องและท่วงทำนองขึ้นมาก่อนหรือหลังบทเพลงก็ได้ แต่โดยส่วนใหญ่แล้วจะนิยมสร้างขึ้นในภายหลังของทำนองเพลง ซึ่งในการ

ประพันธ์คำร้องนั้นจะต้องอาศัยฉันทลักษณ์ของการประพันธ์คำประพันธ์ประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน แต่ที่นิยมนำมาประพันธ์เป็นบทขับร้องคือ กลอนแปด ซึ่งในการประพันธ์บทขับร้อง สามารถทำได้โดยแสดงเรื่องราวเป็นบทร้อยกรองที่มีความสัมพันธ์กัน มีลักษณะของฉันทลักษณ์ที่ถูกต้อง โดยสามารถจินตนาการในการประพันธ์ทำนองและบทขับร้อง ทั้งนี้จะต้องมีความเชื่อมโยงและสอดคล้องทั้งทางเพลงและทางขับร้อง ดังเช่น เพลง เขมรไพรโยค ซึ่งเป็นบทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานครรัตนาวดีวงศ์ พระราชอนุชาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งโดยเสด็จ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสต้น ณ น้ำตกไพรโยค จังหวัดกาญจนบุรี

ในการประพันธ์เพลงจะต้องอาศัยการถ่ายทอดเรื่องราวความคิดของผู้ประพันธ์ลงไป ในบทเพลงไม่ว่าจะเป็นความคิด ความรู้สึกต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจว่าผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงเรื่องใด ซึ่งจะถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามอารมณ์และความรู้สึก เช่น ความสุข ความเศร้าโศก พลัดพราก เหงา ตีใจ ตื่นเต้น เป็นต้น

ตัวอย่างบทเพลงที่แสดงถึงการถ่ายทอดเรื่องราวความคิดในบทเพลง

เพลงลาวดวงเดือนสองชั้น เป็นเพลงพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม เดิมเพลงนี้ชื่อว่าเพลงลาวดำเนินเกวียน เนื่องจากกระองค์ทรงโปรดเพลงลาวดำเนินทรายของ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้แต่งทางดนตรีไว้ตามทางร้องแบบสัทวา จึงทรงพระนิพนธ์เพลงที่มีสำเนียงลาวซึ่งมีทำนองไพเราะอ่อนหวาน คล้ายคลึงกับเพลงลาวดำเนินทราย ทรงตั้งชื่อให้ใหม่ว่าเพลงลาวดำเนินเกวียน แต่ในสมัยปัจจุบันนิยมเรียกว่าเพลงลาวดวงเดือน เพราะว่า บทขับร้องขึ้นต้นว่า โอ้ละหนอดวงเดือนเอย ซึ่งเป็นที่ติดหูแก่ผู้ฟัง จึงเรียกว่าเพลงลาวดวงเดือนแต่นั้นมา ซึ่งถือว่าเป็นเพลงไทยเดิมอมตะเพลงหนึ่ง ประวัติของเพลงลาวดวงเดือน มีอยู่ว่า พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม ได้เสด็จไปนครเชียงใหม่และเกิดชอบพอกับเจ้าหญิงชมชื่น พระธิดาองค์โตของเจ้าราชสัมพันธ์วงศ์และเจ้าหญิงคำย่น ณ ลำพูน ทรงให้ข้าหลวงใหญ่มณฑลพายัพ เป็นเจ้าแก้วเจราจาสู้ขอแต่ได้ถูกทัดทาน จึงไม่มีโอกาสได้สมรสกัน ยังความผิดหวัง โศกเศร้าเสีย อาลัยลา ในเจ้าหญิงชมชื่นเป็นยิ่งนักและได้ทรงพระนิพนธ์เพลงนี้ขึ้นเมื่อใดที่ทรงระลึกนึกถึงเจ้าหญิงชมชื่น ก็จะมีทรงดนตรีเพลงลาวดำเนินเกวียน(ลาวดวงเดือน) หรือให้มหาดเล็กเล่นให้ฟังตลอดพระชนม์ชีพ

1.5 แนวคิดทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์

1.5.1 สุนทรียลักษณะในเพลงตับมโหรี

- 1) สังกตศิลป์และสังคีตวิทยากับการศึกษาสังคีตไทยเชิงสุนทรียะ

นับเนื่องจนถึงปัจจุบันการศึกษาสังคมไทยอย่างมีระบบและวางแผนอยู่บนพื้นฐานของเหตุผลของเหตุผลเริ่มแพร่กระจายและกว้างขวางมากขึ้น ทั้งนี้คงด้วยเพราะปัจจัยหลายประการนับ ตั้งแต่การสนับสนุนการศึกษาอย่างเป็นทางการของราชสำนักทั้งในระดับสามัญศึกษาและอุดมศึกษาประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การกำเนิดสำนักสังคีตไทยที่สำคัญในช่วงเวลาเดียวกันอันเนื่องมาแต่ความนิยมการประกวด ประชันวงของเจ้านายจากวงต่าง ๆ รวมถึงการสถาปนาวิชาสังคีตไทยในระบบการศึกษาแบบตะวันตก ในฐานะวิชาเอกในระดับปริญญาตรีและการฝึกอบรมการวิจัยในระดับบัณฑิตศึกษา

เราอาจแบ่งสังคีตศึกษาออกเป็น 2 แนวทาง กล่าวคือแนวทางหนึ่ง เน้นการศึกษาในทางปฏิบัติ และการประพันธ์เพลงเป็นสำคัญหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือเน้นการศึกษาด้านศิลปะการแสดงที่เรียกว่า สังคีตศิลป์ (Music) กับอีกแนวทางหนึ่ง เน้นการศึกษาตัวองค์ความรู้ของศิลปะการบรรเลงและการขับร้องเป็นสำคัญ อันประกอบด้วยการศึกษาเชิงทฤษฎี เชิงปฏิบัติ และเชิงสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเรียกว่า สังคีตวิทยา

สำหรับประเทศไทยนั้นการศึกษาสังคีตไทยด้านปฏิบัติเริ่มขึ้นอย่างจริงจังในราชสำนัก ก่อนอย่างไม่เป็นทางการ กล่าวคือ มีการพัฒนาเทคนิควิธีการปฏิบัติการบรรเลง และการขับร้องอย่างเป็นระบบในสำนักสังคีตไทย (Thai Music School) มากกว่าในสถาบันการศึกษา ส่วนการศึกษาแนวสังคีตวิทยานั้น เกิดขึ้นภายหลังเมื่อสังคีตไทย ได้เข้ามาในระบบการศึกษาของชาติในฐานะวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่ควรยกย่องสรรเสริญ และอนุรักษ์เพื่อ รักษาความเป็นชาติ และยับยั้งกระแสจักรวรรดินิยมตะวันตกจึงทำให้ในช่วงทศวรรษที่ 1940 เป็นต้นมา การศึกษาในสังคีตไทยเชิงทฤษฎี และเชิงประวัติได้ทำหน้าที่นี้ และเป็นที่นิยมมากจน จนเกิดดนตรีสังคีตวิทยาเพิ่มจำนวนขึ้นมาก เริ่มตั้งแต่บุคลากรในกรมศิลปากรจนถึงนักวิชาการจากวิทยาลัยและมหาวิทยาลัย

เป็นที่น่าสังเกตว่าการศึกษาสังคีตไทยเชิงสุนทรียะยังเป็นแนวทางที่อยู่ในวงจำกัด และมีผลงานค่อนข้างน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับการศึกษาเชิงทฤษฎีและเชิงประวัติ ดังนั้น การสนับสนุนและการส่งเสริมให้มีการศึกษาสังคีตไทยเชิงสุนทรียภาพจะทำให้เราได้เห็นภาพของสังคีตไทยชัดเจนและรอบด้านมากขึ้น และเป็นการศึกษาสังคมไทยในฐานะ เศรษฐศาสตร์แขนงหนึ่งที่มีคุณค่าในตัวเองมากกว่าจะมุ่งนำผลการศึกษามาใช้ประโยชน์ในทางปฏิบัติของบุคคลหรือองค์กรใด

2) การศึกษาเพลงดัมโบรีเชิงสุนทรียะ

จุดประสงค์ของบทความนี้ คือ การนำเสนอแนวทางในการศึกษาบทเพลงไทยด้านทฤษฎีความงามแบบสหทัย (Coherence Theory of Beauty) โดยเลือกเพลงดัมโบรีเป็นกรณีศึกษา

การที่คัดเลือกเพลงตับมโหรีมาเป็นตัวอย่างการศึกษานี้มีความมุ่งหมาย 2 ประการ คือประการแรกเป็นเพลงตับมโหรี เป็นบทเพลงประเภทหนึ่งของไทยที่มีความงดงามในหลายแง่มุมเหมาะแก่การนำมาศึกษาด้วยระเบียบวิธีเชิงสุนทรียะ ประการที่สอง ถึงแม้จะมีความงาม ดังได้กล่าวมาแล้วแต่เหตุใดจึงมีผู้นิยมหรือสนใจน้อยหรือไม่แพร่หลายนัก ดังนั้น นอกจากต้องการให้คำอธิบายในปรากฏการณ์ดังกล่าวแล้วยังเป็นการให้ข้อมูลเกี่ยวกับ สุนทรียลักษณะของเพลงตับมโหรี เพื่อให้สาธารณชนได้เปิดใจกว้างและฟังเพลงตับมโหรีอย่างเข้าใจมากขึ้น

1.5.2 การศึกษาเพลงไทยแนวสุนทรียศาสตร์

1) ระเบียบวิธีของสุนทรียศาสตร์ในการศึกษาสังคมไทย

เราอาจกล่าวได้โดยสังเขปว่าสุนทรียศาสตร์เป็นส่วที่นำมาใช้กับสาขาวิชาปรัชญาในการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความเข้าใจในความงาม และการแสดงออกทางความงามในศิลปะและธรรมชาติความรู้ที่ได้จากสุนทรียศาสตร์เกิดจากการวิเคราะห์ ตีความ เปรียบเทียบ การอธิบายความและการวิพากษ์คุณค่าความงามที่ปรากฏในความสัมพันธ์ขององค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือมนุษย์ผู้รับรู้ความงามกับสิ่งสุนทร (aesthetic object) ที่เป็นวัตถุความงามในการรับรู้ของมนุษย์

2) การศึกษาสังคมไทยเชิงสุนทรียะที่ผ่านมา

มุมมองในการศึกษาความงามในบทเพลงไทยมีความหลากหลายรวมทั้งการจัดกระจายตามงานเขียนของนักวิชาการต่าง ๆ และบางครั้งก็มีได้กล่าวถึงโดยตรงไปตรงมา อย่างไรก็ตาม เราสามารถจัดจำแนกเป็นประเด็นโดยยึดเอาองค์ประกอบของความสัมพันธ์ระหว่างบริบทผู้แต่งบทเพลงผู้บรรเลงและผู้ฟังเป็นตัวตั้งก็จะเห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นได้

(1) การให้ความสำคัญกับผู้ฟัง ในหนังสือดุริยางคดนตรีจากพุทธศาสนา (อุดม อรุณรัตน์, 2525 : 17-20) ได้กล่าวถึงคัมภีร์สุโพรธาสังการว่า มนุษย์อยู่ในฐานะเป็นเครื่องรับเสียงที่ประกอบด้วยธาตุยภาวะทั้ง 9 ประการภายในตัว ดังนั้น เมื่อเสียงใดที่สอดคล้องกับสภาพอารมณ์ของตนก็จะเกิดอารมณ์พวยพุ่ง เกิดเป็นรณแห่งอารมณ์ 9 รส สอดคล้องกับธาตุยภาวะที่มีในตนเองเช่น สภาพอารมณ์อยู่ในรติคือความยินดี ก็จะทำให้เกิดเป็นสังการรส หรือรสรัก เป็นต้น กล่าวได้ว่า ความงามอันได้แก่อารมณ์สะเทือนใจอันเกิดจากความสอดคล้องกันระหว่าง คุณลักษณะของเสียงกับสภาวะทางอารมณ์ของผู้ฟัง หากคำว่าอะไรคือ ปัจจัยหลักระหว่างสภาวะทางอารมณ์ของตัวผู้ฟังกับคุณลักษณะของเสียงตามแนวคิดนี้ คงตอบว่าตัวผู้ฟังเพราะถึงแม้คุณลักษณะของเสียงจะชวนให้เกิดความเศร้าหรือกรณรส แต่ผู้ฟังไม่อยู่ในสภาวะทางอารมณ์เช่นนั้น ความเศร้าหรือกรณารสก็ไม่เกิดในทางกลับกัน กรณรสอาจเกิดได้ในตัวมนุษย์เองจากการคิดไตร่ตรองหรือจินตนาการ ดังนั้นตามแนวความคิดนี้ ผู้ฟังจึงเป็นปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดความงาม

(2) การให้ความสำคัญกับสิ่งที่ฟัง จากแนวความคิดนี้ ความงามเกิดขึ้นจากคุณลักษณะของสิ่งที่ฟังหรือรับรู้เป็นปัจจัยหลัก เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530 : 22-33) ได้อธิบายไว้ว่ามนุษย์สามารถที่จะรับถึงรสชาติแห่งความงามในดนตรีไทยจากลักษณะที่สำคัญในสิ่งใดสิ่งต่อไปนี้

- โรคที่เกิดจากเครื่องดนตรี
- รสที่เกิดจากลักษณะของบทเพลง
- ที่เกิดจากการบรรเลงร่วมวง
- รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี
- รสที่เกิดจากลีลาการขับร้องรำ

ถึงแม้ว่างานชิ้นนี้จะกล่าวว่าประสบการณ์ของผู้ฟังก็เป็นตัวแปรหนึ่งที่สำคัญในการเกิดสุนทรียภาพในการฟังแต่ปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดความงามนั้น มาจากคุณภาพของเสียงที่มีศักยภาพในการกำหนดสภาพอารมณ์ และความรู้สึกของผู้ฟังได้จากกล่าวโดย สรุปว่าความงามในสังคีตไทยตามแนวความคิดนี้เกิดจากสิ่งที่รับรู้ได้จากลักษณะเด่นชัดอันเป็นเอกลักษณ์ของสังคีตไทยนั่นเอง

(3) การให้ความสำคัญกับผู้แต่งเพลง แนวความคิดนี้เชื่อว่าความงามในสังคีตไทย เกิดจากการบรรเลงเพลงได้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้แต่งและวัตถุประสงค์ของบทเพลงเป็นที่ทราบกันดีว่าสังคีตไทย สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) เป็นผู้ให้ความสำคัญกับการปรับวงมาก เช่นเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อประกอบอารมณ์และอาภักปฏิกิริยาของตัวละครดั่งนั้น หากบทเพลงไม่สามารถถ่ายทอดถึงวัตถุประสงค์ที่ผู้แต่งวางไว้ได้สุนทรียภาพในการฟัง ก็จะลดลงหรือไม่สามารถใช้งานได้ เช่นบรรเลงเพลงโอดเพื่อให้เกิดความเศร้าแต่กลับได้ความสนุกสนานเข้ามาแทนที่สรุปว่าสำหรับแนวความคิดนี้ ความงามเกิดขึ้นจากศักยภาพของผู้แต่งเพลงในการสร้างบรรเลงในการสร้างบทเพลงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ตามที่ตนเองต้องการได้หรือไม่

(4) การให้ความสำคัญกับผู้บรรเลง สำหรับแนวความคิดนี้เชื่อว่าความงามในสังคีตไทยเกิดจากความสามารถของผู้บรรเลงในการสร้างเม็ดพรายทำนอง (melodic seed) ได้อย่างเหมาะสมและแยบยล ทั้งนี้เพราะบทเพลงไทยมีทำนองลูกฆ้องเป็นของกลางหรือพื้นฐานให้อ้างอิงแต่ความงามจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องอาศัยความสามารถของผู้บรรเลงในการปรุงแต่งเม็ดพรายทำนอง หรือ “ทาง” ประจำเครื่องมือของตน หากเป็นเช่นนี้ ถึงแม้ว่าตัวบทเพลงที่ผู้แต่งประพันธ์คล้ายกัน เช่นทำนองลูกฆ้องเพลงแขกมอญบางช้าง สามชั้น ทอดหนึ่ง กับเพลงกล่อมনারีสามชั้นทางพื้นซึ่งมีสำนวนกลอนใกล้เคียงกันมาก ดังนั้น ความงามอันเกิดจากผู้แต่งหรือบทเพลงก็ไม่สามารถระบุหรือจำแนกแยกแยะได้ชัดเจนนัก แต่เป็นที่ความสามารถของผู้บรรเลงเองต่างหากที่จะประดิษฐ์คิด

ทำนองเมื่อดพรายอันวิจิตรพิสดาร และสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้ทั้งสอดคล้องกับเป้าหมายของผู้แต่งหรือบทเพลง และสร้างความสะเทือนอารมณ์ให้เกิดขึ้นกับผู้ฟังได้อย่างที่ตั้งใจไว้ ในกรณีนี้จะเห็นได้จากปรากฏการณ์ที่ผู้ฟังเกิดความชอบ และติดใจในตัวผู้แสดงเป็นลายเฉพาะมากกว่าผู้แต่งเพลงหรือบทเพลง เช่นตัวอย่างของความสามารถในการทำนองเมื่อดพรายระนาดเอก ของพระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) จนเป็นที่ประจักษ์แก่วงการสังคีตไทยโดยทั่วไปในสมัยนั้น (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2541: 67-75)

จากแนวความคิดที่เสนอมาทั้ง 4 แนวทางที่พยายามอธิบายถึงมูลเหตุแห่งความงามในสังคีตไทย กล่าวคือมาจากตัวผู้ฟังหรือสิ่งที่ฟังผู้แต่ง และผู้บรรเลงจะเห็นว่า มีเหตุผลที่แน่นหนารองรับด้วยกันทั้งสิ้นและทุกแนวคิดก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันแต่ถ้าเราจะสังเกตจะพบว่า แนวคิดทั้งหลายนั้นต้องพึ่งพาซึ่งกัน และกันในการอธิบายความงามดังนั้น หากนำแนวความคิดทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นมาผนวกกันเข้าเพื่อวัตถุประสงค์ในการอธิบายความงามของสังคีตไทยก็จะได้แนวความคิดใหม่ที่มีอนุภาพในการอธิบายความงามได้มากขึ้นนั่น คือวิธีการอธิบายความงามด้วยแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบภายในของสังคีตไทยอันได้แก่ผู้แต่งบทเพลงผู้บรรเลงและผู้ฟังกับบริบทภายนอกสังคีตไทยอันได้แก่บริบทของการแต่งเพลง การบรรเลง และการฟัง

3) ทฤษฎีความงามแบบสหพันธ์กับการศึกษาสังคีตไทยเชิงสุนทรียะ

ทฤษฎีความงามแบบสหพันธ์ (coherence theory of beauty) เป็นแนวคิดที่ถือว่าสิ่งใด ๆ ก็ตามที่จัดได้ว่างามนั้น องค์ประกอบภายในของสิ่งนั้น ๆ จะต้องสอดคล้องรองรับกันภายในและมีความสัมพันธ์อันเนื่องด้วยกันกับบริบทซึ่งถือเป็นปัจจัยภายนอกกล่าวคือองค์ประกอบภายในของสังคีตไทยอันได้แก่ผู้แต่งบทเพลงผู้บรรเลงและผู้ฟังจะต้องอยู่บนพื้นฐานของเจตนารมณ์อันเดียวกันคือตั้งแต่ผู้แต่ง วัตถุประสงค์ในการแต่งเพื่อให้เกิด อารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งแก่ผู้ฟัง ดังนั้นทั้งหมดเพลงก็ต้องเชื่อต่อการนี้ผู้บรรเลงและผู้ขับร้องก็ต้องสามารถถ่ายทอดบทเพลงเพื่อให้เกิดอารมณ์ตามที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจไว้และเมื่อบรรเลงแล้วผู้ฟังจะต้องเกิดอารมณ์หรือรับรู้สารตามที่ผู้แต่งมุ่งหวังไว้ได้นี้ ถือว่าเป็นความสอดคล้องรองรับกันภายในองค์ประกอบนอกจากนี้การบรรเลงนั้น ๆ อย่างต้องมีความสัมพันธ์ อันเนื่องด้วยกับบริบทแวดล้อมที่ช่วยให้เกิดการรับรู้สารตามที่ผู้แต่งตั้งเป้าหมายไว้ด้วยบริบทแวดล้อมดังกล่าวได้แก่บริบทของการประพันธ์บริบทของบทเพลงและบริบทของการฟัง

ทฤษฎีความงามแบบสหพันธ์นี้ ผู้เขียนคิดว่าจะเป็นเครื่องมือในการพิจารณาความงามของสังคีตไทยหรือเป็นองค์ประกอบความคิดที่ช่วยในการประเมินคุณค่าความงามของสังคีต

ไทยได้อย่างดีได้อย่างมีระบบและสามารถแสดงผลได้สอดคล้องกับความต้องการของผู้วิจารณ์ความงามในสังคมไทยได้

1.5.3 การศึกษาเพลงตับมโหรีตามแนวทางทฤษฎีความงามแบบสหนัย

เพลงตับมโหรีเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งที่มีลักษณะพิเศษเหมาะสำหรับการนำทฤษฎีความงามแบบสหนัยมาใช้ศึกษาเป็นอย่างยิ่งกล่าวคือเพลงตับมโหรีประพันธ์ขึ้นโดยวัตถุประสงค์เฉพาะทั้งหน้าที่การใช้ลักษณะบทเพลงกลุ่มผู้ฟังและบริบทด้านสถานที่และเวลาในการเกิดด้วยความที่มีวัตถุประสงค์ที่เฉพาะเจาะจงนี้เองจึงเป็นการง่ายที่จะเลือกใช้ทฤษฎีดังกล่าวในการวิเคราะห์และได้ผลตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้ศึกษา ต่อไปนี้เป็นการวิเคราะห์ความงามของเพลงมโหรีในประเด็นดังต่อไปนี้

- บริบทการเกิดเพลงตับมโหรี
- วัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์
- ลักษณะภาพรวมของเพลงตับมโหรี
- ลักษณะการบรรเลงเพลงตับมโหรี
- การรับรู้ความงามของผู้ฟัง

1) บริบทการเกิดเพลงตับมโหรี

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้วว่าวงมโหรี “เป็นวัฒนธรรมของสังคมชาววังมาก่อน” (สจิต ภูเขาทอง, 2540 : 6) แกอย่างไรมานมตรี ตราโมท (2540 : 22) ก็สันนิษฐานว่าวงมโหรีน่าจะมีพัฒนาการมาแต่การปรับปรุงวงขับไม้บรรเลงพินอันเป็นวัฒนธรรมสังคีตของพื้นบ้านทั้งของภาคเหนือและภาคกลาง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุจิตต์ วงษ์เทศ (2542 : 36) ที่ว่าการขับไม้ นั้นเป็นวัฒนธรรมของคนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะกลุ่มชาวสยามแต่การบรรเลงพินนั้นสันนิษฐานว่าอาจมีแบบแผนมาแต่อินเดียที่ปรากฏหลักฐานตามภาพจำหลักหินของศิลปะอินเดียสมัยแรก

เราอาจจะสรุปได้ในลักษณะนี้ว่ามโหรีซึ่งเป็นวัฒนธรรมสังคีตของราชสำนักสยามมาแต่สมัยอยุธยา นั้นได้รับการปรับปรุงและพัฒนามาจากวงขับไม้บรรเลงพินซึ่งเป็นวัฒนธรรมสังคีตกวีพื้นบ้านของกลุ่มคนในภาคเหนือและภาคกลางโดยมีข้อสังเกตว่าการบรรเลงพินนั้นมีแพร่หลายโดยทั่วไปในกลุ่มกลุ่มชาติพันธุ์ที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย ดังนั้นอาจเป็นไปได้ที่จะได้รับแบบแผนการบรรเลงพินมาจากอินเดีย

วงมโหรีที่เกิดขึ้นในราชสำนักนี้มีการพัฒนาและปรับปรุงให้มีความละเอียดอ่อน ประณีตอ่อนช้อยตาม กริยามารยาทของโลกทัศน์ราชสำนักอีก ครั้งผู้บรรเลงก็คือเจ้าจอมหม่อมมหาม ในวังนั่นเองซึ่งมีหน้าที่หลักในการขับกล่อมบรรยาภาคนายาย

เครื่องมือของวงมโหรีนั้นประกอบด้วยเครื่องดีดสีคือกระจับปี่และซอสามสายกับการ ขับร้องมาแต่เดิมจนมาเพิ่มเครื่องเป่าและเครื่องตีในภายหลังโดยเฉพาะเครื่องตีนั้นปรับขนาดให้เล็กลง มีเพิ่มเสียงให้สูงขึ้นอีก 3 - 4 เสียงจากของวงปี่พาทย์ ดังนั้นกลุ่มเสียงของวงมโหรีจึงอยู่ในพิสัยที่สูง

2) วัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์

บทเพลงที่นำมาร้องกันในวงมโหรีมีหลากหลายแต่มีประเภทหนึ่งที่แต่งขึ้นเฉพาะ สำหรับวงมโหรีคือ เพลงดรัมมโหรี

เพลงดรัมมโหรีนี้ ผู้เรียบเรียงมักยึดเอาบทเพลง ที่มีระดับเสียง สำนวน สติกาใกล้เคียง กัน มาผูกร้อยยึดโยงเป็นตับหรือชุดเดียวกันประมาณ 4-5 เพลงอาทิเพลงดรัมมโหรีนางนาค ประกอบด้วยเพลงนางนาค พัดชา กราวรำมอญ สติลากระทุ้ม และ สี่เกลอ เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่า บทเพลงของแต่ละเพลงอาจไม่ต้องนำมาจากเรื่องเดียวกันก็ได้เช่นเพลงมโหรีนางนาคนี้ 5 เพลงแรกนำ บทร้องมาจากเรื่องกาเกี แต่เพลงสุดท้ายนำบทร้องมาจากเรื่องอิเหนา

ถ้าเป็นเช่นนี้ วัตถุประสงค์ของผู้แต่งก็เพื่อการบรรเลงเพลงชุดที่มีขนาดยาวและ ภายในประกอบด้วยเพลงที่มีสำนวนสอดคล้องกัน โดยที่ไม่ถือการเล่าเรื่องเป็นสำคัญไปมากกว่าการ ขับร้อง

ส่วนการนำเพลงในจังหวะหน้าทับทยอยมาเรียบเรียงเป็นลำดับสุดท้ายของเพลงในแต่ละระดับนั้น ย่อมมีความมุ่งหมายในเรื่องของจังหวะเพลงเป็นสำคัญกล่าวคือเริ่มช้าแต่เวลาลงก็เร็ว ขึ้นในขณะที่เพลงเรื่องก็ใช้วิธีลงท้ายด้วยเพลงเร็วก่อนลงท้ายด้วยเพลงลา หรือเพลงเขาลงด้วยเพลง ขึ้นเดียวนี้เป็นลักษณะเดียวกันของการบรรเลงเพลงที่เป็นชุดขนาดยาวนอกจากนี้ยังเป็นสัญญาณที่บ่ง บอกให้ทั้งผู้ฟังและผู้เล่นรู้ว่าจะเป็นช่วงสุดท้ายของการแสดงแล้ว

ดังนั้นจึงถือว่าการนำเพลงดรัมมโหรีมาใช้เป็นเพลงขับกล่อมพระบรรทมก็เป็นการ เหมาะสมกล่าวคือมีขนาดยาวพอเหมาะที่จะสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ฟังได้เกิดเกิดพักผ่อนและ อยากนอนส่วนบทเพลงแต่ละเพลงนั้นก็สอดคล้องเป็นเนื้อเดียวกันทั้งจังหวะและทำนองไม่มีการสะดุ้ง ของจังหวะและทำนองนั่นเอง

3) ลักษณะภาพรวมของเพลงดรัมมโหรี

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ภาพโดยรวมของเพลงตับมโหรีก็คือเพลงชุดขนาดยาวประมาณ 20-30 นาที ที่มีทำนองสอดคล้องสนับสนุนเป็นเนื้อเดียวกันเพราะเรียบเรียงจากเพลงที่มีสำนวนและลีลาใกล้เคียงกันและมีจังหวะเดียวกันคือหน้าทับปรบไก่สองชั้นซึ่งถือเป็นอัตราจังหวะปานกลาง ไม่ช้าไม่เร็วตามปกติการบรรเลงเพลงที่มีขนาดยาวนาน ๆ จังหวะ ของเพลงจะเร็วขึ้นเองโดยธรรมชาติ ดังนั้นเมื่อจบลงด้วยหน้าทับทยอยสองชั้น จึงถือว่าสอดคล้องกัน พอติดกับความต้องการจังหวะหน้าทับที่มีความกระชับขึ้น

ส่วนการขับร้องนั้น เป็นสิ่งที่เป็นที่สังเกตว่า ผู้ประพันธ์ต้องการเน้นการขับร้องที่มาจากทางร้องเพลง ที่มีลีลาใกล้เคียงกันมากกว่าความต้องการจะเล่าเรื่องหรือการเสนอบทร้อง

4) ลักษณะการบรรเลงเพลงตับมโหรี

ด้วยเฉพาะเพลงตับมโหรีแต่ละระดับจะประกอบไปด้วยเพลงที่มีลักษณะเป็นทางพื้น หมายความว่า เป็นทำนองที่ดำเนินกรสัมพันธ์กันตั้งแต่แรกจนจบอย่างนั้นการบรรเลงเพลงตับมโหรีจึงมีจุดเด่นที่มีที่การคิดประดิษฐ์ก่อนของแต่ละเครื่องมือให้เกิดความงดงามกล่าวคือแต่ละครมีความสอดคล้องรับร้อยเรียงกัน นอกจากนี้สำนวนกลอนในระหว่างเครื่องมือก็จะสอดประสานกันด้วย เช่น เครื่องมือดำเนินทำนองประเภทเครื่องตีอันได้แก่ระนาดเอกระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กก็จะไม่ใช้กลอนที่โลดโผนพิสดารนัก เพราะต้องเน้นให้เข้ากับสำนวนกลอนของเครื่องสาย

5) การรับรู้ความงามของผู้ฟัง

ถึงแม้ไม่มีการทดสอบทางวิทยาศาสตร์ว่าเมื่อบรรเลงเพลงตับมโหรีแล้วผู้ฟังจะเกิดปฏิกิริยาตอบสนองได้อย่างไรเช่นมีความเพลิดเพลินมีความผ่อนคลายมีความต้องการนอนหลับในอัตราส่วนเท่าใดแต่ผลจากการปฏิบัติจริงที่เป็นมาในราชสำนักก็คงยืนยันได้ว่าเพลงมโหรีดับหนึ่ง ๆ ที่มีความยาวประมาณ 20- 30 นาที เป็นเวลาเพียงพอสำหรับที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดความผ่อนคลาย ประกอบกับผู้ฟังมีความต้องการนอนหลับพักผ่อนอยู่เป็นทุนเดิมแล้วด้วยจึงมีส่วนช่วยให้พวกเขงพักผ่อน นอนหลับได้ตามวัตถุประสงค์

1.5.4 ข้อสังเกตบางประการในเรื่องสุนทรียลักษณ์ในเพลงตับมโหรี

1) ความสอดคล้อง

การนำเอาแนวคิดเรื่องทฤษฎีความงามแบบสหัชมาเป็นกรอบวิเคราะห์ความงามของเพลงตับนี้ ถือว่าเหมาะสมมากเพราะโดยลักษณะของเพลงกับมโหรีแล้วยึดถือเรื่องของความสอดคล้องของบทเพลง สำนวนกลอนและการบรรเลง จึงทำให้เกิดภาพของความงามของเพลงตับมโหรีได้ชัดเจนขึ้น

2) วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

ในประเด็นนี้เมื่อประเมินแล้วอาจกล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ตั้งเป้าหมายของการเรียบเรียงเพลงตับมโหรีเพื่อเป็นบทเพลงขับกล่อมพระบรรทม ก็ถือว่าสอดคล้องกับการบรรเลงและเป็นผลสำเร็จของผู้ประพันธ์

3) อารมณ์เกิดจากเพลงหรือผู้รับ

หากเราอ้างอิงทฤษฎีความงามแบบสहनัยแล้ว เรายอมกล่าวว่าอารมณ์หรือลดของเพลงที่เกิดขึ้นในตัวของผู้รับนั้นถืออยู่ กับคุณภาพของเพลงที่บรรเลงถ้าการบรรเลงสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้ฟังก็ถือว่าเกิดความงามแล้วกรณีนี้อาจไม่ใช่ในกรณีของเพลงตับมโหรีเพราะดังได้กล่าวมาแล้วว่าเพลงตับมโหรีไม่ได้ต้องการเล่าเรื่องเหมือนกับเพลงตับเรื่องแต่เป็นการสร้างบรรยายให้ผู้ฟังเกิดการผ่อนคลายและต้องการพักผ่อน นอกเหนือเป็นสำคัญดังนั้นถึงแม้จะเป็นกลุ่มคนจากต่างวัฒนธรรมก็น่าจะได้ผลตามความมุ่งหมายของเพลงเช่นเดียวกัน

4) ความสามารถของผู้บรรเลง

ในประเด็นความสามารถของผู้บรรเลงนี้เป็นข้อสำคัญมากที่จะทำให้เกิดผลสัมฤทธิ์ตามที่ผู้ประพันธ์ตั้งเอาไว้โดยเฉพาะความสามารถในการดำเนินกลอนในแต่ละกลอนให้สอดคล้องกันและเกิดความเชื่อมโยงกับเครื่องมืออื่น ๆ ในวงเดียวกันดังนั้น ความสามารถในการประดิษฐ์คิดค้นและไหวพริบปฏิภาณในการสร้างเม็ดทรายทำนองจึงมีความสำคัญมากในการบรรเลงเพลงตับมโหรีสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ต้องการมากกว่าความสามารถในเชิงฝีมือการคือกลเม็ดในการบรรเลงกล่าวง่าย ๆ ว่า ใช้สมองมากกว่าใช้กำลัง

5) ภาพรวมของเพลงและบริบท

ดังที่กล่าวไว้แล้วว่าทฤษฎีการวิเคราะห์ความงามแบบสहनัยนี้เน้นเรื่องของความสอดคล้องโดยเฉพาะอย่างยิ่งองค์ประกอบภายในบทเพลงกล่าวคือผู้แต่งบทเพลงผู้บรรเลงและผู้ฟังรวมทั้งความสอดคล้องกับบริบทของการแต่งเพลง สถานที่บรรเลงกาลสมัยและบริบทของการบรรเลงถือเป็นเช่นนี้เราอาจกล่าวได้ว่าเพลงตับมโหรีที่เคยใช้บรรเลงอยู่ในราชสำนักสยามนั้นมีความงามอันเกิดจากความสอดคล้องตั้งแต่ต้นถึงปลายรวมทั้งบริบทของการบรรเลงด้วย

ทำไมปัจจุบันจึงเป็นที่นิยมน้อยลงนั้นเราคงตอบได้ว่าเพราะวัตถุประสงค์ของการบรรเลงในแต่ละสถานที่และโอกาสนั้นอาจไม่สอดคล้องกันอีกประการหนึ่งการบรรเลง เพลงขับมโหรีนั้นต้องการขับกล่อมผู้ฟังให้ผ่อนคลายโดยเฉพาะผู้ฟังที่ไม่รู้เพลงดังนั้นเมื่อผู้ฟังได้รับฟังแล้วย่อม ต้องการนอนหลับมากกว่าเกิดความสุขสนุกสนานนี้อาจเป็นเหตุผลอีกประการหนึ่งที่กลุ่มผู้ฟังที่เป็น

วัยรุ่นไม่ค่อยสนใจเมื่อเปรียบเทียบกับเพลงเถาหรือเพลงต๊อบเรื่องที่มีบทเพลงหลายประเภทเรียบเรียงกัน

ความคิดเกี่ยวกับ เพลงต๊อบมโหรี ด้วยทฤษฎีความงามแบบสหนัยโดยการวิเคราะห์ตีความแต่เบื้องต้นเท่านั้นจึงไม่ได้เสนอรายละเอียดที่ลึกซึ้ง และกว้างขวางนักจึงหวังว่าท่านผู้อ่านและผู้สนใจในภาษาอังกฤษและไทยจะได้นำแนวคิดนี้ไปทดลองศึกษาเพลงต๊อบมโหรีและบทเพลงประเภทอื่น ๆ ของไทยเราอย่างกว้างขวางและลึกซึ้งมากขึ้นไปขึ้นต่อไป

แนวคิดเรื่องทฤษฎีความงามแบบสหนัยนี้ ผู้เขียนได้รับอิทธิพลจากแนวทางการวิเคราะห์ความจริงตามระเบียบวิธีของญาณวิทยา (Epistemology) เมื่อผู้เขียนได้รับพิจารณาทฤษฎีดังกล่าวแล้วจึงเห็นว่าน่าจะใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์เพลงต๊อบมโหรีได้จึงนำมาใช้ดูและก็เป็นผลดังที่คาดไว้ดังนั้นหากเป็นไปได้การที่นักสังคมศาสตร์วิทยาทั้งหลายได้ใช้มุมมองของศาสตร์หลาย ๆ แขนงมาช่วยในการวิเคราะห์สังคมไทยนั้นก็จะเป็นการดียิ่งเพราะจะได้ทำให้วิชาการด้านนี้ได้แตกแขนงและสมบูรณ์มากขึ้นต่อไป

1.5.6 ปรัชญา กับ ศิลปะการดนตรี

การศึกษา ค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีไทยสมัยใหม่ได้เริ่มขยายตัวกว้างขวางยิ่งขึ้น การแสดงความคิดเห็นอยู่ในแนวต่าง ๆ ถือว่าให้ประโยชน์อันจะเป็นแนวทางที่จะไปสู่แนวทางการค้นคว้าให้ถึงแก่นของดนตรีไทย การแสดงความคิดเห็นในทัศนะต่าง ๆ นักดนตรีไทยทั้งหลายควรยอมรับเอาไว้เพื่อพิจารณาหาข้อเท็จจริงต่อไป ดุจเดียวกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุนทร ณ รังษี ได้แสดงทัศนะให้เห็นถึงปรัชญาในด้านที่เกี่ยวกับศิลปะของดนตรีแล้วเราหวนกลับมามองดนตรีไทยว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับปรัชญาที่กล่าวมาแล้วหรือไม่อย่างไรในปรัชญาบริสุทธิ์ไม่แบ่งปรัชญาออกเป็น 3 สาขาใหญ่คือ

1) อภิปรัชญา (Metaphysics) เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยความจริงหรือสิ่งที่แท้จริงว่า ความจริงหรือสิ่งที่แท้จริงคืออะไรเกิดขึ้นได้อย่างไรมีอยู่อย่างไรมีธรรมชาติอย่างไรมีชนิดหรือประเภทอย่างไรบ้าง

2) ญาณวิทยา (Epistemology) เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยความรู้ความรู้ ในที่นี้หมายถึงความรู้ที่เกี่ยวข้องกับความจริงหรือสิ่งที่แท้จริงโดยพิจารณาหาความจริงเกี่ยวกับความรู้ว่าความรู้คืออะไร ธรรมชาติของความรู้เป็นอย่างไรความรู้เกิดขึ้นได้อย่างไรความรู้มีชนิดหรือประเภทอย่างไรบ้างความรู้ที่มีขึ้นหรือเกิดขึ้นนั้นมีความถูกต้องเพียงไรหรือไม่ เป็นต้น

3) คุณวิทยาหรือปรัชญาว่าด้วยคุณค่า (Asiology) เป็นปรัชญาว่าด้วยคุณค่า (Value) ต่าง ๆ สำหรับปรัชญาสาขานี้ แบ่งออกเป็นสาขาย่อย 2 สาขา คือ

จริยศาสตร์ (Ethics) เป็นปรัชญาที่พิจารณาเกี่ยวกับคุณค่าในการกระทำหรือความประพฤติของมนุษย์ที่ถือว่าดีชั่ว ถูกต้องไม่ถูกต้อง โดยพิจารณาว่าความดีคืออะไรความชั่วคืออะไร ความถูกต้อง และไม่ถูกต้องคืออะไรทำไมจึงถือว่าความประพฤติหรือการกระทำนั้น ๆ ดีหรือชั่ว ถูกต้องหรือไม่ถูกต้องต้องความดีความชั่วอยู่ที่ไหนคืออยู่ที่การกระทำเองหรืออยู่ที่ใจของมนุษย์ ซึ่งเข้าไปประเมินค่าของการกระทำนั้น มีอะไรเป็นมาตรฐานสำหรับความดีความชั่ว หรือความถูกต้องไม่ถูกต้องบ้างหรือไม่

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นปรัชญาว่าด้วยคุณค่าประเภทความสวยหรือความงามโดยพิจารณาว่าความสวยหรือความงามนั้นคืออะไรความสวยงามอยู่ที่ไหนคืออยู่ที่ใจของคนหรือว่ายังอยู่ในใจของผู้รับรู้และในสิ่งที่เขารับรู้มาตรฐานสำหรับวัดความสวยงามมีหรือไม่ถ้ามีควรจะเป็นอย่างไร นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงงานศิลปะประเภทต่าง ๆ เช่น มัณฑนศิลป์วิจิตรศิลป์นาฏศิลป์คีตศิลป์และวาทยาศาสตร์หรือศิลปะการแสดงดนตรี เป็นต้น

อันความหมายของคำว่าดนตรีเป็นปัญหาทางปรัชญา ถ้าจะตั้งปัญหาถามว่าดนตรีคืออะไรตามความเห็นของผู้เขียน (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุนทร ฤกษ์สี) ให้คำนิยามว่า “ดนตรีคือการให้อุปกรณ์ที่เรียกว่าเครื่องดนตรีบรรเลงให้เกิดเสียงที่มีคุณค่าทางสุนทรียะอันก่อให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ฟัง” หลายท่านอาจจะแย้งว่าข้อความที่ว่า “อันก่อให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ฟัง” ออกจากแคบไปเพราะสิ่งที่เรียกว่าดนตรีนั้นอาจไม่ก่อให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ฟังเสมอไป เช่นดนตรีฝรั่งที่มีเสียงดังโป้งป้าง บิดบิด ถ้านำไปบรรเลงให้คนไทยในชนบทฟังแทนที่เขาจะรู้สึกเกิดความบันเทิงใจเขากับहनวทูลหรือรำคาญใจเสียด้วยซ้ำอาจคิดตรงกันข้ามกับผู้ที่คุณเคยอยู่กับดนตรีตะวันตก เช่นคิดว่าดนตรีเช่นนั้นเหมาะสำหรับไล่ควายที่ลงกินข้าวในไร่เพราะ เพราะควายได้ยินก็คงจะวิ่งแจ้นไปเลยไม่ต้องออกแรง ไล่ให้ลำบากเหลืออีกอย่างหนึ่งดนตรีบางประเภทคือเพลงดนตรีบางเพลงที่มีท่วงทำนองเศร้าฟังแล้วไม่ชวนให้เกิดความบันเทิงมีแต่ทำให้รู้สึกเศร้ายิ่งขึ้น เช่นนี้เป็นต้น

ที่ว่าอันก่อให้เกิดความบันเทิงใจแก่ผู้ฟังนี้ ที่ควรจะพิจารณาเป็นพิเศษหรือผู้ฟังดนตรีที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดความบันเทิงใจนั้น ต้องเป็นดนตรีที่ผู้ฟังได้คุ้นเคยมาเป็นเวลานาน ส่วนใหญ่จะเป็นดนตรีแห่งเผ่าพันธุ์ของตนเอง เช่นดนตรีไทยสำหรับคนไทย ดนตรีฝรั่งสำหรับคนฝรั่ง เป็นต้น ลีลาของดนตรีที่จะทำให้ ฟังแล้วรู้สึกไพเราะต้องเป็นดนตรีที่มีท่วงทำนอง เสียงและลีลาใกล้เคียงกับดนตรีแห่งเผ่าพันธุ์ ของตนเอง ที่คนไทยฟังเพลงจีนหรือญี่ปุ่นไพเราะ เพราะมีเสียงท่วงทำนองและลีลาใกล้เคียงกับดนตรีไทยอันความรู้สึกว่าไพเราะในที่นี้หมายถึงไพเราะจริง ๆ ไม่ใช่เกิดจากการแ้งทำแบบปลอมตนเอง

ส่วนใหญ่การฟังดนตรีแล้วเกิดความเศร้านั้นก็เรียกว่ามีความบันเทิงอย่างหนึ่ง คือบันเทิงในความเศร้า คือฟังแล้วทำให้รู้สึกอยากเศร้าหรือฟังแล้วมันเศร้าขึ้นมาจริง ๆ เหมือนกับฟังแล้วมันเกิดความสุขขึ้นมาจริง ๆ เพราะความรู้สึกหรืออารมณ์ที่เกิดในขณะนั้นไม่ใช่อารมณ์หรือความรู้สึกที่แท้จริงแต่เกิดจากแรงกระตุ้นภายนอกเป็นครั้งคราว

เนื่องจากดนตรีเป็นสิ่งที่มีความสุนทรีย์ ทำให้เกิดความรู้สึกในทางที่ดีงาม อันจึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งพิจารณาถึงความสวย ความงามความดี และความไพเราะอันเป็นคุณค่าของดนตรีด้วย

ความสวย ความงามไม่ใช่จะสัมผัสได้เฉพาะทางตรงเท่านั้น แม้ในดนตรีที่เราสัมผัสในทางหูอย่างเดียวก็มีความสวยงามอยู่ด้วยเช่นกันช่วงทำนองเสียงลีลาและความไพเราะนั่นเอง เป็นความสวยงามของดนตรียังมีลักษณะดังกล่าวนี้คือประณีตละเอียดละไมและสูงส่งเพียงใดความสวยงามของดนตรีก็ยังมีมากขึ้นเพียง นั้นส่วนความดีของดนตรีนั้นมองเห็นได้ไม่ยากผู้ที่ชอบฟังดนตรีหรือนักดนตรี ย่อมสามารถมองเห็นความดีของดนตรีได้ทุกคน

ในทัศนะที่เกี่ยวกับความงามของดนตรีนั้น โซเปน ฮาวเวอร์ นักปรัชญาชาวเยอรมัน ได้ให้ความเห็นว่า “มนุษย์บางคนได้รับพลังเจตจำนงที่จะมีชีวิตเข้มแข็งกว่าผู้อื่นหากไม่มีการระบายออก ด้วยประการใดแล้วเขาจะรู้สึกอัดอัด บุคคลเหล่านี้จึงจำต้องหาทางระบายออกตามความถนัดของตน บางคนระบายออกด้วยการเสี่ยงอันตรายผจญภัยบางคนระบายออกโดยการใช้อำนาจบางคนระบายออกโดยอาการวิปริตทางเพศมีอยู่พวกหนึ่งที่ระบายพลังส่วนเกินนี้ออกมาโดยการสร้างศิลปกรรมในลักษณะต่าง ๆ ตามถนัดของตน” โซเปน ฮาวเวอร์ ถือว่าสถาปัตยกรรม และ ปติมากรรม เป็นทางระบายที่หายากที่สุด ที่ละเอียดมากขึ้นได้แก่จิตรกรรมและวรรณคดีส่วนดนตรีและใบ้ได้อย่างละเอียดที่สุด

ในดนตรีไทยทางด้านสุนทรียศาสตร์ เรามีหนึ่งเรามีได้น้อยหน้าหน้าประเภทใดในโลกเลยชาวตะวันตกเคยชิงกับเสียงปี่ไทยหวาน ผสมกับความประหลาดใจที่ผู้เป่าได้เป่าโดยวิธีระบายลม โดยเสียงไม่ขาดช่วงเป็นเวลานาน ๆ เครื่องดนตรีไทยแทบทุกชิ้นสามารถบรรเลงด้วยลีลาอ่อนหวานไพเราะจับใจทั้งยังสอดแทรกอารมณ์ต่าง ๆ ของเพลงได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

1.5.7 รสทางวรรณคดีสันสกฤต

อัจฉรา คงประเสริฐ (2553 : 1-2) ได้กล่าวถึง รสวรรณคดีสันสกฤต ซึ่งมีปรากฏในตำราнауศาสตร์ (นาฏยเวท) ของพระภรตมุนี ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของตัวละครสันสกฤตที่ดีกว่าต้องประกอบด้วยรส 9 รส คือ ศฤงคารรส หาสยรส กรุณารส รุทธรส วีรรส ภัยานกรส พิกัตสรส อัปภูตรสและศานติรส โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ศฤงคารรส (รสแห่งความรัก) เป็นการพรรณารักระหว่างหนุ่มสาว ระหว่างสามี ภรรยา ระหว่างผู้ใหญ่กับผู้น้อย บิดามารดากับบุตร ญาติกับญาติ ฯลฯ สามารถทำให้ผู้อ่าน พอใจรัก เห็นคุณค่าของความรักนี้ก็อยากรักกับเขาบ้างเช่น รักฉันคู่สาว รักหมู่คณะ รักประเทศชาติ เป็นต้น อย่างเช่น เรื่องลิลิตพระลอ เต็มไปด้วยรสรัก(บาลี เรียกรสนี้ว่า รติรส) จะกล่าวว่าในรสนี้ อาจเทียบได้กับนารีปราโมทย์ก็ว่าได้

พระจุมพิตชิตเขยปรางทอง

กรประคองนฤมลขึ้นบนเพลฯ

ในบทนี้ เนื้อความจะคล้ายกับตัวอย่างที่ยกไว้ในรสนารีปราโมทย์ คือตนก็ยังรักจินตะหราอยู่ ไม่ได้หนีหายไปไหน ขอจินตะหราอย่าโศกเศร้าเสียใจไปเลย

2) หาสยรส (รสแห่งความขบขัน) เป็นการพรรณนาที่ทำให้เกิดความรู้สึก ร่าเริง สนุกสนาน ขบขัน อาจทำให้ผู้อ่าน ผู้ดูยิ้มกับหนังสือ ยิ้มกับภาพที่เห็น ถึงกับลืมทุกข์ดับกลุ่มไปชั่วขณะ เช่น เรื่องระเด่นลันได เป็นต้น (บาลีเรียกรสนี้ว่า หาสะรส) ตัวอย่างเช่น

บ้างป่าวเข้าคนละบำพนายวิง	ประเลียดเครื่องเปลื้องทิ้งไว้เกลื่อนกล่น
บ้างหนามเกี่ยวหัวไม่รู้ตน	ซุกชนคันไปแต่ลำพัง
บ้างเททั้งไถ่ข้าวเขนงปิ่น	รื้อตื่นเสียงเพื่อนกันข้างหลังข
ที่ถูกปิ่นปวยขาละลาละลึง	อุตส่าห์คลานเซซังซูกไปฯ

กวีตั้งใจจะให้ดูแล้วตลกขบขัน แม้ว่าเราอาจจะอ่านแล้วรู้สึกเฉย ๆ ไม่ขำสักเท่าไรร คือเมื่อทำวาทะหมิงกฤษณ์ถูกกริชแล้ว โดยปกติเมื่อแม่ทัพตาย ใครเล่าจะยังอยู่รบต่อ ก็ได้แต่แตกกระเจิงหนีกันหัวซุกหัวซุน บ้างก็วิ่งกันฝ่าฝอนหลดลุด หนามทึงแทงเกี่ยวไปเกี่ยวมา บ้างวิ่งบ้างคลาน เห็นถึงความ ซุกมุ่นวุ่นวายไปหมด

3) กรุณารส (รสแห่งความเมตตากรุณาที่เกิดภายหลังความเศร้าโศก) เป็นบทพรรณนาที่ทำให้ผู้อ่านหดหู่เหี่ยวแห้ง เกิดความเห็นใจถึงกับ น้ำตาไหล พลอยเป็นทุกข์ เอาใจช่วยตัวละคร เช่น เห็นใจนางสีดา เห็นใจจรรกา และเห็นใจนางวันทอง เป็นต้น(บาลีเรียกรสนี้ว่า โสกะรส)

แต่การศึกษาครั้งนี้ไม่ควรเป็น

เกิดเข็ญเพราะลูกอัปลักษณ์

จะมีคู่ผู้ชายก็ไม่รัก

จึงหักให้สาสมใจ

เมื่ออ่านตรงช่วงนี้แล้ว เราจะรู้สึกสงสารท้าวดาหาคืนมาจับใจ เพราะท้าวดาหาก็ได้แต่ตัดพ้อต่อว่าน้อยใจ ว่าศึกสงครามนั้นมันไม่น่าเกิดขึ้นหรอก ถ้าไม่ใช่เพราะว่าลูกของตนนั้นหน้าตาอัปลักษณ์ ดุสิ ขนาคว่าจะแต่งงานทั้งที ผู้ชายเขายังไม่รักเลย ซึ่งเป็นการ กล่าวประชดประชัน เพราะท้าวดาหานั้นกำลังน้อยใจใจเหนา

4) รุทรส/เรุทรส (รสแห่งความโกรธเคือง) บทบรรยายหรือพรรณนาที่ทำให้
 ผู้ดูผู้อ่านขัดใจฉุนเฉียว ขัดเคืองบุคคลบางคนในเรื่อง บางทีถึงกับขว้างหนังสือทิ้ง หรือฉีกตอมนั้นก็มี
 เช่น โกรธขุนช้าง โกรธชุก(บาลีเรียกรสนี้ว่า โกรธะ) รสนี้ เทียบได้กับรสวรรณคดีไทยคือ พิโรธาทัง

เมื่อนั้น	ท้าวกะหมังกุหนิงนเรนทร์สุร
ได้ฟังทั้งสองพูดทูล	ให้อาตุรเดือดใจตั้งไฟฟ้า
จึงบัญชาตรัสด้วยขัดเคือง	ดูตุเจ้าเมืองดาหา
เราอ่อนน้อขอไปในสารา	แต่จะว่ารับไว้ก็ไม่มี

เป็นตอนที่ท้าวกะหมังกุหนิงก็กำลังโกรธยิ่งนัก เพราะตนนั้นยอมอ่อนข้อส่งคน
 ไปขอเจรจา แต่ท้าวดาหานั้นหาได้จะรับไว้แม้แต่นิดเดียวเลย คิดแล้วก็น่าแค้นใจนัก

5) วีรรส (รสแห่งความกล้าหาญ) บทบรรยายหรือพรรณนาที่ทำให้ผู้อ่าน ผู้ดู
 ผู้ฟังพอใจผลงานและหน้าที่ ไม่ดูหมิ่นงาน อยากรับเป็นใหญ่ อยากร่ำรวย อยากรมีชื่อเสียง เลียนแบบ
 สมเด็จพระนเรศวร ชอบความมีขัตติมานะของพระมหากษัตริย์ จากเรื่องลิลิตตะเลงพ่าย (บาลีเรียก
 รสนี้ว่า อุตสาหะรส)

จะตั้งหน้าอาสาชิงชัย	มิได้ย่อท้อถอยหลัง
สู้ตายไม่เสียดายชีวิ	กว่าจะสิ้นชีวิ

เมื่อได้อ่านบทนี้แล้ว บางคนอาจจะเลิ

6) ภัยานกรส (รสแห่งความกลัว ตื่นเต้นตกใจ) บทบรรยายหรือพรรณนาที่ทำให้
 ผู้อ่านผู้ฟัง ผู้ดู มองเห็นทุกข์ เห็นโทษ เห็นภัยในบาปกรรมทุจริต เกิดความสะอึ้ง กลัวโรคภัยสัตว์ร้าย
 ภูตผีปีศาจ บางครั้งต้องหยุดอ่าน รู้สึกขนลุกชู อ่านเรื่อง ผีต่าง ๆ

เห็นระตุถอยเท้าก้าวผิด	พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง
ล้มลงด้าวดินสิ้นกำลัง	มอดม้วยชีวิ

เมื่ออ่านแล้วคงรู้สึกอึ้ง เสียขวัญกลัวไปชั่วขณะ เราคงจะรู้สึกว่าโลกนี้นั้นอันตราย
 เป็นอนิจจังจริง ๆ เพราะเราได้เห็นบทสรุปของการไม่รู้จักที่ต่ำที่สูง บทสรุปของการลำพองตน ตนเอง

นั่นเป็นดั่งแสงหิ่งห้อย จะไปแข่งกับแสงอาทิตย์ได้เช่นไร บทข้างต้นนี้บรรยายให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจน ว่าท้าวกะหมังกุหนิงนั้น เพียงแค่ก้าวเท้าผิดเพียงก้าวเดียว ก็ถูกอิเหนาแทงกริชจากอกทะลุไปถึงหลัง ล้มลงนอนดิ้นลงไปเลยทีเดียว นี่ก็แล้วคง สยดสยองมิใช่น้อย

7) พิกัตสรส (รสแห่งความขัง ความรังเกียจ) บทบรรยายหรือพรรณนาที่ทำให้ผู้อ่านผู้ดู ผู้ฟังซึ้งน้ำหน้าตัวละครบ้างตัว เพราะจิต(ของตัวละคร) บ้าง เพราะความโหดร้ายของตัวละครบ้างเช่น เกลียดนางผีเสื้อสมุทร ในเรื่องพระอภัยมณีที่ฆ่าพ่อเงือก เป็นต้น (บาลีเรียกรสนี้ว่า ชิคฺคฺฉณฺรส)

ในตอนที่ศึกษานี้ ไม่พบว่ามิตอนที่ให้อารมณ์ได้อย่างเกลียดชังเท่าไรนัก

8) อัปฺภูตฺรส (รสแห่งความพิศวงประหลาดใจ) บทบรรยายหรือพรรณนาที่ทำให้นึกแปลกใจ เอ๊ะใจ อย่างหนัก ตื่นเต้นนึกไม่ถึงว่า เป็นไปได้ เช่นนั้น หรือ อัศจรรย์คาดไม่ถึงในความสามารถ ในความคมคายของคารม ในอุบายหรือในศิลปวิทยาคุณแปลกใจในสุปฏิบัติ (ความประพฤติที่ดีงาม) แห่งขันตี เมตตา กตัญญู อันยากยิ่งที่คนธรรมดาจะทำได้ (รสนี้บาลีเรียก วิมหะยะรส)

9) ศานฺติรส (รสแห่งความสงบ) อันเป็นอุดมคติของเรื่อง เช่น ความสงบสุขในแดนสุขาวดี ในเรื่อง วาสิष्ठี อันเป็นผลมุ่งหมายทางโลก และทางธรรม เป็นผลให้ผู้อ่าน ผู้ดู ผู้ฟัง เกิดความสุขสงบ ในขณะที่ได้เห็นได้ฟัง ตอนนั้น ด้วย (บาลีเรียกรสนี้ว่า สมะรส)

1.5.8 ทฤษฎีสำคัญของสุนทรียศาสตร์

นักปรัชญาหลายท่านได้สร้างแนวคิดและทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ไว้หลายแนวคิด แต่ละทฤษฎีต่างก็มีลักษณะแตกต่างกัน การเรียนรู้และทำความเข้าใจทฤษฎีแต่ละทฤษฎีจะทำให้เห็นคุณค่าด้านสุนทรียศาสตร์มากขึ้น ทฤษฎีสำคัญของสุนทรียศาสตร์ มีดังนี้

1) ทฤษฎีสุขารมณ์ (Pleasure Theory)

ทฤษฎีนี้ถือเอาความพึงพอใจ ความเพลิดเพลิน เป็นคุณค่าทางด้านสุนทรียศาสตร์ มีนักปรัชญาหลายท่านที่สนับสนุนแนวคิดนี้ เช่น ยอร์ช ซันตายานา (George Santayana) โทมัส มันโร (Thomas Munro) อิมมานูเอล คานต์ (Immanuel Kant)

2) ทฤษฎีการถ่ายแบบของเพลโต และ อริสโตเติล (Imitation Theory in Plato and Aristotle)

ทฤษฎีนี้มีความคิดว่า คุณค่าของสุนทรียศาสตร์ขึ้นอยู่กับทำให้เหมือนจริงมากที่สุด เพลโตเสนอทฤษฎีนี้โดยกล่าวว่า ภาพเป็นตัวแทนที่แท้จริงของวัตถุ ภาพเหมือนจริงที่สุดก็จะดีที่สุด ถ้าถึงระดับทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นของจริงแล้ว ยิ่งดีที่สุด (สุชาติ สุทธิ, 2542, หน้า 26)

3) ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (The Expression Theory)

ทฤษฎีนี้เชื่อว่า การแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปินที่ปรากฏในงานศิลปะนั้น หากสามารถทำให้ผู้รับรู้อรรถาธิบายตามอารมณ์ของศิลปินได้ จึงจะถือว่ามีความหมายทางสุนทรียศาสตร์ นักปรัชญาในกลุ่มทฤษฎีนี้ เช่น เลโอ ตอลสตอย(Leo Tolstoy) อี.เอฟ.คาร์ริตต์(E.F.Carritt) อาร์.จี.คอลลิงวูด (R.G. Colling)

4) ทฤษฎีรหัสยะ (The Mystic Theory)

ทฤษฎีรหัสยะ หรือ สุนทรียศาสตร์เกี่ยวกับรหัสยะลัทธิ หมายถึง ลัทธิที่ถือว่า ภาวะความจริงหรือคุณค่าบางอย่าง ซึ่งบุคคลผู้มีสัมผัสพิเศษเท่านั้น ที่จะเข้าถึงได้ ส่วนใหญ่มักจะหมายถึง ประสบการณ์ทางศาสนา เช่น การบรรลุญาณ การเข้าถึงพระเป็นเจ้า ประสบการณ์เชิงรหัสยะเป็นแรงจิตใจต่อวินิพนธ์ กิจกรรม และดนตรี ศิลปินได้รับแรงกระตุ้น และจิตใจจากประสบการณ์เชิงรหัสยะ และนำมาสร้างงานศิลปะ ซึ่งแนวคิดนี้เป็นทฤษฎีสำคัญของปรัชญาตะวันออก

5) ทฤษฎีจิตวิสัย (Subjective Theory)

ทฤษฎีนี้มีความเห็นว่า การรับรู้คุณค่าของความงาม จะขึ้นอยู่กับจิตของผู้รับเป็นตัวกำหนด ในวัตถุสุนทรียะอย่างเดียวกัน อาจทำให้การรับรู้คุณค่าแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล บางคนอาจมองว่าสิ่งนั้นมีความงามมาก ในขณะที่อีกคนอาจมองว่ามีความงามไม่มาก นักคิดในกลุ่มจิตนิยมเชื่อว่า จิตจะสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้น สิ่งใดมีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมาก ย่อมถือว่าสิ่งนั้นมีความงามมาก

6) ทฤษฎีวัตถุนิยม (Objective Theory)

ทฤษฎีนี้จะตรงกันข้ามกับทฤษฎีจิตวิสัย นักคิดในกลุ่มวัตถุนิยมจะเชื่อว่าคุณค่าความงามของวัตถุสุนทรียะย่อมขึ้นอยู่กับความสมบูรณ์ ได้สัดส่วนของวัตถุนั้น หากได้ขึ้นอยู่กับความสนใจของเราไม่ หากวัตถุนั้นมีความงามสมบูรณ์ได้สัดส่วน เราจะสนใจหรือไม่สนใจ ก็ไม่อาจทำให้คุณค่าความงามนั้นลดลงไปได้ หมายความว่า ความงามของวัตถุนั้นเป็นสิ่งที่มิขึ้นอยู่กับก่อนแล้ว มิใช่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากความสนใจของมนุษย์

1.5.9 การแบ่งสาขาของศิลปะ

ศิลปะมีการแบ่งออกเป็นหลายสาขา และ ใช้หลักในการแบ่งตามวัตถุประสงค์ที่แตกต่าง กัน ชะลุด นิยมเสมอ (2534 : 6) ได้แบ่งไว้ดังนี้

1) ศิลปะแบ่งตามจุดมุ่งหมายในการสร้าง แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

(1) วิจิตรศิลป์ (Fine Arts) คือ ศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อความงาม ความ ประณีต ให้เกิดอารมณ์สะท้อนใจ ให้ประสบการณ์ใหม่ และให้ความประเทืองปัญญาแก่ผู้ดู

(2) ประยุกต์ศิลป์ (Applied Arts) คือ ศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อให้เกิดประโยชน์ อย่างอื่นด้วย นอกเหนือจากความงามในศิลปะ เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ ที่ผลิตให้มีรูปร่างสวยงาม มี ลวดลายประณีต นอกจากจะสามารถใช้ประโยชน์ได้แล้ว ยังทำให้เกิดความงามน่าจับต้อง น่าใช้ และ นามองด้วย

2) ศิลปะแบ่งตามลักษณะของสื่อในการแสดงออก แบ่งออกเป็น 5 สาขา คือ

(1) จิตรกรรม (Painting) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้ พื้นที่ สี ลายเส้น แสง เงา

(2) ประติมากรรม (Sculpture) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้ วัตถุและ ปริมาณของรูปทรง เช่น งานปั้น งานหล่อ งานแกะสลัก

(3) สถาปัตยกรรม (Architecture) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้วัสดุ โครงสร้าง และปริมาณของที่ว่าง กับรูปทรง เช่น ผลงานเกี่ยวกับการก่อสร้าง

(4) วรรณกรรม (Literature) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้ภาษา

(5) ดนตรีและนาฏกรรม (Music and Drama) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการ ใช้เสียง และการเคลื่อนไหวของร่างกาย

3) ศิลปะแบ่งตามลักษณะของการรับสัมผัส แบ่งออกเป็น 3 สาขา คือ

(1) ทัศนศิลป์ (Visual Arts) เป็นศิลปะที่สัมผัสด้วยการเห็น การดู ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม

(2) โสตศิลป์ (Audio Arts) เป็นศิลปะที่สัมผัสได้ด้วยการฟัง ได้แก่ ดนตรี และ วรรณกรรม โดยผ่านการอ่านหรือการร้อง

(3) โสตทัศนศิลป์ (Audio Visual Arts) เป็นศิลปะที่สัมผัสได้ด้วยการเห็นและ การฟังพร้อมกัน ได้แก่ นาฏศิลป์ การแสดง การละคร ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นศิลปะที่ต้องใช้ศิลปะสาขา

อื่น ๆ ได้แก่ วรรณกรรม ดนตรี และ ทัศนศิลป์ มาผสมผสานกัน อาจเรียกศิลปะสาขานี้ว่า ศิลปะผสม (Mixed Arts)

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 องค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์

2.1.1 ภูมิปัญญาไทยด้านคีตศิลป์

ศิลปวัฒนธรรมเฉพาะภูมิปัญญาไทยในกรอบของศิลปกรรมและศิลปหัตถกรรมนั้นมีหลักฐานชัดเจนว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ได้เห็นคุณค่าและความสำคัญของภูมิปัญญาไทยมาก่อนหน้าอย่างยาวนาน เช่น ศิลปกรรมด้านดนตรีไทย ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการบันทึกโน้ตเพลงและสนับสนุนการวิจัยด้านดนตรีไทยเพื่อการสร้างองค์ความรู้ที่เข้มแข็งให้เกิดขึ้น ดังข้อความที่ว่า ถึงแม้ได้ฝ่าละอองธุลีพระบาทจะทรงเชี่ยวชาญเป็นพิเศษในทางดนตรีสากล แต่ก็มิได้ทรงละเลยดนตรีไทยอันเป็นมรดกทางศิลปะของชาติ ทรงเห็นว่าวิชาดนตรีไทย อาศัยการถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยความทรงจำเป็นพื้น เป็นการสมควร ที่จะรวบรวมเพลงที่เป็นหลักไว้ มิให้เสื่อมสูญและผันแปรไปจากหลักเดิม โดยบันทึกโน้ตเพลงไว้ให้ถูกต้องแล้วจัดพิมพ์ขึ้นไว้เป็นหลักฐาน ซึ่งยังมีได้มีการจัดทำอย่างครบถ้วนสมบูรณ์แบบมาแต่ก่อน จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานข้อแนะนำในการเรียบเรียงและแก้ไขตำราเดิมให้พระเจนดุริยางค์และกรมศิลปากรรับไปดำเนินการจัดทำและจัดพิมพ์ฉบับใหม่ขึ้นเพื่อใช้เป็นแบบเรียนจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งยังทรงสละพระราชทรัพย์ในการจัดพิมพ์ด้วย การครั้งนี้นอกจากจะเป็นการรักษาศิลปะดนตรีไทยไว้แล้ว ยังเป็นการเผยแผ่วิชาดนตรีไทยออกไปในหมู่ประชาชนให้ เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายยิ่งขึ้นอีกด้วย

นอกจากนี้ได้ฝ่าละอองธุลีพระบาทยังทรงริเริ่มให้มีการวิจัยเกี่ยวกับดนตรีไทยในด้านปัญหาความแตกต่างระหว่างบันไดเสียงของเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ยิ่งต่อวิชาการดนตรีไทยในปัจจุบัน นอกจากศิลปกรรมทางด้านดนตรีไทย ศิลปกรรมแขนงนาฏศิลป์ไทย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ปฏิบัติพระราชกรณียกิจอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยในฐานะที่ทรงเป็นครูใหญ่ในพิธีไหว้ครู เพื่อการสืบทอดดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติหลายครั้ง ที่สำคัญอย่างยิ่งหย่อนไปกว่ากันก็คือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเห็นคุณค่าและเห็นความสำคัญทั้งศิลปกรรมไทยและศิลปกรรมสากลอย่างสมดุล ขณะเดียวกัน ในส่วนของศิลปกรรมไทย ก็ให้ความสำคัญระหว่างการอนุรักษ์ภูมิปัญญาไทยและการพัฒนาภูมิปัญญาควบคู่กันไป โดยกรณีที่เป็นรูปธรรมก็คือ ในด้านนาฏศิลป์ ทรงริเริ่มและสนับสนุนการประยุกต์นาฏศิลป์ไทยตามแบบฉบับประเพณีกับลีลาละครรำปลายเท้าของตะวันตกอย่างกลมกลืน โดยได้ทรงเรียบเรียงเสียงประสานทำนองเพลงพระราชนิพนธ์แสง

เขียนขึ้นใหม่ ให้เหมาะแก่การแสดงระบำปลายเท้า และได้นำออกแสดงเผยแพร่แก่สาธารณชน เป็นที่นิยมยกย่องสรรเสริญในพระราชดำริเล่าขานกันสืบมาตราบเท่าทุกวันนี้

ในลำดับต่อมาได้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงชุด "มโนราห์" สำหรับประกอบการแสดงระบำปลายเท้า เป็น เรื่องยาวตามเค้าที่มีมาในบทร้องไทยแต่อดีตสมัย ที่สำคัญยิ่งเหนือสิ่งอื่นใด คือ พระบรมราชูปถัมภ์ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานแก่ วงการนาฏศิลป์ไทยมา โดยสม้าเสมอแรกทีเดียวได้ทรงแสดงความสนพระราชหฤทัยในนาฏศิลป์แบบประเพณีให้ปรากฏ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ จัดทำภาพยนตร์ส่วนพระองค์ บันทึกท่วงทีลีลาท่ารำของ ศิลปินชั้นครูอาวุโส เพื่อเก็บรักษาให้เป็นต้นฉบับแบบอย่างสำหรับผู้สนใจในอนาคต เมื่อความทราบฝ่าละอองธุลีพระบาทว่า ผู้ที่ต่อหน้าพาทย์องค์พระ อันเป็นเพลงหน้าพาทย์ศักดิ์สิทธิ์ และสูงสุดของ วิชานาฏศิลป์ไทยมีน้อยตัวและกำลังใกล้จะสูญ ก็ได้มีพระบรมราชโองการเหนือเกล้าเหนือกระหม่อม ให้จัดพระราชพิธีครอบครู ผู้รำเพลงพระพิราบ พระราชทานแก่ศิลปินของกรมศิลปากร ณ โรงละคร พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต เมื่อพุทธศักราช 2506 คราวหนึ่งและที่ศาลาดุสิตาลัย สวน จิตรลดา พระราชวังดุสิต เมื่อพุทธศักราช 2528 อีกคราวหนึ่ง เป็นพระบรมราชูปถัมภ์พิเศษ ตาม โบราณราชประเพณี ทุกครั้งที่มิพระราชอาคันตุกะมาเยี่ยมเยียนในพระราชสำนักก็มีได้ทรงละเว้น โอกาสที่พระราชทานเกียรติยศแก่คณะนาฏศิลป์ไทย ให้ได้มีช่องทางสนองพระเดชพระคุณ และเผย ความงามของกระบวนรำอันประณีตอ่อนช้อยอย่างของไทย ให้ปรากฏแก่สายตาของผู้มาเยือน พระ มหากุณานิคคุณเหล่านี้ ย่อมกระตุ้นเตือนให้วงการนาฏศิลป์ยกย่องเฉลิมพระเกียรติให้ในฐานะที่ทรง เป็นองค์อุปถัมภ์อันมิมีผู้ใดจะเสมอเหมือน

สำหรับโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริด้านคีตศิลป์ที่เชื่อมโยงกับภูมิปัญญาไทยถือได้ว่าส่งผลทำให้เกิดคุณูปการต่อสังคมไทยมากมายหลายประการ เช่น ประการแรก ส่งผลทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่นมีความเข้มแข็ง สามารถพัฒนาเติบโตควบคู่ไปกับวัฒนธรรม เมืองหลวงซึ่งที่ผ่านมาวัฒนธรรมเมืองหลวงที่เป็น ศูนย์กลางอำนาจรัฐจะมีบทบาทครอบงำมาโดยตลอด และทำลายวัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมชุมชนมาอย่างต่อเนื่อง ดังนั้น การพลิกฟื้นภูมิปัญญาไทยด้านคีตศิลป์ ก็คือการสร้างดุลแห่งวัฒนธรรม และเป็นการส่งเสริมการพัฒนาวัฒนธรรมที่ยั่งยืน ประการที่สอง ส่งผลทำให้คนในสังคมเกิดการเรียนรู้ เห็นคุณค่าและเห็นความสำคัญในรากฐานด้าน วัฒนธรรมของตนเอง โดยภูมิปัญญาไทยด้าน คีตศิลป์ จะช่วยทำให้การรับวัฒนธรรมจากโลกภายนอก ดำเนินไปอย่างมีสติ อย่างนับถือตัวเอง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เห็นทั้งคุณค่าในวัฒนธรรมตะวันตก และเห็นทั้งคุณค่าของวัฒนธรรมไทย (ทบทวนมหาวิทยาลัย. 2539 : 113)

2.1.2 องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้อง

การร้องเพลง หรือ การขับร้อง คือการเปล่งเสียง ผสานทำนองเสริมด้วยถ้อยคำที่มีระดับเสียงสูงต่ำผนวกกับจังหวะ การร้องเพลงนั้นมีอยู่หลายประเภททั้งร้องโดยไม่มีดนตรีประกอบ (A Cappella) และร้องแบบมีดนตรีประกอบ (Accompaniment) ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีตัวเดียวหรือเต็มวง การร้องเพลงโดยมากนั้นจะร้องร่วมกับการแสดงดนตรีกลุ่มอื่น ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มคอรัสที่ร้องในระดับเสียงที่แตกต่างกัน การร้องเพลงนั้นอาจร้องแบบไม่เป็นทางการ ร้องเพื่อความบันเทิงตามโอกาส แต่การร้องเพลงที่มีทักษะสูงหรือร้องเป็นอาชีพมักจะต้องอาศัยความสามารถแต่กำเนิด การเรียนการสอนจากครูสอนร้องเพลง การรักษาสุขภาพและการฝึกฝนจากผู้ร้องเป็นสำคัญ ในหนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย (2545 : 47) ได้ให้ความหมายเพลงไทยเดิมว่าหมายถึงเพลงที่มีการขับร้องที่ประกอบไปด้วย ทำนอง วิธีการร้อง คุณภาพเสียงและรสเสียง ความแม่นยำของทำนองทางร้องที่กำหนดไว้ แนวทางการดำเนินทำนอง การเปลี่ยนทำนองประโยคและการทำทางเปลี่ยนของทางร้อง ขีดความสามารถและสุนทรีย์ะ พร้อมด้วยการบรรเลงดนตรีไทยไปด้วยในขณะที่กำลังร้อง การเอื้อนมาจากการที่ เพลงไทยอาศัยเนื้อร้องจากคำประพันธ์อื่นมาสวมใส่ทำนองเพลงที่แต่งไว้แล้ว ทำนองเนื้อร้องจึงไม่พอดีกัน จึงต้องใช้เสียง “เออ” หรือ “เอ๋ย” ลักษณะนี้เองทำให้เพลงไทยไม่เหมือนเพลงของชาติอื่น ๆ ในโลก เรียกได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงไทย

2.1.3 หลักการและองค์ประกอบการขับร้องเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทย เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทย ซึ่งเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งในด้านศิลปะลักษณะของการขับร้องส่วนใหญ่ร้องตามบทประพันธ์ผสมผสานกับการเอื้อน ที่ประกอบไปด้วยลีลาอารมณ์ต่าง ๆ อาทิ อารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์เศร้าโศกเสียใจ ซึ่งแต่ละลักษณะใช้เสียงสื่ออารมณ์ให้แตกต่างกันไปคำว่า “ขับร้องเพลงไทย” เป็นชื่อที่คนทั่วไปรู้จัก แต่ทางวิชาการดุริยางคศิลป์ไทย ได้กำหนดให้ใช้ชื่อเฉพาะว่า “คีตศิลป์ไทย” ซึ่งมีความหมายดังนี้ (ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. 2528 :16) คำว่า “คีตศิลป์” เป็นคำสองคำผสมกันคือคำว่า “คีต” และคำว่า “ศิลปะ”

“คีต” หมายถึง การใช้เสียงโดยเปล่งเสียงออกมาจากลำคอโดยตรง “ศิลปะ” หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือดัดแปลงขึ้นจากธรรมชาติให้เหนือกว่าธรรมชาติทั้งนี้ต้องเป็นไปด้วยความรู้และความชำนาญของผู้สร้าง สร้างให้เกิดความประณีตงดงามไพเราะ อ่อนหวาน จะเป็นในทางใดก็ตาม (ทางหู, ทางตา) ทำให้เกิดผลแก่ผู้ฟัง ผู้พบเห็นนั้นบังเกิดอารมณ์และความรู้สึกสะเทือนใจ มีอารมณ์คล้อยตามได้เมื่อนำคำสองคำนี้มาผสมรวมกันเป็นคำเดียวกันว่า “คีตศิลป์” จึงหมายความว่า ศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนไพเราะประณีตงดงาม

การขับร้องเพลงไทยเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทยที่มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยประกอบไปด้วย คำประพันธ์ การเอื้อน ที่มีลักษณะ สั้น ยาว เบา ดัง เป็น โครงสร้างในการขับร้องโดยอาศัยวิธีการที่สามารถทำให้การขับร้องนั้นมีความไพเราะนุ่มนวล อยู่

ภายใต้แบบแผนของการขับร้อง ซึ่งขึ้นอยู่กับชนิดของการขับร้องเพลงประเภทต่าง ๆ ก่อนที่จะมีวิวัฒนาการมาเป็นการขับร้อง อย่างมีแบบแผน ดังเช่นปัจจุบันนี้ อาจสันนิษฐานได้ว่าในสังคมมนุษย์ มีกิจกรรมที่เป็นมูลเหตุที่อาจก่อให้เกิดการขับร้องในหลายทางด้วยกัน อาทิ การสวดมนต์บูชาเทพเจ้า การทำงาน การเล่นกีฬา การกล่อมเด็กจากข้อสันนิษฐานดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่ากิจกรรมทุก ๆ อย่างล้วนต้องใช้เสียงซึ่งมนุษย์มีอยู่แล้วตามธรรมชาติ กระทำสิ่งเหล่านั้น ได้แก่

ร้อง การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือเป็นอย่างสระ อือ เออ ให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ ด้วยเหตุที่การร้องต้องถือจังหวะและทำนองซึ่งประพันธ์ไว้อย่างซับซ้อนเป็นสำคัญ ดังนั้นถ้อยคำหรือเสียงใด ๆ ที่เปล่งออกมาจึงต้องโน้มเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่าง ๆ ส่วนการร้องเพลงพื้นเมืองหรือเพลงกล่อมเด็กจะมีลักษณะและวิธีการของการ “ขับ” ระคนอยู่เป็นอันมาก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 :133, ภาควิชาดุริยางค์. 2540 : 133)

ขับ การเปล่งเสียงออกมาเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ด้วยเหตุที่ผู้ขับมุ่งนำเสนอเรื่องราวเป็นสำคัญ จึงส่งผลให้แบบแผนเกี่ยวกับจังหวะและเสียงไม่แน่นอนตายตัว แต่ผู้ฟังหรือผู้ขับสามารถทราบได้ว่าเป็นการขับทำนองใดจากการปรากฏเสียงสูงต่ำที่สัมพันธ์กับลีลาจังหวะเฉพาะของการขับแต่ละชนิด เช่น ขับเสภา ขับกล่อม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 :23 ภาควิชาดุริยางค์. 2540 : 23)

องค์ประกอบการขับร้องเพลงไทย

1) ถ้อยคำ

ถ้อยคำ หมายถึง บทร้องที่ส่วนมากเป็นกลอนแปด แล้วนำมาแบ่งวรรคตอนแล้วมีสลับร้องเอื้อนและถ้อยคำ การร้องถ้อยคำนั้นต้องเปล่งเสียงถ้อยคำให้สละสลวยเหมาะสมที่เรียกกันว่าต้องปั้นคำ ถ้อยคำที่สละสลวยถูกต้องอีกขรวิธี คำ ร,ล ควบกล้ำชัดเจน ถ้อยคำที่เปล่งออกมาไม่ขัดเขินเข้ากับบทเพลงนั้น ๆ ได้ดี ในด้านถ้อยคำนั้นสามารถฝึกหัดได้ตามลำดับขั้นดังนี้

- (1) อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้อง
- (2) อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้องตามวรรคตอนของบทประพันธ์
- (3) อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้องตามคำควบกล้ำและจังหวะของเพลง
- (4) อ่านทำนองเสนาะได้ถูกต้องตามลักษณะของ โคลง ฉันท์ กาพย์

กลอน

- (5) ขับร้องและประดิษฐ์ถ้อยคำและใช้เสียงได้อย่างถูกต้องเหมาะสมและประณีตด้วยการเน้นการประคบเสียง

2) การเปล่งเสียง

การเปล่งเสียง หมายถึง การออกเสียงจากลำคอ ทรวงอก ท้อง และนาสิก ได้ถูกต้องเต็มเสียงอย่างสม่ำเสมอและรักษาระดับเสียงได้คงที่ ซึ่งหมายถึงเสียงที่ไม่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงดนตรีที่ต้องการ การเปล่งเสียงนั้นมีวิธีการฝึกและมีขั้นตอนในการเปล่งเสียงดังนี้

- (1) เปล่งเสียงไล่ระดับเสียงขึ้นลงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทยโดยไม่เพี้ยน
- (2) เปล่งเสียงไต่ยาว 1 ช่วงของจังหวะ ดิ่ง-ฉับ ในอัตราสองชั้น และหายใจระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ
- (3) ไล่ระดับเสียงขึ้นลงหนึ่งช่วงเสียงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทยโดยไม่หายใจ
- (4) เปล่งเสียงไต่ยาว 1 ช่วงของจังหวะ ดิ่ง-ฉับ ในอัตราจังหวะสามชั้น และหายใจระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ
- (5) เปล่งเสียงยาวได้ความดังที่หนึ่งช่วงลมหายใจ (ตริงเสียงหรือตึงเสียง)
- (6) ไล่ระดับเสียงขึ้นหรือลงได้เกิน 1 ช่วงเสียงโดยไม่หายใจ
- (7) เปล่งเสียงได้ตรงตามเสียงเครื่องดนตรีหรือเสียงร้องนำ
- (8) ออกเสียง “เออ” โดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูงในลักษณะดังนี้
 - จากทรวงอก (เสียงระดับต่ำ)
 - จากลำคอ (เสียงระดับกลาง)
 - จากนาสิก (เสียงระดับสูง)
- (9) เอื้อนตามทำนองของเพลงที่ได้ยินได้ชัดเจนโดยไม่เอื้อนเสียงเป็นช่วง
- (10) หลบเสียงจากสูงลงมาต่ำ หรือต่ำขึ้นมาสูงได้เหมาะสมถูกต้องตามหลักการของการขับร้องเพลงไทย

ในหัวข้อการเปล่งเสียงนี้มีการเปล่งเสียงต่าง ๆ หลายวิธี จะใช้คำว่า “เทคนิค” จะเข้าใจได้ง่ายกว่า การเปล่งเสียงในการขับร้องเพลงไทยนี้เป็นลีลาของการเอื้อนที่มีหลายแบบแตกต่างกันมีชื่อเรียกที่ครูทางร้องของดนตรีไทยได้ให้ศัพท์หรือบัญญัติศัพท์ไว้ ศัพท์เหล่านี้ก็มีอยู่ในหนังสือเกณฑ์มาตรฐานวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยซึ่งได้เป็นผู้หนึ่งที่เป็นอนุกรรมการในการทำเกณฑ์มาตรฐานการขับร้องเพลงไทยของทบวงมหาวิทยาลัย (กาญจนา อินทรสุวรรณ์, 2540 : 65-66)

2.2 องค์ความรู้ด้านเพลงสำเนียงภาษา เพลงดับ และ เพลงดับตันเพลงฉิ่ง

2. 1. เพลงดับของไทย

บทเพลงไทยมีการจัดประเภทของเพลงได้หลายลักษณะได้แก่บทเพลงบรรเลง บทเพลงขับร้อง และแต่ละลักษณะยังแบ่งแยกย่อยออกไปตามจุดมุ่งหมายของเพลง ตามแนวทางการบรรเลง และตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โดยลักษณะของการจัดระบบหมวดหมู่ของบทเพลงไทยที่ถือปฏิบัติสืบทอดกันมา จนกระทั่งปัจจุบันได้จำแนกตามความสำคัญอาทิ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงใหญ่ เพลงหางเครื่อง และเพลงออกภาษา เพลงลูกหมัด เพลงเถาและเพลงดับ เป็นต้น

เพลงดับ เป็นเพลงที่นำเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงหรือขับร้อง ต่อเนื่องกันเป็นชุด เพลงดับ มี 2 ประเภทคือ

