



การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
THE CREATIVE MUSIC SUITE: *DURIYASIN THIN PAK-TAI*

กิตติชัย รัตนพันธ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร
ศิลปดุष्ฎิบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตร

ศิลปดุष्ฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE CREATIVE MUSIC SUITE: *DURIYASIN THIN PAK-TAI*



KITTICHAIRATTANAPHAN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS
YEAR 2023
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

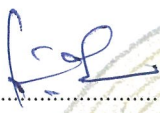
การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

โดย กิตติชัย รัตนพันธ์

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

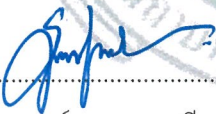
วันที่ 6 กรกฎาคม 2566

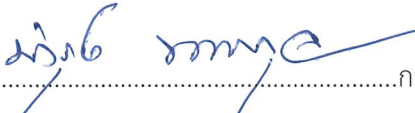
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)


.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนันท์ มีป้อม)


.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริตา ประทีปช่วง)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)


.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

The Creative Music Suite: *Duriyasin Thin Pak-tai*

By Kittichai Rattanaphan

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of
the requirements for The Degree of Doctor of Fine Arts Program in Music
at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

July 6, 2023

Thesis Committee



.....Chairman (External Expert)

(Prof. Dr. Chalernsak Pikulsri)



.....Committee

(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)



.....Committee

(Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang)



.....Committee (Thesis Advisor)

(Assoc. Prof. Dr. Supunee Leaboonschoo)



.....Committee (Thesis Co-advisor)

(Dr. Bamrung Phattayakul)



Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อเรื่อง	การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
62213209	นายกิตติชัย รัตนพันธ์
ปริญญา	ศิลปดุริยางค์บัณฑิต สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์
พ.ศ.	2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ 2) เพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากกลุ่มเป้าหมายผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่ม และศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างตามองค์ประกอบหลัก ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลง หรือคีตลักษณ์ นำมาวิเคราะห์สังเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลงสู่การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

ผลการวิจัยพบว่า 1) องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วงดนตรีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม เครื่องดนตรีมีทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากล จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มี 4 รูปแบบ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง มี 7 จังหวะ ทำนองเพลงมีวรรณคดีเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เป็นเพลงจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว บทร้องพบในการขับบทโนรา หนึ่งตะลุง เพลงบอก และลิเกฮูลู ระดับเสียง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนมีระดับเสียงปี ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มี 5 รูปแบบ 2) สร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่ในรูปแบบเพลงชุด มี 4 ช่วง บรรเลงต่อเนื่องกัน ประกอบด้วย (1) ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ (2) สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ (3) อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน และ (4) หลุหรักษ์ทำยบทเพลง บรรเลงมรณ การถ่ายทอดและนำเสนอผลงานสร้างสรรค์บรรเลงโดยวงดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ซอด้วง ซออู้ ทับโนรา กลองตุ๊ก 3 ใบ โหม่ง/ฆ้องคู่ ฉิ่ง ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ฆ้อง แทมบูรีน มาราคัส คีย์บอร์ด กลองชุด โพน ปัด กร้อโต๊ะ และบานอ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ งานวิจัยนี้เกิดองค์ความรู้ทางวิชาการตามหลักวิธีวิทยาการวิจัยต่อยอดความรู้สู่การสร้างสรรค์งานศิลป์อย่างมีคุณค่า เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี ตลอดจนเป็นแนวทางอนุรักษ์สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นในวงกว้างสืบไป

คำสำคัญ: อัตลักษณ์, การสร้างสรรค์, ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้, ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

Thesis Title	<i>The Creative Music Suite: Duriyasin Thin Pak-tai</i>
62213209	Mr. Kittichai Rattanaphan
Degree	Doctor of Fine Arts Program in Music
Year	2023
Advisor	Assoc. prof. Dr. Supunnee Leuaboonschoo
Co-advisor	Dr. Bumrung Phattayakul

Abstract

The thesis aimed at 1) synthesizing the knowledge of southern musical identities, 2) composing and presenting a brand-new music suite titled Duriyasin Thin Pak-tai. Qualitative research methodology was used by collecting data from three target groups of participants and studying the musical identities of both upper and lower southern groups based on the main components: the bands, the musical instruments, the nathap (rhythmic patterns), the melodies, lyrics, keys, and the musical formations to be synthesized and presented as on-stage musical performance.