1) ดับเรื่อง หมายถึง เพลงดับที่เรียบเรียงขึ้นมาจากเพลงหลาย ๆ เพลงโดยยึดเนื้อเรื่องเป็นสำคัญดำเนินการต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน อาจนำเนื้อเรื่องมาจากบทวรรณคดี หรือประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงดับโดยเฉพาะส่วนทำนองนั้นจะมีหลายอารมณ์แตกต่างกันออกไปตามอัตราจังหวะอาจเป็น 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว และมีสำเนียงที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับเรื่องราวเป็นสำคัญ เช่น ดับเรื่องรามเกียรติ์ กับเรื่องอิเหนา ดังตัวอย่าง

ดับนางลอย (บันปลาย หรือดับเล็ก)

(1) เพลงวาลงโรง

(2) เพลงยานี

เมื่อนั้น	องค์ท้าวทศพัชย์กษัตริย์
แลเห็นเบญกายแปลงมา	ได้อย่างสิดาไม่คลาดคลาย
แย้มยิ้มพริ้มพักตร์รัยภัสร์	แม้หลนตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย	เจ้าเร่งผันผายไปให้ทันการ

(3) เพลงเชิดฉิ่ง

บัดนั้น	เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากปราสาทรัตนัศวาล	เหาะข้ามชลธารผ่านมา

(4) เพลงแขกต้อยหม้อ

ถึงเหมหิรัญบรรพต	เลื่อนรถลงจากปากเวหา
หยุดยืนอยู่ยั้งฝั่งคงคา	กลยาจำแลงแปลงอินทรี

(5) เพลงโล้

เหมือนรูปทรงองค์ดาววิลาวัณย์	ผิวพรรณนวลละอองผ่องศรี
ทำดาบลอยไปในวารี	จนใกล้ที่พระรามสรลงคทา

(6) เพลงซ้ำปี

เมื่อนั้น	พระตรีภพลงโลกนาถา
บรรทมตื่นจากที่ศรีไชยา	พอเพลาล่วงสามยามปลาย
เสนาะเสียงสำเนียงนกการเวก	ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย
ไก่อ้นแจ้วเจื้อยเฉื่อยช่าย	มยุเรศรีร้องรายบนปลายไม้

(7) เพลงรุ่ม

เผยพระแสงแลดูดาวเดือน	เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล
แสงทองส่องนภาลัย	จวนจะใกล้ไซ้สรีวิวรรณ

(8) เพลงร้าย

จึงจำรัสตรัสชวนอนุชา	ลงจากพลับพลาผายผัน
พร้อมพวกกระบี่นั้น	จรจรัลไปยังผิงนที

(9) เพลงซ้ำเต่าแห่

งามเอียงามสรรพ	งามกระบวนคังคับแถววิถิ
สองกษัตริย์เสด็จจรรลี	ไปสงรวารีเล่นเย็นเย็น
สิงหลามตามเสด็จเห็น	เป็นหมวดเป็นหมู่ดูน่าชม
บ้างหาเหาบ้างเกาหัวบ้าง	บ้างจับเล่นเล่นนิ้วแล้วได้ดคม
บ้างโลดไล่ขึ้นไม้ห่ม	บ้างโลดบ้างล้มระเลิงใจ
นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม	ว่าอย่าซุ่มซำชุกชนไป
ว่าแล้วก็พากันคลาไคล	ตามเสด็จไปยังผิงนาที (ออกเพลงแล้วแล้วลา)

(10) เพลงตะลุ่มโปง

ครั้งถึงพระจึงเห็นรูปแปลง	ที่กลายเกล้งเป็นสีตามารสี
ตกพระทัยไม่เป็นสมประดี	เข้าอุ้มองค์เทวีรำโคกา

(11) โอ้ปี

โอ้อ่อนิจจาเสียดาย	โฉนเลยมาม้วยสังขาร
เสียแรงที่พยายามตามมา	จนถึงฝั่งมหาสาคร
หวังจะฆ่าโคตรวงศ์พงศ์ยักษ	เพราะความรักความเสียดายสายสมร
ยังมีทันทำการราญรอน	มาม้วยมรณมรณาน่าปราณี
เจ้าพี่เอ๋ยอุตส่าห์พาจากศพ	มาให้พบผัวรักเมื่อเป็นผี
ล้าพลางทางทรงโสภโคก	ดังชีวีพระนารายณ์จะวายปราณ (โอด)

(12) ตัดเพ้อ

เหว่ย ๆ ลูกพระพายไปเฝ้าเมือง	ทศพัทธ์รแค้นเคืองจึงหักหาญ
ผ่านางทั้งน้ำทำประจาน	โทษเจ้าจะประมาณสักเพียงไร

(13) จินขวัญอ่อน

บัดนั้น	วายุบุตรคิดแล้วเฉลยไข
ถ้านางม้วยด้วยข้าบาทนี้ไซ้	บาดแผนน้อยใหญ่คงมีมา
หนึ่งลงกาอยู่ใต้ที่ประทับ	ศพหรือทวนกลับขึ้นมาหา
รูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา	ข้าขอชันสูตรเฝ้าไพลอง

(14) กล่องพญา

เมื่อนั้น	พระหริวงศ์ทรงพึงเห็นถูกต้อง
รับสั่งให้ตัดไม้มาทำยกอง	เชิงตะกองทำสำรองเสด็จทันใด

(15) เพลงพราหมณ์เก็บหัวเหวน

ยกศพขึ้นวางเชิงตะกอง	เอาพินรองกองซ้อนสมใส่
ปยุ่น้ำมันยางคลุกชุกเข้าไป	จุดไฟแล้วก็ล้อมอยู่พร้อมกัน

(16) เพลงแขกบรเทศ

บัดนั้น	เบญกายบิ๊มว่าจะอาลัย
ร้องแรงด้วยแสงเพลิงนั้น	ก็เหาะตามเปลวควันขึ้นทันที

(17) เพลงเชิดนอก

บัดนั้น	ลูกลมมองเขม้นเห็นยักษ์
---------	------------------------

กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี	ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว่า
สกดกันทันนางกลางโพนม	เข้าจูโจมจับเป็นไม่เช่นฆ่า
แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา	พามาเฝ้าพระหริรักษ์

(เดี่ยวเชิดนอกแล้วออกเดี่ยว)

จะเห็นได้ว่าเป็นดับเรื่องที่สมบูรณ์แบบ คือประกอบด้วยฉากตัวละครและพฤติกรรมเพลงต่าง ๆ ได้จัดให้เข้ากับพฤติกรรมของบทบาทของตัวละครมีเพลงบางเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงโขนละคร โดยเฉพาะเช่น ยานี ซ่าปี ร่าย โอปปี้ เป็นต้น และยังมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบอีกด้วย เช่น เพลงเร็ว ลาโอด เป็นต้น ซึ่งถ้าเราบรรจุทำรำลงไปก็จะกลายเป็นการแสดงโขนและละครไปทันที

เพลงดับเรื่องที่สมบูรณ์แบบอย่างดับนางลอยมีน้อยมากส่วนใหญ่มักมีเพียงแต่กำหนดเพลงให้เข้า เพลงประกอบการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช บรรยายถึงป่าดงพงพีและเสียงสัตว์ป่าต่าง ๆ เช่น นก ไก่

สมเด็จพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. 2437 มีลำดับเพลงและเนื้อเรื่องดังนี้

(1) เพลงชมดง

ร้องรำชมดงรับปีพาทย์

อิเหนา	นำชมที่ท่าพนาเวศ
เสนา	ที่ประเทศแทบเนินสิงขร
สังคา	พฤกษาร่มแสงทินกร
เสนา	ลมพัดเกสรขจรมา
อิเหนา	ลำดวนหวานหอมพะยอมแย้ม
เสนา	พิกุลแก้มแก้วเกตุกฤษณา
สังคา	ไม้ผลผลห้อยย้อยระย้า
เสนา	หล่นกลาดตาขดาพนาลัย

ร้องลำแม่ศรีทรงเครื่องรับปีพาทย์

อิเหนา	เสียงนกโพระดก	มันร้องโฮกโป๊กโฮโป๊กอยู่ไหน
เสนา	พระพุทเจ้าขา	กริ่งเพกานั้นเป็นไร
	ตัวเขียวเขียวเอี้ยวเลี้ยวไป	เข้าโพรงไม้ทางนี้เอย
สังคา	เสียงนกกาแกว่น	อ้อจับต่อไม้เอน เจรจายอยู่จู้จี้

เสนา	พระพุทธเจ้าข้า	นำเอ็นดูเต็มที
แต่เลี้ยงไม่รอดมันยอดดี		ดินจนหัวฉีกปีกหักเอยฯ
อิเหนา	นกกาเหว่าเสียงหวาน ร้องก้องดงดาน	เสียงกังวานยืงนัก
เสนา	โบราณท่านว่าไว้	มันไขให้กาฟัก
	เท็จจริงไม่ประจักษ์	พระพุทธเจ้าข้าเอยฯ
สังคา	นันทน์ไก่หรืออะไร อึ้งจริงจริงแหละไก่	พอตกไปก็ขึ้นจ้ำ
เสนา	ขันดึกอยู่คนละถิ่น	ตัวไหนบินเข้าหา
	พระพุทธเจ้าข้า	ตีกันสิ้นท่าทางเอยฯ
ฝูงก้านัน (ร้องในโรง)	ดอกเอย	ดอกมะขาง
	รักกันจริงอย่าทิ้งขว้าง	อยากเห็นห่างกันเอย

(2) เพลง ตับเรื่องรามเกียรติ์

ตอนพิเภกสั่งเมีย (ตับนคร)

เพลงนเรศชนช้าง

(ญ) *	แสนสงสารมาดชื่อ ชื่อพิเภก	เป็นหมอเอก เลิศไกร ในลังกา
	เป็นทนาย ทายสุบิน ท้าวทศพัทธ์	พระยายักษ์ แค้นเคือง ให้เข่นฆ่า
	กุมภกัณฑ์ อินทรชิต คิดเมตตา	ทูลขอ โทษ พระยายักษ์
	จึงสั่งให้ ขับไล่ เสียจาก	แค้นเคือง คิดวิตก เพียงอกหัก

(3) เพลงสร้อยเพลง

(ช) *	ถึงปราสาท ไครกสุด บุตรเมียรัก	ชบพัทธ์ ไคกา น้ำตานอง
	อุตสาห์ฝัน กลืนกลืน ทิกรรแสง	จึงชี้แจง สอนสั่ง เจ้าทั้งสอง
	จงสวณ นวลนาง อยู่ปรารค์ทอง	เป็นกรรมของ พี่แล้ว ต้องขอลา
	อยู่หลัง ฟังคำ จงจำไว้	อย่าถือใจ เลยว่าเจ้า มีวงศา

(4) เพลงฝรั่งเร็ว

(ช) *	ยามเข็ญ ใครจะเห็น ซึ่งพัทธรา	เพราะชะตา ตกอับ รับแต่อ้าย
	เคยสำอาง อย่างแต่ก่อน จงพ่อนผัน	แบ่งน้ำมัน ขมื่น สิ่งทั้งหลาย
	จงอุตส่าห์ รักเจียม เสียมกาย	แม้ไม่ตาย คงได้พบ ประสพกัน
	รำพลาถ ทางทรง ไคกา	ดังประหนึ่ง ชีวา จะอาสัญ

(5) เพลง ौरาย

(ญ) * ตีฆฎา อาตุร พุลเทวศร์
กอดบาท ภัสดา แล้วจาบัลย์
ทุกชีไหน ได้ทุกซ์ ขอทุกซ์ด้วย
จะลำบาก ยากไร้ ก็ตามที

อัครเรศ เฝ้าวิโยค ไตรกศัลย์
อภิวัน วอนทูล มุลคติ
อยู่คงม้วย แม้นไป ไม่บัดสี
ครั้งนี้ ไม่เห็นใคร พาไปตาม

(6) เพลงกระบอก

(ช) * สายเออย เจ้าสายสวาท
จงอยู่วัง เกิดหนา อย่าไปตาม
ถึงจากไป ก็ไม่ สู้ช้านัก
จะจากกัน ก็ประมาณ สักกึ่งปี

ดั่งนางใน ไกรลาศ ชั้นที่สาม
จะเสียนาม นวลน้อง ไม่ต้องที
นงลักษณ์ อย่าโกรธ กำสรดศรี
แม่นบุญมี คงจะพบ ประสพกัน

2) ตับเพลง หมายถึง เพลงดับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลาย ๆ เพลง โดยยึดเอาทำนองเพลงเป็นสำคัญเพลงที่นำมาเรียงร้อยจะต้องอยู่ในอัตราจังหวะเท่ากันโดยไม่ยึดเนื้อร้องหรือบทร้องเป็นหลัก อาจเป็นเรื่องเดียวกันหรือคนละเรื่องแต่ลักษณะเพลงจะมีลักษณะเดียวกันยึดถือหลักดังนี้

ชั้น

(1) เป็นเพลงอัตราเดียวกัน คือเป็นเพลง 2 ชั้นทุก ๆ เพลงก็ต้องเป็นเพลง 2

ทุกเพลง

(2) เป็นเพลงประเภทเดียวกัน คือเป็นเพลงปรบไก่ก็ต้องเป็นปรบไก่เหมือนกัน

(3) เป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองติดต่อกัน คือใช้สำเนียงของเพลงอย่างไรก็ต้องให้ทำนองเพลงแต่ละเพลงกลมกลืนกันสอดคล้องกัน

(4) เนื้อเพลง จะนำมาจากเรื่องใดก็ได้ไม่คำนึงว่าจะไม่เกี่ยวข้องกันเลยแต่ที่จะต้องคำนึงก็คือ สามลักษณะกล่าวมาแล้วข้างต้น ตัวอย่างเพลงเช่น ตับเพลงชิง ตับเพลงลม ขายเขาดังตัวอย่าง

ตับเพลงลมพัดขายเขา (ในอัตรา 3 ชั้น)

เพลงลมพัดขายเขา

เวลาตึกเดือนตกรกร้อง
เสียดูเวทดาเหว่าเราเรียกหากัน
พรุขขึ้นเหลียวแลชะเง้อหา
ลมขวยรวยรสสุมาลัย

ระวังไพรไก่อ้องกระชั้นชั้น
ฟังห้วนว่าเสียงทรมารวัย
เจ้าตามาร้อยเรียกหรือไฉน
หอมเหมือนกลิ่นสไบบังอร

(พระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา)

เพลงแขกมอญบางช้าง

นิจจาเจ้าวันทองน้องพี่อา
นิจจาใจช่างไกลมาแปลกแปลง
เจ้าลิมนอนซ่อนพุ่มกระทุ่มต่ำ
พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย

พี่จำหน้าเนื่อน้องได้ทุกแห่ง
เอามือคลำแล้วยังแคลงอยู่คล้าย
เด็ดใบบอนซ่อนน้ำที่ไรฝ้าย
แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน

(เสภาขุนช้างขุนแผน)

เพลงลมหวล

ลมหวลอลกลิ่นสุมาลย์มา
หอมตลบอบทั่วอินทรี
โอ้วดวงยิหาวของพี่เอ๋ย
เร้าร้อนรัญจวนถึงนวลอนงค์

จับกลิ่นผ้าสไบศรี
แต่เฝ้าดมห่มคลีคลุ่มองค์
กระไรเลยจะได้ชมประสงค์
รำพึงตะลึงหลงจนกลับไป

(พระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา)

เพลงเทร่าเล่นน้ำ

ลงเล่นน้ำดำตันโนดาต
หมู่มั่งกรล่อแก้วแพรพรายตา

ใสสะอาดเยือกเย็นเป็นหนักหนา
ทัศนารำลึกถึงวันทอง

(เสภาขุนช้างขุนแผน)

จะเห็นว่าทั้ง 4 เพลง ตัดตอนมาจากบทประพันธ์ต่างกัน ดังนั้นจึงมีเนื้อความไม่สัมพันธ์กัน

ตับกุมรินทร์

1. กุมรินบินมา เคล้าเกษรมาลา
(สร้อย) ผีเสื้ออ่อนเวหา
นกปรอดพลอดเรียงราย

อยู่ไม่ขาดสายเอ๋ย
งามหนักหนาไม่เสื่อมคลาย
อยู่บนกิ่งไม้แน่นเอ๋ย

2. สาลิกาเสียงหวาน เสนาะกล้องในดงดาน
(สร้อย) ดูเหวาก็เร้าร้อง
กึ่งคลองมันเคลียกัน

เพียงเพลงสวรรค์เอ๋ย
เสนาะกล้องในไพรวัน
โดดเดี่ยวอยู่นั้นคือนกกระทา

3 นกสีชมพู ตัวมันน่าเอ็นดู

(สร้อย) จะช่วยกันจับให้

ที่เลี้ยงไว้คงไม่ระอา

4 มยุราร้อน กระตังหึ่งกึกก้อง

(สร้อย) โบราณท่านว่า

กาชั่วคำทั่วตน

เนื้อเพลงกล่าวถึงความงามตามธรรมชาติแต่ทำนองเพลงสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันไป

ดับวิวาทพระสมุทร

เพลงดับนี้มีลักษณะเป็นได้ทั้งดับเรื่องและดับเพลง ดังตัวอย่าง

เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

อันโคตรเมตาสุตาสวรรค์

ขอเชิญสาวสวรรค์ขวัญฟ้า

ถึงกลางวันสุริยันแจ่มประจักษ์

ถึงราตรีมีจันทร์อันอำไพ

อ้าดวงสุริยศรีของพี่เอ๋ย

ขอเชิญจันทร์แจ่มกระจ่างกลางสากล

เพลงบังใบ

ได้ยินคำสาเนียงเสียงเสนาะ

เหมือนยินเสียงหงส์ทองที่ส่องฟ้า

ถึงแม้ว่าจะสนธิทรา

แต่โอ้อวอนิจจาได้กินหวาน

พอพี่ไปใจน้องต้องระทม

แขกสาหร่าย

ถ้าแมนพี่เลือกได้ตามใจพี่

จะยินชมขวัญตาอยู่อย่าใจ

โอ้แม่ยอดยาจิตของมิตรเอ๋ย

กลิ่นหอมต้องลองดม

บินเข้ามาหาเอ๋ย

บินหนีไปเสียแล้วรา

เจ้าปักษานั่นงามเอ๋ย

อยู่ในโพสณฑ์เอ๋ย

กลับกับกากันเขียนชม

แต่ยุ่งยุ่งงามเอ๋ย

ยิ่งกว่าชีวันเสนาหา

เปิดวิมานมองมาให้ชื่นใจ

ไม่เห็นหนานงลักษณ์ยิ่งมิดใหญ่

ไม่เห็นโฉมประโลมใจยิ่งมิดมน

ขอเชิญเผยหน้าต่างนางอีกหน

เยียมมาให้พี่ยลเยือกอุรา

แสนไพเราะรสรักเป็นหนักหนา

กล่อมสุนทรพจน์ว่าน่ายินดี

ก็ผวาเมื่อสดับสับเสียงพี่

มิช้านานก็ต้องกลืนทั้งขมขม

ยิ่งมาชมก็ยิ่งชำระกำใจ

จะไปพันที่นั่นนั้นหาไม่

ว่าจะได้สวมกอดแม่ยอดรัก

เมื่อไรเลยจะได้เชยชม

ห่างรักหักอารมณ์โอ้แสนระทมระทวยเอ๋ย

เพลงตับต้นเพลงนี้

(1) เพลงตับเพลงนี้

สามชั้นท่อน 1

-ฟชล	ชดชล	ชฟชล	ชลทด	-ฟ-ร	-ด-ท	ล- - -	---ช
-ลตช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	-ด-ร	- -ดล	ด-ช	ล-ด
-ลชม	ชมรด	---ร	---ม	-ช-ล	-ช-ม	---ร	---ด
-ลตช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	-ด-ร	ดล-	ด-ช	ล-ด
---ช	---ล	---ด	---ร	ฟ-ร	ด-ล	---ช	---ฟ
-ล-ด	-ล-ช	---ฟ	---ร	-ช-ล	-ด-ร	---ฟ	---ช

สามชั้นท่อน 2

-ฟชล	-ด-ร	-ม-ร	-ด-ล	---ช	---ล	---ด	---ร
-ดรม	รมฟช	ฟลชฟ	ชฟมร	-ลชม	ลชมร	ชมรด	มรดล
--ชช	--ล	---ด	---ร	-ฟ-ร	-ด-ล	---ช	---ฟ
-ล-ด	-ล-ช	- - -ฟ	---ร	--ชล	-ด-ร	---ฟ	---ช

(2) เพลงจระเข้หางยาว

สามชั้นท่อน 1

---ล	-ดดด	---ร	- ดดด	-ฟชล	--ดร	--ดร	--ดด
-มมม	-ช-ร	--มด	---ล	--รม	--ชล	---ด	---ร
-ดรม	รมฟช	ฟลชฟ	ชฟมร	-ลชม	ลชมร	ชมรด	มรดล
-ลชม	ชมรด	---ร	---ม	-ช-ล	-ช-ม	---ร	---ด

สามชั้นท่อน 2

---ล	-ดตด	- --ร	-ดตด	-ฟชล	-ด-ร	-ด-ร	รรด
-มมม	-ช-ร	-ม-ด	---ล	--รม	-ช-ล	---ด	---ร
ชดรม	รมฟช	ฟลชฟ	ชฟมร	-ลชม	ลชมร	ชมรด	มรดล
-ลชม	ชมรด	-รรร	---ม	-ช-ล	-ช -ม	---ร	---ด

สามชั้นท่อน 2

---ล	-ดตด	---ร	-ดตด	-ฟชล	-ด-ร	-ด-ร	-ร-ด
-รรร	-ด-ล	---ช	---ฟ	-ล-ด	--รฟ	---ช	---ล
-ฟ-ช	-ด-ร	-ฟ-ร	-ด-ล	-ด-ร	-ด-ล	--ชช	--ฟฟ
-ล-ด	-ร-ฟ	-ล-ช	---ล	---ฟ	-ชลล	--รด	--ลช

เทียวกลับ เปลี่ยนบันทัดแรก เป็นลูกเท่าดังนี้

-ด-ม	รด-ช	-ดรม	-ฟ-ช	-ฟชล	ชลทด	ทรดท	ดทลช
------	------	------	------	------	------	------	------

สามชั้นท่อน 3

---ด	---ร	---ฟ	---ช	-ล-ด	-ล-ช	---ฟ	---ร
-ชฟร	ฟรดล	-ช-ล	-ด-ร	-ช-ล	-ด-ร	-ช-ร	-ฟ-ช
-ฟชล	ชลทด	ทรดท	ดทลช	-รดล	รดลช	ดชชฟ	ลชฟร
-รดล	ดลชฟ	---ช	---ล	--ดร	-ด-ล	---ช	---ฟ

(3) เพลงดวงพระธาตุ

สามชั้นท่อน1

---ด	-รรร	---ม	-รรร	-ช-ท	-ลช-ร	-ชลท	-ด-ร
-มมม	-ช-ร	---ด	-ลลล	-ดตด	-ร-ช	-ม-ช	-ล-ด
-ลดช	ลชฟม	รดรม	รมฟช	-ด-ร	-ด-ล	ด-ช	-ล-ด
-ด-ฟ	--ชล	-ด-ล	-ช-ฟ	-ล-ด	-ร-ฟ	---ช	---ล

สามชั้นท่อน 2

---ร	-พพ	---ช	-พพ	ด-ร	-พ-ช	-พ-ช	พ-พ
-ด-พ	--ชล	-ด-ล	-ช-พ	-พพ	-ช-ด	-ล-ด	ร-พ
---ด	---พ	---ช	---ล	---พ	ชช-ด	-ร-ด	-ล-ช
-รดล	ดลชพ	--ชช	--ล	-ด-ร	พรดล	---ช	---พ

(4) เพลงนกขมิ้น

สามชั้นท่อน 1

-ลชม	ชมรด	---ร	---ม	--ชล	ช-ม	---ร	---ด
---ช	---ด	---ร	---ม	-ดรม	รมพช	พลชพ	ชพมร
ชมรม	ชพมร	ดรมร	ชพมร	มดรม	รมพช	พลชพ	ชพมร
-ลชม	ชมรด	---ร	---ม	-ช-ล	-ช-ม	---ร	---ด
-ท-ร	-ท-ล	---ช	---ม	---ร	---ม	---ช	---ล
-ร-ท	-ล-ช	---ล	---ท	-ร-ม	-ร-ท	---ล	---ช

สามชั้นท่อน 2

--ชด	ทลทด	ทลรด	ทลทด	-ทดร	มรดท	ลชลท	ลทดร
-ลชม	ชมรด	---ร	---ม	-ช-ล	-ช-ม	---ร	---ด
-ท-ร	-ท-ล	---ช	---ม	---ร	---ม	ลช	ชช-ล
-ร-ท	-ล-ช	---ล	---ท	-ร-ม	-ร-ท	---ล	---ช

สามชั้นท่อน 3

- ท-ร	-ท-ล	---ช	---ม	---ร	---ม	---ช	---ล
-ชลท	ลทดร	ดมรด	รดทล	-มรท	มรทล	รทลช	ทลชม
-ลชม	ชมรท	-ล-ท	-ร-ม	---ร	---ม	--ลช	มช-ล
-ร-ท	-ล-ช	---ล	-ชลท	-ร-ม	ชมรท	---ล	ทล-ช

2.3 องค์ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านอีสาน

2.3.1 ลักษณะบทเพลงพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีที่นำมาใช้เป็นไปในรูปแบบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) บรรเลงประกอบหมอลำ คำว่า “ ลำ ” หมายถึง ขับลำนำ หรือขับเป็นลีลา การร้องหรือการเล่าเรื่องที่ร้องกรองเป็นกาพย์หรือกลอนพื้นบ้านบรรเลงล้วน บางโอกาสดนตรีบรรเลง ทำนองเพลงล้วน ๆ เพื่อเป็นนันทนาการแก่ผู้ฟัง เพลงที่ใช้บรรเลงก็เป็นทางประกอบหมอลำหรือทางอื่น ๆ ที่ใช้เป็นเพลงบรรเลงโดยเฉพาะ

2) บรรเลงประกอบการฟ้อนรำ นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานที่เน้นการเคลื่อนไหว ทำตามจังหวะ ส่วนอื่น ๆ ของร่างกายก็เคลื่อนไหวแต่ไม่ค่อยยืดยาดนัก ดนตรีพื้นบ้านอีสานมีลักษณะเฉพาะตัวเอง มีความแตกต่างไปจากดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ องค์ประกอบที่สำคัญของอีสานมี 3 ประการ คือ

(1) จังหวะ จังหวะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมาก มีตั้งแต่ประเภทช้า ปาน กลางและเร็ว จังหวะช้าใช้ในเพลงประเภทชวนฝัน เศร้า หรือตอนอารมณ์บทของเพลงแทบทุกเพลง

(2) ทำนอง ซึ่งชาวบ้านเรียกทำนองว่า “ ลาย ” และบ่อยครั้งใช้ลายแทน คำว่าเพลงทำนองเพลงพื้นบ้านของอีสาน มีวิวัฒนาการมาจากสำเนียงพูดของชาวอีสาน

โดยทั่วไป ทำนองของเพลงแต่ละเพลงแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

- ทำนองเกริ่น เป็นทำนองที่บรรเลงขึ้นต้นเหมือนกับอารมณ์บทในการพูด หรือเขียน

- ทำนองหลัก คือทำนองที่เป็นหัวใจของเพลง ผู้ฟังที่คุ้นเคยกับเพลงพื้นบ้านสามารถบอกชื่อเพลง หรือทาง หรือลายได้จากทำนองหลักนี้เอง

- ทำนองย่อย คือทำนองที่ใช้สอดแทรกสลับกันกับทำนองหลัก เนื่องจาก ทำนองหลักสั้น การบรรเลงซ้ำกลับไปกลับมาติดต่อกันนาน ๆ ทำให้เพลงหมดความไพเราะ การสอดแทรกทำนองย่อยให้กลมกลืนกับทำนองหลักจึงมีความสำคัญมาก

(3) การประสานเสียง การประสานเสียงในวงดนตรีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลัง ก่อนนั้นเป็นบรรเลงหรือร้องเป็นไปลักษณะทำนองเดียว

เพื่อบรรยายถึงภาพพจน์และความงดงามของภาษาที่สื่อสะท้อนความเป็นธรรมชาติ และความมีเสน่ห์ของลีลา เส้นเสียงสำเนียงอีสานจึงขอยกบทคำร้องของเพลงดังกล่าวมาเป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ เพลงสำเนียงอีสานให้ไปสู่เพลงในลุ่มเสียงสำเนียงไทย โดยใช้องค์ประกอบแบบ ผสมผสานลีลาให้กลมกลืนและเกิดสุนทริยรสต่อไป

บทเพลงพินเลย์ เต้ยลาลา

(เกริ่นนำ)

หล่าละแมนค่านางพอแต่มาเห็นหน้าสาวงามงามท่ายลาลา อ้ายขอลามขำน้องว่าเนาถ้า
แมนถิ่นได้ นันละนนวนลนา ขอให้วาจาต้านโอยขอให้วาจาต้าน

โอยเจ้าพี่ชายอัย นอนนี่เนนาก่าดินดำเจ้าน้ำชุม มายามชุมเจ้าพี่น้องพอสได้แมนเพิงพา นัน
ละนนวนลนา สังสิมาลวงล่อโอยอย่าสอพอให้นางล่อม

(เพลงเต้ยโขง)

ขอล่าวคำสุขสวัสดิ ด้วยมิตรความเชื่อมโยงสองฝั่งลาวไทย ไมตรีเพือนศรีอีสาน (ข้า) ทุก
ถิ่นเรามาเจอกัน ขอผูกมิตรสัมพันธ์อยู่ด้วยกันมานานคำว่าอีสานบ้านเฮาม่วนหลาย (ข้า) โอเพื่อนเอ
เราขอเอ่ยชักชวนฝากคำ (ข้า) มาเจอเพื่อนคู่รา เราจะชักนำให้เพื่อนไปเที่ยว ไปเที่ยวเดียวก็ได้กลับคืน
มา จะขึ้นอุราหากหากเมื่อได้ไป โอเพื่อนเอเราบเคยไดยิน (ข้า) บ้านเราอยู่เมืองเสียงแคนถิ่นอีสาน
แดนไกล ศิวไลซ์บ้านเราสวยงาม อยากให้ตามไปเที่ยวอีสาน อีสานบ้านเฮาสุขใจจะพาเพื่อนไปเที่ยว
ชม (ข้า) ไปดูงานธาตุพนม เพื่อนเอสุขสมสวยงามตระหนักรู้อีสานลำนน้ำโขงความเชื่อมโยงสองฝั่ง
ลาวไทย อีสานบ้านเฮาสุขใจมีบุญบั้งไฟงานเทศกาล ไปดูลำเจ็ยอีสาน ยามดอกไม้บานเสียงแคนก็ม่วน
อยากจะชวนไปฟังเสียงพิน เคยไดยินทั่วถิ่นอีสาน เชิญเพื่อนไปจะสุขใจเมื่อได้ไปอีสาน แมนเป็นถิ่น
แล้งกันดาร แต่คนอีสานบ่แล้งน้ำใจ หากได้ไปก็คงสุขสม ถ้าหากได้ชมก็คงสุขใจ

(เพลงเต้ยพม่า)

มาพบหนานงคราญแม่ตาหวานยิ่งล้ำ วาสนาชักนำให้พี่มาพบเธอ พี่ไม่ได้นึกฝันว่าจะมาเจอ
เธอ คนสวยเลิศเลอจากฟ้ามาดิน (ข้า) มาเถิดพ่องามขำ มาร้องรำเต้ยพม่า ถ้าพี่เหินบดอกข่า น้องจะ
เหินบดอกขิง น้องขอแอบอิงเข้าพิงเป็นคู่อ่อน น้องขอเข้าซอแนบหมอนนอนเคียง(ข้า) มารักกันสอง
คนให้เป็นผลสำเร็จเข้าผัดวงวิเศษเจ้าช่างงามวิไล เจ้าเป็นลูกสาวผัว ช่างสวยวิไลจริงเจียว อีกน้องคน
เดียวบ่มีวันจะลืมนอน(ข้า) มาพบกันยังไม่นานพ่ตาหวานแท้เชียว จุดประสงค์จึ่งเกี่ยวแท้นอพิยา
ปากก็เียนยอเพื่อล่อทำลาย สมหวังแล้วหน่ายทอดทิ้งหญิงไป (ข้า)

(เพลงลำกล่อมทุ่ง)

เป็นวินแพนเพินสิวินไปไซ คับบ่แมนแพนไผ่ขอให้ยายเวินมาทางพี น้องนี่นา ตาดำดำเป็น
คนซ้าย คนซ้ายบ่สมอายเพิ่นบ่สม อุกเตโอุกใจเด้น้องมันจน โอน้ออุกเตโอุกใจเต แต่น้องน้อง
มันจน โอม่าเหลือใจเต น้องบ่ได้ยายมานอนซ้อน เจ้าดอกเอย เจ้าดอกฮักเอย เอยออ เออ เออ เออ
เออ เอย เจ้าดอกมะลิลา สาวหมอลำต้องกินน้ำตา น้อยวาสนาเพราะบ่าวคนโก้ เออ เออ เออ เออเจ้า
แจ่ม เจ้าแจ่ม มณีอำพลา น้องเป็นสาวหมอลำ ไอ้พ่องามขำ บ่สนใจ

เป็นวินฮักเพิ่นน้องบุญบ่สม บุญน้องบ่สม พี่ชายบ่ก้มเข้ามาใกล้ ยายเป็นหงส์ ลงมาผาย
บินไปเวินเวิน ฮ้องเฮียกเอิ้น ตัวยายเพิ่นบ่เหลียว ออนซอน น้องขอฮ่วมหมอนเพ็ดได้บ่ได้ ออนซอนน้อง
ขอฮ่วมหมอนเพิ่นได้บ่ได้ เจ้าผู้เขี้ยวใบม่อน ก้อนคำของน้องผู้งามเป้ย เจ้าดอกเอย เจ้าดอกดอกเอย
เออ เออ เออ เออ เอย เจ้าดอก กำจาย ชาตินี้ บ่ได้พี่ชายไปโคตน้ำตายหาดทรายต้น ต้น เออ เออ
เออ เออ เอยเจ้าแจ่ม เจ้าแจ่ม มโนทัย น้องฮักยายปานใด บ่เสีย ผไทหนอกินน้ำตา

จากคำร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านทั้ง 3 เพลงได้แก่ เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยลา ที่มี
ความสละสลวยในการใช้ภาษาพื้นบ้าน และความงดงามในทำนองเพลงจึงทำให้เป็นที่นิยมของนัก
ดนตรีและนักฟังเพลงทั้งหลาย ตลอดจนนักร้องนักประพันธ์เพลงได้นำบทเพลงนี้ มาประยุกต์ เป็น
เพลงลูกทุ่ง และลูกกรุงในหลากหลายรูปแบบ แต่ยังไม่มียุตินำมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบเพลงไทยโดย
ใช้ดนตรีไทยประกอบการบรรเลงในรูปแบบที่สมบูรณ์

เพลงเต้ยโขง

1) ทางลายน้อย ติดสุด เสียงเร กับเสียง ลา

----	- - -ร	- - -ด	- ล- ร	---ด	- พ- ร	---ด	- ล-ร
----	- - - ร	- - - ด	- ล-ร	---ด	- พ- ร	---ด	- ล- ร
- - - -	- ด-ล	- - - ช	- พ-ล	- ด-ช	-ล-ดล	- - - ช	- พ- ร
- - - พ	- -ชล	- ช-พ	- -ดล	---พ	- -ชล	ดลชพ	ชพดล

2) ทางลายใหญ่ ติดสุด เสียง มี กับเสียง ลา

----	---ล	---ช	- ม-ล	---ช	- ด- ล	---ช	- ม-ล
----	---ล	---ช	- ม-ล	---ช	- ด- ล	---ช	- ม-ล
----	- ช- ม	- - -ร	- ด-ม	---ร	- ช- ม	- - -ร	- ด- ล
---ด	- ร- ม	- ร- ด	- ช-ล	---ด	- ร- ม	ชมรด	รดชล

3) ทางลายเซ ติดสุดที่เสียง มี กับเสียง ที่

----	---ม	---ร	-ท-ม	---ร	-ช-ม	---ร	-ท-ม
-----	-- -ม	---ร	-ท-ม	---ร	-ช-ม	---ร	-ท-ม
-----	- ร-ท	---ล	-ช-ท	-- -ล	- ร-ท	-- -ล	-ช-ม
--- - ช	-ล-ท	- ลช	-ร-ม	---ช	-ล-ท	คทลช	ลชรม

เพลงเต้ยพม่า

1) ทางลายน้อย ติดสุดที่ เสียง เร กับเสียง ลา

----	-- รม	-ร-ด	- ร-ด	- รด	-ม-ร	-ด-ฟ	-ช-ล
----	-- รม	- ร-ด	- ร-ด	- รด	-ม-ร	-ด-ฟ	-ช-ล
-----	--ลล	-ร-ด	-ล-ช	-ฟ-ช	-ร-ฟ	-ช-ล	-ช-ฟ
-----	-ด-ฟ	-ฟ-ฟ	-ช-ล	-ด-ร	-ด-ล	-ด-ช	--ชช
----	-ร-ช	--ลช	-ร-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ช-ฟ	-ม-ร
----	-ร-ช	--ลช	-ร-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ช-ฟ	-ม-ร

2) ทางลายใหญ่ ติดสุด เสียง มี กับ เสียง ลา

----	- -ลท	-ล-ช	-ล-ช	-ล-ช	-ท-ล	-ช-ด	-ร-ม
----	- -ลท	-ล-ช	-ล-ช	-ล-ช	-ท-ล	-ช-ด	-ร-ม
----	- -มม	-ล-ช	-ม-ร	-ม-ร	-ล-ด	-ร-ม	-ร-ด
----	- -ชด	-ด-ด	-ร-ม	- -ชล	-ช-ม	-ช-ร	- -รร
----	- -ลร	-ม-ร	-ล-ท	- -ลช	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล
----	- -ลร	-ม-ร	-ล-ท	- -ลช	-ล-ท	-ร-ด	-ท-ล

เพลง เต้ยธรรมดา

1) ทางลายน้อย ติดสุดเสียง เร กับ เสียง ลา

-- -ร	-- รช	--รฟ	--รฟ	--ดช	--ดช	--ฟร	--รฟ
-- รด	-- ลช	--ฟฟ	--รด	--รด	--ลช	--ฟช	-ลด-ร

- - - -	- รฟช	- รรฟ	- ชฟล	- ร- -	- รชฟ	- รรฟ	- ชฟล
- ร- -	- --ฟ	- -รช	- ฟรล	- ร -ฟ	- -รล	- -ชล	- -ดฟ
- -ชล	- -ดฟ	- - ชล	- ดลร	- -ดล	- -ดช	- -ลฟ	- -ชฟ
- ร- ล	- -ดช	- -ลฟ	- -ชฟ	- ร-ล	- - ดช	- -ลฟ	- - รล
- - -ล	- -ดช	- -ลฟ	- - ชฟ	- ร- ช	- -รฟ	- -ฟช	- -ดด
- - -ร	ดลดล	- -ดช	ฟร-ฟ	- - -ด	- -ลช	- -ฟฟ	- รฟด
- -ลด	- -ลช	ฟช-	ลด- ร				

2) ทางลายน้อย ติดสุดเสียง เร กับ เสียง ลา

- - -ล	- -ลร	- -ดล	- -ลด	- -ชร	- -มร	- -ดร	- -รด
- -ลช	- -มร	- -ดด	- -ลช	- -ลช	- -มร	- -ดร	มช-ล
- - - -	- -ลร	- -ลล	- -รล	- -ล- -	- -ลร	- -ลล	- -รล
- - - -	- - -ด	- -ลร	- -ลล	- -ล- -	- -ลล	- -รล	- -ชด
- - -ร	- -ชด	- -รล	- -ลล	- -ล- -	- -ลล	- -รล	- -รล
- - -ล	- -ชร	- -มด	- -รด	- -ลล	- -ช-ร	- -มด	- -ลล
- - -ม	- -ชร	- -มด	- -รด	- -ลล	- -ชร	- -ดล	- -ชช
- - -ล	ชมชม	- - -ช	ดล-ด	- - -ช	- -มร	- -ดล	- -ลช
- - -ม	- -มร	- -ดล	มช-ด				

เพลงนกไขบินข้ามทุ่ง

1) ลายน้อย ติดสุด เสียงเร กับเสียงลา

ม	ชมชล	ล-ด	ลช-ล	- - - ด	รลรล	ม-ช	มร-ม
ม	ชมชล	ล-ด	ลช-ล	--ร-ร	ด-ล	ล-ด	ลช-ล
ล	ช-ม	ม-ช	มร-ม	ล-ล	ช-ม	ม-ช	มร-ม
ด	รล-ร	ด-ล	ช-ล	ม-ด	รล-ร	ด-ล	ช-ล

2) ลายใหญ่ ติดสุดเสียง มี กับเสียง ลา

ล	ดลตร	ร-ม	รต-ร	- - ฟ	ซฟซล	ล-ด	ลช-ล
ล	ดลตร	ร-ม	รต-ร	ม-ม	ร-ด	ร-ม	รต-ร
ร	ด-ล	ล-ด	ลช-ล	ร-ร	ด-ล	ล-ด	ลช-ล
ฟ	ล-ช	ฟ-ร	ด-ร	ฟ-ฟ	ล-ช	ฟ-ร	ด-ร

2.4 องค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลง และการสร้างสรรค์

การประพันธ์ดนตรี ถือเป็นศาสตร์ทางเสียงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นด้วยหลักการโครงสร้าง และองค์ประกอบทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์เป็นผู้กำหนด นอกจากนี้ยังเป็นศาสตร์หนึ่งทางดนตรีที่ผู้เรียนจำเป็นต้องได้รับการเรียนรู้ทางทฤษฎีดนตรีหลายด้าน ประกอบกับเทคนิคเฉพาะสำหรับการประพันธ์ซึ่งต้องได้รับการฝึกหัดอย่างต่อเนื่อง ร่วมกับทักษะพื้นฐานด้านการปฏิบัติดนตรี เพื่อสามารถพัฒนาชิ้นงานได้อย่างเต็มศักยภาพ การศึกษาทักษะพื้นฐานสำหรับการสร้างสรรค์ทางดนตรีได้มีการจัดหลักสูตรการเรียนการสอนขึ้นสำหรับผู้เรียนทุกช่วง ทั้งในและนอกระบบอย่างกว้างขวาง ทั้งนี้ ยังถือได้ว่าทักษะด้านการประพันธ์ดนตรีและการสร้างสรรค์ทางดนตรี เป็นทักษะการปฏิบัติขั้นสูงในด้านการปฏิบัติดนตรี อีกทั้งประโยชน์ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์หรือการทดลองทางดนตรีนี้ จะนำไปสู่การพัฒนาและต่อยอดผลงานชิ้นใหม่ ๆ ได้อย่างหลากหลาย ถือเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญสำหรับกิจกรรมทางสังคม เกิดประโยชน์ต่อการพัฒนาศักยภาพของมนุษย์ การพัฒนา กลุ่มคนไปสู่การพัฒนาชาติในแต่ละระดับอย่างกว้างขวางต่อไป(อมรรมาศ มุกตาม่วง, 2561 : 1)

หลักการประพันธ์เพลงไทยของครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) (2562 : 1)

1) แบบมีโครงสร้าง คือ การประพันธ์เพลงโดยตั้งต้นด้วยเพลงที่มีอยู่แล้ว เช่น มีเพลงสองชั้นของเดิมอยู่แล้วใช้ตั้งต้นเพื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตัดทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อเรียบเรียงเป็นเพลงเถาต่อไป

(1) คัดเลือกเพลงต้นแบบ โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เนื่องจากเพลงสมัยโบราณส่วนใหญ่จะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น

(2) วิเคราะห์เพลงต้นแบบที่เลือกมา โดยดูว่าโครงสร้างของเพลงนั้นเหมาะที่จะนำไปประพันธ์เป็นประเภทเพลงอะไรต่อไป หากเพลงที่เลือกเป็นเพลงที่ไม่มีโยน โดยส่วนใหญ่

เหมาะที่จะนำไปทำเป็นเพลงเถา หากเพลงที่เลือกเป็นเพลงที่มีโยน โดยส่วนใหญ่เหมาะที่จะนำไปทำเป็นเพลงเรื่อง หรืออาจจะนำไปทำเป็นเพลงเถาประเภทเพลงทยอย

(3) ต้องคำนึงลูกตกของเพลงในครึ่งจังหวะและเต็มจังหวะ เมื่อนำไปขยายหรือตัดทอนแล้ว จะต้องตรงกับลูกตกของเพลงต้นแบบ

(4) การผูกกลอนเพลงในแต่ละวรรคให้มีความไพเราะ และสอดคล้องกัน ซึ่งในการประพันธ์เพลงแบบมีโครงสร้างนั้น จะหากกลอนเพลงให้มีความสอดคล้องกันได้ยากกว่าการประพันธ์เพลงแบบไม่มีโครงสร้าง เนื่องจากการประพันธ์เพลงแบบมีโครงสร้างนั้นจะมีกรอบของโครงสร้างกำหนดอยู่ ทำให้ผู้ประพันธ์ไม่สามารถที่จะแต่งไปตามจินตนาการได้ทั้งหมด

2) แบบอิสระ หรือแบบไม่มีโครงสร้าง คือ การประพันธ์เพลง จากความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ล้วน ๆ ไม่ได้อิงจากเพลงที่มีอยู่แล้ว

(1) การประพันธ์จากภาพรวมใหญ่ คือ ประพันธ์จากอัตราจังหวะสามชั้นก่อน แล้วจึงตัดทอนลงเป็นสองชั้น และชั้นเดียว

(2) เมื่อไม่มีโครงสร้างของลูกตกบังคับ ดังนั้นการประพันธ์จึงต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลักสำคัญ

(3) คำนึงถึงเรื่องของการผูกกลอนในแต่ละวรรคให้มีความไพเราะสอดคล้องกัน เช่นเดียวกับการประพันธ์แบบมีโครงสร้าง

2.5 องค์ความรู้ด้านรูปแบบและองค์ประกอบของดนตรี

คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรี

การศึกษาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานได้เป็นการเน้นการวิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลง กันตรึม ด้านรูปแบบ หรือ คีตลักษณ์ (Form) ของเพลงกันตรึม แต่ละประเภทในเขตอีสานใต้ ใช้กรอบแนวคิด องค์ประกอบ ของดนตรีเป็นหลักในการวิเคราะห์ดังนี้

องค์ประกอบของดนตรี (Elements of Music)

ดนตรีของชนทุกชาติ ทุกภาษา มีองค์ประกอบทางดนตรี หรือดุริยางคศาสตร์ เหมือนกัน จะแตกต่างกันในรายละเอียดของลักษณะ และความเชื่อของแต่ละชาติ แต่ละภาษา แต่ละ

ท้องถิ่น ตลอดจนการปรุงแต่งองค์ประกอบของดนตรีที่แตกต่างกันไปเท่านั้น ส่วนใหญ่จะประกอบด้วย องค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

- 1) จังหวะ (Rhythm)
- 2) ทำนอง (Melody)
- 3) พื้นผิว และการประสานเสียง (Texture and Harmony)
- 4) สี หรือคุณภาพทางดนตรี (Tone Color or Quality of Sound)
- 5) คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ (Form)

2.5.1 จังหวะ (Rhythm)

จังหวะ หมายถึง การจัดระเบียบของการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตที่สม่ำเสมอ มีทั้ง ยาว สั้น ตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น โดยมีเครื่องหมายกำหนดจังหวะกำกับไว้ เช่น 2/4, 3/4, 4/4 เป็นต้น และจังหวะต่าง ๆ ดังกล่าวสามารถบรรเลงได้ทั้งช้า และเร็ว โดยมีอักษรบันทึกบอกไว้ เช่น Largo (ช้า) Moderate (ปานกลาง) และ Presto (เร็ว)

ดังนั้น จังหวะของเพลงจึงถือว่ามีคามสำคัญยิ่ง บทเพลงที่ไม่มีจังหวะเลย มีแต่ ทำนอง ย่อมทำให้ฟังขัดหู โดยปกติเพลงทั้งหลายจะมีจังหวะที่แน่นอนตลอดทั้งบทแต่ก็มีบทเพลงบางประเภทที่มีการ เปลี่ยนแปลงจังหวะ โดยมีเครื่องหมายกำหนดไว้ เช่น ในบทเพลงคลาสสิกของดนตรี ตะวันตก ในเพลงพื้นเมืองของบางประเภทมีจังหวะไม่แน่นอน เช่น ตูรกี อินเดีย เวียดนาม และบางชนิดในอาฟริกา

ในจังหวะต่าง ๆ ของบทเพลงยังมีส่วนประกอบย่อย ๆ ดังนี้

- 1) บีท (Beat) หมายถึง การเคาะ หรือการกระทำใด ๆ ที่ทำให้เกิดเสียงโดยสม่ำเสมอ ถือเป็นหน่วยในการนับความยาวในการออกเสียง
- 2) ไทม์ (time) เป็นการควบคุมเวลาในการดำเนินบีท ให้คงที่
- 3) เทมโป (Tempo) เป็นการกำหนดความช้า-เร็ว ในการบรรเลง
- 4) ริทึม (Rhythm) หมายถึงลีลาในการออกเสียง ความสั้น-ยาว ความหนัก-เบาซึ่งเป็นไปโดย สม่ำเสมอ เป็นระยะ ตามวิถีทางแห่งการดำเนินของบทเพลงเปรียบได้กับการเต้นของหัวใจในสิ่งมีชีวิต หรือในการเดินแถวของทหาร (สัจด์ ภูเขาทอง, 2524: 30 -31)

การเน้นเสียงอย่างสม่ำเสมอ เป็นวิธีการที่ทำให้เกิดลีลาจังหวะ (Rhythm) แล้วส่งผลต่อการบันทึกเสียงดนตรี โดยทำให้เกิดอัตราจังหวะประเภทต่าง ๆ คืออัตราจังหวะประเภทไม่แน่นอน (Non metric time) และอัตราจังหวะแน่นอน (Metric Time) ซึ่งประกอบด้วย อัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) และ อัตราจังหวะผสม (Compound Time) และอัตราจังหวะเชิงซ้อน (Complex Time)

ลีลาของจังหวะ คือกระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอในบทเพลง ในดนตรีไทยไม่มีการเน้นจังหวะที่ชัดเจนในตัวเองจากการบันทึกเสียงดนตรี จึงมีความจำเป็นที่จะต้องใช้อุปกรณ์ทำจังหวะเช่นจังหวะฉิ่ง เรียกว่าจังหวะ ฉิ่ง และจังหวะของประเภทเครื่องหนังที่สร้างกระสวนจังหวะดังกล่าว เรียกว่า หน้าทับ

2.5.2 ทำนอง (Melody)

ทำนอง หมายถึง เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ หลาย ๆ เสียง นำมาเรียบเรียงโดยผ่านระบบของการร้อยเรียงเสียงตามทฤษฎีดนตรี โดยใช้ขั้นคู่เสียง (interval) หรือบันไดเสียง (Scale) ในการจัดเรียงเสียงทั้ง 7 เสียง ของเสียงดนตรี ได้แก่ เสียงโด (Do(C), เร (Re(D), มี (Mi(E), ฟา (Fa(F), ซอล (Sol(G)), ลา (La(A)) และเสียง ที(Te(B))

ดังนั้นการเคลื่อนที่ของระดับเสียง ซึ่งประกอบด้วยเสียงสูง-ต่ำสลับกันไป ตามความประสงค์ของผู้แต่ง การเคลื่อนที่นี้ จะบอกถึงรูปร่างของเพลงทำให้ผู้ฟังสามารถจำเพลง และ จำแนกเพลงได้

ทำนองประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ คือ

- 1) จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm)
- 2) ระดับเสียง (Pitch)
- 3) การเคลื่อนที่ (Motion)
- 4) ความยาว (Length)
- 5) พิสัย (Range)
- 6) หลักเสียง (Tonality)

จังหวะของทำนอง โดยปกติทำนองเพลงมีจังหวะอยู่ในตัวของในตัวเอง คือความสั้น-ยาวในการออกเสียง ที่ใช้ประกอบขึ้นเป็นทำนอง มีใช้ขึ้นอยู่กับการเคาะ (Beat) แต่อย่างเดียวน จังหวะของทำนองทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว และมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์ด้วย

ระดับเสียง เสียงดนตรีจะมีระดับต่าง ๆ ที่มนุษย์สามารถได้ยิน คือระดับเสียงที่มีความถี่ของคลื่นตั้งแต่ 16-200 เฮิรตซ์ ช่วงระดับเสียงที่เหมาะสมแก่การใช้สร้างผลงานทางดนตรี จะใช้ช่วงที่มีความถี่ประมาณ 27-4,000 เฮิรตซ์ (ซึ่งปรากฏอยู่ในเสียงเปียโน)

การเคลื่อนที่ของทำนอง ระดับเสียงต่าง ๆ ที่นำมาสร้างทำนอง จะปรากฏการเคลื่อนที่ได้ 3 แบบคือ เคลื่อนโดยวิธีการซ้ำเสียงเดิม เคลื่อนไปโดยลำดับ และเคลื่อนโดยวิธีการกระโดด ในบทเพลงหนึ่ง ๆ จะมีการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสามแบบผสมกันอยู่ตลอดเพลง

ความยาว ของทำนองมิได้วัดด้วยเวลาตามนาฬิกา หากแต่วัดกันด้วยจำนวนห้องเพลง วลี และประโยค

พิสัย (Range) หมายถึง ความห่างระหว่างเสียงสูงสุดถึงต่ำสุดในทำนองนั้น ๆ จะวัดออกมาเป็นขั้นคู่เสียง

หลักเสียง (Tonality) คือระบบของกลุ่มเสียงที่ประกอบกันเข้าเป็นทำนองกลุ่มเสียงในระบบหนึ่ง ๆ จะมีเสียงที่สำคัญอยู่ 1 เสียงที่เสียงอื่น ๆ ในกลุ่มจะเคลื่อนที่ไปสู่เสมอ ๆ เรียกเสียงนั้นว่า โทนิค (Tonic) หรือ โฮม เบส (Home Base) หรือ คีย์ โน้ต (key Note) ทำนองส่วนใหญ่จะจบลงด้วยเสียงที่เป็นโทนิคเสมอ ระบบของกลุ่มเสียงนี้มีอยู่ หมายถึงระบบดนตรีของแต่ละชนชาติ แต่ละตระกูลจะกำหนดไว้ไม่เหมือนกัน เช่นระบบเพนตะโทนิค (Pentatonic) กำหนดให้ในหนึ่งช่วงทบหรือหนึ่งช่วงคู่ 8 (Octave) ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง ระบบสัปตะโทนิค (Heptatonic) กำหนดให้ 1 ช่วงทบประกอบด้วย 7 เสียง เป็นต้น

สำหรับในระบบสัปตะโทนิค (Heptatonic) ยังแบ่งออกเป็นแบบย่อย ๆ ซึ่งแตกต่างกันในรายละเอียดในการเรียบเรียงเสียงแต่ละขั้น เช่น ในระบบของดนตรีไทย ใช้สัปตะโทนิคโดยเรียงเสียงให้ห่างกัน 1 เสียงเต็ม แต่ของดนตรีตะวันตกจะเรียงเสียงให้ห่างกัน 1 เสียงเต็มบ้างและครึ่งเสียงบ้าง คำว่าหลักเสียงนี้ปัจจุบันในภาษาไทยใช้คำว่า บันไดเสียง ภาษาอังกฤษที่ปรากฏในตำราทฤษฎีต่าง ๆ ใช้คำว่า MODE หรือ SCALE ส่วนในทางทฤษฎีดนตรีไทย เรียกว่าทาง การเรียกชื่อบันไดเสียงต่าง ๆ นั้นจะเรียกชื่อตาม ตัวโน้ตที่เป็น โทนิค ตามด้วยชื่อระบบ เช่น D Dorian เสียง D เป็นโทนิค เป็นต้น (วิสิษฐ์ จรรย์ยานนท์, 2522; 9-19)

มอร์ตัน (Morton. 1976 : 178-179) ได้ศึกษาในทางดนตรีไทยพบว่า บทเพลงไทยกว่าครึ่งของจำนวนทั้งหมดใช้หลักเสียงระบบ 5 เสียง หรือเพนตะโทนิก โมด (Pentatonic Mode) และมีการเปลี่ยนหลักเสียงชั่วคราวไปยังเพนตะโทนิก โมด อื่น ๆ อาจกล่าวได้ว่าเพนตะโทนิก (Pentatonic) โมด เป็นพื้นฐาน เบื้องต้นของสไตลในดนตรีไทย

2.5.3 พื้นผิวและการประสานเสียง (Texture and Harmony)

การประสานเสียง หมายถึง การจัดตัวโน้ตตามคอร์ด (Chord) (คอร์ด คือ ตัวโน้ตที่เรียงซ้อนกันเป็นชั้นคู่เสียงต่าง ๆ ตามลักษณะของคอร์ดแต่ละชนิด) เรียบเรียงขึ้นเพื่อนำมาแยกให้ร้อง หรือเครื่องดนตรีแต่ละชนิดบรรเลงแต่ละแนวเสียง

พื้นผิว (Texture) เป็นลักษณะการจัดความสัมพันธ์ของดนตรีระหว่างแนวทำนองในแนวนอน และการประสานเสียง เป็นการจัดความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีในแนวตั้งในบทเพลงจะประกอบทั้งสองอย่างเข้าด้วยกัน ดุจการทอผ้า มีทั้งเส้นไหมในแนวตั้งและแนวนอน ลักษณะพื้นผิวทางดนตรีขึ้นอยู่กับ การประสานเสียงและการแปรทำนองเพลง

การจัดพื้นผิวของดนตรีที่อาศัยทำนองเป็นหลัก มีดังนี้

1) โมโนโฟนี (Monophony) บทเพลงที่มีทำนองเดียว จะขับร้องหรือบรรเลงคนเดียว หรือหลายคนก็ตามจะใช้เสียงเดียวกันหมด ปรากฏในบทเพลงตะวันตกโบราณ เช่น บทสวดต่าง ๆ

2) โพลีโฟนี (Polyphony) หรือ Counterpoint บทเพลงที่มีหลายทำนองแต่ละทำนองมีความเป็นอิสระในการร้องเพลงหรือบรรเลง และมีความสำคัญเท่า ๆ กัน (ไม่เน้นหลักการในแนวตั้ง)

3) โฮโมโฟนี (Homophony) บทเพลงที่มี 2-3 แนวทำนองขึ้นไป อาจมีถึง 5-6 แนวทำนอง จะมีแนวทำนองหนึ่งเป็นหลัก ส่วนแนวอื่น ๆ เป็นแนวประกอบพิจารณา ถึงความกลมกลืนในแนวตั้ง นิยมใช้มากในดนตรีตะวันตก และดนตรีไทยสากลสมัยปัจจุบัน

4) เฮเทอโรโฟนี (Heterophony) เป็นแนวทางการประสานเสียงที่ยึดทำนองหลักไว้ แนวทำนองอื่น ๆ เป็นอิสระแต่จะมีช่วงเวลาที่ดำเนินมาพบกัน ที่ทำนองหลักเป็นระยะ ๆ อาจเรียกได้ว่าเป็นการปรุงแต่งทำนองหลักในดนตรีไทย ตลอดจนดนตรีพื้นเมืองของไทยในภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือก็ใช้ลักษณะนี้

2.5.4 สีหรือคุณภาพทางดนตรี (Tone color or quality)

ในวงดนตรีต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นของชาติใดก็ตาม จะประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดมากบ้างน้อยบ้างผสมกัน ทั้งนี้เนื่องจากเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด จะให้ความรู้สึกในการฟังที่แตกต่างกัน เช่น ซอกับขลุ่ย ก็มีคุณภาพเสียงไม่เหมือนกันลักษณะเช่นนี้ ในทางดนตรีเรียกว่า สี (tone color) ต่างกัน (สัจด์ ภูเขาทอง, 2524: 79)

คุณภาพเสียงดนตรี เป็นเสียงที่เกิดจากการสั่นไหวของวัตถุที่สม่ำเสมอและมีระเบียบน่าฟัง เครื่องดนตรีไม่ว่าจะเป็นชนิดใช้สาย หรือใช้ลมเป่า ต่างก็มีคุณภาพของมันเองทั้งสิ้น เราฟังแล้วสามารถแยกออกได้ว่าเสียงนั้นเกิดจากเครื่องดนตรีประเภทใด แม้ว่าดนตรีเหล่านั้นใช้ระดับเสียงเดียวกัน และระดับความดังเท่ากันก็ตาม (พงษ์ พันธ์กุลและตณิต อินจันทร์ณรงค์, 2527: 46)

2.5.5 คีตลักษณ์ (Musical form)

คีตลักษณ์ หมายถึงรูปแบบโครงสร้างของบทเพลง ตามแบบแผนที่ยึดถือเป็นหลักในการประพันธ์ มีทั้งรูปแบบหรือฟอร์มขนาดใหญ่ เช่น เพลงซิมโฟนี และฟอร์มขนาดเล็ก เช่น เพลงร้องตามสมัยนิยมต่าง ๆ

คีตลักษณ์ ในดนตรีบทหนึ่ง ๆ โดยทั่วไปพบว่าจะมีการกำหนดรูปแบบและการแบ่งสัดส่วน ต่าง ๆ อย่างชัดเจน มีการจัดจังหวะ หนัก-เบา การแบ่งวลี ประโยค จุดพักเสียง และ การจบสิ่งเหล่านี้ จำเป็นที่จะต้องมี เพื่อที่จะสร้างความรู้สึกที่สมดุลให้แก่ผู้ฟัง (Mliams.1972: 185)

คีตลักษณ์หรือรูปแบบทางดนตรี คือแผนการและโครงสร้างในการประพันธ์ ซึ่งคิดทริจะต้องทำตามระบบของเนื้อหาที่วางไว้ ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญของโครงสร้างทั่วไป (Coe. 1969: 1-3)

รูปแบบของเพลงมีลักษณะคล้ายการเขียนเรื่องในภาษาไทย เช่น ในบทความบทหนึ่งย่อມประกอบด้วยเนื้อเรื่อง และในเรื่องนั้นยังถูกจัดแบ่งเป็นคำนำ เนื้อเรื่องใหญ่ บทสรุป เป็นต้น หรืออาจมีสัดส่วนอื่นเข้ามาเพิ่มเติม เพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ ทั้งนี้ก็เพื่อความสะดวกของผู้อ่านให้ผู้อ่านมีความเข้าใจชัดเจน

ในการวางรูปแบบของบทเพลงก็เช่นกัน คีตกวีปรารถนาจะให้ผู้ฟังได้รับรสของดนตรีได้เต็มที่มิสับสนจากการฟัง จึงได้คิดหารูปแบบในอันที่จะทำให้ผู้ฟังติดตามฟังได้อย่างกลมกลืนและสัมพันธ์กัน ทั้งเข้าใจในบทเพลงเช่นเดียวกับการอ่านบทความ (สัจด์ ภูเขาทอง, 2524: 89)

คีตลักษณ์หรือรูปแบบของดนตรีโดยทั่วไปมี 2 ประเภทใหญ่ ๆ

1) ประเภทไม่แบ่งเป็นท่อน เป็นตอน (A sectional Form)

2) ประเภทจัดแบ่งเป็นท่อน เป็นตอน (Sectional Form) (วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์, 2522: 41)

รูปแบบของดนตรีตะวันตกมีการกำหนดแบบแน่นอนว่าเป็นแบบใดสำหรับดนตรีตะวันตกมักจะเป็นแบบ Through Composed คือไปเรื่อย ๆ เช่น การร้องเพลงพื้นเมือง เป็นต้น

จากองค์ประกอบทั้ง 5 ประการดังกล่าวย่อมสามารถสร้างบทเพลง บทดนตรีจากหน่วยเสียงทุกหน่วยเสียง ไม่ว่าจะจากแหล่งกำเนิดเสียง แหล่งเดียวกัน หรือต่างกัน เมื่อจัดระบบเสียงและมีองค์ประกอบพื้นฐาน เป็นตัวประสานเรียบเรียงอย่างกลมกลืนแล้วย่อมทำให้เกิดเป็นส่วนประกอบของดนตรีขึ้นได้ เพื่อให้เป็นบทเพลงที่สมบูรณ์และก่อให้เกิดความรู้สึกนึกคิด มโนคติ จินตนาการและความสะเทือนอารมณ์ได้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542 : 11-12) กล่าวว่า รูปแบบของเสียงที่มีการประสานสัมพันธ์กันหรือไม่ประสานสัมพันธ์ ทั้งที่มาบรรเลงซ้อนกันหรือบรรเลงพร้อมกัน เราเรียกว่า “พื้นผิว” (Texture) ตามนัยทางดนตรีทั้งสิ้น โดยลักษณะรูปแบบพื้นผิวนั้น เรียกว่า “การประสานเสียง (Harmony)” ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภท ดังต่อไปนี้

1) Monophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสาน ถือเป็นรูปแบบการใช้เสียงในแนวเสียงของดนตรีในยุคแรก ๆ ของดนตรีในทุกวัฒนธรรม ในดนตรีไทย เพลงที่มีลักษณะแนวทำนองเดียว เช่น ทำนองการร้องรำ การบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นเดียว หรือการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกหลาย ๆ ราง ในเพลงเดียวกัน อาทิ เพลงอาหนู สามชั้น เป็นต้น

2) Polyphonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประกอบด้วยแนวทำนองเด่น 2 แนวทำนองหรือมากกว่านั้น และแต่ละแนวทำนองมีความสำคัญเท่ากัน เป็นอิสระจากกัน แต่ทุกแนวสามารถประสานกลมกลืนไปด้วยกัน ในดนตรีไทยลักษณะแนวประสานเสียงแบบ Polyphonic Texture อาจพบได้ในการประสานเสียงของวงขับไม้คือ เสียงของคนขับลำนำประการหนึ่ง ขับประสานเสียงไปพร้อมกับเสียงคลอซอสามสายประการหนึ่ง และเสียงโกลวับันตะจะวีกประการหนึ่ง รวมเป็น 3 แนวก็ได้

3) Homophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประสานด้วยแนวทำนองหลักแนวเดียว โดยมีกลุ่มเสียง (Chords) ทาหน้าที่ประสานเสียง เพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลักให้เด่นชัด และมีความไพเราะยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีแนวทำนองเด่นเพียงทำนองเดียว

แต่กลุ่มเสียง (Chords) ที่ทำหน้าที่สนับสนุนนั้น มีความสำคัญไม่น้อยกว่าแนวทำนองหลัก การประสานเสียงดังกล่าวนี้ เป็นที่นิยมกันมากในดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน แต่ไม่นิยมใช้ในวัฒนธรรมดนตรีไทย ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการบรรเลงฆ้องหุ่ย 7 ใบ หรือวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์ดึกดาบรรพ์ มีลักษณะคล้ายกับการประสานเสียงแบบดังกล่าวนี้

4) Heterophonic Texture เป็นรูปแบบของแนวเสียงที่มีทำนองหลายทำนอง แต่ละแนวมีความสำคัญเท่ากันทุกแนว ลักษณะการผสมผสานของแนวทำนองในลักษณะนี้ พบมากในวัฒนธรรมดนตรีจีน ญี่ปุ่น ชาวแอฟริกา และดนตรีไทย เช่น แนวทำนองหลักหลายแนว ซึ่งอาจจะบรรเลงโดยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง ต่างมีอิสระในการสร้างลีลาของทำนองตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง แต่จะต้องอยู่ในกรอบของทำนองหลัก (ลูกฆ้อง) ร่วมกัน ดังนั้นเป็นต้น

2.6 องค์ความรู้ด้านบริบทพื้นที่ในการวิจัย

2.6.1 ภูมิประเทศ

กฤติพงษ์ สุทธิประภา (2561 : 1-2) ได้อธิบายไว้ว่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน ประกอบด้วย 20 จังหวัด ได้แก่ กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรดิตถ์ อุบลราชธานี และน่าน มีพื้นที่ประมาณ 170,226 ตารางกิโลเมตร หรือ 1 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งประเทศ ตั้งอยู่บนที่ราบสูงโคราช ภูมิประเทศทั้งภาคยกตัวสูงเป็นขอบแยกตัวออกจากภาคกลางอย่างชัดเจน ภาคอีสาน หรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นเขตหรือภาคหนึ่งทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย มีแม่น้ำโขงกั้นเขตทางตอนเหนือและตะวันออกของภาค ทางด้านใต้จรดชายแดนกัมพูชา ทางตะวันตกมีเทือกเขาเพชรบูรณ์และเทือกเขาแดงพญาเย็นเป็นแนวกั้นแยกจากภาคเหนือและภาคกลางภาคอีสานยังมีเนื้อที่มากที่สุดของประเทศไทย ประมาณ 168,854 ตารางกิโลเมตร หรือมีเนื้อที่ร้อยละ 33.17 เทียบได้กับหนึ่งในสามของพื้นที่ทั้งหมดของประเทศไทยได้จัดว่าเป็นพื้นที่ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย เทือกเขาที่สูงที่สุดในภาคอีสานคือ ยอดภูหลวง ภูพานและภูกระดึงซึ่งเป็นต้นกำเนิดของแม่น้ำสายสำคัญของชาวอีสานในหลายจังหวัดด้วยกัน เช่น แม่น้ำชี ลำตะคอง แม่น้ำพอง แม่น้ำเลย แม่น้ำพรม แม่น้ำมูล แม่น้ำสงครามภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีลักษณะสภาพภูมิอากาศแบบทุ่งหญ้าสะวันนา เป็นภูมิอากาศแบบร้อนชื้นสลับแห้ง และมีปริมาณน้ำฝนปานกลาง มีทั้งหมด 3 ฤดูกาล ได้แก่ ฤดูร้อน ฤดูฝน และฤดูหนาวฤดูร้อน

เขตภูมิศาสตร์ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบด้วยเทือกเขาสูงทางทิศตะวันตกและทิศใต้ เทือกเขาทิศตะวันตกมีความสูงเฉลี่ย 500-1,000 เมตร เหนือระดับน้ำทะเล มียอดเขาที่สูงที่สุดในภาคอีสานคือ ยอดภูหลวง มีความสูง 1,571 เมตร และภูกระดึงสูง 1,325 เมตร เป็นแหล่งต้นน้ำของแม่น้ำหลายสาย ได้แก่ แม่น้ำพอง แม่น้ำเลย แม่น้ำพรหม แม่น้ำชี และลำตะคอง ทางด้านทิศใต้มีเทือกเขาสันกำแพง และเทือกเขาพนมดงรัก กั้นระหว่างภาคอีสานของไทย กับกัมพูชา และลาว มีความสูงเฉลี่ย 400-700 เมตร ยอดเขาเขียวเป็นยอดเขาที่สูงที่สุดอยู่ทางตอนใต้ สูงประมาณ 1,292 เมตร

ลักษณะภูมิประเทศภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นที่ราบสูงเกิดจากการยกตัวของแผ่นดิน 2 ด้าน คือ ด้านตะวันตกและด้านใต้ของภาค ทำให้มีความลาดเอียงไปทางตะวันออก มีลักษณะคล้ายกะทะ แบ่งเป็น 2 เขตใหญ่ ได้แก่

1). บริเวณแอ่งที่ราบ

- แอ่งที่ราบโคราช เกิดขึ้นบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำมูลและชี ลักษณะเป็นที่ราบสูงสลับกับเนินเขา
- แอ่งสกลนคร อยู่ทางตอนเหนือของภาคตั้งแต่แนวเขาภูพานไปจนถึงแม่น้ำโขง มีแม่น้ำสงครามและห้วยน้ำก่ำไหลผ่าน

2) บริเวณเขตภูเขา

- ภูเขาทางด้านตะวันตกของภาค วางตัวแนวเหนือ-ใต้ ได้แก่ ภูเขาเพชรบูรณ์ และภูเขาดงพญาเย็น
- ภูเขาทางตอนใต้ของภาค ได้แก่ ภูเขาสันกำแพง ภูเขาพนมดงรัก
- ภูเขาที่แบ่งระหว่างแอ่งโคราชและแอ่งสกลนคร ได้แก่ ทิวเขาภูพาน

2.6.2 วัฒนธรรมและประเพณีท้องถิ่นภาคอีสาน

ภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่มีความหลากหลายทาง ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีแตกต่างกันไปในแต่ละ ท้องถิ่นแต่ละจังหวัด ศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ เป็นตัวบ่ง บอกถึงความเชื่อ ค่านิยม ศาสนาและรูปแบบการ ดำเนินชีวิตตลอดจนอาชีพของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ ได้ เป็นอย่างดี สาเหตุที่ภาคอีสานมีความหลากหลายทาง ศิลปวัฒนธรรมประเพณีส่วนหนึ่งอาจจะเป็นผลมาจาก การเป็นศูนย์รวมของประชากรหลากหลายเชื้อชาติ และมีการติดต่อสัมผัสกับประชาชนในประเทศใกล้เคียง จนก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมขึ้น เช่น ประชาชน ชาวอีสานแถบจังหวัดเลย

หนองคาย นครพนม มุกดาหาร อุบลราชธานี อำนาจเจริญ ที่มีพรมแดนติดต่อกับประเทศลาว ประชาชนของทั้งสองประเทศมีการเดินทางไปมาหากัน ทำให้เกิดการถ่ายทอดและแลกเปลี่ยน ศิลปวัฒนธรรมและ ประเพณีระหว่างกัน ซึ่งเราจะพบว่าชาวไทยอีสานและชาวลาวแถบลุ่มแม่น้ำโขงมี ศิลปวัฒนธรรมประเพณีที่คล้าย ๆ กัน และรูปแบบการดำเนินชีวิตก็มีความคล้ายคลึงกันด้วย รวมทั้ง ชาวเวียดนามที่อพยพเข้ามาในช่วงสงครามเวียดนาม ก็ได้ นำเอาศิลปวัฒนธรรมของเวียดนามเข้ามา ด้วย ถึงแม้ปัจจุบันชาวเวียดนามเหล่านี้ ได้ปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมของ ท้องถิ่นอีสาน (เพื่อให้การ ดำรงชีวิตเป็นไปอย่างราบรื่น) โดยเฉพาะชาวเวียดนามที่เป็นวัยรุ่นในปัจจุบันได้รับการศึกษาที่ดี เหมือนกับชาวไทยทุกประการ จนแทบแยกไม่ออกว่าเป็นคนไทยอีสานหรือคนเวียดนามกันแน่ ส่วน ใหญ่ก็จะเห่อ วัฒนธรรมตะวันตก(เหมือนเด็กวัยรุ่นของไทย) จนลืมวัฒนธรรมอันดีงามของตัวเอง แต่ก็ ยังมีชาวเวียดนามบางกลุ่มส่วน ใหญ่เป็นคนสูงอายุยังคงยึดมั่นกับวัฒนธรรมของตนเองอยู่อย่างมั่นคง ท่านสามารถศึกษารูปแบบการดำเนินชีวิตแบบเวียดนามได้ตามชุมชนชาวเวียดนามในจังหวัดที่กล่าว มาแล้ว ส่วนประชาชนที่อยู่ทางจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ นครราชสีมา มีการติดต่อกันกับ ประชาชนชาวกัมพูชาที่จะรับเอาวัฒนธรรมของกัมพูชามาประยุกต์ใช้ ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว วัฒนธรรม ประเพณีของคนทั้งสองเชื้อชาติก็มีความคล้ายคลึงกันอยู่แล้ว จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าภาคอีสานเป็น ภูมิภาคที่ มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและวัฒนธรรมต่าง ๆ ก็มีความแตกต่างกันตามแต่ละ ท้องถิ่นและแตกต่างจากภูมิภาค อื่น ๆ ของไทยอย่างเห็นได้ชัด ทั้งวัฒนธรรมทางด้านการดำรงชีวิต และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งเราสามารถสังเกต รูปแบบวัฒนธรรมที่ดั่งงามของชาวอีสาน ผ่านทางประเพณีต่าง ๆ ที่ชาวอีสานจัดขึ้นซึ่งสามารถถ่ายทอดวัฒนธรรมอีสานได้ เป็นอย่างดี

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540 : 1) ได้กล่าวถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องนั้นเป็น การแสดงออกซึ่งพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์เสียงของ มนุษย์สามารถแสดงอารมณ์ได้ดีชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีใด ๆ ทั้งในเรื่องของภาษาซึ่งสามารถบอก เรื่องราวต่าง ๆ ได้เริ่มตั้งแต่มีการใช้ภาษาพูด บทเพลงต่าง ๆ นั้นจึงเป็นจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้องเพลงไทยที่มีมาพร้อม ๆ กับมีชาติไทย

รุจิ ศรีสมบัติ (2543 : 1) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาทางร้องเพลงเสภาของครูศิริ วิชเวช กล่าวถึงคำร้องว่า เมื่อออกเสียงคำร้องเป็นทำนอง จะมีความสัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์ใน ภาษาพูดในลักษณะของการดำเนินทำนองที่เคลื่อนที่ไปในแนวเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางคำที่ ต้องการร้องให้ตรงกับเสียงลูกตก ในส่วนของการเอื้อน มีเอื้อนท้ายคำเป็นการเอื้อนที่ให้ตรงกับเสียง ลูกตก เอื้อนระหว่างคำ เป็นการเอื้อนสั้น ๆ ที่อยู่ระหว่างคำร้อง เอื้อนอิสระ เป็นการเอื้อนที่ใช้ทักษะ

แสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง การเอื้อนนี้ลูกตกของทำนองเอื้อนจะตรงกับลูกตกของทำนองเพลงแต่ทิศทางของคำอาจแตกต่างกัน

ภาณุภาค โมกขศักดิ์ (2558 : 185) ได้ศึกษาเรื่องการสืบทอดเพลงไทย การขับร้องเพลงไทยเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งในองค์ประกอบของดนตรีไทย อันเป็นศิลปะประจำชาติไทย แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาติ มีการสืบทอด ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันในราว พ.ศ.2466 มีการประชันวงดนตรีไทยเป็นครั้งแรก จัดขึ้นที่วังบางขุนพรหม มีวงที่เข้าประชันวง 3 วงคือ

1) วงดนตรีประจำวังหลวง เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง มีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นหัวหน้าวง

2) วงดนตรีประจำวังบางขุนพรหม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต มีนางวางทั่ว พาทยโกศล เป็น หัวหน้าวง

3) วงดนตรีประจำวังบูรพาภิรมย์ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นหัวหน้าวง

ศราวุธ โชติจรัส (2563 : 76-84) ได้อธิบายแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงอีสานสมัยนิยม พบว่า มีความเป็นเอกลักษณ์ของแนวทางการประพันธ์เพลง ดังนี้

1) ท่อนแรก ขึ้นต้นบทเพลงต้องโดนใจการโปรยหัวข้อคำหรือถ้าเป็นความเรียงก็คือตัวบทนำ ด้วยคำร้องหรือประโยคคำภาษาอีสาน มีความน่าสนใจตั้งแต่เริ่มแรก และโดนใจผู้ฟังด้วยคำร้องหรือประโยคเด็ด ๆ แต่ถ้าหาประโยคเด็ด ๆ ไม่ได้ก็ต้องใช้ทำนองขึ้นมามีเนื้อร้องให้ไปด้วยกัน ทำให้คนฟังสนใจตั้งแต่เริ่มแรก

2) ท่อนสอง คือ การขยายความจากท่อนแรก เนื้อหาต้องคมชัด การเดินเรื่องให้คนฟังเห็นภาพ หรือเรียกว่าให้มีกลิ่นของเพลงเพื่อให้คนฟังจินตนาการได้ว่าเพลงกำลังพูดถึงอะไรอยู่ เช่น ถ้าเป็นชนบทก็ต้องมีฉากเถียงนาทุ่งข้าว ทุ่งหญ้า ถ้าเป็นเรื่องหนุ่มจีบสาวห้างต้องมีฉากบันไดเลื่อนหรือสิ่งที่มีอยู่ในห้างสรรพสินค้า ถ้อยคำเหล่านี้ต้องมีในเพลงเพื่อให้คนฟังนึกภาพออก ประหยัดคำไม่วกวน คือ การตัดคำฟุ่มเฟือยออก ถ้อยคำที่ใช้แทนตัวผู้หญิงอย่าง เนื้อเย็น เนื้อทอง ทรามวัย ที่หยิบมาใช้อย่างเกินความพอดี ทำให้เปลืองเนื้อที่โดยเปล่าประโยชน์

3) ท่อนสาม คือ ท่อนแยก ซึ่งเปรียบเหมือนท่อนส่งอารมณ์ การใช้คำภาษาไทยให้คุ้มค่าโดยเฉพาะคำใน “ภาษาไทยอีสาน” ทำให้บทเพลงที่สร้างสรรค์เห็นผลชัดเจนขึ้น ท่อนแยกนี้มีความสำคัญมากเพราะทำให้ผู้ฟังจดจำบทเพลง ทำให้คนฟังนึกว่าเป็นเพลงของเขา ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเป็นเพลงนั้นเป็นเพลงแทนตัวเขาได้พร้อมทั้งสอดประสานทำนองลายพื้นบ้านอีสานผสมผสานกับแนว

ดนตรีสมัยใหม่ที่ไพเราะและสนุกสนาน เนื้อเพลงคมชัดด้วยการเล่าเรื่องเห็นภาพ หรือให้มีรสกลืนของบทเพลง เพื่อให้คนฟังเกิดจินตนาการตามการประหยัดคำไม่วกวน ทำให้คนฟังรู้สึกเห็นภาพวิถีชีวิตสังคมอีสานปัจจุบัน

4) ท่อนสุดท้าย อาจสรุปเป็นคำตอบที่ชัดเจน หรือหาคำตอบไม่ได้ต้องทิ้งเป็นคำถามเอาไว้ มีความสำคัญในแง่ของการรับลูกส่งจากท่อนแยก เพื่อให้งานสมบูรณ์พร้อมจบเรื่องราวประทับใจ อาจสรุปเป็นคำตอบที่ชัดเจน หรือหาคำตอบไม่ได้ต้องทิ้งเป็นคำถามเอาไว้ จากหลักการนี้ได้นำมาร้อยคำให้คล้องจองกันให้จำง่าย โดยใช้หลักการสำคัญที่ทำให้บทเพลงอีสานไพเราะน่าฟัง

บทประพันธ์เพลงเสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราบทนี้เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีพรรณนาที่สื่อถึงระยะเวลาของแต่ละยุค โดยกำหนดโครงสร้างของบทเพลงจากกาลเวลาจากในอดีตถึงปัจจุบันซึ่งแบ่งได้ทั้งหมด 3 กระบวน ในแต่ละท่อนก็จะแบ่งรูปแบบอย่างชัดเจน โดยแนวทำนองหลักของแต่ละท่อนได้มาจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ รวมทั้งเทคนิคต่าง ๆ ที่สอดแทรกอยู่ในบทเพลงนี้ นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบของอัตราจังหวะที่ทำให้เกิดความไม่คาดคิดของผู้ฟัง

วิธีการประพันธ์ชี้แนวความคิดการพัฒนาของแนวทำนองหลักซึ่งอยู่ในหลาย ๆ จุดของบทเพลงโดยการนำเสนอทำนองหลักในช่วงนำเสนอของกระบวนเพลงที่ 1 ก็จะมีการพัฒนาแนวทำนองไปสู่การพัฒนา และย้อนความไปสู่กระบวนเพลงที่ 2 ต่อไป แนวทำนองในตอนนำเสนอหลังจากการถอยหลังในกระบวนเพลงที่ 2 จะถูกพัฒนาไปเป็นแนวทำนองในกระบวนเพลงที่ 3 อีกเช่นกัน (ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา และ วีรชาติ เปรมานนท์, 2557 : 1)

คณพล จันทรหอม (2539 : 39) กล่าวถึงจังหวะกับการขับร้องว่า จังหวะคือ การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงออกเป็นระยะ ๆ และต้องดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะเป็นนักร้องหรือนักดนตรีต้องมีความแม่นยำในเรื่องจังหวะ เพราะหัวใจของการบรรเลงหรือการขับร้องอยู่ที่จังหวะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการร้องส่งนั้น ผู้ขับร้องจะต้องแสดงความสามารถแต่เพียงผู้เดียวถ้าร้องจังหวะไม่ดีแล้ว อาจจะทำให้เพลงล่มได้

จิรวรรณ อัญญาวัชร (2534 : 86) ได้ศึกษาการเปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฝ่ายประถม ระหว่างกลุ่มที่สอนโดยการอ่านโน้ต ผลการวิจัยพบว่านักเรียนกลุ่มที่สอนโดยการร้องโน้ต มีทักษะการเป่าขลุ่ย รีคอร์เดอร์สูงกว่านักเรียนกลุ่มที่สอนโดยการอ่านโน้ต

นพทร ปัญญาพิสิทธิ์ (2540 : 348) การเอื้อนเสียงในทำนอง เพลงไทยนั้นครูผู้อาวุโสหลายท่านจะมีวิธีการใช้เสียงด้วยวิธีการแตกต่างกัน เช่น การเอื้อนเสียงที่ใช้เชื่อมระหว่างคำร้อง การเอื้อนเสียงคำร้อง และการเอื้อนเสียงท้ายคำร้องเพื่อให้คำร้องมีเสียงตรงกับเสียงของลูกตกในทำนองทางรับ สอดคล้องกับกายวิชัยของ ถนอมศรี แสงทอง (2540, น. 254) พบว่า