The results showed that 1) the knowledge of southern music identities consisted of two types of bands with folk and Western musical instruments. The nathap of the upper south consisted of four rhythmic patterns, whereas the lower south consisted of seven. The tune was short and played repeatedly based on song chan and chan diao metric level. Lyrics were found in the scripts of Nora, Talung, Phleng Bok, and Dikir Hu Lu. The musical keys of upper southern folk music relied on the pitches of the pi (oboe) to play diatonic scales with major and minor scales. The musical formations consisted of five features; a brand-new music suite titled Duriyasin Thin Pak-tai consisted of four periods played respectively: (1) Prathombot duriyasin thin pak-tai, (2) Sathayai suepsan ngan sang-san, (3) Attalak phleng-tham-nong klong prachan, (4) haruehan thai bot-phleng banleng-rom. The musical instruments used to deliver and present this creative work were the local pi, so duang, so u, thap nora, three pieces of the klong tuk, the mong/the khong khu, the ching, the violin, the mandolin, the accordion, a big rammana, a small rammana, the khong, the tambourine, the maracas, the keyboard, the drum set, the phone, the puet, the krue-to, and the ba nor; all the instruments were newly ensembled by the researcher. This research extended valuable works of art, which benefit the music profession, as well as a way of preserving, inheriting, developing and disseminating southern folk music to be more well-known.

Keywords: identity, creation, *duriyasin thin pak-tai*, southern folk music

282 pages

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ สำเร็จลงได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ประธานผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนิ มีป้อม และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริกา ประทีปช่วง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัญญรัตน์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ และคุณครูบาอาจารย์ทุกท่าน ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรี และวิชาความรู้ในด้านระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์งานทางด้านดุริยางคศิลป์ เป็นผู้มอบโอกาสในการสร้างสรรค์งานจุดประกายแนวคิด แรงบันดาลใจ และพลังผลักดันทุก ๆ ด้าน อีกทั้งช่วยชี้แนะแนวทางการจัดระบบ การทำงานในทุกขั้นตอนของการทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนตรวจทานปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่เป็นอย่างดียิ่ง ผู้วิจัยตระหนักถึงความตั้งใจจริงและความทุ่มเทของครูอาจารย์ทุกท่าน ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ คณะกรรมการประเมินผลงานที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์ข้อมูล ถ่ายทอดองค์ความรู้ ตรวจสอบข้อมูล และประเมินผลงาน ขอขอบคุณ คณะครู อาจารย์ บุคลากร นักเรียนและนักศึกษา ของวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ตลอดจนนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกฝ่าย ที่ให้การสนับสนุนและร่วมบรรเลงในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ส่งผลให้การดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์ เรียบร้อย สมบูรณ์ และนำมาซึ่งความสำเร็จในครั้งนี้

ท้ายที่สุด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อน้อม คุณแม่จาบ และพี่น้องครอบครัวรัตนพันธ์ ที่เป็นแรงบันดาลใจคอยสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน อีกทั้งบูรพาจารย์ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ประสบการณ์ต่าง ๆ ไว้ให้ ณ โอกาสนี้

กิตติชัย รัตนพันธ์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ณ)
สารบัญตาราง.....	(ญ)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย.....	1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย.....	4
3. คำถามการวิจัย.....	4
4. ขอบเขตของการวิจัย.....	4
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
6. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....	7
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	7
1.1 แนวคิดที่เกี่ยวข้อง.....	7
1.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	20
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	33
2.1 ความหมายปักษ์ใต้.....	33
2.2 ความเชื่อในบริบทดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	34
2.3 ดนตรีพื้นบ้าน.....	34
2.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	36
2.5 บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้.....	37
2.6 เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	38
2.7 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน.....	40
2.8 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง.....	41
2.9 องค์ประกอบดนตรี.....	42
2.10 การสร้างสรรค์ดนตรี.....	43
2.11 ปัจจัยในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม.....	44

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	47
3.1 งานวิจัยในประเทศ.....	47
3.2 งานวิจัยต่างประเทศ.....	55
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	57
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	60
1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย.....	60
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	62
3. การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล.....	63
4. การตรวจสอบข้อมูล.....	65
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล.....	66
6. การสร้างสรรค์.....	66
7. การนำเสนอข้อมูล.....	68
บทที่ 4 อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	70
1. ความเป็นมาและความสำคัญดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	70
1.1 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน.....	72
1.2 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง.....	72
2. บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	74
3. วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	75
4. องค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	77
4.1 วงดนตรี.....	77
4.2 เครื่องดนตรี.....	79
4.3 จังหวะหน้าทับ.....	101
4.4 ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้.....	110
4.5 บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้.....	114
4.6 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	117
4.7 โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์.....	118
5. สังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	119
6. สรุปการวิเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	120
บทที่ 5 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	124
1. แนวคิดการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	124
2. รูปแบบการผสมวงดนตรี.....	128
3. สัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรี.....	130
4. บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	131

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5. กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์.....	183
5.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ.....	183
5.2 ผลการประเมิน.....	184
5.3 สรุปผลการประเมิน จากผู้ทรงคุณวุฒิ.....	187
5.4 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ.....	188
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	189
1. สรุปผลการวิจัย.....	189
1.1 วิธีการดำเนินการวิจัย.....	189
1.2 ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์.....	190
2. อภิปรายผล.....	197
3. ข้อเสนอแนะ.....	198
3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย.....	198
3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป.....	199
บรรณานุกรม.....	200
บุคลากร.....	205
ภาคผนวก.....	206
ภาคผนวก ก อภิธานศัพท์.....	207
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัย.....	211
ภาคผนวก ค บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	241
ภาคผนวก ง ภาพการสัมภาษณ์ และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์.....	243
ภาคผนวก จ หนังสือขอความอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูล.....	262
ภาคผนวก ฉ.....	279
ประวัติผู้วิจัย.....	282

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 แผนที่แสดงพื้นที่ภาคใต้ที่กำหนดเป็นขอบเขตพื้นที่วิจัย.....	5
2 แผนภูมิหลักมิตการสร้างสรรค์ศิลปะ.....	18
3 แผนภูมิหลักวิพิธลักษณะการสร้างสรรค์.....	19
4 แผนภูมิกรอบแนวคิดในการวิจัย.....	59
5 แผนภูมิสรุปวิเคราะห์ความเชื่อมโยงการสร้างสรรค์บทเพลง.....	68
6 วงดนตรีบ้านภาคใต้ตอนบน.....	78
7 วงดนตรีบ้านภาคใต้ตอนล่าง.....	79
8 ปี่พื้นบ้านภาคใต้.....	80
9 ซอด้วงพื้นบ้าน.....	81
10 ซออู้พื้นบ้าน.....	82
11 ทับโนรา.....	83
12 กลองโนรา.....	84
13 โหม่งโนรา/ฆ้องคู่, ฉิ่ง.....	85
14 กลองตุ๊ก.....	86
15 ทับหนังตะลุง.....	87
16 คีย์บอร์ด.....	88
17 กลองชุด.....	89
18 โพน.....	90
19 ปี่ด.....	91
20 ไวโอลิน.....	92
21 แมนโดลิน.....	93
22 แอคคอร์ดเตียน.....	94
23 รำมะนาใหญ่.....	95
24 รำมะนาเล็ก.....	96
25 ฆ้อง.....	97
26 แทมบูรีน.....	98
27 มาราคัส.....	98
28 บานอ.....	99
29 กรือโต๊ะ.....	100
30 วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	129

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
31 การจัดวางดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	129
32 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	242
33 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด.....	244
34 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด.....	244
35 ฝึกซ้อมการบรรเลงร่วมกับครูอำนาจ นุ่นเอียด.....	245
36 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด.....	245
37 สัมภาษณ์อาจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์.....	246
38 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ.....	246
39 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์.....	247
40 สัมภาษณ์ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ.....	247
41 สัมภาษณ์อาจารย์ศิวพงษ์ กิ่งสกุล.....	248
42 การถ่ายทอดบทเพลงสร้างสรรค์.....	248
43 การบันทึกเสียงบทเพลงสร้างสรรค์.....	249
44 สัมภาษณ์กลุ่มศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง.....	249
45 การฝึกซ้อมบทเพลงสร้างสรรค์.....	250
46 สัมภาษณ์ครูเซ่ง อาบ.....	250
47 สัมภาษณ์ครูเซ่ง อาบ.....	251
48 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะผลงานสร้างสรรค์.....	251
49 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะผลงานสร้างสรรค์.....	252
50 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	252
51 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	253
52 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	253
53 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	254
54 ประธานกรรมการให้ข้อเสนอแนะงานสร้างสรรค์.....	254
55 ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์.....	255
56 สาธิตการบรรเลงประกอบการนำเสนอบทเพลงสร้างสรรค์.....	255
57 วงดนตรีดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	256
58 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์.....	256
59 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์.....	257
60 การถ่ายทอดและฝึกซ้อมการบรรเลงบทเพลงสร้างสรรค์.....	257
61 นักดนตรีวงดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้.....	258