- 1) บทเพลงที่มีเอื้อนจะสามารถแบ่งคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ โดยมีเอื้อนท้ายคำต่อจากกลุ่มคำร้องและมีเอื้อนอิสระระหว่างกลุ่มคำร้อง
- 2) บทเพลงที่ไม่มีเอื้อนอิสระไม่สามารถแบ่งกลุ่มคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ ได้
- 3) คำร้องที่แบ่งเป็นพยางค์ตามเสียงวรรณยุกต์นั้นเมื่อร้องเป็นทำนองแล้วส่วนใหญ่ออกเสียงร้องให้ได้ความหมายโดยออกเสียงตามเสียงวรรณยุกต์นั้น ๆ
- 4) เอื้อนท้ายคำเป็นเอื้อนที่เอื้อนเพื่อให้ลงเสียงลูกตก เมื่อคำร้องที่ตรงกับเสียงลูกตกนั้น ๆ ร้องแล้วไม่ตรงกับเสียงลูกตก
- 5) เอื้อนอิสระเป็นเอื้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นระหว่างกลุ่มคำร้องอาจเป็นการเอื้อนตามทำนองเพลงหรือเอื้อนแตกต่างจากทำนองเพลง

สมพร เฉลียวศิลป์ (2547 : 348) ได้ศึกษาวิธีขับร้อง เพลงในต้นนาคบาตของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน โดยผลการศึกษาพบว่า

- 1) ประวัติเพลง ในต้นนาคบาตมีเพลงจำนวนทั้งสิ้น 29 เพลง พบว่าเป็นเพลงเก่าที่มักใช้ ในการแสดงโขน ละคร เป็นเพลงอัตราสองชั้นและชั้นเดียว มีเพลงหน้าทับปรบไก่ เพลงหน้าทับสองไม้ เพลงหน้าพาทย์และเพลงหน้าทับพิเศษ
- 2) การแบ่งวรรคคำร้อง พบว่าอาจารย์เจริญใจ แบ่งเป็นกลุ่มคำได้มากที่สุด 4 คำ น้อยที่สุด 2 คำ โดยคำนึงถึงความสละสลวยและความหมายตามบทประพันธ์
- 3) ช่วงการหายใจ พบว่าอาจารย์เจริญใจ จะหายใจบริเวณ ท้ายวรรคเอื้อนก่อนจะถึงคำร้อง และท้ายคำร้องก่อนจะเริ่มเอื้อนในวรรคต่อไป ช่วงสั้นที่สุดของการหายใจนับได้ 1 ห้องเพลง และช่วงยาวที่สุดของการหายใจนับได้ 3 ห้องเพลงของจังหวะ 2/4
- 4) เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง พบว่าอาจารย์เจริญใจ ออกเสียงตรงเมื่อคำร้องและทำนองสอดคล้องกัน ในกรณีที่ทำนองและคำร้องเมื่อเปล่งเสียงตรงแล้วทำไม่ได้ ก็จะใช้วิธีการ

ผันเสียง และท่านยังใช้วิธีบังคับให้เสียงสั้นและยาว การควบคุมเสียงเบาและดัง ประยุกต์ให้เกิดความไพเราะ ยิ่งขึ้น

5) เทคนิคในการเอื้อน พบว่าอาจารย์เจริญใจ ใช้คำที่ไม่มีความหมาย เอื้อน ใน 29 เพลง จำนวน 19 คำ ทำนองเอื้อนจะผันแปรไปตามทำนองเพลงแต่ละเพลง ลักษณะเด่นของการเอื้อนอยู่ที่การบังคับเสียงให้เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องนุ่มนวล กรณีที่ทำนองซ้ำหลายเที่ยวอาจารย์จะเปลี่ยน ทำนองเอื้อนอย่างน่าสนใจยิ่ง ความพิเศษของการขับร้องเพลงในต้นาคบาศ ของอาจารย์เจริญใจ จะอยู่ที่การเปล่งเสียงคำร้องและเอื้อนอย่างวิจิตรบรรจงสอดคล้องไปกับเนื้อเพลงและอารมณ์ของเพลง

นอกจากนี้ มีงานวิจัยสร้างสรรค์ศิลป์ของกิตตินันท์ ชินสำราญ (2560 : 56) ได้วิจัยเพื่อค้นหาเทคนิคพิเศษในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ของไทย โดยการค้นคว้าข้อมูลด้านสรีระวิทยาการกำเนิดเสียงร้องจากหนังสือและตำรา ด้านการขับร้อง เก็บข้อมูลด้านเทคนิคการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ไทยโดยการสังเกตวิธีการขับร้องของนักร้องกลุ่มตัวอย่างจากสื่อบันทึกเสียงและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อน ๆ ข้อมูลที่ได้ทั้งหมดนำมาทำการทดลอง วิเคราะห์เปรียบเทียบกับความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาและเทคนิค การขับร้องของตนเองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนสังเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้ด้านเทคนิคการขับร้องบท เพลงร้องศิลป์ไทยที่สามารถจัดหมวดหมู่ตามกระบวนการกำเนิดเสียงของมนุษย์ทั้ง 4 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการหายใจ กระบวนการเปล่งเสียงร้อง กระบวนการสร้างเสียงกังวาน และกระบวนการออกเสียงคำร้อง เพื่อใช้เป็นพื้นฐานความรู้ในการขับร้อง รวมถึงเป็นแนวทางในการใช้เสียงร้องถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงใน การแสดงบทเพลงร้องศิลป์ไทย ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

งานวิจัยต่างประเทศ

Koeiaq และ Hill (1967 : 12) ได้สรุปผลการวิจัยเปรียบเทียบผลการเรียนการสอน โดยใช้วิธีวิดีโอเทปกับการสอนจากครูในห้องเรียน ผลการวิจัยปรากฏว่าการเรียนการสอนโดยวิธีวิดีโอเทปมีผลดีกว่าการสอนโดยครู ทั้งนี้อาจเป็นสาเหตุเพราะการสอนทางโทรทัศน์มีการเตรียมตัวที่ดีกว่า

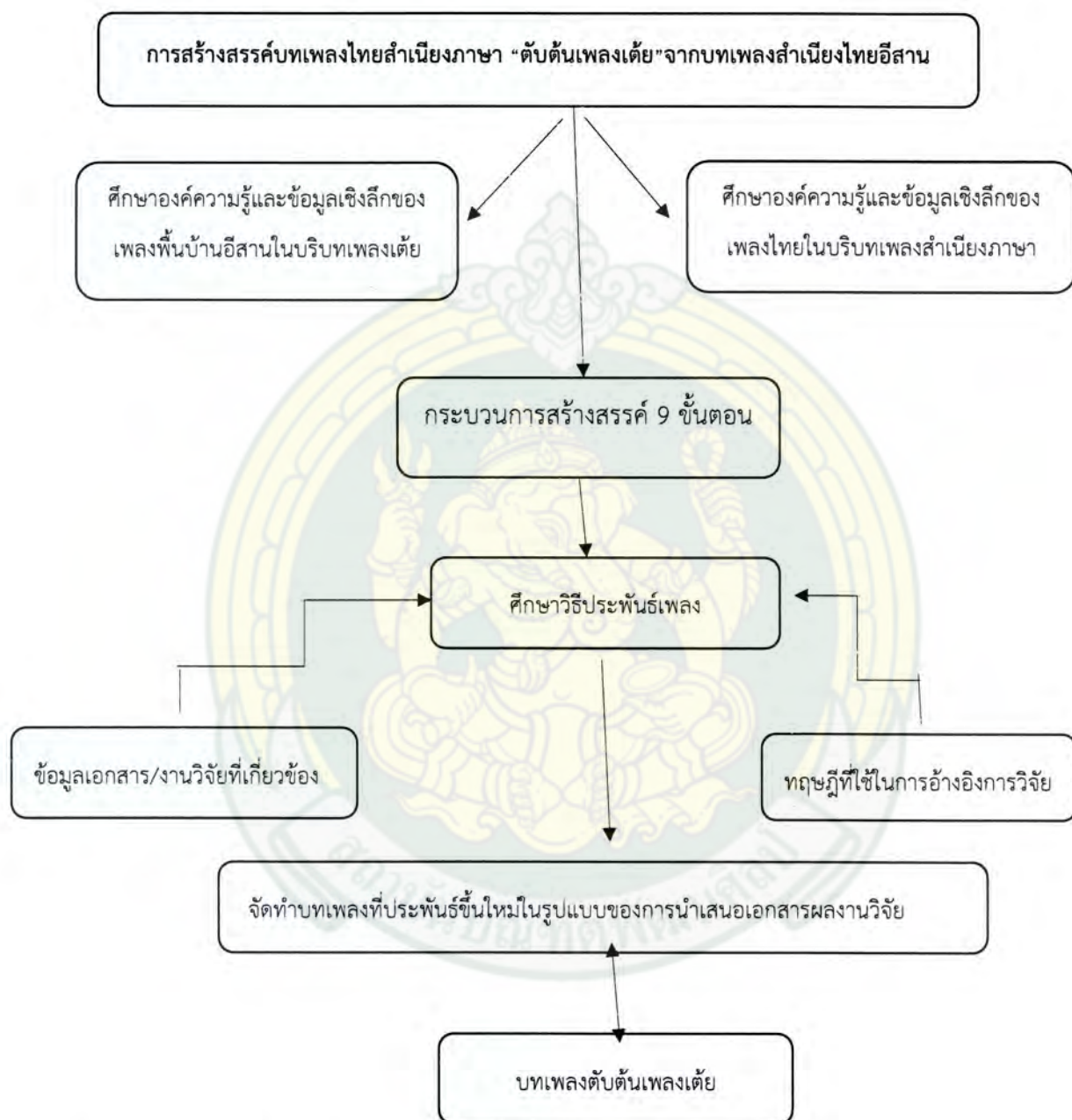
Sisakul (2000 : 1-7) ได้วิจัยเกี่ยวกับการสืบค้นความยืดหยุ่นของเสียงเพลงโดยใช้การวัดความถี่ขั้นพื้นฐานระดับกลางของอัตราส่วนการกระสับกระส่ายและตัวสั้น (ต้นเต้น) ช่วงร้องเสียงหลอก (Detecting Vocal Fatigue in Student Singers Using Acoustic Measures of Mean Fundamental Frequency, Jitter, Shimmer and Harmonics-to-voice Ratio) ว่าเสียง (Voice)

เป็นสิ่งที่มีความหมายของคน ส่วนมากใช้สื่อสารทางความคิด ความปรารถนา และความต้องการผ่านเสียง ยิ่งกว่านั้นยังมีอาชีพหลายชนิดที่ต้องใช้ความสามารถในการออกเสียง และหากเกิดปัญหาในการใช้เสียง จะทำให้กระทบกระเทือนกับการดำรงชีพหรืออาชีพของพวกเขาเช่น ครูอาจารย์ หนายความ นักเทศน์ เป็นต้น

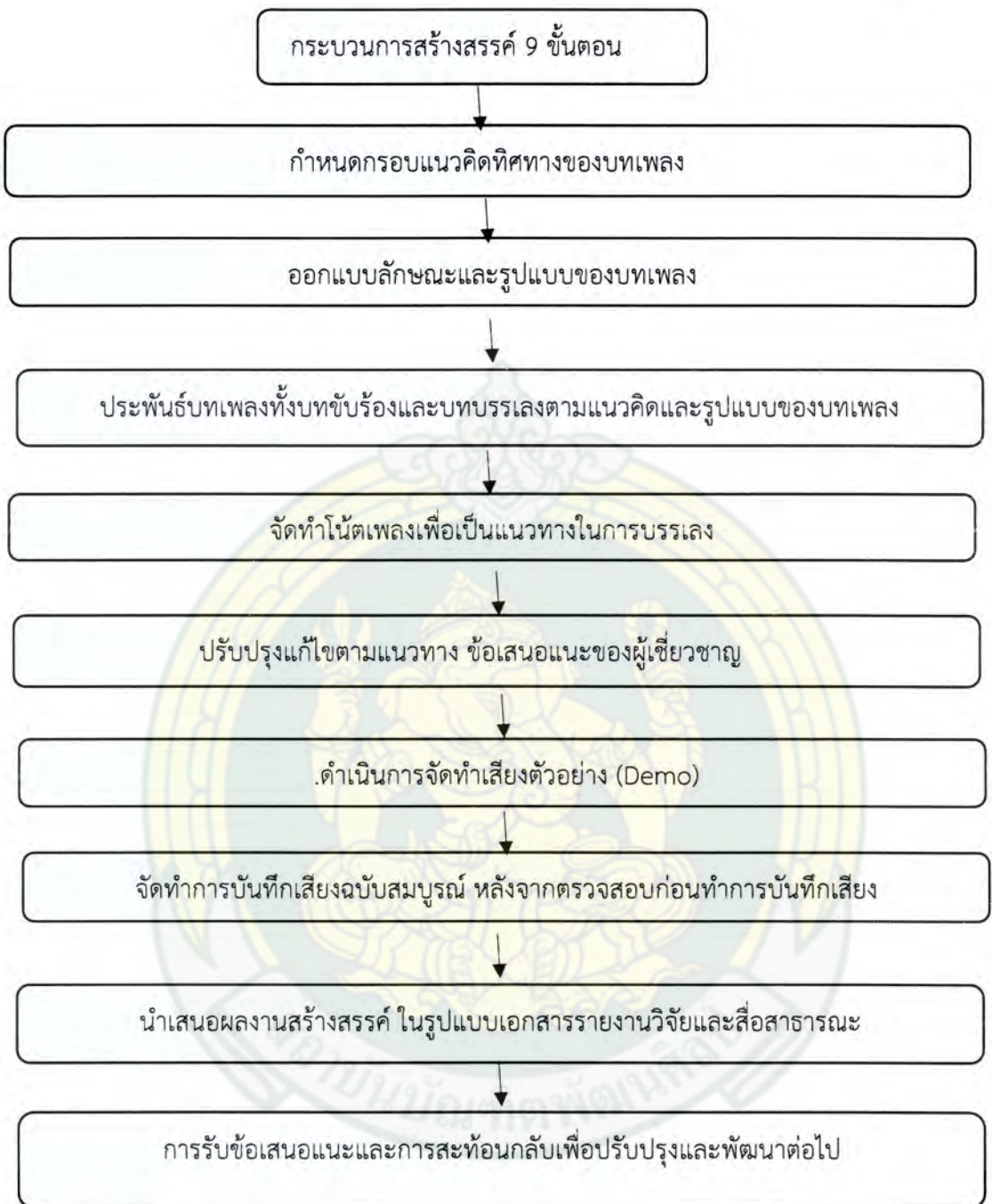
Kuziemski (1977) ได้ศึกษาหาความสัมพันธ์ของความคิดสร้างสรรค์ ของศิลปะการแสดงกับการละเล่นที่ใช้จินตนาการ โดยศึกษากับเด็กระดับ 2 จำนวน 50 คน เป็นเด็กหญิง 25 คน เด็กชาย 25 พบว่า การเล่น ที่ใช้จินตนาการ มีความสัมพันธ์กับความคิดจินตนาการทางศิลปะการแสดง



2.8 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 2.2 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ 9 ขั้นตอน

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “บทเพลงไทยสำเนียงภาษา “ดัดด้นเพลงเต้ย” จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ค้นคว้าวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สังเคราะห์ ข้อมูลจากเอกสาร ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง แล้วนำข้อมูลที่ได้ มาจัดกระทำข้อมูล วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล สกัดองค์ความรู้ เพื่อต่อยอดสู่การสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดัดด้นเพลงเต้ย ทั้งนี้ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัยดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย

- 1.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา
- 1.2 ขอบเขตด้านพื้นที่ทำการวิจัย
- 1.3 ขอบเขตด้านวิธีการวิจัย
- 1.4 ขอบเขตด้านเวลา
- 1.5 ขอบเขตด้านบุคลากร

2. วิธีการดำเนินงานวิจัย

- 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.3 การจัดกระทำข้อมูล
- 2.4 การตรวจสอบข้อมูล
- 2.5 การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล
- 2.6 การนำเสนอข้อมูล

3. การสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดัดด้นเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน

4. การนำเสนอผลการวิจัยและการสร้างสรรค์บทเพลงสำเนียงภาษา ดัดด้นเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน

1. ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัย และสร้างสรรค์บทเพลงครั้งนี้ ผู้วิจัย ได้แบ่งขอบเขตของการวิจัยดังนี้

1.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดเนื้อหาการวิจัย เพื่อทำการศึกษาวิจัยดังนี้

1) ศึกษา เพลงไทย ในขอบเขตเพลงไทยเดิม ในบริบทของเพลงตับ และเพลงตับตันเพลงฉิ่ง นอกจากนี้ ศึกษาขอบเขตเพลงพื้นบ้านอีสานในภาพรวมของทั้งอีสานเหนือและอีสานใต้ ภูมิเพลงไทยอีสาน

2) สร้างสรรค์บทเพลงตามกระบวนการสร้างสรรค์ 9 ขั้น อันได้แก่

- (1) กำหนดกรอบแนวคิดทิศทางของบทเพลง
- (2) ออกแบบลักษณะและรูปแบบของบทเพลง
- (3) ประพันธ์บทเพลงทั้งบทขับร้องและบทบรรเลงตามแนวคิดและ

รูปแบบของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น

- (4) จัดทำโน้ตเพลงเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง
- (5) ปรับปรุงแก้ไขตามแนวทางข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ
- (6) ดำเนินการจัดทำเสียงตัวอย่าง (Demo)
- (7) จัดทำการบันทึกเสียงฉบับสมบูรณ์ หลังจากตรวจสอบครั้งสุดท้าย
- (8) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบเอกสารรายงานวิจัยและสื่อ

สาธารณะ

- (9) การรับข้อเสนอแนะและการสะท้อนกลับเพื่อปรับปรุงและพัฒนา

ต่อไป

1.2 ขอบเขตพื้นที่ทำการวิจัย

พื้นที่ในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยทำการศึกษา บริบทของดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือและอีสานใต้ รวมทั้งบทเพลงของดนตรีไทย แล้วสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นมา 1 ชุดที่เรียกตามลักษณะ การประพันธ์เพลงว่าเพลงตับ 1 ตับ

1.3 ขอบเขตด้านวิธีวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวิธีวิจัยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยได้
 ทำการศึกษา ค้นคว้าวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพแล้วนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยเป็น
 แนวทางในการสร้างสรรค์ ประพันธ์เพลง 1 ชุด

1.4 ขอบเขตด้านเวลา

ระยะเวลาในการทำวิจัยครั้งใช้เวลา 1 ปี โดยเริ่มตั้งแต่เดือน ตุลาคม 2563 ถึงกันยายน
 2564

1.5 ขอบเขตด้านบุคลากร

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัย ใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง(Purposive Sampling)
 ได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการพิจารณาเลือกกลุ่มตัวอย่างตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแบ่งกลุ่ม
 ตัวอย่างบุคลากรผู้ให้ข้อมูล (Informants) เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1.5.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก(Key Informants) หรือกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ
 ประกอบด้วยกลุ่ม ศิลปินแห่งชาติ ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ ประชาชนศิลปิน และนักวิชาการ

กลุ่มนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในการเลือกผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทั้งศิลปินแห่งชาติ
 สาขาศิลปะการแสดง ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ครูภูมิปัญญา ผู้เชี่ยวชาญในการประพันธ์เพลง
 นักวิชาการ ตลอดจน ศิลปินแห่งชาติลาว ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- | | | |
|-------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------|
| (1) นางฉวีวรรณ พันธุ | ศิลปินแห่งชาติ | ฉายา หมอลำ ฉวีวรรณ ดำเนิน |
| (2) นายฉลาด ส่งเสริม | ศิลปินแห่งชาติ | ฉายา หมอลำป. ฉลาดน้อย |
| (3) นางนิตยา รากแก่น | ศิลปินแห่งชาติ | ฉายา บานเย็น รากแก่น |
| (4) นายทรงศักดิ์ ปทุมศิลป์ | ศิลปินแห่งชาติ | |
| (5) ดร.ราตรี บงสิทธิพร | ศิลปินหมอลำ | ฉายาหมอลำภูมิปัญญา ราชินีหมอลำชิง |
| (6) ผศ.ดร. เจริญชัย ขนไฟโรจน์ | ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี | |
| (7) ผศ. ดร.ทินกร อัดไพบูลย์ | ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี | |
| (8) ดร. สมจิต ไสสุวรรณ | ผู้เชี่ยวชาญดนตรีลาว สปป. ลาว | |
| (9) นาย จีรพล เพชรสม | ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย | |

1.5.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ประกอบด้วย กลุ่มศิลปิน นักแสดง นักร้อง นักดนตรี นักประพันธ์เพลงที่มีความเชี่ยวชาญในการปฏิบัติ มีทักษะเฉพาะทางทั้งกลุ่มผู้ปฏิบัติดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน

กลุ่มนี้ผู้วิจัย ได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือก ผู้ที่มีทักษะ เฉพาะทางโดยตรง มีความรู้ความสามารถ ทั้งเชิงปฏิบัติ การประพันธ์ การปรับวง และเป็นผู้มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- (1) ดร.ชัยนารถ มาเพชร
- (2) ดร. โยธิน พลเขต
- (3) ดร.ชยพล เพียรชนะ
- (4) นาง พร ยงดี
- (5) นายชุมเดช เดชพิมล
- (6) นายโฆสิต ดีสม
- (7) นางน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์

1.5.3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Informants) ประกอบด้วยกลุ่มผู้มีความเกี่ยวข้องในการ สนับสนุน การร่วมกิจกรรม ผู้มีบทบาทในบริบทที่สัมพันธ์และเชื่อมโยงกัน ผู้จัดรายการสื่อต่าง ๆ ที่อยู่ในส่วนของการรับฟังผลงานเพลง และผู้สนใจทั่วไป

กลุ่มนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือก ผู้ที่ ปฏิบัติงานให้การสนับสนุน และมีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการดนตรี และการแสดง ซึ่งได้ร่วมกิจกรรม มีความสนใจ และมีบทบาทในการสื่อสารสัมพันธ์ ด้านการ นำใช้ประโยชน์ของเพลงในรูปแบบ ไทยและอีสานมาเป็นระยะเวลาที่เหมาะสม ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- (1) ดร.ณัฐพงษ์ ประทุมชั้น
- (2) ดร.กานนท์ เวชกามา
- (3) รศ.ดร. อรรมย์ จันทมาลา
- (4) รศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

2. วิธีการดำเนินงานวิจัย

2.1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เครื่องมือวิจัยที่สำคัญควรสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย ผู้วิจัย ในฐานะผู้เก็บรวบรวมข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูล รวมถึงการตีความข้อมูล จากกรอบของวัตถุประสงค์ที่มุ่งศึกษา ดังนั้น เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลจึงมีเครื่องมือดังต่อไปนี้

1) แบบสำรวจ (Survey) โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นโดยใช้แบบสำรวจแบบเป็นทางการจากบุคคลทั่วไปทั้งภายในและภายนอกพื้นที่ โดยเฉพาะ บริบทของขององค์ประกอบและกระบวนการ ของข้อมูลวิจัยทั้งหมดในภาพรวม

2) แบบสังเกต (Observation) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) สังเกตการประพันธ์เพลงของศิลปินในบริบทของการวิจัย และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant) สังเกตผู้สนใจในแต่ละกลุ่มของบทเพลง

3) แบบสัมภาษณ์ (Interview) แบ่งเป็นแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ต้องการศึกษาถึงภูมิเพลงอีสาน แบบสัมภาษณ์ แบบไม่มีโครงสร้าง (Un structured Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ ศึกษาถึงการสร้างสรรค์บทเพลง

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ดำเนินการสองส่วน คือ การศึกษาข้อมูลเอกสาร การศึกษาข้อมูลภาคสนาม รายละเอียดดังนี้

1) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร เป็นการศึกษาค้นคว้าเอกสาร ทั้งที่เป็นเอกสารในชั้น ปฐมภูมิ และทุติยภูมิ

2) การสัมภาษณ์ เป็นเก็บข้อมูลวิจัยด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา ทั้งที่เป็นแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง

2.3 .การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัย นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย แล้วสรุปข้อมูลตามเครื่องมือที่ได้จัดทำขึ้น เพื่อทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ แล้วดำเนินการในขั้นตอนต่อไป

2.4 การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการตรวจสอบความแม่นยำ (Validity) และความน่าเชื่อถือ(Reliability)ของข้อมูล ทั้งนี้ ควรมีการตรวจสอบโดยใช้วิธีการทางการวิจัย ในรูปแบบที่ถูกต้อง เหมาะสม ทำการทดสอบแบบสามเส้า (Tri-Angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

2.5 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้ศึกษาเอกสาร และการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยแบ่งเป็น ได้ดังนี้

- 1) นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและข้อมูลสนามที่ทำการวิเคราะห์ข้อมูลแล้ว มาสังเคราะห์ประเด็นตามหัวข้อวิจัย โดยให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมาย ในบริบทของภูมิเพลงอีสาน
- 2) นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์แล้วมาสังเคราะห์ ในประเด็นของการประพันธ์เพลง ได้แก่

(1) ศึกษาบทเพลงพื้นบ้านอีสาน 4 บทเพลง ได้แก่ เพลงदैยธรรมดา เพลงदैยโขง เพลงदैยพม่า และ เพลงนกไซบินข้ามทุ่งदैยลา

(2) ศึกษาหลักทฤษฎีและการประพันธ์เพลงทั่วไปและศึกษาเฉพาะกรณีเพลงไทยสำเนียงภาษาและเพลงพื้นบ้านอีสาน

3) สร้างสรรค์ บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดันตันเพลงदैยจากภูมิเพลงไทยอีสาน ผู้วิจัย กำหนดกระบวนการประพันธ์เพลง ไว้ทั้งหมด 9-ขั้น ได้แก่

- (1) กำหนดกรอบแนวคิดทิศทางของบทเพลง
- (2) ออกแบบลักษณะและรูปแบบของบทเพลง
- (3) ประพันธ์บทเพลงทั้งบทขับร้องและบทบรรเลงตามแนวคิดและรูปแบบของบทเพลง
- (4) จัดทำโน้ตเพลงเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง
- (5) ปรับปรุงแก้ไขตามแนวทางข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ
- (6) ดำเนินการจัดทำเสียงตัวอย่าง (Demo)
- (7) จัดทำการบันทึกเสียงฉบับสมบูรณ์ หลังจากตรวจสอบครั้งสุดท้าย
- (8) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ในรูปแบบเอกสารรายงานวิจัยและสื่อสาธารณะ
- (9) การรับข้อเสนอแนะและการสะท้อนกลับเพื่อปรับปรุงและพัฒนาต่อไป

ดังนั้นในขั้นตอนการสร้างสรรค์บทเพลงนี้ ผู้วิจัย ได้ มีการกำหนดแผนงานให้เป็นไปตามกระบวนการเพื่อให้สามารถบรรลุตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ในการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ในงานวิจัยนี้

2.6 นำเสนอเอกสารผลงานวิจัย บทเพลงสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน

ผู้วิจัยทำการศึกษาผลรวมทั้งหมด ของข้อมูล เพื่อสรุปผลการวิเคราะห์ เป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้ระบุไว้ โดยนำเสนอข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์(Descriptive Analysis) แล้วจัดทำเป็นรูปเล่มรายงานการวิจัย ทั้งในลักษณะรูปแบบเอกสารและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดการนำเสนอเป็นเอกสารไว้ 6 บทดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2.บททวนวรรณกรรม

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย

บทที่ 4 ภูมิเพลงไทยอีสาน

บทที่ 5 บทเพลงสำเนียงภาษาบทเพลงสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ภูมิเพลงไทยอีสาน

1. ดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ

อีสานเหนือ เป็นดินแดนที่มีวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่ใหญ่ที่สุดของชาวอีสาน นั่นคือ วัฒนธรรม หมอลำ หมอแคน ซึ่งมีวัฒนธรรม พิเศษ เฉพาะตัว ภาษาที่ใช้นิยมใช้ภาษาพื้นบ้านอีสาน ที่เรียกว่า ภาษา “ไทย-ลาว” เป็นส่วนใหญ่ มีชนกลุ่มน้อยเท่านั้นที่ใช้ภาษาเฉพาะท้องถิ่นของตน ที่เรียกว่า ภูไทย แสก ย้อ โส้ และ โย้ย ซึ่งมีลักษณะของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านที่แตกต่างออกไปตามลักษณะของกลุ่มวัฒนธรรม

กลุ่มอีสานเหนือ ได้แก่ บริเวณที่เรียกว่า “แอ่งสกลนคร” ซึ่งเป็นบริเวณที่สูงและมีภูเขาทางตอนใต้ และตะวันตก ไปจรดแม่น้ำโขงตอนเหนือและตะวันออก โดยมีเทือกเขาภูพานขวางกั้น แบ่งบริเวณนี้ออกเป็นที่ราบตอนบน จึงเรียกว่า “แอ่งสกลนคร” ประกอบด้วย 14 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม หนองคาย อุดรธานี สกลนคร มหาสารคาม ร้อยเอ็ด เลย มุกดาหาร ยโสธร อุบลราชธานี และอำนาจเจริญ โดยในกลุ่มอีสานเหนือ มีการสืบทอดวัฒนธรรม 2 กลุ่มวัฒนธรรมด้วยกัน กล่าวคือ

1) กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำหมอแคน เป็นกลุ่มที่ใช้แคนเป่าประกอบการลำและการละเล่นพื้นบ้านอื่น ๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะเน้นให้เห็นความสำคัญของการลำแคน และวัฒนธรรมกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่มีอยู่ทั่วไปในกลุ่มชนที่ใช้ภาษาถิ่นอีสาน เช่น แถบจังหวัดขอนแก่น ชัยภูมิ มหาสารคาม ยโสธร ร้อยเอ็ด หนองคาย อุดรธานี อุบลราชธานี และอำนาจเจริญ

2) กลุ่มวัฒนธรรมชาวผู้ไทวัฒนธรรมลำปีแคน ซึ่งเป็นกลุ่มที่เป็นชนกลุ่มน้อยที่มีวัฒนธรรมเฉพาะตัวพิเศษไปจากชนกลุ่มใหญ่ในแถบอีสานเหนือ เนื่องจากภาษาพูดเป็นภาษาที่ใช้ เพราะกลุ่ม วัฒนธรรมทางด้านดนตรี การแสดง มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่ม เช่น บางส่วนแถบ จังหวัดกาฬสินธุ์ นครพนม สกลนคร และบางจังหวัดที่มีชนกลุ่มน้อย ชาวแสก ชาวย้อ ชาวโส้ และชาวโย้ย เป็นต้น

การศึกษาดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสานเหนือ ในที่นี้ เป็นการศึกษา ตามลักษณะเอกลักษณ์ภาษา และวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นมีประเด็นศึกษา ดังนี้

1.1 เครื่องดนตรี (Music Instrument)

1) เครื่องดีด

- 2) เครื่องสี
- 3) เครื่องตี
- 4) เครื่องเป่า

1.2 ลักษณะการประสมวง (Music Ensemble)

- 1) วงโปงลาง
- 2) วงพินแคนซอ
- 3) วงแคนวง
- 4) วงกลองยาว
- 5) วงดนตรีผู้ไท
- 6) วงมโหรีอีสาน
- 7) วงดนตรีประกอบหมอลำ

1.3 บทเพลงร้อง (Vocal)

- 1) การร้องสรภัญญะ
- 2) การร้องกาพย์เซิ้ง
- 3) เพลงกล่อม
- 4) หมอลำ

ต่อไปนี้จะขอกล่าวถึงรายละเอียดของดนตรีอีสานเหนือ แต่ละประเด็น คือ เครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลงร้อง เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ของการวิจัยในประเด็นวิจัย ภูมิเพลงอีสาน ให้เกิดประโยชน์สำหรับที่จะนำไปใช้ในการ เรียนรู้ และทำความเข้าใจเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานตาม วัตถุประสงค์ต่อไป

1.1. เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องตี เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า

1.1.1 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

1) พิน พินเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการตี มีชื่อเรียกแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น เช่น ซุง ฆากโต้ตง ฆากจับปี มีส่วนประกอบที่เป็นกล่องเสียง และคันพิน ทำด้วยไม้

เนื้ออ่อน เช่น ไม้ขนุน ไม้โมกมัน หรือไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้พยุง เป็นต้น กล้องเสียงสามารถประดิษฐ์เป็นรูปสี่เหลี่ยม มน เป็นรูปทรงกลม หรือทรงรี ก็ได้ โดยทั่วไป จะมีขนาดกว้างประมาณ 25 ซม. หนาราว 7-10 ซม. และยาวประมาณ 30-35 ซม. คันพินยาวประมาณ 40-50 ซม. ปลายคันพินแกะสลักเป็นรูปหัวพญานาคอย่างสวยงาม ก่อนถึงหัวพญานาคจะขุดเป็นร่องลึกสำหรับใส่ลูกบิด ตามจำนวนของสายซึ่งอาจจะมี 2 3 หรือ 4 สาย ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้เล่น สายทำด้วยป่าน ไหม ลวด หรือโลหะการติดพิน นอกจากจะใช้อุปกรณ์การติดที่เรียกว่า ไม้ติด (Pick) ที่ทำจากเขาสัตว์แผ่นบาง ๆ หรือตัวไม้ไผ่เหลาขุดให้บางแล้วคันพินต้องทำคันพิน หรือนมพิน (Flet) โดยใช้ไม้ไผ่ หรือไม้เนื้อแข็ง เขาสัตว์ หรือโลหะ ทำชั้นเสียง แต่ละช่วงเสียงนิยมทำชั้นเสียง คือ เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นระบบ 5 เสียง (Pentatonic) ซึ่งใช้เล่นในเพลงพื้นเมืองดั้งเดิมทั่วไป หรือเล่นลายเพลง (ทำนองเพลง) ต่าง ๆ ได้ แต่ในปัจจุบันนี้ได้พัฒนาช่วงเสียงขึ้นครบทั้ง 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที เพื่อให้สามารถเล่นเพลงในรูปแบบเพลงลูกทุ่ง และเพลงประเภทอื่น ๆ ได้ครบเสียง

2) พินไม้ไผ่ หรือพินบั้งไม้ไผ่ เรียกชื่อแตกต่างกันไปแต่ละท้องถิ่น ตัวพินทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ ช่วงยาวประมาณ 30 ซม. อยู่ระหว่างช่วงข้อไม้ไผ่ 1 ช่วง นำมาเจาะรูด้านหนึ่งแล้วใส่ลูกบิดตามจำนวนสายที่ต้องการ อีกด้านหนึ่งเจาะรูเป็นบั้งพิน และใส่หย่อง เพื่อรองสาย 2 3 หรือ 4 สาย แล้วใช้ติดเหมือนพิน หรือ ซุง

3) พินไห หรือไหซอง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีตทำเสียงในแนวประสานให้ทำนองหลัก มีความไพเราะมากขึ้นเช่นเดียวกับการเล่นกีต้าเบส ในวงดนตรีสากล พินไห หรือไหซอง ประกอบด้วย ไห ซึ่งเป็นไหที่ทำจาก ดินเผาเพื่อใส่อาหาร หรือทำการหมักดองอาหาร เช่น กระเทียมดอง ปลาร้า ปลาจ่อม มะม่วงดอง เป็นต้น ไหที่จะนำมาทำเครื่องดนตรีชนิดนี้ ต้องล้างให้สะอาด ตากให้แห้ง คัดใบที่กล้องเสียงได้ขนาดลดหลั่นกัน นิยมใช้สามใบ หรืออาจจะ 5 ใบ ตามต้องการ นำยางยืดซึ่งปากไห ไม่ให้หย่อน หรือตึงเกินไปให้ได้เสียงไพเราะกังวาน ตามระดับเสียงที่จะเป็นเสียงแนวเบสให้กังวณ เวลาเล่นใช้มือตึงเส้นยางยืดที่ซึ่งไว้บนปากไห ส่วนใหญ่จะใช้ผู้หญิงเล่น โดยมีการพ้อนรำไปด้วยในขณะที่ตีไห ปรากฏในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานในราวปี 2520 โดยอาจารย์จิรพล เพชรสม และคณะ ได้คิดนำมาใช้ในวงดนตรี เข้าใจว่าเพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจจากผู้ชมมากกว่าต้องการเสียงทำนองประสานจากพินไห หรือไหซอง เนื่องจากมีลีลา การร่ายรำตีไหหลายหลายรูปแบบอย่างสวยงาม

4) หุ่น (หีน หรือ หีน) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่แปลกกว่าเครื่องตีอื่น ๆ เนื่องจากเวลาบรรเลงจะใช้ปาก และกระพุ้งแก้ม เป็นกล้องเสียงและเมื่อเปิดปาก ปิดปากจะได้เสียงที่

แตกต่างกันไป โดยปกติสามารถทำนองได้เพียง 2 – 3 เสียงเท่านั้น บางท้องถิ่นอาจเรียกว่า หุ่น หรือ อาจเรียกว่า หิน จิ้งห่อง หรือโกย แถบอีสานใต้เรียกว่า “อังกุยจ” ทำด้วยไม้ไผ่มีขนาดเล็ก หรือใหญ่ ตามความเหมาะสม และต้องพองเหมาะกับการประกบลิ้นหุนเข้ากับปากด้วย ดังนั้น โดยทั่วไปมีความ ยาวประมาณ 12-15 ซม. หน้า ½ ซม. และกว้าง 1.5 ถึง 2 ซม. ตรงกลางเจาะเจาะร่องเป็นลิ้นในตัว แบบลิ้นเดียว ปลายด้านหนึ่งเป็นที่จับส่วนอีกด้านหนึ่งเป็นที่ติดโดยใช้นิ้วหัวแม่มือ หรือนิ้วชี้ติด ส่วนกลางของหุ่นที่ทำเป็นลิ้นนั้นจะเป็นที่ประกบปากเพื่อเปิดปิดทำให้เกิดเสียง ระบบเสียงเป็นอิสระ ขึ้นอยู่กับการเปิด-ปิดกระพุ้งแก้ม และความกว้าง-แคบ ของปากผู้บรรเลง ส่วนใหญ่นิยมบรรเลงเดี่ยว หรือบางครั้งจะบรรเลงเป็นหมู่เฉพาะหุ่น บรรเลงรวมกันหลายคน แต่ไม่ยิมนำมาบรรเลงเข้ากับวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

1.1.2 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี

ซอ ซอเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้คันชักสีที่ตัวกะโหลกซอเพื่อทำให้เกิดเสียงโดยมี ส่วนประกอบ คือ

- 1) กะโหลกซอ ทำด้วยวัสดุชนิดต่าง ๆ เช่น กะลามะพร้าว กระจับปี่ หน้าซอซึ่ง ด้วยหนังสัตว์ เช่น หนังงูเหลือม หนังวัว เจาะรูกะโหลกซอไว้ใส่คันทวน
- 2) คันทวน ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ยาวประมาณ 60-65 ซม. วางแนวตั้งเพื่อสอดใส่ กะโหลกซอ ปลายด้านบนจะใส่ลูกบิด เพื่อร้อยสายมี 3 สาย
- 3) คันชัก ทำด้วยไม้เหลากลม เส้นผ่าศูนย์กลางราว 10 ซม. ยาวประมาณ 50 ซม. เจาะรู 2 ข้าง เพื่อร้อยหางม้า ประมาณ 100-150 เส้น (ปัจจุบันใช้สายเอ็นขนาดเล็ก)
- 4) สายซอ ทำด้วยสายลวด เช่น สายลวดเบรครถจักรยาน
- 5) หย่อง ทำด้วยไม้เหลาแบน ๆ สั้นๆ ตั้งไว้ที่หน้าซอ เพื่อให้สายซอซึ่งผ่านทำให้เกิดเสียงดังชัดเจนขึ้น
- 6) ลูกบิด ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง 2 อัน ผ่านคันทวนที่เจาะรู 2 รู สำหรับขึงสายโดยสาย จะผูกไว้ที่ลูกบิด และผ่านลงไปที่ยึดดอกแล้วลงไปที่ยึดคันทวนด้านล่าง

ซออีสาน มีชื่อเรียกหลายชนิด ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ใช้ทำกะโหลกซอ เช่น หากใช้ กะลามะพร้าวทำกะโหลกซอ เรียกว่า ซอกะโป หากใช้กระจับปี่หรือปี่ทำกะโหลกซอ เรียกว่า ซอ กระจับปี่ หรือ ซอปี่ บางครั้งอาจจะใช้ไม้ไผ่ 1 ปล้อง คล้ายกับการทำพิณไม้ไผ่ แต่ใช้ขึงสาย 2 สาย

และใช้คันชักสีที่สาย เรียกว่า “ซอบังไม้ไผ่” หรือ “ซอผู้ไท” โดยมีคันชักอิสระ อยู่นอกสายถ้าเป็นซอ กะโป หรือซอกระป๋อง คันชักจะอยู่ระหว่างสายในตัวซอ แต่ถ้าซอปี่บ และซอบังไม้ไผ่คันชักอยู่นอกตัว ซอ

1.1.3 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่นิยมนำมาบรรเลงในดนตรีอีสานเหนือนั้นมีทั้งที่ ประกอบจังหวะโดยเฉพาะเช่น กลอง หมากก๊ับแก๊บ ฉิ่ง ฉาบ พังฮาด ส่วนอีกประเภทหนึ่ง คือ เครื่อง ตีที่ทำทำนอง เช่น โปงลาง มีรายละเอียด ดังนี้

1) โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีชื่อเรียกตามท้องถิ่นอีสานมีหลาย ชื่อ เช่น หมากกลิ้งกล่อม หมากเตี๊ยะเต็น หมากเต็ดเต็ง หรือ หมากเกราะลอ (ขอลอ) หมากโต๊ดโตง ลูกโปงลางมีลักษณะเป็นท่อนไม้กลมทำจากไม้มะหาดที่แห้งสนิทเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5- 8 ซม. ถากตรงกลางทั้ง 2 ด้าน เพื่อปรับระดับเสียง โปงลางมี 12-13 ลูก สามารถทำให้เกิดเสียงในระบบ 5 เสียง (Pentatonic) คือ เสียง โด เร มี ซอล ลา ลูกโปงลางแต่ละลูกมีความยาวลดหลั่นกัน ผู้รวมกัน ด้วยเชือก โดยเจาะรูทั้ง 2 ด้าน ของลูกโปงลางแล้วร้อยเชือกผ่านไปแต่ละลูกจนรวมกันเป็นผืน เวลาตี จะใช้แขวนโยงไว้กับเสา โดยนิยมเอาลูกโปงลางลูกใหญ่แขวนไว้ด้านบน และเรียงลงมาจนถึงลูกเล็ก สุดแขวนไว้ด้านล่าง การบรรเลงจะใช้ผู้ประเลง 2 คน คนหนึ่ง (นั่งด้านซ้ายมือ) บรรเลงทำนอง (Melody) อีกคนหนึ่ง (นั่งด้านขวามือ) จะบรรเลงแนวประสาน (เรียกว่าตีเสฟ) และทำจังหวะบรรเลง เสียงต๊ต หรือเสียงสร้อย โดยตีในลักษณะชั้นคู่เสียง (Chord) ส่วนใหญ่จะตีเป็นชั้นคู่ 5 คือ เสียง ลา และเสียง มี พร้อมกันส่วนประกอบที่สำคัญของโปงลาง คือ

(1) ผืนโปงลาง ประกอบด้วยลูกโปงลาง จำนวน 12-13 ลูก ลูกใหญ่ที่สุด เส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 80 ซม. ยาว 60 ซม. ลูกเล็กสุดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5 ซม. ยาว 27 ซม. ลูกโปงลางจะเจาะรูทั้ง 2 ด้านห่างจาก เจาะรูทั้ง 2 ด้าน ห่างจากปลายสุดแต่ละด้าน 7 ซม. ร้อย ด้วยเชือกขนาด 2.5 หุน สำหรับไม้ที่ถือว่าเสียงดี และเสียงไพเราะกังวานที่สุดคือไม้มะหาด แต่ ปัจจุบันนี้หายากมากขึ้น จึงมีผู้นิยมนำไม้ชนิดอื่นมาทำแทนบ้าง เช่นไม้หมากเหลียม ไม้สมอป่า ไม้ พยุง ไม้ประดู่ และไม้ขนุน ซึ่งได้คุณภาพของเสียงแตกต่างกันไป

(2) ขาโปงลาง ในสมัยก่อนที่ยังไม่นำโปงลางเข้ามาบรรเลงร่วมวงดนตรีนั้น นัก ดนตรินิยมบรรเลงโดยแขวนโปงลางไว้กับเสา ส่วนอีกด้านหนึ่งจะผูกติดไว้กับพื้น หรือใช้ขาเกี่ยวไว้ แต่ เมื่อนำโปงลางมาบรรเลงร่วมวงดนตรี จึงนิยมแขวนไว้กับขาโปงลาง เพื่อให้สะดวกในการตี การ

เคลื่อนย้าย และบรรเลงร่วมกับวงดนตรีได้ จึงจัดทำขาโปงลางขึ้น โดยมีความสูงประมาณ 1 เมตร ยาว 1 เมตร ตั้งได้ฉากกันโดยส่วนล่างนั้นทำเป็นสามเหลี่ยมวางราบกับพื้นสามารถแขวนโปงลางลูกใหญ่ไว้ข้างบน และลูกเล็กกลดหลั่นลงมาแขวนไว้ข้างล่าง

(3) ไม้ตีโปงลาง ไม้สำหรับตีโปงลางส่วนใหญ่เป็นไม้ชนิดเดียวกันกับที่ทำลูกโปงลางยาวประมาณ 20-25 ซม. ทำหัวไม้ตีเป็นแบบกลม หรือแบน หรือแบนหัวโค้งก็ได้ ที่นิยมในปัจจุบัน จะเป็นแบบหัวโค้ง เพราะสามารถเคลื่อนไหวได้รวดเร็วไม่ไปสะดุดลูกโปงลางลูกอื่น ๆ

2) กลอง กลองอีสานมีอยู่หลายชนิดมีทั้งที่บรรเลงในวงดนตรีหรือ ใช้ตีเฉพาะเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น

(1) กลองตั้ง เป็นกลองที่ซึงหนึ่งหน้าเดียว หุ่นกลองทำด้วยไม้ ทรงกลมข้างในกลวงเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 54-55 ซม. ความหนาของตัวกลองประมาณ 30-40 ซม. ใช้ตีเข้าชุดกับกลองยาวจึงเรียกกลองชุดนี้ว่ากลองชุดอีสาน ซึ่งมีกลองตั้งสำหรับลงจังหวะหนักและเป็นจังหวะลูกตกของบทเพลง

(2) กลองคຸ້ມ กลองຕີ หรือกลองເຟล เป็นกลองสองหน้าคล้ายกลองทัดของภาคกลางขึ้นหนึ่งสองหน้า ใบขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 50 - 55 ซม. หนาประมาณ 30-40 ซม. ใช้ในขบวนแห่ บางครั้งอาจใช้คานหามเดินตีในขบวนแห่ เสียงดังฟังไปไกลมากมีใช้ในวัดเรียกว่ากลองເຟล ตีบอกสัญญาณ

(3) กลองยาวอีสาน เป็นกลองที่ซึงหนึ่งหน้าเดียว หุ่นกลอง ทำด้วยไม้ ไม้ขนุน ถือว่าดีที่สุด ชุดเป็นโพรงกลวงข้างในกลอง หน้ากลอง ซึงด้วยหนังวัว หรือหนังควายแล้วใช้เชือกซึงหนังยึดกับตัวกลอง ส่วนอีกด้านหนึ่ง ที่เรียกว่า “ตีนกลอง” จะกลวงแล้วตรงกลางกลองจะคอดสำหรับเข้าเอวได้พอดี และเกิดความไพเราะ การบรรเลง อาจนำไปบรรเลงร่วมกับกลองตั้ง เป็นชุดกลองยาวอีสาน โดยมีกลองตั้ง 1 ใบ กลองยาว 4 ใบ หรืออาจจะนำไปบรรเลงโดยเฉพาะกลองยาว ในพิธีแห่ต่าง ๆ ซึ่งเรียกว่า “วงกลองยาว” เพื่อเข้าขบวนแห่

(4) กลองເສັງ กลองຈິງ (กลองกິง) กลองແຕ່ เป็นกลองประเภทซึงหนึ่งสองหน้า มีชื่อเรียกได้หลายชื่อ เช่น กลองເສັງ (ເສັງ แปลว่า แข่งขันกัน) กลองຈິງ (กลองกິง) (กິงแปลว่า 1 หรือ อันเดียวกัน) หรือกลองແຕ່ กลองชนิดนี้มีขนาดต่าง ๆ กัน ตั้งแต่ยาวประมาณ 50 ซม. จนถึง 150 ซม. โดยทั่วไปขนาดประมาณ ด้านหน้า เส้นผ่าศูนย์กลาง 18 ซม. ด้านหลังขนาดเส้น ผ่าศูนย์กลาง 15 ซม.

ความยาวของกลอง 36 ซม. ชุดหนึ่งมีอยู่ 2 ลูก ใช้ไม้มะขาม หรือไม้เค็ง (ต้นหยี) เหลาเล็ก ๆ ทุ่นตะกั่ว ที่หัว สำหรับเป็นไม้ตีเสียงดังมาก

(5) หมากกับ กรับคู่ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะทำจากไม้เนื้อแข็ง หนา ประมาณ 2 ซม. กว้างประมาณ 50 ซม. ยาวขนาดแบบสั้น หรือแบบยาว ถ้าแบบยาวประมาณ 30 ซม. ถ้าแบบสั้นประมาณ 17 ซม. ชุดหนึ่ง มี 2 คู่ ใช้ตีประกอบกัน หรือตีใส่ฝ่ามือ

(6). หมากขอลอ (เกราะ) หมากขอลอ หรือเกราะ เป็นเครื่องตี ที่ใช้ตีให้เป็น สัญญาณมาแต่โบราณ อาจนำมาเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำจากไม้เนื้อ แข็งเป็นแผ่นเจาะรูร้อยเชือกสำหรับแขวนหรืออาจจะใช้ไม้ไผ่ 1 ปล้อง บากเป็นช่องเสียงโพล่ง ใช้ไม้ เนื้อแก่นเล็ก ๆ คล้ายฆ้องติดลงไปปล้องไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็งเป็นการใช้จังหวะ

(7) พางฮาด/ผางฮาด หรือฟ้างฮาด เป็นฆ้องที่ใช้มาแต่โบราณ ปัจจุบันยังเห็น มีใช้ในวงดนตรีประกอบการฟ้อนกลองตุ้ม หรือฟ้อนซวยมือ หรือฟ้อนภูไท ลักษณะคล้ายฆ้องโหม่ง แต่ไม่มีปุมตรงกลางเหมือนฆ้องทั่วไปมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 40 ซม. ทำด้วยโลหะผสมหล่อเป็น รูปวงกลมแบบราบไม่มีปุม ใช้ไม้หุ้มนมตีมีเสียงดังพางฮาด/ผางฮาด/ จึงเรียกชื่อกลองชนิดนี้ว่า พาง ฮาด /ผางฮาด หรือฟ้างฮาด

(8) ฆ้องโหม่ง เป็นฆ้องขนาดเล็ก ใช้ตีประกอบจังหวะ ทั้งในกระบวนแห่ ใน วิธีการ และบรรเลงในวงดนตรีที่สอดคล้องประสานกับเสียงกลองดัง คำร้องที่ว่า มง มง มง มง ตุ่มมง ตุ่ม มง ตุ่ม มง เป็นสัญลักษณ์บอกถึงความสนุกสนาน หากจะตีบอกสัญญาณถึงงานบุญเอาโชคเอาชัยจะ ได้ยินเสียง หุ่ย หุ่ย เป็นเสียงของฆ้องในขนาดใหญ่กว่าฆ้องโหม่งที่มีชื่อว่า ฆ้องหุ่ยหรือฆ้องหมุย หรือ ฆ้องชัย

(9) ฉิ่ง ฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่สามารถควบคุมจังหวะให้บรรเลงซ้ำเร็ว ตามที่ต้องการใช้ตีประกอบในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน บางครั้งจะเรียกว่าสิ่ง เสียงฉิ่ง จะแหลมใส ไม่ทุ้ม ต่ำ เท่าเสียงฉิ่งทางภาคกลางเนื่องจากตัวฉิ่งจะเบา และบางกว่า ส่วนใหญ่จะตีในจังหวะเร็วรุกเร้าใจ

(10) ฉาบเล็ก หรือชาวอีสานอาจเรียกว่าสาบ หรือแส่ ใช้ตีประกอบจังหวะ ดนตรี โดยตีขัดจังหวะฉิ่ง เพื่อให้ไพเราะ และสนุกสนานมากขึ้น เช่น ตีเสียงดัง กัก กัก แ่ แ่ กัก กัก แ่ แ่ แ่ ทำให้จังหวะมีน้ำหนักและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

1.1.4 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของอีสานเหนือมีความโดดเด่นและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายได้แก่ แคน โหวด นอกจากนั้นจะมีในกลุ่มเฉพาะท้องถิ่นบ้าง เช่น ปี่ภูแคน หรือปี่ภูไท และสาโน หรือ สรโน หรือ เขาควาย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) แคน เป็นเครื่องเป่าที่ทำจากไม้ตระกูลไผ่หรือไม้รวกเรียกว่า “ไผ่เอี้ย” หรือไม้ภูแคน มีส่วนประกอบที่สำคัญดังนี้

(1) ตัวแคน ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ หรือไม้เนื้อเกี้ยง เพื่อเป็นที่ยึดให้กับลูกแคน (ภูแคน) หรือและเป็นที่ผ่านลมไปยังลิ้นแคน

(2) ลูกแคน (ภูแคน) ทำด้วยไม้รวกหรือไม้ไผ่เอี้ยตัดตามขนาดความยาวของแคนแต่ละประเภท โดยก่อนจะนำมาทำแคนนั้น ต้องตากให้แห้ง แล้วเจาะข้อให้ทะลุ ตัดให้ตรง แล้วเจาะรูลิ้น (หมายถึงเจาะรูไว้ใส่ลิ้นแคน) และเจาะรูแพว

(3) ลิ้นแคน เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดเสียงเมื่อได้รับลมจากการเป่า ลิ้นแคนทำด้วยโลหะทองเหลือง ทองแดง หรือโลหะผสมระหว่างเงินกับทองแดง และลิ้นที่ทำจากโลหะผสมนี้ นิยมเรียกว่า ลิ้นเงิน โดยลิ้นแคนจะเป็นแผ่นโลหะบาง ๆ ทำเป็นลักษณะเหมือนลิ้นเล็ก ๆ นำไปสอดไว้ในช่องรูลิ้นของภูแคนหรือลูกแคนแต่ละลูก

(4) ขี้สูด หรือชันนะรง ขี้สูดเป็นสารจำพวกขี้ผึ้งดำ ที่ได้มาจากรังของแมลงชนิดหนึ่ง ตระกูลผึ้ง (ตัวมัม) แมลงชนิดนี้ชาวบ้านนิยมเรียกว่าแมลงน้อยหรือแมงขี้สูดเนื่องจากช่างทำแคนจะนำเอาขี้ผึ้งชนิดนี้ไปตีตระหว่งลูกแทนแต่ละโลกในเต้าแคนเพื่อไม่ให้ลมรั่วออกและใช้ขี้สูดติดลูกแคน เพื่อให้สามารถเป่าเป็นสูตรทำนองลายเพลงต่าง ๆ ได้

ประเภทของแคนแบ่งตามขนาดลูกแคนได้ดังนี้

(1) แคนหก เป็นแคนที่มีภูแคนหรือลูกแคน 6 ลูก หรือ 3 คู่ยาวประมาณ 45-50 ซม. มีเสียง 5 เสียง หรือโด เร มี ซอล มี ลา ชนิดนี้ไม่นิยมนำมาบรรเลงในวง

(2) แคนเจ็ด เป็นแคนที่มีภูแคน 7 คู่ยาวประมาณ 95- 100 ซม. สามารถทำเสียงได้ครบ 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา นิยมเป่าเดี่ยวโดยทั่วไป

(3) แคนแปด เป็นแคนที่มีภูแคน 8 คู่ยาวประมาณ 95 -100 ซม. มีเสียงครบทั้ง 7 เสียง คือ โด เร มี ฟาซอล ลา ที และเพิ่มเสียงสูงขึ้นไปอีก ช่วงเสียงหนึ่ง (1 Octave) หรือ

เรียกว่า เสียงเล่น คือ เสียง ลา ซอล ดังนั้นหมอลำ หรือ การบรรเลงทั่วไปจึงนิยมใช้แคน 8 วง ในการประสมวง และเป่าประกอบการลำ และเป็นแคนที่ได้รับความนิยมสูงสุด

(4) แคนแก้ว เป็นแคนที่มีคู่แคน 9 คู่ ขนาดใหญ่ที่สุดยาวตั้งแต่ประมาณ 5 ศอก ขึ้นไป เสียงแคนชนิดนี้จะใหญ่ ทุ้ม ต่ำ และมีเสียงครบ 7 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และมีเสียงเพิ่มเป็นเสียงเล่น (เสียงสูง) อีก 2 เสียง คือ ซอล ลา

2) โหวด เป็นเครื่องเป่าที่นิยมในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยเฉพาะในการทำทำนองแนวหวานเยือกเย็น โหยหวนเนื่องจากโหวดมีเสียงสดใส ทำทำนอง (Melody) ได้อย่างชัดเจน

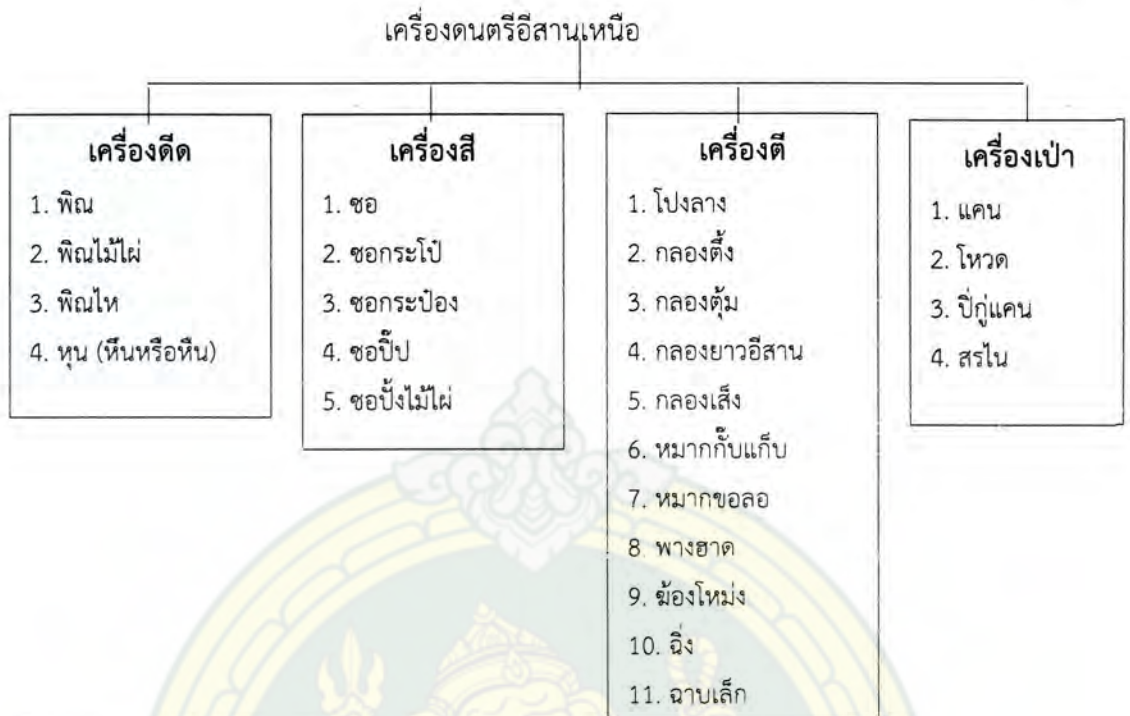
โหวดทำจากไม้ไผ่ที่เรียกว่าไม้เอี้ย โดยใช้ไม้รวกขนาดเล็ก เหลาทำเป็น แขนหรือตัวโหวด แล้วนำไม้ลูกโหวดที่ตัดตามขนาดความสั้นยาวของแต่ละเสียงยาวตั้งแต่ 6-7 ซม. ถึง 20 - 25 ซม.ลดหลั่นกันเรียงลำดับตามระดับเสียงสูง-ต่ำ ของเสียง ติดลูกโหวดรอบ ๆ แขนนำแกนตัวโหวด โดยใช้ซี่สุดยึดระหว่างลูกโหวดให้ติดแกนโหวดมีจำนวนลูกโหวดประมาณ 6-13 เล้าเพื่อให้ได้เสียงครบ 5 เสียงหรือ 7 เสียงตามต้องการการเป่าจะใช้ลมเป่าผ่านเข้ารูเป่าของลูกโหวด แล้วหมุนไปรอบ ๆ ตามเสียงที่เรียงลำดับ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที หรือ โด เร มี ซอล ลา ตามแบบเสียงที่ต้องการให้เกิดขึ้น

3) ปี่ภูแคน (ปี่ลูกแคน) หรือปี่ภูไท ปี่ภูแคน หรือ ปี่ภูไท เป็นเครื่องเป่าที่ทำจากไม้ไผ่เอี้ย เช่นเดียวกับแคนหรือโหวดมีความยาวประมาณ 30 ซม. เป็นลิ้นเดี่ยว โดยลิ้นทำด้วยโลหะเหมือนลิ้นแคน แต่ลิ้นติดอยู่ปลายข้างหนึ่งของลูกแคน เล้าลูกแคนเจาะรูนับเสียง 5 รู และรูปิดเยื่อด้านล่าง 1 รู ลำดับเสียงของปี่ภูแคนทำเสียงได้ 6 เสียง คือ ซอล ลา ที โด เร มี แต่เสียง ที ไม่นิยมเล่นส่วนใหญ่จึงเป็นระบบ 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา

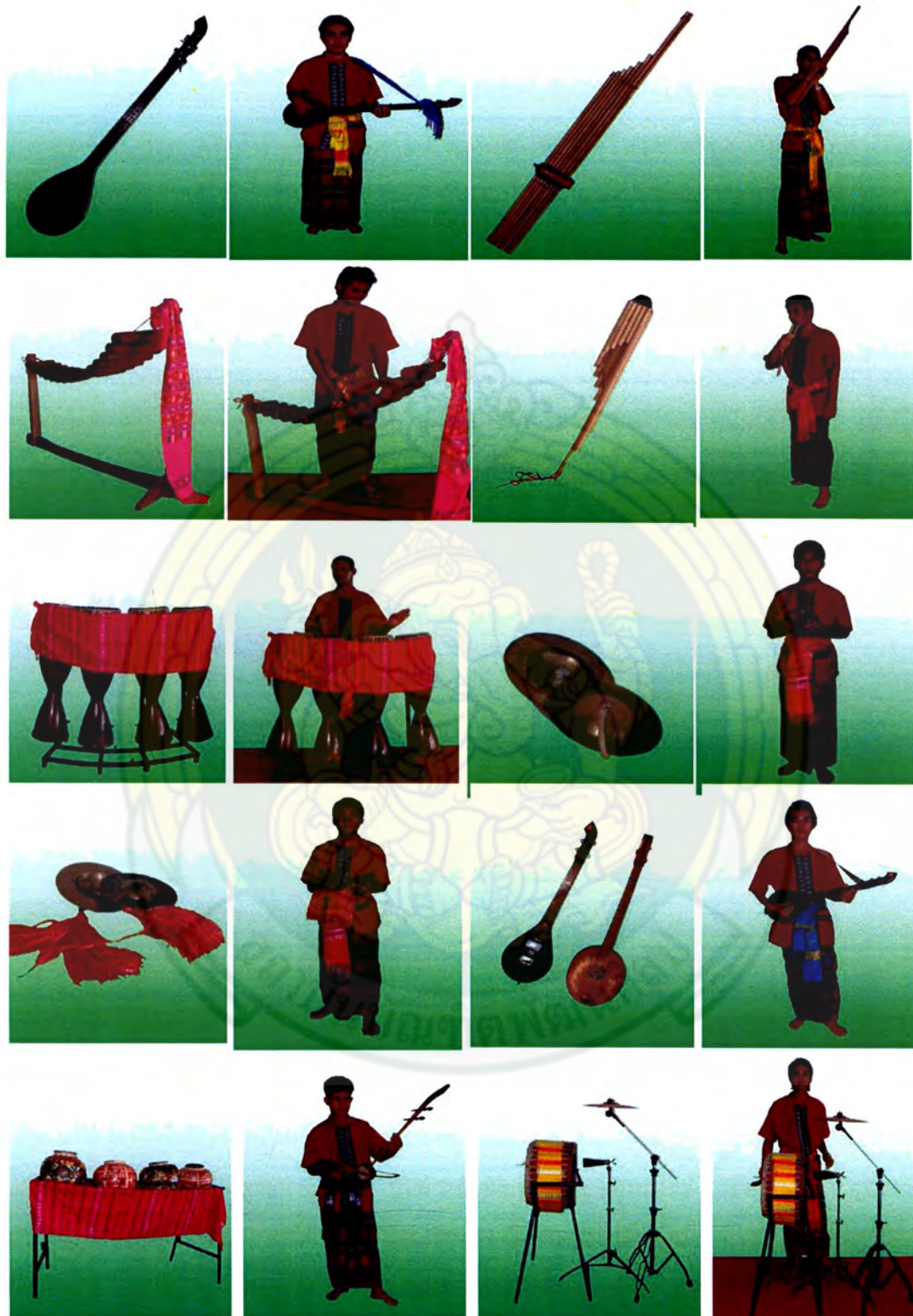
4) สรโน หรือ สาโน เป็นเครื่องเป่าที่ทำจากเขาควาย(เหมือนเสนเกลในเครื่องดนตรีของอีสานใต้) ตัวกล่องเสียงทำจากเขาควาย ข้างในกลวงเจาะตรงปลายใส่ลิ้นโลหะหรือลิ้นไม้ไผ่บาง ๆ ฝึกลิ้นโดยใช้ปูนซีเมนต์ หรือครั่ง อุดบริเวณขอบลิ้นเวลาเป่าจะอมบริเวณลิ้นส่วนอีกด้านหนึ่งที่กลวงนั้นจะใช้มือเปิดปิดบังคับเสียงสูงต่ำ ส่วนเสียงที่ทุ้มและแหลมนั้นขึ้นอยู่กับขนาดของเขาควาย หากเขาลิ้นเล็ก เสียงจะแหลมสูงหากเขายาวใหญ่เสียงจะทุ้มต่ำ

การเป่าสาโนหรือสรโน เป่าเป็นเสียงได้เพียง 2-3 เสียงเท่านั้น จึงนิยมนำไปเป่าในพิธีการแทนการนำไปบรรเลงในวงดนตรี

เครื่องดนตรีอีสานเหนือทั้ง 4 ประเภท สรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



ภาพที่ 4.1 แผนภาพเครื่องดนตรีอีสานเหนือ



ภาพที่ 4.2 เครื่องดนตรีอีสานเหนือ

1.2 ลักษณะการประสมวง

วงดนตรีที่พบในเขตอีสานเหนือ มีอยู่หลายลักษณะ เช่น วงโปงลาง วงพินแคนซอ แคนววง วงกลองยาว วงดนตรีภูไท วงมโหรีอีสาน ซึ่งแต่ละวงจะมีเครื่องดนตรีประกอบแตกต่างกัน จุดมุ่งหมาย และโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงแตกต่างกันออกไป ซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดดังนี้

1.2.1 วงโปงลาง

วงโปงลางเป็นวงดนตรี ที่นิยมบรรเลง ในแถบอีสานเหนือ โดยเฉพาะจังหวัดกาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ดอุบลราชธานี และจังหวัดอื่น ๆ ที่ใช้ภาษาไทย-ลาว สันนิษฐานว่าแต่เดิมนั้นคงบรรเลงโปงลางอย่างอิสระตามหมู่บ้านอีสาน โดยยังไม่มี การนำมา รวมวงอย่างปัจจุบัน ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2510 จากการมีการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงมีการจัดตั้งรวมวงดนตรีโปงลางอีสาน ขึ้น และเป็นที่นิยมนำมาแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ ดังเช่นปัจจุบันเครื่องดนตรีที่ใช้ในประสมวงได้แก่

- 1) โปงลาง 2 ผืน
- 2) พิน 1 ตัว (อาจเป็นพิน คอ เดี่ยวหรือ 2 คอ ก็ได้)
- 3) พินเบส 1 ตัว
- 4) แคน 2 เต้า
- 5) กลองชุดอีสาน 1 ชุด
- 6) พินไห หรือไหซอง 1 ชุด
- 7) โหวด 2 ตัว
- 8) ซออีสานหรือบังไมไฟ 1 ตัว
- 9) เครื่องประกอบจังหวะเช่นฉิ่งฉาบกับ กั๊บแก๊บ โหม่ง

โอกาสที่ใช้บรรเลง

ใช้บรรเลงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่นงานทำบุญบ้าน งานแต่งงาน งานกฐิน งานเฉลิมฉลองต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะใช้ในงานมงคล เนื่องจากวงนี้มีการพัฒนาขนาดวง ให้ใหญ่ขึ้น บทเพลงที่บรรเลงนอกจากจะบรรเลงลายแบบพื้นบ้านแล้ว ยังพัฒนาไปในวงเพลงสมัยนิยม เพลงลูกทุ่ง และ เพลงลูกทุ่งหมอลำด้วย นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนชุดต่าง ๆ ประกอบเช่นฟ้อนมโนราห์ ฟ้อนตี่ครกตี่สาก ฟ้อนภูไท และลีลาเชิงต่าง ๆ เข้ามาประกอบทำให้น่าสนใจและได้รับความนิยมสูงสุดในปัจจุบัน

1.2.2 วงพินแคนซอ

วงพิณแคนซอ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานขนาดเล็กที่บรรเลงในแนวเพลงพื้นบ้านเชิงอนุรักษ์ ส่วนใหญ่จะบรรเลงลายเพลงแบบโบราณ รูปแบบการจัดวงไม่หรูหรา มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น บรรเลงในหมู่เฉพาะ อาจจัดรูปแบบวงแบบนั่งล้อมวง และบรรเลงในกลุ่มผู้ฟัง ที่รักดนตรีฟังดนตรีเพื่อดนตรีกันจริง ๆ ไม่นิยม มีการแสดงประกอบเนื่องจากต้องการเน้นทางด้านดนตรีโดยเฉพาะ

เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวง

- 1) พิณ (ส่วนใหญ่ เป็นพิณหัวเดียว เป็นพิณโปร่งไม่นิยมพิณไฟฟ้า) 1 ตัว
- 2) แคนนิยมใช้แคน 8 1 เต้า
- 3) ซอพื้นบ้านอีสาน 1 คัน
- 4) เครื่องประกอบจังหวะประกอบ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ

โอกาสที่ใช้บรรเลง

ใช้บรรเลงในกลุ่มเพื่อนฝูง ญาติมิตร จำนวนกลุ่มเล็ก ๆ เพื่อพูดคุยสนทนาเรื่องของดนตรีเป็นหลักหรืออาจเป็นการบรรเลงเบา ๆ แนวเพลงเรียบ ๆ ออกเป็นแนวพื้นเมืองไม่นิยมมีการร้อง หรือลำประกอบเพื่อให้ได้บรรยากาศแบบพื้นบ้าน ด้านดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music)

1.2.3 แคนวง

แคนวง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “วงแคน” เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ ที่มีการบรรเลงในสมัยดั้งเดิมมาก่อน ซึ่งปัจจุบันนี้หาดูได้ยากแล้ว เนื่องจากแคนวงได้พัฒนาเป็นวงโปงลาง ขนาดวงรูปแบบวง เปลี่ยนแปลงไปเพื่อเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทอื่น เข้าไปประกอบมากขึ้น จึงทำให้แคนวง ไม่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงในโอกาสต่อมา

อย่างไรก็ตาม ถือว่าแคนวงเป็นวงที่ทำให้เกิดแรงจูงใจ จากนักดนตรี ให้ได้มีการพัฒนางานดนตรีพื้นบ้านรูปแบบอื่น ๆ ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ส่วนขนาดของวงดนตรีประเภทนี้มีหลายขนาดขึ้นอยู่กับจำนวนของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบดังนี้

- 1) แคนวง ขนาดเล็ก ประกอบด้วยแคนใหญ่ (แคน 9) 2 เต้า
 - (1) แคนกลาง (แคน 8) 2 เต้า
 - (2) แคนเล็ก (แคน 7) 2 เต้า
 - (3) เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ
- 2) แคนวงขนาดกลาง ประกอบด้วยแคน 8 และแคน 9

(1) แคน 8 ประกอบด้วยขนาดใหญ่ 2 เต้าขนาดกลาง 3 เต้าขนาดเล็ก 3 เต้า

(2) แคน 9 ประกอบด้วย ขนาดใหญ่ 4 เต้า ขนาดกลาง 4 เต้า และขนาดเล็ก 4

เต้า

(3) เครื่องดนตรีประกอบจังหวะฉิ่งฉาบ

3) แคนวงขนาดใหญ่ ประกอบด้วยแคน 8 และแคน 9 แต่ละประเภท

ประกอบด้วยแคนใหญ่ แคนกลางและแคนเล็กอย่างละ 4 เต้า

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะชุดใหญ่ โดยรวมทั้ง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง กับแก้ว

1.2.4 วงกลองยาว เป็นวงดนตรีอีสานที่นิยมนำมาใช้ในขบวนแห่ ในงานรื่นเริงและพิธีกรรมต่าง ๆ เช่นแห่บั้งไฟ แห่เทียนเข้าพรรษา แห่นาค แห่บุญผะเหวด เป็นต้น

เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวง

1) กลองยาว ใช้กลองยาว 1 ลูก สำหรับเป็นตัวหลักในวงนอกเหนือจากนั้นไม่จำกัดจำนวนอาจเป็น 5 ลูก หรือ 8 ลูก หรือตามที่เห็นสมควรและตีได้พร้อมเพรียงกัน

2) กลองตุ้มหรือกองดี ใช้ตีลงจังหวะหนักให้กับวง คือ ดำเนินจังหวะหลักคล้ายกับการตีกลองใหญ่ (Bass Drum) ในวงแตรวงนั่นเอง การตีกลองตุ้ม จะใช้คนหาม 2 คน และ ขณะเดินคนที่หามและคนที่เดินตามจะเป็นผู้ตี โดยใช้กลองจำนวน 1 ลูก

3) กลองตึง ใช้ตีจังหวะสอดประสานกับกลองตุ้มให้จังหวะไพเราะมากขึ้นใช้ 1 ลูก บางครั้งตีเพื่อทำให้เกิดความสนุกสนาน ถ้าตีสอดประสานในจังหวะเพลงที่เร่งเร้า หรือ บางครั้งตีจังหวะขัดกันหยอกล้อกันตามจังหวะการตีกลองพื้นบ้านอีสานซึ่งมีการตีหลายวิธี และอาจมีการแสดงการต่อตัวหรือการฟ้อนรำ จำอวด ตลกประกอบด้วย

1.2.5 วงดนตรีภูไท

วงดนตรีภูไท เป็นวงเฉพาะกลุ่มผู้ไท ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนผู้ไท บทเพลงที่ใช้บรรเลงไม่มีกำหนดแน่นอน แต่ส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงแคนลายผู้ไทใหญ่ หรือลายผู้ไทน้อยเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับขนาดของวงโดยปกติจะมีเครื่องดนตรีประกอบ ดังนี้

1) พิณ หรือหมากจับปี่หรือกระจับปี่ก็เรียกแบบอีสาน ที่นิยมนำมาใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองเพลงผู้ไท

2) ซอ อาจใช้ซอไม้ไผ่ หรือซออีสาน

3) ปี่ ปี่ที่ใช้ในวงวงดนตรีผู้ไท จะใช้ปี่กู่แคนหรือปี่ลูกแคน เป็นเครื่องดนตรี ที่สำคัญในการบรรเลงให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นผู้ไท

4) หมากกั้งกล่อม หรือ โป่งลางนั่นเอง ชาวผู้ไทนิยม เรียกหมากกั้งกล่อม เพลงที่ตีเป็นลีลา เพลงผู้ไท

5) กลองตุ้มและกลองแต้

6) เครื่องประกอบจังหวะใช้สิ่ง (ฉิ่ง) แส้ (ฉาบ) หมากกับแก๊บ (กรับ) ฆ้อง (โหม่ง) และพางฮาด

1.2.6 วงมโหรีอีสาน

วงมโหรีอีสานเป็นวงที่มีเครื่องดนตรีบางส่วนเหมือนเครื่องดนตรี ของวงมโหรีภาคกลาง และประสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลจากภาคกลางนำมารวมนวกัน ครบทั้งเครื่องตีเครื่องสีเครื่องตีและเครื่องเป่า

เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวงประกอบด้วย

- 1) เครื่องตี ได้แก่ หุ่น หรือ (หิ้นหรือหีน) หรือจิ้งห่อง ตามภาษาเรียกของภาคอีสาน
- 2) เครื่องสี ได้แก่ ซอฮู้ ซอด่วง ซอพื้นบ้าน
- 3) เครื่องตี ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กลองตั้ง
- 4) เครื่องเป่า ได้แก่ ปี่โน (ชาวบ้านเรียกตามเสียงที่ได้ยินว่าปี่แอ้)

จำนวนของนักดนตรี หรือขนาดของวงขึ้นอยู่กับจำนวนของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ส่วนใหญ่ประมาณ 9- 14 คน โดยมีเครื่องดนตรีหลักตามจำนวนของผู้บรรเลง เช่น

- ปี่โน 2-3 เล้า
- ซอด่วง ซอฮู้ และซอพื้นบ้าน อาจมี 2-3 หรือ 4 คัน
- ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก อย่างละ 1 คู่
- กลองตั้ง 1 ใบ หิ้น 1-2-3 เล้า

นอกจากนั้น บางวง อาจเพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านเช่นโหวด แคน เข้าไปประสมวงด้วยก็ได้

บทเพลงที่ใช้บรรเลง

วงมโหรีพื้นบ้านอีสาน เท่าที่มีบรรเลงปัจจุบันอยู่แถบจังหวัดมหาสารคามในเขตติดต่อกับจังหวัดร้อยเอ็ดและแถบ และแถบจังหวัดร้อยเอ็ด ในเขตติดต่อกับจังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์ ดังนั้นพื้นที่ดังกล่าวมีการบรรเลงวงมโหรีอีสาน ในงานประเพณีต่าง ๆ ที่เรียกว่างานบุญ หรือพิธีกรรม ตลอดจนการเข้าขบวนแห่ โดยมีบทเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงดังนี้

- 1) เพลงไหว้ครูหรือเพลงโหมโรง
- 2) เพลงพัดชา
- 3) เพลงชะนีโย
- 4) เพลงกันตรึม
- 5) เพลงเต็นระบำ
- 6) เพลงพม่าเห่
- 7) เพลงแห่

บทเพลงดังกล่าวใช้ชื่อเพลงคล้ายกับเพลงไทยเดิม แต่แนวของการบรรเลงจะมีสัมผัสเสียงในสำเนียงอีสานบางเพลงอาจเปลี่ยนแปลงไปจากทำนองของเพลงในวงมโหรีของทางภาคกลางมากแต่ยังเรียกชื่อคล้ายกัน

1.2.6 วงดนตรีประกอบหมอลำหมู่

การแสดงหมอลำในอีสานในสมัยต่อมา นิยมนำวงดนตรีทั้งสากล และดนตรีพื้นบ้านมา ประสมกับการบรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากสามารถดึงดูดใจผู้ชมได้มาก เพราะนอกจากจะได้ชมการลำแล้วยังได้ชมการบรรเลงเพลงดนตรี การขับร้อง คล้ายกับได้ชมวงดนตรีลูกทุ่งวงใหญ่ และชมทางเครื่องไปพร้อม ๆ กันจึงทำให้วงดนตรีประกอบหมอลำ เป็นที่นิยมและมีความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงหมอลำ การบรรเลงดนตรีประกอบหมอลำแบ่งการแสดงเป็น 2 ช่วงได้แก่

- 1) บรรเลงช่วงแรกในการเปิดการแสดงเพื่อบรรเลงประกอบการร้องเพลงลูกทุ่ง และการเดินทางเครื่อง
- 2) บรรเลงช่วงดำเนินเรื่องเป็นการบรรเลงประกอบการรำในบางช่วงที่จำเป็นต้องใช้วงดนตรีตามลักษณะและรูปแบบของการแสดง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวง

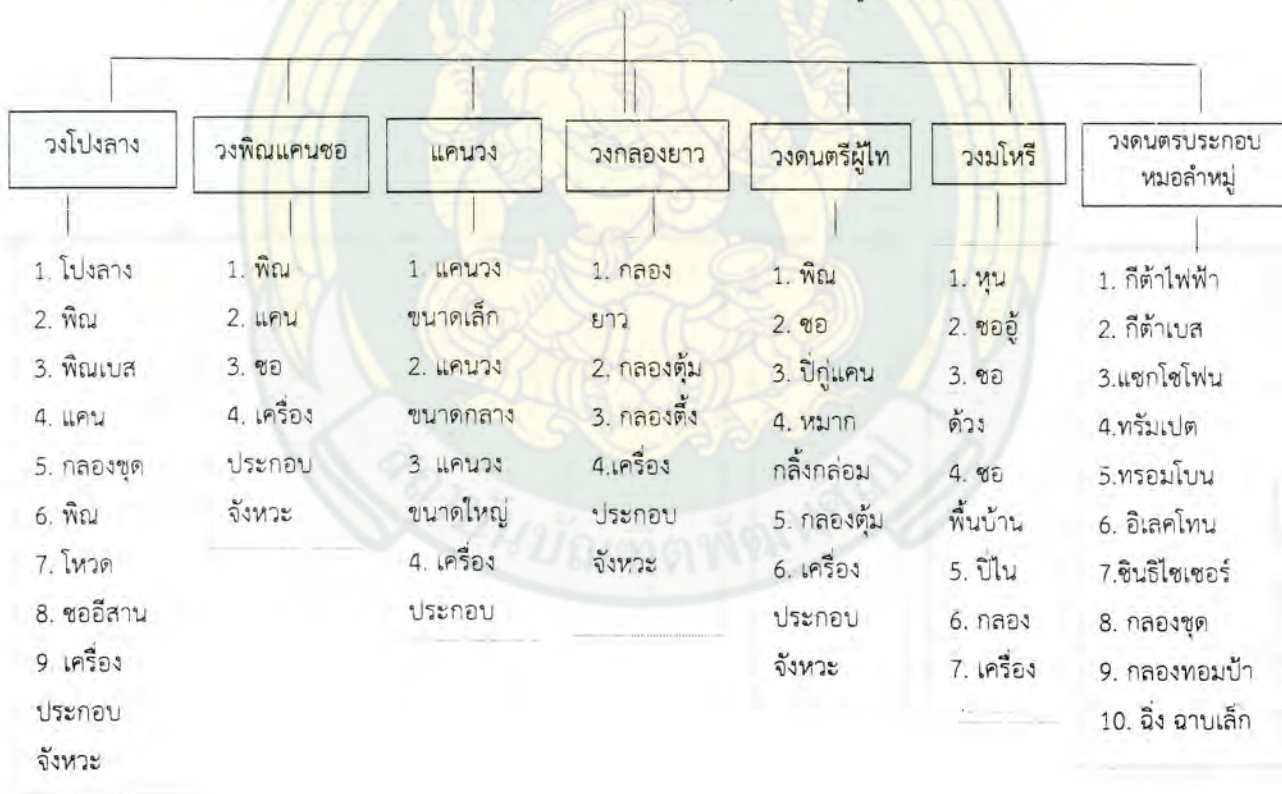
เครื่องดนตรีที่ใช้ประสมวง ในการบรรเลงประกอบหมอลำหมูนั้น ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีสากล มีเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ แคน ฉิ่ง ฉาบ และพิณ ซึ่งจะเลือกใช้ในบางโอกาส และในบางคณะเท่านั้นส่วนใหญ่ดนตรีสากลที่นิยมนำมาประสมวง มีดังนี้

- 1) เครื่องสายที่ใช้ดีด ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสไฟฟ้า
- 2) เครื่องเป่าลมไม้ ได้แก่ แซกโซโฟน
- 3) เครื่องเป่าทองเหลือง ได้แก่ ทรัมเปต และทรอมโบน (เฉพาะบางคณะ)
- 4) เครื่องลิ่มนิ้ว ได้แก่ อีเลคโทน ซินธิไซเซอร์และเครื่องคีย์บอร์ดอื่น ๆ ตาม

ความแต่ละคณะ

- 5) เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองชุด กลองทอมบา ฉิ่ง ฉาบเล็ก

การประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ สรุปลงเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้



ภาพที่ 4.3 การประสมวงดนตรีพื้นบ้าน



ภาพที่ 4.4 วงดนตรีอีสานเหนือ

1.3 บทเพลงร้อง

เพลงพื้นบ้านอีสานนอกจากจะเน้นการบรรเลงลายเพลง (ทำนองเพลง) และการบรรเลงเพลงประกอบการร้องเพลงตามสมัยนิยม เช่น ลูกทุ่ง ลูกทุ่งหมอลำ ลูกทุ่งสตริง แล้วการเน้นการขับร้องล้วน ๆ นับว่าเป็นส่วนที่สำคัญมากส่วนหนึ่งเพราะเป็นการแสดงถึงความงดงาม และสละสลวยของภาษาอีสานที่ใส่ทำนองการขับ การร้องประเภทต่าง ๆ ซึ่งจะได้นำเสนอต่อไปดังนี้

1.3.1 การร้องสรภัญญะ

สรภัญญะ แต่เดิมจะเป็นการสวดในพระพุทธศาสนา เป็นลักษณะการใช้ทำนองสวดแบบหนึ่งต่อมาภายหลังนอกจากเป็นทำนองสวดในพระพุทธศาสนาแล้วชาวบ้านยังนิยมนำมาร้องในรูปแบบของการขับลำนำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบัน ในพิธีการต่าง ๆ เช่น พิธีไหว้ครู พิธีเคารพ หรือพิธีศักดิ์สิทธิ์บางอย่างยังนิยมนำมาบททำนองสรภัญญะ หรือการสวดสรภัญญะมาร้องประกอบพิธีการดังกล่าว จึงจัดได้ว่าสรภัญญะเป็นทำนองร้องอีกแบบหนึ่งที่นักศึกษาและเรียนรู้ด้วยวิธีการขับร้อง เพื่อให้เห็นความงดงามของกระแสนเสียงและวิธีการขับร้องโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ชาวบ้านแถบอีสานเหนือนิยมนำมาร้องกันในเทศกาลเข้าพรรษา ในงานทอดถวายเทียนพรรษา โดยมุ่งเน้นให้เป็นการจัด