สารบัญภาพ (ต่อ)

62	นิทรรศการประกอบนำเสนอผลงานสร้างสรรค์.....	258
63	โปสเตอร์การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์.....	259
64	ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ.....	259
65	ผู้วิจัยนำเสนอการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์.....	260
66	คณะกรรมการบันทึกภาพร่วมกับนักดนตรีและผู้แสดง.....	260
67	ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับคณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์.....	261
68	ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับศิลปินพื้นบ้าน.....	261



สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1 เปรียบเทียบเสียงหน้าทับรำมะนา กับกลองแขก.....	107
2 เปรียบเทียบอัตราจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	110
3 เปรียบเทียบระดับช่วงเสียงของปีพื้นบ้านภาคใต้.....	118
4 รูปแบบโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	119
5 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้.....	184
6 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสาน งานสร้างสรรค์.....	185
7 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์ เพลงทำนองกลองประชัน.....	186
8 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 4 หฤหรรษ์ทำย บทเพลงบรรเลงมรณ.....	187
9 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน สรุปผลประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้ง 7 ท่าน.....	187

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ดนตรี เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของไทยที่มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบของสังคม บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ ค่านิยม และความรู้สึกนึกคิดของบุคคลผ่านทางเสียง สำเนียง รูปแบบ การบรรเลง และการประพันธ์ การพัฒนาดนตรีในสังคมไทยมีความเกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครอง ที่ตอบสนองต่อกลุ่มผู้ฟังที่หลากหลาย การเชื่อมโยงระหว่างดนตรีและการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย สมัยใหม่นั้นมีความสำคัญในการอธิบายสังคมไทยและคนไทยในปัจจุบัน นอกจากอิทธิพลของดนตรี ตะวันตกและนานาชาติที่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงแล้ว เทคโนโลยี และ สื่อประชาสัมพันธ์ที่ทันสมัยนับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอันหนึ่งที่ทำให้ดนตรีของไทยได้เปิดประตูไปสู่โลก ยุคใหม่ ส่งผลทำให้องค์ความรู้ด้านดนตรีเข้าถึงผู้ที่สนใจได้มากขึ้น องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม ดนตรีในมิติต่าง ๆ ปัจจุบันมีกระจายกระจายอยู่โดยทั่วไปเป็นจำนวนมาก และเกิดพัฒนา การเปลี่ยนแปลงอย่างหลากหลาย หากแต่บางด้านยังไม่ลุ่มลึกในมิติทางวิชาการและทางปฏิบัติ จากนโยบายของรัฐบาลไทยด้านการศึกษาและเรียนรู้ การทะนุบำรุงศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ทำให้การศึกษาเรียนรู้ศิลปะและวัฒนธรรมทั้งดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน จึงเป็นเป้าหมายสำคัญที่ มุ่งเน้นการขับเคลื่อนโดยผ่านระบบการจัดการศึกษาของประเทศ ด้วยการถ่ายทอดองค์ความรู้จาก ครูบาอาจารย์ ศิลปิน และบุคลากรที่มีส่วนเกี่ยวข้องด้านศิลปวัฒนธรรมโดยตรงสู่คนรุ่นใหม่ เพื่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนา และต่อยอดศิลปวัฒนธรรมการดนตรี ให้คงอยู่ในฐานะ “มรดกภูมิปัญญาของชาติ”

สภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ดินฟ้าอากาศร้อนจัด ฝนตกชุกลมมรสุมแรง พืชพรรณ ทรัพยากรอุดมสมบูรณ์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลอิทธิพลให้ชาวภาคใต้มีอุปนิสัยแข็งกร้าว บึกบึน มีท่วงท่าเกร่ง ข่มความอ่อนโยน มีความเยือกเขาดำเนินความอ่อนหวานและการผ่อนปรน เหตุเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ ทำให้ดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้เด่นที่การสื่อความคิดและความรู้สึก ด้วยภาษาที่ซับซ้อนเป็นบทกลอน เน้นที่ลำนำและจังหวะ เครื่องดนตรีใช้ประกอบการละเล่นส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีไม้แน่นเครื่อง ดีด สี เหมือนของภาคอื่น ๆ ลีลาการออกท่าร่ายรำก็มีจังหวะเยือกเขาดำเนินไปเป็นไปตามจังหวะทับ และ กลอง หนังตะลุง ลิเกป่า และการละเล่นอื่น ๆ ของภาคใต้ก็เป็นทำนองเดียวกันทั้งสิ้น

ดนตรีพื้นบ้านหรือการละเล่นพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันเนื่องมาแต่ อิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และสังคม มีลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ใจในการแสดงออกทั้ง ด้านท่วงท่าและอารมณ์ มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับความเป็นจริงของวิถีของการดำรงชีวิตอย่างชาวบ้านที่ เรียบง่าย แต่เต็มไปด้วยอาการรุกรำของอารมณ์ความรู้สึกประสมประสานไปกับภาพสะท้อนของ การทำงานและการต่อสู้ในชีวิตจริง การบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ส่วนใหญ่เป็นการสื่อความบันเทิง ผ่านการดู และการฟังควบคู่กันไป องค์ประกอบสำคัญจึงได้แก่ ภาษา (บทขับร้อง และบทเจรจา)

ดนตรีประกอบจังหวะทำนองและการรำหรือการออกท่าประกอบ ในบรรดาองค์ประกอบเหล่านี้ปรากฏว่าดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้จะเน้นที่การร้องขับลำนำและจังหวะ เช่น ในการแสดงโนรา หนังตะลุง ลิเกป่า ร้องเงี้ยวแบบชาวบ้าน สวดมาลัย เป็นต้น (สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์, 2542, น. 370 - 372)

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พัฒนาการอยู่ในรูปการรับดนตรีจากกลุ่มชนชาติอื่นหรือดินแดนใกล้เคียงหลายเชื้อชาติ เนื่องจากอดีตภาคใต้ของประเทศไทยมีความสัมพันธ์ติดต่อกับชายฝั่งอินเดีย จีน ขวามลายู รวมถึงภาคกลางของไทย ทำให้เกิดการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมทางด้านดนตรีอย่างหลากหลาย ทั้งนี้สามารถแบ่งแนวทางดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มคนไทยภาคใต้ที่นับถือศาสนาพุทธ กลุ่มคนไทยภาคใต้ที่นับถือศาสนาอิสลาม กลุ่มคนไทยภาคใต้เชื้อสายจีน และกลุ่มดนตรีชาติพันธุ์ ซึ่งในปัจจุบันวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีพัฒนาการโดดเด่น พบปรากฏอยู่มากในบริเวณพื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีกาหลอ และในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงรื่องเงี้ยว วงดนตรีดีเกร์ฮูลู และวงดนตรีในการแสดงลีละ

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่และความเป็นไปของบริบททางสังคมบ่งบอกถึงร่องรอยประวัติศาสตร์ของชุมชน สถาปัตยกรรม วรรณคดี พิธีกรรมความเชื่อ และประเพณีผ่านเสียงดนตรี เนื้อเพลงที่ขับร้อง ภาษาและสำเนียงพูด เอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ อยู่ที่ยการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีกำกับจังหวะหน้าทับ ที่เน้นจังหวะหนักและมีสำเนียงเฉพาะตัวจะเห็นได้จากการบรรเลงหรือการตี ทับ กลองโนรา กลองตุ๊ก โพน ปิดกลองมลายู รำมะนา กรือโต๊ะ และบานอ ส่วนเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน และเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้องคู่หรือโหม่ง ฉิ่ง แตรระ ฆ้องหรือโหม่งมุสลิม แทมบูรีน และมาราคัส ซึ่งจะมีบทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงสำคัญลดหลั่นลงมา

การสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการสังเคราะห์องค์ความรู้ในเชิงคุณลักษณะ (Qualitative synthesis) โดยการทบทวนแนวคิด ทฤษฎี สารัตถะที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสังเคราะห์ข้อมูลจากข้อมูลดิบ (Primary Analysis) โดยทำการวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลซึ่งผู้วิจัยเก็บรวบรวมด้วยตนเอง จากบริบทที่ตนเองได้พบเจอและเคยเข้าร่วมกิจกรรมการฝึกปฏิบัติ การร่วมบรรเลง และการรับชมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทางสื่อออนไลน์ต่าง ๆ กำหนดเนื้อหาในประเด็น วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักและเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาทำการวิเคราะห์จำแนกแยกแยะแล้วสรุปผลเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์งานด้านดนตรีให้สามารถเข้าถึงผู้คนทั่วไปเป็นสิ่งสำคัญ เป็นการสร้างโอกาสให้วงการดนตรีพัฒนาก้าวหน้าสู่ระดับสากล ฉะนั้นจำเป็นต้องสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยกระบวนการค้นคว้าอย่างมีหลักการและเหตุผลที่เป็นระบบ ซึ่งเหล่านี้จะเป็นกลไกสำคัญในการสร้างความเข้มแข็ง และขับเคลื่อนให้ดนตรีร่วมสมัย มีบทบาทในแง่ภูมิวิชาการมากขึ้น เกิดเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ก่อประโยชน์ต่อสังคมส่วนรวม บทประพันธ์ดนตรีมากมายได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่แสดงอัตลักษณ์ความโดดเด่นอย่างชัดเจน บทประพันธ์ดนตรีเหล่านี้มีแนวคิดการผสมผสานวัตถุดิบระหว่างวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดจากการผสมผสานเอกลักษณ์ดั้งเดิมของแต่ละชาติกับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ถ่ายทอดผ่านเทคนิคการประพันธ์เพลงตะวันตกร่วมสมัย เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีเสียง

ใหม่ขึ้นจากแนวคิดวิธีต่าง ๆ เช่น ด้านมิติสีเสียงของเครื่องดนตรี ด้วยการผลิตเสียงจากเครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ (Instrumental effects) แนวคิดเรื่องแนวทำนอง (Melodic character) แนวคิดเรื่องจังหวะ (Rhythm and meter) ที่มีพื้นฐานมาจากสำนวนดนตรีพื้นบ้าน (อรอุษา หนองตรุด, 2561, น. 162) การสร้างสรรค์บทเพลงจากแนวคิดด้านอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จึงเป็นกระบวนการจัดทำหรือสร้างสรรค์งานด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ บนพื้นฐานความคิดแบบวิชาการ ซึ่งเกิดจากการตกผลึกขององค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์หรือมานุษยวิทยาทางดนตรี ผสมกับแนวคิดเชิงสร้างสรรค์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี นำมาบูรณาการใช้ในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านเพื่อผลิตองค์ความรู้ใหม่ ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการ สนับสนุนการต่อยอดทางศิลปะให้เกิดมูลค่าเพื่อรองรับนโยบายทางเศรษฐกิจที่พัฒนาขึ้น

การศึกษาเบื้องต้นพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้บางกลุ่มไม่สามารถปรับตัวและพัฒนาให้เท่าทันความก้าวหน้าทางนวัตกรรมและเทคโนโลยี ไม่ตอบสนองพฤติกรรมด้านความเป็นอยู่หรืออาชีพในระบบทุนนิยม และมีข้อจำกัดในการพัฒนารูปแบบวงดนตรีและบทเพลง จึงจำเป็นต้องคิดหาวิธีมาปรับใช้ไม่ว่าจะเป็นการนำเครื่องดนตรีต่างประเภทที่หลากหลายเข้าไปผสมผสานร่วมกับดนตรีเดิม การเพิ่มเสียงกลองหรือเครื่องดนตรีสากลชนิดต่าง ๆ เพื่อเสริมให้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความสนุกสนาน และมีความแปลกใหม่มากขึ้น การนำวัฒนธรรมดนตรีจากแหล่งอื่นมาผสมผสานเพื่อนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมดนตรีเดิมที่ปรุงใหม่ให้เกิดความสมบูรณ์และสะท้อนให้เห็นถึงปรากฏการณ์ทางอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อย่างเป็นรูปธรรม หากนำวิธีการต่าง ๆ ดังกล่าวมาบูรณาการสร้างสรรค์สามารถส่งผลต่อการพัฒนาและสร้างความก้าวหน้าให้กับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปอีกขั้นหนึ่ง ด้วยประสบการณ์และบทบาทหน้าที่รับผิดชอบที่ผู้วิจัยมีต่อศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านทั้งมิติทางวิชาการและการปฏิบัติ รวมทั้งการถ่ายทอดขยายองค์ความรู้ พัฒนาต่อยอดความคิดสู่คนรุ่นใหม่อย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลาไม่น้อยกว่า 25 ปี เกิดมุมมองต่อภาพวิกฤตและผลกระทบของประเด็นปัญหาดังกล่าวที่จะเกิดขึ้นกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในอนาคต การนำองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องตามหลักวิชาการเข้ามาดำเนินการแก้ปัญหาอย่างเป็นรูปธรรมจึงเป็นอีกแนวทางที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง

จากการทบทวนวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎี สารัตถะ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และงานสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาค้นคว้าและจัดเก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับบริบทของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามกระบวนการและขอบเขตวิธีศึกษาที่กำหนด นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาจัดระบบและผ่านกระบวนการสังเคราะห์องค์ความรู้ และตรวจสอบความถูกต้องน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ กำหนดกรอบและขั้นตอนเพื่อใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ จำนวน 1 ชุด นำเสนอผลของงานวิจัยและจัดแสดง ผลงานสร้างสรรค์ โดยกำหนดหัวข้อวิจัยให้ชื่อว่า “การสร้างสรรค์บทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่างานสร้างสรรค์เชิงวิชาการ ที่เกิดจากผลการวิจัยครั้งนี้จะสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่คำนึงถึงองค์ความรู้ทางวิชาการควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์งานดนตรี ซึ่งจะส่งผลโดยตรงต่อการพัฒนาคุณภาพและยกระดับมาตรฐานการศึกษาดนตรีของประเทศ สร้างมิติใหม่ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นั่นคือการนำความรู้ไปสู่การปฏิบัติเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

ผลกระทบและความคาดหวังที่ต่อเนื่องจากผลการวิจัยและการสร้างสรรค์งานด้านดุริยางคศิลป์ จะเป็นแนวทางอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ก่อให้เกิดมูลค่า “ทุนทางวัฒนธรรม” ซึ่งจะเป็นคุณประโยชน์ในการพัฒนาประเทศ และสังคมโลกต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 2.1. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
- 2.2. เพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

3. คำถามการวิจัย

- 3.1 องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการสังเคราะห์ เป็นอย่างไร
- 3.2 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ มีลักษณะอย่างไร

4. ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ จากวงดนตรีในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ที่มีพัฒนาการ และยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยด้านต่าง ๆ ดังนี้

4.1 ด้านเนื้อหา

ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง จากดนตรีประกอบการแสดงโนราและดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จากวงดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ นำมาสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลง หรือคีตลักษณ์ นำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ จำนวน 1 ชุด บรรเลงต่อเนื่องกันโดยกำหนดแบ่งเนื้อหาของบทเพลงออกเป็น 4 ช่วง ความยาว 30 นาที

4.2 ด้านพื้นที่

พื้นที่ภาคใต้ตอนบน ได้แก่ จังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง และจังหวัดสงขลา พื้นที่ภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และจังหวัดนราธิวาส

แผนที่ภาคใต้แสดงขอบเขตด้านพื้นที่ในการวิจัย



ภาพที่ 1 แผนที่แสดงพื้นที่ภาคใต้ที่กำหนดเป็นขอบเขตพื้นที่วิจัย
ที่มา: ศูนย์สารสนเทศภูมิศาสตร์ ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ (2563, ออนไลน์)

4.3 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยกำหนดช่วงระยะเวลาการวิจัยในระหว่างปี พ.ศ. 2564-2566

4.4 ด้านบุคลากรผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มบุคคลซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องตามขอบเขตการวิจัย เป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 3 กลุ่ม ดังนี้

4.4.1 กลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ (Group of Academics) เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) และสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ และนักวิชาการดนตรี

4.4.2 กลุ่มผู้ประกอบการ (Group of Operators) เป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ กลุ่มนักดนตรีโนรา หนังตะลุง ร้องเงี้ยว และกลุ่มนักดนตรีประชัน โพน ปืด บานอ และกรือเฒ่า

4.4.3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Stakeholder Group) เป็นนักบริหารงานวัฒนธรรม เป็นผู้บริหารหรือหัวหน้าส่วนของหน่วยงานราชการที่ดูแลรับผิดชอบงานที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

4.5 ด้านรูปแบบการนำเสนอผลงาน

ผู้วิจัยกำหนดจัดทำเป็นรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์จัดแสดงและเผยแพร่ผลงานการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามรูปแบบที่หลักสูตรกำหนด และเผยแพร่ผลงานบทความทางวิชาการระดับชาติหรือนานาชาติ

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ครูดนตรี นักดนตรีและผู้สนใจทั่วไป นำองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปใช้เป็นข้อมูลในการศึกษา และใช้ในการจัดการเรียนการสอน

5.2 องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นำไปต่อยอดสำหรับการประพันธ์หรือสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านในลักษณะอื่น ๆ ได้อย่างมีทิศทางและประสิทธิภาพ

5.3 ผลวิจัยเกิดประโยชน์ต่อสถาบันการศึกษา วงวิชาการ วิชาชีพดนตรี นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลป์อย่างมีคุณค่า

5.4 ผลการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ จะเป็นแนวทางอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้ได้รับความนิยมในวงกว้าง เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ก่อให้เกิดมูลค่า“ทุนทางวัฒนธรรม”