กิจกรรมร่วมกันให้ประชาชนได้มีโอกาสพบปะพูดคุย และร่วมกันทำบุญเสริมสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ สรรภัญญะยังให้ความไพเราะและเพลิดเพลินเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่อบรมสั่งสอนข้อธรรมะต่าง ๆ ได้ และหากนำเอาบทสรภัญญะจากวรรณกรรมอีสานหรือชาติต่าง ๆ มาขับร้องสรรภัญญะ ยิ่งเพิ่มความสมบูรณ์ทั้งด้านทำนองสาระ และความบันเทิงใจได้อีกด้วย

การร้องสรรภัญญะจะเริ่มต้นที่การบูชาพระรัตนตรัย กลอนแนะนำตัว กลอนทักทายผู้ที่อยู่ในงานกลอนแสดงโวหารแสดงความรู้ความสามารถและความไพเราะและจบลงด้วย กลอนลา

ลักษณะของบทประพันธ์สรภัญญะ

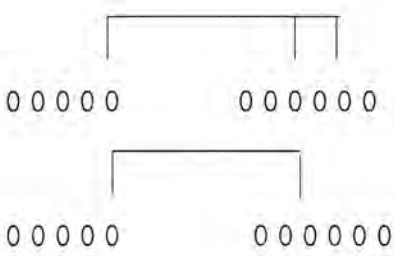
สรภัญญะ มีบทประพันธ์ที่เป็นบทกลอน โดยมีฉันทลักษณ์ในลักษณะกลอน 11 วรรค หน้า 5 คำ วรรคหลัง 6 คำ ดังแผนผัง สัญลักษณ์ฉันทลักษณ์ของบทสรภัญญะ

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

ตัวอย่าง กลอนบูชาพระรัตนตรัย (เป็นบทที่ใช้ร้องนำก่อนจะร้องบทอื่น ๆ)

มาลาดวงดอกไม้	มาตั้งไว้เพื่อบูชา
ขอบูชาพุทธรัตน	ผู้ที่ตรัสรู้มา
มาลาดวงดอกไม้	มาตั้งไว้เพื่อบูชา
ขอบูชาแด่พระธรรม	ผู้ที่น่าสวสรวรรค์
มาลาดวงดอกไม้	มาตั้งไว้เพื่อบูชา
ขอบูชาแด่พระสงฆ์	ผู้ดำรงพระวินัย
มาลาดวงดอกไม้	มาตั้งไว้เพื่อบูชา
ขอบูชาแด่พระพุทธ	พระธรรมพระสงฆ์พร้อม
มาลาดวงดอกไม้	มาตั้งไว้เพื่อบูชา
ด้วยจิตอันนอบน้อม	พร้อมทั้งครูผู้มีคุณ
ขอบูชาอันส่วนนี้	จงเกิดมีแต่ข้าเทอญ

ตัวอย่างทำนองกลอนสรภัญญะ ที่มีลักษณะเป็นกลอนปลุกย่อย เช่น กลอนทักทาย ก่อนแนะนำตัว นิยมสัมผัสจบในวรรคเดียวส่วนการแสดงชาดกวรรณกรรมอีสานนิยมบังคับสัมผัสต่อเนื่องไปและตัวสุดท้ายของบทแรกจะส่งสัมผัสไปยังตัวที่ -3 ของบทถัดไปดังแผนผังแสดง



ตัวอย่างบทกลอนนกระจอก

ไอ้ นอ วรจิต	คิดถึงน้องจันทร์จร
ชาติก่อนเคยได้ร่วม	เคยได้ร่วมเป็นคู่เคียง
ปากเพียงเป็นน้ำบ่อ	เป็นนกจอกตัวน้อย ๆ
ชาตินี้เป็นของพี่	อย่างเพ็งมีคำอาวรณ์
น้อยเอยจันทร์จร	น้องจงนอนด้วยพี่เถิด
เราเกิดเป็นมนุษย์	ความสิ้นสุดเป็นนกแล้ว
แก้วเอยจันทร์จร	น้องบังอรอย่าลืมหี

ตัวอย่างบทกลอนลา

พวกดิฉันขอกราบลา	ถึงเวลาสมควรแล้ว
ด้วยจิตอันหนึ่งพึงมี	กรณีอันพึงทำ
ขออำลาทั้งพระพุทธร	และพระธรรมพระสงฆ์พร้อม
ด้วยอันอบน้อม	พร้อมทั้งกาย วาจา ใจ
ขอลาพระวิหาร	ทั้งอาจารย์ผู้มีคุณ
ขอลาทั้งพ่อแม่	ทั้งคนแก่และหนุ่มสาว
ขอเทพยดาผู้รักษาในที่นี้	ขอให้พวกเรานี้มีความสุขทุกคนเทอญ

1.3.2 การร้องกาพย์เซิ้ง

การร้องกาพย์เซิ้ง เป็นการร้องใส่ทำนองแบบลำนำ ในบทประพันธ์ประเภทกาพย์ ซึ่งชาวอีสาน นิยมนำมาขับร้องในการเซิ้งแห่บั้งไฟ หรือ เซิ้งขอบริจาคงานบุญผะเหวดลักษณะคล้ายกับการเล่นเรือบตรุดของอีสานใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีจุดประสงค์ในการขับร้องเพื่อแห่ขบวนไปยังบ้านแต่ละหลังในหมู่บ้านก่อนวันแห่บั้งไฟ หรือก่อนวันบุญผะเหวด ชาวบ้านเรียกว่า วันโฮม (วันรวม) กลุ่มคณะเซิ้งจะเริ่มเซิ้งเมื่อเดินเข้าไปบริเวณบ้าน ผู้เป็นต้นเสียง จะร้องหรือเซิ้งนำ และพวกลูกคู่

ทั้งหลายจะร้อง (เซ็ง) ตามไปเรื่อย ๆ ตามทำนอง และบทประพันธ์กาพย์ที่แต่งไว้ หรืออาจเป็นต้นกลอนสดใส่ทำนองเซ็ง ขอบริจาคเงินหรือสิ่งของที่ร้องในเนื้อหาของกาพย์นั้น เมื่อได้ตามที่ต้องการแล้วคณะเซ็งจะเซ็งอำลา และอวยพรให้เจ้าของบ้านมีความสุขแล้วคณะเซ็งจึงเคลื่อนขบวนเซ็งไปยังบ้านอื่น ๆ ต่อไป

คำว่า “เซ็ง” เป็นคำที่นำมาใช้ใน 2 ลักษณะ คือ ความหมายของการขับร้อง ได้แก่ การใส่ทำนอง (ทำนองสั้น ๆ คล้ายกับการขับร้องเพลงพื้นบ้านทั่วไป) ในบทประพันธ์อีสานที่เรียกว่า “กาพย์เซ็ง” โดยมีต้นเสียงร้องนำและลูกคู่ร้องตามอีกลักษณะหนึ่งในความหมายของการพ้อนรำ เนื่องจากแต่เดิมนั้น การแห่ขบวนบั้งไฟจะมีคณะเซ็งขับร้องบทเซ็งไปตามบ้านขณะที่ร้องเซ็งนั้น ก็จะมีการพ้อนรำออกท่าทางไปด้วย เช่นเดินกระทุ้งเท้าตามจังหวะเซ็ง มือออกจากท่าทางตามลีลาภาษามือตามลักษณะการพ้อน

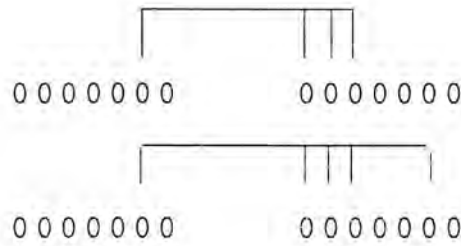
ต่อมาจึงได้พัฒนามาเป็นรูปแบบการรำรำ และชาวอีสานเรียกว่า “การเซ็ง” และจัดรูปแบบองค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ ให้สมบูรณ์ตามการพ้อนรำ ตลอดจนนำการแสดงขึ้นเวทีคิดประดิษฐ์จินตนาการลีลาท่ารำเพิ่มมากขึ้น จึงเรียกการพ้อนนั้นว่า “การเซ็ง” เช่น เซ็งสวิง เซ็งกะต๊ีบข้าว และเซ็งกะหยิง เป็นต้น

การแต่งกาย ผู้เซ็งนิยมแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านอีสาน ได้แก่ ฝ้ายหญิง นุ่งผ้าซิ่นหมีหรือผ้าซิ่นมีดินจิ้น (เซ็งผ้าถุง) โดยนุ่งสั้นเลยเข่า สวมเสื้อผ้าฝ้ายแขนยาวสีดำหรือสีครามหรือสีอื่น ๆ ที่สวยงามหม่นสไบเฉียงแบบอีสาน ทัดดอกไม้ ส่วนฝ่ายชายนุ่งโสร่งไหม สวมเสื้อผ้าฝ้ายแขนสั้นสีดำหรือคราม หรือสีสวยงาม มีผ้าขาวม้าคาดเอว คาดศีรษะ ทั้งชายและหญิงตกแต่งเครื่องประดับตามที่ทำได้ เช่น ร้อยพวงมาลัยดอกไม้คล้องคอ สวมหมวก หรือแต่งแปลก ๆ เช่น แต่งแบบตลก แบบพิสดารประดับประดาด้วยรูปสัญลักษณ์ทางเพศ บางคณะใส่เล็บทาหน้าสีดำ มีจำอวดประกอบแต่งกายพิลึกพิลั่น บางคณะแต่งสวยงามตลอดจนมีการประกวดประชันกัน

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบในการเซ็ง ส่วนใหญ่นิยมเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น พิณ ฉิ่ง ฉาบ หรือเคาะกระป๋อง ตามแต่คณะจะคิดจินตนาการ

บทประพันธ์ที่ใช้ในการเซ็ง บทประพันธ์ที่ใช้ในการเซ็ง มีลักษณะเป็นคำกลอนอีสานประเภทหนึ่ง ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า “กาพย์” กาพย์เซ็งวรรคหนึ่งประกอบด้วยคำ จำนวน 7 พยางค์

คำสุดท้ายของวรรคแรกจะสัมผัสกับคำที่ 1 หรือคำที่ 3 ของวรรคถัดไป ดังแผนผัง



ตัวอย่างบทกวีเข้

โอ้เฮาโอ ศรีทธาเฮาโอ	บุญบ้านเพิ่นกินแต่เหล้าโท
บุญบ้านโตกินแต่เหล้าส้ม	คันสึดมกะยานเพิ่นจับ
ของลัปลับอยู่ในไหบอก	เอามาตอกให้พ่อใหญ่เข็ด
มีเหล้าเด็ดดักมาเต็มโอ	มีเหล้าโทดักมาเต็มถั่ว
หวานจ้วยจ้วยด้วยปากหลานชาย	ดักมายายหลายชายให้ดู
ขันปู่ตุ๋นข่อยบ่หนี	ตายเป็นผีกะสีน้ามาหลอก
ออกจากบ้านสีหวานดินน้ำ	ของชะล่ำกะอย่าเอามาให้
ของกินได้กะให้ใส่มาน่า	พ่อใหญ่คำศรีทธาตุ๋นข่อยแน
แต่แลนแต่แลนแต่แลนแต่	แต่แลนแต่แลนแต่แลนแต่

1.3.3 เพลงกล่อม

เพลงพื้นบ้านอีสานที่เน้นการขับร้องเป็นหลักอีกประเภทหนึ่ง คือ เพลงกล่อมซึ่งเป็นเพลงที่มีความสำคัญสำหรับชีวิตมนุษย์เมื่อแรกเกิด เพื่อเป็นการปลอบประโลมใจ กล่อมจิตให้ได้รับความรื่นเริงสนุกสนาน และสงบเยือกเย็น และเป็นเพลงที่มีอยู่ทุกชาติทุกภาษาแต่ละท้องถิ่นจะคิดประดิษฐ์ทำนองเป็นของตนเองโดยลักษณะส่วนใหญ่เป็นทำนองเพลงสั้น ๆ ประโยคซ้ำ ๆ กันไม่มีดนตรีประกอบ เสียงราบเรียบไม่คึกโครม เนื่องจากเพลงกล่อมมุ่งเน้นให้ได้รับความเพลิดเพลินและผ่อนคลาย มีอารมณ์คล้อยตามสัมผัสเสียงของเพลงที่กล่อม ดังนั้น เนื้อหาสาระส่วนใหญ่จะบรรยายถึงวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น การทำมาเลี้ยงชีพ ขนบธรรมเนียม ประเพณีการแสดงออกถึงความรัก บรรยายธรรมชาติ เป็นต้น

เพลงกล่อมเด็กในแถบอีสานเหนือ ประกอบด้วยทำนองเพลงหลายทำนอง ได้แก่

1) ทำนองเพลงปลอบ มีลักษณะการกล่อมโดยชักชวนให้นอนด้วยคำหวานอาจมีสร้างภาพพจน์เปรียบเทียบอย่างเกินสภาวะที่เป็นจริงดังตัวอย่าง

ตัวอย่างเพลงปლობ

นอนดื้อหล้า นอนสาหลูแม่ นอนอ้อยสร้อยในอุทองคำ
อุทองคำ แม่แต่งไว้ให้ หลับได้แม่กะสิกวย

ตัวอย่าง บทเพลงกล่อมเด็กที่เน้นคำร้องเป็นหลัก

นอนสาหล้าหลับตาแม่สิกล่อม
นอนอุไหมแม่นไผบ่ฆ่า
นอนอุผ้าบ่มีไผตี
ถ่มใส่อุให้เจ้าอยู่เจ้านอน
เพิ่นมาขายกล้วยจะซื้อให้กิน
อินทราพร้อมเทวดาซุซ้อย
ขอให้ลูกอ่อนน้อยนอนแล้วอยู่สบาย

2) ทำนองเพลงกล่อม ลักษณะสำเนียงร้องจะเยือกเย็น ส่วนใหญ่ใช้สำเนียงมากกว่าการบรรยายสาระ เช่นเสียง อือ อือ อาจร้องโดยใช้เฉพาะน้ำเสียงกล่อม ทั้งเพลงเป็นการขับกล่อม และให้เด็กนิ่งสงบตามเสียงที่สะกดนั้น

ตัวอย่างเพลงกล่อมที่ใช้เสียงเป็นหลัก

อือ อือ.....

นอนดื้อหล้าหลับตาแม่สิกล่อม

นอนอุแก้วนอนแล้วแม่สิกวย

แม่ไปไเฮเอาบึงไก่อมาหา

แม่ไปนาเอาบึงปลามาให้

อือ อือ.....

3) ทำนองเพลงซู่ เป็นเพลงที่ต่อเนื่องจากเพลงกล่อม หากกล่อมแบบปლობแล้ว ยังไม่นอนต้องใช้ทำนองเพลงซู่ เข้ามาช่วยในการกล่อมแบบทำนองเพลงซู่ จะเสียงดังขึ้นค่อนข้างกระแทกเสียง เป็นสำเนียงที่ดุขึ้น เนื้อหาส่วนใหญ่จะว่าด้วยสัตว์ต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความกลัวและอยากหลับ เช่น เพลงตุ๊กแก แมวโพงเป้า งูเขียวเป็นต้น ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างเพลงซู่

แมวโพงเป้าบ้านเจ้ามีบ่อ

มีสองโตฮ้องมาเฝ้าเฝ้า

ฮ้องเม่า เม่า ไส่คนบ่อนอน

ฮ้องวอน ๆ ไส่คนฮ้องไฮ

1.3.4 หมอลำ

หมอลำ เป็นศิลปะการแสดงที่ใช้ความสามารถของผู้แสดงหลายด้าน ทั้งด้านภาษา น้ำเสียง สิลากการพ้อง บุคลิกภาพ ไหวพริบ ความสามารถทางด้านการดนตรี เข้าใจองค์ประกอบของการแสดงตลอดจนทักษะความชำนาญในการร้องหรือที่เรียกว่า การลำ และมีผู้ความชำนาญในการลำ ชาวอีสานจึงเรียกว่า “หมอลำ” ส่วนดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ แคน และผู้ที่มีความชำนาญในการเป่าแคน เรียกว่า “หมอแคน” ดังนั้นทั้งหมอลำและหมอแคน จึงเป็นผู้ที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงอันโดดเด่นของเพลงพื้นบ้านอีสานและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายทั้งในท้องถิ่นอีสานและท้องถิ่นอื่น ๆ และในปัจจุบันได้พัฒนาทำนองลำอีสานเป็นเพลงลูกทุ่งหมอลำ สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักกันทั่วไป

อย่างไรก็ตามหมอลำในปัจจุบันนี้ บางประเภทหาได้ยากมากแล้ว เช่น ลำผญา ที่พบแถบจังหวัดมุกดาหาร จังหวัดนครพนม เนื่องจากกระแสสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปทำให้หมอลำต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบ และพัฒนาลักษณะการแสดงเพื่อให้สามารถคงอยู่ได้ หากแบ่งตามขั้นตอนของวิวัฒนาการและลักษณะพิเศษเฉพาะการแสดงแล้วแบ่งเป็น 5 ประเภทดังนี้

1) หมอลำพื้น หมอลำพื้นเป็นหมอลำที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม สันนิษฐานว่า น่าจะเก่าแก่ที่สุดเนื่องจากเป็นหมอลำที่ใช้ทำนองลำบรรยายเรื่องราวด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว แสดงเป็นทั้งตัวพระ ตัวนาง และตัวประกอบอื่น ๆ บรรยายเรื่องราวด้วยความสามารถเฉพาะตัว ตั้งแต่หัวคำจวนรุ่งสว่าง โดยใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงเฉพาะเนื่องจากผู้ชายเป็นผู้ที่มีโอกาสได้เล่าเรียนกับพระที่วัด ดังนั้นแทนที่จะเล่าเรื่องหรือนิทานชาดกคติสอนใจสั่งสอนในทางศาสนาศีลธรรมจริยธรรมเป็นการใช้คำพูดเล่าเรื่องเท่านั้น แต่ผู้แสดงจะลำเป็นทำนองบรรยายสาระดังกล่าวนั้น โดยทำนองที่นิยมนำมาลำ มี 3 ทำนอง คือทำนองลำทางสั้น ทำนองลำเดิน และทำนองลำทางยาว ทั้ง 3 ทำนองนี้ใช้เล่าเรื่องในวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเช่นเรื่องการะเกด เรื่องนางสิบสอง ขูลูนางอั้ว สินชัย นางแตงอ่อน ผาแดงนางไอ่ จำปาสีตัน ปลาบู่ทอง เป็นต้น จากการที่นิยมเล่าเรื่องต่าง ๆ ในเชิงนิทานนั้นจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลำพื้น” คำว่า “พื้น” หรือ “เรื่อง” หมายถึง “นิทาน” หรือ “เรื่องราว”

ดนตรีที่ใช้ประกอบ ใช้แคนเป่าประกอบการลำ โดยทั้งหมอแคน และหมอลำแสดงบนพื้นลานวัดหรือยกเวทีสูงจากพื้นเล็กน้อยเป็นเวทีเฉพาะ ส่วนลายแคนที่เป่าใช้ลายแบบโบราณ (เสียง ลา ที เร มิ) ซึ่งเป็นรายใหญ่และรายน้อยดังตัวอย่าง

ตัวอย่างบทเพลงบทไหว้ครู

บัดนี้ ... ข้าจักยอมมือน้อมชูลีกรักกราบ
 คุณพระยกใส่เกล้าชูลีล้ายอดญาณ
 กับทั้งคุณเทพไท้ผู้เป็นใหญ่ไธสาร
 กับทั้งคุณอินทร์พรหมเทพดองค์ล้ำ
 ข้าเอาเรื่องนิทานธรรมมากล่าว
 คั่นว่า ว่าผิดพลาดพลั้งอภัยข้าผู้ล้าแต่ เตือนายเดื่อ

บทพระยาเมืองขอลูก

บัดนี้... มาจักกล่าวเรื่องเมืองใหญ่ปัญญา
 มีพระยาครองเมืองนั่งปองเป็นเจ้า
 มีมเหสีเหง้าจันทร์ เทียมพาง
 นางนั้นงามยิ่งยอไพเพียงพอมืด
 คนในทิปพิวี่บ่มเพียงพอมืด
 ผูกชาวเมืองชื่นชมดอมเจ้า
 แต่ปมีแนวเชื้อบุญตาสืบต่อ
 องค์พระยาท่านทั้งแก้วแม่เมือง
 จังได้ตบแต่งสลายหมากพลุพัน
 ทั้งเทียนทองรูปจันทร์นิยมอ้ม
 ประนมมือน้อมถึงองค์อินทราชา
 ปรรณนาอยากได้ผู้บุญกว้างเกิดมา
 ขอแต่เทพเจ้าอินทร์พรหมผายโพดแต่ถ้อย

2) หมอลำกลอน หมอลำกลอน เป็นการลำที่มีความเป็นมาในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกับการลำพื้น เป็นการลำที่ใช้ทำนอง จังหวะเข้ากับบทลำที่เป็นบทกลอน โดยมีการลำเป็นคู่ แต่เดิมเข้าใจว่าเป็นผู้ชาย 2 ลำ คนลำเกี่ยวกับหลักธรรมทางพุทธศาสนาซึ่งเรียกว่า “ลำโจทย์แก้ว” ต่อมาเมื่อผู้หญิงมีบทบาทในสังคมมากขึ้นจึงมีการลำคู่ชาย-หญิง กลอนลำจะบรรยายเกี่ยวกับความรัก การเกี้ยวพาราสี ดังนั้น จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลำเกี้ยว” ทั้ง “ลำโจทย์แก้ว” และ “ลำเกี้ยว” ถือเป็นลักษณะของการลำกลอน โดยเนื้อหาส่วนใหญ่จะกล่าวถึงเรื่องราวต่าง ๆ ผสมผสานกันตามประเด็นที่

กำหนดขึ้น เช่น เรื่องราวทางพุทธศาสนาประวัติศาสตร์ การเมือง ตลอดจนเรื่องของความรักระหว่างชายและหญิงทำนองการลำประกอบด้วยทำนอง 4 ทำนอง ได้แก่

(1) ทำนองทางสั้น การลำทำนองทางสั้น มีจังหวะที่รวดเร็วที่กำหนดขึ้นเพื่อบรรยายเนื้อหาสาระตามเรื่องราว

(2) ทำนองลำเดิน เป็นการลำในจังหวะที่กึ่งสั้น กึ่งยาว โดยเน้นการบรรยายสภาพธรรมชาติของท้องถิ่นเพื่อให้สนุกสนานเร้าใจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลอนเดินดง”

(3) ทำนองลำทางยาว เป็นการลำที่มีจังหวะค่อนข้างช้า ทำนองอ่อนหวานเยือกเย็น บางครั้งโยกไหวลโคลงเศร้าเสียใจ เน้นที่เนื้อหาสาระบรรยายเป็นเรื่องราวจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลอนอ่านหนังสือ” หรือ “ลำล่องโขง”

(4) ทำนองลำเต้ย เป็นการลำที่มีจังหวะสนุกสนานเร้าใจประกอบลีลาท่าพ้องทำนองเต้ยที่ใช้ส่วนใหญ่ขึ้นต้นด้วย ลำเต้ยโขง ไปออกเต้ยพม่าเต้ยหัวโนนตาล

นอกจากนี้ หมอลำกลอนยังมีลักษณะการลำที่แสดงถึงการเกี่ยวพาราสีระหว่างหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง บางครั้งอาจมีหมอลำฝ่ายชาย 2 คนฝ่ายหญิงเพียง 1 คน ลำเอาชนะอีกฝ่ายหนึ่งเพื่อให้ได้ผู้หญิงมาครอง การลำชนิดนี้เรียกว่า “ลำชิงคู่” หรือถ้าฝ่ายชาย 3 คน ลำเกี่ยวพาราสี ฝ่ายหญิง 1 คนเรียกว่า “หมอลำสามเกลอ” หรือ “หมอลำสามสิงห์ชิงนาง”

ปัจจุบันนี้ หมอลำกลอนได้พัฒนารูปแบบการแสดงให้มีการลำกลอนประยุกต์ผสมผสานเพลงลูกทุ่งตามสมัยนิยมปรับเปลี่ยนจังหวะให้เร้าเร้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน เพิ่มหมอลำจากหมอลำคู่เป็น 2 คู่หรือมากกว่าเพิ่มเครื่องดนตรีที่เดิมมีเฉพาะ แคน เพิ่มเป็นกลองชุด กีตาร์เบส บางคณะมีหางเครื่องเต้นรำประกอบสอดแทรกคำพูดแบบโวหารศิลป์ เรียกว่า “สอย” และพูดคุยทักทายผู้ชมเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการเต้นรำหน้าเวทีลักษณะการลำแบบนี้เรียกว่า “ลำกลอนชิง” ซึ่งได้รับความนิยมในแถบอีสานกว่า 30 ปี

ส่วนแคนที่ใช้บรรเลงประกอบลำกลอนนั้น บรรเลงด้วยลายสุดสะแนน (สำเนียงขอนแก่น) ลายโป้ซ่าย (สำเนียงอุบล) ลายเดิน(ถึงสุดสะแนน-ถึงลายน้อย) ลายน้อย และลายใหญ่

ตัวอย่างกลอนลำทางยาว

หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน

โอ้....ฟ้าเอ๋ย
 ฟ้าฮ้องค้อยทางดอนแดง
 ฟ้าเอยนอ
 ฟ้าฮ้องแสงฮ้องพัน ฮ้องพี่
 ฉวีวรรณคิดฮอดซู้ ญามสิเข้าแม่นบ่อนนอน
 บอนนอนโอยหละน้ำ
 เออวันนี้หละพ่อแม่เอย
 วสานสุดสิ้น การล่ำได้ตัว
 ล้าทางยาวยาดสิมัน ชวนเจ้าให้ฮ้อน
 อวสานสุดสิ้น การล่ำได้จาก
 พรากพ่อแม่พี่น้อง ลุงป้าคู่ชูคน
 นาฬิกาตีห้า ถึงเวลาแจ้งสว่าง
 ท้องฟ้าแสง
 ไก่กะเจ๊กเจ๊กจัน คนเผ่ากะตื่นมา
 มือคว้าหาของเคี้ยว มาตำบอกหมาก
 ความคาก
 พ่อใหญ่หาแอบฮ้าง มือคว้าใส่กอกยา
 แสงไฟมาแดงเมา คั่วเป็นเลขาสูบฮวด ๆ
 ไฟไหม้หนวดบู้ สู้อยติ่นหละแม
 เสียงหลานไฟให้ เอาไว ๆ กินนมແ່
 แม่ผัดยั้งบู้ เม่าง่วงป่วงแต่นอน
 เด็กออนซอนเสียงควายตุ้ ญเสียงเฮือนดังฮึดฮาด ไก่กะจากจันจัน โตนตุ้มเขี่ยซัดดิน

3) หมอลำหมู่ ลำหมู่ เป็นการลำที่เป็นหมู่คณะมีผู้แสดงครบตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง เช่น พระเอกนางเอก พระรอง นางรอง ตัวตลก ผู้ร้าย ตัวประกอบ การลำนิยมลำเป็นเรื่องราวสะท้อนให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิตของมนุษย์ ในรูปแบบต่าง ๆ โดยส่วนใหญ่เน้นสาระที่สำคัญ ได้แก่ เรื่องราวเกี่ยวกับนิทานชาดก ตำนานวรรณคดีอีสาน เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ พุทธศาสนา นิทาน คติสอนใจ เกี่ยวกับพุทธศาสนา เรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ การเมืองตลอดจนเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่สภาพสังคมของคนในสังคม และท้องถิ่นด้วยเหตุนี้หมอลำหมู่ จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ลำเรื่อง” คือ แสดงเป็นเรื่อง ๆ ตั้งแต่ต้นเรื่องไปจนจบเรื่อง โดยมีผู้แสดง

ผลัดเปลี่ยนกันใช้บทบาทที่ตนได้รับ และลำตามบทกลอนลำ ต่อเนื่องกันไปตามเนื้อหาที่วาง โครงเรื่องไว้ดังนั้นบางครั้งจึงเรียกหมอลำหมู่ว่า “ลำเรื่องต่อกลอน” ทำนองการลำประกอบด้วยทำนองลำ 3 ทำนองได้แก่

- (1) ทำนอง ลำทางยาว
- (2) ทำนองลำเดิน
- (3) ทำนองลำเต้ย

ลักษณะกลอนลำ การแสดงลำหมู่เป็นการรวมศิลปะการแสดงที่มีรูปแบบสมบูรณ์ที่สุดประเภทหนึ่งของหมอลำโดยมีการผสมผสานและรวบรวมการลำแบบอื่น ๆ เอาไว้ในการลำหมู่ด้วย ลำพื้น ลำกลอน ลำแมงตับเต่า และลำหมากกีบแก็บ ดังนั้น บทกลอนที่แต่งขึ้น จึงมีลักษณะ กลอนร่าย กลอนกาพย์ (หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าก่อนตัด) และกลอนเน้น กลอนลำทางยาว กลอนลำทางสั้น กลอนเต้ยธรรมดา กลอนลำเพลิน กลอนเต้ยหัวโนนตาล กลอนเต้ยโขง และกลอนเต้ยพม่า เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม บทกลอนที่กล่าวมาแล้ว หมอลำได้นำมา ลำดับการลำเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทต่าง ๆ และมีขั้นตอนของการลำตามประเภทของกลอน ดังนี้

(1) กลอนเปิดตัว อาจเริ่มจากการไหว้ครู หรือทักทายผู้ชมโดยการลำเป็นทำนองพื้น

(2) กลอนลำเดิน เป็นกลอนลำหลังจากบทเจรจาจนเข้าเวทีแต่ละช่วงจะมีการลำเดินบรรยายหรือพรรณนาความ ประกอบลีลาการพ้อนอย่างงดงามปัจจุบันนี้กลอนลำเดินได้สอดแทรกเพลงพูด เพลงลูกทุ่งสมัยนิยม เพื่อให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานเพิ่มความประทับใจได้มากยิ่งขึ้น

(3) กลอนลำเกี้ยว เป็นกลอนลำเพื่อให้พระเอก นางเอก หนุ่มสาวเกี้ยวพาราสีกัน บางครั้งมีบทพิศواسเข้าพระเข้านาง และมีการลำอย่างอ่อนหวานไพเราะมาเกี้ยวกัน

(4) กลอนลำลา การแสดงหมอลำ แทบทุกประเภท ผู้แสดงมักสร้างความประทับใจก่อนจากให้กับผู้ชม โดยก่อนจบการแสดง หมอลำ จะลำสั่งลา โดยใช้การลำยาวในน้ำเสียงเยือกเย็น รำพึงรำพัน และอวยพรให้แก่เจ้าภาพ และผู้ชมทั่วไปด้วย

ดนตรีที่ใช้ประกอบการลำหมู่ แต่เดิมนั้นการแสดงหมอลำใช้เครื่องดนตรีคือ แคน เป่าประกอบการลำ ต่อมาเมื่อรูปแบบของการลำเปลี่ยนแปลงไปมีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงมีการ

แต่งกายประดับประดาหุรหามากขึ้น(คล้ายการแต่งกายของลิเก) มีเวที ฉาก แสงสี ตระการตาขึ้น จึงมีการปรับปรุงรูปแบบของดนตรี จากแคนอย่างเดียวเพิ่ม พิณ แคน ซอ และกลองโทน จึง ฉาบ เข้าไปประกอบ และเมื่อเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมมากขึ้น จึงนำเอาเพลงลูกทุ่งมาบรรเลงก่อนการแสดง เพื่อให้มีการเดินประกอบของทางเครื่องและนำเครื่องดนตรีในวงดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงประกอบด้วย เช่น กีตาร์ เบส แซกโซโฟน ทรัมเปต คีย์บอร์ด กลองชุด กลอง

ทอมบา การบรรเลงดนตรีประกอบ หมอลำหุ่นนั้น จะบรรเลงเป็น 2 ช่วง คือช่วงการโหมโรงก่อนการลำและการบรรเลงประกอบขณะลำดังนี้

ช่วงแรก เป็นการโหมโรงเพื่อเป็นสัญญาณการเริ่มต้นการแสดงหมอลำมีนักร้องขับร้อง เพลงลูกทุ่งตามสมัยนิยม มีทางเครื่องเดินประกอบ

ช่วงที่ 2 เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบการลำในช่วงนี้มีลักษณะการบรรเลงดังนี้

(1) การบรรเลงประกอบตอนออกโรง หรือออกฉากแสดง ส่วนใหญ่ใช้โอเลค โทน หรือใช้แคนบรรเลงนำก่อน

(2) การบรรเลงประกอบการลำใช้โอเลคโทน หรือแคน บรรเลงคลอตามทำนองลำ

(3) การบรรเลงประกอบทำพ็อนนิยมใช้วงดนตรีทั้งวงบรรเลงประกอบ

(4) การบรรเลงประกอบการสร้างบรรยากาศในการแสดงใช้เครื่องดนตรีตามลักษณะอาการกิริยาหรือลักษณะของบทบาทที่แสดงออก เช่น บทโศก บทรัก บทตลก บทเศร้า

(5) การบรรเลงประกอบตอนจบ เป็นการบรรเลงประกอบทั้งวง

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า วงดนตรีประกอบการแสดงหมอลำหุ่น นั้นเป็นส่วนที่สำคัญคู่กับการแสดงเพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์มีหลักการแน่นอน

ตัวอย่างกลอนลำเรื่องต่อกลอน

เรื่อง คาคสัททุก บ่ห่อนมี คาคสิมิบ่ห่อนจน

- มโนในผมขออน้อมชราการทั้งน้อยหนุ่ม ที่มาชุมนุมมากลั่นกะ เพื่อบุญ

- มีบ้านนี้และบ้านหุ่นได้มาช่วยการกุศล หวังรับผล คือนิพพานชาติสิมา ถวายพันธุ์
สละทันทานไว้ในหัวใจบ่ตะหนี่ ความพร้อมเพียงสามัคคี เป็นบ่อนครีครั้นเค้าความสุขแท้แต่ประสงค์

- ยามอรุณใสแจ้งแย่งแสงสุริเยศพร้อมทั้งขันยาขัน ไปส่งชายผู้หมายซ่อน

4) หมอลำเพลิน ลำเพลิน เป็นลำประเภทหนึ่งที่น่าความสนุกสนาน
ครั้นแรก โดยพัฒนารูปแบบมาจากหมอลำหมู่ และปรับปรุงองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การแต่งกาย
เครื่องดนตรีประกอบ จังหวะการลำ จำนวนผู้ลำตลอดจนการดำเนินเรื่อง ทั้งนี้เพื่อให้หมอลำเพลิน
เป็นที่นิยมของผู้ชมมากขึ้น

การแสดงลำเพลิน นิยมแสดงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน หรือเรื่องราว
ที่ผูกขึ้นเพื่ออบรมจิตใจ โดยมีหมอลำเป็นผู้สะท้อนความรู้สึกนึกคิดแสดง บทบาทของตัวละคร ตาม
เนื้อเรื่อง มีฉากประกอบการแต่งกายคล้ายกับ หมอลำหมู่ แต่ส่วนใหญ่จะแต่งตามให้ทันสมัยมากขึ้น
เช่น ผู้หญิงนุ่งกระโปรงสั้น ให้เห็นท่อนขามากขึ้น บางครั้งจึงเรียกหมอลำชนิดนี้ว่า “ลำกขาขาว”
เรื่องที่นิยมนำมาแสดง คือเรื่องแก้วหน้าม้า จึงมีผู้นิยมเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ลำแก้วหน้าม้า” ส่วนลีลา
การแสดงประกอบนั้น นอกจากจะมีการพ้องด้วยลีลาที่รวดเร็วเร้าใจแล้วยังนิยมการเต้นหมุนตัวถ้า
พลิกเพลงในการเดินเข้ากับจังหวะ “ลำเพลิน” มากกว่าการแสดงลีลาท่าพ้องที่ประณีตบรรจง

ขั้นตอนการแสดงลำเพลิน การแสดงลำเพลินแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก
เป็นการแสดงเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยมส่วนช่วงที่สอง เป็นการแสดงลำเพลิน โดยแสดงเป็นเรื่องราว
ทำนองลำเพลินประกอบด้วยทำนองลำเดินเป็นทำนองลำกึ่งลำทางสั้น กึ่งลำทางยาว โดยให้จังหวะ
แรกเป็นจังหวะช้าเรียกว่าทำนองเปิดผ้าก้าง หรือเรียกว่า ทำนองเกริ่น แล้วลำต่อด้วยจังหวะเร็ว
เรียกว่า “จังหวะเดิน” ดำเนินทำนองอย่างรวดเร็วเร้าใจและสนุกสนานครั้นแรก เพื่อลำ
ประกอบการเดินไปพร้อมกันด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบนิยมใช้วงดนตรีสากลเช่นเดียวกับหมอลำ
หมู่ และรูปแบบการบรรเลง องค์ประกอบของการแสดงคล้ายกับหมอลำหมู่

ตัวอย่างกลอนลำเพลิน

พอแต่เปิดผ้าก้างสอดส่องจะมองไป
สาวหนองไหลมาหาบ่าวพี่ชายอย่าตาม่าน
มาจะกล่าวถึงอีแก้วพลาลูกศิษย์ท่านพระฤๅษี
อินางมีความสุขอยู่สบายมีฮ้อน
ยามเมื่อนานอนเล่นแลเห็นยังว่า

แม่หนีแก้วม้าไปยืนเยียมเจ้าบ่คอย
 ยืนอยู่ชานบนน้อยงอยชานบ่เหลียวเบิ่ง
 ว่ามาลงสู่พื้นและอีแก้วแม่นนอน
 แล้วบ่ทันนานนางเหลียวพ้อ จ.ม. หยิบมาอ่าน
 ว่าโอносารนี้เขียนจากบ้านเลขที่ 24 ตำบลรัก หละคำเอ๋ย
 คั่นอำเภอสมัครใจใส่ถนอมเอาน้อง
 จังว่าตรองดูถ้วนประมวลงโค้งเข้าใส่
 มันช่างฝิ่งใจไว้ พ.ศ. ถ่าย คอบอุ้น
 แสนมีทุนก้อนล้านสमानห้องที่ใจ
 ยามเพิ่นเขียนเสร็จสิ้นเอาซองมาสอดใส่
 สลักหลังบอกไว้นามท่านปิ่นทอง
 เนาอยู่ห้องเมืองใหญ่มิดถิลา
 คั่นไปตกเมืองได้ให้ตัวมาแทนเดอน้อง,
 ให้ตัวมาแทนเดอน้อง
 โดย คุณนายฟังเอาเรื่องนิทานธรรมแต่ก่อน
 เป็นนิทานแต่เก่าคนเว้าต่อมา
 แก้วหน้าม้าเขาว่าเป็นคน
 เป็นโตทั้งตนตั้งคนเฮานี้
 มองดูหน้าผู้ดูตามันแทน
 มันเป็นม้าแท้ ๆ กรรมน้องช่างเป็น
 หยดพักเว่นถึงบ่าวปิ่นทอง
 คิดอยากมีแพนคู่ครองเอาไว้
 ภูมิท่านเขียนสารติดว่า
 ติดเรื่องราวให้รู้ไผ่ได้ให้ส่งมา
 อย่าได้ซ้ำเขียนส่งมาเด้อ
 เขียนเป็นโตอักษรเขียนมาหาพี่
 ดีหรือฮ้ายตัวชายบ่ได้ว่า
 คั่นแม่นแก้วหน้าม้าจั่งได้ตัวนมา
 แก้วหน้าม้าจั่งได้ตัวนมาหา

พอมานเห็นขวัญตา บ่าวพี่ชายคนโก้
 โธ่โธ่อายมามหลายแท้นอห์
 มาเอาแก้วหน้าม้ามาแล้วพี่ได้อ
 เปิดเทอเล่คือสับสนใจ
 บอกล้านางช่างเป็นแท้นอห์
 ช่างเป็นแท้นอห์

5) หมอลำผีฟ้า นอกจากหมอลำประเภทต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว จะมีหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่มีจุดมุ่งหมายในการรักษาคนเจ็บไข้ให้หาย ถือเป็นความเชื่อของชาวอีสานแต่โบราณที่เชื่อว่า เสียงลำสามารถติดต่อกับผีสงเทวดาได้ ดังนั้น เมื่อมีคนเจ็บไข้ได้ป่วยในหมู่บ้าน จึงมีการแสดงหมอลำขึ้น เพื่อการรักษาไข้ป่วยดังกล่าว ซึ่งตามหลักการศึกษาดนตรีเรียกว่า ดนตรีบำบัด (Music Therapy) แต่ความเชื่อของชาวอีสานบางคนเชื่อว่าโรคภัยไข้เจ็บ เกิดจากการกระทำของผี เมื่อมีคณะหมอลำทำหน้าที่ติดต่อสื่อสารกับผีได้ จึงเรียกลำที่ใช้รักษานี้ว่า “หมอลำผีฟ้า” หรือ “หมอลำไทเทิง” หรือบางท้องถิ่นเรียกว่า “หมอลำผีแกน” ซึ่งคล้ายกับการรำในถิ่นอีสานใต้ที่เรียกว่า “รำแม่ด” หรือ “เรียมมะมวด” ทั้งนี้จะมีเครื่องดนตรีคือ “แคน” ที่บรรเลงรายใหญ่ (เดิมใช้ลายโป๊ซาย) ประกอบการลำถือว่าเสียงแคนสามารถติดต่อกับผีสง เทวดาได้

ตัวอย่างบทเซิ้งผีโขนไห้วพระศรีอารีย

โอ โอ โอ โอ โอ โอ โอ ว่าสุคนสูว่าสุคน ว่าสุคน จะห้วงนปลาก่า ไบบว่า ฟาสีหา
 ห้วงน (สร้อย)

โอมพุทโธละนโมเป็นเค้า	ข้อยซิเว้าตามทีคลองธรรม
เว้าบธรรมก็จำนำบแล้ว	คิดแคล้ว ๆ ตั้งต่อใจเทอญ
ขออันเชิญพระศรีอารียเจ้า	ผู้มิ่งเม้าเป็นเจ้าจอมหัว
ปรากฏตัวแบ่งแบ่งเหลืองเหลือม	เป็นผู้เชื่อมโนพวกผิมาร
มาบันดาลในงานคราวนี้	ให้ล่วนที่มีแต่สุขใจ ๆ

จากการศึกษาดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ ทำให้ เข้าใจบริบทของดนตรีและการขับร้องที่จะนำไปสู่การสร้างสรรคบทเพลงดับตันเพลงเต้ยต่อไป

2. คนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

อีสานใต้ นับเป็นดินแดนที่มีศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรี บทเพลง และการละเล่น พื้นบ้านที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ภาษาที่ใช้ การขับร้อง การบรรเลง เครื่องดนตรี จังหวะทำนองลีลา และการร่ายรำแตกต่างไปจากวัฒนธรรมในท้องถิ่นอื่น ๆ

กลุ่มอีสานใต้ คือ บริเวณที่ราบตอนใต้ที่เรียกว่า “แอ่งโคราช” ได้แก่ จังหวัด นครราชสีมา บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ โดยในกลุ่มอีสานใต้มีการสืบทอดวัฒนธรรม 2 กลุ่มวัฒนธรรมด้วยกัน กล่าวคือ

1) กลุ่มวัฒนธรรมไทย-เขมร ไทย-ส่วย และไทย-ลาว ได้แก่ ประชากรส่วนใหญ่บริเวณ จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ ชนกลุ่มนี้จะสืบทอดวัฒนธรรมไทย-เขมร ไทย-ส่วย และไทย-ลาวโดยจะใช้ภาษาตลอดจนศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการละเล่นเป็นแบบไทย-เขมร ไทย-ส่วย และไทย-ลาว

2) กลุ่มวัฒนธรรมไทย-โคราช ได้แก่ ประชากรส่วนใหญ่บริเวณจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งมีวัฒนธรรมการขับร้องเพลงโคราช ประกอบด้วยพ่อเพลง แม่เพลง ร้องโต้ตอบกัน ไม่มีเครื่องดนตรี บรรเลงประกอบ ภาษาที่ใช้ในการขับร้องจะเป็นภาษาไทย-โคราช

ดังนั้น การศึกษาดนตรีและการละเล่น พื้นบ้าน อีสานใต้จึงเน้นการศึกษาตามลักษณะเอกลักษณ์ภาษา และวัฒนธรรมในท้องถิ่น มีประเด็นศึกษาดังนี้

2.1 เครื่องดนตรี (Music Instrument)

2.1.1 เครื่องดีด

2.1.2 เครื่องสี

2.1.3 เครื่องตี

2.1.4 เครื่องเป่า

2.2 ลักษณะการประสมวงดนตรี

2.2.1 วงกันตรึม

2.2.2 วงตมโหม่ง

2.2.3 วงมโหรีพื้นบ้าน

2.3 เพลงร้อง (Vocal)

2.3.1 เจริญ

ต่อไปจะกล่าวถึงรายละเอียดของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสานใต้ แต่ละประเภท เพื่อให้เห็นลักษณะของการแสดง, การบรรเลง ตลอดจนลักษณะของบทเพลงโดยบันทึกเป็นข้อมูลดนตรี และการบันทึกเป็นข้อมูลการแสดง ทั้งนี้เพื่อศึกษาให้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยข้อมูลส่วนใหญ่ ได้จากประสบการณ์ภาคสนาม บทบันทึกของท่านผู้รู้ในท้องถิ่น และจากการศึกษาค้นคว้าหาความรู้จากเอกสารซึ่งมีการอ้างอิงสรุปรวมไว้ที่บรรณานุกรม ทั้งนี้เพื่อให้มีการผสมผสานข้อมูลเพื่อจะได้เป็นแนวทางให้คนรุ่นหลังได้เข้าใจและดำรงรักษาสืบที่มีคุณค่านี้ไว้เพื่อเป็นประโยชน์แก่ชาติบ้านเมืองต่อไป

2.1 เครื่องดนตรี (Music instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องตี เครื่องสี เครื่องดี และเครื่องเป่า

2.1.1 ประเภทเครื่องตี

1) พิณกระแสรเดียว (พิณน้ำเต้า) เป็นพิณสายเดี่ยว ทำด้วยไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 75 ซม. ปลายข้างหนึ่งทำด้วยโลหะหล่อ เป็นลวดลายสำหรับขึงสายสวมติดไว้ ด้านตรงข้ามมีลูกบิดทำด้วยไม้เนื้อแข็งสอดไว้กล่อเสียงทำด้วยน้ำเต้าแห้ง มีเชือกรัดสายพิณ ซึ่งทำด้วยโลหะให้คอดตรงบริเวณใกล้กล่อเสียงบรรเลงด้วย การใช้มือดีดสาย เวลาบรรเลงจะใช้กล่อเสียงประกบกับอวัยวะของร่างกายเช่น หน้าอกหรือท้องมีเสียงเบาสามารถทำทางเสียง (Harmonic) ได้ด้วย ไม่มีกฎเกณฑ์การเทียบเสียงที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง เพราะใช้บรรเลงโดยเอกเทศเพื่อประสานเสียงคนร้องหรือคลอเสียงร้อง

พิณกระแสรเดียว หรือแสรเดียวแปลว่า พิณเสียงเดียวหรือพิณสายเดี่ยว สันนิษฐานว่ามีเล่นกันมากหลายร้อยปีแล้วไม่อาจจะบ่งชี้ระยะเวลาที่แน่นอนได้ (มีในภาพสลักตามระเบียงของนครวัด)

(1) พิณจะเปย เป็นพิณ 2 สาย 3 สาย หรือ 4 สาย คำว่าก็จจะเปย ตรงกับภาษาไทยว่ากระจับ ดังนี้ พิณจะเปยจึงหมายถึงกระจับปีของภาคกลาง

(2) อังกูยจ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีประเภทหนึ่ง ซึ่งทางภาคกลางเรียกว่า จ้องหน่อง หรือจิ้งหน่อง ทางอีสานเหนือเรียกว่าหุนหรือหิน ภาคเหนือเรียก เปี้ยะ ภาคตะวันออก เรียกหุน (ไม้) โกย (โลหะ) ทำด้วยไม้ไผ่เหลาเซาะตรงกลางให้เป็นลิ้น, ด้านหนึ่งเป็นที่ใช้สำหรับมือจับ ด้านตรงข้ามเป็นบริเวณที่ใช้ตี อังกูยจมีความยาวประมาณ 10.15 ซม. กว้างประมาณ 12-2 ซม. (ขึ้นอยู่กับขนาดของอังกูยจ) อังกูยจมีหลายขนาดตั้งแต่เล็กจิ๋วจนถึงขนาดใหญ่ พอที่จะใช้ประกบกับบริมฝีปากได้ เพราะเวลาตีจะประกบกับบริมฝีปาก โดยให้กระพือปากเป็นกลองเสียง ดังรูป

2.1.2 ประเภทเครื่องสี

เครื่องสี ได้แก่ ซอประเภทต่าง ๆ ซึ่งภาษาอีสานใต้ (ไทย-เขมร) เรียกว่าตรัว หรือ ตะโร หรือ สะโร ส่วนใหญ่ที่ใช้บรรเลงมีเฉพาะลักษณะของ ซออุ๋ ซอดัวง ซอกลาง(ซอพื้นเมือง) แต่จะไม่มีลักษณะของซอสามสาย เข้าใจว่า เคยมีใช้ในอดีต ปัจจุบันไม่นำมาใช้แล้ว

1) ซอกันตรึม (ตรัว กันตรึม)

ซอกันตรึม ใช้เป็นเครื่องหลักในวงกันตรึมมาช้านานแล้ว แต่เดิมบรรเลงเฉพาะ เพลงพื้นบ้าน ปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากภาคอื่น ๆ ทำให้บรรเลงแบบประยุกต์มากขึ้น ซอกันตรึม (ตรัว) เป็นเครื่องสายที่ใช้สี ทำด้วยไม้ กลองเสียงซึ่งด้วยหนังงูมีช่องเสียงอยู่ตรงข้าม หน้าซอใช้รัดด้วยเชือก ขนาดของซอแตกต่างกันไปตามความประสงค์ของผู้สร้างโดยทั่วไป มี 3 ขนาด

(1) ตรัว จี (ซอขนาดเล็ก) ใช้เทียบเสียงคู่ 5 (เร-ลา (D-A))

(2) ตรัว เอก (ซอขนาดกลาง) ใช้เทียบเสียงกลาง คู่ 4 (ซอล-เร (G-D))

(3) ซออุ๋ (ตรัวอุ๋) เป็นเครื่องสายที่ใช้สี กลองเสียง หรือกะโหลกซอ จะทำด้วยกะลามะพร้าวผานด้านหนึ่งออก หุ้มด้วยหนัง ด้านตรงข้ามเป็นกลองเสียง คันซอทำด้วยไม้ยาวประมาณ 50-60 ซม. มีลูกบิด 2 อัน สำหรับซึง 2 สาย สายทำด้วยเส้นลวด คันชักทำด้วยไม้ซึงด้วยเอ็น หรือหางม้า อยู่ระหว่าง 2 สาย ขึ้นเสียงคู่ โด-ซอล (C-G) นิยมนำมาบรรเลงในวงกันตรึม

2) ซอกระดองเต่า และ ซอเขาควาย เป็นเครื่องสายชนิดหนึ่งที่ใช้สี ตัวกลองเสียงทำด้วยกระดองเต่า หรือเขาควาย ตัดส่วนหน้าออกซึ่งด้วยหนังงู คันซอทำด้วยไม้ยาวประมาณ 40-50 ซม. มีลูกบิด ซึงสาย 2 อันสายทำด้วยลวด และมีคันชักทำด้วยไม้ ซึงด้วยหางม้า อยู่ระหว่าง

สายทั้ง 2 สาย ซอชนิดนี้มักจะคิดประดิษฐ์ และตกแต่งขึ้นเอง จากกระดองเต่า หรือ เขาควายทำให้รูปร่างของซอแปลก และลุ่มเสียงที่ได้จากกล่องเสียงนี้ ก็แสดงถึงเอกลักษณ์ของเสียงพื้นเมือง

การเทียบเสียงจะขึ้นเสียงคู่ 4 ระหว่างสายทั้ง 2 เส้น เทียบเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในการประสมวงจะใช้บรรเลงในวงกันตรึมและการแสดงพื้นบ้าน

2.1.3 ประเภทเครื่องดี

1) ระนาด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดี ที่สันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีภาคกลาง ที่เห็นยังมีใช้อยู่ในแถบอีสานใต้ ในปัจจุบันนี้ได้แก่ระนาดเอก (ระนาดพื้นเมืองจะมี 21 ลูกเหมือนภาคกลาง) ซึ่งจะมีอยู่ตามหมู่บ้านโดยเฉพาะ ในวัดบางวัดแต่หาผู้เล่นได้ยากมากแล้ว

2) ฆ้องวง ตัวฆ้องวงทำด้วยโลหะหล่อขนาดต่าง ๆ กันจำนวน 16 ลูก มีใช้อยู่บ้างในปัจจุบันนี้ โดยเฉพาะในวงดนตรีที่เรียกว่า “ดุ่มโหม่ง” ในงานศพแถบจังหวัดสุรินทร์

3) ฆ้องราง ตัวฆ้องรางทำด้วยโลหะหล่อขนาดต่าง ๆ จำนวน 9 ลูก ผูกด้วยเชือกหนังแขวนไว้กับราวที่ทำด้วยหวายเป็นสิ่รูปเหลี่ยมยาว ๆ คล้ายราง ชาวบ้านจึงเรียกฆ้องชนิดว่า “ฆ้องราง” เข้าใจว่ามีเล่นในวงพิณพาทย์ มาแต่โบราณแต่ไม่ทราบประวัติแน่ชัดใช้บรรเลงในวงดุ่มโหม่งด้วย

4) กลองกันตรึม (โหมกันตรึม) หรือ (สก็่วลกันตรึม) มีรูปร่างคล้ายโหมภาคกลาง ทำด้วยไม้ขนุนหรือต้นมะพร้าวขนาดหน้ากลอง 20-25 ซม. ยาว 50-65 ซม. (แล้วแต่ขนาดของตัวกลอง) ขึ้นหนังหน้าเดียวซึ่งให้ตึงด้วยเชือกชุดหนึ่งมี 2 ลูก คือ ตัวผู้ (เสียงสูง) ตัวเมีย (เสียงต่ำ) ใช้ตีด้วยมือ กลองชนิดนี้ใช้ในการบรรเลงเพลงพื้นเมืองอีสานได้มานานแล้ว พบเฉพาะในเขตอีสานเท่านั้น

5) กลองดุ่ม เป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลางขนาดประมาณ 50-60 ยาวประมาณ 75-80 ซม. ขึ้นอยู่กับความต้องการ ใช้หนังวัวซึ่งหนัง 2 หน้า ตึงด้วยหมุดตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ใช้แขวนแล้วตีด้วยไม้ ลักษณะคล้ายกลองทัดของภาคกลาง และกลองเพลภาคอีสาน แต่เดิมกลองดุ่ม เป็นกลองที่ดีให้สัญญาณตามวัด ชาวบ้านอีสานได้นำมาประสมวง “ดุ่มโหม่ง” ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าพบแต่ครั้งใด

6) ฆ้องหุ่ย (ฆ้องโหม่ง มุง) ชาวบ้านเรียกว่า ฆ้องโหม่ง,มุง เป็นฆ้องใบเดียวขนาดใหญ่ทำด้วยโลหะหนาประมาณ 1.50 ซม. เส้นผ่าศูนย์กลาง 50 ซม. มีปุ่มตรงกลางความสูงประมาณ 10 ซม. เวลาตีใช้ไม้หุ้มนมตี เสียงดัง หุ่ย, มุ่ย ใช้บรรเลงประสมวง “ดุ่มโหม่ง”

2.1.3 ประเภทเครื่องเป่า

1) ปี่อ้อ (แปี่ยวอ) เป็นเครื่องเป่าประเภทปี่ลั่นคู่ ประกอบด้วย 2 ส่วน

ส่วนที่ 1 คือ ส่วนของลั่นปี่ ทำด้วยไม้้อเหลาบาง และبيبให้แบนมีไม้ไผ่เล็ก ๆ หนีบบังคับเพื่อปรับความอ่อน แข็งของลั่น

ส่วนที่ 2 คือ ลำตัวทำด้วยไม้้อหรือไม้ไผ่เล็ก ๆ มีรูบังคับ 7 รู และรูหัวแม่มือ 1 รู ขนาดความยาวรวมทั้งลั่น 20-25 ซม. ขนาดกว้างประมาณ 1.50 – 2.00 ซม.

ปี่อ้อ (แปี่ยวอ) มีเล่นกันมานานแล้ว มีผู้เคยพบว่ามี่ปี่อ้อประสมวงดนตรีสมัยอยุธยาเป็นปีที่ชาวบ้านทำขึ้นใช้เอง และยังมีอิทธิพลเข้าไปถึงดนตรีในราชสำนักเขมรด้วย และในแถบอีสานได้มีใช้กันมานานแล้ว โดยเฉพาะใช้ในบรเพลงเดี่ยว เสียงของปี่อ้อ เทียบกับมาตราเสียงของเสียงสากลได้

2) ปี่ญั่น หรือ ปี่เตี๋ยง หรือปี่กึก เป็นปี่ประเภทลั่นเดี่ยว ลั่นทำด้วยโลหะเหมือนลั่นแคน และปี่ซุม (ปี่จุม) ของภาคเหนือ มีความยาวประมาณ 25-30 ซม. ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2.50 ซม. มีรูบังคับเสียง 7 รู รูหัวแม่มือ 1 รูและรู้อย่ยเชือกตรงปลายอีก 2 รู เวลาเป่าจะใช้ปากอม (คล้ายกับผิว) บริเวณลั่น แล้วยกเลาขลุ่ยขึ้นขนานกับพื้นคล้ายฟลุทของตะวันตกหรือแบบปี่ลูกแคนของปี่ภูไท ปี่ชนิดนี้มีใช้ในการประสมวงพื้นบ้านหรือประกอบเจริญ

3) ปี่อ้งโกง ปี่จรวง(เป็ขนาดเล็ก) ปี่โจรง(เป็ขนาดใหญ่) มีลักษณะคล้ายปี่เตี๋ยง แต่มีขนาดโตกว่า เสียงทุ้มต่ำกว่า คือต่ำกว่าประมาณ 1 ช่วงเสียง (Octave) มีรูบังคับเสียง 7 รู ลั่นปี่ทำด้วยโลหะ เหมือนลั่นแคน มีความยาวประมาณ 30-35 ซม. ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 3-3.50 ซม. เวลาเป่าจะใช้ปากอมเข้าไปที่ลั่นปี่ และตั้งเป่าตรงคล้ายกับลักษณะการเป่าขลุ่ยไทย ปี่ชนิดนี้ใช้ในการประกอบการเจริญ หรือร่วมวงกันตรึมและวงมโหรีพื้นบ้าน ลักษณะของสุมเสียงจะโหยหวน โศกเศร้ามาก

4) ปี่ไฉน, ปี่สไน, ปี่แน

ปี่ไฉน หรือแถบอีสานใต้เรียกว่า ปี่สไน, ปี่แน เป็นปี่ลั่นคู่ ลั่นทำด้วยใบตาลสวมต่อกับเลาที่ทำด้วยไม้ ยาวประมาณ 20 ซม. เส้นผ่าศูนย์กลางช่วงปากเป่าประมาณ $\frac{1}{2}$ ซม. มีรูบังคับ 6 รู และรูหัวแม่มือ 1 รู ตรงปลายเลापี่จะทำเป็นลำโพง ขนาด 5-7 ซม. ใช้บรรเลงในวงดุ่มโมงในงาน

ศพ สันนิษฐานว่า ปีโนนมีใช้มาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย เป็นราชธานี ส่วนปีโนนอีสานได้มีมาช้านานแล้วแต่ไม่ปรากฏหลักฐาน

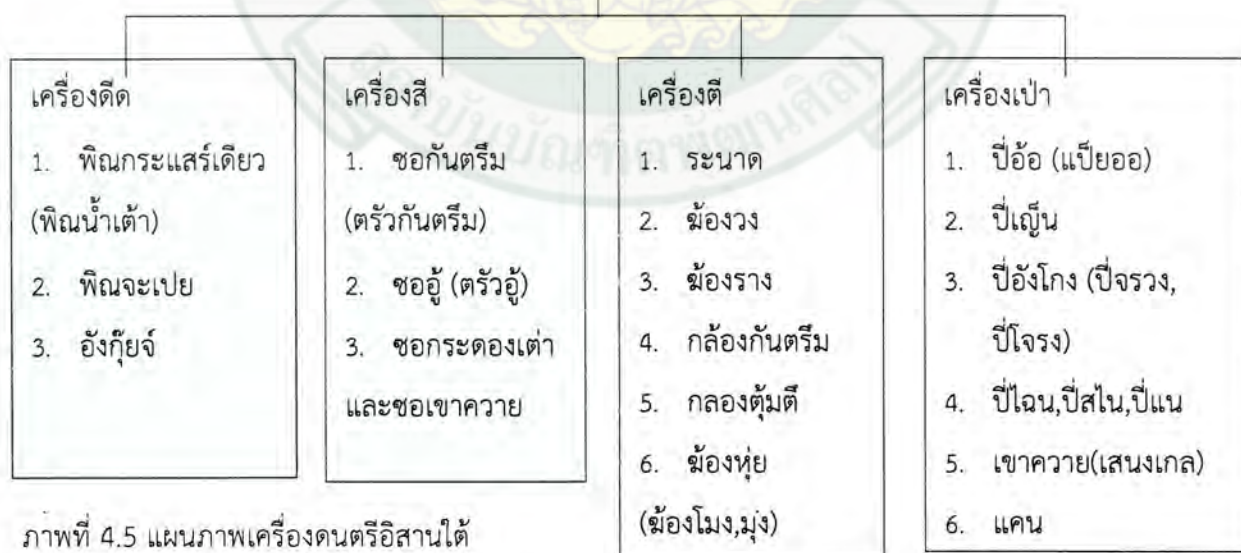
5) เขาควาย (เสนงเกล) หมายถึง ปีเขาควายเป็นเครื่องเป่าประเภทลิ้นเดี่ยว ตัวกล่องเสียงทำจากเขาควาย มีเส้นโลหะเหมือนลิ้นแคน หรือไม้ไผ่บาง ๆ ติดอยู่ด้านหนึ่ง เวลาเป่าจะอมตรกลิ้นนี้ ด้านปากลำโพงเขาควายมีแผ่นไม้บาง ๆ ติดด้วยขี้ผึ้ง กันไว้ครึ่งหนึ่งเวลาเป่าจะใช้มือเปิด-ปิดด้านนี้ เพื่อให้บังคับเสียงสูง-ต่ำได้อีกด้วย

6) แคน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งชาวอีสานได้นิยมนำมาเป่าประกอบการเล่นมะมืวด โดยเชื่อว่า มะมืวด หรือ แม่มด ชอบเสียงแคน จะเข้ามาสิงเพื่อบำบัดโรคได้ เมื่อดนตรีรุกร้าใจ ดังนั้นดนตรีที่ประกอบมะมืวด จึงนิยมนำแคนมาเป่าประกอบ นอกจากนี้ ชาวอีสานได้ยังนิยม นำเอาแคนมาเป่าประกอบการร้องเจเรียง โดยเฉพาะเจเรียงเบริน

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดของไทย มีหลักฐานว่าพบในยุคนาน มีอายุเก่าแก่ เป็นต้นแบบให้แคนของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งหมดตามที่ได้ปรากฏหลักฐานที่บ้านเชียงพบว่ามีแคนราว 4000-6000 ปี มาแล้ว

อย่างไรก็ตาม แคนถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ของชาวอีสานด้วย โดยเฉพาะแถบที่มีลักษณะเพลงพื้นบ้านทางหมอลำ หมอแคน ตามที่ได้กล่าวถึงในรายละเอียดในบริบทดนตรีการละเล่นอีสานเหนือแล้ว

เครื่องดนตรีอีสานใต้



ภาพที่ 4.5 แผนภาพเครื่องดนตรีอีสานใต้



พินกระเสเดียว



ซอกันตรึม



กลองกันตรึม



ปี่

ภาพที่ 4.6 เครื่องดนตรีอีสานใต้

2.2 ลักษณะการประสมวง

วงดนตรีพื้นบ้าน ที่พบในเขตอีสานใต้ มีอยู่หลายลักษณะ เช่น วงพื้นบ้านที่เน้นลักษณะของพื้นบ้านเขมร ลักษณะของพื้นบ้านลาว และพื้นบ้านที่รับอารยธรรมของดนตรีไทยของภาคกลาง ซึ่งปัจจุบันยังคงมีวงดนตรีไทยประจำหมู่บ้านให้เห็น ลักษณะที่เคยได้รับความนิยมมาเมื่อครั้งในอดีต มีประจำในบางหมู่บ้านเท่านั้น ซึ่งเป็นลักษณะของวงปี่พาทย์เครื่องคู่ แต่ชาวบ้านจะเรียกว่า “วงเครื่องแปด” หรือ “มโหรีพื้นบ้าน” นอกจากนั้นยังมีวงพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน เช่น วงกันตรึม เป็นต้น แต่ละวงมีรายละเอียดดังนี้

2.2.1 วงกันตรึม

“กันตรึม” หรือ โจ๊ะกันตรึม เป็นวงดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ที่นิยมเล่นกันได้ทุกโอกาส โดยมีการเปลี่ยนแปลงผืนแปรบทเพลงและบทบรรเลง แต่ละบทเป็นไปตามการใส่ทำนองที่แตกต่างกันได้ ลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของกันตรึมคือ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่นำเอาจังหวะตีโทน โดยเลียนเสียงว่า โจ๊ะ-คะครึม-ครึม มาเป็นชื่อวงดนตรีที่เรียกว่า กันตรึม หรือโจ๊ะกันตรึม หมายถึงโทนนั่นเอง และทำนองเพลงของวงกันตรึมเป็นแม่บทของเพลงพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้านอื่น ๆ ของการแสดงในอีสานใต้

การเล่นกันตรึม นิยมเล่นในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน โกนจุก บวชนาค หรืองานเทศกาลต่าง ๆ ในสมัยโบราณ งานแต่งงานจะต้องมีวงกันตรึมเล่นกล่อมหोजนถือเป็นประเพณีสืบทอดกันมาของชาวอีสานใต้

ส่วนประกอบของเครื่องดนตรีในวงกันตรึม

- 1) โทน 1 คู่ และตะโพน 1 ใบ (ตะโพน มีลักษณะเป็นกลองใบใหญ่ซึ่งหนึ่งหน้าเดียว เป็นลักษณะของกลองพื้นเมือง)
- 2) ปี่อ้อ 1 เล้า
- 3) ปี่สโน(ปี่ใน) 1 คัน
- 4) ซอ (ตรัว) 1 คัน
- 5) ฉิ่ง 1 คู่
- 6) กรับ 1 คู่

7) ฉาบ 1 คู่

ผู้เล่นโดยทั่วไปอย่างน้อยประกอบด้วย 4 คน จะเป็นชายหรือหญิงก็ได้ แต่ส่วนใหญ่เป็นชาย ส่วนผู้หญิงร้อง และรำไปตามจังหวะเพลง

การแต่งกาย แต่งกายตามสบาย หากจะแต่งตามประเพณีนิยมของท้องถิ่น คือผู้ชายสวมเสื้อคอกลม นุ่งผ้าโจงกระเบน ผ้าขาวม้าคาดเอว และมีผ้าขาวม้าอีกชิ้นหนึ่งพาดบ่าทั้งสองข้างโดยทิ้งชายผ้าทั้งสองข้างไปด้านหลัง ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าชิ้นแบบเขมรคือนุ่งยาวกรอมเข่า สวมเสื้อรัดรูปแขนกระบอกอาจมีผ้ารัดอกอีกชิ้นหนึ่งรัดอกทับเสื้อก็ได้

ในอดีตนิยมสืบทอดกันมา ในงานศพของผู้มีฐานะระดับกลางมักนำวงดนตรีกันตรึมไปบรรเลงทำนองเพลงที่จะเล่นเป็นเพลง เศร้า โศก ทำนองโหยหวน

ก่อนที่วงกันตรึมจะบรรเลงไม่ว่างานใด ๆ ต้องมีการไหว้ครูก่อน โดยมีเครื่องไหว้ครูดังนี้

- 1) เงินเหรียญ 6 สลึง กับอีก 20 บาท
- 2) ผ้าขาว 1 ผืน
- 3) รูป 1 คู่ เทียน 1 คู่
- 4) กรวยดอกไม้ 5 กรวย
- 5) ข้าวสาร 1 ถ้วย ใบพลู 2 ใบ วางบนข้าวสารกับเหรียญสลึง 1 เหรียญ
- 6) อาหารคาว มีหัวหมู หรือไก่ต้มทั้งตัว 1 ตัว หรือ เนื้อไก่ เนื้อหมู เนื้อปลา

เนื้อวัวอย่างใดอย่างหนึ่ง อย่างละ 1 ถ้วย

- 7) ข้าวสุก 2 ถ้วย
- 8) บุหรี่ 2 มวน
- 9) หมากพลู 5 คำ
- 10) เหล้า 1 ขวด หรือ 2 ขวดใหญ่
- 11) แป้ง 1 ขวด ขมิ้นผง น้ำอบ น้ำหอม
- 12) ถาด จาน ชันน้ำ พานแก้วน้ำ
- 13) ผลไม้และขนมหวานต่าง ๆ

การละเล่นกันตรึมนอกจากจะมีบรรเลงดนตรีล้วน ๆ แล้วบางครั้งมีการพ้อนรำประกอบโดยปัจจุบันมีผู้รำโดยเฉพาะทั้งฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง ซึ่งแต่เดิมผู้ร้องเป็นผู้รำเอง เนื้อร้องในการเล่นกันตรึมมักเป็นบทโต้ตอบ เกี่ยวกับพาราสิ พรรณนา รำพึงรำพัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงในวงกันตรึม ซึ่งมีทำนองและจังหวะเพลงแตกต่างกันออกไปโดยแบ่งเป็น

- 1) ทำนอง และจังหวะ เพื่อเล่นบทไหว้ครูเป็นเพลงบรรเลงเพื่อไหว้ครู ได้แก่ ทำนองเพลง ขวายจุมเวือต ซเรียดเตีร ซเรียดเติง ซเรียดเชิร กำปรีอะฮ
- 2) ทำนอง และจังหวะ ใช้บรรเลงเข้าขบวนแห่ เป็นเพลงสำหรับแห่ในงานพิธีต่าง ๆ มีทำนองเพลงร่ำพวย ตร้อมตุม อันซอชแนญนบ เกาะ เป็อนแปง อี้เกิต เกาะกรอก ออกยม พนมศรีว
- 3) ทำนองและจังหวะบรรเลงบนเวทีแสดงหรือบรรเลงในโรงปะรำพิธี เรียกว่า ทำนองบทเบ็ดเตล็ด เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป มีทำนองเตรย โมเวยงตึด คเมาแม บทอาโยต่าง ๆ เช่น อาโยลัมแบ อาโยพิมพวง อาโยกลาย อาโยซารยัง อาโยจ๊ะฮ อาโยทเมี้ย ซักรวอ อมตุ๊กตุจ อมตุ๊กทม ร่มเปย กันจัญเจ็ก ปการันเจ็ก กโนปติงต็อง นอรแกวกลาย มงกัวลจองโด พน็อง จองนารี ฮวงจัมปา ทำนอง เรือมอันเร ทำนองเรือมมะมืวด เพลงโก 3 อย่าง 4 อย่าง เช่น เพลงจำปีจำปา เลล และเพลงซเรียด

2.2.2 วงต๋มโม่ง

“วงต๋มโม่ง” เป็นวงดนตรีพื้นบ้าน ที่มีเล่นในเขตจังหวัดสุรินทร์ โดยเฉพาะในแถบอำเภอบัวลาย และอำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ และนิยมเล่นเฉพาะในงานศพเท่านั้น

ส่วนประกอบของเครื่องดนตรีในวงต๋มโม่ง

- | | |
|----------------------------|--------|
| 1) ฆ้องหุ่ย (ฆ้องชัย) | 1 ใบ |
| 2) กลองเพลขนาดใหญ่ | 1 ใบ |
| 3) ปี่ไฉน หรือใช้ปี่อ้อแทน | 1 เล้า |
| 4) ฆ้องวง | 1 วง |
| 5) ฆ้องราง | 1 วง |

เครื่องดนตรีที่เป็นหลักในวงคือ ข้องหุ่ย 1 ใบ เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำโดยชาวสุรินทร์ ถือว่าเสียงของข้องหุ่ย เป็นเสียงความเศร้า อัปมงคล ในเรื่องการตายนั่น จะต้องใช้เสียงข้องตีบอกให้เพื่อนบ้านรู้ และถือว่า เสียงอันเยือกเย็นของข้องหุ่ยนั้นอาจเป็นสัญญาณตวงวิญญาณของผู้ตายขึ้นไปสู่สวรรค์ การตีข้องหุ่ยจะตีเป็นระยะยาวนาน ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงในวงดุ่มโหม่งให้ได้ทำนองที่เศร้าสร้อยมากขึ้น ได้แก่ เสียงปี่ นอกจากนั้นมียกลองเพลขนาดใหญ่ 1 ใบ ปี่โชน 1 เล้า ถ้าหาปี่โชนไม่ได้ให้ใช้ปี่อ้อแทน และมีฆ้องวง 1 วง

ผู้เล่น ปกติมี 4 คน คือ คนตีข้องหุ่ย และกลองเพล 1 คน คนเป่าปี่ 1 คน ฆ้องวง 1 คน ฆ้องรางและคนร้อง 1 คน

การแต่งกาย แต่งตามสบาย สุกภาพตามธรรมเนียมนิยมไปงานศพของไทย

ทำนองเพลงบรรเลงแบ่งเป็น

1) ทำนองและจังหวะเพื่อเล่นบทไหว้ครู นิยมเล่นทำนองเพลงชวายุจุมเวือต เป็นต้น

2) ทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป มีทำนอง เชื้อยม ทำนองจันดี ทำนองพ็อง ทำนองจองนารี และทำนองฮวงจัมปา

ท่วงทำนองการขับร้องประกอบดนตรีวงดุ่มโหม่ง ขับร้องแบบเดียวกับเพลงกันตรึม โดยจะมีทำนองโหยหวน เศร้าโศก เยือกเย็น สะเทือนอารมณ์ จังหวะจะเชื่องช้า เน้นนาบ ให้อารมณ์เศร้า

วงดุ่มโหม่ง ในปัจจุบันนี้นับว่าหาดูได้ยากมาก เนื่องจากนักดนตรีที่มีความสามารถมีอายุมาก และเสียชีวิตไปบ้างแล้ว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งไม่ได้มีการถ่ายทอดสืบต่อมาให้กับคนรุ่นหลังมากนัก นับว่าใกล้สูญหายไปแล้ว

2.2.3 วงมโหรีพื้นบ้าน

อีสานใต้ นับว่าเป็นท้องถิ่นที่มีวงดนตรี ที่ได้รับอิทธิพลของดนตรีไทย ภาคกลางในอดีต ซึ่งในปัจจุบัน ยังคงมีเครื่องดนตรี วงมโหรีประจำหมู่บ้านในบางหมู่บ้าน แต่ไม่มีผู้สืบทอดและ

นิยมเล่นกัน ดังนั้นวงดนตรีที่เรียกว่า มโหรีพื้นบ้านจึงเกือบจะสูญหายไปจากความทรงจำของชาวอีสานได้แล้ว ซึ่งต่างจากอดีตที่เคยมีเล่นดนตรีไทยกันหลายท้องถิ่นในแถบอีสานใต้

อาจารย์มนตรี ตราโมท (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย) ได้เคยให้ข้อคิดกับผู้วิจัยในคราวที่ท่านไปเป็นวิทยากร ในการประชุมสัมมนาเรื่องดนตรีพื้นบ้านสุรินทร์เมื่อปีพ.ศ. 2534 ซึ่งในขณะนั้นผู้วิจัยได้เป็นผู้ดำเนินการ ในหัวข้อของดนตรีอีสานใต้ ท่านผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่า “เมื่อราวปี 2498 นั้น ได้เคยตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชไปยังจังหวัดสุรินทร์ จะมีวงดนตรีในลักษณะวงมโหรีพื้นบ้านจำนวนมาก มาบรรเลงรอรับเสด็จและภายหลังได้สูญหายไป คงมีให้เห็นอยู่บ้างตามวัด หรือบางหมู่บ้านเท่านั้น” (ผู้วิจัยได้รับทราบข้อมูลมุขปาฐะ จากการเป็นผู้ดำเนินรายการประชุมสัมมนา ในปี 2534)

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่าในเขตจังหวัดสุรินทร์มีบางหมู่บ้าน และบางตำบล ที่มีเครื่องดนตรีไทยที่อยู่ในสภาพที่เก่าแก่มาก หาผู้เล่นได้ยาก ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นผู้สูงอายุในหมู่บ้าน มีอายุราว 60 ปีขึ้นไป เท่าที่พบว่ามีำนำออกมาแสดงบ้างตามเทศกาล ได้แก่ ที่ตำบลตังใจ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ วัดศรีสว่างอารมณ์ อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ที่บ้านด่าน อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ โรงเรียนสังขะวิทยาคม อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ ที่อำเภอบัวเขต จังหวัดสุรินทร์ และอาจจะมีอีกบางหมู่บ้านเท่านั้นที่ไม่มีข้อมูลปรากฏ

ลักษณะวงดนตรีที่เรียกว่า วงมโหรีพื้นบ้านนั้น จะเป็นวงดนตรีที่นำเอาเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยภาคกลาง และเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาประสมวงกัน ชาวบ้านบางท้องถิ่นจะเรียกว่า “วงเครื่องแปด” หรือบางท้องถิ่นจะเรียกว่า “พิณพาทย์” โดยเครื่องดนตรีที่ประกอบ มีดังนี้

- 1) ระนาดเอก
- 2) ฉิ่งวงใหญ่
- 3) กลองทัด
- 4) สองหน้า (ใช้แทน ตะโพน)
- 5) ซอด้วง (ตรึงด้วง)
- 6) ซออู้ (ตรึงเอก)
- 7) พิณ (ลักษณะคล้ายกระจำปี่)

- 8) สโน (เป็นลักษณะของปีโน)
- 9) กลองกันตรึม (โทน) (สก็วล์กันตรึม)
- 10) ฉิ่ง
- 11) ฉาบ
- 12) โหม่ง

เครื่องดนตรีดังกล่าวมาข้างต้น อาจไม่มีแบบแผนการประสมวงที่ชัดเจนในเวลาบรรเลง แล้วแต่วงไหนจะหาได้ ไม่เป็นแบบแผนที่กำหนดตายตัว ส่วนใหญ่ชาวบ้านมีเครื่องดนตรีก็บรรเลงประกอบไปแบบธรรมชาติ ตามเครื่องดนตรีที่หาได้

สำหรับบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงในวงมโหรีพื้นบ้านนั้น นิยมบรรเลงเพลงตามแบบแผนของดนตรีไทย มากกว่าเพลงพื้นบ้าน แต่ทำนองลีลาที่บรรเลงจะให้ความรู้สึกต่างจากเพลงดนตรีไทยภาคกลาง ทั้ง ๆ ที่เป็นชื่อเพลงเดียวกัน บทเพลงถ้ายึดถือทางดนตรีไทยไปเทียบเคียง จะเห็นว่าในบางเพลง อาจจะขาดหรือเกินไปแต่เป็นสิ่งที่สืบทอดกันมา ซึ่งทำนองส่วนใหญ่ จะมีลักษณะของดนตรีไทยอยู่มาก ที่นิยมบรรเลง เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ สาธุการ เพลงเชิด เพลงกล่อม เพลงกลม เพลงกราวนอก เพลงกราวใน และเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ คล้ายการบรรเลงแบบในดนตรีไทย

บทเพลงที่บรรเลงในวงมโหรีพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นในแถบอีสานใต้ จะแตกต่างกันออกไปจนไม่สามารถจะสรุปได้ว่าที่ไหน ควรจะยึดถือเป็นแนวทางอันถูกต้องของเพลง เพราะส่วนใหญ่ผู้บรรเลงมีอายุมากแล้ว บางเพลงนำมาปะติดปะต่อ อาจจะจำถ่ายทอดกันมาเรื่อย ๆ จนบางทำนองของเพลงขาดหายไปและสืบทอดต่อกันไป

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาได้เพลงที่เป็นลักษณะของวงดนตรีมโหรีพื้นบ้าน เพื่อให้เปรียบเทียบกับเพลงของดนตรีไทย ในปัจจุบันที่ถือปฏิบัติกันมา ชื่อเพลงว่า "สาธุการ" เพื่อเทียบเคียงกับดนตรีไทย

การประสมวงดนตรีอีสานใต้ สรุปลงเป็นแผนภูมิ ได้ดังนี้



ภาพที่ 4.7 แผนภาพวงดนตรีอีสานใต้



ภาพที่ 4.8 วงดนตรีอีสานใต้

2.3 คีตศิลป์

2.3.1 บทเพลงร้อง (Vocal) เจริญ หรือ จำเริญ

เจริญ หมายถึง การร่ายกรองของถ้อยคำให้ไพเราะสละสลวยแล้วนำมาขับหรือออกเสียงเป็นทำนองแบบการอ่าน ที่เรียกว่า “ทำนองเสนาะ” โดยใช้กลอนสวดเป็นส่วนใหญ่ขับโต้ตอบกันระหว่างหนุ่มสาว มีลูกคู่คอยรับคล้าย ๆ กับเพลงพื้นเมือง ภาคกลาง เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงปรบไก่ เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่อย หรือจะขับขานเป็นนิทานชาดกอันเนื่องมาจากพุทธศาสนา บรรยายเหตุการณ์ในอดีต และปัจจุบัน หรือขับแบบมหากาพย์ของชาวตะวันออก เช่น รามเกียรติ์ วรรณคดี เรื่อง Iliad หรือ Odyssey (สุทธียา พันแสง 2526: 16) หรือขับอย่างเสภา ของภาคกลางนั่นเอง

1) เจริญนอระแกว (เจริญนอระแกว)

เจริญนอระแกว เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง โดยอาศัยความชำนาญของแต่ละฝ่ายมาโต้ตอบกันซึ่งแต่ละฝ่ายมีพ่อเพลงและแม่เพลงร้องนำ และมีลูกคู่ร้องตามต่อจากนั้น ชายหญิง แต่ละฝ่ายจึงร้องโต้ตอบกันเป็นคู่ ๆ คำร้องส่วนใหญ่เป็นคำสุภาพ ไม่หยาบโลน

วิธีเล่น เจริญนอระแกว ผู้เล่นเข้าแถว 2 แถว หันหน้าเข้ากันฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายเริ่มก่อนเป็นการร้องว่าแก๊กกันเป็นกลอนสด

วิธีร้อง ลูกคู่จะร้องก่อน หนึ่งหรือสองเที่ยวว่า “แกวเอย เอยนอระแกว แกวขันเอย” เมื่อลูกคู่ร้องจบ พ่อเพลงและแม่เพลงก็ขึ้นต้นบทกลอน เมื่อร้องจบลูกคู่รับอีกหนึ่งเที่ยว อีกฝ่ายโต้ตอบสลับกันไป เช่นนี้ตามลำดับ (โฆษิต ติสม 2563, 10 เมษายน โดยอ้างถึงครูปิ่น ติสม, เมื่อคราวมอบหลักฐานการบันทึกข้อมูลแผ่นพับบันทึกด้วยลายมือ เมื่อ 2531: 2)

ปัจจุบันการเล่นเจริญนอระแกว มีเล่นกันเฉพาะกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านบางท้องถิ่นเท่านั้น นับได้ว่าเกือบสูญหายไปหมดแล้ว

ตัวอย่าง บทร้องเจริญนอระแกว นอระแกว (คำภาษาเขมร)

ชาย	เนียงเนียดขรสแซรีย	บองซ็อมซอแค้ย
	โชรซากผะตอนเพียะ	เผิงมกเจริญเรือม
	ขันเดอมพองเคนีย	คอยเมียนเก็จการ
	ชาเวบ็อนอารียะ	นอระแควย
หญิง	เนียะเปราะสละออกการ์	สดับเปียกจระจา
	ผะโอนปรับสังกะदैย	แดลโผิงเจริญเรือม
	เตียังเปราะสเตียังแซวย	บ้ำเรอเรียะदैบ
	เปริยะบาทกษัตรา	นอระแกวฯ
ชาย	เนียงเมียสละออเรียง	บองสดับเปียกเนียง
	สำแดงจระจา	เนียงเจริญเรือมาถวาย
	เปริยะदैยกษัตรา	สัจจักวังแอนา
	บานาเผิงเจริญถวาย	นอระแกวฯ

หญิง	ปันโคลเบราะสเนียง ตมกต้อลชร็อกเนียบ เตอมเผิงเรือมถวาย จำปวะสเปี้ยกตรา	เปริยะอ้องสดจเียง แอ้ยโล้วสดจก๊วง สำราญเปริยะกาย นอระแควย
ชาย	เนียงแซรียเมียนเลี้ยก สดจเียงเอกา บ๊อดแตรียบ๊อดตรา นึ่งเปริยะอ้องเอย	เปริยะอ้องจอมจักร รืออ้องมะเกยแซ้ย สดจเียงนกนา นอระแควฯ
หญิง	เนียกเปราะสอำโปร สดจเียงมกาเฮย ก๊วงเนือโปรงเย กือเปริยะมแหแซ้ย	ปรวมป๊วงตรอไกล เปริยะอ้องปรวมป๊อง สระกออ้องสดจเอย นอระแควฯ
ชาย	เนียงแซรียแจะซ้อย สดจเอียงเรื้อยแค้ย เตียงแระสเตียงแซรีย	อ้องเปริยะจอมป๊อบ เนือมเคนี้ยอรนัส สดจเียงต้อลาแค็บ

2) เจริญขันตุง

เจริญขันตุง แปลว่า ร้องตักเบ็ดเป็นการร้อง เล่นในเทศกาลต่าง ๆ หรืองานบวชนาค ซึ่งส่วนมากจะจัดในลานวัด หนอง ๆ ที่มาร่วมงานจะรวมกันเป็นกลุ่มและทำคันเบ็ดมา 1 อันเหยื่อที่ปลายคันเบ็ดนั้นใช้ขนม ข้าวต้ม ผลไม้ ผูกเป็นพวงวิธีการตักเบ็ดนั้น ที่ไหนมีกลุ่มหญิงนั่งรวมกันอยู่ กลุ่มหนอง ๆ ก็จะพากันร้องรำทำเพลงแล้วก็หย่อนเบ็ดให้เหยื่อไปลอยอยู่ตรงหน้าสาวคนนั้น บ้างคนโน้นบ้าง ผู้ที่ถือคันเบ็ดเป็นผู้ร้องเพลงเอง ชอบสาวคนไหนเหยื่อก็ลอยไปอยู่ตรงหน้าคนนั้น หากสาวรับเหยื่อไปก็แสดงว่ารับรัก หลังจากเสร็จงานแล้ว ฝ่ายหนองก็จะส่งผู้ใหญ่ไปสู้อต่อไป

ตัวอย่าง บทร้องเจริญขันตุง

ขันตุง บองดัต	เปิดฟ้าขาด
มองมจเต้วตาม	พืดำไปตาม
บองชวาป็นเรียม	พึงมาผ่านกอสวะ

ปะคะตามกันจัส

ถูกบูแก

3) เจริญปิงนา

เจริญปิงนา หรือปางนา หรือแก้วพ้อา เล่นคล้ายกันกับเจริญนอร์แก้ว ทั้งวิธีร้อง และวิธีเล่นแต่จังหวะเร็วกว่า และแต่ละวรรคเพลงมีสร้อยเพลงเข้าแทรกวิธีร้อง ลูกคู่จะร้องก่อนหนึ่งเที่ยวว่า "แก้ว แก้วพ้อา เอ้ยนาแก้ว เอย เอ้อเอ้อ เอย" แล้วต่อจากนั้น พ่อเพลงแม่เพลงจึงจะรับเมื่อจบวรรคหนึ่งแล้วจะมีสร้อยแทรกว่า

เอาวาปางนาก็เมนเฮย

เอานะเอานาก็เมนเฮย

ม่งป่งกัเมนเฮย

ตระเบื่อง แดงทากีย รุดเฮย

กระम्मเดลทาบานกีย (ปิ่น ดีสม : ข้อมูลจาก โฆษิต ดีสม(2563, 10

เมษายน (สัมภาษณ์)

4) เจริญกันตรอบกัย

"กันตรอบกัย" แปลว่า "ปรบไก" เจริญกันตรอบกัยเป็นการเล่นเจริญคนเดียว ไม่มีดนตรีเป็นแบบแผน ส่วนใหญ่ใช้วิธีตีมือหรือสืซอ เป็นเจริญแบบตลก ๆ เป็นกลอนสดที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก เจริญประเภทนี้นิยมใช้ในขบวนแห่ต่าง ๆ เช่น แห่กฐิน แห่นาค เป็นต้น เนื้อหาที่เจริญส่วนใหญ่เน้นการกล่าวชม หรือคำหิสิ่งทีพบเห็นในขณะนั้น เช่นพบเห็นผู้หญิง ก็เกี่ยวพาราสิพบเด็กที่น่ารัก ก็เจริญกล่าวชม ความน่ารักของเด็ก หรือกล่าวคำหิความเกเรของเด็ก เป็นต้น

5) เจริญตรัว

คำว่า "ตรัว" แปลว่า "ขอ" เจริญชนิดนี้นิยมนำเอาขอ ซึ่งเป็นชอกกลาง และเป็นขอที่อยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะ นำมาบรรเลงประกอบคำเจริญ โดยผู้เจริญร้องโต้ตอบกัน 2 คน อาจจะได้ตอบเป็นนิทานประวัติศาสตร์ตำนาน และความเป็นมาของสถานที่ต่าง ๆ การเจริญประเภทนี้จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับ "หมอลำกลอน" ของทางอีสานเหนือ

6) เจริญเปย (เจริญจับเปย)

เจริญเปย เป็นเจริญที่ร้องเป็นการเล่าเรื่องราว โดยเฉพาะเล่นเป็นนิทานนึ่ง เจริญคนเดียว พอจบวรรคหนึ่งก็ติดกระจับปี (ภาษาเขมรสุรินทร์เรียก กระจับปีว่าจับเปย) กระจับปี เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีมาแต่โบราณ ในปัจจุบัน เจริญเปยหาผู้เล่นกระจับปี ประกอบการเจริญไม่ได้แล้ว เพราะไม่มีผู้เล่นได้ และเครื่องดนตรีหายากแล้วจึงนิยมใช้ ตรัว(ซอ) เพียงอย่างเดียว ทำนองเพลงที่ติดกระจับปีเป็นเพลงอาโยทุกชนิด ซึ่ง จะได้กล่าวถึงอาโยต่อไป

7) เจริญจรวง

เจริญจรวง เป็นการเจริญแบบนั่งได้ถามกัน เป็นเรื่องตำนานสุภาชีวิตต่าง ๆ หรือถามชื่อ ประวัติ อีกฝ่ายหนึ่งก็ได้ คำร้องของเจริญจรวง มักใช้ทำนองแบบ "ลำ"

เครื่องดนตรีที่ใช้ คือ ปี่อังก้อง ซึ่งปี่อังก้อง เป็นปี่พื้นบ้านสุรินทร์ที่มีเสียง หุ่นต่ำกว่าขลุ่ย เพื่อออกเสียงให้โหยหวน ลักษณะปี่จะมีลักษณะและขนาดเหมือนขลุ่ยอู้ ปัจจุบันยังมีทำปี่ชนิดนี้ที่บ้านโคกตาเพชร อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งในปัจจุบันหาผู้ที่มีความสามารถทางเป่าปี่อังก้องนั้นหายากมาก จึงนิยมหันไปใช้เครื่องดนตรีอย่างอื่นแทนโดยเฉพาะตรัว หรือซอแทน แต่คงแบบแผนของการร้องเจริญจรวงไว้ จึงยังคงเรียกว่า เจริญจรวง อยู่เช่นเดิม

บทเจริญเจรจากันทำนองนอแรก้ว - ปางนา - จรวงก็ได้ -

- | | | |
|-----|---|---|
| ชาย | 1 | กาลเนาะโงงเซ (ซำ) ตรุงบองเรียงกะเดา ปิกป่วนกันลองถิดเต๊วสือบกร๊วบ
เอ็ดแอ มินจะกวง เดิบ เลิกโด ประซอง รัวภูโบราณ |
| | 2 | บองประซองตรัย (ซำ) ครงบองปุมสะเบย ต้อลเตยสเลนาเรียงก้อบปิกไกร
ถิดชนัยอนิจจา คลวญบองนถนว กำซ้อสแบบสเดอ |
| | 3 | เปรยสเชียรชอยาน (ซำ) จวบจวนรวมถาน นิงปะ โอนละแนสะนองเฮามหา
เมียน เท็บ บิ๊กไกรกันลองแฮดเนียงนิงบอง บานซางพ็อนคะเนย |
| | 4 | ยบยุรเฮยนา (ซำ) ปรีศคลวญนิตเครีย ล้วงลัวะปิกอง มะเมอยวลซือบ โดยกา
ลบอง ประทอง เค็ญปะโอนสะแน สะนอง ทะนึ่งเรียแต่รียสังต |
| | 5 | ฮะโดจนึ่งมาน (ซำ) มวลมิตรรวมสถาน นิงปะโอนตวงววง ของ
พะเงียะเลิงบัต |

- ปะโอนเรือตสะแนสะ นองเนียงเจดรมอง เกรียมกรัวกะเกาปะชา
หญิง 6 เนียะเกยเหยะดັบ (ซ) ปียกปะโอนปรายปรับตามคอยกันลวงคลวญปะ
โอนลือบ
- ไถง เจียติเฮยา เนียะบอง สอปปองนิยง คะเมียนเนียะ
7 ปะโนเมียสสะแนหา คลวญปะโอนนินา ปะโอนนึ่งทาเอย อ้า เรีย แอณา แก
รงแตเนียะเปราะ ปุ่มละ มือสเลยา เนีย เนียะลวมสระแค้ย บานเฮยบ้องบ้อง
ชาย 8 ออยปะโอนสะแนหา ปะโอนเรยค้อมหา บองลวงลวมแซรีย ปะโอนเรยแอบอง
เวียตริยง ตร้องนะเนีย บองมันแจ้ลวมแซรีย โดจเฮาะต็องกี
9 หาเบอบองบานเฮย บองปุ่มเลงเลย สลับร๊วะพองตะเนีย แซยก้อมอาร์อ้อม นึ่งบ
องเลยนา สลับร๊วะพอง ตะเนียโคจเปียกขำมะม็อด
- หญิง 10 เนียาเทยเนียะดັบ เปียกปะโอนปรายปรีย ตามคอยกันลวงคลวญปะโอนลือบไถง
อิตีเฮยเนียะบอง วบไถง นิยงคะเมียนเนียะแอณา ดลวยปะโอนลือบไถง อิตีเรย
เนียะของ อบ ไถงนิยงคะเมียนเนียะ แอณา
- ชาย 11 ปะโอนเยสสะแนหา สดັบเปียกเนียงทา บองออร์ปิกกะดัดทะเบ็ดบองจ็องบาน
รวมสถานมวลมิตร สัจ ซ้องสาระเป็ช จิมวยพอง
12 บองนิกปาะโอนคลอญ นิกเมียปะโอนสงวน ปันโนลกะเล็มทะไลคะเนีย
บองซ็อมจี
- ซัจ นึ่งปะโอนเมียสเยย โกลโอนสระแค้ย ปรายปรับบองรา
13 ปะโอนเมียสสะแนสนอง โกลเนียงปรับบอง คอยตามเปียกเป็ช ตั๊วะปรวม
มินปรวม
- เนียงก้อมเสียะเมื่อคตอยตาม เปียกเป็ช ซะบองสงสัย
หญิง 14 นี๊ยะเปราสะแนหา คลวญปะโอนนินา ปะโอนมินทาอาเวีย แกรงแต
เนียะเปร๊าะ
- ปุ่มตะเนาะเอยนิย เนียะลวม สระแค้ย บายเฮยเบาะบ้อง
ชาย 15 ปะโอนสะแนหา ปะโอนเฮยคาอมทา บองลวงลวมแซรีย ปะโอนเฮยแอบวง
ตริยงตร้อง นะเนีย บองมัน แจ้ลวมแซรีย โดจเฮาะต็องกี
16 เบอบองบานเฮย บองปุ่มเลงเลย สลับร๊วะพอง แซยก้อมอาร์อ้อม นึ่งบองเลยนา

สลับริ้วะพองคะเนีย โดจเปียกซำมะ

หญิง 17 เนียะเออยเนียะเปราะ เปียกนียะปี่ริ้วะ มินออยเมียนมอง ปะโณนลามเฮย
เรียงลวม

มินออยเมียนจะทวง เนียะเฮย เนียะบอง ปะโณนเก็งเจ็ค

18 ทาเบอเนียะยวกะโมต้อลเมียมา คลวญปะโณนจีแซรีย ปะโณนเอ็ดเบอทา
โมกต้อล เมียบา ปะโณนนินา นื่องกาอา เวียะเวีย

ชาย 19 ปะโณนเฮยบองออร เป็ญนีวกำนวร โดจเปียกเนียงทา คมกต้อลบองปะโณน
เจียโดน เจียตา โมกต้อลเมีย บาเก็อบ เมนเฮยยอง

8) เจริญเบริน

เจริญเบริน เป็นการร้องเพลงคลอ กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (ซอ
หรือตรัว ในภาษาพื้นบ้าน) ผู้ร้องจะร้องคู่ ชาย หญิง เนื้อหาการร้องจะร้องเกี่ยวกับเรื่องชาวต่าง ๆ
คล้าย ๆ กับการเล่านิทาน การทำนายทายทัก บรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับ "ลำ
กลอน"

เจริญเบริน นิยมเล่นในงานมงคล งานเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งยังเป็นที่นิยมของ
ชาวบ้านในแถบอีสานใต้

อย่างไรก็ตาม เจริญประเภทต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จากการศึกษาจะพบว่า
บางประเภทไม่เป็นที่นิยมนำมาเล่นกันแล้ว เช่น การเล่นเจริญปิงนา, เจริญกันตรอมกัย, เจริญตรัว,
เจริญเปย และเจริญ

จรรว จิงหาชม หาทังในรูปแบบของเพลงพื้นบ้านได้ยากมากเท่าที่ปรากฏ และพอหาฟังได้บ้างใน
ปัจจุบัน คือ เจริญเบริน เท่านั้น

2.3.2 การเล่นตรุษ หรือตรด

ประวัติความเป็นมาของตรุษ

ตรุษ เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นในแถบอีสานใต้ โดยเฉพาะชุมชนที่ใช้ภาษา
เขมรเป็นภาษาพื้นบ้าน ไข่มืด ดีสม ผู้สืบทอดวัฒนธรรมการเล่นดนตรีกันตรี่ อีสานใต้ จากผู้เป็นบิดาคือ

อาจารย์ ปิ่น ดีสม ศิลปินพื้นบ้าน ได้เล่าว่า "การแสดงเรือมตรด มีมานานแล้วแต่จะมีตั้งแต่สมัยใดนั้น ไม่ทราบแน่ชัด สันนิษฐานว่า คงจะมีการแสดงชนิดนี้หลายพันปีมาแล้วเนื่องจาก การเล่นชนิดนี้ นิยมเล่นกันเพื่อเป็นการแสดงถึงความสนุกสนานรื่นเริง ในวันสงกรานต์ หรือวันหยุดงาน (ภาษาสุรินทร์ เรียกว่า วัน"ตอม") ของวันปีใหม่ทุกปีมา

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ มีโทน 1 คู่ เป็นเครื่องดนตรีหลักมี "กันซัร" หรือ "กันแซร์" เป็นเครื่องดนตรี ให้จังหวะ ("กันซัร" หรือ "กันแซร์" เป็นเครื่องมือให้จังหวะที่ทำด้วยลูกพรวน) มี ซอ (ตรัว) 1 คัน สำหรับทำ ทำนอง นอกจากนี้อาจจะเพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้าไปบรรเลงประกอบกัน ด้วย ได้แก่ ขลุ่ย 1 เล้า กรับ 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่

ผู้เล่นไม่กำหนดจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ ปกติมีจำนวนผู้เล่น ราว 5-15คน การเล่น จะเล่นสลับ ชาย เป็นหญิง หรือหญิงเป็นชาย

การแต่งกาย ผู้เล่นจะแต่งกายตามสบายแต่งสุภาพตามประเพณี จะแต่งให้สวยงาม หรืออาจแต่งให้ตลกก็ได้ตามความแต่ลักษณะ ของการตรด

วิธีเล่นรำตรุษ

วิธีเล่นรำตรุษในปัจจุบันนี้ จะมีการปรับปรุงแบบของการเล่นไปตามแบบฉบับของท้องถิ่น ซึ่งส่วนใหญ่ขึ้นอยู่กับลักษณะของความเป็นพื้นบ้าน โดยไม่ยึดแบบแผนอย่างเคร่งครัดแต่อย่างใด ดังนั้น รูปแบบของวิธีการเล่นต่อไปนี้จะคงถึงรูปแบบของการเล่นแบบโบราณ ซึ่งปัจจุบันนี้หาได้ยากมากแล้ว

ลักษณะของการเล่นเรือมตรด

การเล่นจะมีหัวหน้าตรุษ ซึ่งเป็นผู้สำคัญในวงคนหนึ่ง และเป็นผู้ที่ชาวบ้านนับถือกับคณะอีก 2-3 คน เป็นหัวหน้าตรุษหรือเรียกว่า แม่บท เพื่อที่จะนำร้องโดยร้องเป็นบทกลอนหรือกาพย์ ซึ่งบทกาพย์ บทกลอน จะเป็นบทที่แต่งไว้ แต่เดิมหรือจะแต่งเป็นกลอนสด ร้องต้นเลยก็ได้ ถ้าได้แม่บทที่ชำนาญมีความสามารถไหวพริบดี จะด้นกาพย์กลอนได้ทันอกทันใจ และจะไพเราะน่าฟังมาก เนื้อเรื่องหลักนั้น เป็นบทอวยชัยให้พรแก่เจ้าของบ้านในวันปีใหม่ มักมีบทยกย่อง ชมเชย หยอกล้อ เกี้ยวพาราสี เพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น

เมื่อได้หัวหน้าตรุษ และผู้เล่นตรุษตามจำนวนที่เหมาะสมราว 5- 15 คนแล้ววงตรุษก็จะเดินไปตามบ้านแต่ละบ้าน พอไปถึงบ้านเจ้าของบ้านก็จะเชิญคณะตรุษขึ้นบ้านหรือเจ้าของบ้านอาจจะรับรองคณะตรุษบริเวณบ้านก็ได้ เมื่อเจ้าของบ้านรับรองแขกโดย มี หมาก พลู บุหรี่ น้ำ (อาจจะเป็นเหล้าด้วยก็ได้) และอื่น ๆ ตามที่เจ้าของบ้านจะหาให้ได้หลังจากพูดคุย สนทนากันแล้วก็จะเริ่ม ร้องรำ โดย รำเป็นวง ที่ลานบ้าน เนื้อหาที่ร้อง นอกจากจะเป็นการอวยพรให้เจ้าบ้านแล้ว ยังมีวัตถุประสงค์ที่จะขอบริจาคสิ่งของ เงิน ไปบำรุงวัด ใช้จ่ายในการกุศลอื่น ๆ เมื่อเจ้าบ้านทราบวัตถุประสงค์จากการร้องของคณะตรุษ เจ้าบ้านก็จะบริจาคให้ตามศรัทธาและเมื่อเสร็จสิ้นการเล่นตรุษแล้ว หัวหน้าตรุษก็จะนำสิ่งของและจัดปัจจัยที่ได้จากการเล่นตรุษนี้ ไปมอบให้วัด และผู้รับผิดชอบในงานกุศล เพื่อบำเพ็ญสาธารณประโยชน์ต่อไป

บทร้องรำตรุษ ภาษาพื้นเมืองสุรินทร์

ชะมาตมกปีงาย ๆ ต้อลเปาะเตียะโลกเนียย ชะมาตสมโกลพอง ดอลด ออกันละ เบิก
ทะเวียรระบอง ชะมาตสมเติวพองคมเชิงตะบาร

แต่ติดอยไม ๆ กอเจียปรอจีย คำเนียมโบราณ กาลต้อลแคแจค สมเหตุ เทศสถาน
เต็ม ปวกชะโถมบานโมกสมออยปวร

อัญเจียตัญเคา ๆ มะนิมะเนียสรงเฮา ถียงเดิรถียงชวร จำเรียบโลกทา สัจจาบวร
เอ้าะเอิงเถรกออร โมกต้อลเหยยอง

แคแจคชะนำทะาเมี้ย ๆ โผงเถิงเปราะไซร เลิกโตเถียงสอง ถังวอกรักตุน เปรียะปุท
เปรียะสงฆ์ เทวดากรบองค์ อะโสรปรมเมีย

เกร็นกรรมธแนีย ๆ คมกเจียติบแย สำโรม ๆ เรีย บำเป็ญออยปวร แม่เอี๊วเรี้อล
คะเนีย ออยเมียนสุชชา นิเรียวโรคภัย

ออยสุชอุตม ๆ ปรอเสรินิยม สำเรีญโจกเจีย เมียนยวะเมียนเลียบ เรี้อบทนถอกทะไล
รวบจะเมียนกำไรสมโบโรโรเหียร

อายุยุยีน ๆ เรงเรี้อบเจียงเมิน อาบายเวะเวียร เอัจเมียนจะเรีย โรเกียวกเวียน
ออยเมียนอันเจียน ตะบองเป้สหม

เมียนโกนเปราะสะไร ๆ เดียงโกพระแบีย คำแร็ยและสม เมียนเตียงส래ะส래ะ โกก
แตยดำน่า มียนมะนิแอเตี๋ม ทะเวอแสรงจังกา

เมียนเมีสเมียนประ ะ คมยกอดคมยหลัก เลือกล้วนวนนะเนีย เตียงเป้งแควกอง
กอกควรเลอคะเนียโรงเปรียดกะไลทะลา บันลือจระจรัล

ออยเมียนเปร็ญญา ะ เจริญเจริญเจริญทะลา มินเตือหมินเตือล ทะลุทะโล้ยตลาย
แมกกะจายจักรวาล ญหาอัมบาล แกบานโดจเจิต

เมียนกุเส่นหา ะ รูปเรียงสวเพีย สรอสัญเสนสนัด สระต้วนควงววงอืดจะควง กำหนด
จจอละออละเย็ด ยอญ์มนรักเรียว

ปราณนาอาเวีย ะ เจ็ยการปรอเปย ออยบานตอยเจ็ย กิดเปียตบาน เปียคกิดชะงาย
บานชะงาย เลียบเจ็ยเตียงหลาย โหรหวงโลลโปด

ตึงเคาเวยตังเคา ะ ปัญจกะเงคเคา แบกญิกโหงสเราะ กะเดานะกะ เตาชะงอล
กะเคาเอ็ดตะยอลบ็อกะเกาเต็ยละมัวก ตะเม็ยสคลวนปราน

เบอเมียนตักพิัก ะ โสราโมะเก้ ภาจนึ่งตรางราญ นึ่งเมียนกำลั้ง แสรกเจริญติวบาน
มะลุสลาตักเบียน ะระเตียน ชะโยมพอง

อัมเบาะจจองโค ะ ประลึงเม็ยสทะไล เนิวนึ่งจำนอง กมออยเหาะเทิร ผัดปะเอิล
เจ็ยมะตอง สติคเน็ว็กรอกรวง นั้งปรานเม็ยสวัง

เถิดกตด้อมคะญ ะ ออยเนียงสอสิฐ นึ่งปะแค็ยเนียงวัง ออยเนียงเดคลัก สระม็อกโค
จอิง ตระเบือลลอสึง ละวงโพรพอง

ออยเมียนกำลั้ง ะ ภายตลาลดลั้ง ตะหลบเป็ญอ็อง ้องโตรจ้องรืวด ตอตัวคเคียง
ตริอง กระหลอตกระล้อง ปะลึงเนิวตลวญ

ออรเหยออรนะ ะ โลกเจ็ยมะจ๊ะ ปะเต็ยะหมเมือมบวน โลกเม็ยน เมตตา ศรีทธาเปง
คล วน รอแคแทกวน ตอตวลโงะเย็อง

รอเม็ยสมะเสา ะ เมียนเตียงคักกะเคา ตรอเจ็ยกเจริญเล็ง โลกบานเออเปอ เรืออาน
ตะกันตะเก็ง เอ็ดเมียนจะเม็ง สะเหริวเจ็ดเพลิ้ม

ประครวลเลือนละเวียงละเวือย ะ โลกเกยเอ้าะเนือย มินกิดเบริลเปริม ออสือตพิก
คะกอกะเงิม ะวะนั้งอันเลิม สร็อกโมกมะคองมะคอง

สรานิสราคลั้ง ะ เทกเมียนกำลั้ง จรวมเจริญบค้อลคะนอง สอโสรัวะรัก ปัวกเปียก
กันลอง เรือมเดิวเม็ยสพอง ออรหุนโลกออย

กะแยกะคากะตัน ๆ หะเถิรอม มุกเมือต เนียกมุนเนียกกรอย ภาระมมเหราะสะไร
มินเมนกันชวย เติร์โตจหอยกรอย ปวงกรบมะเรียมเจิง

กระโอบศีกอบ ๆ กระจรรกระหายส่ายสม เอ้าะสั้มคะเนียเอิง โจนกะ เดาทะงัยจั้ง กะ
เตาตลั้งโตจเพลิง ดังเดาซั้บงะฆะมานเนือยนะเฮย

สระเนาะโจนเจา ๆ ดังเวยแลรกเฮา สำเลงละเวียงละเวือย สระบอดคำเจิง ฉั้งเกลี
ยมจะเอิงเหย โลกเอือมะจั้งเสย กวรวิตคะเนีย

สำเลงหองหอด ๆ ดำนุกก็หมต เถ้าะอดเปรกญา ดังเคาโลกเอย เรียงริม มะนิมะเนีย
จำเรียบกราบเสย โลกติวเตียดกะไม

แคเจตทะเกาจั้ง ๆ กะเคาเอ้าก้าถั้ง กะเคาเตียงตึงแต้ย กะเตาเจิงโจนเปราะ กระดา
เจิงโจนแสร์ย ออกโลกปราเนือยเนิดโจนงา

ระเซียลหะงัยแบ ๆ ริมรั้มแร แะประหลบหยบจะเรว เอือเหยชะญุมเสย เติร์เหลืตอ
ติว เอะเลืวชะญุมนิว ชะญุมนั้งสมเสียบ

เสยเหยเสยลั้ง ๆ เสยลตจั้งก๊วง เสยวงเรือลตะเนีย เสยเอาะเปร้า แลย หานซั้มมึงเมีย
เสยกะเมงโจนเจา แม่เอือบองปะไอน

เสยปะเตี้ยะแบง ๆ เสยติกันแลง ชะเมียนเสยเสาะโลน ชะน้า กะแกระมาดโมก บ้า
เป็งบำปุน แอเลืวชะญุมโจน คะคุนทราบเสย

ชะมาดเสยเตวเหย ๆ โลกแมมะจั้งเสย กมประโดจปะคะชา เบอรละเม็กเลกั้ว ขาด
เค้าะยังนา ออยแมเมตตา อาโสระชะญุมพอง

เจาะโมกดังเคา ๆ ประหญับแจ้งเติง เหิวเจริญปะเตียะพอง แรกงเวีย หยบจิต ดังกิจ
เหิมสะมดง สระเว็งด้อลตอง ทะเวอออยปม้าสเกีย

บทร้องรำตรุษ - ลูตอันเร

เราชาวสุรินทร์ อยู่ถิ่นแดนไกล สามัคคีร่วมใจ มีการพ้องรำ ส่งเสริมศิลปะ และ
วัฒนธรรม อันมีประจำ แต่โบราณกาล

ลูตอันเรลิงตรด ปรากฏทุกฉนำ ชายหญิงร้องรำวันตรุษสงกรานต์ ศิลปะ ประยุกต์
ให้สนุกสนาน ที่รัฐบาลท่าน พัฒนาชุมชน

เราชาวอีสาน ขึ้นบานเพราะคุณรัฐบาลการณ์ ทุกบ้านตำบล สร้างเมืองแปลงบ้าน
อบรมประชาชน อยู่ดีกินดี

ขอพุทธรูปคุณปกป้อง คุ่มครองชาวไทย สรรพโรคสรรพภัย อย่าได้ร้าวกัน
คอมมิวนิสต์ ที่คิดย่ำยี ทั้งผู้ก่อการ ปองร้ายอย่ามี

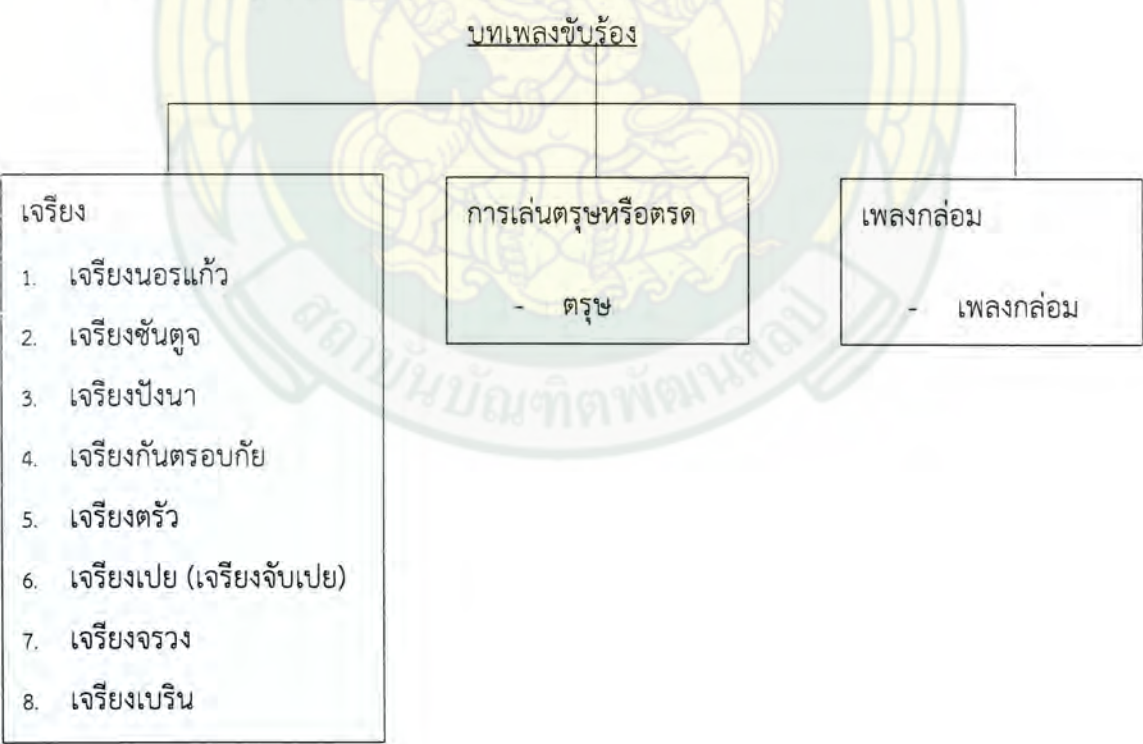
เหล่าข้าฯ อยู่ถิ่นแดนดินเมืองไทย สามัคคีกายใจ ข้าฯ ไม่หน่ายหนี ข้าฯ พร้อมอุทิศ
ด้วยจิตภักดิ์ ขอไทยจงมีวัฒนาสถาพร

พ่อจำ แม่จำ ขอลากลับไป อ่อนเพลียละเหี่ยใจจะได้พักผ่อน เราจำจากไป อาลัย
สายสมร ขอลาไปก่อน วอนไหว้อำลา

2.3.3 เพลงกล่อม

เป็นเพลงที่ใช้ร้องเมื่อต้องการกล่อม โดยเฉพาะการกล่อมลูกเพื่อให้หลับหรือ ให้เกิด
ความเพลิดเพลิน อย่างใดอย่างหนึ่ง การร้องเพลงกล่อมจะมีลีลาการร้องที่เชื่องช้า ไพเราะอ่อนหวาน
น้ำเสียงเยือกเย็น

บทเพลงร้องสรุปโดยใช้แผนภูมิได้ดังนี้



ภาพที่ 4.9 แผนภาพบทเพลงร้องอีสานใต้

การจัดหมวดหมู่และการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านอีสานใต้

เพลงพื้นบ้านอีสานใต้ มีหลากหลาย ทั้งประเภทของเพลง ทั้ง รูปแบบดนตรี และการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้จัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ไว้ดังนี้

1. บทเพลงชั้นสูง หรือเพลงครู เป็นบทเพลงที่ถือว่า มีความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเพลงทำนองชาโหยหวน ประกอบด้วยเพลง
 - 1.1 สวายจุมเวือด
 - 1.2 แชรียปะเซอร์
 - 1.3 แชรียสตีคร
 - 1.4 ละถีย
 - 1.5 สีโรเม
 - 1.6 รันยูล
 - 1.7 มะเรียมได
 - 1.8 จองโต
 - 1.9 เมื่อตระเงียว
 - 1.10 เป้าะได
 - 1.11 แชรียสะเต็ง
 - 1.12 อันเร
 - 1.13 มนทน
 - 1.14 มโหรีแซม
 - 1.15 อมตุก
 - 1.16 รำเปื่อย
 - 1.17 กำเปราะ
 - 1.18 ตราสสะกะเงิงเจียด
 - 1.19 เปี้ยเจื่อน
 - 1.20 รันยูลเปี้ยเจื่อน

2. บทเพลงสำหรับขบวนแห่ เป็นบทเพลงที่มีทำนองครึกครื้นสนุกสนานประกอบด้วย เพลง

- 2.1 ชมโปง
- 2.2 เซาะทมิ
- 2.3 รำเปย
- 2.4 อันซอแซงนงนบ
- 2.5 ตริ้อมตุ้ม
- 2.6 เกาะเบอมแบง
- 2.7 อีเก็ด
- 2.8 เกาะกรอก
- 2.9 อกยม
- 2.10 พนมสรวจ
- 2.11 ชมโปงจากแบก
- 2.12 จากแบก
- 2.13 รูดตีก
- 2.14 สักวา
- 2.15 ออกซัด

3. บทเพลงเบ็ดเตล็ด และเพลงประยุกต์ เป็นบทเพลงที่มีทำนองรูกเร้าใจ มีลีลาสนุกสนาน รวดเร็ว เร่งเร้า มีการขับร้อง ฟ้อนรำประกอบเพลง โดยบทขับร้องมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสี ไ้อัฒม ปฏิไฒม สั้งสอน บทสู่ขวัญ พรรณนาชมความงาม รำพึงรำพัน ชักถามประวัติ บทเปรียบเทียบ อุปมาอุปมัย บทแข่งปฏิภาณไหวพริบระหว่างชาย-หญิง ตลอดจนบทรำลา อาลัย อารวณั เป็นต้น เพลงเบ็ดเตล็ดประกอบด้วย เพลง เบ็ดเตล็ดทั่วไป ใช้ประกอบพิธีกรรม และเบ็ดเตล็ดประกอบชุดการแสดง เพลงเบ็ดเตล็ดแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1) เบ็ดเตล็ดทั่วไป

- 1.1 อมตุก
- 1.2 กันเตรย

- 1.3 อมตูกตุจ
- 1.4 กัจจกกาชาปตาน
- 1.5 ปะสะ
- 1.6 ปการีกปกาโรย
- 1.7 อันตีกเสะหมัย
- 1.8 ลุดกะแจก
- 1.9 อาโยกัต
- 1.10 คำเรียวูลไต
- 1.11 อาโยอายอง
- 1.12 สักรวาอาโยแวง
- 1.13 สักรวาตาเมาไตต็ร็อง
- 1.14 อาโยบุญถึง
- 1.15 รำพาย
- 1.16 อาโยจอตเฉลย
- 1.17 ถานอ
- 1.18 อาโยกลาย
- 1.19 ธรณี
- 1.20 อาโยบวนโม่ง
- 1.21 ปะสะกลาย
- 1.22 แกวนอ
- 1.23 ปิงเปื่อย
- 1.24 กโนปติงตอง
- 1.25 โอละนอย
- 1.26 กันจัญเจก
- 1.27 ปการัญเจก
- 1.28 ซาละวับ
- 1.29 สรายอนแนด

- 1.30 เตอเรือเรีค
- 1.31 สกาแกว
- 1.32 โมเวยงุดตีก
- 1.33 ซะโอยละนาย
- 1.34 คเมาแม
- 1.35 แเฮเนียก
- 1.36 อาไยล่ำ
- 1.37 แอกแคลง
- 1.38 อาไยพุ่มพวง
- 1.39 อาไยซบ
- 1.40 อาไยสาระยัง
- 1.41 อาไยจ๊ะ
- 1.42 จองนารี
- 1.43 อายอง
- 1.44 รำเป้อย
- 1.45 ซาละยัง
- 1.46 นอรแก้ว
- 1.47 เฮาแซรีย
- 1.48 มลปโดง
- 1.49 เนียงเรียม
- 1.50 ปะโกงกาแอก
- 1.51 เศกแกก
- 1.52 ปักวเลีถุน
- 1.53 จันดี
- 1.54 เซิบ
- 1.55 ไก่สามอย่าง
- 1.56 เจาะพนม

- 1.57 เลิงพนม
- 1.58 ขัดเซก
- 1.59 เปรียย แอเกิด
- 1.60 ปวงกแอก
- 1.61 ชกาโจกเตก
- 1.62 กันตрімโมเฮย
- 1.63 ตรูตะเดรีย
- 1.64 ชะเวีย
- 1.65 อันซายบะเจือง
- 1.66 กะมมกันตрім
- 1.67 เสกโสง
- 1.68 ตะไลยูลสลาม
- 1.69 ฮวงจำปา
- 1.70 เรือมอันเร
- 1.71 เปือตเปง
- 1.72 โอละเล้ย
- 1.73 พนอง
- 1.74 เรือมมะม้อต
- 1.75 จูवादุก
- 1.76 ทำนองกรู

2) เพลงเบ็ดเตล็ดใช้ประกอบพิธีกรรม

- 2.1 มงกวลจองไต
- 2.2 เพลียง
- 2.3 ปันแซร
- 2.4 กาปเป
- 2.5 เชียม
- 2.6 ตุ่มโมง

2.7 ซาปตาน

3) เพลงเบ็ดเตล็ด

3.1 ศรีไผทสมันต์

3.2 แหฮอมชอลอมเบาะ

3.3 ปั่นหม้อ

3.4 อัสสรสาธู

3.5 คีชรภูมิ

3.6 แกลมอ

3.7 จะอังกรอง

3.8 สามเฝ้า

3.9 จะกรับ

นอกจากบทเพลงเบ็ดเตล็ดที่ใช้ในการขับร้องและฟ้อนรำประกอบแล้วยังมีการนำเอาทำนองเพลงลูกทุ่งร่วมสมัยมาประยุกต์และนำเอาทำนองเพลงกันตรึมใส่คำร้องภาษาเขมร เป็นที่นิยมในวัฒนธรรมไทย-เขมร ประกอบด้วยเพลง

- 1) เตยแหมประยุกต์
- 2) สัญญาประยุกต์
- 3) ละลืวดประยุกต์
- 4) ปกาปลีตริกประยุกต์
- 5) กะตามโปงประยุกต์
- 6) ลำกันตรึม
- 7) ลำเพลินกันตรึม
- 8) ดิสโก้กันตรึม
- 9) อินเดียประยุกต์
- 10) อาโยแหมีย
- 11) เพลงระบำร่ม
- 12) เพลงระบำสุ่ม

13) เพลงระบำกะลา

จากการจำแนกเพลงกันตรึมทั้ง 3 ประเภทดังกล่าว ผู้วิจัยได้ศึกษาสรุป ในแต่ละประเภท ตามลักษณะเด่นของบทเพลง ของบทเพลงแต่ละประเภท ส่วนที่ ยังเป็นที่นิยมบรรเลงอยู่เป็นประจำ ในการแสดงดนตรีกันตรึมมีอยู่หลายเพลงอาทิ บทเพลงชั้นสูงหรือเพลงครู เพลงอมตูกุ บทเพลงสำหรับเข้าขบวนแห่ เพลงรำเปย และบทเพลงเบ็ดเตล็ดและเพลงประยุกต์ เพลงกโนปติทอง และเพลงระบำสุม นับได้ว่า บทเพลงอีสานใต้ ยังมีบทบาทในวิถีชีวิต ของผู้คนในสังคม ของวัฒนธรรม ไทย-เขมร



บทที่ 5

การสร้างสรรคบทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดับตันเพลงเต้ย

จากการศึกษาภูมิเพลงพื้นบ้านอีสาน ในบริบทที่หลากหลาย ทำให้เกิดองค์ความรู้ที่เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ กอปรกับผู้วิจัยมีแนวความคิดที่เป็นแรงจูงใจในการประพันธ์ท่วงและบทบรรเลงเพลงแนวอีสานผสมผสานกับเพลงไทยเดิมเพื่อสะท้อนความเป็นไทยในภูมิภาคนั้นคือลักษณะของเพลงอีสาน ที่เน้นไปที่อีสานในวัฒนธรรมหมอลำหมอลำแคนเป็นประเด็นหลักในการสร้างสรรค์ เพื่อประพันธ์ให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมของไทยกลางในลักษณะของเพลงไทยเดิมที่สะท้อนความเป็นดนตรีในชนบ ดังนั้น จึงเกิดเป็นเพลงหลักขึ้น 4 เพลงหลัก และเพลงทำนองเชื่อมอีก 6 ทำนองเพลง ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอ เพลง เหล่านี้ไว้ในการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ที่มีองค์ประกอบที่กล่าวถึงหลายประเด็น อาทิ ประวัติความเป็นมาแนวคิดแรงจูงใจของเพลง บทประพันธ์ด้านคำร้อง จังหวะ ทำนอง เสียง รูปแบบคีตลักษณ์ และคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง นับว่า เป็นการนำเสนอรูปลักษณ์ของบทเพลง ดับตันเพลงเต้ย ในองค์รวม องค์ประกอบของเพลง โดยคำว่าเพลงเต้ยในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้พบการใช้เพลงเต้ย ในความความหมายที่หลากหลาย อาทิ หมายถึงทำนองลำ อาจเป็นทำนองลำยาวแบบกลอนสั้น คล้ายกับการจำผญา(ปัญญา หรือปรัชญา)ของการแสดงโหรารสุภาชิตเพื่อเป็นการสอนใจให้ยึดถือปฏิบัติตามทำนองครองธรรม ตามฮีตตามรอย ฮีตสิบสองคองสิบสี่ที่สืบทอดกันมารุ่นต่อรุ่น มักจะมีคำผญาที่นำมาใช้ หรือบางโอกาสจะนำคำว่า เต้ยไปใช้ในการสื่อสาร เช่นการไป พูดเกี่ยว เกี่ยวพาราสิ เรียกว่า ไปเกี่ยวสาว เป็นการเต้ยเกี่ยวสาว บางครั้งอาจจะเคยได้ยินได้ฟังคำว่า เต้ยโคก เป็นการสื่อความหมายถึงการแสดงการขับร้องลีลาของการเต้ยโคกทำให้ฟังสนุกสนานหน้าเวที(หน้าฮ้าน) เพื่อขอเพลง แบบการลำ โดยร้องขอว่าเต้ยโคก ๆ ในที่นี้คือขอให้ร้องเพลงแบบสุด ๆ สนุกสนานสุด ๆ ส่วนการใช้คำว่าเต้ยกับหมอลำที่หมอลำแสดงถึงอัตลักษณ์ของการลำว่า เป็นสุมเสียงหรือรูปแบบ ลีลา (สไตล์) มาจากสถานที่แหล่งใด ก็มักจะเรียกขานตามชื่อสถานที่นั้น ว่า เต้ยแล้วตามด้วยชื่อสถานที่ อาทิ เต้ยศรีพันดอน เต้ยหัวโนนตาล เต้ยดอนตาล เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่า มีคำว่าเต้ย ในการใช้กับการอาลัยลา ที่เรียกว่า เต้ยลา แปลว่าเมื่อการแสดงในช่วงสุดท้ายของหมอลำจะสิ้นสุดลง มักจะลงท้ายด้วยการลำทำนองเต้ยเป็นการสั่งลาจึงเรียกว่า เต้ยลา มีลักษณะ ทำนองสั้น ๆ มาลำติดต่อกัน ส่วนใหญ่จะขึ้นต้นด้วยทำนองเพลง เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า แล้วก็ลงท้ายด้วยการลำลาที่เรียกว่า เต้ยลา หลังจากนั้นก็จะจบการแสดงในครั้งนั้น หรือคืน

นั้น ที่เป็นการลำตัดแต่หัวคำจนกระทั่งสว่าง (ซอดแจ้ง) หมอลำฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงก็จะลำสลับกัน พร้อมเกี้ยวพาราสี ขอบคุณเจ้าภาพ แล้วลงลา เรียกว่าเต้ยลา

ดังนั้นเมื่อสร้างองค์ความรู้ว่าด้วยภูมิเพลงในบริบทอีสานได้อย่างสมบูรณ์แล้วจึงเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์เพลง จนได้บทเพลงที่จะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

1. บทประพันธ์เนื้อร้องเพลง ตับตันเพลงเต้ย

1.1 เพลงเกริ่นนำเต้ย

ขึ้นต้นด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรี ไทยคือ ซอ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านคือแคน สลับด้วยเสียงบรรเลงเครื่องดนตรีหลายชิ้นในวงดนตรีไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ วงดนตรีพื้นบ้านได้แก่ พิณ แคน และเครื่องจิงหะได้แก่ กลองอีสานและกลองแขก ตะโพน ที่เลือกมาใช้เฉพาะเพลง ฉิ่ง ฉาบ เล็ก หลอมรวมเป็นวงดนตรีลักษณะวง พิเศษ เน้นความเรียบง่าย เสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน ไม่อึกทึกครึกโครม สีสานพื้นบ้านอีสานผสมกันอย่างกลมกลืนกับดนตรีไทย โดยบรรเลงนำในทำนอง ที่ไพเราะสง่างาม และเป็นสัญลักษณ์ในการเริ่มต้นบทเพลงแบบเปิดวง เกริ่นนำ ในลักษณะ ของเพลงบทนำ (Introduction) เพื่ออธิบายเพลงต่อไปในฉบับนี้ร้อยเรียงอย่างต่อเนื่องกันไปให้สอดคล้องกัน

คำร้องของการร้องเกริ่นนำ

ไอ้โอ้ย.....อีสานน้อย ...อีสานเอ๋ย อีสานเหนือ อีสานใต้ ผองไทยเฮา อักแก่น
ให้ ทัวแดน สะออนเจ้า ศิลป วัฒนธรรม นำฮาก เหง้า อีสานเจ้า แมนฮักษา เด้อ อีสาน ฮักษาไว้ บ่ไล
ทิม แมน.. เบ็งเหย้ง.... แมนเบ็งเหย้งบ่ไลทิม แมนเบ็งเหย้ง .อีสานเอ๋ย เอย..

(บรรเลงส่งต่อ เพลงในฉบับ)

1.2 เพลงต้นเพลงเต้ย

ไอ้อีสาน เมืองงาม ยามเมื่อเห็น	บ้านเมืองเย็น ร่มรื่น ชื่นใจแสน
(สร้อย) (น่านละน่านางนา อีสานงามตาเจ้าเอ๋ย อีสานตางามแท้น้ออาย)	
มีวัดวา อาราม งามทัวแดน	ถวายถน ถวายบูชา สง่างาม
(สร้อย) (น่านละน่านวลนา หวานในใน หัวใจไผ่ หวานในในหัวใจอ้าย)	
ยอมมอบ ไส้เกล้า ไหว้ขอหย้อแขน	กราบสายแนน เนนาใน ฤทัยหวาม

(สร้อย) (นันทนาอายนา ขอสัญญาว่าจะรัก ขอสัญญาจะรักมัน)
 วันทา สิงศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิวาร ดลบันดาล พรประเสริฐ เลอเลิศเอ๋ย
 (สร้อย) (นันทนาเจ้านา ขอเทวฮักขาเถิด ขอเทว ฮักขาเจ้า)

1.3 เพลงเจ้าพระยามหานทีเดย์

อันว่าเมืองหลวงนี้ แดนงาม นามระบือ ศิลปวัฒนธรรม ล้ำลือ สื่อสถาน
 (สร้อย)กะจิงว่าแก้ม เป็น เหว่น ชูเพิ่นคนงามเอ๋ย เขยไท้เมืองหลวงเอ๋ย
 หลวงเอ๋ย เขยไท้เมือง หลวงเอ๋ย
 เจ้าพระยา ไหล เลี้ยว ไหลเอื้อยสู่ธาร ชูบชีวาร ผ่านนที ศรีนคร
 (สร้อย)กะจิงว่าแก้มอ่อนอ่อนซ่อนน้ำเจ้าพระยา อย่าได้ป่าให้น้องคองอาย
 แต่ผู้เดียว ผู้เดียว คองอายแต่ผู้เดียว
 ดิกลองน้ำ ตุ่มเต๊ะ ตุ่มเต็น น้องอยากเอ็น เอาอาย มาเคียงฮั้วมฮวมหมอน
 (สร้อย)กะจิงว่ากาเหว่านอนอยากซ่อนบ่อนเพิ่นน้ำเด ผมเจ้าเพ กางเอย.. กางเอย ผมเจ้าเพกางเอย
 พร้อมว่าแล้ว สิลอยล่อง กระแสสินธุ์ ลิ่นนที พาดฟอง ติดต่องตะลิ่งชัน
 (สร้อย)กะจิงว่า เกี่ยวกันก่อนมาซ่อนกุงอยู่ในหนอง หล่า ลา ลา ลา ลา
 ลา หล่า ลา ลา ลา หล่า ลา ลา ลา หล่า ลา นันทนาอายเอ๋ย

1.4 เพลงลำอีสานเต้ย

อายเอ๋ย ไผ ว่า เมืองอีสานฮ้าง อยากงูแซน เพินไปเบ็ง ศิลปวัฒนธรรม หยั่งใจไ้ ก่ละแมนฮ้างว่า
 จังได้

1.5 เพลงลำเลิงเต้ย

มา มาอาย ละ มา น้องจะพาไปเที่ยว อีสาน ไผผญา ใส่แคนแอ่นเต้ยโขง เต้ยพม่า
 สายลมที่เคยพัดต้อง เสียงกลอง ดังตึงเต็ง ตึงเต๊ะ ๆ ๆตึงเต็ง ตึงเต๊ะ ๆ ๆตึงเต็ง
 ละเสียงแคนเน็งแจ้นแล่นแจ้น แจ้นแล่นแจ้นแล่นแจ้นแล่นแจ้น ๆ ๆ
 คนิงอายแต่ผู้เดียว ละแต่ผู้เดียว (คนงามเอ๋ย)
 ฟังเสียงซอ อ้ออ้ออ อ้ออ้อออก อ้ออ้อออกอ้ออ้อ ๆ ๆ
 ละสืเตียวมโหรี อ้ออ้ออ้ออ้ออ้อ มณีพันจิง (หยวก ๆ ๆ ๆ)

โหวด วิโหว่ โหววิโหว่	โหว โหว ๆ วิโหวด ๆ ๆ
เสียงโหวดอ้ายหามวนหลาย	โหวดวิโหว่โหวดโหวดวิโหวด
เสียงพินอ้าย ดังมาโดดโดง สะโดดโด่ ๆ ๆโดดโดง ตะติโดง โตดติง ตะติโดง ๆ ๆ	
ออนซอนแท้น้อเสียง พิน	
เสียงหยิ่งน้อ ดัง เตาะ น้า น้า เตาะน้าน้า	หน่งหนิง ปุงปิง โป่งลาง โป่งลาง ๆ ๆ
ใจน้องปัดแกว่งไกว	มวนเอ้ยอ้อ โอ้ย ๆ ๆ าม่วนหลาย

1.6 เพลงสร้อยตั้งหวายเต้ย

คั่นอ้ายเป็นจิ้งหว่าสีชมพูเจ้าจิงวา	คั่นแมนตอกมัตกล้า
ค่านาแล้วเหยียบใส่ตม ๆ ๆ ๆ	อ้ายพี่คนงามนี้เอ้ย คนงามเอ้ย
ยามเมื่อลมพัดต่อง หลงฮ้องกะพองคาง	อยู่ผู้เดียว ...แท้น้อ ..นอ

1.7 เพลงสุดแสนโศกาอาทรุเต้ย

ท่ามกลางความเหงา เสร้าโศก เดียวดาย	พรมพรั่ง พรื้วพราย ร้ายร้าวารมณ
สุดแสน ซีนชม (ดนตรีสอดทำนอง)	อกข้าตรอมตรม(ดนตรีสอดทำนอง)
กล้ากลืน ผืนชม ฤทัย ร้าวราน	กล้ากลืนผืนชม ฤทัยร้าวราน

1.8 เพลง หอนชะบา ถลาลม เต้ย

มีตสนิท เจียบสัด รันทดท้อ	เมื่อขาดต่อ สานสายใย ดังไฟผลาญ
เคยแนบชิด ซีนจิต มิเว้นวาร	กลับสะท้าน สะเทือนใจให้โศกา
อนิจจา ครารัก มาพลัดพราก	จำใจจาก ดวงจิต คิดสลาย
ไอ้หัวใจ ดวงนี้ พลี กลับกลาย	ชีพวางวาย มิคลายสิ้น ถวิลเธอ

1.9 เพลงว่าดอกมันปาเต้ย

ดอกเอ้ย เจ้าดอกดอกเอ้ย	เอ้ย เจ้าดอก มันปา เจ้าดอกเจ้าดอกมันปา
งามสีสรรสุดพรรณนา	นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮ้อย

1.10 เพลงลาลาเต้ย

เอ้า ลาละเต้ออ้ายลาไปก่อนเดอ ขอให้เธอโชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแด่เธอ

ขอให้เธอมีความสุขใจ จากอีสานสั่งลา ๆ ขอลาไปก่อนเด้อ ขอลาไปก่อนหนา
 จำจากจำลาจำใจจำจร จำจากจำจรจำใจจำลา จำจากจำลาจำจรจำใจ
 คั่นไกลคั่นไกลกันเด้ ๆ อัจฉรย์ใจได้ เสียงเพลงยังอยู่
 ให้ช้อยกันซู้ให้ช้อยกันหุ่ย เชิดชูไว้ ให้ลูกหลาน
 อ่อนซอนกันหนาสัญญากันได้ สะออนกันหนาเบิ่งแฮ้งกันได้
 บ่หลงบ่โลกันเด้อ บ่หลงบ่โลกันเด้อ กันเด้อกันเด้อ หนอกันเด้อ
 ได๋นางเดอ ได๋นายเดอ ได๋อายเดอ....ได๋เด้อ ชายเอย

2. โฉนดเพลงดัดต้นเพลงเต้ย

2.1 เพลงที่1 เกริ่นนำเต้ย

แคนนำ 1 บรรทัด 2 ห้อง

- - - ม	ด ม ร ม	ช ม ร ม	ด ม ร ม	ช ม ช ล	ด ล ช ล	ด ล ช ม	ร ม ช ด
ร ด ร ช	ร ม ช ล	- ล - ท	ล ท ล ช	ล ท ร ี ล	ช ม ร ม	ด ล ช ล	ด ล ช ม
- ล - ด	- ร - ม	- - ช ล	- ด ี - ช	- ล - ด	- ร - ม	- - - -	- ม - ร
- ด - ร	ด ล - ด	- - ร ม	- ช - ร	- ด - ร	- ม - ช	- - - -	- ด - ร
ม ร ด ล	ด ร ล ด	- - ม ร	ด ี ล ช ด ี	- - - -	ร ม ช ล	- ล ด ี ร ี	ด ล ช ล
- ม ช ม	ร ม ช ล	- ล ด ี ร ี	ด ล ช ล	- - ช ม	ร ม ช ด	- - ช ม	ร ม ช ล
- - - ร	ม ร ช ม	- - ม ร	ด ล - ด	- - ร ม	ช ม ช ร	- ด - ร	ม ช - ล
- - ร ม	ช ม ช ร	- ด - ร	ม ช - ล	- - - -	- - - ด	- - ล ี ร ี	- - ล ด ี
- - ช ม	ร ม ช ร	ม ร ม ด	- ล - ช	- - ม ช	ล ช ม ร	ม ร ม ด	- ร - ล

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

2.2 เพลง ต้นเพลงเต้ย

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

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

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

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

2.3 เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย

----	---ล	--ดํ ช	ล ม ช ล	---ดํ	รํดํ รํล	ช ลดํ ช	ล ม ช ล
------	------	--------	---------	-------	----------	---------	---------

----	- ม - ล	ด ล ช ม	ร ม ช ด	----	ร ม ร ล	ดํล ช ม	ร ม ด ร
------	---------	---------	---------	------	---------	---------	---------

--ด ล	ช ลดํ ม	ร ม ช ล	ช ม ร ด	----	ดํล ช ม	ร ม ช ล	ช ม ช ร
-------	---------	---------	---------	------	---------	---------	---------

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

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

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

2.4 เพลงลำไ้สานเต้ย

----	----		--ดํ ช	---ม	--ช ล	----	ช ม ร ด	- ร - ม
------	------	--	--------	------	-------	------	---------	---------

- ช - ล	- - - -	ช ม ร ม	- - - -	- - - ม	ช ล ต้ม	- - ด ล	ช ม ร ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

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

2.5 เพลงลำเลียงเต้ย

[: - - - -	- ม - ล	- ล - ช	- ช - ล	- - ต้ม	- - ต้ม	- - ต้ม	ล ม ช ล :
-------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	-----------

- - - ร	- - ม ร	- - - -	- ช - ม	[: - - - ร	ม ร ช ม	ร ด ร ม	ร ด ช ล :
---------	---------	---------	---------	-------------	---------	---------	-----------

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

- - - -	- ด - ม	ร ม ช ม	ร ด ร ม	- - - -	- ด - ม	ร ม ช ม	ช ด ร ม
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

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

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

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

- ม - ล	ล ต้ม	- ม - ล	ล ต้ม	ต้มต้ม	ต้มชม	- - ช ม	ช ร ด ม
---------	-------	---------	-------	--------	-------	---------	---------

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

- - - -	ต้มชล	- - - ล	ล - ล ล	- - - ล	ล - ล ล	- - - -	- - - -
---------	-------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

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

- - - - ช	ต้มชม	ช ม ร ด	ร ด ช ล				
-----------	-------	---------	---------	--	--	--	--

---ม	ช ล ดํ ํ	--ดล	ช ม ร ม	----	-ด ร ม	ร ม ช ม	ช ด ร ม
------	----------	------	---------	------	--------	---------	---------

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

---ม	-ช-ล	ช ล ดํ ํ	-ช-ล	---ด	-ร-ม	ร ม ช ด	-ร-ม
------	------	----------	------	------	------	---------	------

-ด-ร	-ช-ล	-ดํ-ร	-ด ล ดํ ํ	-ร-ม	-ช-ร	----	-ช-ดํ
------	------	-------	-----------	------	------	------	-------

----	-ล ช ม	--ช ม	-ร-ด	-ร-ม	-ด-ร		

2.6 เพลงสร้อยตั้งหวายเดี่ยว

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

-ด-ร	ด ล ช ดํ ํ	--ม ร	ด ล ช ดํ ํ	----	ร ม ช ล	----	ดํ ํ ร ช ล
------	------------	-------	------------	------	---------	------	------------

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

2.7 เพลงสุตแสนโคกาอาทรุเดี่ยว

----	----	ม ช ล ดํ ํ	ท ช ท ล	----	----	ดํ ํ ล ช ล	ช ม ร ม
------	------	------------	---------	------	------	------------	---------

----	(-ม-ล	----	ช ม -ช)	----	ร ม ช ล	ช ล ดํ ํ	ช ม -ช
------	-------	------	---------	------	---------	----------	--------

----	(-ม-ล	----	ช ม -ช)	----	ร ม ช ล	ช ล ดํ ํ	ช ม -ช
------	-------	------	---------	------	---------	----------	--------

(-ม-ร	-ด-ช	-ล-ท	-ด-ด)	-ม-ร	-ด-ร	--ลท	-ล-ดํ
-------	------	------	-------	------	------	------	-------

2.8 เพลงหงอนขบาถลามเต้ย

---ม	ช ม ช ล	-ล-ท	-ช-ล	--ชม	-ร-ด	-ร-ม	-ช-ล
[:---ล	ท ล ช ล	ท ล ช ด	-ร-ม	--ลท	--ชล	--มช	--รม
---ล	-ทลช	-ร-ช	-ฟ-ม	---ด	-ดดด	-ร-ม	-ช-ร
-ด-ม	ช ม ร ด	ร ม ร ด	-ท-ล	-ท-ล	-ช-ด	--มร	ด ร -ม
---ล	-ทลช	ท ล ช ล	ช ม ร ม	-ด-ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร	ม ช -ม
-ช-ด	-ร-ม	ร ม ช ม	ร ด -ร	-ด-ม	ช ม ร ด	ร ม ร ด	-ท-ล:]
(-ม-ร	-ด-ช	-ล-ท	-ลลล)	-ม-ร	-ด-ร	--ลท	-ร-ล

ลงท้าย

---ล	ท ล ช ม	-ร-ม	-ช-ล
------	---------	------	------

2.9 เพลงว่าดอกมันป่าเต้ย

---ร	มรด-ม	-ด-ล	ช-ลช-ด	---ด	มร-ช	----	----
-ช-ฟ	-ฟ-ช	-ฟ-ล	ดลชฟ	ชลชฟ	ชฟมร	-ช--	-มรด
----	-ร-ร	----	-ช-ฟ	-ช-ฟ	-ช-ช	---ล	-ด-ด
---ล	-ช-ช	-ร-ม	-รดม	-รชด	รด-ร		

2.10 เพลงลำลาเต้ย

- - - ล	ชลดร	- - รด	- ร - ฟ	- - - ล	ชลดร	- - รด	- ร - ฟ
- รลช	พรดร	- พลช	พรดร	- ลดช	พรดร	ฟ - ชล	- ด - ร
- ฟชล	ชพร	- - ลร	รดลร	- - ลร	รดลร	ลฟชล	ชพร
ลฟชล	ชพร	ชฟชล	ชลดร	- ร - ช	รชพร	- ลดช	ฟชพร
ลชลร	ดลชล	- ลดร	พรดล	ลชรฟ	- ชลร	ลชลล	ชพร
ลดชล	ชพร	ลดลช	ฟชลด	รดลช	พรดร	- - - -	รดดร
- รดล	- รดล	- รดล	พรดล				

3. บทวิเคราะห์ การสร้างสรรค์บทเพลง ดับตันเพลงเต้ย

การสร้างสรรค์บทเพลง ดับตันเพลงเต้ยนี้ ได้รับแรงบันดาลใจจากความประทับใจในการขับร้องเพลงไทยเดิม ที่ต้องมีการฝึกหัดอย่างจริงจัง ตามกระบวนการวิธี และขนบการขับร้อง การบรรเลงอย่างถูกต้องตามหลักการ ทางดนตรี การขับร้อง โดยต้องมีการฝึกวิธีการ และเทคนิค ต่าง ๆ ในขั้นตอนเริ่มต้น ไม่ว่าจะเป็นการฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรี หรือการฝึกหัดการขับร้องต้องมีการฝึกหัดจากพื้นฐานที่ดี แล้วพัฒนาฝีมือจนเกิดความชำนาญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการฝึกหัดเบื้องต้นของการขับร้องต้องมีขั้นการฝึกหัดจากครูที่มีความชำนาญ ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ แบบ คำต่อคำ (Rote by Rote) เริ่มต้น จาก การวางท่าทางในการขับร้อง การ ออกเสียง การเอื้อน การฝึกทักษะเบื้องต้น จนถึงทักษะขั้นสูง โดย เพลงที่ครูนำมาต่อเพลงให้ศิษย์ แบบฉบับดั้งเดิม และเหมาะสมในการนำเพลงที่มีแบบแผนมาวางรากฐานในการฝึกหัดการขับร้อง ได้แก่เพลง ดับตันเพลงฉิ่ง และเมื่อต่อเพลง ดับตันเพลงฉิ่ง จบจึงสามารถ ต่อเพลงทักษะที่ยากขึ้น เนื่องจากมีทักษะพื้นฐานที่แน่นพอ พร้อมจะต่อเพลงที่ซับซ้อนมากขึ้น จึงเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้วิจัย ต้องการสร้างสรรค์ เพลงที่สามารถปูพื้นฐาน

ในการขับร้องในเพลงสำเนียงภาษาแบบอีสานเหนือโดยยังคงความเป็นลักษณะเพลงตับ คือตั้งแต่ 2 เพลงขึ้นไป รวมอยู่ในชุดเดียวกัน มีคำ ภาษา และสำเนียงที่ผสมผสาน สะท้อนความเป็นอีสานที่มีกลิ่นไอ ของเพลงไทยเดิมโดยยังคงความเป็นลีลาแบบไทยผสมขึ้นเชิงกระแสเสียงของการลำที่เรียกว่า ลำเต้ย แบบอีสาน เข้ามาสร้างทำนองที่เชื่อมต่อกันอย่างกลมกลืน จึงตั้งชื่อให้มันย ทั้งสองรูปแบบ ออกมาในลักษณะเพลงตับที่ให้ชื่อเพลงว่า **ตับตันเพลงเต้ย**

เพลงตับตันเพลงเต้ย ประกอบด้วย 4 เพลงหลัก ได้แก่เพลง

- 1) เพลงตันเพลงเต้ย
- 2) เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย
- 3) เพลงลำเลิงเต้ย
- 4) เพลงหงอนชะบาถาลมเต้ย

นอกจากทำนองเพลงหลัก 4 เพลงแล้ว ยังมี ทำนอง ประกอบ ที่เป็นทำนองเชื่อมแต่ละบทเพลง เริ่มต้นจากเพลงเกริ่นนำ และเพลงสลับคัน ก่อนจะเข้าเพลงหลักอีก 6 เพลงทำนองเชื่อม ได้แก่

- 1) เพลงเกริ่นนำเต้ย
- 2) เพลงลำอีสานเต้ย
- 3) เพลงสร้อยดังห้วยเต้ย
- 4) เพลงสุดแสนโคกอาตรเต้ย
- 5) เพลงว่าดอกมันปาเต้ย
- 6) เพลงลำลาเต้ย

การวิเคราะห์ ในวิจัยนี้ จะขอนำเสนอการวิเคราะห์ แต่ละบทเพลงหลักและแต่ละทำนองเชื่อม ต่อเนื่องกันไปตามลำดับเพลง ตับตันเพลงเต้ย โดยมีคำบางคำที่เป็นข้อจำกัด ที่จะนำมาใช้ในบริบทการวิเคราะห์ เช่นคำว่า ไทยเดิม แทนคำว่า ไทย เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการนำเสนอเพลงแบบทำนองไทยเดิมและทำนองอีสาน นอกจากนั้น บางบริบทอาจใช้คำเฉพาะแลลอานผสมผสานไปด้วย จึงควรอธิบายข้อตกลงไว้เป็นเบื้องต้นก่อน ตามบริบทที่จะวิเคราะห์แต่ละบทเพลง ดังต่อไปนี้

3.1 เพลงเกริ่นนำเต้ย วิเคราะห์ตามประเด็นต่อไปนี้

- 3.1.1 ที่มาของบทเพลง
- 3.1.2 บทประพันธ์
- 3.1.3 จังหวะ
- 3.1.4 ทำนอง
- 3.1.5 เสียง
- 3.1.6 รูปแบบคีตลักษณ์
- 3.1.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

รายละเอียดของการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบดังนี้

3.1.1 ที่มาของบทเพลง

บทคำร้องของเกริ่นนำมีที่มาจากแนวคิดที่จะเป็นต้นเพลงของการขึ้นต้นในการขับลำนำ หลังจากมีการบรรเลงดนตรีเป็นบทนำแล้ว จึงขับร้องโดยใช้เนื้อหาแบบอีสาน แต่ทำนองออกแบบให้เป็นการผสมผสานสำเนียงแบบไทยเดิมและแนวสำเนียงอีสาน มีเนื้อหา และข้อมูลรายละเอียดดังนี้

คำร้องของการร้องเกริ่นนำเต้ย

โอ้โอ้ย.....อีสานน้อ ...อีสานเอ๋ย อีสานเหนือ อีสานใต้ ผ่องไทยเฮา ฮักแก่น ไท่ หัวแดน สะออนเจ้า ศิลป วัฒนธรรม นำฮาก เหง้า อีสานเจ้า แมนฮักขา เต๋อ อีสานฮักขาไว้ บ่ไล่ทึมแมน.. เบิ่งແຍ້ງ....บ่ไล่ทึม แมนเบิ่งແຍ້ງอีสานเอ๋ย เอย..

จากคำร้องดังกล่าวนี้ ผู้วิจัย ให้ความสำคัญในการ บอกกล่าว เล่าความ เปิดประเด็นของการนำเสนอ โดยการกล่าวถึงควมมีศิลปวัฒนธรรมแบบอีสาน ทั้งอีสานเหนือและอีสานใต้ และขอให้มีการบำรุงรักษาไว้เพื่อให้คงอยู่สืบทอดต่อไป ส่วน คำและข้อความภาษาไทยและภาษาอีสานที่ปรากฏในบทขับร้องนี้ สามารถ วิเคราะห์ เพื่อให้สื่อความและเกิดความเข้าใจ บอกถึงความหมายในประเด็นสำคัญ ได้แก่

1) **ไอ้ ไ้อ้ย** เน้นการออกเสียงไอ แบบลักษณะอีสาน เป็นการขับลำ นำ ซึ่งการลำไอ แต่ละแบบมีความหมายสำหรับบอกลักษณะของการลำแต่ละประเภทได้ เช่น ไอ้ ไอ้ ละนอ.... อาจบอกถึงลำทางสั้น ลำทางยาว ลำเตี้ย เป็นต้น

2) **อีสานเหนือ** ณ จุดนี้ ผู้ประพันธ์ ประสงค์ ที่จะใส่ทำนองเอื้อน แบบอีสานเหนือของลำเตี้ย เพื่อสะท้อนลีลา และสำเนียงเสียงอีสานเหนือแบบของการลำ

3) **อีสานใต้** ณ จุดนี้ ผู้ประพันธ์ ประสงค์ ที่จะใส่ทำนองเอื้อนแบบอีสานใต้ โดยนำทำนองเพลง มงกัวล จองโด (การผูกข้อต่อแขนเพื่อให้เป็นสิริมงคล) จึงนำทำนองเพลงกันตรึม (ทำนองเพลงสำเนียงไทยอีสานใต้) มาเสนอไว้ให้เห็นสัญลักษณ์ ของการส่งต่อทำนองอีสานใต้ ในบทร้องว่า อีสานใต้ แล้วก็เอื้อนเสียบด้วยทำนองมงกัวลจองโด

4) **ผองไทยเฮาฮักแก่น** หมายความว่า ถึง เหล่าคนไทยเราทั้งหลาย มีความรักใคร่สามัคคี คำว่า เฮา ก็คือ เรา ฮัก ก็คือ รัก และคำว่า แก่น คือ สนิทสนม ผูกพัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ส่วนทำนองในข้อความนี้ ยืนทำนองแบบเรียบ ง่าย แต่แฝงทำนองที่ทำให้เกิดแรงจูงใจ และกระตุ้น ความรักชาติ รักศิลปวัฒนธรรม ของชาติไทย ไม่ว่าจะอยู่ในภูมิภาคใด ถือเป็นคนไทยเหมือนกัน จึงให้คำและความหมาย ส่งถึงพลังบวก เพื่อ ปลุกเร้าให้เกิดสุนทรียรสแห่งความรักใคร่สามัคคี

5) **ให้ทั่วแดนสะออนเจ้า** หมายความว่า ผู้คนทั้งหลาย ที่อยู่ทั่วทุกพื้นที่ ทั่วทุกแคว้นแคว้นดินแดนไกลไกล เกิดความ อ่อนซอน หรือใช้คำว่า สะออน หมายความว่า ชื่นชมยินดี อย่างเต็มใจ ให้กับพวกเราทั้งหลาย และตัวของท่านเองด้วย

6) **ศิลปวัฒนธรรมนำฮากเหง้า** หมายความว่า การใช้คำว่าศิลปวัฒนธรรม เป็นคำสำคัญ ในการก่อเกิด รากฐาน รากเหง้า ถือเป็นต้นแบบดั้งเดิมทางด้านศิลปวัฒนธรรม ที่ใช้คำว่าฮากเหง้า หมายความว่า รากเหง้า ต้นตอ แบบฉบับอย่างมีชนบ มีที่ไปที่มา มีรากฐานอันมั่นคง เพื่อการทำนุบำรุง สืบสาน และเผยแพร่ให้รากเหง้านี้ อยู่กับศิลปวัฒนธรรมสืบต่อไป

7) **อีสานฮักษาเด้อ อีสาน ฮักษาไว้** หมายความว่า ให้ดูแลรักษาความเป็นอีสานไว้ อย่างภาคภูมิ และรักษาไว้ให้คงอยู่ให้ได้ ให้ดี ณ จุดนี้ ผู้ประพันธ์ ได้นำทำนองสั้น ๆ ของการสวดสรภัญญะ มาปรากฏไว้เพื่อประสงค์ให้มีสำเนียงการ ร้องขอ หรือ อธิษฐานที่สร้างให้เกิดพลังแบบ ทำนองสวดแบบ สรภัญญะ

8) บัลดัถิมแมนเบ้งแห้ง หมายความว่าถึง อย่าปล่อยปละเลย โดยมีได้ให้
ความสำคัญในการดูแลรักษา ศิลปวัฒนธรรมที่ดีงาม ไม่ให้ทอดทิ้ง ให้สวดส่อดดูแล ณ จุดนี้
ผู้ประพันธ์ ประสงค์จะให้มีการเน้นและผสมผสาน ทำนองที่นอกจากจะมีสำเนียงอีสานแล้วยังหมาย
รวมถึงความเป็นไทยด้วยจึงได้ใส่ทำนองเอื้อนแบบไทยเดิมเข้าไปผสม และซ้ำทำนองอีกครั้งหนึ่ง แล้ว
จึงลงท้ายด้วยการเอื้อนจนถึงการลงสู่การจบของเพลงนี้ด้วยคำว่า อีสานเอ้ย อย่างอ่อนหวานซึ้งชวน
และจงใจโดยให้มีทำนองแบบอ่อนหวานและสง่างามด้วยการผสมผสานทำนองทั้งไทยเดิมและสำเนียง
อีสานต่อเนื่องก่อนลงจบด้วย

3.1.2 บทประพันธ์

บทเกริ่นนำ นี้ ประพันธ์ เป็นกลอนอิสระ เป็นร้อยกรองที่สัมผัสในลักษณะ คล้อง
จองกัน โดยมีการเล่นคำ ซ้ำคำ ใส่ภาษาถิ่น ที่มีสำเนียงไทยอีสานเพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ ของภาษา
และทำนองลำ สลับกับทำนองเอื้อนแบบไทยเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของเพลงตับและแรงบันดาลใจ
ของผู้ประพันธ์ที่มุ่งให้มีการผสมผสานความเป็นพื้นบ้านแบบอีสานกับความมีแบบแผนแบบไทยเดิม
ดังนั้นแผนผังของบทประพันธ์ จึงมีลักษณะดังนี้

ooo	ooo	ooo	ooo	ooo	oo
อีสานน้อ	อีสานเอ้ย	อีสานเหนือ	อีสานใต้	ผองไทยเฮา	ฮักแก่น
ooo	ooo	ooo	ooo	ooo	
ให้ทั่วแดน	สะออนเจ้า	ศิลป์	วัฒนธรรม	นำฮากเหง้า	
oo	ooo	oo	ooo		
อีสาน	ฮักษาเด้อ	อีสาน	ฮักษาไว้		
ooo	ooo	ooo	ooo	ooo	
บัลดัถิม	แมนเบ้งแห้ง	บัลดัถิม	แมนเบ้งแห้ง	อีสานเอ้ย	

3.1.3 จังหวะ

ผู้ประพันธ์ กำหนดการใช้ จังหวะในลักษณะ ของจังหวะพิเศษ โดยใช้จังหวะฉิ่ง และ จังหวะกลองกำกับ

- จังหวะ ฉิ่ง ให้ตีจังหวะ ฉิ่งอย่างเดียวความเร็วปานกลาง
- จังหวะกลอง กำหนดให้ใช้จังหวะหน้าทับพิเศษ แบบกลองยาวอีสาน โดยมี ลักษณะจังหวะปานกลาง

3.1.4 ทำนอง

ทำนองการเกริ่นนำ เป็นทำนองที่เลื่อนไหลจากการใช้ทำนอง โอ้ ขึ้นต้น แล้วตามด้วยคำร้อง โดยใช้ทำนองแบบอีสานเป็นหลัก แล้วมีเอื้อนสั้น ๆ บางช่วงเป็นการแสดงลักษณะของ ทำนองไทยเดิมเข้ามาผสมผสานให้กลมกลืนแต่ให้คงอัตลักษณ์ทั้งทางไทยเดิมและไทยอีสาน ดังตัวอย่างตามบทเพลงที่นำเสนอในทั้งรูปแบบโน้ตไทยและวิดิทัศน์

3.1.5 เสียง

ระบบเสียงของเพลงเกริ่นนำ เกริ่นด้วยเสียง โอ้ลำแบบสั้น ว่า โอ้... โอ้ เพียง 2 คำ เท่านั้นก็เข้าสู่คำร้อง ในบทขับร้องว่า อีสานเอ๋ย อีสานเหวอ อีสานใต้ ...ต่อไป จนจบทำนองเกริ่น ระบบเสียงที่ใช้ เป็นระบบออกเสียงเต็มเสียง (Tone) โดยไม่มีระบบครึ่งเสียง (Semi Tone) โดยหากเทียบกับระบบเสียงสากลจะอยู่ในบันไดเสียง ลา (A) ดังตัวอย่างโน้ตเพลงท้ายบทเพลง

3.1.6 รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบของทำนองเกริ่นนำ กำหนดอยู่ในรูปแบบการเปิดความ หรือทำนองบทนำ (Overture)เพื่อให้ดึงดูดความสนใจ และ เปิดจุดมุ่งหมายว่า จะกล่าวถึงอะไร ในที่นี้จึงบอกประเด็น สั้น ๆ กล่าวถึงเพลงอีสาน ที่มีรากเหง้า สำคัญทางศิลปวัฒนธรรมที่ควรทำนุบำรุงรักษา และช่วยกัน ดูแลให้คงอยู่สืบต่อไป เพลงเกริ่นนำจึงมีลักษณะ คีตลักษณ์ เป็นเพลงท่อนเดียว รูปแบบไม่ซับซ้อน ท่อนเดียวสั้น ๆ ทำนองแต่ละวรรค มีความหมายสอดคล้องกัน ท่อนเพลงเช่นนี้ คีตลักษณ์ตะวันตก บางกรณี ได้กำหนดไว้เป็นท่อน A อาจให้ความหมายทางไทยได้ ว่า เอกบท

3.1.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

บทเพลงเกริ่นนำ บ่งบอกถึง แนวคิดที่จะส่งต่อไปให้บทเพลงต่อไป ดังทำนองและ โน้ตเพลงไทยที่ ทำการบันทึก โน้ตและบันทึกเสียงไว้ ตามขั้นตอน ที่ ผู้ประพันธ์ ประพันธ์บทร้องขึ้น แล้วใส่ทำนองเพลงตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ ว่าเป็นบทเพลงนำ โดยมีสาระในการบอกเล่าถึงความ เป็นอีสาน เหนืออีสานใต้ที่มีศิลปวัฒนธรรมเฉพาะตน จนเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและดีงาม จึงควรให้ มีการดูแลรักษา และทำนุบำรุงไว้ จึงได้มีการ บันทึก เป็นโน้ตไทย ที่เรียกว่า ดร มฟ หรือ โน้ต เซอร์ เวย์ (Survey)ดังที่มีการนำมาใช้ในการบันทึกโน้ตเพลงไทยที่นิยมในแวดวงดนตรีไทยและดนตรี พื้นบ้าน

แผนภูมิ โน้ตเพลงเกริ่นนำ

เพลงตับตันเพลงเต้ย
(เกริ่นนำ)

แคนนำ 1บรรทัด 2ห้อง

---ม	ด ม ร ม	ช ม ร ม	ด ม ร ม	ช ม ช ล	ด ล ช ล	ด ล ช ม	ร ม ช ด
ร ด ร ช	ร ม ช ล	- ล - ท	ล ท ล ช	ล ท ร ี ล	ช ม ร ม	ด ล ช ล	ด ล ช ม
- ล - ด	- ร - ม	-- ช ล	- ด ี - ช	- ล - ด	- ร - ม	-----	- ม - ร
- ด - ร	ด ล - ด	-- ร ม	- ช - ร	- ด - ร	- ม - ช	-----	- ด - ร
ม ร ด ล	ด ร ล ด	-- ม ร	ด ี ล ช ด ี	-----	ร ม ช ล	- ล ด ี ร ี	ด ล ช ล
- ม ช ม	ร ม ช ล	- ล ด ี ร ี	ด ล ช ล	-- ช ม	ร ม ช ด	-- ช ม	ร ม ช ล
--- ร	ม ร ช ม	-- ม ร	ด ล - ด	-- ร ม	ช ม ช ร	- ด - ร	ม ช - ล
-- ร ม	ช ม ช ร	- ด - ร	ม ช - ล	-----	--- ด	-- ล ร ี	-- ล ด ี
-- ช ม	ร ม ช ร	ม ร ม ด	- ล - ช	-- ม ช	ล ช ม ร	ม ร ม ด	- ร - ล

3.2 เพลงต้นเพลงเต้ย

วิเคราะห์ ตามประเด็นต่าง ๆ ดังที่ได้กำหนดไว้ 7 ประการ ดังนี้

3.2.1 ที่มาของบทเพลง

เพลงต้นเพลงเต้ย มีที่มา ที่ได้รับแนวคิดจาก เพลงเต้ยธรรมดา เพื่อให้เห็น ทำนอง จังหวะ แบบเพลงสำเนียงภาษาอีสาน ซึ่งเป็นอีสานแบบดั้งเดิม นำมาบรรเลงและขับร้องแบบลีลา อีสานไทยเดิม แต่ยังคงอัตลักษณ์ และเนื้อหาแบบอีสาน ให้มีจุดเน้นในความเป็นแม่แบบ ของเพลง อีสาน โดยเฉพาะ การออกแบบ สร้อยของเพลง จะยังยึดถือทำนองและภาษาเดิมไว้ค่อนข้างเข้มแข็ง และชัดเจน ผู้ประพันธ์ ได้ใช้แนวคิด ว่า แม้จะมีเครื่องดนตรีทั้งไทยเดิมและไทยอีสานบรรเลงร่วมกัน แตกไลน์ไของเพลงนี้ ต้องฟังให้ได้ธรรมชาติ แบบอีสาน สัมผัสสำเนียงเรียบง่ายไม่อึกทึบครึกโครม แต่ นุ่มนวลและไพเราะจับใจ ฟังครั้งใด หรือฟังอยู่ ณ ที่แห่งใด ให้ได้รู้สึก ว่า หวนคิดถึงบรรยากาศ แบบ อีสานทั้งดงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเปิดตัวเพลง ต้นเพลงเต้ยด้วยคำที่ มีความหมาย ศักดิ์สิทธิ์ และระลึกถึง สถานที่ ผู้คน เป็นสัญลักษณ์ แห่งเพลงไหว้ครู ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ให้คุ้มครองดูแลรักษา เป็นการเปิด ขนบของการขับร้องและบรรเลงเป็นนัย ด้วย ดังนั้นคำร้องที่นำมาประพันธ์ จึง ประกอบด้วยสาระของการผสมผสานความเป็นอีสานและไทยเดิมและออกแบบให้เป็นเพลงอันดับที่ 2 ในระดับต้นเพลงเต้ยนี้ ผู้ประพันธ์ ให้ชื่อว่า เพลง ต้นเพลงเต้ย ด้วยแนวคิดของผู้ประพันธ์ ที่มี จุดประสงค์จะให้เพลงนี้ เป็นเพลงที่เลียนแบบชื่อเพลงจาก เพลงระดับต้นเพลงฉิ่ง ในชุดดับที่ใช้ในการ ฝึกทักษะการขับร้องเพลง ไทยเดิม จึงคิดชื่อต้นเพลงเต้ยเพื่อให้ เป็นต้นเค้าของการร้องลำเพลงเต้ย ซึ่งนำทำนองบางส่วนในเพลงนี้มาจาก เต้ยธรรมดา ที่นับว่าเป็นเต้ยแบบโบราณ ผสมผสาน ลีลา บางส่วนเป็นไทยเดิมอยู่บ้าง แต่ละท่อนจะมีสร้อย สำหรับร้อง ให้มีสำเนียงอีสาน และคำที่ใช้จะใช้คำ อีสาน แบบดั้งเดิม เป็นส่วนใหญ่ สามารถ อธิบาย คำและข้อความที่นำมาใช้เป็นบทร้องได้ และสามารถ วิเคราะห์ได้ตามประเด็น ดังต่อไปนี้

1) ไ้อีสานเมืองงายามเมื่อเห็น

ไ้อ์ กะละว่า อีสาน เมืองงายามเมื่อเห็น ผู้ประพันธ์ ใส่คำว่า กะละว่า ซึ่งเป็น คำที่เป็นแบบแผนของการลำเต้ยธรรมดา เพื่อ เป็นสัญลักษณ์ ของดั้งเดิมให้ยังปรากฏอยู่ เพื่อเป็นการ สะท้อนใจหุดคิดถึงทำนองนี้ได้อย่างประทับใจ และอย่างน้อยให้สามารถติดอยู่ในคำอีสานนี้ได้ คือกะ

ละว่า หมายความว่า ใช่จริง ๆ นะ อธิบายว่า อีสานเป็นดินแดนที่มีความงดงาม ใครได้มาเห็นมาชม และมาเยือนถิ่นอีสานก็จะประจักษ์ได้ว่ามีความงดงามทั้งสถานที่และผู้คน เป็นการเชิญชวน และประชาสัมพันธ์ให้คนต่างถิ่นมาเยือน

2) บ้านเมืองเย็นร่มรื่นชื่นใจแสน

ข้อความนี้ เป็นความหมายที่ตรงไปตรงมา ไม่ซับซ้อนซ่อนเงื่อนอะไร เพียงแต่อยากจะบอกว่า อีสาน มีความร่มเย็น ร่มรื่น เต็มไปด้วยความสุข หากได้มา แล้วก็จะชื่นอกชื่นใจ เป็นการระบายความรู้สึกแห่งความรักความศรัทธาในชีวิตชาวอีสานที่เรียบง่าย ดำรงชีวิตอยู่อย่างมีความสุข

(สร้อย)

นั้นละนานางนา อีสานงามตาเจ้าเอ๋ย อีสานงามตาเจ้าเอ๋ย หมายความว่า น้องนางอีสาน ที่สวยงามงดงามทั้งภายในและภายนอก เป็นที่ประทับใจของผู้ได้พบเห็น และที่สำคัญ ผู้ประพันธ์ ยังมีความประสงค์ ที่จะเล่นคำ แบบสลับคำ ว่า อีสานงามตาและ อีสาน งาม เพียงสลับคำ เล่นคำ ก็สามารถ ได้ความหมายที่แตกต่างและมีมิติมากขึ้น

3) มีวัดวาอาราม งามทั่วแดน

ข้อความในท่อนที่ 2 นี้ เป็นข้อความบอกเล่า แบบปกติเรียบง่าย โดยมีทำนองสำเนียงอีสาน จากคำว่า กะละว่า ในหน้าวรรคเพลง ที่ขับร้อง ว่า มีกะละว่า วัดวา อาราม งามทั่วแดน แสดงถึงการใช้ภาษาที่มีสำเนียงแห่งความสง่างาม

4) ถวายแถนถวายบูชาสง่างาม

ข้อความในวรรคนี้ เป็นวรรค ที่เรียกว่า วรรค ส่ง ผู้ประพันธ์ ประสงค์ที่จะใช้ภาษาอีสาน ที่เป็นภาษาเก่าแก่ โบราณมาก ไม่มีใช้ในปัจจุบันนี้แล้ว โดยเฉพาะ คำว่า ถวาย บูชา มีความหมายว่าถวาย เช่น ข้อความว่า บูชาถวายฟ้าผีแถน แปลว่า บูชา ถวายผีฟ้าพญาแถน ดังนั้น ในความหมายของวรรคนี้ จึงตั้งใจ จะใช้คำโบราณที่ว่า ถวายแถนถวายบูชา แล้วจึงลงด้วยคำว่า สง่างาม เพื่อจะส่งคำประพันธ์ ต่อในวรรคต่อไป

(สร้อย)

นั้นละนนวนลนา หวานโนโนหัวใจเฝ่ หวานโนโนหัวใจอ้าย เป็นข้อความที่
โปรยความหวานในสำเนียงอีสาน ออกแนวอ่อน และส่งเสน่ห์ถึงคู่รัก โดยส่งคำถามว่าซาบซึ้งตรงใจ
ในหัวใจใครเล่าหนอ ถ้าไม่ใช่ในหัวใจของพี่ (อาจผันเป็นของน้องก็ได้หากเป็นบท ของผู้ชายที่จะเกี่ยว
พาราสีแบบไว้ตัว วางกรรม เป็นหัวใจ น้อง)

5) ยอมือนบใส่เกล้าไหว้ข้อยอแขน

ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจจาก สร้อยคำ ของภาษาอีสาน ที่คนผู้เฒ่าผู้แก่ใน
สมัยโบราณ นิยมใช้ สร้อยคำ หรือ เรียกว่า คำสร้อยก็ได้ ที่ให้ความงดงามของภาษา แสดงถึงความ
เป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน เกิดความ ประทับใจกับคำว่า ไหว้ขอ ห้อยแขน (ออกเสียงแบบอีสาน) นั้น
คือ ไหว้ข้อยอแขน

วรรณเพลงในท่อนนี้ จึงปรากฏขึ้นในวรรค สดับของกลอน 8 เพื่อแสดงถึงการ
มุทิตาจิต การนอบน้อมบูชา ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเป็นสัญลักษณ์ ของเพลงไหว้ครู ซึ่งสอดคล้องกับ
การกำหนดชื่อเพลงว่า ต้นเพลงเต้ย

6) กราบสายแนนเนาใน ฤทัยหวาม

ในวรรค ที่เรียกว่าวรรค รับนี้ ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจ ที่จะใช้คำอีสานที่ลุ่มลึก
ในข้อความที่ว่า กราบสายแนน เนนาใน ฤทัย หวาม มีคำที่เลือกมาใช้ให้เห็นความงามของภาษาอีสาน
อีกคำหนึ่งคือคำว่า สายแนน แปลว่า คู่สร้างคู่สม คู่ครองที่ร่วมกันมาหลายภพหลายชาติ เป็นเนื้อคู่
บุพเพสันนิวาสต่อกัน จึงเรียกว่า สายแนน สายมิ่ง หรือ เรียกว่ากนกเนนก็ได้ เพราะคำว่าแนน แปลว่า
รก ที่ใช้ห่อหุ้มทารกแรกเกิด

ส่วนอีกคำหนึ่งที่น่าสนใจในการประพันธ์ในวรรคเพลงนี้ คือ เนนาใน แปลว่า อยู่
ใน หรือ การมีความรักที่มอบให้กันไว้ ชั่วนิรันดร์ จนได้ข้อความทั้งวรรคนี้ว่า กราบสายแนนเนาใน
ฤทัยหวาม

(สร้อย)

นั้นละนาอายนา ขอสัญญาว่าจะ ฮัก ขอสัญญาจะฮักมัน เป็นประโยค เพลงที่ใส่ ทำนอง เดิม ของสร้อยเพลง เพื่อประสงค์จะให้ทำนองซ้ำ ๆ ฟังง่าย ๆ ติดหูผู้ฟังได้ โดยใช้คำที่มุ่งมั่นว่าจะมอบความรักให้มันคงตลอดไป

7) วันทาสึงค์ดีสิทธ์ฤทธิวาร

วรรคเพลงของท่อนสุดท้าย ของบทเพลง ผู้ประพันธ์ ได้ใช้คำศักดีสิทธ์อยู่หลาย คำ คือ วันทา สึงค์ดีสิทธ์ ฤทธิวาร เพื่อส่งสัญญาณ การกราบไหว้ บูชา และอ่อนน้อม ขอพร สิ่งทีเคารพ บูชา และใช้คำไทย ที่ส่งต่อ ในวรรคสุดท้ายของการลงจบเพลง

8) คลบันดาลพรประเสริฐ เลอเลิศเอย

วรรคสุดท้ายเพื่อการลงจบเพลง ต้นเพลงเต้ย ด้วยการคารวะ อธิษฐาน ขอพร ขอให้สึงค์ดีสิทธ์ โปรดคลบันดาล ประทานพร เพื่อให้มีความสุข ด้วยพรอันประเสริฐ เลอเลิศเอย จบท่อนเพลงโดยสมบูรณ์ในเพลงแรกของดับ ด้วยคำที่น้อมนำสู่การคารวะ และได้รับพรอันเป็นสิริมงคลในการดำเนินการต่อไป

(สร้อย)

นั้นละนาเจ้านา ขอเทวฮักษาเถิด ขอเทว ฮักษาเจ้า วรรคเพลงท่อน สร้อย ที่ลงจบ เป็นท่อนที่อยากให้คมและมีความหมายในการอวยพร ให้เทวดา รักษา ปกป้องคุ้มครอง โดย มีความประสงค์ จะคงสำเนียงภาษาอีสานที่มีความหมาย และคงเสน่ห์ของภาษาไว้ ด้วยคำว่า ฮักษาเถิด ฮักษา เจ้า(หมายถึง ผู้คนทั้งหลาย พวกเจ้าทั้งหลาย ก็สามารถเรียกได้) ดังนั้น ประโยค วรรค สร้อย เพลงที่ลงจบ จึงขอส่งท้ายด้วยคำอวยพรว่า นั้นละนาเจ้านา ขอเทวฮักษาเถิด ขอเทว ฮักษาเจ้า

3.2.2 บทประพันธ์

เพลงต้นเพลงเต้ย ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทขับร้องด้วยกลอนแปด แล้ว ออกแบบให้มีสร้อยเป็นคำสำเนียงอีสานเพื่อคงอัตลักษณ์ ของ คำว่า เต้ย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นคำ สร้อยที่มีความไพเราะ ฟังง่าย มีเสน่ห์ในการใช้คำภาษาอีสาน ทำนองสามารถเข้าถึงจิตใจคนฟังเพลง สำเนียงภาษาได้ง่าย ด้วยจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้มีการผสมผสานความเป็นไทยกลาง และไทยอีสาน จึงกำหนดบทประพันธ์ เนื้อร้องที่เป็นบทหลัก 4 ท่อนเพลง และ ให้เป็นกลอนแปด แบบมีแบบแผน เล่นสัมผัสนอกสัมผัสใน มากกว่าที่จะให้เป็นบทประพันธ์ แบบอีสานที่เรียบง่ายและ

อิสระกว่า แต่เมื่อ ลงสร้อยก็คงความเป็นบทประพันธ์ แบบอีสานไว้ ให้ได้มีการผสมผสานอย่างกลมกลืนและลงตัว ดังนั้น จึงทำการวิเคราะห์ คำที่นำมาใช้ในการประพันธ์ โดยเสนอแผนภูมิ กลอนแปด ในเพลงต้นเพลงเดียว ดังนี้

แผนภูมิ บทประพันธ์เพลงต้นเพลงเดียว

○○○ ○○ ○○○ ○○○ ○○ ○○○

ไอ้อีสาน เมืองงาม ยามเมื่อเห็น บ้านเมืองเย็น ร่มรื่น ชื่นใจแสน

(สร้อย) ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

นั่น ละ นา นาง นา อี สาน งาม ตา เจ้า เอย อี สาน ตา งาม เจ้า เอย

○○○ ○○ ○○○ ○○○ ○○ ○○○

มี วัด วา อา ราม งาม ทัว แดน ถวาย แถน ถวาย บูชา ส่ง ำ งาม

(สร้อย) ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

นั่น ละ นา นวล นา หวาน ใน ใน หัว ใจ ไผ่ หวาน ใน ใน หัว ใจ อ้าย

○○○ ○○ ○○○ ○○○ ○○ ○○○

ยอม ี นบ ใส่ เก ล้า ไหว้ ข้อย แขน กราบ สาย แขน เน ใน ฤ ทัย หวาม

(สร้อย) ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

นั่น ละ นา อ้าย นา ขอ สั ญ ญา ว่า จะ อัก ขอ สั ญ ญา จะ อัก มั่น

○○ ○○ ○○○ ○○○ ○○ ○○○

วัน ทา สิ่ง ศัก ดี สิ ทธิ์ ฤ ทิ วาร ตล บัน ดาล พร ประ เส ริ ฐ เลอ เลิศ เอย

(สร้อย) ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

นั่น ละ นา เจ้า นา ขอ เท ะ วา อัก ษา เกิด ขอ เท ะ วา อัก ษา เจ้า

3.2.3 จังหวะ

จังหวะเพลงต้นเพลงเต้ย ใช้จังหวะฉิ่งกำกับในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

จังหวะกลองใช้หน้าทับแบบอีสาน ในจังหวะความเร็วปานกลาง

3.2.4 ทำนอง

เพลงต้นเพลงเต้ย อิงทำนองจากเพลงเต้ยธรรมดา แต่ปรับเป็นการสร้างสรรค์ของทำนองเพลงนี้ ขึ้นโดยเฉพาะ ในท่อนเพลงหลักทั้ง 4 ท่อน แล้วแต่ละท่อนจะลงจบด้วยสร้อย โดยใช้ทำนองแบบอีสาน ให้กลมกลืนกับคำร้องในสำเนียงภาษาอีสาน ดังตัวอย่างของทำนองท่อนที่ 1 และทำนองทั้ง 4 ท่อนก็จะขึ้นทำนองเดียวกัน ทั้งทำนองเพลงหลักและสร้อย ของเพลง ทำนองหลักของเพลงมีเค้าทำนองบางส่วนจากเพลงเต้ยธรรมดา ส่วนทำนองสร้อยนำเค้าทำนองบางส่วนจากตอนท้ายของเต้ยธรรมดา ที่ถือว่าเป็นท่อนสร้อยที่ลงจบของเต้ยทำนองโบราณ

3.2.5 เสียง

เพลงต้นเพลงเต้ย ใช้เสียงแบบระบบเสียงเต็ม เป็นระบบ 5 เสียง แบบปัญจมูล หรือเพนตะโทนิค(Pentatonic)

3.2.6 รูปแบบคีตลักษณ์

เป็นเพลงที่มี 4 ท่อนเพลง แต่ละท่อน มีทำนองเหมือนกัน โดยแต่งเป็นทำนองหลัก และทุกท่อนมีสร้อย เพลง ในทำนองและจังหวะเหมือนกัน เป็น รูป A (1)...a1...A(2)...a2...A(3)...a3...A(4)...a4

3.2.7 คุณลักษณะเฉพาะ ของบทเพลง

เป็นเพลงนี้นอกจากจะมีทำนองเพลงหลักแล้วยังมีสร้อยปรากฏทุกท่อนเพลง หลังจากทำนองเพลงหลัก 4 ท่อน มีสร้อย ทั้ง 4 ท่อนเพลง ดังโน้ตเพลงไทยที่บันทึก เพลงต้นเพลงเต้ยดังนี้

ต้นเพลงเต้ย

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

3.3 เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย

วิเคราะห์โน้ตประเด็นต่าง ๆ ตามที่ได้กำหนดไว้ 7 ประการ รายละเอียดของการวิเคราะห์โน้ตแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบดังต่อไปนี้

3.3.1 ที่มาของบทเพลง

เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจาก แรงจูงใจที่อยากจะเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของแม่น้ำ 2 สายที่ปรากฏในชื่อเพลงได้แก่แม่น้ำโขง นำมาสร้างสรรค์เข้าสู่แม่น้ำอีกสายหนึ่งได้แก่แม่น้ำเจ้าพระยาที่ผู้ประพันธ์ได้มาอาศัยพำนักพักพิงในภายหลัง โดยมุ่งหวังจะให้เป็นสัญลักษณ์ บ่งบอกว่า บทเพลงที่เป็นที่รู้จักในแวดวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้แก่เพลงเต้ยโขง ซึ่งถือได้ว่าเป็นเพลงหลักของเพลงลำเต้ยที่เป็นที่นิยมนำมาขับร้องและบรรเลงเป็นอย่างมาก ถือเป็นเพลงเอก และมีการนำไปพัฒนาในหลากหลายรูปแบบของการบรรเลงแม้แต่ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีต่างชาติ หรือ การนำไปเผยแพร่และแลกเปลี่ยนกับต่างวัฒนธรรม ดังนั้น ผู้ประพันธ์ จึงมีจุดประสงค์ที่จะผสมผสานความเป็นอัตลักษณ์ จากอีสานของสายน้ำโขงด้วยบทเพลงเต้ยโขง สู่การเคลื่อนย้ายของผู้ประพันธ์มายังเมืองหลวงที่มีชื่อว่า กรุงเทพมหานคร ตามสายน้ำเจ้าพระยา จนได้ชื่อเพลงนี้ว่า เจ้าพระยามหานทีเต้ย เพื่อความทรงจำในการให้ความสำคัญของสองวัฒนธรรมใน สองลุ่มน้ำ บทเพลงจึงสร้างสรรค์ให้ขึ้นต้นนำแต่ละท่อนเป็นการเอื้อนแบบไทยเดิม แต่ใช้ทำนองเอื้อนจาก ทำนองอีสานในเพลงเต้ยโขง และแต่ละท่อนจะมีสร้อย เป็นภาษาอีสาน สำเนียงและลีลาของเพลงเป็นแบบอีสาน เพื่อให้สะท้อนความกลมกลืนแบบไทยเดิมและอีสานโดยแท้จริง ดังนั้น จึงมีประเด็นที่จะ

วิเคราะห์ตามที่ได้อ้างอิงทำนองอีสานที่ได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ จากบทเพลงเต้ยโขงนั้น นับเป็นที่มา ที่สร้างความประทับใจแก่ผู้ประพันธ์เพลงเป็นอย่างมาก เพราะเต้ยโขงถือว่าเป็น สัญลักษณ์ ของเพลงลำเต้ยที่สำคัญ เมื่อสะท้อนความรู้สึก ของผู้ประพันธ์ที่อยากบอกความนัย ของ การจากมา เพื่อสู่ แม่น้ำอีกสายหนึ่ง ก็ยังมีความตรงตรงและยังผูกพัน จึงบันดาลให้ยังคงทำนองอีสาน ลำเต้ย ในคราบของวัฒนธรรมไทยเดิมที่ ยังผสานอย่างกลมกลืนด้วยทำนองที่สนุกสนานและ เพลิดเพลิน โดยเฉพาะ การเสนอ สร้อย ของเพลง แบบใช้ภาษาดั้งเดิมและการบรรเลงสร้อยที่ซ้ำ ทำนองกันทั้ง 4 ท่อนเพลงแต่เนื้อหาต่างกัน ดังนั้นเนื้อหาของบทร้องจึงสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

1) อันว่าเมืองหลวงนี้ แดนงามนามระบือ

ขึ้นต้นบทร้องทุกท่อนเพลง จะขึ้นต้นด้วยการส่งทำนอง แบบไทยเดิม แต่ใช้ เลียนทำนองเสียงของเพลงเต้ยโขง แล้วเข้าทำนองในท่อนแรกนี้ เป็นการบอกถึงที่มาของทำนองเพลง แบบตรงไปตรงมา ไม่มีเลศนัย หลังจากนั้นก็ร้องเนื้อเพลงโดยมีการดัดแปลงทำนองให้กระชับ ไม่มีการ เอื้อน แต่จะรวบจังหวะ เพื่อเข้าสู่วรรคที่ 2 ของเพลง ที่มีความ เป็นตัวตนของทำนองและเนื้อหาแบบ ไทย

2) ศิลปวัฒนธรรมล้ำลือ สือสถาน

ในวรรคหลังนี้ จะกล่าวถึง ศิลปวัฒนธรรม อันเลื่องชื่อ ในเมืองหลวง เพื่อจูงใจ จึงมีทำนองซ้ำ ที่ย้ำ ในคำว่า ล้ำลือ เน้นคำ ให้หนักแน่น เพื่อส่งต่อ สร้อยของเพลง ในทำนองและ เนื้อหาที่เน้นความเป็นอีสาน และความสวยงามของภาษา ที่คล้องจอง และเป็นธรรมชาติอันเรียบง่าย ชัดเจนของภาษาอีสานในโวหารของศิลปิน

(สร้อย)

กะจิงว่าแก้มเป็นเวินชูเพิ่นคนงามเอ๋ย เขยไ้เมืองหลวงเอ๋ย หลวงเอ๋ย เขยไ้ เมืองหลวงเอ๋ย

สร้อย ท่อนแรกนี้ ผู้ประพันธ์ประสงค์จะ ใช้คำให้สอดคล้องกับเจ้าพระยามหา นที จึงใช้ว่า เขยไ้เมืองหลวง หมายความว่า เป็นลูกเขย ของคนเมืองหลวง นั้นหมายถึงคน กรุงเทพฯ นับเป็นสำนวนที่กระซำเข้าแห่ได้อย่างสนุกสนานได้ด้วย

3) เจ้าพระยาไหลเลื้อย ไหลเอื้อยสู่ธาร

ทำนองในท่อนนี้ ใช้ทำนองเดียวกันเหมือนท่อน 1 โดยมีการเอื้อนทำนองแบบไทยก่อน จึงเข้าร้องเนื้อร้อง ที่ว่า เจ้าพระยา ไหล เลื้อย (คำนี้ต้องการเน้นให้เห็นเหมือนการไหลของน้ำ) ไหลเอื้อยสู่ธาร อธิบายความด้วยทำนองเรียบง่าย ให้อารมณ์ เย็น ร่มรื่น จึงต้องใช้เสียงเรียบ ๆ ไม่เน้นคำ ไม่กระตุกคำ และส่งต่อในวรรคต่อไป

4) ขุปชีวารผ่านนที ศรีนคร

ใช้คำให้รู้สึกถึงความสำคัญของแม่น้ำแห่งชีวิต ของผู้ที่ได้อาศัยพึ่งพิงธรรมชาติแห่งสายน้ำ โดยเฉพาะ แม่น้ำเจ้าพระยา เพื่อ ขุปชีวา ของผู้อาศัย ผ่านสายน้ำ และ เป็นศรีแก้มหานคร อันรุ่งเรือง จึง ใส่ทำนองเพลงแบบกระชับจังหวะเพื่อแสดงความงดงามของคำที่ต้องการสื่อความให้เห็นความสำคัญอย่างต่อเนื่องกัน

(สร้อย)

กะจิงว่าแก้มอ่อนอ่อนซ่อนน้ำเจ้าพระยา อย่าได้ป่า ให้น้อง คองอ้ายแต่ผู้เดียว แต่ผู้เดียว ละคองอ้ายแต่ผู้เดียว เป็นคำสร้อย ที่ตัดพ้อต่อว่า มินัย ของคนเมืองหลวง จึงใช้คำว่า ซ่อนน้ำเจ้าพระยา ในความหมายของคนกรุง อย่าได้ป่า หมายถึง อย่าได้ทอดทิ้งน้องไป แล้วให้น้องคองอ้ายแต่ผู้เดียว หมายความว่า ทั้งให้น้องนางตั้งตาคอย พี่ อยู่คนเดียว และก็ยังคอยอยู่ตลอดไป

5) ตีกลองน้ำตุ้มเต๊ะ ตุ่มเดิน

ด้วยชื่อเพลงและเนื้อหาของเพลงกล่าวถึงน้ำ ผู้ประพันธ์จึงประสงค์จะออกแบบให้มีเสียงตีกลองน้ำ ซึ่งเป็นสำนวน ของการลำเต้ย ตอนมโนราห์เล่นน้ำ ของคณะรังสิมันต์ที่ ศิลปินแห่งชาติ ฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ลำไว้ (ฉวีวรรณ พันธุ 2564, 14 เมษายน , สัมภาษณ์) เมื่อนานมาแล้ว ขณะที่ท่านยังอายุน้อยและมีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นกลอนที่มีผู้นิยมฟังมาก ผู้ประพันธ์จึงมีความประทับใจในสำนวนอีสาน ว่า ถ้าหากกล่าวถึงน้ำ มักจะลำตีกลองน้ำ จึงใช้กลอนนี้ มาเล่นคำในบริบทนี้ ด้วยคำว่า ตีกลองน้ำตุ้มเต๊ะตุ้มเดิน โดยทั่วไป ควรจะเป็น ตีกลองน้ำ ดังมาตุ้มเดิน ตุ่มเต๊ะ ๆ ๆตุ้มเดิน ตุ่มเต๊ะ ๆ ๆตุ้มเดิน กริยาการตีกลองแบบอื่นที่ไม่ใช่กลองน้ำ ผู้ประพันธ์ยังนำไปเล่นคำในบทเพลงที่ระบุไว้ในฉบับนี้ ด้วย

6) น้องอยากเอ็นเอ๋อأيมาเฮียงฮ่วมฮวมหมอน

ประโยคเพลงนี้ถือเป็นประโยคทองของการเกี้ยวพาราสี ที่ซ่อนความรู้สึก ลึก ๆ ของหญิงอีสานโบราณ ที่ไม่สามารถจะเปิดเผยความรู้สึกของตนเองต่อชายที่ตนหมายปองและมุ่งหวังจะได้ความรักจากชายผู้เป็นที่รักได้ ผู้ประพันธ์ ต้องการจะสื่อ แนวคิดในเชิงวัฒนธรรมให้รู้ถึงประเพณีอันดีงามของคนอีสานในอดีตว่า ต้องสงวนเนื้อสงวนตัวเป็นสิ่งสำคัญและถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกแห่งความรัก และความปรารถนาของมนุษย์ก็ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เมื่อไม่สามารถแสดงออกแบบให้เพศตรงข้ามรู้ได้ด้วยขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ต้องยึดมั่นไว้ จึงมีทางออกเพื่อสนองความปรารถนา โดยใช้สำนวนโวหารศิลป์มาบอกกล่าวในกลอนลำได้ ณ บริบทของวรรณคดีนี้ ผู้ประพันธ์ ได้พยายามสร้างคำ ให้คล้องจองกัน และสื่อถึงสิ่งที่ควรปฏิบัติและแสดงออกได้เพียงโวหารเท่านั้นจึงเกิดคำ ที่พอใจของผู้ประพันธ์ว่า น้องอยากเอ็น คืออยากเรียกหาพี่ชายที่น้องรัก มาเฮียงฮ่วมฮวมหมอน หมายความว่า มาร่วมเรียงเคียงหมอน นับเป็นสำนวนการเกี้ยวพาราสีจากฝ่ายหญิงที่ เกิดขึ้นได้ไม่ยากนักในประเพณีวัฒนธรรมอีสาน

(สร้อย)

กะจิงว่ากาเว้าวอน อยากชวนบ่อนเพื่อนำเดมเจ้าเพกาเอย กางเอยผมเจ้าเพกาเอย สร้อยของเพลงในสำนวนนี้ ผู้ประพันธ์มีความมุ่งมั่นและตั้งใจมากที่อยากจะนำเสนอเนื่องจากเป็นสำนวนเก่าแก่มีการนำมาใช้กับการลำการขับลำนำ ตลอดจนผู้เฒ่าผู้แก่สมัยโบราณได้กล่าวถึงกัน แต่เมื่อนำมาใช้ในหลายบริบท ทำให้ศิลปินหลายท่านใช้คำที่แตกต่างกัน (ทินกร อัตไพบูลย์ , 2564 , 25 มิถุนายน สัมภาษณ์)โดยเฉพาะคำว่า ผมเจ้าเพ กางเอย บางท่านใช้คำว่า กลางเอย ทำให้ความหมายเปลี่ยนไปทันที เพราะคำว่า กลาง ในผมเจ้าเพ แปลว่า ผมพั้งที่กลางศรีษะ แต่ถ้าใช้ ผมเจ้าเพกาเอย แปลว่า ผมพั้งชี้ระเกะระกะกางไปหมด ในที่นี้ ผู้ประพันธ์ ใช้คำว่า ผมเจ้าเพ กางเอย ใช้กาง เพราะคำอีสาน จะไม่มีควบกล้า ดังนั้นจึงให้ความหมายว่าผมไม่อยู่ทรง กางออกไม่เป็นทรง เส้นหของคำว่า ผมเจ้าเพกาเอย มีศิลปิน ท่านรุ่นเก่าคือโวพจน์ เพชรสุพรรณ ก็ได้นำไปร้องในลีลาเพลงลูกทุ่ง หรือ ต่ายอรัย และบานเย็นรากแก่นก็นำวรรณคดีไปใช้ในเพลงลูกทุ่งหมอลำด้วย

ด้วยข้อความที่นำมาประพันธ์ของสร้อยเพลงในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ ได้ตีความทางภาษาและเห็นความงดงามของภาษาอีสานยิ่งนักจึงนำมาปรากฏในท่อนนี้ และมีความประทับใจเป็น

อย่างยั้งจนได้รับความรู้สึกที่ดีและภาคภูมิใจในการได้เกิดมาเป็นลูกอีสาน และต้องมีความลึกซึ้ง รู้ถึงที่มาของคำ ของการใช้คำ จึงขอใช้สร้อยในท่อนนี้ว่า กะจิงว่ากาเหว่าวอน คือกาเหว่าร้องเหมือนการอ้อนวอน อยากช้อนบอน เพื่อนำเด หมายความว่า อยากจะอยู่ร่วมเป็นคู่ชีวิต ด้วย ผมเจ้าเพกาเงย หมายความว่า แม้จะมีความปรารถนาสักเพียงก็ไม่น่าจะเป็นไปได้ และสำเร็จเสร็จสมใจได้เลย เพราะมันเพ่ง คือไม่ได้รับความสำเร็จดังที่ใจหวังได้

7) พร้อมว่า แล้ว ลิลอยล่องกระแสนินธุ์

ประโยคเพลงท่อนสุดท้ายของเพลงนี้ ยังต้องการย้ำเตือนเกี่ยวกับแม่น้ำ จึงใช้ในความหมายว่า เมื่อ มาเห็นแม่น้ำเจ้าพระยา ของเมืองหลวงอันยิ่งใหญ่ ก็อยากจะลงเล่นไปตีกลองน้ำ แล้วสุดท้ายก็ยังอยากจะล่องลอยเล่นในกระแสน้ำนี้ คำว่า พร้อมว่า แล้ว เป็นคำ สร้อยแบบอีสาน (อีสานแท้ ไม่มีคำควบกล้ำ) คือ เอาละ จะลงเล่นน้ำแล้วนะ ถือเป็นสร้อยคำในความหมายนี้ว่า จะลงเล่นน้ำในกระแสนินธุ์ คือแม่น้ำเจ้าพระยานี้

8) ลิ่นนทีฟาดฟองตีต้องตลิ่งชัน

ในวรรคเพลงของท่อนนี้ มีคำที่น่าสนใจ คือ คำว่า ลิ่น ผู้ประพันธ์ ต้องการให้มีสัมผัสใน กับคำว่า ลินธุ์ ซึ่งคำนี้ ไม่ได้ใช้ในภาษาไทยอีสาน แต่เป็นคำลาวโบราณ ที่ มีใช้ในกลุ่มชาติพันธุ์ลาว แปลว่า เล่น ดังนั้นจึงนำมาเสนอในวรรคเพลงนี้ คือ ลิ่น นที ฟาดฟองตีต้องตลิ่งชัน

และอีกคำหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ ประทับใจ ตั้งใจเลือกมาใช้ คือคำว่า ตลิ่งชัน มีนัยอยู่หลายนัย ประเด็นแรกคือ แม่น้ำเจ้าพระยา มีตลิ่ง และเป็นตลิ่งชัน (ในที่นี้ ผู้ประพันธ์ขอใช้เป็นให้สอดคล้องกับภาษาอีสานที่ไม่มีตัว ช) และที่สำคัญคือ เป็นชื่อสถานที่ ที่มีจริงในเขตนครหลวงที่แม่น้ำเจ้าพระยาไหลผ่านจึงมีความพอใจที่ได้เลือกใช้คำนี้ อีกนัยหนึ่งที่เป็นความพอใจ คือ คำว่า ตลิ่งชันที่มีในเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ เคยต่อเพลงการลำเต้ย และการลำทางสั้น กลอน ลำล่องโขงกับครุราตรี ศรีวิไล (ดร.ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร) ได้มีปรากฏคำว่า ตลิ่งชัน แล้วก็เอื้อนแบบการลำตอนลงจบกลอนลำ ที่ยากโอหลายชั้น และไพเราะมาก(ราตรีศรีวิไล 2564 10,เมษายนสัมภาษณ์) จึงเกิดความประทับใจในคำนี้ เมื่อมีโอกาสได้เลือกคำว่า ตลิ่งชัน จึงเป็นนิมิตรหมายที่ดีในการนำคำนี้มาใช้

สะท้อนความเป็นลักษณะ ชุ่มเสียงแบบอีสาน ที่ไม่มีการเอื้อน หากเปรียบเทียบรูปแบบของบทเพลงไทยเดิม ก็คล้ายเพลง “เนื้อเต็ม” นั่นเอง

อย่างไรก็ตามเมื่อจบแต่ละท่อนเพลงก็จะมี บทสร้อยของเพลงมารับทุกท่อนเพลง ลักษณะทำนองสร้อยของเพลง นอกจากจะมีจังหวะ รวดเร็ว เร่งเร้าใจ กระชับความเร็ว แล้วตัวเนื้อหา ยังแสดงเอกลักษณ์ ของพื้นบ้านอีสานโดยแท้ บางส่วนถือเป็น คำเปรียบเทียบ เปรียบเปรย บางส่วนเป็นโวหาร บางส่วนเป็นคำคล้องจอง แบบฉญา อันเป็นความโดดเด่นในคติสอนใจของชนบแบบอีสาน ตัวทำนองจึงมีการเน้นคำ และเน้นความ เพื่อแสดงอัตลักษณ์ ของทำนองเพลงอีสานที่ชัดเจน

3.3.5 เสียง

สำหรับเสียงที่นำมาใช้ในเพลงนี้ เป็น กลุ่มเสียง และแนวเสียง ของกลุ่มเสียงเต็มระบบห้าเสียงเต็ม ตามลักษณะ ของกลุ่มเสียงเพลงพื้นบ้านและเพลงไทย โดย ไม่มีครึ่งเสียง แต่เป็นระบบเสียงเต็มแบบห้าเสียง ที่เรียกว่า เพนตะโทนิค (Pentatonic) เมื่อเทียบกับระบบเสียงแบบตะวันตก

3.3.6 รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบทางดนตรี ของบทเพลงนี้ นับว่า เป็นเพลงทำนองเดียว หมายถึง เพลงที่มีทำนองในแต่ละวรรค แต่ละตอนของเพลงแต่ละท่อน เป็นทำนองเดียวกัน โดยไม่มีทางเปลี่ยน แม้จะ แต่งขึ้นทั้งหมด 4 ท่อนเพลง แต่ละเพลง ออกทำนองให้เหมือนกัน แตกต่างกันเมื่อใส่เนื้อเพลงบรรจุเข้าไป ลักษณะ รูปแบบที่เป็นจุด เด่นที่น่าสนใจคือ แต่ละท่อนเพลง มีสร้อย ของทำนอง ที่บรรจุไว้ ทั้ง 4 ท่อน

ดังนั้น เมื่อ มีการออกแบบเพลง ให้มีทั้งทำนองหลักและ ทำนองสร้อย ของเพลง จึงสามารถ เขียน รูปแบบ หรือ ฟอर्म(Form) ของเพลงได้ดังนี้

A1..... (a1).... A2..... (a2)..... A3..... (a3)..... A4 (a4)

3.3.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

บทเพลงเจ้าพระยามหานครที่เตี้ย นับเป็นบทเพลงที่สำคัญ เพลงหนึ่งในฉบับนี้ ถือว่า เป็นเพลงหลัก เพลงที่ 2 ต่อเนื่องมาจาก เพลงต้นเพลงเตี้ย และเป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึง บุคลิกลักษณะ ของความเป็นอีสานทั้งในเนื้อหาหลัก และ การใช้ โวหารแบบอีสานมาทำเป็นสร้อย ของเพลงเพื่อให้มีความสนุกสนาน และที่สำคัญคือ มีการนำ ทำนองแม่แบบของลำเตี้ย มาเอื้อนขึ้น นำในช่วงเริ่มต้น ในทำนองเพลงเตี้ยโขง เมื่อมีการมาผสมผสานความเป็นไทยเดิมจึง แต่ง นัยไว้กับชื่อ เพลงว่า เพลงเจ้าพระยามหานครที่เตี้ย ดังแผนภูมิโน้ตเพลงที่จะนำเสนอต่อไป

แผนภูมิโน้ตเพลงเจ้าพระยามหานครที่เตี้ย

เจ้าพระยามหานครที่เตี้ย

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

3.4 ทำนองลำอีสาน เตี้ย

วิเคราะห์โน้ตประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ 7 ประการเช่นแต่ละประเด็นมี องค์ประกอบต่อไปนี้

3.4.1 ที่มาของบทเพลง

เป็นทำนองลำแบบอีสาน ที่นำมาเชื่อมเพลง โดยมีทำนองสั้น ๆ ใช้กลอนพญาในการสร้างสรรค์ ซึ่งคำว่า พญา หมายถึงปัญญา หรือปรัชญา ความรู้ ความฉลาด คำคม คำพูดที่เป็นภาษิต มีใช้ในวัฒนธรรมของอีสานโบราณเพื่อเป็นคำสอน ข้อเตือนใจและเป็นคำร่ายกรองที่คล้องจองกัน มีสัมผัสที่ไม่เคร่งครัด และไม่เข้มงวดในฉันทลักษณ์ ดังนั้น ผู้ประพันธ์ จึงได้นำเอาพญา ที่มีเนื้อหาความสำคัญ ในเชิงอนุรักษ์ นำมาใส่ทำนองลำผสมกับทำนองเอื้อนแบบไทย และลงจบด้วยการเอื้อนแบบไทยเดิมเพื่อ เชื่อมต่อในบทเพลงต่อไป

อย่างไรก็ตาม การนำเอาพญาที่มีความหมายอย่างยิ่งในการจรรโลงศิลปวัฒนธรรมและกระตุ้นเตือนให้คนอีสานรู้สึกรักและหวงแหน ในสิ่งที่ดีงาม สร้างจิตสำนึกและความภาคภูมิใจในถิ่นกำเนิดถือเป็นปรัชญา หรือพญาที่สำคัญในการสร้างความรักความสามัคคีให้เกิดขึ้นแก่สังคม ดังนั้น ทำนองเพลงที่เชื่อมโยง ที่ทางตะวันตกใช้คำศัพท์ว่า สะพานเชื่อม (Bridge) ในข้อความพญาว่า

อ้ายเอย ไผว่าเมืองอีสานฮ้าง อยากจุงแขน เฝินไปเบิ่ง

ศิลปวัฒนธรรม หยั่งใจไก่อ่ ละแมนสิฮ้างว่าจิงได้

หมายความว่า ใครว่า อีสาน ไม่มีของดี อยาก พาท่านไปดู ศิลปวัฒนธรรม ที่ดีงามทั้งหลายมีอีกมากมายที่ยังมีอยู่ (หยั่งใจไก่อ่) ที่คงอยู่เป็นมรดกให้ลูกหลานสืบต่อกันไป จึงถือว่าเป็นการเชื่อมต่อในประเด็นที่สอดคล้องกัน และชวนคิดสอนใจ ไว้ให้เป็นข้อพึงกระทำต่อไป

3.4.2 บทประพันธ์

บทประพันธ์นี้ เป็นของเก่าที่มีมาแต่โบราณของคำพญาอีสาน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงนี้ได้นำมาเป็นทำนองเชื่อมของเพลงที่ 2 คือ เพลงเจ้าพระยามหานทีเดย์ ไปหาเพลงที่ 3 คือ เพลงลำเลิงเดย์ ดังนั้น บททำนองสั้นๆ เพื่อต่อเชื่อมบทเพลงในขณะนี้ จึงเรียกว่า ทำนองลำ อีสานเดย์ มีลักษณะ เป็นกลอนพญา ดังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิบทประพันธ์เพลง ทำนองลำอีสานใต้

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
 อ้าย เอย ไผ ว่า เมือง อี ซาน อ้าย อยากจุง แชน เพ็น ไป เบ็ง
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
 ศิลป วัฒน ธรรม หยัง โจ้ โก้ ละ แมน ลี อ้าย ว่า จัง ได้ น้อ

3.4.3 จังหวะ

ทำนองเพลงสั้น ๆ ที่นำมาเชื่อมทำนองหลักจากเพลงหนึ่งไปหาเพลงหนึ่ง ย่อมจะมีความหมายในการรับจากเพลงที่บรรเลงจบไปและจะเชื่อมต่อในเพลงที่จะบรรเลงต่อไป ดังนั้น จังหวะใน ทำนองเชื่อมนี้ จะเป็นช่วงจังหวะอิสระ ไม่ได้ถูกบังคับส่วนของจังหวะ เพียงแต่ใช้ภาษาร้องแบบร้องผญาเท่านั้น

3.4.4 ทำนอง

ในส่วนของทำนองเพลง เนื่องจากเป็นทำนองแบบการพูด ที่สำนวนทางอีสานเรียกว่าการ จำผญา จึงมีทำนองเพียงการร้องที่คล้องจองกันในสัมผัสแบบอิสระ และมีความเป็นธรรมชาติในการใช้เสียง แบบเจ้าบทเจ้ากลอนนั่นเอง

3.4.5 เสียง

ตามที่ได้อธิบายบทประพันธ์ จังหวะ และ ตัวทำนองเพลงแล้วนั้น ทำให้ เห็นว่า ทำนองสั้น ๆ ที่ เป็นผญา มาเชื่อมต่อเพลงนี้ เพียงใช้ภาษาพูด แบบการพูดผญา หรือที่เรียกว่า การ จำผญา จึงเป็นเพียงเสียงที่ใช้การพูด แบบกลอนผญา เน้นสาระคติสอนใจ แต่ในที่นี้นอกจากใช้ กลอนผญาแล้ว จะมีการเชื่อมทำนองเอื้อนแบบไทยเดิมเข้าไปในช่วงท้ายที่จะลงจบ ด้วยระบบเสียงในระดับเดียวกันกับเพลงต่อไป จึงนับได้ว่า เป็นระบบเสียง ในระดับเดียวกันกับเพลงที่จะเชื่อมต่อกันไป

3.4.6 รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบของทำนองเชื่อมต่อเพลงในช่วงนี้ เป็นเพียง วรรค เพลงที่มีทำนองเอื้อน เพียงตอนท้ายของทำนองนี้เท่านั้น และเป็นรูปแบบคีตลักษณ์อิสระ

3.4.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

บททำนอง ลำอีสานเต้ยนี้ มีคุณลักษณะเฉพาะที่เน้นแบบคำพูดคล้องจอง สั้น ๆ ให้แง่คิด การสอนใจ การให้คติ ในที่นี้นำมาใช้เพื่อให้เห็นลักษณะของคำผญา และเชื่อมเพลงเท่านั้น ซึ่งสามารถ ทำเป็นโน้ตเพลงได้ดังนี้

แผนภูมิบทเพลงทำนองลำอีสานเต้ย

เพลงลำอีสานเต้ย

----	----	-- ดํ ช	--- ม	-- ช ล	----	ช ม ร ด	- ร - ม
- ช - ล	----	ช ม ร ม	----	--- ม	ช ล ดํ ล	-- ด ล	ช ม ร ช
-- ม ร	- ด ล ด	- ล ด ร	- ม - ช	- ด ร ม	- ช - ร	- ด - ร	ม ช - ล

3.5 เพลงลำเลิงเต้ย

วิเคราะห์ในประเด็นต่างที่กำหนดไว้ 7 ประการ ตามรายละเอียดการวิเคราะห์ของแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.5.1 ที่มาของบทเพลง

เพลงลำเลิงเต้ย เป็นเพลงที่ตั้งชื่อโดยบ่งชี้เป็นนัยไว้ในชื่อลำเลิง ที่เทียบเคียงภาษา ว่ามาจากเค้าทำนองจากเต้ยพม่า คำหนึ่งที่แปลว่าพม่าคือ เมาะลำเลิง ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงระบุไว้ให้ระลึกได้ว่า ลำเลิงเต้ย เมื่อฟังทำนองบางส่วน จะมีปรากฏทำนองเพลงเต้ยพม่า ซึ่งเป็นอีกเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาขับลำ ถือเป็นแม่แบบลำเต้ยคู่กับ เต้ยโขง

เนื้อหาในเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ มีจุดประสงค์ที่จะล้อเลียนสำเนียงเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้แก่เสียงกลอง ดังตังเติง เสียงแคนดังแจ้นแล่นแจ้น เสียงซอด้วงอ้ออ้ออ เสียงโหวดดัง โหว่ววิโหว่ เสียงพิณดัง โดดดิโดง เสียงโปงลาง ดัง หน้า น้า โดยมีแรงจูงใจจากการฟังเสียงเพลงเสียงร้องเสียงลำที่เกี่ยวข้องกับเสียงดนตรีโดยเฉพาะกลอนลำหลาย ๆ กลอนของหมอลำ ฉวีวรรณ ดำเนิน และแม้กระทั่งการฟังเพลงฝรั่งบางเพลงที่เลียนเสียงสัตว์ต่าง ๆ นึกถึงกระแสเสียงของเพลงที่มี

ลักษณะ ของการเลียนเสียง อาทิ เพลง oh mcdonald had a farm ในเนื้อหาที่เกี่ยวกับการเลียนเสียง ดังนั้นจึงกำหนดให้มีการเลียนเสียงการบรรเลงดนตรี ออกมา ผสมกับการบรรจุ สำเนียงของเพลงเต๋ยพม่าเข้าไป ให้เห็นสัญลักษณ์ของการผสมเสียงทั้งสำเนียงอีสาน สำเนียงไทยและสำเนียงเสียงของเครื่องดนตรี อย่าง ครั้นเครงตามจุดประสงค์ของลำเลิงเต๋ย ในบทเพลงนี้ มีเนื้อหาที่สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

1) มามาอ้ายมา น้องจะพาเที่ยวอีสาน

เป็นประโยคเพลงที่ขึ้นต้นของบทเพลงเป็นการเชิญชวน ให้มาเพื่อที่จะพาพี่ไปเที่ยวชม แดนอีสาน ซึ่งตัวทำนอง จะอิงทำนองเต๋ยพม่าในบางสั้มเสียงและลีลา แบบซ่อนเงื่อนให้ได้คิด โดยไม่ให้โจ่งแจ้งชัดเจนหรือว่า ครบอย่างสมบูรณ์ในทำนองเดิม แต่ซ่อนทำนองเอาไว้ หาก ไม่สังเกต หรือตั้งใจฟังทำนองชัด ๆ อาจจับไม่ได้ว่ามาจากทำนองเดิมเพลงใด แต่ผู้ประพันธ์ มีจุดประสงค์เป็นนัยว่า ให้เป็นลีลาผสมผสานทำนองและออกสำเนียงทั้งไทยเดิมและไทยอีสาน จึงอำพรางไว้ในบางลีลาและท่วงทีของทำนองเดิม

2) ไชผญาใส่แคน แล่นเต๋ยโขงเต๋ยพม่า

คำอธิบายในช่วงของวรรคเพลงนี้ เป็นการบอกเปรย ๆ ว่า มีการเล่นคำผญาหรือตามที่ชาวอีสานโบราณท่านกล่าวขานไว้ว่า เป็นการจ่ายผญา จึงผันมาใช้คำว่า ไชผญา เพื่อให้ได้ความเข้าใจ เช่นเดียวกับการไชผญาสุภาขิต นั่นเอง ในบริบทนี้ ผู้แต่งประสงค์ ให้ได้ความสำคัญของศิลป์แบบอีสาน นอกจากจะมีการจ่ายผญาแล้ว ยังมีการเป่าแคน เกี้ยวพาราสี ในเพลงเต๋ยโขงเต๋ยพม่า เป็นการบอกถึงสัญลักษณ์แล้วว่า เป็นการร้องรำทำเพลง มีทั้งเพลงเต๋ยโขง เต๋ยพม่า อันเป็นเพลงเต๋ยที่เป็นแม่บทของเพลงเต๋ย ในศิลปดนตรีอีสานตามที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งนี้ยังบอกถึงความสำคัญไว้ในบริบทนี้ด้วย

3) สายลมที่เคยพัดต้องเสียงกลองดั่งตึงตึง ตึงเต๋อะ ๆ ๆตึงตึง

เพื่อบรรยายถึงความเป็นธรรมชาติของอีสาน ที่ชุ่มชื้น ความสนุกสนาน เพลิดเพลินใจ และเสียงกลองยังนับเป็นสัญลักษณ์แห่งความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี ในวิถีของคนอีสาน จึงนำเสียงกลองมาเป็นสื่อ และเล่นคำ เล่น เสียง เสียงลมต้อง หมายถึงการกระทบเสียงของลม เป็นการบรรยายภาพพจน์ ของเสียงกลองดั่ง ตึงตึง ตึงเต๋อะ ๆ ๆตึงตึง นั่นคือ การกล่าวอ้าง

ในจินตนาการของการใช้ภาษาอันงดงามแล้วเห็นกริยาของภาษาดนตรี ที่มีความสุนทรีย์ ในมโนทัศน์นี้ และ ประเด็นที่ตั้งใจไว้ของผู้ประพันธ์คือต้องการนำเสนอเสียงดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่โดดเด่นและเป็นหลักในการบรรเลงเพลงให้เกิดสำเนียงอีสานที่มีความไพเราะ บทเพลงจึงมีเป้าหมายที่จะเลียนเสียงเครื่องดนตรีโดยเฉพาะ

4) เสียงแคนเนิ้ง แฉ้นแล่นแฉ้น แฉ้นแล่นแจแล่นแจแล่นแฉ้น

วรรณคดีนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลงแล้วว่า ต้องการสื่อสะท้อนไปถึงเสียงดนตรีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือเสียงและเป็นเสียงที่สร้างความประทับใจให้ผู้มาเยือนได้ โดยได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงมาพร้อมด้วยว่า มีการป่าแบบเสียงแคนเนิ้ง คำว่าเนิ้งมีความหมายได้หลายอย่างในที่นี้ อาทิ อาจจะหมายถึงอากัปกิริยาของการเป่าแคน ที่หมายความว่า แคนไม่ได้ตั้งตรงแต่ตั้งให้เอียง ๆ ซึ่งคำอีสาน ใช้ว่า เนิ้ง อธิบายถึงอากัปกิริยาอื่น ๆ ของการรำรำก็ได้ เช่น การรำเนิ้ง หมายถึงการรำที่มีการแอ่นตัวขึ้นลง ค้อมตัว โค้งตัว จึงสามารถเรียกได้อีกคำหนึ่งว่า รำแอ่น ในความหมายเนิ้งได้เช่นกัน ดังนั้น ในคำที่เลือกมาใช้ในวรรณคดีนี้คือ เสียงแคนเนิ้งคือ เป่าแคนเอียง ๆ เอียง หรืออีกนัยหนึ่ง อาจตีความเป็น ลักษณะ ของเสียงแคนก็ได้ที่มีเสียงแบบไม่คงตัว อาจดั่งแฉ้นแล่นแฉ้น รีแฉ้นแล่นแจ เนิ้งไป คือเพี้ยน ๆ ไปแต่เพี้ยนแบบการเพี้ยนเสนาะ (นักดนตรีอีสานบางกลุ่มได้เรียกการเพี้ยนเสนาะเช่นนี้ว่า เสียงสั้ม) ซึ่ง สำเนียงเสียงการเป่าแคน ณ จุดนี้ ได้กำหนดเสียงให้เป็น แฉ้นแล่นแฉ้น แฉ้นแล่นแจแล่นแจแล่นแฉ้น

5) คณิงอ้ายแต่ผู้เดียว

คำและข้อความที่นำมาบรรจุในวรรณคดีนี้ เพื่อให้เห็นความรักและความผูกพันของคู่รัก แบบคนอีสานที่มีความจริงใจให้แก่กัน แค่ว่าได้ยินเสียงกลองเสียงแคน ก็ยังยึดมั่นกับความรักต่อกันอยู่ไม่มีสิ่งใดมาเปลี่ยนแปลงความรักของเราได้ ถึงจะมีเสียงกลองดั่งดั่งดั่งเต็ง ดั่งเตื่อะ ๆ ๆ ดั่งเต็ง หรือเสียง แคนดั่งแฉ้นแล่นแฉ้น แฉ้นแล่นแจแล่นแจแล่นแฉ้น อย่างไพเราะเพราะพริ้งเท่าใด ก็ตามก็ไม่สามารถ มีอิทธิพลมายิ่งใหญ่กว่าความรักนี้ได้ จึง คณิงอ้ายแต่ผู้เดียว หมายความว่าไม่สามารถ มีสิ่งใดมายั่ว ให้เปลี่ยนใจไปได้ ยังรักและผูกพัน คิดถึงคณิงหาที่ผู้เป็นที่รักอยู่เสมอ แต่ผู้เดียว ไม่มีใครอื่นมาให้ คณิง หรือ คณิง คิดถึงคณิงแต่อ้าย (พี่) คนเดียวเท่านั้น ณ จุดนี้ สามารถอธิบาย บุคลิกลักษณะ และขนบธรรมเนียมประเพณี ของคนอีสานว่า ยึดมั่นถือมั่นในทำนองครองธรรมรักษาคำมั่นซื่อสัตย์ สุจริต และมีความมั่นคงในความรักอย่างเหนียวแน่น

6) ฟังเสียงซอ อ้ออ้ออ้ออ้อออก สีเตียมโมหรี

คำอธิบายเครื่องดนตรี อีกชนิดหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงอยากให้เห็นว่า เสียง ซอ ก็มีนขลัง มีเสน่ห์ ในเสียงอันไพเราะอ้อสร้อย ดังอ้ออ้ออ้ออ้อออก อ้อ อ้อออกอ้ออ้อ และเสียงซอ นี้ ยังเข้าไปผสมผสานบรรเลงในมโหรี คำว่า มโหรี ในบริบทนี้ มีความหมายว่า เสียงดนตรี ซึ่งมีไม้มโหรีแบบของไทยกลาง ถึงแม้ว่าในวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานจะมีมโหรี เช่นเดียวกันแต่คนละความเข้าใจ คนละความหมาย โดยพื้นฐานทั่วไป ถ้า พูด คำว่า มโหรี จะหมายรวมถึงเสียงดนตรี ทั่วไป ดังนั้น เสียงซอ ณ .จุดนี้ เพียงแต่จะเน้นว่า มีเครื่องดนตรีที่เรียกว่า ซอนี้ มีความสำคัญกับดนตรีของชาวอีสานด้วย

7) โหวตวิโหว่ โหววิโหวต เสียงโหวตอ้ายฮากม่วนหลาย

วรรคเพลงในช่วงนี้ ประสงค์ จะนำเสนอเสียงโหวต ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักอีกชนิดหนึ่งของเครื่องดนตรีอีสานที่มีความสำคัญ แม้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงไม่นานมานี้ โดยมี อาจารย์ ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติปี 2564 อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด เป็นผู้นำเครื่องดนตรีชนิดนี้เข้ามาบรรเลงในวงดนตรีอีสาน ทำให้เป็นที่นิยมนำมาบรรเลงเป็นอย่างมาก จนทำให้เป็นสัญลักษณ์ของวงดนตรี ไปกลางที่ต้องมีผืนแคนโหวต ด้วยความเชี่ยวชาญของอจ. ทรงศักดิ์ที่คิดประดิษฐ์ ทำนองเพลงโหวต และสร้างโหวตในรูปแบบต่าง ๆ จึงได้รับการยกย่อง จาก จังหวัดภูมิลำเนาของท่านเพื่อบันทึกประวัติและสร้างหอโหวตประจำจังหวัดร้อยเอ็ดเล่าเรื่องราวของโหวตไว้เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญเกี่ยวกับโหวตอีกแหล่งหนึ่ง (ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์, สัมภาษณ์)

เมื่อมีข้อมูลเป็นที่ประจักษ์ของการบรรเลงโหวต ทำให้ผู้ประพันธ์ ประสงค์ที่จะนำเสนอเสียงโหวตในเพลงนี้ จึงนำทำนองเพลงมาสร้างสรรค์เลียนเสียงโหวตว่า โหวตวิโหว่ โหววิโหวต เสียงโหวตอ้ายฮากม่วนหลาย เสียงโหวตอันไพรวหวาน ชวนให้หลงใหลไปกับทำนองอันแผ่วไหล ฮากม่วนหลาย หมายความว่า ไพเราะจับใจ จนทำให้ใคร่ครวญ ในความรู้สึกใคร่ผูกพัน

8) เสียงพินอ้ายดังมาโดดโดง สะโดดโด่ ๆ ๓ตะติโดง ออนซอนແທ້หนອ เสียงพิน

เสียงพิน ที่พิบรรเลง ช่างเสนาะหูยิ่งนัก เสียงดังโดดโดง สะโดดโด่ ๆ ๓ตะติโดง ออนซอนແທ້หนອเสียงพิน ได้ยินแล้วออนซอนมาก คือยินดี เป็นที่ไพเราะจับใจ อย่างมาก

ฟัง เสียง ขอ อ้ออ้อ อ้อ อ้ออ้อ ออก อ้อ อ้อ อ้อ อ้อ ออก ออ อ้อ อ้อ สี่ เตี้ยว ม โห รี

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

โหวด วิ โหว โหว วิ โหวด เสียง โหวด อ้าย ฮาก ม่วน หลาย

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ^ ○ ○ ○

เสียง พิณ อ้าย ดัง มา โดด โดง สะ โต๊ ๆ ๆตะ ตี โดง ออมนซอนแท้หนอเสียงพิณ

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เสียง หยั่ง น้อ ดัง เต๊าะ น้ำ น้ำ เต๊าะ น้ำ น้ำ โป่ง ลาง ป่างโล่งใจ น่อง บัดแก่งไกว

3.5.3 จังหวะ

จังหวะของบทเพลงนี้ ออกแบบให้มีการเน้น เสียงดนตรี แต่ละชนิด โดยมี จังหวะซ้ำเร็วไปตามเสียงดนตรีนั้น ๆ และต้องเป็นลักษณะ ของจังหวะ ตามซุ้มเสียงของเครื่องดนตรี ที่กำลังบรรเลงอยู่

3.5.4 ทำนอง

ทำนองเพลงในบริบทของเพลงลำเลียงเต้ยนี้ ต้องเลียนเสียงดนตรี ให้ เหมือน ที่สุด เพื่อความกลมกลืนของเสียง และเสมือนจริงที่สุด ซึ่งทำนองของแต่ละเครื่องมือนี้ จะนำเสนอ โดยเครื่องดนตรีจริงในแต่ละชนิด ตามทำนองของสำเนียงเสียงดนตรีนั้น ๆ

3.5.5 เสียง

ใช้เสียง เน้น ระดับเสียงและสัมผัสเสียงที่เป็นบุคลิกลักษณะของเครื่องดนตรี ที่ ปรากฏในเนื้อเพลง โดยใช้เครื่องดนตรี แต่ละท่อนของเพลงตามการกล่าวถึงในเนื้อเพลง

3.5.6 รูปแบบคีตลักษณ์

คีตลักษณ์ ในเพลงนี้ มีรูปแบบ ของ เพลงแบบอิสระ ไม่กำหนด ฟอรั่ม (Forms) ขึ้น อยู่กับเสียงและลีลา ของเครื่องดนตรีที่กล่าวถึง อาจจะ มีเสียง สั้น ยาว กำหนดไว้ เป็น หลัก ๆ เท่านั้น ส่วนรายละเอียดในแต่ละรูปแบบของคีตลักษณ์ ให้ ยึดรูปแบบ แบบอิสระ

3.5.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการ เล่นลิลาด้วยเสียงดนตรี ที่ มี การนำมาบรรเลง
ในวงพื้นบ้านอีสานโดยเฉพาะ ได้แก่ เสียงกลอง เสียงแคน เสียงซอ เสียงโหวด เสียงพิน และเสียง
โปงลาง ดังที่ได้นำเสนอโดยบันทึกโน้ตดังนี้

แผนภูมิโน้ตบทเพลงลำเลิงเต้ย

ลำเลิงเต้ย

[: - - - -	- ม - ล	- ล - ซ	- ซ - ล	- - ดํ ํ	- - ดํ ล	- - ดํ ซ	ล ม ซ ล:]
- - - ร	- - ม ร	- - - -	- ซ - ม	[: - - - ร	ม ร ซ ม	ร ด ร ม	ร ด ซ ล:]
- - - -	- ซ - ม	- - ด ร	- ม - ล	- - - -	- ล ด ล	- - ม ซ	- ล ซ ม
- - - -	- ด - ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	- - - -	- ด - ม	ร ม ซ ม	ซ ด ร ม
- - ซ ม	ร ม ซ ล	- - - ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ซ ม ร ม	- - - -	- ม - ล
ซ ล ด ล	ซ ม ร ซ	- - ม ร	- ด ล ด	- ล ด ร	- ม - ซ	- - ม ร	- ด ล ด
- - ร ม	ร ม ซ ร	- ม - ซ	ด ล ด ล				
- ม - ล	ล ดํ ซ ล	- ม - ล	ล ดํ ซ ล	ดํ ํ รํ ดํ ลํ	ดํ ซ ม ล	- - ซ ม	ซ ร ด ม
- ร ซ ม	ร ด ซ ล	- ด ร ม	ร ด ซ ล	- ด ร ม	ร ด ซ ล	- ด ร ด	ร ม ซ ล
- - - -	ดํ ล ซ ล	- - - ล	ล - ล ล	- - - ล	ล - ล ล	- - - -	- - - -
ด ม ร ซ	- ม ซ ด	ร ม ซ ร	- ม ร ซ	- - ร ซ	ซ ม ร ด	- ร - ด	ร ม ซ ล

----ช	ดัลชม	ชมรด	รดชล				
---ม	ชลดัล	--ดล	ชมรม	----	-ดรม	รมชม	ชดรม
----	รดรม	รมชม	ชดรม	-ร-ด	รมดร	มดมร	ดลชล
---ม	-ช-ล	ชลดัม	-ช-ล	---ด	-ร-ม	รมชด	-ร-ม
-ด-ร	-ช-ล	-ด-ร	-ดลด	-ร-ม	-ช-ร	----	-ช-ด
----	-ลชม	--ชม	-ร-ด	-ร-ม	-ด-ร		

3.6 เพลง สร้อยดั่งหวาย

วิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ 7 ประการ ตามรายละเอียดของการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.6.1 ที่มาของบทเพลง

เป็นเพลงทำนองดั่งหวายที่ใช้เนื้อร้องที่ผู้ประพันธ์ประทับใจและได้นำผญา มาใช้เปรียบเปรยในความรักที่น้อยเนื้อต่ำใจถูกทอดทิ้ง โศกาอาดูร สอดคล้องกับ เพลงตับชุดนี้มีความประสงค์จะสร้างสรรค์ให้มีความหลากหลายด้านอารมณ์ เพื่อให้ได้แสดงออกให้เห็นความงดงามของทั้งภาษาและทำนองเพลง จึงได้นำเนื้อร้องจากคำผญาอีสาน อันเป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในลำดั่งหวาย แต่ในที่นี้ ผู้ประพันธ์ ใช้บทคำร้องนี้ มาเป็นบททำนองเชื่อมและค้น ต่อ ความรู้สึกของเพลงที่จะแสดงบทตัดพ้อต่อว่า เพื่อเชื่อมจากอารมณ์รักสนุกสนานในเพลง ลำเลียงเต้ย เชื่อมไปยังอารมณ์รักปนเศร้าในผญาว่า

1) คั่นอ้ายเป็นจังหว่า สีมพู เจ้าจังหว่า

คั่นแมนตอกมัดกล้า ดำนาแล้วเหยียบไส้ตม เหยียบไส้ตม นั้นเหยียบไส้ตม อ้ายพี คนงามนี้เอ้ย คนงามเอ้ย มีความหมายว่า หากพี่เป็นตั้ง ลูกหว่า ที่มีสีชมพู ก็ยังพอทำได้ แต่ถ้าเป็นตอก ที่เขาใช้มัดต้นกล้าที่จะนำไปปลูก เมื่อใช้มัดกล้าเสร็จแล้ว พอจะ นำกล้าไปดำ(ปลูก)ก็จะแกะตอกที่มัดอยู่นั้นออกไป แต่แทนที่จะเห็นคุณค่า กลับเหยียบทิ้งลงไปโนโคลนตมจนจมมิด มิได้เห็นคุณค่าแต่อย่างใดเลย ช่วงเป็นเรื่องที่เศร้าใจยิ่งนัก จึงเป็นคำผญาที่ตั้งใจนำมาวางในอารมณ์เสียใจ น้อยใจเช่นนี้ และยังแต่งต่อ ให้เจ็บซ้ำน้ำใจมากขึ้นอีกคือ

2) ยามเมื่อลมพัดต้อง หลงฮ้องกะพองคางอยู่ผู้เดียว แท้น้อ

นับเป็นข้อความส่งท้ายในบทนี้ เพื่อส่งต่อไปถึงบทเศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างยิ่งที่มีความรักที่ไม่สมหวัง ถูกทอดทิ้งให้อยู่คนเดียว ได้แต่นอนฟังเสียงลมพัด เคล้าคลอ กับเสียงร้องไห้คร่ำครวญ และครวญครางอยู่คนเดียวโดยไร้ซึ่งคนที่ตนรักที่สุดดวงใจ ดังจะได้ส่งความรู้สึกเสียดใจนี้ไปยังบทโศกแทบจะขาดใจตายเมื่อชีวิตนี้ไม่มีเธอ

3.6.2 บทประพันธ์

ลักษณะของบทประพันธ์ เป็นประโยคเพลงสั้น ๆ ที่เป็นสร้อย เพื่อนำมาเชื่อมระหว่างเพลงลำเลียงเต้ย เข้าสู่เพลง สุดแสนโศกาอาตรุ โดยคำร้องดังกล่าวนี้ เป็น คำผญา แบบอีสาน เพื่อเป็นผลานุสาขิตที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของความรัก ที่ติดพันต่อว่า กับคู่รัก เมื่อนำมาเชื่อมโยงในจุดนี้ เพื่อ ตัดอารมณ์จากความสนุกสนานในเสียงเพลงที่กล่าวถึงเสียงดนตรี แต่เมื่อเวลา ผ่านไป ความห่างเหิน ทำให้ เกิด คลายความรัก คลายสวาท จึงติดพันต่อคู่รักว่าคั่นอ้ายเป็นจังหว่า สีมพู เจ้าจังหว่า คั่นแมนตอกมัดกล้า ดำนาแล้วเหยียบไส้ตม เหยียบไส้ตม นั้นเหยียบไส้ตม อ้ายพี คนงามนี้เอ้ย คนงามเอ้ย ดังนั้น เมื่อเกิดความกลางแครงใจ จึงเกิดความโศกเศร้า เสียใจ แม้นแต่มองเห็นสายลมที่พัดมา ก็ให้หวนหาอาวรณ์ เสียใจ ทั้งร้องไห้คร่ำครวญ ห่วงหาอาลัย เหนงหงอยเศร้าสร้อยอยู่ตามลำพังแต่ผู้เดียว ดังบทประพันธ์ว่ายามเมื่อลมพัดต้อง หลงฮ้องกะพองคางอยู่ผู้เดียว แท้น้อ จึงเกิดบทประพันธ์แห่งความโศกาดังแผนผังต่อไปนี้

แผนภูมิบทประพันธ์เพลงทำนองสร้อยตั้งหวาย

0 0

คั้น อ้าย เป็น จิงหว่า สี ชมพู เจ้าจิงวา คั้น แมน ดอก มัด กล้า ดำ นา แล้ว เขยิบ ใส่ ตม

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

เหยียบ ใส่ ตม นั้น เหยียบ ใส่ ตม อ้าย พี่ คน งาม นี้ อ้าย คน งาม เอย

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

ยาม เมื่อ ลม พัด ต้อง หลง ฮ้อง พอง คาง อยู่ ผู้ เดียว แท้ น้อ

3.6.3 จังหวัด

ใช้จิ้งหะแบบอิสระ เนื่องจากเป็นเพลงเชื่อมแบบฉญา เน้นการใช้จิ้งหะลงตามบทคำร้อง

3.6.4 ทำนอง

บทสำหรับเชื่อมเพลงหลัก ในทำนองนี้ เป็นทำนอง ที่เรียกว่าสร้อยตั้งหวายเป็น
เนื่องจาก ทำนองอิงมาจากเพลงตั้งหวายแต่นำมาแต่งเติมและเพิ่มทำนองในช่วงประโยคเพลงหลัง
ก่อนลงจบ

3.6.5 เสี่ยง

เป็นลักษณะเสียงแบบเสียงเต็ม คล้ายกับการใช้ภาษาเหมือนการเจรจาเชื่อมบท

3.6.6 รูปแบบจิตลักษณะ

รูปแบบของการประพันธ์ เป็นท่อนเพลงแบบอิสระ จึงมีรูปแบบทางดนตรีที่เป็นเพลงท่อนเดียว

3.6.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

ลักษณะเฉพาะของเพลงนี้ มีรายละเอียดของความซับซ้อนของบทเพลงน้อย เพราะทำนองเรียบง่าย เป็นทำนองที่ทิ้ง สื่อความโดยใช้ภาษาเน้น การสื่อความ

ทำนองสร้อย

----	- ด - ช	- ม ช ร	ด ล ช ล	-- ม ร	ด ล ช ล	-- ม ด	ร ม ช ร
- ด - ร	ด ล ช ตั	-- ม ร	ด ล ช ตั	----	ร ม ช ล	----	ตั ร ช ล
----	----	- ช - ม	ร ม ช ด	-- ม ร	ด ร ม ช	-- ม ร	ด ล ช ล

3.7 เพลงสดส่นโศกาอาทรุเตัย

วิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ 7 ประการ ตาม รายละเอียดของการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.7.1 ที่มาของบทเพลง

ทำนองที่ต่อเนื่องจากความโศกเศร้า เสียใจ น้อยใจ ตัดพ้อ ต่อว่า ไม่สมหวังในความรัก ถูกทอดทิ้ง จนกระทั่งมาถึงการโศกา อาทรุ จนสดส่นจะทนทานได้ จึงเกิดทำนอง สั้น ๆ ในความรู้สึกอย่างคร่ำครวญ โดยใช้คำที่ผู้ประพันธ์บันทาลความรู้สึกแห่งอารมณ์รัก ที่ปวดร้าว เดียวดาย คร่ำครวญด้วยเสียงดนตรีที่สอดแทรก โดยมีความตั้งใจที่จะใช้คำไทยกลางและทำนองเพลงออกไทยเดิมเป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้เห็นความรัก ความศรัทธา อันยิ่งใหญ่แฝงอยู่ด้วยความสง่างามของสาวชาวเมืองที่ยังคงความรักอย่างเข้มแข็งโดยไม่ยอมให้เห็นความอ่อนแอของผู้แพ้ฝ่ายแม้จะยอมแลกด้วยชีวิต แต่ถือศักดิ์ศรีเป็นความยิ่งใหญ่ตลอดกาลนิรันดร์ เนื้อหาความของความโศกเศร้าอาทรุ สดส่นจะเผยความนัยได้ว่า

ท่ามกลางความเหงาเศร้าโศกเดียวดาย

พรหมพรางพริ้วพรายร้ายร้ายอารมณ์

สุดแสน..ชื่นชม (ดนตรีสอดทำนอง)อกข้า..ตรอมตรม (ดนตรีสอดทำนอง)

กล้ำกลืนฝืนขมฤทัยร้าวราน กล้ำกลืนฝืนขมฤทัยร้าวราน

ในบริบทนี้จึงสามารถอธิบายความอยู่ในตัวของคำประพันธ์ แต่สะท้อนความรู้สึก อันลุ่มลึกของตัวละครที่เปี่ยมไปด้วยความรัก แต่เป็นความรักที่ไม่สมหวัง กระนั้นแล้วก็ยังแสดงออกถึงความผูกพันแน่นแฟ้นว่าจะ พยายามทำใจข่มใจ ด้วยหัวใจที่แตกสลายร้าวราน

3.7.2 บทประพันธ์

ผู้ประพันธ์ มีแรงบันดาลใจ ที่จะแสดงออกถึงอารมณ์ ที่โศกเศร้า รันทดใจ ด้วยเห็นว่า บทประพันธ์ทั้งหลาย หากจะต้องสมบูรณ์ ตามขนบของการแสดงไม่ว่าจะเป็น เพลงไทย เพลงพื้นบ้าน หรือการแสดงต่าง ๆ หากสะท้อนอารมณ์ ได้หลากหลาย ย่อมเป็นที่น่าสนใจและประทับใจได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกำหนดเนื้อหาของด้นนี้ แม้จะไม่ใช้ด้นเพลงหรือด้นเรื่องแต่ถือได้ว่า เป็นด้นพิเศษ ที่ผู้ประพันธ์ ประสงค์จะให้เกิดการผสมผสานทั้งสำเนียงไทยและสำเนียงอีสานที่ผู้ประพันธ์ มีโอกาสได้คลุกคลี และทำให้ มีชีวิต และประสบการณ์ ในวัฒนธรรมนี้ จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสะท้อนบทโศก อันเป็นลีลาที่ประทับใจมากในการนำเสนอ ของวัฒนธรรมหมอลำ ที่สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ การอิงฉาธิยา การพลัดพราก จนมาลงเอยที่บทเศร้าสะเทือนใจในการนำเสนอการแสดงแบบอีสาน ทั้งนี้ ในบทรกรรมอีสาน หลาย หลายเรื่อง ได้นำเสนอถึงอารมณ์รัก อารมณ์ เศร้าที่น่าประทับใจยิ่งนัก จนสามารถเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์ กลั่นความรู้สึก แบบโสกรส คือรสแห่งความโศกเศร้าออกมาได้ โดยอาศัย สำเนียงบทโศกของอีสานที่อยู่ในความทรงจำ ในบทของลีลาวดี อาลัย เรวัตตะก่อนสิ้นใจ ในลำเรื่อง อมตะลีลาวดี ความตอนหนึ่งว่า

“หย่อนความตายเข้ามาใกล้ มาดูใจ พอได้สั่ง เรวัตเอ๋ย

เข้ามานั่งใกล้ใกล้ ให้นางจารึกไว้ พอได้สั่งลา

ให้นางหมายชาติไว้เกิดเรื่องใหญ่ในชีวิต สองหัวใจที่นางคิดเหี่ยวหาจนมาพอ

ขอไปนำพี่ได้ ขาวมือไปกำแขนพี่ อ้ายบ่ฮักเลวดี แต่ว่านางนี้ฮักอ้ายสิดายถิ่มกะขางมี

ตายหย่อน เลวดีตะอ้ายบ่ แหนงหน่ายในชีวิต เลวดีเป็นคนผิด ค่านางนี้มันน้อย

ชาติหน้ามีคือเดี๋ยวนี้อเลวดีลืขอยู่ ชาตินี้ความน้อฮักลั่น กินปាប់ขอยชู ขอลาเด้อ”

ในขณะเดียวกันทางด้านการแสดงของไทยเดิม ยังปรากฏบทโศกเศร้าอยู่ใน
หลากหลายเรื่องราว ผู้ประพันธ์ ประทับใจมาก เมื่อได้ มีโอกาสขับร้องบทเพลงในละครเรื่อง รถมอเตอร์ไซด์
โดยเฉพาะ ตอนที่นางเมรี กำลังจะสิ้นใจ ด้วยทำนองเพลงสองไม้ ต่อยอดไปถึงเพลง ทวยอดงที่มีคำ
ร้องว่า

“เกิดชาติใดให้เป็นผู้กับภูมิ ร่วมฤดี สมสนิทเส่นหา

ชาตินี้น้องพยายามตามพี่มา ในชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป

พอลีนประกาศิตอธิฐาน นางจิ่งถันลมปราณ สิ้นตั๊กขัย

ล้มลงแทบฝังคางคาลัย ดวงใจแตกดับ ลับชีวี”

จากบทประพันธ์ทั้งการขับร้องบทโศกในแนวเสียงแบบหมอลำ และ การขับร้องเพลงไทยเดิมในละคร ทั้งสองเรื่อง เกิดแรงจูงใจอันสูงยิ่งแก่ผู้ประพันธ์ และโอกาสที่ได้ขับร้องโดยตรง จึงเก็บความประทับใจใน คำประพันธ์ และทำนองเพลงที่มีความไพเราะ จึงส่งพลังและแรงบันดาลใจให้ ได้สร้างสรรค์คำที่มารีบทบทโศก แม้จะไม่เป็นที่สุดแต่ได้กลั่นกรองออกมาจากใจ จึงเกิดแนวคิดที่จะสะท้อนความรู้สึกอันยิ่งใหญ่ในความรัก ของมนุษย์ ที่มีความรักอย่างหลากหลายรูปแบบ แต่ที่สำคัญที่สุดคือ หัวใจอันบริสุทธิ์ งดงาม และทรงคุณค่าที่ คนรักกันมอบให้แก่กันด้วยเสน่หาตราบนิรันดร์กาล

ในบริบทนี้ ผู้ประพันธ์ จึงแต่ง ทำนองนำเพื่อส่งต่อเชื่อมโยงไปถึงความเศร้า
สร้อยในเพลงต่อไป นับได้ว่า เป็นท่อนต่อหัวนำสั้น ๆ ให้รู้สึกถึงการเปลี่ยนทิศทางของอารมณ์ มีเนื้อหา
ในบทประพันธ์แบบกลอนแปดดังนี้

แผนภูมิบทประพันธ์เพลงสดแสนโศกาอาตุร

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

ท่ามกลางความ เหนงา เศร้า โศก เดียว ดาย พรหมพร่างพรัว พรายร้าย ร้าว อา รมณ

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

สด แสน ขึ้น ขม กล้า กลิ่น ผื่น ข่ม ฤ ทัย ร้าว ราษฎร์ ฤ ทัย ร้าว ราษฎร์

เมื่อสิ้นสุดทำนองนี้ ก็จะมีการ ประพันธ์ส่งต่อ ไปที่เพลงหลักในเพลงต่อไป

3.7.3 จังหวะ

เพลงที่ให้ชื่อว่า สุดแสนโศกาอาทรุเตย เป็นเพลงที่มีจังหวะช้า ไม่กระซาก จังหวะ เป็นจังหวะเนิบนาบ ค่อย ๆ ปล่อย ท่วงทีของเครื่องจังหวะ ให้กลมกลืนกับความเศร้าหมอง สุดซึ้งระกำใจ จึงได้กำหนดเพลงให้เป็นอัตราจังหวะสองชั้น และใช้หน้าทับกลองแบบพิเศษ ในแบบอีสาน

3.7.4 ทำนอง

ในบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์มีความประสงค์ จะให้เป็นเพลงอารมณ์ เศร้าโศกเสียใจ ตามแรงงูใจที่ได้กล่าวนำและเสนอความคิดตลอดจนที่มาของเพลงไว้แล้ว เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ และความรู้สึกที่ โศกเศร้านี้ จึงได้นำทำนองที่มีความเรียบ เสียงไม่แผด ใช้เสียงแบบเครื่องร้อง แสดงถึงความเสียใจ อาลัยอาวรณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแทรกทำนองดนตรี ในช่วงของการขับร้อง ที่เรียกว่า การสอดทำนอง นั่นคือการตอกย้ำความรู้สึกของความโศกเศร้า ริแม้กระทั่งจะตีความว่า เว้นช่วงเสียงให้มีการสะอึกสะอื้นก็เป็นได้หากมีตัวละครชัดเจน แต่นี่คือ การสะท้อนความรู้สึกและตอกย้ำ กระแสเสียงให้มีความรันทดเพิ่มเข้าไปได้อีก ในช่วงของการสอดทำนอง

3.7.5 เสียง

เสียงที่นำมาใช้ ผู้ประพันธ์ประสงค์จะใช้เสียงในระบบเสียงของการคร่ำครวญ หากเทียบกับทางดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ ต้องการใช้น้โศกเสียงไมเนอร์แบบซัด ๆ และกินใจ แต่เมื่อเป็นระดับเสียงเท่า แบบเสียงเต็มทั้งหมด จึงใช้วิธีให้เครื่องดนตรีนำ แสดงถึงความเศร้าสร้อยเช่น ซอฮู้ และขลุ่ย และโหวด

3.7.6 รูปแบบคีตลักษณ์

เพลงนี้เป็นทำนอง ท่อนเชื่อม จึงเป็นช่วงทำนองสั้น ๆ นำ ส่งเข้าสู่เพลงหลัก รูปแบบจึงเป็นท่อนเดียว แต่ใช้เทคนิคการสอดทำนองนงมาประกอบอยู่ 2 ช่วงทำนองและช่วงลงจบ จะแบ่งทำนองจบเป็น 2 ทำนองคือ ทำนองแรก จะเสียงสูง พอซ้ำคำร้อง ช่วงทำนองที่ 2 ลงต่ำ ตาม

แนวคิดที่ได้รับจากการศึกษาลักษณะ ของเพลงสำเนียงลาวที่ปรากฏให้เห็นเช่นนี้อยู่หลาย ๆ เพลง ทำให้ผู้ประพันธ์ รู้สึกพอใจ ว่า ไม่ต้องซ้ำทำนองเดิม และเกิดมิติ ของทำนองที่หลากหลายและไพเราะขึ้น

3.7.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

บทเพลงนี้มี คุณลักษณะที่โดดเด่นคือความเชื่อมโยงจากทำนองที่นำมาก่อนหน้านั้นเป็นบทแห่งความสนุกสนาน พอจะเปลี่ยนอารมณ์ เป็นบทโศก ได้ขึ้นคำร้องให้เห็นเด่นชัดเลยว่า ต่อไปนี้ อยู่ในภวังค์ของความเศร้าโศกเดียวดายเลย และได้ใช้การเล่นคำ เล่นสัมผัส นอกสัมผัสในเพื่อให้เห็นว่า เสียใจเป็นที่สุด โดย มีโน้ตเพลงประกอบดังนี้

ทำนองสุดแสนโศกาอาดูรदै

----	----	ม ช ล ดั	ท ช ท ล	----	----	ดัล ช ล	ช ม ร ม
----	(- ม - ล	----	ช ม - ช)	----	ร ม ช ล	ช ล ดัล	ช ม - ช
----	(- ม - ล	----	ช ม - ช)	----	ร ม ช ล	ช ล ดัล	ช ม - ช
(- ม - ร	- ด - ช	- ล - ท	- ด - ด)	- ม - ร	- ด - ร	-- ล ท	- ล - ดั
(- ม - ร	- ด - ช	- ล - ท	- ล ล ล)	- ม - ร	- ด - ร	-- ล ท	- ร - ล

3.8 เพลงหงอนชะบาถาลมदै

วิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ตามที่กำหนดไว้ 7 ประการ ตาม รายละเอียดของการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.8.1 ที่มาของบทเพลง

เพลงในลำดับ ที่สำคัญอีกเพลงหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจ จะให้เป็นเพลงในอารมณ์เศร้าโศกสะเทือนใจ ที่ต่อเนื่องมาจาก ทำนองนำอารมณ์ โศกเศร้า เสียใจนี้จากทำนอง สุดแสนโศกาอาดูร และแท้ที่จริง การแต่งคำประพันธ์ ในแรงจูงใจครั้งแรกได้แต่งต่อเนื่องกันมาตั้งแต่บทที่ขึ้นต้น

ด้วย “ ท่ามกลางความเหงาเศร้าโศกเดียวดาย..... ในห้วงเวลา และอารมณ์ โกล่เคียงกันในขณะนั้น
แค่เมื่อนำคำร้องที่ประพันธ์ขึ้น จึงมีแนวคิดว่าจะ มีส่วนนำ ที่บ่งบอกถึงการเน้นอารมณ์เศร้าไป
ก่อน จึงได้แยกส่วนกัน นำเอา 2 บรรทัด แรกไปเกริ่นนำ ความเศร้าโศกนี้ไปก่อน จึงตัดมาเข้าเพลงนี้ใน
เนื้อหาที่วังเวงใจมาก ด้วยข้อความว่า

มิดสนิท เจียบสงัด รันทดท้อ

เมื่อขาดต่อ สานสายใย ดังไฟผลาญ

เคยแนบชิด ชื่นจิต มิเว้นवार

กลับสะท้อน สะเทือนใจให้โศกา

อนิจจา ครารัก มาพลัดพราก

จำใจจาก ดวงจิต คิดสลาย

ไอ้หัวใจ ดวงนี้ พลี กลับกลายเป็น

ชีพวงวาย มิคลายสิ้น ถวิลเธอ

คำอธิบายของบทร้องในเพลงนี้ ที่ผู้ประพันธ์ สร้างสรรค์ คำร้องและทำนอง
เพลงเพื่อต้องการสื่อความถึง ความโศกเศร้า เสียใจ ท้อแท้ ที่มีความรักเต็มเปี่ยมในหัวใจ แต่ไม่
สามารถสมหวังได้ ซึ่งในแต่ละวรรคเพลงนั้น ใช้คำไทยกลาง แบบตรงไปตรงมา ไม่มีเลศนัย บอกถึง
ความ รันทดท้อ น้อยเนื้อต่ำใจ สะเทือนจากการพลัดพราก แม้แต่ความตายก็ไม่สามารถมาพลัด
พรากความรักที่ใหญ่ยิ่งนี้ได้

ส่วนทำนองเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ ได้แนวคิดมาจาก เพลงที่ 4 ของ ดับตันเพลงฉิ่ง
นั่นคือเพลงนกขมิ้น จึงพยายามค้นหาเพลงที่มีความไพเราะมากเพลงหนึ่งของเพลงแนวอีสาน ชื่อ
เพลงว่า นกไพรบินข้ามทุ่ง แต่ทำนองอีสานนั้นจะค่อนข้างสนุกสนาน รวดเร็วกระชับจังหวะ
ผู้ประพันธ์เพลงเคยนำทำนอง นกไพรบินข้ามทุ่งแบบทำนองดั้งเดิมของสำเนียงอีสาน ไปบรรเลง
ต่อท้ายจากเพลง โสมส่องแสงเถา นำไปบรรเลง ในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ที่จัดขึ้นที่
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ก็พบว่าไพเราะกลมกลืน ได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ฟังผู้ชมเป็นอย่างมาก
และเข้ากับบรรยากาศ แบบเพลงสำเนียงลาวในขณะนั้นเป็นอย่างดี ประกอบกับเพลงนกไพรบินข้าม
ทุ่ง มีองค์ประกอบของทำนองทั้งดงามและ ผู้ประพันธ์ประทับใจในทำนองที่สามารถนำมาเล่นในลีลา
ที่ช้า เยือกเย็นได้ อย่างสง่างามแต่คงความเป็น นกไพรที่เชื่อมโยงไปถึง ชื่อที่มีสัญลักษณ์ นก เพื่อ
เชื่อมโยงความสัมพันธ์กับนกขมิ้นด้วยอากัปกิริยาของการบินได้แต่ใช้แนวคิดที่เป็นนกปีกหักบินถลา
ลม อย่างไรก็ตามเมื่อผู้ประพันธ์ ค้นพบว่า นกไพรเป็นภาษาอีสาน แต่ภาษาไทยกลางเรียกได้อีกชื่อ

หนึ่งว่า นกหงอนชะบา จึงมีแนวคิดในการตั้งชื่อเพลง ให้ชื่อเพลงนี้ว่า “เพลง หงอนชะบาถาลมเตย” โดยมีคำอธิบายวรรคเพลงในแต่ละวรรคได้ดังนี้

1) มีตสนิท เจียบส้งัด รันทดท้อ

ในคำคืนที่เต็มไปด้วยความมืดอย่างสนิท ไม่มีแม้แต่ดวงดาวที่พร่างแสงสว่าง ไม่มีเสียงผู้คน ระคนปนอยู่กับความเจียบส้งัด ไม่มีแม้กระทั่งเสียงลมหายใจจากใครเลย คงมีอยู่อย่างเต็มทีกับความรันทด และท้อแท้ แทบบ้ำคลั่ง ด้วยหัวใจแห่งความรัก แต่ทว่า ช่างเป็นความรักที่หลุดลอยไปในท่ามกลางความมืดสนิท และความเจียบส้งัดเช่นนี้

2) เมื่อขาดต่อ สานสายใย ดังไฟผลาญ

ท่ามกลางความมืดสนิทและความเจียบส้งัดนี้ ไม่มีแม้แต่เงา ของนางผู้เป็นที่รัก เพราะ ความรักอันยิ่งใหญ่นี้ได้สิ้นเยื่อขาดใย ไม่มีแม้กระทั่งความผูกพัน สายใยใจที่เคยมีให้ต่อกัน ได้ขาดสับลงไป เสมือนหนึ่งไฟที่เผาผลาญชีวิตให้มอดไหม้ลงไป โดยไม่มีอะไรเหลือแม้เยื่อใย ดังสิ้นเยื่อขาดใยฉะนั้น

3) เคยแนบชิด ชื่นจิต มิเว้นवार

ความรัก และความผูกพันที่ผ่านมาเราได้ทุ่มเทและได้มอบให้แก่กัน ช่างเต็มไปด้วยความสุข ความใกล้ชิดสนิทแนบของหัวใจ ชื่นจิตชื่นใจ เสมอมามิได้ขาด

4) กลับสะท้าน สะเทือนใจให้โคก

มาบัดนี้ไม่มีแล้วบนความรักอันยิ่งใหญ่ในความผูกพันที่หาที่สุดมิได้แล้ว เหลือแต่ความสะเทือนใจ ความอาลัยอาวรณ์ ความสะท้านสะเทือนใจให้โคกเศร้า โศกในบึงลึกของหัวใจ

5) อนิจจา ครารัก มาพลัดพราก

อนิจจา ในยามนี้ ที่ความรักอันยิ่งใหญ่ที่มีต่อกัน ต้องมาถึงจุดอวสานแห่งวาระที่ต้องพลัดพรากจากกันไป ทั้ง ๆ ที่หัวใจยังรักและอาลัยอาวรณ์ แต่ก็ไม่สามารถจะเหนี่ยวรั้งไว้ได้

6) จำใจจาก ดวงจิต คิตสลาย

แม้จะปรารถนาที่จะถึงวันเวลาแห่งความสุข ความรัก ความผูกพันเอาไว้เพียงใด ก็มิอาจเป็นไปได้ ด้วยความจำใจ จำจาก ด้วยดวงใจที่แตกสลาย ไม่เหลืออะไรเลย

7) โธ่หัวใจ ดวงนี้ พลี กลับกลาย

ช่างน่าเวทนามกับหัวใจดวงนี้ยิ่งนัก เป็นหัวใจแห่งความเสียสละ แต่ก็ยังต้องกลับกลาย ทลายไปกับความรัก ความผูกพันแห่งหัวใจดวงนี้ ไม่สามารถกลับมาเป็นดังเดิมได้อีกแล้ว

8) ชีพวางวาย มิคลายสิ้น ถวิลเธอ

ด้วยอาณูภาพอันยิ่งใหญ่แห่งความรักของเรา แม้แต่ความตายก็ไม่สามารถมาพรากรักจากเราไปได้ ถึงแม้ชีวิตนี้จะหาไม่ ก็มีคลายรักต่อกันได้ และไม่สามารถลืมเลือนรักจากเธอยังคงถึงเธอมิคลาย

3.8.2 บทประพันธ์

เพลงนี้ผู้ประพันธ์ แต่งเป็นกลอนแปด แบบใช้คำที่มีสัมผัสคล้องจอง มีวรรค สดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง ใช้แนวคิด ที่แสดงออกถึงความรักแบบห่วงหาอาวรณ ในการพลัดพรากจากความรัก เกิดความโศกเศร้าเสียใจ แทบชีวาวย ด้วย ความสะเทือนใจ จึงระบายออกมาทางบทประพันธ์นี้ ดังจะได้แสดงดังนี้

แผนภูมิบทประพันธ์ หงอนชะบาถลาลมเต้ย

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

มืด ส นิท เจียบสังัด รัน ทด ท้อ เมื่อ ขาดต่อ สานสายใย ดังไฟ ผลาญ

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เคย แนน ชิด ชื่น จิตร ทุกวันวาร กลับสะท้อน สะเทือนใจ ให้ ไศ กา

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

อ นิจ จา ครา รัก มาพลัดพราก จำ ใจ จาก ดวง จิต คิต ส ลาย

เมื่อปรับจังหวะ ปรับทำนองโดยการใช้คำเอื้อนเข้าไป อารมณ์ที่ออกมาในเพลงของความเศร้าสร้อย นั้นสามารถสะท้อนความรู้สึกแบบไทยเดิมได้ ค่อนข้างสมบูรณ์ มากกว่า ความรู้สึกแบบไทยอีสานทั้งๆ ที่ทำนองเพลงนี้ มาจากทำนองอีสานแบบเอื้อนครบตามเพลงอีสาน แต่เมื่อปรับเป็นการเอื้อน สามารถ ได้ความรู้สึกแบบไทยเดิม

ในประเด็นนี้ ผู้วิจัย ได้แนวคิดไว้ว่า แท้ที่จริงแล้ว ในการประพันธ์เพลงโดยใช้ทำนอง สำเนียง เพลง แบบแผนชนบ สัมผัสเสียง กระแสเสียงของเพลงย่อมเป็นปัจจัยที่สำคัญอย่างยิ่งในการสื่อ ความหมายทางการสร้างอารมณ์ ที่คาดหวังให้เกิดขึ้นในบทเพลง

3.8.5 เสียง

เสียง ที่นำมาใช้ในบทเพลงนี้ ตามที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ต้นเค้าของทำนองเพลงนี้ ได้นำมาจากเพลงอีสาน แต่มาพัฒนาจังหวะทำนอง ให้อยู่ในอารมณ์แบบไทยเดิม ซึ่งทำนองลงตัวแทบ จะบอกไม่ได้เลยว่าเป็นทำนองเพลงอีสาน แต่หากคันดูทำนองให้ชัดเจนจึงเห็นร่องรอยของทำนอง เดิมได้ ดังนั้นเสียงที่นำมาใช้ เป็นเสียงในระบบเสียงไทยอบบเสียงเต็ม และใช้กระแสเสียงของเครื่อง ดนตรี ที่มีเสียงทุ้มต่ำเช่นซออุ้มบรรเลงคลอเคล้า ให้สามารถระบายอารมณ์อันเศร้าโศกนั้นออกมาใน เสียงเพลงได้

3.8.6 รูปแบบคีตลักษณ์

เพลงหงอนชะบาถาลมเตี้ยนี้ มีรูปแบบ เป็น 4 ท่อนเพลง แต่ทำนองเดียวกัน ทั้ง 4 ท่อน ลักษณะการเอื้อน เป็นแบบไทยเดิม โดยการนำเอาทำนองอีสานในเพลงนกไทรบินข้าม ทุ่งมาเป็นแนวทาง แต่เมื่อใส่เอื้อนเป็นไทย ๆ แล้ว สามารถซ่อนความคิดและวิธีการในการนำ สอน เป็นปริศนาไว้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาถึงรูปแบบของเพลง นับว่า ไม่มีความซับซ้อนซ่อน เงื่อนแต่อย่างใด มีความตรงไปตรงมาแบบจริงใจ ในทั้ง 4 ท่อนเพลง

สามารถเขียนเป็นแผนผังรูปแบบเพลงได้ดังนี้ A1.....A2.....A3 ...A4

หงอนชะบาถาลมเตี้ย

3.8.7 คุณลักษณะเฉพาะของบเพลง

คุณลักษณะเฉพาะของเพลงหงอนชบาถาลมเต้ย เป็นเพลงที่แต่งคำร้องให้มีสัมผัสนอกใน ทึคคล้องจอง ตามแบบแผน ของการประพันธ์กลอน แปด มีวรรค สดับ รับ รอง ส่ง ส่วนการใส่ทำนองจออกลีลาซุ่มเสียงแบบไทยเดิม แต่อิงทำนองดั้งเดิมแบบอีสาน

- - - ม	ช ม ช ล	- ล - ท	- ช - ล	- - ช ม	- ร - ด	- ร - ม	- ช - ล
[: - - - ล	ท ล ช ล	ท ล ช ด	- ร - ม	- - ล ท	- - ช ล	- - ม ช	- - ร ม
- - - ล	- ท ล ช	- ร - ช	- พ - ม	- - - ด	- ด ด ด	- ร - ม	- ช - ร
- ด - ม	ช ม ร ด	ร ม ร ด	- ท - ล	- ท - ล	- ช - ด	- - ม ร	ด ร - ม
- - - ล	- ท ล ช	ท ล ช ล	ช ม ร ม	- ด - ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร	ม ช - ม
- ช - ด	- ร - ม	ร ม ช ม	ร ด - ร	- ด - ม	ช ม ร ด	ร ม ร ด	- ท - ล :]

ลงท้าย

- - - ล	ท ล ช ม	- ร - ม	- ช - ล
---------	---------	---------	---------

3.9 เพลงว่าดอกไม้้นป่าเต้ย

วิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ตามที่ได้กำหนดไว้ 7 ประการ ตามรายละเอียดของ การวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.9.1 ที่มาของบเพลง

เพลง นี้ เป็นทำนองเชื่อม ลั่น ๆ ที่จะโยงจากเพลงหงอนชบาถาลมเต้ย ไปสู่ เพลงลาสุดท้ายของการจบของเพลงตับต้นเพลงเต้ย และด้วยจุดประสงค์ที่จะให้เป็นสัญลักษณ์ ของ การลาแบบไทยเดิม ก่อนที่จะ มีการลาแบบอีสาน และให้สอดคล้องกับเพลงที่แต่งไว้ เพื่อเทียบเคียง การลาในเพลงนกขมิ้น ดังนั้นจึงได้นำการว่าดอกไม้้นป่ามาปรากฏไว้ในช่วงสุดท้ายนี้ .โดยการว่าดอกไม้้น จะ ผสมผสาน เพลงที่มีทำนองแบบลาวเดิม ที่มีสำเนียงอีสาน และในเพลงอีสานจะเรียกว่า ลำกล่อมทุ่ง

หรือเรียกว่า ขับทุ่มหลวงพระบาง ซึ่งได้นำเอาลีลาการเอื้อนว่าดอกร ที่ต่างจากการว่าดอกรของไทยเดิม ทั้งนี้เพื่อประสงค์จะให้มิลีลาที่ออกสำเนียงแบบอีสาน ผสมลาวเดิมมาสังลา โดย อธิบายข้อความได้ดังนี้

ดอกรเอ๋ย เจ้าดอกรดอกรเอ๋ย เอ๋ย เจ้าดอกร มั่นปา เจ้าดอกรเจ้าดอกรม่นปา

งามสี่สรสุดพรรณนา นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮ้อย

ดอกรม่นปา หมายความว่าถึง ดอกร กันเกรา ซึ่งเป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางถึงใหญ่ เนื้อไม้ละเอียด เนื้อแข็ง พอสสมควร สีสวยงามกลิ่นหอม สามารถนำมาใช้ทำเฟอร์นิเจอร์ เครื่องไม้ได้เป็นอย่างดี ถือเป็นไม้มงคล ชนิดหนึ่ง นอกจากใช้ประโยชน์จากไม้แล้ว เปลือก ลำต้น ใบ ดอกร ยังมีฤทธิ์ทางยาด้วย ซึ่งชาวอีสาน ในอดีต และปัจจุบัน ที่มีผู้รู้บ้างสามารถ นำไปใช้ในการรักษาโรคได้ เช่น โรคมาลาเรีย แก้อบเห็ด บำรุงธาตุ รักษาโรคผิวหนังและบรรเทาอาการไอได้ ออกดอกรปีละ 1 ครั้งช่วงเดือน เมษายน ถึงเดือนมิถุนายน ในช่วงเวลาดังกล่าวชาวอีสานมักจะมียานร่นเริงและงานพิธีกรรมต่าง ๆ อาทิ งาน สรงน้ำพระ งานสงกรานต์ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ตลอดจน ในพิธี อุปสมบท การเข้านาค ประเพณีอีสาน นิยมนำ ดอกรม่นปา มาร้อยเป็นพวงมาลัยยาว ๆ ใช้ในการคล้องคอ หรือใช้กิ่งที่มีดอกรดก ๆ หอม ๆ สรงน้ำ บูชาพระ จึงถือว่า เป็นไม้ที่มีคุณประโยชน์อย่างยิ่ง

สิ่งสำคัญที่ผู้ประพันธ์ เลือกที่จะใช้การว่าดอกร ด้วยดอกร มั่นปา (ออกเสียงแบบอีสานที่ไม่มีคำควบกล้ำ) เนื่องจาก เป็นไม้มงคลตามที่ระบุไว้ เป็นไม้ที่มีคุณค่า ใช้ประโยชน์ ได้หลายอย่าง ดอกรมีกลิ่นหอมมาก ลักษณะดอกรสวยงาม กลีบดอกรเบาบางนิ่มนวล สีออกเหลืองนวล ไม่ฉูดฉาด กลิ่นหอมเย็นย่ำวนยืงนักร และประการสำคัญคือ สามารถนำมาร้อยเป็นมาลัย สอดคล้องกับเนื้อเพลงที่ได้บรรจุแต่งไว้สำหรับ การตัดพ้อต่อว่า น้องนางบรรจกร้อยไว้อย่างสวยงามแล้วเธอก็จากไป ทั้งให้ระลึกถึงเหลือแต่เพียงร่องรอยเท่านั้น ก็คือ นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮ้อย

3.9.2 บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงว่าดอกรม่นปา อิงทำนองจากเพลงนกขมิ้นที่มีการว่าดอกร เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดของการตั้งชื่อเพลงว่า ดับตันเพลงเต้ย เพราะ แนวคิดควรจะต้องมีจุดที่สัมพันธ์กับดับตันเพลงจึงที่ได้ล้อชื่อเพลงมา ดังนั้น เมื่อลงท้ายจากเพลงนกที่ล้อเพลงนกขมิ้น ในแนวคิดของเพลงนกไขบินข้ามทุ่งคือเพลง หงอนชบาถลาลมเต้ย จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ การว่า

ดอก หากเป็นดอกมันปา ตามที่ได้กล่าวถึงในที่มาของเพลงไว้แล้วว่า ดอกมันปาเป็นดอกไม้แห่งสัญลักษณ์ ของความสวยงามและมีกลิ่น เปรียบเสมือน ความสวยของคนทีนอกจากจะมีความงดงาม แล้วต้องมีความดีงามประกอบด้วยจึงจะถือว่าเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ดังดอกไม้ที่มีกลีบดอกที่สวยงามแล้วยังมีกลิ่นหอมตรลบอบอวลถือเป็นคุณค่าที่คู่ควร ดังนั้นจึงได้ออกแบบการว่าดอกให้เป็นรูปแบบการลำลา และในเพลงว่าดอกมันปานี้ นอกจากจะยกดอกมันปามาเป็นที่ตั้งของสัญลักษณ์ แล้วบทประพันธ์นั้นก็ได้เปลี่ยนแปลงและเน้นคำร้องให้เป็นคำอีสาน ในสำเนียงอีสานและใช้คำเก่าดั้งเดิมในการ ประพันธ์ และผसान คำไทยที่วิจิตรไว้ด้วย ว่า ดอกเอ๋ย เจ้าดอกดอกเอ๋ย เอ๋ย เจ้าดอก มันปา เจ้าดอกเจ้าดอกมันปา งามสีสรรสุดพรรณนา นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮอย โดยมีแผนผังของการประพันธ์ดังนี้

แผนภูมิบทประพันธ์เพลงว่าดอกมันปา

○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
ดอก	เอ๋ย	เจ้า	ดอก	ดอก	เอ๋ย	เอ๋ย	เจ้า	ดอก	มัน	ปา				
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
งาม	สี	สรร	สุด	พรรณ	นา	นาง	น้อย	เจ้า	ฮ้อย	เหลือ	แต่	ฮอย		

3.9.3 จังหวะ

เป็นจังหวะความเร็วปานกลาง ใช้ฉิ่งในการกำกับจังหวะแบบไทย ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

3.9.4 ทำนอง

ทำนองเพลงยึดแนวคิดของเพลงลาที่มีการว่าดอก แต่ปรับการเอื้อนว่าดอกให้มีการผสมผสานแบบว่าดอกนกขมิ้นแต่ต่างกันที่นำ แนวคิดที่จะให้มีสำเนียงลาแบบอีสานแผงอยู่จึงได้นำเอาท่วงทำนองบางตอน มาปรุงแต่งให้ได้วรรรสรในความเป็นอีสานด้วย นั่นคือได้นำเพลงลากล่อมทุ่ง หรือทำนองของลาวเดิมที่เรียกว่าขับทุ่มหลวงพระบางมาเชื่อมต่อการเอื้อนแบบไทยเดิมเพื่อให้คงกลิ่นไอทั้งอีสานและไทยเดิม

3.9.5 เสียง

ในขณะที่มีการร้องว่าดอก ตามขนบของดนตรีไทยก็จะมีเครื่องดนตรี มาเดี่ยว รับคำร้อง ในที่นี้ก็เช่นเดียวกัน เลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ได้นำซอฮู้มาบรรเลงรับ 2 เที้ยวแล้ว จึงบรรเลงทั้งวง ดังนั้นจึงเป็นลีลาของการใช้เสียงจากเครื่องดนตรี ที่เสียงเสียงของมนุษย์ได้อย่าง คล้ายคลึงมาบรรเลงประกอบ

3.9.6 รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบของคีตลักษณ์ ในบริบทนี้ เป็นท่อนเพลงสั้น ๆ ท่อนเดียวประกอบด้วย 2 วรรค เพลงใช้ร้องต่อเนื่องกันไปจนจบวรรค และจบทั้ง 2 ววรรค จึงนำเครื่องดนตรี มาบรรเลงเดี่ยว ล้อประโยคเพลงจนจบทั้งเพลง หลังจากนั้นวงดนตรีจึงเข้ามาบรรเลงรับ ทั้งเพลง ดังการเขียนรูปแบบ คีตลักษณ์จึงเขียนได้เพียงท่อนเดียวคือท่อน A

3.9.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

คุณลักษณะ ของเพลงว่าดอกนี้ เน้นความสง่างามของบทเพลงที่จะว่าดอก ว่า จะว่า ดอกอะไร และเมื่อเครื่องดนตรีเข้าไปบรรเลงรับด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรี ย่อมเป็นสัญลักษณ์ ของการลา และจุดประสงค์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ พิจารณาว่า คนร้องและคนบรรเลงเดี่ยวนั้น มีเสียงกลมกลืนกันหรือไม่ และดู ความสามารถในการทักษะของผู้เดี่ยวด้วยว่าจะทำเสียงดนตรีได้แนบสนิทและว่าดอกได้ชัดเจนแบบเสียงร้อง เหมือนกันได้เพียงใด ดังโน้ตเพลงว่าดอกมันปา

แผนภูมิ โน้ตเพลงว่าดอกมันปา

เพลงว่าดอกมันปาเดี่ยว

- - - ร	มรด - ม	- ด - ล	ซ-ลซ-ด	- - - ด	มร - ซ	- - - -	- - - -
- ซ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - ล	ดลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร	- ซ - -	- มรด
- - - -	- ร - ร	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - ซ	- - - ล	- ด - ด
- - - ล	- ซ - ซ	- ร - ม	- รดม	- รซด	รด - ร		

3.10 .เพลงลำลาเต้ย

วิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ตามที่กำหนดไว้ 7 ประการตามรายละเอียดของการวิเคราะห์ในแต่ละประเด็นมีองค์ประกอบต่อไปนี้

3.10.1 ที่มาของบทเพลง

มาถึงเพลงสุดท้าย ในระดับต้นเพลงเต้ย ผู้ประพันธ์ กำหนดชื่อว่า “ลำลาเต้ย” โดยตั้งใจจะให้เป็นการสั่งลา อวยพร ผู้ได้รับฟังรับชม ฝากความรักความอาลัยลา บ่งบอกถึงความห่วงใยและความผูกพัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวคิดหลักของเพลงฉบับนี้ จะเน้นหนักถึงความรัก ความปรารถนาดี ที่มีต่อ ศิลปวัฒนธรรม จึงได้ฝากย้ำถึงความอาลัยอาวรณ์ และฝากให้ผู้คนได้ช่วยกันทำนุบำรุง รักษา มรดกทางศิลปวัฒนธรรม อันล้ำค่า ให้คงอยู่กับประเทศชาติสืบต่อไป

และนั่นก็คือแนวคิดหลักที่นำมาเป็นประเด็นสำคัญในการสร้างสรรค์เพลงทั้งหมดของเพลงระดับต้นเพลงเต้ย กอรปกับการ สะท้อนความคิดให้เห็นถึงองค์ประกอบของการผสมผสานเพลงทั้งรูปแบบเพลงไทยเดิม และรูปแบบของเพลงอีสาน เพื่อให้สื่อความไปถึงการใช้ชื่อเพลงว่าระดับต้นเพลงเต้ย ด้วยการตระหนักถึงความสำคัญ และความจำเป็น ของการเล่าเรียน ในศาสตร์ของคีตศิลป์ไทยที่ ควรมีการปูพื้นฐานของการต่อเพลงด้วยระดับต้นเพลงฉิ่ง และสมควรอย่างยิ่งที่จะมีการ เล่าเรียนที่จำเป็นที่จะต้องปูพื้นฐาน เพลงเต้ยให้กับการเรียนรู้เพลงพื้นบ้านอีสาน ทั้งนี้ แรงจูงใจของการประพันธ์เพลงชุดนี้ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบของเพลงทั้ง 2 ลักษณะ เป็นสำคัญ และแนวคิดในการสร้างรูปแบบเพลง มีกำหนดทั้งเนื้อหา วิธีการ และรายละเอียดของการใช้ภาษา การตีความตลอดจนขั้นตอน ขนบ ของการนำเสนอ จึง ปรากฏ ลีลา สำเนียง และอารมณ์เพลงตลอดจนองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์อันได้แก่ ที่มาของบทเพลง บทประพันธ์ จังหวะ ทำนอง ระบบเสียง รูปแบบคีตลักษณ์ และคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง โดย การนำเสนอดังกล่าวนีี้ ได้กำหนดจุดเริ่มต้นของบทเพลงด้วยการไหว้ครู ทักทาย เกี้ยวพาราสี ร่วมรักใคร่สามัคคี สมหวัง แล้วพลัดพรากจนมาถึงบทส่งท้าย จึงเป็นการสั่งลาด้วยความรัก ความอาลัย อาวรณ์ ต่อผู้เป็นที่รัก จนกระทั่งการฝากอุทาหรณ์ ไว้ให้จดจำ ด้วยการใช้บทร้องในการสั่งลา เรียกเพลงสุดท้ายนี้ว่า “ลำลาเต้ย” ดังเนื้อหา และทำนองที่ได้สร้างขึ้นจาก ทำนองเต้ยโดยทั่วไปของสำเนียงเพลงอีสาน ประกอบกับการเล่นคำ เล่นเสียง เล่นสำเนียง ดังข้อความที่ปรากฏดังต่อไปนี้

เอ้า ลาละเต๋อ้ายลาไปก่อนเดอ ขอให้เธอโชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแต่เธอ
 ขอให้เธอมีความสุขใจ จากอีसानสั่งลา ๆ ขอลาไปก่อนเดอ ขอลาไปก่อนหนา จำจากจำลาจำใจจำ
 จร จำจากจำจรจำใจจำลา จำจากจำลาจำจรจำใจ คั่นไกลคั่นไกลกันแต่ ๆ อัจจรรยี้ใจได้ เสียงเพลง
 ยังอยู่ ให้ขอยกันซู้ให้ขอยกันหู่ เชิดชูไว้ ให้ลูกหลาน ออนซอนกันหนาสัญญากันไว้ สะออนกัน
 หนาเบิ่งແຍ້ງกันไว้ บ่หลงบ่โลกันเด้อ บ่หลงบ่โลกันเด้อ กันเด้อกันเด้อ หนอกันเด้อ เดื่อนางเดอ
 เดื่อนายเดอ เด้ออ้ายเดอ....เด้อเด้อ ชายเอย

อธิบายความหมายของบทประพันธ์ และเนื้อหาได้ดังนี้

1) เอ้า ลาละเต๋อ้ายลาไปก่อนเดอ

เป็นคำลงจังหวะให้ชัดว่า เอ้า ลาแล้วนะ ขอลาไปก่อนแล้วนะ

2) ขอให้เธอโชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแต่เธอ ขอให้เธอมีความสุขใจ

ท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ ประสงค์จะเน้นทำนอง และคำให้หนักแน่น เพื่อเป็นการ
 อวยพรก่อนจากกัน ใช้เล่นคำ วนอยู่ 3 รอบ เพื่อเป็นการสื่อความหมายให้มีความหนักแน่นมากขึ้น
 และใช้คำไทยกลางเรียบง่ายแต่สื่อความด้วยการเน้นจังหวะและทำนองซ้ำ เล่นคำ อย่างหนักแน่นและ
 จริงใจในการอวยพรสั่งลา

3) จากอีसानสั่งลา ๆ ขอลาไปก่อนเดอ ขอลาไปก่อนหนา

กลับเข้ามาเน้นคำอีกรอบว่า ต้องลาแล้วหนา แต่ใช้บริบทอีสานเพื่อให้เห็น
 ทิศนะในมุขกว้างนอกเหนือจากความรู้สึกเฉพาะเพลง แต่เป็น บริบทอีสานทั้งหมด เพื่อการจากลา

4) จำจากจำลาจำใจจำจร จำจากจำจรจำใจจำลา จำจากจำลาจำจรจำใจ

คำและ ข้อความตามวรรคนี้ ผู้ประพันธ์ มีความพอใจเป็นอย่างยิ่งที่ สามารถ
 เลือกคำที่ได้ทั้งความหมาย และ ความงดงามของภาษา ตลอดจนการเล่นคำ ใน ความหมายของการ
 ลาจาก ด้วยความจำเป็นในการ จำลา โดยได้ผัน วรรคเพลงให้เล่นคำได้ถึง 3 ประโยค เพื่อให้เล่นคำได้
 ถึงในความหมายเดียวกัน แสดงถึงความงดงามของภาษาไทยได้อย่างลงตัว และสามารถใส่ทำนองเพื่อ
 เน้น ทั้งภาษาและความมีสุนทรีย์ด้านภาษาไทย และภาษาดนตรีได้ด้วย สามารถส่งต่อสัมผัสไปถึง
 วรรคเพลงต่อไปได้อย่างงดงาม แม้ว่าจะยืนอยู่ในทำนองเพลงที่เป็นหลักเดียวกันแต่มีผันเสียงไปตาม

คำร้องที่ผ่านไป แล้วยังสามารถส่งสัมผัสวรรคที่ 3 ส่งสัมผัส ไปให้ถึงวรรคต่อไปได้ด้วย คือ จำจากจำ
ลา จำจร จำใจ คั่นละไกล คือ ใจ สัมผัสกับไกล จึงนับได้ว่าได้ทั้งเล่นคำ ได้ทั้งสัมผัสนอกสัมผัสใน
และคงความหมายไว้ได้เป็นอย่างดี

5) คั่นไกลคั่นไกลกันแต่ ๆ อัจฉรย์ใจได้ เสียงเพลงยังอยู่

วรรคเพลงในวรรคนี้ ผู้ประพันธ์ มีความประสงค์จะเล่นลีลาสัมผัสและเล่นเสียง
คั่นละไกลละคั่นละไกลกันแต่ หมายความว่า ถึงแม้ว่าจะห่างไกลกัน อัจฉรย์ใจได้ เป็นคำที่ พอใจ
พึงใจ และเหมาะเจาะที่นำมาใช้ในบริบทนี้ ในความหมายว่า มีความมหัศจรรย์มาก ว่าแม้มันตัวจะ
ห่างไกลกัน แต่หัวใจของผู้คนที่รักในเสียงเพลงเสียงดนตรี และจิตวิญญาณ ของความเป็นดนตรียังคง
อยู่ จึงใช้คำ ค่อนข้างถึงใจว่า อัจฉรย์ใจ ความมีคุณค่ามหาศาล ที่ส่งความหมายอย่างเป็นอมตะ
แสดงถึงความยิ่งใหญ่ของการคงอยู่ในวาทะอันอัศจรรย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำมาใช้ในการให้
กำลังใจ การขอร้อง การ สร้างมิติ ที่สื่อให้เห็นความพิเศษ ที่เกิดขึ้นในจิตใจ ของผู้คน ที่เกินความ
คาดหวังจึงใช้ ส่วนวนอัจฉรย์ใจเช่นที่ปรากฏนี้

ให้ขอยกกันชูให้ขอยกกันชู เชิดชูไว้ ให้ลูกหลาน

6) อ่อนซอนกันหนาสัญญากันไว้ สะออนกันหนาเบี่ยงเหียงกันไว้

คำที่มีเสน่ห์ในภาษาอีสานที่แสดงถึงความชื่นชม ยินดี อีกคำหนึ่งคือ คำว่า
อ่อนซอน ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่าสะออน หมายถึง ความปลาบปลื้ม ยินดีปรีดามาก พอใจ
ที่สุด ชอบใจ น่าชมเชย อีกนัยทางด้านเสียงร้องเสียงลาก็จะให้ความหมายไปในทางสร้างสรรค์
ไพเราะ เพราะพริ้ง ขาบซึ่งตึงใจ งดงาม ละเมียดละมัย คล้ายกับคำว่า อรชร ในภาษากลาง จึงถือว่า
อ่อนซอน หรือ สะออน เป็นภาษาที่น่ารัก นำมาใช้ ในการ ชื่นชม โสมนัสเป็นอย่างยิ่งเช่น บทชม เมือง
อ่อนซอนอีสาน สวยงามน่าสะออน เป็นต้น

ส่วนคำว่าเบี่ยงเหียง กันไว้ ในที่นี้ มีการจั่วหัวข้อขึ้นต้นของบทเพลงดับตันเพลง
เต้ย มีการใช้คำนี้เปิดประเด็นของการดูแลศิลปวัฒนธรรม ในเพลงแรกคือเกริ่นนำ เสมือนมีการเปิด
ประเด็นตันไว้ เรียกว่า มี ธีมของเพลง Theme) ในท้ายของการจบเพลงนี้ ผู้ประพันธ์จึงมีความ
ประสงค์ และ ตั้งใจ นำคำนี้มาเพื่อเป็นการปิด แนวคิดของบทเพลงนี้ด้วย ในคำที่เกี่ยวข้องและ
เชื่อมโยง กัน ในวาระของการเปิดนำ ที่เรียกว่า เกริ่นนำ และวาระสุดท้าย ของการปิดเพลง ที่เรียกว่า

พินนาเลย์ (Finale) ในบริบทของเพลงดับตันเพลงเดย์นี่ จึงได้แต่งเป็นเพลง ลาลาเตย์ จึงเห็นว่า สืบเนื่องกัน และเชื่อมโยงแนวคิดกันเป็นอย่างดี ด้วยการ เชิญชวนให้ดูแลรักษา ศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามสืบเป็นมรดก อันงดงามให้แก่ลูกหลานตลอดไป จึงใช้คำว่า “เบ้งเหย้งกันไว้

7) บ่หลงบ่ไลกันเต๋อ บ่หลงบ่ไลกันเต๋อ กันเต๋อกันเต๋อ หนอกันเต๋อ

คำนี้ เป็นคำค่อนข้างโบราณในภาษาอีสาน คนสมัยใหม่ในปัจจุบันนี้ไม่นิยมนำมาใช้แล้ว แต่ยังมีปรากฏอยู่ในการเล่นสำนวนโวหารแบบอีสาน นำมาใช้ในการร้องหมอลำ ที่เปรียบเสมือนเป็นสร้อยของคำ ให้ความหมายว่า อย่าทิ้ง อย่าขวางกัน อย่า หลง อย่า ลืม กัน ให้รักษาความรักความผูกพันที่ดีต่อกันไว้ ให้ยาวนานที่สุดตราบนานแสนนาน ยิ่งในบริบทของการใช้สำนวนและสำเนียงภาษาในบริบทนี้ ยิ่งออกเสียงและลากเสียงยาวที่สุดเท่าใด ก็ดูเสมือนว่า รักใคร่กันมากที่สุด รักษาความรักความผูกพัน มันคงตราบนานแสนนาน

8) ได้อ่านนางเตอ ได้อ่านนายเตอ ได้อ่านยายเตอ...ได้อ่านเตอ ซายเออ

ลงจบอย่างสมบูรณ์ ด้วยประโยคสุดท้ายของเพลง ตับตันเพลงเต้ยด้วยลีลาทำนองเพลงที่สนุกสนาน มีมิติของการใช้คำ และให้ความหมาย ของคำที่เป็นสร้อยเพลงทำนองลำอย่างแท้จริง บอกให้รู้อย่างหนักแน่น เน้นคำ ข้อความและความหมายในสัญลักษณ์ของการร้องลำแบบอีสาน อย่างเปี่ยมด้วยคุณค่า ด้วยคำว่าเดือนางเตอ เดือนายเตอ เตือ้ายเตอ...เตือเตอ ชายเอย

3.10.2 บทประพันธ์

บทเพลงสั้นๆ สดุดีนี้ เป็นบทประพันธ์ ที่เป็นกลอนอิสระ เพียงใช้คำที่คล้องจองและมีสัมผัสนอกใน แบบธรรมชาติของคำ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ประพันธ์ ได้เลือกใช้วิธีการ ซ้ำคำ เน้นคำ และใช้ภาษาอีสานที่แสดงถึงมิติความงดงามของภาษาและความน่ารัก ของภาษาและสำเนียงร้องที่ ผู้แต่งได้สร้างสรรค์ขึ้นมา เพื่อสื่อสะท้อน ความหมายของการจากลา ดังมีคำประพันธ์ ดังนี้

แผนภูมิบทเพลง ลำลาเต้ย

0 0

เข้า ลาละเต๋อ้ายลาไปก่อนเดอ ขอให้เธอโชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแต่เธอ ขอให้เธอมีความสุข

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

คำร้องแล้วมีการเล่นจังหวะอีกครั้งจบ ด้วย คำร้องว่า **เดื่อนางเดอเดื่อนายเดอ เดอ้ายเดอเดอ เดอชายเดอ** ซึ่งถือว่าเป็นทำนองและจังหวะยอดนิยมของเพลงหมอลำ รูปแบบอีสานไพร่นำฟัง และงดงามเป็นที่ประทับใจเป็นอย่างยิ่ง

3.10.4 ทำนอง

ทำนองของเพลงสุดท้าย ที่ผู้ประพันธ์ มีความประสงค์ ที่จะให้จบด้วยทำนอง เพลงลำลา เพื่อส่งสัญญาณ การลาจาก และเป็นการจากลาของการลำเต้ย จึงให้ชื่อเพลงสุดท้ายนี้ว่า เพลง **ลำลาเต้ย** โดย เนื้อหาที่อธิบายไว้แล้วนั้น เป็นการแสดงการอำลาอาลัย มีการ เล่นคำ เล่นเสียง เล่นจังหวะ เล่นสำนวนโวหาร มีลีลาท่าทางบ่งบอกถึงความเป็นอีสานได้อย่างชัดเจน ตัวของ ทำนองที่ร้อยเรียงเข้ามาในช่วงท้ายนี้คิดดัดแปลงลูกเล่น จากทำนองดั้งเดิมบางทำนองแต่ใช้วิธีการ เทคนิคการหยุดจังหวะ รวบจังหวะ หลีกจังหวะ ช้าจังหวะ ผสมกลมกลืนไปกับทำนอง จึงลงตัวอยู่ที่ ทำนองแบบอีสานสั่งลา

3.10.5 เสียง

เสียงที่นำมาใช้ เป็นเสียงแบบเสียงเต็ม ที่เรียกว่า ปัญจมูลในระบบ 5 เสียง (Pentatonic) และเป็นเสียงเต็ม(Tone)ไม่มีครึ่งเสียง (Semitone) ถือเป็นสัมเสียงแบบไทย แม้จะมี ลีลา มีทำนอง จังหวะ และเสียงแบบพื้นบ้านอีสานก็ตาม แต่สื่ออารมณ์ ของความสุข ความสนุกสนานเพลิดเพลินในกระแสเสียงของจิตวิญญาณ แบบไทย ๆ ยังมีปรากฏขึ้นได้ทั้งในเพลงอีสาน เพลงไทยและเพลงที่มีการผสมผสานลีลาทั้งสองสำเนียงเช่น บทเพลงไทย สำเนียงภาษา “ดัดด้น เพลงเต้ย” จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน

3.10.6 รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบคีตลักษณ์ ของเพลงลำลาเต้ย เป็นเพลงท่อนเดียวลงจบเลย แต่มี บริบทย่อย ๆ ในคำร้องและทำนองของเพลง มีลีลา การซ้ำทำนอง ในตัวเพลง เน้น เนื้อหาของบท เพลง มีการใช้คำที่มีการล้อเลียนคำ และสัมผัสคำ สลับที่คำ เพื่อให้ น่าสนใจในความพิถีพิถัน และ เลือกคำมาใช้อย่างวิจิตรบรรจงแม้ว่าจะเป็นคำเรียบง่ายในภาษาอีสาน แต่กินใจความอย่างมีคุณค่า ดังนั้นรูปแบบที่เกิดขึ้นของเพลงจึงมีเพียงท่อน A แต่มีประโยคที่เล่นคำอยู่หลายแห่งอาทิ

จำ จาก จำ ลาจำ ใจ จำ จร จำ จาก จำ จร จำ ใจ จำ ลา จำจากจำลาจำ จร จำ ใจ
คั่น ละ ไกล คั่น ละไกล กัน เด คั่น ละไกล คั่น ละไกล กัน เด
ออนซอนกันหนาสัญญากันไว้ สะออนกันหนาเบิ่งແຍ້ງกันไว้
บ่ หลง บ่ โล กัน เต๋อ บ่ หลง บ่ โล กัน เต๋อ กัน เต๋อ กัน เต๋อหนอ กันเต๋อ

ได๋นางเดอ ได๋นายเดอ ได๋อ้ายเดอ...ได๋เต๋อ ชายเอย

และ ประโยคจบของเพลงนี้ ย่อมถือว่าเป็นประโยคจบของเพลงดับตันเพลงदै
ด้วยได้แสดงอัตลักษณ์ไว้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับการอำลาอาลัย และเป็นการสิ้นสุดของ ดับตัน
เพลงदै

3.10.7 คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

คุณลักษณะเฉพาะของเพลงลาลาदै มีสัญลักษณ์ไว้ที่ชื่อเพลงให้ได้รับรู้ว่า เมื่อ
จบการลาลาแล้วเป็นอันสิ้นสุดของบทเพลง เพลงนี้จึงมีทั้งเนื้อหาสาระ ทั้งทำนองและจังหวะ ที่บ่ง
บอกถึงการอำลา โดยในบทขับร้องมีการอำนวยอวยพร และท้ายสุด มีการฝากฝังให้ดูแลรักษา
ศิลปวัฒนธรรม ซึ่งสอดคล้องกับประเด็นเปิดในเพลงเกริ่นนำที่ให้เห็นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรม
จนทำให้มีความต่อเนื่อง เชื่อมโยงมาจนถึงบริบทสุดท้ายของบทเพลง **ออนซอนกันหนาสัญญากัน
ไว้ สะออนกันหนาเบิ่งແຍ້ງกันไว้** ดังทำนองที่ได้นำเสนอไว้ในแผนภูมิดังนี้

แผนภูมิโน้ตเพลงลาลาदै

ลาลาदै

- - - ล	ชลดร	- - รด	- ร - ฟ	- - - ล	ชลดร	- - รด	- ร - ฟ
- รลช	พรดร	- พลช	พรดร	- ลดช	พรดร	ฟ - ชล	- ด - ร
- ฟชล	ชฟดร	- - ลร	รดลร	- - ลร	รดลร	ลฟชล	ชฟดร
ลฟชล	ชฟมร	ชฟชล	ชลดร	- ร - ช	รชพร	- ลดช	ฟชพร
ลชลร	ดลชล	- ลดร	พรดล	ลชรฟ	- ชลร	ลชลล	ชฟมร
ลดชล	ชฟมร	ลดลช	ฟชลด	รดลช	พรดร	- - - -	รดดร
- รดล	- รดล	- รดล	พรดล				

ในที่สุด การประพันธ์เพลงทั้ง 10 เพลง ที่ประกอบด้วย เพลงทำนองหลัก 4 เพลง และเพลงทำนองเชื่อมอีก 6 เพลง ได้จบลงอย่างบริบูรณ์ เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ ทั้งองค์ความรู้ ภูมิเพลงอีสาน สกัดองค์ความรู้ออกมาเพื่อนำมาต่อยอด ในการสร้างสรรค์ บทเพลงสำเนียงภาษา ดับตันเพลงเต้ย มอบไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมทั้งดงามสืบต่อไป



บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน” มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1) เพื่อศึกษาภูมิเพลงสำเนียงอีสาน”

2) เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงไทย สำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน โดยประพันธ์บทเพลงดนตรีและการขับร้องแบบผสมผสาน ในรูปแบบเพลงไทยและเพลงสำเนียงอีสาน ในชื่อเพลง ตับตันเพลงเต้ยเพลงเต้ย

3) เพื่อนำเสนอเอกสารงานวิจัยผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงไทยสำเนียงภาษา “ตับตันเพลงเต้ย” และสื่อวีดิทัศน์

โดยมีขอบเขตการวิจัยดังนี้

1) ประพันธ์เพลงใหม่จากการอิงทำนองบทเพลงพื้นบ้านอีสาน 4 บทเพลงได้แก่ เพลงเต้ยธรรมดา เพลงเต้ยโขง เต้ยพม่า เพลงนกไทรบินข้ามทุ่ง เพลงเต้ยอีสาน และเต้ยลา

2) ได้บทเพลงใหม่ ๑ ชุด คือเพลง ตับตันเพลงเต้ย

3) นำเสนอเอกสารผลงานวิจัย เพลงตับตันเพลงเต้ย

4) นำเสนอทั้งรูปแบบของการประพันธ์เพลงแบบสร้างสรรค์ การบรรเลงดนตรีและการขับร้องแบบผสมผสานเพื่อเห็นรากของที่มา โดยการนำเสนอรูปแบบเอกสารผลงานวิจัย

การวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่ได้ข้อมูลจากกระบวนการวิจัย

1) จากการศึกษาเอกสารการสังเคราะห์ วิเคราะห์เนื้อหา โดยใช้เครื่องมือการวิจัยแบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต ผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือตามหลักวิธีวิจัย

2) ประพันธ์คำร้อง, ทำนอง, จังหวะดนตรี จากทำนองหลักแบบผสมผสาน แล้วสร้างสรรค์ใหม่ ตามหลักการประพันธ์เพลงโดยยึดหลักทฤษฎี ของการประพันธ์ และการสร้างสรรค์

3) นำข้อมูลเสนอผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี ด้านการขับร้อง ด้านการประพันธ์เพลง แนวตั้งเดิมและแนวสร้างสรรค์ ได้ตรวจสอบคุณภาพของงาน และการสร้างสรรค์บทเพลงให้มีคุณภาพอย่างสมบูรณ์สอดคล้องตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้

4) นำข้อมูลที่ได้รับมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยเรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

5) จัดพิมพ์รูปเล่มงานวิจัย จำนวน 6 บท พร้อมสื่อประกอบ

สรุปผลการวิจัยดังนี้

ส่วนที่ 1 ว่าด้วยภูมิเพลงอีสาน

แบ่งเป็นอีสานเหนือและอีสานใต้ ปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะและธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้านอีสาน องค์ประกอบของดนตรี ลักษณะดนตรี ประเภทของดนตรี เครื่องดนตรี การประสมวง บทเพลงขับร้อง โดยเพลงพื้นบ้านอีสานเหนือประกอบด้วยกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำหมอลำแคน และกลุ่มวัฒนธรรมผู้ไท มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีต เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่าครบทั้ง 4 ประเภท เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีได้แก่ พิณ ซึ่งมีทั้งพิณโปร่ง พิณไฟฟ้า พิณไม้ไฟ พิณไหซอง มีหุ่นหรือหีน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าจิ้งห่อง เครื่องดนตรี ประเภท เครื่องสี ได้แก่ ซอ ซึ่งซออีสาน มีทั้งกะโหลกซอที่ทำด้วยกะลามะพร้าว เรียกว่าซอกะโป้ ซอที่ทำด้วยป๊อบ ซอป๊อบ และซอที่ทำด้วยไม้ไผ่ เรียกว่า ซอไม้ไผ่ หรือซอผู้ไท เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ โปงลาง เรียกได้หลายชื่อตามภาษาอีสาน อาทิ หมากกลิ้งกล่อม หมากเต๋อเต็น หมากเต็ดเต็ง นอกจากนี้มีโปงลางแล้ว เครื่องตีที่สำคัญในการบรรเลงจังหวะคือ กลอง ซึ่งมีกลองหลายชนิด อาทิ กลองตั้ง กลองตุ่ม กลองยาวอีสาน และกลองเส็ง การบรรเลงจังหวะที่นิยมนำมาประกอบเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ได้แก่ หมากกับกับ หรือรับคู่ หมากขอลอ (หมากเกราะ) ส่วนฆ้องที่ไม่มีปุม คือฟางฮาด (ผางฮาด) หรือฟางฮาด ตลอดจนเครื่องจังหวะที่นำมาบรรเลงในการควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ซึ่งจะควบคุมจังหวะช้าเร็ว ตีสอดประสานไปกับ ฉาบและ โหม่ง

เครื่องดนตรี ประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ แคน ซึ่งมีหลายชนิด ได้แก่ แคนหก แคนเจ็ด แคนแปด และแคนเก้า นอกจากแคนแล้ว เครื่องเป่าที่เป็นสัญลักษณ์ของดนตรีอีสานอีกประเภทหนึ่งคือ โหวด ส่วนที่มีใช้เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ ได้แก่ ปู้ผู้ไท และสรโน

ลักษณะของการประสมวง ประกอบด้วยวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ หลายประเภทวง ได้แก่ วงโปงลาง วงพินแคนซอ วงแคน วงกลองยาว วงดนตรีผู้ไท วงมโหรีอีสาน และ วงดนตรีหมอลำหรือวงลูกทุ่งหมอลำ

บทเพลงขับร้อง มีบทเพลงขับร้องอยู่หลายประเภท ได้แก่ การร้องสรภัญญะ การร้องกาพย์เซิ้ง การร้องกล่อม และการร้องหมอลำ ซึ่งถือเป็นการขับร้องที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงของศิลปวัฒนธรรมอีสาน ซึ่งมีการลำ หรือการแสดงหมอลำใน รูปแบบต่างๆ ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู โดยเฉพาะหมอลำหมอ มีความสำคัญในการวิจัยนี้ เนื่องจากหมอลำหมู มีทำนองลำอยู่ 3 ทำนองได้แก่ ทำนองลำทางยาว ทำนองลำเดิน และทำนองลำเตี้ย อีกประเภทหนึ่งของการร้องหมอลำ คือ ลำเพลิน และลำผีฟ้า

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ศิลปวัฒนธรรม ดนตรีและการแสดงของอีสานนั้น นอกจากจะมีอีสานเหนือ ยังมีอีสานใต้ที่มีความโดดเด่นเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว ที่มีความแตกต่างและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมที่ใกล้เคียง ดังนั้น ภาพสะท้อนของดนตรี และการแสดงในกลุ่มอีสานใต้จึงมีความเป็นเอกลักษณ์ ใน 2 วัฒนธรรม ได้แก่ วัฒนธรรมไทย-เขมร ไทย-กูยและไทยลาว กลุ่มหนึ่งที่นิยมใช้ภาษาเป็นของตนเอง โดยเฉพาะภาษาไทย-เขมร ไทย-ส่วย ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งได้แก่ วัฒนธรรม ไทย ไคราช กลุ่มวัฒนธรรมการขับร้องเพลงโคราช และใช้ภาษาโคราช ดังนั้น ศิลปวัฒนธรรมการดนตรี การแสดง จึงมีความหลากหลายไปตามกลุ่มชาตินั้นๆ พอจะสรุปถึงการดนตรีและการขับร้องได้ดังนี้

เครื่องดนตรี มีปรากฏและนำมาใช้ในการบรรเลงมีทั้งเครื่องตีต เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า

ประเภทเครื่องตีได้แก่ พิณกระแสรเดียว (พิณน้ำเต้า) ประเภทเครื่องสี ได้แก่ ซอประเภทต่างๆ ได้แก่ ซอที่เรียกว่าตรัวในภาษาพื้นถิ่น คือ ซอ ที่มีลักษณะคล้ายซอด้วง กระบอกทำด้วยไม้เนื้อแก่น

มี 3 ขนาดคือซอ หรือตรัวจี้ (ซอขนาดเล็ก) ตรัวเอก(ซอขนาดกลาง) และตรัวหม (ซอขนาดใหญ่) ซออีกประเภทหนึ่งมีลักษณะคล้ายซออู้ เรียกว่า ตรัวอู้ นอกจากนี้ยังมี ซอกระดองเต่า และซอเขาควายนอกจากเครื่องดนตรีประเภทซอแล้ว ยังมี จะเปย หรือตรงกับคำที่เรียกว่า กระจับปี และยังมี อังกูยจ ซึ่งเป็เครื่องดนตรีที่ใช้มอดิต โดยใช้ลมเป่าบังคับเสียงเหมือนเครื่องดนตรีอีสานเหนือที่เรียกว่า หุ่น หีน หรือ จิ้งห่องนันทอง เครื่องดนตรี อีกกลุ่มหนึ่งที่ปรากฏในการบรรเลงในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ได้แก่ การบรรเลง พิณเพียต หรือพิณพาทย์ ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ฆ้องราง ฆ้องหุ่ย กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังได้แก่กลอง ซึ่งมีกลองหลายประเภทอาทิ กลองกันตรึม หรือเรียกตามภาษาถิ่นว่า สะกั่วลันตรึม กลองตุ้มหรือกลองตี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าได้แก่ ปี่อ้อ(เปี้ยออ) ปี่ญ่่นหรือปี่เตี๋ยง ปี่อ้งโกง ปี่ไฉน หรือสโน ปี่เขาความ หรือ เสนงเกลแคน มีปรากฏการเป่าบรรเลงในวัฒนธรรมอีสานใต้ด้วยโดยเฉพาะการร้องเจี๋ยง หรือการเข้ามะมั่วต (แม่่มด) ในการเล่นเรือมมะมั่วต โดยเฉพาะพิธีเข้าทรงมะมั่วต ขณะที่ แม่สะอั้งจะเข้าทรงมีการเข้าผีเข้าทรงโดยใช้เสียงแคนแทนเสียงกันตรึม

ลักษณะการประสมวงของดนตรี อีสานใต้ มีการประสมวง หลายลักษณะ อาทิ วงกันตรึม วงตุ้มโม่ วงมโหรี ส่วนบทเพลงร้องนั้น อีสานใต้้นับว่าเป็นภูมิภาคที่มีความเป็นเอกลักษณ์และมีอัตลักษณ์ ของตนเองในการขับร้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ภาษาถิ่นของตนไม่ว่า ไทย-เขมร หรือ ไทย-ส่วย ต่างมีภาษาที่ใช้โดย มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกับภาษาไทย-ลาวอีสาน ฟังพูดแตกต่างกัน ไม่สามารถสื่อภาษากันได้เลยเนื่องจากมีความต่างในสำเนียงในคำ ในการออกเสียงเรียกว่า คนละภาษากัน ดังนั้น บทร้องจึงแตกต่างกันตามแต่ละวัฒนธรรม ในส่วนของอีสานใต้วัฒนธรรมไทย-เขมร ส่วย มีการขับร้องหลายประเภทได้แก่ เจี๋ยง หรือจำเจี๋ยง มีหลายชนิดคือ เจี๋ยงนระแคว เจี๋ยงชันตู่เจี๋ยงกันตรอบกัย เจี๋ยงตรัว เจี๋ยงเปรย เจี๋ยงจรวง และเจี๋ยงเบริน นอกจากการเล่นร้องเจี๋ยงแล้ว ยังมีการเล่นตรด หรือตรุษ เพลงกล่อม เป็นต้น ส่วนกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ อีกกลุ่มหนึ่งคือ วัฒนธรรม โคราช ยังมีเอกลักษณ์ เฉพาะตนคือ การร้องเพลงโคราช เน้นการขับร้องไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ที่สะท้อนศิลปวัฒนธรรมอันงดงามในภาพรวมของอีสานใต้ได้อย่างครบครัน

เมื่อได้ศึกษาเรียนรู้ สร้างประสบการณ์และค้นพบองค์ความรู้ในภูมิเพลงอีสานเหนือและอีสานใต้แล้วยังมีการต่อยอดองค์ความรู้เป็นการสร้างสรรค์บทเพลง ซึ่งในบริบทของการสร้างสรรค์

บทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตไว้ในการสร้างสรรค์เฉพาะเพลงสำเนียงอีสานเหนือเท่านั้น เนื่องจากข้อจำกัดทางด้านคุณลักษณะเฉพาะด้านวัฒนธรรม ข้อจำกัดของบริบทเพลงเต้ย และกระบวนการวิจัยทั้งหลาย จึงขอนำเสนอเฉพาะบทเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นในชื่อของ ตับตันเพลงเต้ย อันเป็นการนำเสนอ แนวคิด แรงจูงใจ ที่มาของการประพันธ์เพลง จังหวะ ทำนอง รูปแบบคีตลักษณ์ และคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง มีการเสนอ โน้ตเพลงแบบไทยของแต่ละบทเพลง พร้อมการนำเสนอ สื่อ วิทัศน์ ทั้งการขับร้องและบรรเลง โดยมีปรากฏในรูปเล่มเอกสารและสื่อมาพร้อมนี้ ดังนั้นในส่วนต่อไปนี้จะเป็นการนำเสนอบทเพลงสร้างสรรค์และการวิเคราะห์องค์ประกอบของแต่ละบทเพลง ใน ทั้งหมด 10 บทเพลงดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 2 ว่าด้วยการสร้างสรรค์ และการวิเคราะห์บทเพลง

จากการประพันธ์บทเพลง ตับตันเพลงเต้ย ประกอบด้วย เพลงทำนองเพลงหลัก 4 เพลงและทำนองเพลงเชื่อมอีก 6 เพลง มีรายละเอียดดังนี้

เพลงเกริ่นนำเต้ย

ขึ้นต้นด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรี ไทยคือ ซอ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านคือแคน สลับด้วยเสียงบรรเลงเครื่องดนตรีหลายชิ้นในวงดนตรีไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ วงดนตรีพื้นบ้านได้แก่ พิณ แคน และเครื่องจังหวะได้แก่ กลองอีสานและกลองแขก ตะโพน ที่เลือกมาใช้เฉพาะเพลง ฉิ่ง ฉาบเล็ก หลอมรวมเป็นวงดนตรีลักษณะวง พิเศษ เน้นความเรียบง่าย เสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน ไม่อึกทึกครึกโครม ลีลาพื้นบ้านอีสานผสมกันอย่างกลมกลืนกับดนตรีไทย โดยบรรเลงนำในทำนอง ที่ไพเราะสง่างาม และเป็นสัญลักษณ์ในการเริ่มต้นบทเพลงแบบเปิดวง เกริ่นนำ ในลักษณะ ของเพลงบทนำ (Introduction) เพื่ออธิบายเพลงต่อไปในฉบับนี้ร้อยเรียงอย่างต่อเนื่องกันไปให้สอดคล้องกัน

คำร้องของการร้องเกริ่นนำ

โอ้โอ้ย.....อีสานน้อ ...อีสานเอ้ย อีสานเหนือ อีสานใต้ ผองไทยเฮา อักแก่น ไห่
ทั่วแดน สะออนเจ้า ศิลป วัฒนธรรม นำฮาก เหง้า อีสานเจ้า แมนฮักษา เต้อ อีสานฮักษาไว้ บ่ไล่ทิม
แมน.. เบิงແຍ້ງ.... แมนเบิงແຍ້ງอีสานเอ้ย เอย..

(บรรเลงส่งต่อ เพลงในตับ)

1) เพลง ด้นเพลงเต้ย

ไอ้อีสาน เมืองงาม ยามเมื่อเห็น บ้านเมืองเย็น ร่มรื่น ชื่นใจแสน
 (นั้นละนานางนา อีสานงามตาเจ้าเอ๋ย อีสานตางามแท้น้อยาย)
 มีวัดวา อาราม งามทั่วแดน ถวายถน ถวายบูชา สว่างาม
 (นั้นละนานวลนา หวานในใน หัวใจผ่อง หวานในในหัวใจอาย)
 ยอมือนบ ใส่เกล้า ไหว้ขอห้อยแขน กราบสายแนน เนนาใน ฤทัยหวน
 (นั้นละนาอายนา ขอสัญญาว่าจะรัก ขอสัญญาจะรักมัน)
 วันทา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิวาร ดลบันดาล พรประเสริฐ เลอเลิศเอย
 (นั้นละนาเจ้านา ขอเทวอักษาเถิด ขอเทว อักษาเจ้า)

2) เพลง เจ้าพระยามหานทีเต้ย

อันว่าเมืองหลวงนี้ แดนงาม นามระบือ ศิลปวัฒนธรรม ล้ำลือ สื่อสถาน
 (สร้อย) กะจั่งว่าแก้ม เป็น เหว่น ชูเพิ่นคนงามเอ๋ย เขยให้เมืองหลวงเอ๋ย
 หลวงเอ๋ย เขยให้เมือง หลวงเอ๋ย
 เจ้าพระยา ไหล เลี้ยว ไหลเอื่อยสู่ธาร ชุบชีวาร ผ่านนที ศรีนคร
 (สร้อย) กะจั่งว่าแก้มอ่อนอ่อนซอมน้ำเจ้าพระยา อย่าได้ป่าให้น้องคองอ้าย
 แต่ผู้เดียว ผู้เดียว คองอ้ายแต่ผู้เดียว
 ดิกลองน้ำ ตุ่มเตือะ ตุ่มเติน น้องอยากเ็น เอาอาย มาเคียงฮ่วมฮวมหมอน
 (สร้อย) กะจั่งว่ากาเหว่านอนอยากซอมนบ่อนเพิ่นน้ำเด ผมเจ้าเพ กางเอย... กางเอย ผมเจ้าเพกาง
 เอย
 พร้อมว่าแล้ว สิลอยล่อง กระแสสินธุ์ ลินนที ฟาดฟ่อง ตีต้องตะลึงชัน
 (สร้อย) กะจั่งว่า เกี้ยวกันก่อนมาซอ نگักอยู่ในหนอง หล่า ลา ลา ลา ลา
 ลา หล่า ลา ลา ลา หล่า ลา นั้นละนาอายเอย ลา หล่า ลา นั้นละนาอายเอย

3) เพลงลำอีสานเต้ย

อ้ายเอ้ย ไผ ว่า เมืองอีสานฮ้าง อยากจุ่งแขน เฝิ่นไปเบ้ง ศิลปวัฒนธรรม หยั่งใจโก้ ละ
แมนสิฮ้างว่าจิงได้

4) เพลง ลำเลิง เต้ย

มา มาอ้าย ละ มา น้องจะพาไปเที่ยว อีสาน	ไซผญา ใส่แคนแอ่นเต้ยโขง เต้ยพม่า
สายลมที่เคยพัดต้อง เสียงกลอง ดังตึงเต็ง	ตึงเต๊ะๆตึงเต็ง ตึงเต๊ะๆตึงเต็ง
ละเสียงแคนเนิ้งแจ้นแล่นแจ้น	แจ้นแล่นแจ้นแล่นแจ้แล่นแจ้นๆ
คณิงอ้ายแต่ผู้เดียว	คณิงอ้ายแต่ผู้เดียว ละแต่ผู้เดียว(คณงามเอ้ย)
ฟังเสียงขอ อ้ออ้ออ้อ อ้ออ้อออก	อ้ออ้อออกอ้ออ้อ อ้อ อ้อ
ละสิเตี้ยวมโหรี	อ้ออ้ออ้ออ้ออ้ออ้อ มณิพันจิง (หยวกๆๆๆ)
โหวด วิโหว่ โหววิโหว	โหว โหวๆๆวิโหวดๆๆ
เสียงโหวดอ้ายหากมวนหลาย	โหวดวิโหวโหวดโหวดวิโหวด
เสียงพินอ้าย ดังมาโดดโดง สะโดดโด่ๆโดดโดง ตะติโดง ได้ดติโดง ตะติโดงๆ	
ออนซอนแต่น้อเสียง	
เสียงหยิ่งน้อ ดัง เตาะ น้า น้า เตาะน่าน้า	หนุ่งหนิง ปุงปิง ป้องลาง ป้องลางๆ
ใจน้องบัดแกว่งไกว	มวนเอ้ยไอ้ โอ้ย ๆๆๆมวนหลาย

5) เพลงสร้อยดั่งหวายเต้ย

คั่นอ้ายเป็นจังหวาสีชมพูเจ้าจิงวา	คั่นแมนตอกมัดกล้า
ดำนมาแล้วเหยียบใส่ตมๆๆ	อ้ายพี่คณงามนี้เอ้ย คณงามเอ้ย
ยามเมื่อลมพัดต้อง หลงฮ้องกะพองคาง	อยู่ผู้เดียว ..แต่น้อ ..นอ

6) เพลงสุดแสนโสกาอาทรุเต้ย

ท่ามกลางความเหงา เศร้าโสกา เดียวดาย	พรมพรั่ง พริ้วพราย ร้ายร้ายอารมณ์
สุดแสน ชื่นชม (ดนตรีสอดทำนอง)	อกซ้าตรอมตรม(ดนตรีสอดทำนอง)

กล่ำกลิ่น ผืนข่ม ฤทัย ร้าวราน

กล่ำกลิ่นผืนข่ม ฤทัยร้าวราน

7) เพลงหงอนขบา ถลาลม เตี้ย

มิดสนิท เงียบสงัด รันทดท้อ

เมื่อขาดต่อ สานสายใย ดั่งไฟผลาญ

เคยแนบชิด ชื่นจิต มิเว้นवार

กลับสะท้าน สะเทือนใจให้โศกา

อนิจจา ครารัก มาพลัดพราก

จำใจจาก ดวงจิต คิดสลาย

โอ้หัวใจ ดวงนี้ พลี กลับกลาย

ชีพวงววย มิคลายสิ้น ถวิลเธอ

8) เพลงว่าดอกมันปาเตี้ย

ดอกเอ๋ย เจ้าดอกดอกเอ๋ย เอ๋ย เจ้าดอก มันปา เจ้าดอกเจ้าดอกมันปา

งามสิสรสุดพรรณนา นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮ้อย

9) เพลงลำลาเตี้ย

เอ้า ลาละเด้ออ้ายลาไปก่อนเดอ ขอให้เธอโชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแต่เธอ

ขอให้เธอมีความสุขใจ จากอีสานสั่งลาๆ ขอลาไปก่อนเด้อ ขอลาไปก่อนหนา

จำจากจำลาจำใจจำจร จำจากจำจรจำใจจำลา จำจากจำใจจำจรจำลา

คันไถลคันไถลกันเด่ๆ อัจจรรยใจได้ เสียงเพลงยังอยู่

ให้ช้อยกันชูให้ช้อยกันชู เชิดชูไว้ ให้ลูกหลาน

ออนซอนกันหนาสัญญากันไว้ สะออนกันหนาเบิ่งແຍ້ງกันไว้

บ่หลงบ่ไถกันเด้อ บ่หลงบ่ไถกันเด้อ กันเด้อกันเด้อ หนอกันเด้อ

เดื่อนางเดอ เดื่อนายเดอ เด้ออ้ายเดอ.....เด้อเด้อ ชายเอย

โดยที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงขึ้นทั้ง 10 เพลงทั้งเนื้อร้องและทำนองผ่านกระบวนการวิจัยแบบ
สร้างสรรค์ ตรวจสอบคำร้อง และทำนอง มีการจัดทำ ทำนองเดโม (Demo) หมายถึงเสียงตัวอย่าง
นำไปจัดทำบทเพลงขั้นสุดท้ายและตรวจสอบตามกระบวนการอีกครั้ง ปรับปรุงแก้ไข แล้วจึงนำมา
วิเคราะห์แต่ละบทเพลง ผลการวิเคราะห์ เพลงทั้งหมดมีผลสรุปของรายละเอียดดังต่อไปนี้คือ

- 1) ที่มาของบทเพลง
- 2) บทประพันธ์
- 3) จังหวะ
- 4) ทำนอง
- 5) เสียง
- 6) รูปแบบคีตลักษณ์
- 7) คุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

เพลงที่ 1 เพลง เกริ่นนำเต้ย

เป็นทำนอง เริ่มต้น ด้วยจุดประสงค์ที่ต้องการเปิดนำ ให้เห็นองค์รวมของเพลงทั้งฉบับว่า จะกล่าวถึงความหมายความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมดนตรีของอีสาน โดยมีจังหวะทำนอง เสียงแบบไทย ในระบบ 5 เสียงเต็ม (Pentatonic) ในรูปแบบคีตลักษณ์ แบบทำนองท่อนเดียว ท่อน A โดยบันทึกโน้ตไทยประกอบในการบรรเลง ของเครื่องดนตรีไทยและพื้นบ้านประสมวง

เพลงที่ 2 เพลงต้นเพลงเต้ย

เป็นเพลง ลำดับสองของฉบับนี้ โดยมีจุดประสงค์ ให้ได้ขึ้นต้นตัวเพลงหลักแบบไทยที่มีเพลงต้นเพลงถึงในฉบับต้นเพลงเต้ยนั่นเอง นอกจากนี้ยังมีจุดประสงค์เพื่อบรรยายถึงความสวยงามของอีสานที่มีศิลปวัฒนธรรมอันงดงาม และมีเนื้อหาที่จะเชิญชวนแขกผู้มาเยือนให้ได้รับความรัก ความอบอุ่นและเพลิดเพลิน และยังได้รับพรอันประเสริฐ ซึ่งถือเป็นการ ไหว้ครู และขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วย อันเป็นขนบในการแสดง เปิดตัว ไหว้ครู และขอพร เพื่อได้รับอานิสงฆ์แห่งความดีงามต่อไป

ส่วนองค์ประกอบทางด้านดนตรี ผู้สร้างสรรค์ ได้ออกแบบให้ขึ้นเพลงที่มีคำสร้อยของเพลงแบบสั้นๆ คู่เสียงคู่ทำนอง อันชวนเงื่อนไวดูด้วยการอิงทำนองที่มีชื่อว่า ทำนองเต้ยธรรมดาไว้อย่างมีนัย ดังนั้นเพลงนี้จึงเป็นเพลงจังหวะปานกลาง ทำนองเรียบอย่างสง่าเพื่อนั้นให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้วิธีทกลองที่เรียกว่าหน้าทับแบบอีสาน รูปแบบเพลงจะมี 4 ท่อน

เพลง ร้องทำนองเดียว แต่ละท่อนจะมีสร้อยในรูปแบบคีตลักษณ์ ท่อน A 1 (a1).... A2 (a2)A3 (a3)....A4 (a4) ดังปรากฏไว้ที่โน้ตไทยด้วย

เพลงที่ 3 เพลงเจ้าพระยามหานทีเตย

เป็นเพลงลำดับที่ 3 ที่ผู้สร้างสรรค์ ต้องการนำเสนอเนื้อความหลักของเรื่อง โดยอาศัยและอิงทำนองตอนขึ้นต้นจากเพลง เตยโขงซึ่งเป็นเพลงที่ถือว่าเป็นแบบของการลำเตยและนิยมนำมาบรรเลงกันเป็นอย่างมาก จึงได้นำทำนองเตยโขงมาร้องนำจั่วหัวของเพลง ก่อนจะเข้าเนื้อหาและลีลาแบบอีสาน โดยกล่าวถึงเนื้อหาของแม่น้ำเจ้าพระยาที่ซ่อนความหมายไว้ในชื่อเพลงเพื่อให้รู้ว่ามี ความเชื่อมโยง ของการใช้ชื่อเพลงที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำ คือ แม่น้ำโขงที่ปรากฏในชื่อเพลง จึงได้ตั้งชื่อว่า เจ้าพระยาในเพลงนี้ ส่วนการเชื่อมโยงของทำนองนอกจากจะใช้ท่อนแรกของเพลงเตยโขงมานำ โดยเปลี่ยนการร้องแบบอีสานมาเป็นการเอื้อนแบบไทยกลางน่าจะถือเป็นเสน่ห์อันงดงามของเพลง สอดคล้องกับที่ใช้คำว่า เพลงดับ ถือได้ว่าเป็นจุดนำทางให้สามารถไขปริศนาให้เห็นที่มาของเพลงได้ นอกจากนี้ เพลงยังมีอัตราจังหวะรูกะใจ โดยเฉพาะมีสร้อยเพลงที่มีความไพเราะ และเลือกใช้ภาษา ดั้งเดิมของอีสานอย่างลงตัวของทั้ง 4 ท่อนเพลง โดยมีรูปแบบคีตลักษณ์ เป็น ท่อน A 1 (a1).... A2 (a2) A3 (a3)..... A4 (a4) ดังปรากฏไว้ที่โน้ตด้วย

เพลงที่ 4 เพลงลำอีสานเตย

เป็นเพลงในอันดับที่ 4 ที่เป็นทำนองสั้น นำมาบรรเลงเชื่อมต่อจากเพลงหลักจาก เจ้าพระยามหานที ไปสู่เพลงลำเลิงเตย โดย คำร้องจะใช้คำพญา แบบอีสานมาตั้งวางไว้เพื่อเตือนใจ และให้ความหมายว่า เป็นบ้านเมืองที่มีศิลปวัฒนธรรมที่ยังคงไว้ไม่ให้สูญหาย ดังนั้นในทำนองสั้นๆ เพื่อเชื่อมต่อในลักษณะ ของดนตรีตะวันตกที่เรียกว่า บริดจ์ (Bridge)นี้ จึงสามารถ แสดงการต่อเนื่องของเพลง เข้าสู่เพลงหลักต่อไป ในเพลงนี้จึงมีรูปแบบทำนองเดียว ท่อน A และมีโน้ตเพลงประกอบ

เพลงที่ 5 เพลงลำเลิงเตย

เป็นเพลงอันดับที่ 5 ที่ผู้สร้างสรรค์มีความตั้งใจที่จะให้มีลีลาซุ่มเสียงแบบเตยพม่า เพราะตระหนักดีว่า ถ้าจะพูดถึงทำนองเตยแบบอีสาน จะมองข้ามเพลงนี้ไปไม่ได้ จึงหาชื่อที่จะ

เทียบเคียงคำว่าเต้ยพม่า จึงไปเลือกใช้คำเป็นนัยว่าคือพม่า ที่เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เมาะลำเลิง จึงนำมาตั้งชื่อเพลงว่า เต้ยลำเลิง และปรับให้เอาเต้ยมาไว้ท้ายเหมือนเพลงอื่นๆในฉบับนี้ จึงให้เพลงนี้ว่า ลำเลิงเต้ย เป็นแรงจูงใจที่จะใช้เพลงเต้ยพม่ามาเทียบเคียง ด้วยความที่เป็นเพลงดั้งเดิมที่มีความสนุกสนาน จึงสะท้อนเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆที่เป็นเครื่องดนตรีหลักของอีสาน ได้แก่เสียงกลอง เสียง แคน เสียงซอ เสียงโหวด เสียงพิณ และเสียงโปงลางเพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรีเหล่านี้ในเสียงเพลงนี้โดยเน้นความสนุกสนานเพลิดเพลินแบบทำนองเพลงอีสาน ประกอบกับแสดงน้ำเสียงเครื่องดนตรี ที่มีความโดดเด่นแสดงอัตลักษณ์ออกมาอย่างชัดเจนในทำนองอีสาน รูปแบบลักษณะของเพลงจึงเป็นเพลง 4 ท่อนเพลง ใส่ลูกเล่นในแต่ละท่อนด้วยลักษณะของเสียงดนตรี ทั้งนี้ มีโน้ตไทยประกอบ

เพลงที่ 6 เพลงสร้อยดั่งหว่ายเต้ย

เพลงนี้ เป็นเพลงในอันดับที่ 6 ในฉบับ ถือเป็นทำนองเพลงที่เชื่อมต่อเท่านั้น จึงเป็นทำนองประโยคและข้อความสั้นๆ ที่มีจังหวะเรียบๆ อารมณ์เพลง ตัดพ้อต่อว่า โดยนำทำนองเดิมมาจากเพลงลำดั่งหว่าย ที่มีความไพเราะ ของทำนองในตัวเพลงอยู่แล้ว เมื่อมาอยู่ในบริบทนี้จึงให้ชื่อว่า สร้อยดั่งหว่าย เพราะว่าตัดมาใช้เพียงวรรคเดียวแล้วก็แต่งเพิ่มเติมตามอีกวรรคหนึ่งให้จบทำนองต่อท้ายกัน จังหวะจึงไม่กระแทกกระทั้น รูปแบบ คีตลักษณ์ เป็นท่อนเพลงเล็กๆ สั้นๆ กระทัดรัด แต่คำที่นำมาใช้ หรือบทขับร้องนั้นได้แสดงออกให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ในการเห็นคุณค่า ไม่เหยียบย่ำ และทิ้งช่วงในความรักอันยิ่งใหญ่เพื่อต่อเชื่อมการน้อยอกน้อยใจ ตัดพ้อต่อความรัก จนถึงอารมณ์เศร้าในเพลงถัดไป

เพลงที่ 7 เพลงสุดแสนโศกาอาดูรเต้ย

เพลงอันดับที่ 7 นี้ จะเป็นเพลงนำสำหรับปรับอารมณ์ จากความสนุกสนาน ในเพลงก่อนหน้านี้มาสู่อีกอารมณ์หนึ่งที่แตกต่างกันคือเพลงเศร้า แต่เศร้าแบบหวานๆ โศกา อาดูร อย่างสุดแสนจะเดียวดาย บทเพลงจึงต้องส่งต่ออารมณ์ที่เศร้าโศกเสียใจ อาลัยอาวรณ์ จึงนำขออุ้มบรรเลงประกอบทำนองให้เศร้าสร้อย จังหวะจะเชื่องช้า เนิบนาบ ทำนอง ให้ความรู้สึก เศร้าหมองระทม ถ้าเทียบในการเลือกใช้เสียงควรจะเป็นระบบเสียงในทางไมเนอร์ (minor) รูปแบบคีตศิลป์ เป็น เพลงท่อนเดียว แต่มีลักษณะ ประทับใจในการคิดประพันธ์เพลงนี้ คือช่วงสอดทำนองดนตรี เพื่อตอกย้ำ

ความอาทร และถือเป็นวิธีการ คือเทคนิคที่สำคัญในการสะท้อนอารมณ์ เปรียบเสมือนการย้าจังหวะ และทำนองรอกการสะอีกสะอื่น จึงสามารถสร้างบรรยากาศแห่งความโศกเศร้าเพิ่มมากขึ้น

เพลงที่ 8 เพลงหงอนชบาถลามเต้ย

เป็นเพลงในอันดับที่ 8 ในฉบับนี้ โดยมีที่มาที่น่าสนใจและประทับใจมากเพลงหนึ่งของ ผู้ประพันธ์เพลง ตามเนื้อหาของเพลงในฉบับ พอมาถึงจุดนี้ จะเป็นเพลงในอารมณ์ โศกเศร้าเสียใจยิ่ง นักของการจากไปของผู้เป็นที่รัก ความรู้สึก วังเวง เจ็บปวด ท่ามกลางความมืด ความรันทดใจทั้งไว้ แต่รอยอาลัย ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้คำที่เรียบง่ายไม่มีสำบัดสำนวนอะไรมาแต่ทว่า เปี่ยมไปด้วยความจริงใจ ในคืนแห่งความสะเทือนใจ อ้างว้างเปล่าเปลี่ยวระคนกับการหวนคำนึงถึงความหลังเมื่อครั้งอดีต ที่เคยแนบชิดซึ้งจืดมิเว้นวาย มากลั้บกลายคลายสวาทอนาใจ แม้ความรักนี้ไม่ประสบผลแห่งการได้ร่วมชีวิตกัน แต่หัวใจดวงนี้ยังรัก เทิดทูนบูชา ตราบชีวาวยมิลายสิ้นถวิลเธอ นับว่าเป็นคำที่เรียบง่ายแทบทุกคำ ไม่ซับซ้อนและไม่ต้องแปลความหลายซ้ำหลายซ้อน แต่กินใจและมีคุณค่าสำหรับผู้ประพันธ์ ที่กลั่นออกมาจากใจ

ดังนั้นทำนองเพลงนี้จะค่อนข้างอ่อนไหวหลายประการ อาทิ ในเพลงไทยเดิมจะมีเพลง นกขมิ้น ผู้ประพันธ์จึงต้องการซ่อน ความเป็นนกไว้ด้วย ทั้งนี้ ตัวทำนองเพลงนี้ มาจากเพลงนกไทรบินข้ามทุ่ง เมื่อต้องการเทียบเคียงเพลงนี้ออกมาสู่อารมณ์แบบของดนตรีไทย จึงเลือกหาคำมาแทนคำว่า นกไทรในภาษาอีสานได้ว่า ภาษาไทยกลางเรียกนกชนิดนี้ว่า หงอนชบา จึงหาคำมาต่อให้มันวนขึ้นเห็นอาการกลาบินของนกให้บินต่ำลงมาคล้ายนกปีกหักถลาลงดิน เช่นนั้น จึงได้ชื่อว่า เพลง หงอนชบาถลามเต้ย และเพลงเดิม คือนกไทรบินข้ามทุ่งนั้นเป็นเพลงที่น่าประหลาดใจที่สามารถสร้างได้หลายอารมณ์ เพราะหากนำไปบรรเลงแบบรุกร้าใจจะได้ถึงอารมณ์ที่สนุกสนาน แต่หากมาลงใส่ จังหวะที่ช้า เนิบนาบนุ่มนวล สามารถเข้าถึงอารมณ์แห่งความโศกเศร้าได้อย่างดงามมากทีเดียวซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองใช้ในความหลากหลายทั้งจังหวะและทำนองเพลง ส่วนรูปแบบคีตลักษณ์ ถือเป็นเพลงทำนองเดียว มี 4 ท่อน นับเป็นท่อน A ที่ขับร้องและบรรเลงในทำนองเดียวกันทั้ง 4 ท่อน เพลง ตามการนำเสนอในโน้ตเพลง

เพลงที่ 9 เพลง ว่าดอกมันปาเต้ย

เป็นเพลงในลำดับที่ 9 ที่ใกล้จะจบฉบับนี้แล้ว เมื่อเทียบเคียงกับเพลงไทยเดิมของเรามาจะมีเพลงนกขมิ้น แล้วออกทำนองว่าดอกมาต่อท้ายเป็นสัญลักษณ์ แห่งการอำลาอาลัย และเพื่อให้การว่าดอกในเพลงนี้ที่จะไปต่อท้ายลงจบเพลงฉบับนี้ จึงได้นำทำนองเพลงสั้นๆของการว่าดอก แต่ปรับให้มีสำเนียงอีสานและสำเนียงแบบเพลงลาวมาใช้เป็นสัญลักษณ์ ด้วยการว่าดอก มันปา มีชื่อตามภาษาไทยกลางว่าดอกกันเกราที่ ถือเป็นไม้มงคล และมีความหมายทั้งการบูชาพระ การเข้านาค นับว่า การลงท้ายของเพลงน่าจะมีความศักดิ์สิทธิ์ มีความหมายไปในทางการเคารพบูชา อวยพรอำลา จึงได้ใช้ทำนองการว่าดอกมาเชื่อมไปสู่เพลงลา จึงให้ชื่อเพลงนี้ไว้เต็มข้อความจากการว่าดอกของทางไทยว่า ว่าดอกมันปา โดยใช้ภาษาอีสานแบบที่ไม่มีคำควบกล้ำว่า ว่าดอกมันปา มีเพียงท่อน A แบบสั้นเท่านั้น

เพลงที่10 เพลงลำลาเต้ย

นับเป็นเพลงสุดท้ายของเพลง ตั้บตันเพลงเต้ย ที่มีจุดประสงค์ในการอำลาอาลัย โดยปรับปรุงทำนองอย่างผสมผสาน แบบเต้ยลาในลีลาของอีสาน แต่หากมีการใช้วิธีการและลีลาแบบล้อเลียนเต้ยลาอยู่พอสมควรในหลายๆจุด ที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของเพลงนี้ คือมีการเล่นคำ เล่นความ เล่นเสียง เล่นสำเนียงในหลายๆคำ อาทิ ขอให้เธอ โชคดีมีชัย ขอให้ชัยโชคดีแต่เธอ หรือท่อนที่ว่า จำจากจำลาจำใจจำจร จำจากจำจรจำใจจำลา จำจากจำใจจำจรจำใจ ถือเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ให้เห็นความงดงามของภาษาไทย ปนกับคำอีสานในช่วงท้ายที่มีความหมายมากในเพลงนี้เพราะการเกริ่นในเพลงแรกเปิดประเด็นไว้ถึงการรักษา อนุรักษ์ ศิลปวัฒนธรรม จึงพยายามจะเชื่อมโยง ความสัมพันธ์มาสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลงนี้ว่า

คันไถลคันไถลกันเต๋อ อัศจรรย์ใจเต๋อ เสียงเพลงยังอยู่
ให้ชอยกันชูให้ชอยกันหยู่ เชิดชูไว้ ให้ลูกหลาน
ออนซอนกันหนาสัญญากันไว้ สะออนกันหนาเบิ่งແຍ້ງกันไว้
บ่หลงบ่โลกันเต๋อ บ่หลงบ่โลกันเต๋อ กันเต๋อกันเต๋อ หนอกันเต๋อ
เดื่อนางเดอ เดื่อนายเดอ เดื่ออ้ายเดอ....เดื่อเต๋อ ชายเอย

อภิปรายผล

จากการวิจัย และสร้างสรรค์ “บทเพลง สำเนียงภาษา ดับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน” ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า หาคำความรู้ตามกระบวนการวิจัยเพื่อให้ได้คำตอบในประเด็นวิจัย 2 ประเด็นคือ ส่วนที่ 1 การศึกษาภูมิเพลงอีสาน ซึ่งได้ทำการศึกษาวิจัยทั้งใน บริบทดนตรีอีสานเหนือและอีสานใต้อย่างกว้างขวางและลุ่มลึก เพื่อหาอัตลักษณ์ และองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีในแต่ละแ่งมุม จนสกัดออกมาเป็นองค์ความรู้ที่มีระบบระเบียบ มีขั้นตอนของระบบนำเสนอข้อมูล อีกส่วนหนึ่งที่ได้ทำการศึกษาวิจัย เป็นส่วนสำคัญในส่วนที่ 2 เป็นการนำความรู้ที่สกัดออกมาจากส่วนที่ 1 มาต่อยอด ผสมกับแนวคิด แรงจูงใจ ประสบการณ์ ความคุ้นเคย ความประทับใจ กลับออกมาเป็นบทประพันธ์ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้กำหนดเอาไว้ว่าจะประพันธ์เพลงให้มีลักษณะของเพลงดับเทียบเคียงกับเพลงดับตันเพลงดั้งในทางไทยเดิม โดยเลียนซื่อบางส่วนจากดับตันเพลงดั้งไปเป็นดับตันเพลงเต้ย เพื่อให้มีเป้าหมายที่สำคัญในการที่จะนำไปเป็นแนวทางของการเริ่มต้นการฝึกการขับร้อง โดยได้ประพันธ์ขึ้นทั้งหมด 10 เพลง ในลีลาของสำเนียงอีสานผสมผสานแนวเพลงไทยเดิมทั้งนี้ ได้กำหนดชื่อบทเพลงขึ้นให้ชื่อว่า เพลงเกริ่นนำเต้ย เพลงตันเพลงเต้ย เพลงเจ้าพระยามหานทีเต้ย เพลงลำอีสานเต้ย เพลงลำเลิงเต้ย เพลง สร้อยตั้งห้วยเต้ย เพลงสุดแสนโศกาอาทรเต้ย เพลงหงอนขบาลาถมเต้ย เพลงว่าดอกลั่นปาดเต้ย และเพลงลาลาเต้ย โดยได้ใช้แรงจูงใจ แรงบันดาลใจอย่างสูงยิ่งที่สามารถสร้างสรรค์บทเพลงจากความรู้ที่ได้สั่งสมมาและการเรียนรู้จากการศึกษาค้นคว้าวิจัย แล้วได้นำบทเพลงมาวิเคราะห์ทั้ง ประวัติที่มาของเพลง รูปแบบการประพันธ์ จังหวะ ทำนอง เสียง รูปแบบคีตลักษณ์ และคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลง

ผลการวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงครั้งนี้ มีความสอดคล้อง เชื่อมโยงกับองค์ความรู้ และแนวคิดของธิตี ทศนกุลวงศ์ ได้มีการบันทึกไว้ว่า

“ การประพันธ์เพลงต่างๆ ของคีตศิลปินนั้น หากผู้ใดมีความคุ้นเคยกับบทเพลงกลุ่มใดเป็นพิเศษ มีความนิยมชมชอบในการฟังการบรรเลง หรือการขับร้อง จนมีความเชี่ยวชาญ ชำนาญในกลุ่มเพลงเหล่านั้น ทำให้เมื่อแต่งกระทั่ง กระสวน ทำนองหรือสร้างประโยคเพลงขึ้นใหม่ บทเพลงที่ตนนิยมชมชอบนั้นก็จะมีปรากฏบันไดเสียงที่คล้ายคลึงกันขึ้นมาหรือมีความคล้ายคลึงบันไดเสียงในลักษณะ

เดียวกัน ซึ่งปรากฏการณ์นี้เรียกว่า ประสบการณ์สุนทรียะ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเพลงที่มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งอาจเกิดจากศิลปินคนเดียวกันสร้างขึ้นหรือศิลปินที่ได้ยินได้ฟังหรือเคยบรรเลงมาก่อนสร้างตามมาภายหลังบทเพลงที่คล้ายกันนั้นจะใช้ลูกตกเสียงปลายประโยคสัมผัสกับประโยคถัดไป เหมือนฉันทลักษณ์ การประพันธ์ทางร้อยกรองวรรณศิลป์ โดยพบว่าปลายประโยคสัมผัสกันด้วยเสียงที่เป็นชั้นคู่ที่เหมาะสมลงตัวกัน อาทิเป็นคู่ 8 คู่ 3 คู่ 4 เพอร์เฟกต์ คู่ 5 เพอร์เฟกต์ หรือคู่ 6 ของประโยคก่อนหน้าซึ่งเมื่อพิจารณารบเพลงของมโหรี จะพบว่า การประพันธ์หรือบทเพลงที่นำมาร้อยเรียงต่อกันมีการใช้คู่เสียงตามหลักการสวณะศาสตร์ (Acoustic) ทั้งสิ้น”

นอกจากนี้ยังมีความสอดคล้องกันในการเลือกใช้จังหวะซึ่งเพลงดับตันเพลงเต้ยได้ใช้จังหวะแบบอีสาน เนื่องจากลีลาเพลงส่วนใหญ่มีสัมผัสเสียงสำเนียงที่เป็นอีสานทั้งเนื้อหา และคำที่นำมาใช้มีทั้งที่เป็นบทพญา บทโวหาร บทสุภาษิตเปรียบเปรย ส่วนทำนองนั้น ยึดถือทำนองเดิมของบทเพลงสำเนียงอีสาน อาทิ ทำนองเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยลา และสำนวนเพลงอื่นๆทั้งรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบร่วมสมัยตลอดจนสำเนียงแบบไทยเดิมมาเติมความมีอารมณ์สที่ผสมผสานของสองวัฒนธรรม จึงกล่าวได้ว่าบทประพันธ์นี้ได้ยึดหลักแนวคิดและการเรียนรู้ และจากท่านปราชญ์ทางดุริยางคศิลป์ไทยที่ท่านได้วางแนวทางในการประพันธ์ ไว้ให้ได้ศึกษา ดังข้อความว่า

มนตรี ตราโมท ได้ให้ทรรศนะในเรื่องของ หน้าทับปรบไก่เพิ่มเติม มีใจความโดยสรุปว่า

“ในระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงไทยมักจะประพันธ์เพลงโดยยึดหลักการของหน้าทับเป็นปฐม หรือกล่าวว่า การประพันธ์เพลงไทยต้องประพันธ์สำนวนทำนองจากการพิจารณาโครงสร้างจังหวะหน้าทับเป็นหลัก เนื่องจากบทเพลงไทยมี 3 ประเภทใหญ่ๆ คือ

- 1) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับปรบไก่
- 2) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอย
- 3) เพลงที่ประพันธ์โดยใช้หน้าทับภาษาต่างๆ

มนตรี ตราโมท อธิบายเป็นหลักการมีใจความสำคัญว่าการประพันธ์เพลงไทยมีทั้งการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ และประพันธ์ต่อจากที่มีประพันธ์ไว้แต่เดิม โดยศิลปินพิจารณาสำนวนการ

ประพันธ์ และมีข้อสังเกตว่าหน้าทับปรบโก่ที่ตีหนึ่งคำรบ หมายถึง จังหวะนับจังหวะของเพลง ๑ จังหวะ เมื่อจะแต่งเพลงต่อหรือเพิ่มเติมจากของเก่าจึงใช้หน้าทับปรบโก่ หรือหน้าทับอื่นๆ ประกอบบทเพลง ก็จะทราบว่าเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมา มีท่อนละกี่จังหวะ ในแต่ละอัตราที่มีจังหวะ เช่น เพลง....นี้เป็นเพลงอัตราจังหวะ ๓ ชั้น มี ๒ ท่อน แต่ละท่อนมี ๔ จังหวะ หน้าทับปรบโก่ เป็นต้น”

นอกจากงานวิจัยนี้ได้เชื่อมโยง สัมพันธ์กับแนวคิดปราชญ์ทั้งสองท่านแล้วยังสอดคล้องกับแนวคิดของ นักวิชาการรุ่นใหม่ ดร.ศราวุธ โชติจรัส ที่ได้ทำการวิจัยกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านสมัยนิยม ดังนี้

แนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงอีสานสมัยนิยม พบว่า มีความเป็นเอกลักษณ์ของแนวทางการประพันธ์เพลง ดังนี้ 1) ท่อนแรก ขึ้นต้นบทเพลงต้องโดนใจการโปรยหัวข้อคำหรือถ้าเป็นความเรียงก็คือตัวบทนำ ด้วยคำร้องหรือประโยคคำภาษาอีสาน มีความน่าสนใจตั้งแต่เริ่มแรก และโดนใจผู้ฟังด้วยคำร้องหรือประโยคเด็ด ๆ แต่ถ้าหาประโยคเด็ด ๆ ไม่ได้ก็ต้องใช้ทำนองขึ้นมาอุ่มเนื้อร้องให้ไปด้วยกัน ทำให้คนฟังสนใจตั้งแต่เริ่มแรก 2) ท่อนสอง คือ การขยายความจากท่อนแรก เนื้อหาต้องคมชัด การเดินเรื่องให้คนฟังเห็นภาพ หรือเรียกว่าให้มีกลิ่นของเพลงเพื่อให้คนฟังจินตนาการได้ว่าเพลงกำลังพูดถึงอะไรอยู่ เช่น ถ้าเป็นชนบทก็ต้องมีฉากเถียงนาทุ่งข้าว ทุ่งหญ้า ถ้าเป็นเรื่องหนุ่มสาวต้องมีฉากบันไดเลื่อนหรือสิ่งที่มีอยู่ในห้างสรรพสินค้า ถ้อยคำเหล่านี้ต้องมีในเพลงเพื่อให้คนฟังนึกภาพออก ประหยัดคำไม่วกวน คือ การตัดคำฟุ่มเฟือยออก ถ้อยคำที่ใช้แทนตัวผู้หญิงอย่าง เนื้อเย็น เนื้อทอง ทรมานวัย ที่หยิบมาใช้อย่างเกินความพอดี ทำให้เปลืองเนื้อที่โดยเปล่าประโยชน์ 3) ท่อนสาม คือ ท่อนแยก ซึ่งเปรียบเหมือนท่อนส่งอารมณ์ การใช้คำภาษาไทยให้คุ้มค่า โดยเฉพาะคำใน “ภาษาไทยอีสาน” ทำให้บทเพลงที่สร้างสรรค์เห็นผลชัดเจนขึ้น ท่อนแยกนี้มีความสำคัญมากเพราะทำให้ผู้ฟังจดจำบทเพลง ทำให้คนฟังนึกว่าเป็นเพลงของเขา ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเป็นเพลงนั้นเป็นเพลงแทนตัวเขาได้พร้อมทั้งสอดประสานทำนองลายพื้นบ้านอีสานผสมผสานกับแนวคิดสมัยใหม่ที่ไพเราะและสนุกสนาน เนื้อเพลงคมชัดด้วยการเล่าเรื่องเห็นภาพ หรือให้มีรสกลิ่นของบทเพลง เพื่อให้คนฟังเกิดจินตนาการตามการประหยัดคำไม่วกวน ทำให้คนฟังรู้สึกเห็นภาพวิถีชีวิตสังคมอีสานปัจจุบัน 4) ท่อนสุดท้าย อาจสรุปเป็นคำตอบที่ชัดเจน หรือหากคำตอบไม่ได้ต้องทิ้งเป็นคำถามเอาไว้ มีความสำคัญในแง่ของการรับลูกส่งจากท่อนแยก เพื่อให้งานสมบูรณ์พร้อมจบเรื่องราว

ประทับใจ อาจสรุปเป็นคำตอบที่ชัดเจน หรือหากคำตอบไม่ได้ต้องหึงเป็นคำถามเอาไว้ จากหลักการนี้ ได้นำมาร้อยคำให้คล้องจองกัน ให้จำง่าย โดยใช้หลักการสำคัญที่ทำให้บทเพลงอีสานไพเราะน่าฟัง

ด้วยแนวคิด แรงบันดาลใจที่มีความเชื่อมโยงและสอดคล้อง ของงานวิจัยที่สามารถสะท้อน การสร้างสรรค์บทเพลงผสมผสานสำเนียงเพลงไทยเดิมและไทยอีสาน จนเกิดเป็นเพลงสำเนียงภาษา ดับตันเพลง

เตี้ยจากภูมิเพลงไทยอีสาน ดังที่ได้นำเสนอไว้ในงานวิจัยนี้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1.1. ควรมีการทำวิจัย สร้างสรรค์ การประพันธ์เพลงผสมผสานบทเพลงอีสานใน บริบทอื่นๆทั้งที่เป็นบริบท อีสานดั้งเดิม และอีสานร่วมสมัย ทั้งอีสานเหนือและอีสานใต้ ใน หลากหลายรูปแบบ ของบทประพันธ์ เพื่อทำให้เกิดองค์ความรู้ที่กว้างขวางและลุ่มลึกในความเป็น เฉพาะทาง ปรากฏ ความเป็นเอกลักษณ์ และมีเอกลักษณ์ ของบทเพลงในความหลากหลายทาง วัฒนธรรม อันจะนำไปสู่การตระหนักรู้ของคนในแต่ละวัฒนธรรม

1.2. ควรมีการสร้างองค์ความรู้ใหม่นอกจากการวิจัยสร้างสรรค์แล้ว ควรมีการ สนับสนุน ให้ มีการเผยแพร่องค์ความรู้ให้เกิดขึ้นอย่างหลากหลายรูปแบบ ทั้งนี้เพื่อเป็นการส่งเสริม เผยแพร่ สืบทอดและถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นในงานวิจัยเพื่อประยุกต์ใช้ในเชิงการศึกษา เชิง วัฒนธรรมตลอดจนการเชิงพาณิชย์ เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับงานวิจัย สร้างสรรค์ ให้ความรู้ยังคงอยู่ และเป็นประโยชน์ ต่อมวลมนุษยชาติสืบต่อไป

2. ข้อเสนอแนะทั่วไป

2.1 ควรมีการสนับสนุนจากทุกภาคส่วนให้มีการ ศึกษาเรียนรู้ ต่อยอดองค์ความรู้ทั้ง ไทยและสากล ในภาวะข้อจำกัดของสังคมปกติใหม่ (New Normal) เพื่อให้สามารถ ดำรงชีวิตอยู่ใน โลกของความเสี่ยง ความไม่มั่นคงนี้ได้โดยใช้ศิลปวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ บทเพลง ดนตรี การสร้าง

สื่อที่ใช้องค์ความรู้ ในการรื้อฟื้นแรงบันดาลใจ จัดความเครียด สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการใช้ชีวิตได้อย่างมีความสุข

2.2. ควรมีการทำนุบำรุง ส่งเสริม สืบสาน สืบทอด ถ่ายทอดและเผยแพร่ รูปแบบความรู้ ที่มีฐานข้อมูลเชิงลึกที่เป็นคุณลักษณะ เฉพาะของบริบทสังคมทั่วทุกภูมิภาค ที่จะนำพาสังคมสู่ความมั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืนได้



บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). เทคนิคการขับร้องเพลงไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย
กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.
- กิตตินันท์ ชินสำราญ. (2560). งานวิจัยสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ การขับร้องด้วยเทคนิคผสมเสียง
พิเศษในเพลงร้องศิลป์ของไทย วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต. กรุงเทพฯ: สำนักงาน
คณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.
- คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานกระทรวงวัฒนธรรม. (2528). ดนตรีพื้นบ้านและ
ศิลปการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- คณพล จันทรหอม. (2539). การขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2530). ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: รัชศิลป์ จำกัด.
- เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ.
- เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2539) คู่มือการเป่าแคนเบื้องต้น. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). รสในดนตรีไทยในดนตรีไทย. ชุดอุดมศึกษาครั้งที่ 18, น. 22-34.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี. (2544). เพลงตับของไทย. ในงานสังคีตสัมพันธ์ครั้งที่ 4.
อุบลราชธานี: อุบลยงสวัสดิ์.
- ชัชวาลย์ วงศ์ประเสริฐ. (2532). ศิลปการพ้องรำอีสาน. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร มหาสารคาม.
- ซีเอ็ดยูเคชั่น จำกัด. (2560). ปัจจัยสร้างสรรค์งานดนตรี. สืบค้นเมื่อ 12 กรกฎาคม 2564. จาก
http://119.46.166.126/self_all/selfaccess8/m2/549/lesson1/content3.php.
- ณอมศรี แสงทอง. (2540). การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ.
- ธิตี ทศนกุลวงศ์. (2555). สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เล่ม 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ทบวงมหาวิทยาลัย. (2539). คู่มือการพัฒนาระบบประกันคุณภาพการศึกษา. กรุงเทพฯ: สำนักงาน
ปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.
- ทบวงมหาวิทยาลัย. (2541). หนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัด
ทบวงมหาวิทยาลัย.

- ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. (2564). ข่าวศูนย์ศิลปวัฒนธรรม. สืบค้นเมื่อ 8 สิงหาคม 2564. จาก <https://cac.kku.ac.th/cac2021/>.
- บานเย็น รากแก่น. (2564). บานเย็น รากแก่น – วิกีพีเดีย. จาก [https://th.wikipedia.org/wiki/บานเย็น รากแก่น](https://th.wikipedia.org/wiki/บานเย็น_รากแก่น).
- บุญธรรม ตราโมท. (2540). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: ศิลปะสนองการพิมพ์.
- ปิ่น ดีสม. (ม.ป.ป). บทคำร้องเพลงกันตรึม. สุรินทร์: อัดสำเนา (บันทึกส่วนตัว).
- ภูมิจิต เรืองเดช. (2538). กันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวเขมร ในจังหวัดบุรีรัมย์. บุรีรัมย์: วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2535). หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- มนตรี โคตรคันทา. (2560). ประตูลู่อีสาน. สืบค้นเมื่อ 8 สิงหาคม 2564. จาก <https://www.isangate.com/new/isan-tradition/20-art-culture/acting/958-tang-wai-folk-dance-lao-thai.html>.
- มนตรี ตราโมท. (2545). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2541. เม็ดทรายทำนอง : เทคนิคทางสุนทรี. ศาสตรวารสารอักษรศาสตร์ 21(1) : 67-75.
- พันธ์ศักดิ์ วรรณวดี. (2543). การศึกษาทางร้องเพลงดับตันเพลงฉิ่งสามชั้น. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พระยาอนุমানราชธน. (2555). สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จพระเจ้า 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชา. วารสารกระดังงาพิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนายมนตรี ตราโมท ณ วัดเทพศิรินทราวาส พ.ศ.2538. น. 40-42.
- มนตรี ตราโมท. (2540). ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชา. การพิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

- ราชบัณฑิตยสถาน. (2544). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับ
ราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. ราชบัณฑิตยสถานจัดพิมพ์.
- ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร. (2556). หอเกียรติยศ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สืบค้นเมื่อวันที่ 8
สิงหาคม 2564. จาก
<http://www.web.msu.ac.th/ssystem/halloffame/SDetail.php?hid=4961>.
- รุจิ ศรีสมบัติ. (2543). การศึกษาทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริวิหเวช. ปริญญาโท ศป.ม.
(มานุษย ดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ลักขณา ชุมพร. (2555). เพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษา บ้านสามโคก อำเภอสามโคก จ.
อ่างทอง. อ่างทอง: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.
- วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์. (2519). ความคิดเห็นบางประการเกี่ยวกับการสอนสังคตนิยมหรือความ
ซาบซึ้งในดนตรีในศิลปะเพื่อใคร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ตำรวจ.
- ศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, มหาวิทยาลัย. (2537). งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 17.
มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.
- ศรินาฏ สุขอุดม. (2559). การสอนร้องเพลงไทยเดิมโดยใช้คาราโอเกะเป็นสื่อหลักสำหรับนักเรียน
ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓. สืบค้นเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม 2564, จาก
<http://athornmusic.blogspot.com>.
- ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. (2528). การขับร้องประกอบการแสดง. วิทยานิพนธ์ ศศ.บ. (ดุริยางค์ไทย).
กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป์.
- ศิลปกรรมศาสตร์, คณะ. (2540). คำดนตรี. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์. (2526). เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน
จังหวัดสุรินทร์. สุรินทร์: กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- สงบ บุญคล้าย. (2522). การเล่นอีสานใต้ (ปรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ). บุรีรัมย์: ศูนย์ส่งเสริมและ
พัฒนาวัฒนธรรม จังหวัดบุรีรัมย์.
- สมจิต กัลยาศิริ. (2524). การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการเล่น จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ (ครุ
ศาสตร์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักข่าว, กรมประชาสัมพันธ์. (2562). สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพ
รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจแทนพระองค์ ในการ

พระราชทานปริญญาบัตรแก่ผู้สำเร็จการศึกษาจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปี

การศึกษา 2561. สืบค้นเมื่อวันที่ 11 ตุลาคม 2564. จาก <http://thainews.prd.go.th/th>.

สังกัด ภูเขาทอง. (2524). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย / สักด ภูเขาทอง. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สังกัด ภูเขาทอง. (2540). คุณค่าหาเพลงไทย : รวมบทเพลงมโหรีโบราณ. นครปฐม : ศูนย์สื่อดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สำราญ เกิดผล. (2562). สังคีตกวีไทย. สืบค้นเมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม 2564. จาก <https://sites.google.com/site/nuengruethaimusic/hnwy-thi-1-khwam-ru-thawpi-keiyw-kab-dntri-thiy/sangkhit-kwi-thiy>.

สำเร็จ คำโหมง. (2560). สำเร็จ คำโหมง (ประพันธ์เพลง). สืบค้นเมื่อ 8 สิงหาคม 2564. จาก <https://cac.kku.ac.th/cac2021/สำเร็จ-คำโหมง-ประพ/>.

เสียงสยาม. (2558). อมตะหมอลำ อำลาทุ่งรวงทอง ฉวีวรรณ ดำเนิน. เฟสบุ๊ก. <https://www.facebook.com/SiangsiamOfficial/posts/819152311465486/>

สุกรี เจริญสุข. (2538). จะฟังดนตรีอย่างไรให้เพราะ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : Dr.Sax.

สุกรี เจริญสุข. (2541). ประชุมวิชาการดนตรีครั้งที่ 3. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). ร้องทำนองเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน.

สุชาติ สุทธิ. (2542). ความหมายของสุนทรียศาสตร์. สืบค้นเมื่อ 12 กรกฎาคม 2564 จาก <http://elearning.psu.ac.th/courses/294/lesson5121.html>.

สุพรรณิ เหลือบุญชู. (2542). ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุพรรณิ เหลือบุญชู. (2556). สุนทรียศาสตร์. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

สุริยพงษ์ บุญโหมง. (2553). สอนขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัศนีย์ เปลิยนศรี . (2558). การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ดำเนินเทพนพเคราะห์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- อมรมาศ มุกตาม่วง, (2561). ศาสตร์และศิลป์แห่งการประพันธ์เพลง. วารสารศิลปกรรมศาสตร์. ปีที่ 22 (2) . สืบค้นเมื่อ 15 กรกฎาคม 2564. จาก
<http://ejournals.swu.ac.th/index.php/jfofa/article/view/11581>
- อัจฉรา คงประเสริฐ. (2553). รสทางวรรณคดีสันสกฤต. สืบค้นเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม 2564. จาก
<https://www.gotoknow.org/posts/521835>.
- อุดม อรุณรัตน์. (2525). *ดุริยางค์ดนตรีจากพุทธศาสนา*. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2531). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ. เจริญการพิมพ์.
- Miller Terry E. (1985). *Traditional Music of the Lao*. Greenwood: Press.
- Morton David. (1976). *New The Traditional Music of Thailand*. London: University of California Press.
- Koeniq,A.E. and R.B.Hill. (1967). *The Future Vision*. Wisconsin: The University of Wisconsin.
- Sisakul, Siphon. (2000). *Directing Vocal Fatigue in Student Singers Using Acoustic Measures of Mean Fundamental Frequency. Jitter,Shimmer and Harmonics to voice Ratio.Doctor's Thesis*, Illinois: Southern Illinois University.

บุคลากรกรม

โกวิท ชันธศิริ.รศ.ดร. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบุญชู(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2564

เจริญชัย ชนไพโรจน์ ศิลปินมรดกอีสาน,นักวิชาการ,ผู้เชี่ยวชาญ (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบุญชู(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 12 เมษายน 2564

ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 14 เมษายน 2564)

ดุซง희 มีป้อม.ผศ.ดร. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบุญชู(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2564

ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 4 สิงหาคม 2564

ทินกร อัดไพบูลย์ ศิลปินมรดกอีสาน ผู้เชี่ยวชาญดนตรี นักวิชาการ (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบุญชู(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2564)”

ทิฆา โพธิเวส.พ.ต.ท. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์สากล (ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 18 มีนาคมพ.ศ. 2564

นพคุณ สุดประเสริฐ.ผศ.ดร. รองคณบดี คณะ ศิลปนาฏดุริยางค์ (ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 13 มิถุนายน 2564วันที่ 17กรกฎาคม พ.ศ. 2564

บำรุง พาทยกุล.ดร. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ.2564,เมื่อวันที่ 5 สิงหาคม พ.ศ.2564

พร ยงดี.....อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด ทำการสอนการขับร้องเพลงไทยและหมอลำ
เชี่ยวชาญด้านดนตรี และการขับร้อง

พัฒน์ พร้อมสมบัติ.ดุซงกิตติมงคลดี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์
ไทย(ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบบุญชู(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ.2564,เมื่อวันที่ 6
กรกฎาคม พ.ศ.2564

นิตยา รากแก่น ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบบุญชู (ผู้
สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 18 เมษายน 2564

มณฑนา อยู่ยังยืน.คิตศิลปินสู่ครุตนตรีไทยอาวุโส แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ประจำปี 2559 .ผู้เชี่ยวชาญ
คิตศิลป์(ผู้ให้สัมภาษณ์)

สุพรรณิ เหลือบบุญชู (ผู้สัมภาษณ์)เมื่อวันที่ 12มีนาคม พ.ศ. 2564, เมื่อวันที่ 4
เมษายน พ.ศ.2564

โยธิน พลเขต.....อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด ทำการสอนการขับร้องและบรรเลง ความคุมวง
ปรับเพลงพื้นบ้านอีสานและหมอลำ เชี่ยวชาญด้านดนตรี และการขับร้อง

ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร ศิลปินอีสาน ครูภูมิปัญญาพื้นบ้านอีสาน ราชินีลำซิ่ง ผู้ก่อตั้งลำซิ่ง เชี่ยวชาญ
การแต่งกลอนลำ และเป็นหมอลำ ที่มีชื่อเสียงในอีสาน เป็นนักวิชาการทางด้านการ
ลำและเป็นศิลปินหมอลำ (ผู้ให้สัมภาษณ์) สุพรรณิ เหลือบบุญชู (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ
วันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2564

สุดารัตน์ ชาญเลขา.ผศ.ดร. ผู้เชี่ยวชาญคิตศิลป์ มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (ผู้ให้สัมภาษณ์)
สุพรรณิ เหลือบบุญชู) (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2563

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก	เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย(แบบสัมภาษณ์)
ภาคผนวก ข	เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย(แบบสังเกต)
ภาคผนวก ค	ประวัติครุศาสตร์ศิลป์ของผู้วิจัย
ภาคผนวก ง	ภาพนักดนตรีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย



ภาคผนวก ก

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย

แบบสัมภาษณ์

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลงสำเนียงไทยอีสาน

ชื่อ-สกุล ผู้ให้สัมภาษณ์.....

วัน/เดือน/ปี/พ.ศ./เวลา.....

สถานที่.....

ประกอบอาชีพ.....

ตำแหน่ง.....

สถานที่ทำงาน.....

ประสบการณ์ทำงาน.....

ชื่อ/สกุล ผู้สัมภาษณ์.....

คำถามในการสัมภาษณ์

ท่านมีความคิดเห็น เกี่ยวกับประเด็นต่อไปนี้อย่างไร

1. ความสำคัญในการสร้างสรรค์บทเพลงสำเนียงอีสาน สำเนียงไทย และการผสมผสานบทเพลงใน
สำเนียงไทย และอีสาน

.....

.....

2. การสร้างสรรค์ บทเพลงสำหรับการขับร้องและบรรเลงเพลงตับต้นเพลงเดี่ยว ในหัวข้อ เนื้อร้อง
บทประพันธ์ รูปแบบ เสียง ลักษณะเฉพาะของบทเพลง วิธีการ ประพันธ์ ความหมายของคำและ
ข้อความ

.....

.....

3. การแต่งคำประพันธ์ การจัดบันทึกโน้ตเพลงร้องและบรรเลงเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง แนวทางการ
ประพันธ์ และแนวทางการขับร้องและบรรเลงตามบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยใช้สำเนียงไทย
และสำเนียงอีสาน

.....

.....

4. การแบ่งประเภทของบทเพลงไทย เพลงสำเนียงภาษา เพลงเดี่ยว เพลงสำเนียงอีสาน

.....

.....

5. แนวคิด แรงจูงใจ และเคล็ดลับ เทคนิควิธีการประพันธ์เพลง การบรรเลง และการขับร้องประเภทของเพลงที่ไทย เพลงลำเนียงอีสาน และ วิธีการผสมผสานบทเพลง 2 ลีลา ที่ใช้ในการทำการศึกษาวิจัย

.....

.....

.....

.....

.....

6. ประวัติของบทเพลงไทย และบทเพลงอีสานที่ทำการศึกษาวิจัย

.....

.....

.....

.....

.....

7. แนวทางในการ อนุรักษ์ สืบสาน พัฒนา และเผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมด้านเพลงพื้นบ้านอีสาน เพลงไทย

.....

.....

.....

.....

.....

ขอขอบพระคุณ.

ภาคผนวก ข

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย

แบบสังเกต

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ตับตันเพลงเต้ย จากภูมิเพลง สำเนียงไทย อีสาน

การบันทึกพฤติกรรมการแสดง การบรรเลง การขับร้อง การใช้คำประพันธ์ และการใช้เทคนิควิธีในการขับร้อง การบรรเลง เพลงไทย เพลงอีสาน ของผู้ให้ข้อมูลการวิจัยโดยแบบสังเกต

ชื่อ-สกุล ผู้ให้สังเกต.....

วัน/เดือน/ปี/พ.ศ.

สถานที่.....

ประกอบอาชีพ.....

ตำแหน่ง

สถานที่ทำงาน.....

ประสบการณ์ทำงาน.....

ชื่อ-สกุล ผู้สังเกต

ประเด็นในการสังเกต

1. วิธีการประพันธ์บทเพลง บทขับร้อง การบรรเลง การเสียงที่นำมาประพันธ์ การใช้เสียงในแต่ละวิธีการประพันธ์

2. การใช้คำ ข้อความ บทประพันธ์ การนำบทเพลงที่ประพันธ์แล้วไปใช้ในการบรรเลงและขับร้องในสำเนียงไทยและสำเนียงอีสาน

3. การใช้เทคนิควิธี จากจุดเริ่มต้นของการประพันธ์ ในสำเนียงเพลงภาษา ในกรณี บทเพลงไทย กรณี บทเพลงอีสาน การใช้เครื่องมือเทคโนโลยี มาช่วยในการประพันธ์เพลง การใช้เสียงผสมเสียง ลักษณะ ลีลาเพลงไทย และเพลงอีสาน แล้วนำเพลงที่ประพันธ์ ไปทดลอง ใช้ในการขับร้อง การบรรเลง การทดลองสร้างสรรค์เพลงที่ประพันธ์ขึ้น

4. เทคนิคเฉพาะของการประพันธ์เพลง ของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านเพื่อสังเกตการขับร้องในแต่ละประเภทของบทเพลง

5. วิธีการใช้ เทคนิคเบื้องต้นและเทคนิคพิเศษขั้นสูง

6. การใช้กลวิธีในการประพันธ์เพลง ทั้งในช่วงของดนตรี และในช่วงของเนื้อเพลงที่เป็นเพลงขับร้อง ในลักษณะ ของการสร้างสรรค์ ทำนองบรรเลงและร้อง อาทิ การใช้ฉญา การใช้โวหาร การใช้คำดั้งเดิม ภาษา ที่ใช้ในการลำของหมอลำ และเทคนิคขั้นสูงที่ผู้นำคำประพันธ์ไปใช้บรรเลงและขับร้องต้องสังเกตอย่างพินิจพิเคราะห์ควบคู่ไปกับการฝึกปฏิบัติ

7. สังเกตเรื่องของการ ใช้องค์ประกอบทางด้านดนตรีในบริบทต่าง มาใช้สร้างสรรค์ บทเพลง และ ตรวจสอบประเด็นวิจัย จากการ นำบทประพันธ์ไปใช้กับการแสดง ว่า มีความสอดคล้องของการสร้างสรรค์เพลงกับการบรรเลง เครื่องดนตรี วงดนตรี และส่วนประกอบของบทเพลงที่ศิลปินประพันธ์ขึ้น

8.วิธีการจัดทำ การบันทึกคำร้อง บทประพันธ์ เป็นลายลักษณ์อักษร ของแต่ละเพลง โดยนำไปสู่การอนุรักษ์ ไข่มุนีให้สืบเนื่องและสูญหายไป มีวิธีการสืบสาน พัฒนาและเผยแพร่สืบต่อไป

ขอขอบพระคุณ

ภาคผนวก ค

ประวัติและผลงานศิลปินแห่งชาติ ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่น และนักวิชาการ อีสาน

1. อาจารย์ฉวีวรรณ พันธุ (ฉวีวรรณ ดำเนิน)



ฉวีวรรณ ดำเนิน หรือ ฉวีวรรณ พันธุ เกิดเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2488 ที่จังหวัดอุบลราชธานี เป็นบุตรของ คุณพ่อชาลี ดำเนิน และ คุณแม่แก้ว ดำเนิน (ยังมีชีวิตอยู่ ปัจจุบันอายุ 102 ปี) อาชีพทำนา ฉวีวรรณเป็นบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่น มีไหวพริบปฏิภาณด้านหมอลำที่เยี่ยมแหลมยิ่งคนหนึ่ง โดยได้รับการฝึกฝนเรื่องหมอลำจากบิดา ญาติ และหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังในอดีตหลายท่าน ซึ่งความจดจำเรื่องหมอลำที่ฝึกฝนมาตั้งแต่อายุน้อย ทำให้

เป็นหมอลำที่มีความสามารถสูงทั้งด้านการแต่ง กลอนลำ การคิดท่วงทำนองหมอลำกลอน เขียนกลอนลำ ประดิษฐ์ท่าลำและบทร้องชุดแม่อีสาน ผลงานที่โดดเด่นที่สุด คือ การแสดงชุดตึงครกตึงสาก ประกอบกับเป็นบุคคลที่มีน้ำเสียงไพเราะ มีพลังทำให้ได้รับการยกย่องว่าเป็นเพชรน้ำหนึ่งของแดนอีสานและได้รับการกล่าวขานด้วยความชื่นชมจากประชาชน ว่าเป็น ราชนิหมอลำ [1] ซึ่งเป็นราชนิหมอลำคนแรกของประเทศไทย

ฉวีวรรณ ดำเนิน ยังเคยเป็นนางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ คู่กับ ทองคำ เพ็งดี คู่พระคู่นางที่โด่งดังมากในยุคประมาณปี 2508 - 2513 โดยเฉพาะเรื่อง สีนมะโนราห์ โดยมีลูกศิษย์ลูกหา เช่น บานเย็น รากแก่น อังคนางค์ คุณไชย ที่ได้รับการยกย่องเป็นราชนิหมอลำเช่นเดียวกัน

ด้านชีวิตครอบครัว สมรสกับ โกมินทร์ พันธุ หมอแคนพื้นบ้าน มีบุตร-ธิดา 2 คน ปัจจุบันทำงานที่ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม อาจารย์พิเศษที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด และเป็นอาจารย์พิเศษที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่สำนักวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น คุณแม่ฉวีวรรณยังได้รับเกียรติได้ดำรงตำแหน่งกรรมการตัดสินการประกวดต่างๆสำคัญของทางมหาวิทยาลัยขอนแก่น อีกด้วย

หมายเหตุ ฉวีวรรณ ดำเนิน ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ. 2536 (เสียงสยาม, 2556)

2. อาจารย์นิตยา รากแก่น(บานเย็น รากแก่น)



"บานเย็น รากแก่น" มีชื่อเกิดว่า นิตยา รากแก่น เกิดเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2495 ที่บ้านกุดกลอย ตำบลโนนสว่าง อำเภอดุสิต กรุงเทพมหานคร (ปัจจุบันคือ อำเภอกุดข้าวปุ้น) จังหวัดอุบลราชธานี เป็นบุตรของนายสุดตา และนางเหมื่อย รากแก่น หลังจบการศึกษาระดับ

ประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านท่าวังหิน จังหวัดอุบลราชธานี จึงได้คลุกคลีอยู่กับคณะหมอลำของคุณป้าหนูเวียง แก้วประเสริฐ หมอลำกลอนชื่อดังของจังหวัด โดยฝึกฝนทักษะการลำ และการร่ายรำท่าต่าง ๆ อย่างสวยงาม จนเป็นที่ชื่นชมของคุณครู ครอบครัว ญาติผู้ใหญ่ และผู้คนในท้องถิ่น

บานเย็นออกแสดงหมอลำครั้งแรกเมื่ออายุ 14 ปี ด้วยน้ำเสียงมหาเสน่ห์ รูปร่างหน้าตาสะสวย มีลีลาในการลำและร่ายรำที่ไม่เหมือนใคร ทำให้ ทองคำ เพ็งดี พระเอกและเจ้าของคณะหมอลำรังสิมันต์ หมอลำหมู่ชื่อดังในขณะนั้น ได้ชวนมาเป็นนางเอกของคณะ

ต่อมา บานเย็นแยกตัวมาเป็นหัวหน้าวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำ คณะบานเย็น รากแก่น เมื่ออายุเพียง 18 ปี โดยมีงานแสดงตามจังหวัดต่างๆ และต่างประเทศอยู่หลายครั้ง เช่น ฝรั่งเศส ออสเตรเลีย อีกทั้งยังได้แสดงเพื่อสาธารณกุศลอีกมากมาย ทำให้มีชื่อเสียงในระดับประเทศและระดับโลก^[2] เนื่องจากหมอลำบานเย็นได้ประยุกต์การแต่งตัวและการโชว์อย่างอลังการ จึงได้รับการยกย่องให้เป็น "ราชินีลูกทุ่งหมอลำประยุกต์" คนหนึ่งของเมืองไทย

ผลงานเพลงที่สร้างชื่อให้กับ บานเย็น รากแก่น ได้แก่ เพลง *จิวต้องด้อนอันผู้บ่าว* รวมทั้งลำเพลิน และลำเรื่องต่อกลอนอีกมากมาย เคยออกอัลบั้มบันทึกเสียงร่วมกับ ปรีศนา วงศ์ศิริ นักร้องหมอลำ และนักแสดง อดีตนางเอกภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง *แม่นาคพระโขนง*

ด้านการแสดงภาพยนตร์ บานเย็นเคยแสดงภาพยนตร์เรื่อง *แผ่นดินแม่* ของ ชรินทร์ นันทนาคร ในปี พ.ศ. 2518 แสดงร่วมกับ สมบัติ เมทะนี และ เพชรา เขาวราชบุรี

ชีวิตครอบครัว สมรสกับ นายเทพบุตร วัฒนชัยฤกษ์ มีบุตรด้วยกัน 3 คน เป็นหญิง 2 คน ชาย 1 คน คือ แอนนี่, แคนดี้ และ โทนี่ โดยแคนดี้เป็นดีเจและนักร้อง ส่วนโทนี่เป็นสไตลิสต์ทรงผม นายแบบ และนักแสดงขวัญใจวัยรุ่นปัจจุบันแยกกันอยู่

นอกจากนี้ บานเย็นยังเป็นอาจารย์พิเศษสาขาวิชานาฏศิลป์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏ อุบลราชธานี และเจ้าของโรงเรียนสอนศิลปะการแสดงอีสานบานเย็น เพื่อถ่ายทอดศิลปะการแสดง หมอลำให้กับคนรุ่นหลัง (วิกิพีเดีย บานเย็น รากแก่น, 2564)

3. อาจารย์ ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์



นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์เกิดเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม พุทธศักราช 2498 ที่ จังหวัดร้อยเอ็ด ในครอบครัวของนักดนตรีพื้นบ้าน จึงได้มีโอกาสคลุกคลีอยู่ในวงดนตรีมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ส่งผลให้เกิดความสนใจในเครื่องดนตรีทุกประเภท ทั้ง พิณ แคน โปงลาง รวมถึงโหวด จึงได้เรียนรู้จากคนใกล้ชิดในครอบครัวบ้างจากนักดนตรีอาชีพบ้าง จนสามารถพัฒนาทักษะ เชิงชั้นการดนตรีอีสานขึ้นอย่างต่อเนื่องในเครื่องดนตรีแทบทุกชนิด ซึ่งสามารถนำมาเล่นร่วมกับ พิณ แคน และ โปงลาง

ในช่วงพุทธศักราช 2519 นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์เริ่มตั้งวงดนตรีเล็กๆ ขึ้นในหมู่บ้าน โดยการรวมญาติพี่น้องสานตระกูลมาร่วมเล่น ในนามวง “ โหวดเสียงทอง ” ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านของ จังหวัดร้อยเอ็ดที่นำมาเสนอศิลปะพื้นบ้าน ทั้งที่เป็นแบบอนุรักษ์นิยม ผสมกับความทันสมัยตามค่านิยมในขณะนั้นความโด่งดังของคณะโหวดเสียงทอง ซึ่งมีนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ เป็นผู้บรรเลงโหวด ทำให้เป็นที่รู้จักไปทั่วจังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดใกล้เคียงและยังส่งให้ท่านได้เป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะดนตรีในด้านนี้ในสถาบันการศึกษาชั้นนำของภาคอีสาน อาทิ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด และมหาวิทยาลัยสารคาม รวมทั้งได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันกลางหลายแห่ง นอกจากนั้น ความชำนาญพิเศษในการบรรเลงโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ทำให้โหวดกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดร้อยเอ็ดในเวลาต่อมาและได้รับการเชื้อเชิญนำผลงานเผยแพร่ในรูปแบบต่างๆ อาทิ บันทึกเทป บรรเลงประกอบภาพยนตร์ ซึ่งก็ส่งผลให้ทุกท่านได้รับชื่อเสียงมาขึ้นตามลำดับ และได้เดินทางไปแสดงฝีมือในการบรรเลงดนตรีอีสานในต่างประเทศมากกว่า 10 ประเทศ จนกระทั่งปัจจุบันท่านยังทำหน้าที่ ขับเคลื่อนวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานอันทรงคุณค่าต่อไปอย่างไม่หยุดนิ่ง

นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์นับเป็นบุคคลตัวอย่างทางด้านวัฒนธรรมที่น่ายกย่องท่านหนึ่งเนื่องจากเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในระดับสูงหลายประเภทเช่น พิณ แคน

โปลง และโหวต เป็นต้น นับว่าเป็นผู้ทำหน้าที่สืบสาน ถ่ายทอด เผยแพร่และพัฒนา วัฒนธรรม ทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานให้คงอยู่เป็น มุ่งมั่ง แห่งบรรพชน ส่งผลสู่ลูกหลานในยุคต่อไป (ศูนย์ ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2564)

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจริญชัย ขนไฟโรจน์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เจริญชัย ขนไฟโรจน์ เกิดเมื่อวันที่ ๕ กุมภาพันธ์ พุทธศักราช ๒๕๔๖ ที่บ้านหนองแวงควง ตำบลหนองแวงควง อำเภอศรีสมเด็จ จังหวัดร้อยเอ็ด สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขา Musicology-Ethnomusicology จาก Kent State University. ในปี พ.ศ. ๒๕๓๓

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เจริญชัย ขนไฟโรจน์ เป็นบรมครูทางด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีความเชี่ยวชาญทั้งงานวิชาการ และทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างถ่องแท้ เป็นผู้อุทิศตน ในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านอีสาน ตลอดทั้งเป็นผู้บุกเบิกการนำหลักการทางดนตรีตะวันตก ดนตรี วิทยา มาใช้ และวางระบบให้กับดนตรีพื้นบ้านอีสาน จนทำให้ดนตรีพื้นบ้านอีสานได้รับการถ่ายทอด ในวงวิชาการอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ

นอกจากนั้นท่านยังเป็นศิลปินที่มีความสามารถอย่างยอดเยี่ยมในการบรรเลงเครื่องดนตรี พื้นบ้านอีสานได้ทุกชนิด โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีอันแสดงถึงความ เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสาน หากย้อนกลับไปที่เมื่อประมาณ ๓๐ ปี ท่านเป็นหมอแคนที่มีชื่อเสียงอีก ท่านหนึ่ง ท่านได้นำลายแคน การเป่าแคนถ่ายทอดสู่ศิลปินหลาย ๆ ท่าน ในขณะเดียวกันท่านยังเรียบ เรียงและประพันธ์ลายแคนชิ้นใหม่ โดยใช้หลักการทางดนตรีวิทยาเป็นตัวกำหนด เช่น เตี้ยวลายใหญ่ เตี้ยวลายสุดสะแนนและลายอื่น ๆ อีกมากมายเพื่อใช้บรรเลงประกอบวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน นอกจากนั้นด้วยความใฝ่เรียนรู้ของท่าน ท่านยังได้นำทำนองลายแคนจากกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ทั้งใน ประเทศลาว เวียดนาม และจีน มาเรียบเรียงเสียงประสานให้เข้ากับลายแคนของไทยได้เป็นอย่างดี ใน ขณะเดียวกันท่านยังได้นำศาสตร์และศิลป์ต่าง ๆ ของแคน ไปเผยแพร่ให้กับศิลปินพื้นบ้านในพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ได้เรียนรู้ในเทคนิคการเป่าแคน ในรูปแบบการบรรยายพร้อมกับ สาธิตการเป่า แคน เช่น Japan 1984 “The States of Music Researches in Thailand” Sponsored by UNESCO, Philippines 1985 and England and Portugal 1989 Folk Music of Northeast Thailand, และประเทศอื่น ๆ ในกลุ่มประเทศอาเซียนอีกด้วย

นอกจากนั้นท่านยังได้เขียนเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับดนตรีและการแสดง เช่น ประวัตินักดนตรีไทย,ชีวิตและผลงานของคีตกวีเอกของไทย, เครื่องสายและบทความบางเรื่องเกี่ยวกับดนตรีไทย, ดนตรีพื้นบ้านอีสาน, แคนวอ ดนตรีผู้ไทย, คู่มือการเป่าขลุ่ยเบื้องต้น, หมอลำ-หมอลำแคน, บั้มกลอนลำ, แคนวอและโปงลาง ,ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้าน เป็นต้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เจริญชัย ขนไพโรจน์ คือ “บรมครู” ผู้ที่เสียสละ อุทิศตนต่อสังคมและลูกศิษย์มาโดยตลอด เป็นผู้วางรากฐานและเสาหลักทางดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีการสืบทอดอนุรักษ์และพัฒนา อย่างยั่งยืน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ขนไพโรจน์ จึงสมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๖ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น เพื่อเป็นเกียรติประวัติสืบไป (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2564)

5. รองศาสตราจารย์ สำเร็จ คำโหมง



นายสำเร็จ คำโหมง หรือ รองศาสตราจารย์สำเร็จ คำโหมง ผู้อำนวยการศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เกิดเมื่อวันที่ ๔ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๔๘๑ ภูมิลำเนาเดิมบ้านหนองปิง ตำบลสาวะถี อำเภอเมืองขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น อายุ ๗๙ ปี สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษา จากวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร (วิชาเอกภาษาอังกฤษ) วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (วิชาเอกดนตรี) มหาวิทยาลัยแห่งอัลเบอร์ตา แคนาดา (วิชาเอกการบริหารการศึกษาด้านวิชาศิลปะปฏิบัติ) และศูนย์ภาษา RELC สิงคโปร์ (วิชาเอกการสอนภาษาอังกฤษ)

นายสำเร็จ คำโหมง เป็นผู้ใฝ่รู้สนใจทางการศึกษา มีพรสวรรค์ทางด้านดนตรี และเสียงเพลง จึงสมัครเข้าชมรมดนตรีในทุกสถาบันการศึกษาที่เข้าเรียนทุกแห่ง ในตำแหน่งนักดนตรี นักร้อง และนักประพันธ์เพลง และสามารถเล่นดนตรีได้หลากหลายชนิด เช่น ไวโอลิน กีตาร์ แอคคอร์ดเตียน คีย์บอร์ด กลอง และดนตรีพื้นบ้านอีสาน ผ่านประสบการณ์เรียนรู้ดนตรีและเพลงจากครูเพลงหลายท่าน นายสำเร็จ คำโหมง จึงเป็นบุคคลที่รอบรู้ทางด้านดนตรีทั้งไทยและสากล ตลอดทั้งดนตรีพื้นบ้าน การประพันธ์เพลงเป็นอีกความสามารถหนึ่งที่ถนัดและรอบรู้ ได้รับการยอมรับทั่วประเทศ โดยเฉพาะบทเพลงที่ประพันธ์มีเนื้อหาสาระที่สะท้อนด้านธรรมชาติ วิถีชีวิตประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น และพระพุทธศาสนา เพื่อปลูกจิตสำนึกให้เห็นคุณค่า และเกิดการอนุรักษ์หวงแหนกับผู้คนใน

ท้องถิ่นของตน ส่งผลให้หน่วยงาน องค์กรภาครัฐและเอกชนต่างๆ เกิดความตื่นรู้ในเรื่องเหล่านี้ เป็นนักประพันธ์เพลงที่ได้รับรางวัลระดับชาติและรางวัลพระราชทานมากกว่า ๓๐ รางวัล และรางวัลระดับภูมิภาคกว่า ๑๐๐ รางวัล นอกจากนี้ยังเป็นนักวิชาการที่รอบรู้ ได้รับการยอมรับในแวดวงวิชาการ มีผลงานตีพิมพ์มากมาย ทั้งบทความ หนังสือ ตำรา เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ

การสร้างสรรคผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงและออกจำหน่ายมีไม่น้อยกว่า ๒๔๐ เพลง รวมทั้งยังมิบันทึกเสียงอีกไม่ต่ำกว่า ๑,๐๐๐ เพลง บทเพลงดังกล่าวมีด้วยกันหลายรูปแบบ เช่น ประพันธ์เพลงให้แก่สถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่างๆ ๖๐ แห่ง รวมทั้งสิ้นจำนวน ๗๒๐ เพลง จะเห็นได้ว่าผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่มีต่อสังคมมีคุณภาพและได้รับการยอมรับจากสังคมรางวัลที่ปรากฏเป็นที่ประจักษ์ เช่น รางวัลสังคีตกวี ๕ รางวัลพระราชทาน ผู้เชี่ยวชาญสาขาคดนตรีแห่งชาติพันธุ์ ๕ ครุภูมิปัญญาไทยแห่งชาติ บุคลากรดีเด่นแห่งประเทศไทย ด้านการบริหารการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมผู้ทรงคุณค่าด้านงานอนุรักษ์ส่งเสริมและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม นายสำเริง คำโหมง ถือเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่เพียบพร้อมของสาขาวรรณศิลป์แขนงการประพันธ์เพลงอย่างแท้จริง

จากเกียรติคุณในการสร้างสรรค์ผลงานการขับร้องการประพันธ์เพลงจนเป็นที่ยอมรับ นายสำเริง คำโหมง จึงสมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสาน สาขาวรรณศิลป์ (ประพันธ์เพลง) ปีพุทธศักราช ๒๕๖๐ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่นเพื่อเป็นเกียรติประวัติ สืบไป (สำเริง คำโหมง, 2564)

6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัดไพบูลย์



ศาสตราจารย์.ดร.ทินกร อัดไพบูลย์ เกิดวันที่ 18 มีนาคม 2497 อายุ 58 ปี ตำบลบ้านยา อำเภอนองหาน จังหวัดอุดรธานี ที่อยู่ปัจจุบัน 23 ซอยแจ้งสนิท 8 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี การศึกษาปริญญาเอก มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบัน(2555) เป็นรองคณบดี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ฝ่ายบริหาร มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อาจารย์

เป็นชาวอีสานมาแต่กำเนิดจึงมีความผูกพันและคุ้นเคยกับเสียงพิน เสียงแคน มาตั้งแต่เล็กจนโต เมื่อเข้ารับราชการในครั้งแรกก็รับหน้าที่เป็นผู้สอนวิชาดนตรี-นาฏศิลป์เป็นคนแรก เมื่อ พ.ศ. 2522 คัดเลือกนักศึกษาที่มีความสนใจในศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสานมาฝึกจนเกิดความชำนาญ

ต่อมาจึงได้คิดที่จะนำศิลปะการแสดงอันเป็นส่วนหนึ่งของฮีต 12 คอง 14 เข้ามาประยุกต์ทำรำพร้อมกับการแต่งการเหมาะสม สวยงาม มาฝึกซ้อมการแสดงรำพื้นเมืองอีสาน ได้แก่ รำดังหว่าย เริงบังไฟ วงโปงลางที่เป็นวงเล็กๆได้เพิ่มจำนวนผู้แสดงมากขึ้น เนื่องจากการได้รับการยอมรับยกย่องจากคนที่ได้ชมฝีมือการแสดงอย่างรวดเร็ว จนในภายหลังครั้งเป็นเวลาชาวปิดภาคเรียนจึงมีโอกาสนำนักแสดงที่เป็นนักศึกษาออกแสดงไปยังจังหวัดต่างๆ ทั้งทุกภาคของประเทศไทย และจากความสามารถพิเศษนี้จึงได้รับเชิญให้ไปแสดงยังต่างประเทศอยู่เรื่อยๆ เช่น ประเทศญี่ปุ่น สหรัฐอเมริกา เกาหลี โปรตุเกส ร็อคโค ฯลฯ

7. ดร.ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร



นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร เกิดเมื่อวันที่ ๒ มกราคม ปีพุทธศักราช ๒๕๔๕ ที่บ้านขามเฒ่า ตำบลขามเฒ่า อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาจากศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน โรงเรียนเชียงยืนพิทยาคม จังหวัดมหาสารคาม ระดับมัธยมศึกษาจากศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น ระดับปริญญาบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนชุมชน จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเลย ระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ (หมอลำ) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ (ดนตรีวิทยา) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ด้านประวัติการทำงาน ผลงานดีเด่น และรางวัลเกียรติคุณ นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร เป็นศิลปินพื้นบ้านหมอลำกลอนโดยอาชีพตั้งแต่พุทธศักราช ๒๕๐๙ เป็นนักประพันธ์กลอนลำโดยอาชีพตั้งแต่พุทธศักราช ๒๕๑๕ เปิดโรงเรียนประจำสอนวิชาชีพนหมอลำกลอน ตั้งแต่พุทธศักราช ๒๕๑๗ เปิดโรงเรียนประจำสอนวิชาชีพการประพันธ์กลอนลำ ตั้งแต่พุทธศักราช ๒๕๓๗ เป็นตัวแทนศิลปินพื้นบ้านอีสานแสดงหมอลำเพื่อแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมในงานต่างๆ ทั้งระดับชาติและระดับนานาชาติ นอกจากนี้ นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร ยังได้รับการยกย่องให้เป็นครูสอนดี จากสำนักงานส่งเสริมสังคมการเรียนรู้และคุณภาพเยาวชนร่วมกับกระทรวงศึกษาธิการ พุทธศักราช ๒๕๕๕ ตามโครงการทุนครูสอนดีสอนทักษะอาชีพหมอลำกลอน ๑๐๐ คน และเป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษ

สอนรายวิชาเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านหมอลำและการแต่งกลอนลำให้แก่สถาบันการศึกษาต่างๆ ทั้งภาครัฐและภาคเอกชน

นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร มีผลงานดีเด่นจำนวนมาก อาทิเช่น ผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาวรรณศิลป์ (แต่งกลอนลำ) ได้รับพระราชทานรางวัลจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้รับพระราชทานรางวัลจากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร โดยการคัดเลือกและยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการเยาวชนแห่งชาติให้เป็น “ผู้ทำคุณประโยชน์ต่อเยาวชน” สาขาสื่อมวลชน ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ โดยการคัดเลือกและแต่งตั้งให้เป็น “ครูภูมิปัญญาไทย” (รุ่นที่ ๑) ณ ศูนย์การประชุมสิริกิติ์ และยังได้รับใบประกาศเกียรติคุณจากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่น ให้เป็น “ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) อีกด้วย

นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร เป็นที่รู้จักกันดีของศิษย์ในวงการหมอลำ ได้รับการยกย่องนับถือในฐานะผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงหมอลำ เป็นผู้มีความวิริยะอุตสาหะในการแสวงหาองค์ความรู้เพื่อพัฒนาตนเอง พร้อมทั้งยินดีถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ได้เล่าเรียนมาให้แก่เยาวชนรุ่นหลังได้สร้างหลักสูตรการเรียนการสอนของตนเองทั้งแบบหมอลำดั้งเดิม และหมอลำประยุกต์ สร้างและปรับสื่อการเรียนการสอนให้ทันสมัย มีผลงานเป็นที่ยอมรับของคนในชุมชนและประชาชนทั่วไป

ด้วยความรู้ความสามารถ ประสบการณ์ ผลงานดีเด่น และเกียรติประวัติในการประกอบวิชาชีพด้านการทำนุบำรุงและสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างโดดเด่นและต่อเนื่อง จึงนับได้ว่านางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพรเป็นผู้ที่ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ประเทศชาติ เป็นตัวอย่างที่ดีแก่เยาวชน และเป็นผู้มีคุณูปการแก่วิชาการด้านวัฒนธรรมเป็นอย่างสูง มหาวิทยาลัยมหาสารคามจึงเห็นควรเชิดชูเกียรติให้นางราตรีศรีวิไล บงสิทธิพรเป็นผู้ได้รับพระราชทานรางวัลพระธาตุนาดูนทองคำ ประเทพบุคคคติเด่นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สาขาทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เพื่อเป็นเกียรติแก่ตนเองและวงศ์ตระกูลสืบไป

8. อาจารย์สำรวม ดิสม(น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์)



นางสำรวม ดิสม หรือ ครูน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ เกิดเมื่อวันที่ ๙ เมษายน พุทธศักราช ๒๕๑๓ ปัจจุบันอายุ ๔๕ ปี ภูมิลำเนาบ้านปราสาทเบง หมู่ที่ ๖ ตำบลกาบเชิง อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ ที่อยู่ปัจจุบัน ๙๘ หมู่ที่ ๘ บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ การศึกษาได้รับปริญญา

มหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ นามอันเป็นที่รู้จักกันดีในแถบอีสานใต้ ด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะ หวาน เสนาะหู ลีลาการวาดพ่อนรำร่าที่เป็นเอกลักษณ์ และปฏิภาณการขับเพลงร้องสดในงานต่าง ๆ เป็นเอกลักษณ์ของกันตรึมแห่งอีสานใต้ ครูน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ หรือ นางสำรวม ดิสม เกิดและเติบโตมาในครอบครัวของนักร้อง นักเพลงพื้นบ้าน เริ่มหัดขับร้องและแสดงกันตรึมกับบิดามารดาตั้งแต่อายุ ๙ ขวบ เรียนรู้ ผูกฝนจนมีผลงานอัลบั้มเป็นของตนเอง เข้าประกวดในเวทีต่าง ๆ ได้รับชนะเลิศมาโดยตลอด ด้วยน้ำเสียงที่หวานจับใจตั่งน้ำผึ้งเดือนห้า จึงเป็นที่มาของนาม "น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์"

ครูสำรวม ดิสม ได้เรียนรู้ ศึกษาและร่วมแสดงกับครูเพลง ครุณาภิสศิลป์พื้นบ้านชั้นครู มาตั้งแต่เด็ก จึงทำให้ซึมซับจิตวิญญาณและความรักในงานศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน นำมาสู่การก่อตั้งวงของตนเอง รับงานแสดงและเผยแพร่ผลงานกันตรึมทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทำให้ได้รับความนิยมเรื่อยมา อีกทั้งยังได้เสียสละและอุทิศตนช่วยเหลืองานของสังคม ชุมชนส่วนรวมมาโดยตลอด นับเป็นศิลปินผู้มีใจรักในงานศิลปะ และมีจิตอาสาอย่างแท้จริง

ตลอดระยะเวลากว่า ๓๐ ปีที่นางสำรวม ดิสม หรือ ครูน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ ได้มุ่งมั่น สืบสานและสร้างสรรค์ผลงานที่ก่อเกิดคุณค่าทั้งทางวรรณศิลป์ คีตศิลป์ และนาฏศิลป์ เป็นผลงานที่ได้รับการยอมรับ ส่งเสริมคุณธรรม ค่านิยม ปลุกฝังความดีงามผ่านบทเพลงกันตรึมด้วยน้ำเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น จึงเป็นแบบอย่างในการสืบทอดงานศิลป์อันถือเป็นสมบัติชาติด้วยดวงใจ นางสำรวม ดิสม จึงสมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง (ขับร้อง กันตรึม) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๘ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น เพื่อเป็นเกียรติประวัติสืบไป (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2564)

9. อาจารย์ โฆษิต ดีสม



นายโฆษิต ดีสม เกิดเมื่อวันที่ ๕ พฤษภาคม พุทธศักราช ๒๕๔๙ ภูมิลำเนา บ้านดงมัน ตำบลคอคอด อำเภอมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ ดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านสัมปอ

จากการที่ได้อยู่ในครอบครัวครูเพลง และมีบิดาคือ ครูปิ่น ดีสม เป็น ต้นแบบในการร้องและประพันธ์เพลงกันตรึม เพลงเจรียง และถ่ายทอดเพลงกันตรึมในหมู่บ้าน ชุมชน และระดับประเทศ ทำให้ครูโฆษิตได้ซึมซับ สืบสานผลงานการสร้างสรรคบทเพลงกันตรึมและเจรียง จากบิดา สามารถประพันธ์เพลงกันตรึมตามแบบฉบับฉันทลักษณ์โบราณได้อย่างดีเยี่ยม ใช้ภาษาเขมร ถิ่นไทยครบถ้วนงดงาม ทั้งวรรณศิลป์ และคุณค่าของภาษา สะท้อนสภาพสังคมได้อย่างดี

ครูโฆษิต เป็นผู้ที่มีความสามารถในการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังมีความรู้ ความเข้าใจในประเพณีวัฒนธรรม อีสานได้อย่างลึกซึ้ง ส่งผลให้สร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีคุณภาพ อีกทั้งยังมีการสร้างสรรค์บทเพลงที่สื่อสะท้อนถึงเอกลักษณ์อัตลักษณ์ของท้องถิ่น สร้างสรรค์ วรรณกรรมพื้นบ้านมาสู่เพลงพื้นบ้านกันตรึมในรูปแบบต่าง ๆ เป็นผลงานที่มีคุณค่ายิ่ง

ครูโฆษิต นับได้ว่าเป็นผู้สร้างสรรค์ และพัฒนางานเพลงพื้นบ้านของอีสานใต้ ให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ ได้รับการยอมรับจากนักเพลงพื้นบ้านอีสานใต้ เป็นบรมครูผู้ถ่ายทอด สืบสานเพลงพื้นบ้านอีสานได้อย่างแท้จริง จึงสมควรได้รับการยกย่องเชิดชู เกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสาน สาขาวรรณศิลป์ (ประพันธ์เพลงพื้นบ้านอีสานใต้) ประจำปี ๒๕๕๗ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่นเพื่อเป็นเกียรติประวัติสืบไป (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2564)

ภาคผนวก ง

ภาพนักวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

รายนามนักดนตรี



1.อาจารย์ ดร.ณัฐพงษ์ ประทุมชัน (แคน,ซอฮู้)



2.นายพงศ์ภัก มาอันทะ (ซอด่าง)



3.นางสาวพรภักดิ์ บุญชิต (ซอฮู้)



4.นางสาวธัญญา ปุจิรัตน์ (ดิ่ง)



5.นายวงศพัช สันทอง (ตะโพน)



อภิธานศัพท์

ศัพท์ดนตรีและการขับร้องพื้นบ้านอีสาน

การรวบรวมและเรียบเรียงอภิธานศัพท์ในวิจัยฉบับนี้ แบ่งเป็น 2 หมวด ได้แก่

- 1) หมวดคำศัพท์ ที่ใช้ในบทเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นในงานวิจัยนี้
- 2) หมวดคำศัพท์ทั่วไปที่ใช้ในดนตรีขับร้องและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. หมวดคำศัพท์ ที่ใช้ในบทเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นในงานวิจัยนี้

- โอ้อ้อย** หมายถึงการเปล่งเสียงนำบทขับร้องหมอลำ ที่ นิยมเรียกว่าการ โอ่ลำ มีวิธีการโอ่ตามแบบแผนและการลำแต่ละประเภท อาทิ การโอ่ลำทางสั้น โอ่ลำทางยาว เป็นต้น
- ฮักแก่น** หมายถึง มีความรัก ความสนิทสนมให้แก่นัน อาทิ ผองไทยเฮฮักแก่น คือเป็นความรักของพี่น้องชาวไทยใน ทั่วทุกภูมิภาค รักใคร่ ผูกพันกัน
- ให้ทั่วแดน** หมายถึงผู้คนที่ทั้งหลายทั่วทิศทั่วแดน
- สะออน** หมายถึง ชอบใจ พอใจ ตัดใจ ปลื้มเปรม น่าชมเชย บางบริบทอาจมีความหมายว่า งอสนใจ เห็นคุณค่า ให้ความสำคัญเช่น สะออนคัก ปาดเป็นตาสะออนแกะ คือชื่นชมยินดีมาก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจะใช้ในบริบทใด
- ฮากเหง้า** หมายถึง รากเหง้า ใช้ในเพลงนี้ คือ ศิลปวัฒนธรรมที่มีรากเหง้า มาแต่บรรพบุรุษ ต้องให้ลูกหลานทำนุบำรุงดูแลรักษา วัฒนธรรมที่ตังามนี้ให้คงอยู่
- บ่ไลถืมแมนเบิ่งແຍ້ງ** หมายถึง การดูแลรักษา ใส่ใจ เอาใจใส่ ไม่ทอดทิ้ง คอยทำนุบำรุง คอยสอดส่องดูแลรักษาให้อยู่ให้นานที่สุด
- นั้แหละหนานางนา** หมายถึงการร้องหมอลำที่แสดงสำเนียงแต่ย์ที่จะบอกว่า นั้แหละนะน้องนะ ให้ยอมรับให้เข้าใจกันเป็นต้น

หนาวใน ใน หัวใจไฟ หมายถึง ความหนาวเหน็บที่เกิดขึ้น ในใจของใคร

ฮักมัน หมายถึง รักใคร่เป็นที่สุด มั่นคง ยั่งยืน

ถวายเป็นถวายเป็นบูชา หมายถึง การกราบไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกว่า พญาแถน ที่ชาวอีสานมีความเชื่อและศรัทธาถวายเป็นบูชา ตั้งบูชาพญาแถน

ยอมมอบใส่เกล้า หมายถึง การยกมือขึ้นเหนือหัวกราบไหว้บูชา

ไหว้ข่อยแขน หมายถึง การกราบไหว้ที่ให้ความเคารพ ศรัทธาเป็นอย่างมาก เพราะแสดงอาการอ่อนน้อมในการไหว้ ทั้งข้อมือ ข้อมแขน นอบน้อมเป็นที่สุด

กราบสายแนนเนาใน หมายถึง การบูชาถึงบรรพบุรุษ ถึงต้นกำเนิด ถึงจิตวิญญาณที่มา มีความเคารพเป็นอย่างยิ่งด้วยจิตคารวะอยู่ในส่วนลึกของหัวใจ

กะจิงว่าแก้มเป็นเหว็น ชูพื้นคนงามเอ๋ย หมายถึง การสื่อความหมายถึงน้องคนสวย ยิ่งดูยิ่งสดใส แก้มเป็นพวงสวยงาม ใบหน้าสว่างงาม มองได้เต็มตา ชู แปลว่า สวย หรือตีความว่าใครๆ ก็อยากรักอยากทูลนอม

อย่าได้ป่าให้น้องคงอ้ายแต่ผู้เดียว หมายถึง อย่าได้ทอดทิ้ง ปล่อยปละละเลย ปล่อยให้น้องต้องเผ้าคอยพื่ออยู่แต่เพียงลำพัง

ติกลงน้ำตุ้มเต๊ะตุ้มเต็น หมายถึง สำนวนการเปรียบเปรย ว่าสนุกสนานมากในการเล่นในน้ำ ตีน้ำให้เป็นฟอง ดังเป็นเสียงกลอง สนั่นก้องไปทั่วทั้งน้ำให้ดังเหมือนเสียงกลอง ตุ้มเต๊ะตุ้มเต็น

น้องอยากเอ็นเอาอ้ายมาเคียงฮ่วมฮวมหมอน หมายถึง ตัวน้องมีความรักใคร่ในพี่ อยากจะร้องขอเรียกให้พี่มาเข้ามาร่วมเรียงเคียงหมอนกันกับน้อง

อยากซ้อนบ่อนเพื่อนำแด่มเจ้าเพกาเอ๋ย หมายถึง การมีความรักใคร่ที่อยากจะร่วมเรียงเคียงหมอน บ่อน แปลว่า ที่นอน ที่พักพิง จึงอยากรวมรักใคร่พักพิง กับผู้เป็นที่รัก และถือ

เป็นที่สุด เปรียบเปรยว่า น่ารักน่าเอ็นดูมาก ผมเจ้าเพ แปลว่า ผมไม่อยู่ทรง เช่นนั้นก็ยังมีควมน่ารักน่าเอ็นดูอยู่นั่นเอง

สืลยล่องกระแสนรุ้ ลิ่นที่ฟาดฟองตีต้องตลิ่งชัน หมายถึง จะลงเล่น ลอยคอ ลอยล่องในแม่น้ำ ลิ่นแปลว่า เล่นซึ่งเป็นคำโบราณที่มีการใช้ร่วมกันมาในคำเก่าดั้งเดิมแบบลาว ลงเล่นน้ำตื้น้ำเป็นฟองอยู่ริมฝั่งแม่น้ำ

เพิ่นไปเบิ่ง หมายถึง จะพาท่านไปดู

ศิลปวัฒนธรรมยังโจ้โก้ มั่นสิฮ้างว่าจั่งได้ หมายถึง ศิลปวัฒนธรรมยังมีอยู่อีกมากมาย(โจ้โก้) คงจะไม่สูญหายไปไหน ฮ้างแปลว่า ร้าง อยู่ในความหมายว่า ยังไงก็ยังคงอยู่ ไม่ร้างลาไป

ผญา หมายถึงคำกลอนแบบอีสาน ไทลาว ออกเสียงว่า ผะ-หยา แปลว่า ปัญญา ปรัชญา ถือเป็นคำสอนข้อเตือนใจในการดำรงชีวิต ให้มีความอดทน ต่อสู้ มีกำลังใจซึ่งได้สืบทอดกันมาอย่างยาวนานในวัฒนธรรมอีสาน

เสียงแคนเนิ้งคินงอ้ายแต่ผู้เดียว หมายถึงสัญลักษณ์แห่งเสียงดนตรีอีสาน เนิ้งแปลว่า เอียง เฉียง คินง แปลว่า คินง จึงรวมความหมายในบริบทนี้ว่า ยามที่น้องได้ยินเสียงเพลงแคนดังมาเมื่อไรใจน้องก็ได้แต่ถวิลหาพี่เพียงคนเดียวเท่านั้น

ฮากม่วนหลาย หมายถึงช่างมีความไพเราะน่าฟังมาก

เสียงหยั่งน้อดังเต๊ะน่าน่า หมายถึง คำถามที่ถามว่า เสียงอะไรหนอ ดังเต๊ะน่าน่า แปลว่าเสียงอะไรนะที่ดังเต๊ะน่าน่า

ใจน้องบัดแกว่งไกว หมายถึง ใจของน้องอ่อนไหวแกว่งไกวมาก

คั้นอ้ายเป็นจังหวาสีชมพูจั่งว่า หมายถึง ถ้าแม้ว่าพี่เป็นเหมือนลูกหว้า ที่มีสีชมพูนั้นนะ

คั้นแมนตอกมัดกล้าดำนาแล้วเหยียบใส่ตม หมายความว่า ถ้าแม้ว่าเป็นเหมือนตอกที่เขาใช้มัดกล้ากัน พอใช้เสร็จ หมดประโยชน์ก็จะถูกเหยียบลงไปโคลนตมนั่นเลย

หลงฮ้องกะพองคาง หมายถึงลืมตัวจนมีเสียงร้องปนอาการครวญคราง

ดอกมันปา หมายถึงดอกกันเกรา ซึ่งเป็นไม้ยืนต้นขนาดกลาง ช่อดอกเป็นดอกกลุ่ม เมื่อเริ่มบานจะเป็นสีขาวแล้วค่อยทยอย เข้มขึ้นจนเป็นสีเหลืองปานสพรั่ง กลิ่นจะหอมตรลบอบอวล นิยมนำมาบูชาพระ และประกอบพิธีการเข้านาศ โดยนำดอกไม้ชนิดนี้มาแห่นาค และชาวอีสานนิยมนำมาร้อยเพื่อคล้องคอในงานบุญสงกรานต์ เพราะ ดอกมันปานิจะบานสพรั่งหอมหวลปีละ 1 ครั้งคือช่วงเดือน เมษายน- เดือนกรกฎาคม นับได้ว่าเป็นไม้มงคล และมีฤทธิ์ทางยา ที่มีความสำคัญ

นางน้อยเจ้าฮ้อยเหลือแต่ฮ้อย หมายถึง น้องนางของพี่ นำดอกมันปามาร้อยเป็นพวงมาลัย แล้วก็จากพี่ไป เหลือไว้แต่ ร่องรอยแห่งความทรงจำให้พี่ได้รำลึกครหาด้วยความรักและความผูกพัน

คันละไกลคันละไกลกันแล้ว หมายถึง แม้เราจะห่างไกลกันแล้ว

อัสจรรยใจได้ หมายถึง มหัศจรรย์ ประหลาดใจ เหลือออกเหลือใจ อาจจนถึงการ อเนจอนาใจยิ่งนักในบางบริบท สามารถให้ความหมายถึงการสลัดใจเป็นอย่างยิ่ง

ให้ชอยกันชู ให้ชอยกันยุ เชิดชูไว้ หมายถึง ขอให้ช่วยกันฮัมชู ผลักดัน เชิดชู ดูแลไว้ให้คงอยู่

ออนซอนกันหนา หมายความว่า งาม ไพเราะเพราะพริ้ง ซาบซึ้ง รู้สึกประทับใจ ชอบใจเป็นอย่างมาก ปลื้มปริ่ม มีความหมายเพี้ยนมาจากคำว่า อรชร และความหมายคำว่าออนซอนนี้ใช้ได้ใกล้เคียงกันกับคำว่า สะออน หากแต่ต่างกันบริบทที่นำมาใช้ใน ซึ่งเป็นคำที่นิยมนำมาใช้ในความรู้สึกที่ดี ทั้งคำว่า สะออน และออนซอน

2. หมวดคำศัพท์ทั่วไปที่ใช้ในดนตรีขับร้องและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

หย่าว แปลว่า เป็นคำอุทานเพื่อส่งสัญญาณให้เริ่ม มักใช้ในเรื่องเกี่ยวกับการแสดง ดนตรี หมอลำ คล้ายกับคำว่า ดนตรีมา จัดมา ยาวไปเลยลูกพี่ เป็นต้น เช่น เมื่อนักร้องหมอลำจะเริ่ม พิธีกรก็จะพูดว่า เอ้า.. หย่าว หมายถึง ให้เริ่มเพลงให้สนุกสุด ๆ ไปเลย

งามโพดงามเหลือ งามแท้งามว่า แปลว่า สวยจริงสวยจัง สุดจะพรรณา

เต๋อเตียงต่าง แปลว่า : กระดานหก กระดานกระดก เครื่องเล่นสำหรับเด็กอย่างหนึ่ง เป็นแผ่นไม้ กระดานระหว่างกึ่งกลางความยาวของไม้มีขาซึ่งตรึงติดกับแผ่นไม้ ผู้เล่นนั่งที่ปลายไม้ทั้ง ๒ ข้าง ผลัดกันกระดกไม้กระดานให้ขึ้นลง

อ่องต่อง แก้มที่มีลักษณะสไตส์ เรียก แก้มอ่องต่อง

โลด แปลว่า เลย ทีเดียว ไปเลย เรียก ไปโลด กินเลย เรียก กินโลด ทำเลย เรียก เอ็ดโลด อย่างว่า เลื่อนเลื่อนฟ้าไหลหลิกดารา พุนเยอทั้งหลายเลยพรา้งแลงนอนพร้อม แมงหนึ่งสุรย์เคียนขึ้นบัวระพาใส่อง คอนซี้มาไปพร้อมโลดคราว (ฮุง).

สุย แปลว่า ฉียดไป อย่างว่า ยกยื่นเปลื้องค้อนแกว่งไกวกลาย แยกสูงสุยถึกกองทั้นสร้าง จักหมายหมั้นฮอยโคลคลาคลาด อดอยู่ฮ้างฮามหน้าบ้าน (ฮุง).

ฮ้ำฮี้ฮ้ำฮอน แปลว่า ถวิลหา คิดถึง จิตใจคิดถึงแต่สิ่ง ๆ นั้น

อยู่ดีมีแวง แปลว่า สบายดีมีความสุข สุขกายสบายใจ เป็นคำพูดที่มักใช้การอวยพร เช่น อยู่ดีมีแวง เต๋อหล่าเต๋อ หรือใช้ถามไถ่สารทุกข์สุกดิบ เช่น เป็นจั่งไดอยู่ดีมีแวงอยู่เนาะ ในบางครั้ง จะมีคำสร้อยคู่กันเป็นการเล่นคำ เพื่อเพิ่มความสละสลวย นั่นคือ อยู่แดงมีฮี้ เช่น ขอให้เจ้าอยู่แดงมีฮี้ อยู่ดีมีแวง คำว่า อยู่ ในภาษาอีสานจะออกเสียงว่า ยู ดังนั้นคำว่า อยู่ดีมีแวง จะออกเสียงว่า ยูดีมีแวง

แนมเบ้ง มองตาม มองดู อย่างว่า บัดนี้กะละนับมือส้วยจัวควายบ่ได้ปล่อย เด็กน้อยเป็นผู้เลี้ยงคน ถ้างั้นแนม (กลอน) สั่งมาแนมตาสั่งหลังตาบพอน่วย (กา) อันว่าฮมฮักเจ้าเจืองลุนล้าน ส้าอมโนนาถไ้แนมน้องบ่วง (ฮุง).

แน แปลว่า ตรึกตรอง คาคะเน เรียกแน เล้งปิ่นเรียก แนปิ่น อย่างว่า เลากะแนใส่กันไปถึก กะโบงตา นกก็เฟวอผวาดกลงดินอยู่เทิงปลายไม้ ตกใส่น้ำดังปิก ตกใส่บกดังท่วน ตกใส่ป่าหญ่าปล้องดังก้องทั่วเมือง (เสียว).

เหลือใจ แปลว่า อัดอั้น อึดอัด อัดอั้นตันใจ เก็บอัดความรู้สึกแน่นอยู่ในใจ เพราะไม่สามารถพูดหรือกระทำตามต้องการได้เนื่องจากอยู่ในภาวะจำทน

- เจ้ย** แปลว่า แฉลบ นกที่บินแฉลบไปมาเรียก บินเจ้ย อย่างว่า คาคชิบได้บินมาคือนกเจ้า คาคชิบได้บินเจ้ยเจ็ดหนี่ (ภาษิต).
- เทิง** แปลว่า บน เหนือ สูง บนเรือนเรียก เทิงเฮือน อย่างว่า ขุนอยู่ล้อมหลายชั้นลุ่มเทิง (สังข์) ภูธรขึ้นเมื่อเทิงโรงราช (ฮุ่ง) พระบาทชี้เชิญราชเมื่อเทิง (กา) ยนยนย้ายขามลายเลียน สาด เหลือแต่ห้องโงะฮ้านลุ่มเทิง (ฮุ่ง). ทั้ง ทัว ทั้งบุญทั้งบาปเรียก เทิงบุญเทิงบาป อย่าง ว่า เทิงหลายพื้นแพ่งขึ้นปูปลายามฮึดอยาก อันความปากความเว้าได้ซื้อแพ่งไว้เฮ็ดฮิฮยัง (ภาษิต) คำว่า เทิง กับ ทั้ง มีความหมายเหมือนกัน ใช้แทนกันได้.
- หย่อน** แปลว่า (สันดาน) เพราะ เหตุ อย่างว่า (กริยา) การขยับตัวขึ้นและลงตามจังหวะดนตรี
- ยืมเปี้ยๆ** แปลว่า : ยืมกรุ้มกรุ้ม ยืมแฉ่ง ยืมหวาน
- สวอย** แปลว่า อ่อนเพลีย หมดแรง
- เป็นเหวิน** แปลว่า หน้าตาที่เบิกบานแจ่มใสเรียก เป็นเหวิน อย่างว่า แก้มเป็นเหวินแก้มเจ้าเป็นเหวิน ขี้ กะเตอร์วังเหวินไหลเซาะน้ำเซินอยู่ยาวยาว (กลอน).
- อิโตน** แปลว่า (กริยา) สงสาร รู้สึกเห็นใจในความเดือดร้อนหรือความทุกข์ของผู้อื่น, รู้สึก ห่วงใยด้วยความเมตตากรุณา, เช่น เห็นเด็ก ๆ อดอยากก็รู้สึกสงสาร เห็นเขาประสบ อัคคีภัยแล้วสงสาร.
- เอิ้น** แปลว่า เรียก ร้อง ป่าว ประกาศ อย่างว่า เพินบ่เอิ้นอย่าขาน เพินบ่วานอย่าช่อย มัก ช่อยแท้ให้พิจารณา (เสียว) เอิ้น ก็ว่า.
- จอบหลอย** แปลว่า แอบ ลอบ คอย ลอบลัก ทำบางสิ่งบางอย่างโดยที่ไม่ให้คนอื่นรู้
- อิหล่า** แปลว่า อิหล่า หรือ อิหล่า หมายถึง ลูกสาวคนเล็ก หรือ เรียกผู้หญิงหรือเด็กผู้หญิงด้วยความเอ็นดู
- ชวด ชวด** แปลว่า การปรบมือและให้ร้อง เพื่อแสดงความยินดีหรือดีใจ คล้ายกับคำว่า ไชโย ไชโย ไชโย

เหลื๋อโตน แปลว่า (กริยา) สงสาร รู้สึกเห็นใจในความเดือดร้อนหรือความทุกข์ของผู้อื่น รู้สึกห่วงใยด้วยความเมตตากรุณา เช่น เห็นเด็ก ๆ อดอยากก็รู้สึกสงสาร เห็นเขาประสบอัคคีภัยแล้วสงสาร.

เต้ย แปลว่า ทำนองลำชนิดหนึ่ง เป็นลำยาวแบบกลอนสั้น คล้ายกับผญา แต่มีชื่อเรียกต่างๆ เช่น เต้ยพม่า เต้ยมอญ เต้ยหัวดอนตาล คงจะเปลี่ยนเป็นชื่อที่อยู่ของผู้ลำมากกว่า เพราะกลอนที่ลำนั้นก็แบบลำลาวทั้งสิ้น เรียก ลำเต้ย.

กั้งโกบ แปลว่า :ลักษณะอาการมือป้อง สายตามอง ยกมือข้างหนึ่งวางไว้เหนือคิ้ว เรียก กั้งโกบ เพื่อต้องการมองดูข้างล่าง ไม่ให้แสงข้างบนมากระทบ.

ม่วนซื่นโฮวแซว แปลว่าสนุกสนาน ร่าเริง มีความสุข

ว่าซ้น แปลว่า ว่าอย่างนั้น ประมานนั้น ตามที่ได้กล่าวมานี้ ว่ากันว่าอย่างนั้น ใช้พูดต่อท้ายประโยคบอกเล่า มักใช้กับการเล่าเรื่องที่ฟังจากคนอื่นมา หรือใช้กับการยกประโยคของคนอื่นมาพูดอีกที คำว่า ว่าจะซ้น หรือ ว่าซ้น จริง ๆ แล้ว มาจากคำว่า ว่าจ้งซ้น ซึ่งแปลว่าว่ากันมาอย่างนั้น ว่าอย่างนั้น ว่าเช่นนั้น

ลำ แปลว่า หนังสือใบลานที่จารด้วยตัวธรรมหรือตัวไทยน้อย เรียก หนังสือลำ เป็นเรื่องยาวๆ เช่น ลำสุริยวงศ์ ลำพระเวส ลำศิลป์ชัย ลำหน้าผากไกล กระด้น ลำแต่งอ่อน ลำกาลเกต ลำจำปาสี่ต้น.

หน้าฮ้าน แปลว่า หน้าเวที การออกไปเดินบริเวณหน้าเวทีว่า หน้าฮ้าน จริง ๆ แล้วจะออกเสียงว่า หน้าฮ่าน แต่เนื่องจากมีรากคำมาจากภาษาไทย จึงเขียนไม่ตรงกับเสียงจริงฮ้าน (ออกเสียงว่า ฮ่าน) หมายถึง ร้านหรือเวทีการแสดง

จับจุด แปลว่า เริ่มแบบไม่ได้ตั้งตัว หรือไม่ได้ซ้อมกันมาก่อน ไม่ได้ตั้งตัว เป็นต้น

กะด้อกะเต้ย แปลว่า อะไรจะขนาดนั้น มากมาย มากเกินไป ออกหน้าออกตา

- จำ** แปลว่า เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ เกี่ยวกับการบวงสรวง สังเวณี และเทวดาประจำหมู่บ้านหรือหมู่บ้านเป็นผู้ช่วยสื่อสารระหว่างคนกับผี เป็นผู้ช่วยแก้ไขไถโทษแก่ชาวบ้าน ธรรมเนียมผีบ้านหรือผีบรรพบุรุษ
- สุดสะแนน** แปลว่า ชื่อทำนองเป่าแคนชนิดหนึ่ง เรียก ลายสุดสะแนน ทำนองเป่าแคนโบราณมีหลายชนิด แต่ละชนิดเรียกลาย
- ตะโพน** แปลว่า กลองตะโพน ชื่อกลองชนิดหนึ่ง ใช้หนังหุ้มสองหน้า เรียก กลองโพน กลองตะโพน ก็ว่า อย่างว่า ตะโพนพินได้สวณไล่เค่าคั้น แวงมาศผู้องค์อ้วนออกสถาน (สังข์).
- หม่อมพระนาง** แปลว่า สตรีที่เป็นเมียของขุนนาง (หมอลำทางภาคอีสาน ใช้เรียกหญิงผู้ที่เป็นที่รัก มีศักดิ์นา)
- จัน** แปลว่า มหรสพ งานฉลอง
- ดุ่มโฮม** แปลว่า รวมตัวกัน มารวมกัน สามัคคี
- คอง** แปลว่า รอ ตั้งหน้าตั้งตารอ คอยจาริตประเพณี คู่คอง
- สิบสี่ช้างขาวสี่ช้าง** แปลว่า อะไรจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม
- คะลำ** แปลว่า ผิด บาป กรรม สิ่งใดที่ทาลงไปผิดจาริตประเพณี ผิดกฎหมาย ผิดระเบียบ ผิดศีลธรรมในทางพระศาสนา จะมีโทษมาก โทษน้อย หรือไม่มีโทษ แต่สังคมรังเกียจ สิ่งนั้น เรียก คะลำ อย่างว่า ของมันผิดอย่าได้กระทำ ของคะลำอย่าได้ไปต้อง ของพิน้องอย่าได้ไปชุน (บ.).
- โตดตติ่ง** แปลว่า โตดตติ่ง คือทำนองเพลงของอีสาน จังหวะโจ๊ะๆ จังหวะมันส์ จังหวะโตดตติ่ง
- สายแนน** แปลว่า คู่ครองที่เคยอยู่กินกันมาหลายภพหลายชาติ บุพเพสันนิวาส เนื้อคู่ กกแนน ก็เรียก

จ๊วด แปลว่า เสียงของบั๊งไฟ เวลาจุดบั๊งไฟ ตอนบั๊งไฟขึ้นจะมีเสียงดัง "จ๊วด" จึงมีการเลียนแบบเสียงจากธรรมชาติใช้ในภาษาอีสาน ใช้กับเรื่องทั่วไป อะไรที่กำลังจะเริ่มสนุก กำลังพุ่งขึ้น กำลังจะมันส์ สามารถใช้คำว่า "จ๊วด" มาประกอบเพื่อเพิ่มอรรถรส

อีตฮอย แปลว่า จาริตประเพณีที่เคยทำสืบต่อกันมา

เว้าหลายยายห่าง แปลว่า พูดพร่ำเพรื่อ พูดมาก

อัญญา แปลว่า เป็นคำแทนชื่อเจ้านาย อีสานสมัยโบราณปกครองโดยอัญญา ๔ คือ เจ้าเมือง อุปราชา ราชบุตร ราชวงศ์ เจ้านายทั้ง ๔ เรียก อัญญา อาชญา ก็ว่า เพราะท่านทั้ง ๔ นี้มีอำนาจเด็ดขาด จะให้คุณให้โทษใครในสถานใดก็ได้ อย่างว่า เป็นข้าให้เป็นข้าคาพญา เป็นหมาให้เป็นหมาวัด (ภาษีต) สิบพ่อค้ามาไหวพ่อนา สิบพ่อนาพ่ออาชญาเลี้ยง (ภาษีต).

ฮักแพง แปลว่า รักอย่างทนถนอม เช่น เอาใจใส่ดูแลเรื่อยไม่ให้ได้ ไรไม่ให้อ้อม รักเหมือนดวงตา เรียก ฮักแพง อย่างว่า พระกียกยอดแก้วไว้เก็งนครขวาง พระแพงเพียงพระเนตรนาในหน้า บุนสาวใช้คำออนเอื้อยมั่ง สองพี่น้องประสงค์ตั้งปิ่นบัว (สังข์).

ซอดแจ้ง แปลว่า สว่างคาตา

โห่งง่อง แปลว่า ฝุ่นตลบ

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-ชื่อสกุล	รองศาสตราจารย์ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู
วัน เดือน ปีเกิด	22 มิถุนายน 2498
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่อยู่	63 ถนนเพชรเกษมซอย 80 แขวงบางแคเหนือ เขตบางแค กทม.10160
ตำแหน่ง	รองศาสตราจารย์
สถานที่ทำงาน	โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2515	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสตรีศึกษาร้อยเอ็ด จ.ร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2521	กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2524	M.S (Music) Bemidji State University,U.S.A
พ.ศ. 2551	Ph.D. (Music) University of Delhi,India