5.5 ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะ เพิ่มพูนประสบการณ์การสร้างสรรค์งานดนตรีในหลากหลายแนวทาง และได้ใช้ประสบการณ์นี้เป็นต้นทุนสำหรับสร้างผลงานที่ดียิ่งขึ้นไปในอนาคต

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการจัดทำหรือสร้างสรรค์งานด้านดนตรีให้เกิดขึ้นใหม่ด้วยวิธีการพัฒนาต่อยอดแนวความคิดจากสิ่งที่มีอยู่เดิมตามกระบวนการระเบียบวิธีวิจัย ในงานวิจัยนี้ปรากฏออกมาในรูปแบบการนำองค์ความรู้อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งผ่านกระบวนการสังเคราะห์และเกิดองค์ความรู้ใหม่ นำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

การสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หมายถึง การทบทวนแนวคิดทฤษฎีสารัตถะ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสังเคราะห์ข้อมูลจากข้อมูลดิบที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมด้วยตนเอง

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หมายถึง ลักษณะเฉพาะขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ในประเด็น วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้องระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน หมายถึง ดนตรีประกอบการแสดงโนรา ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ดนตรีพื้นบ้านที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน และปี่

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง หมายถึง ดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง ดนตรีพื้นบ้านที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ กรือโต๊ะ และบานอ

ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ หมายถึง บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากแนวคิดด้านอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการยกระดับและหลอมรวมศาสตร์ดุริยางคศิลป์กับองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรี สะท้อนให้เห็นถึงปรากฏการณ์ทางอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอย่างเป็นรูปธรรม

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลวิทยากรต่าง ๆ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำเสนอสาระข้อมูลที่เป็นแนวคิด ทฤษฎี สารัตถะ องค์ความรู้เกี่ยวกับบริบทที่ทำวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในและต่างประเทศ โดยกำหนดและเรียบเรียงประเด็นเนื้อหาสำคัญในการทบทวนวรรณกรรม เพื่อนำมาสนับสนุนงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้นำวิธีการดำเนินการวิจัยเพื่อเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในกลุ่มวัฒนธรรมวัฒนธรรมกลุ่มทะเลสาบสงขลาและในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยใช้หลักการศึกษาตามแนวคิดและทฤษฎีซึ่งมีผู้ศึกษาไว้ในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานและแนวความคิดในการทำวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 หมวดหมู่ คือ แนวคิดที่เกี่ยวข้อง และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1.1 แนวคิดที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาแนวคิดต่าง ๆ ที่ใช้ในงานวิจัยนี้ ประกอบด้วย แนวคิดด้านการศึกษาสังคมและวัฒนธรรม แนวคิดด้านดนตรีกับวัฒนธรรม แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ แนวคิดด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา แนวคิดด้านดนตรีพื้นเมือง แนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แนวคิดด้านการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี แนวคิดด้านการสังเคราะห์องค์ความรู้ แนวคิดด้านนวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์ และแนวคิดด้านรูปแบบและคุณค่าการแสดงออกสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1.1 แนวคิดด้านการศึกษาสังคมและวัฒนธรรม

ศาสตร์ทางมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรมเป็นการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับ พฤติกรรมของมนุษย์ที่มนุษย์ได้คิดค้นขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการในการดำรงอยู่ของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์จะคิดอย่างไร ปัจจัยที่มากระตุ้นความคิดก็มาจากความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ทั้งสิ้น เช่น เมื่อมนุษย์หิวโหย แสดงว่าร่างกายต้องการอาหารเพื่อให้ดำรงชีวิตอยู่รอด มนุษย์ก็คิดหาอาหารใส่ท้องเพื่อระงับความหิวในรูปแบบแตกต่างกันไป ตามแต่สภาพแวดล้อมจะกำหนดพฤติกรรมการหากินของคนต่างกลุ่มและต่างสถานที่ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามสิ่งแวดล้อม และยิ่งกาลเวลาผ่านไปพฤติกรรมการหากินของมนุษย์ก็จะพัฒนาและหลากหลายยิ่งขึ้น พฤติกรรมที่คนแต่ละคนคิดขึ้นมาตอบสนองความหิวนั้น เมื่อได้รับการยอมรับปฏิบัติตามกันในรูปแบบเดียวกันจนเป็นสถาบันก็จะ กลายเป็นรูปแบบพฤติกรรมที่เรียกว่า “วัฒนธรรมทางเศรษฐกิจ”

การศึกษาสังคมและวัฒนธรรมได้เริ่มต้นอย่างจริงจัง และเป็นระบบระเบียบขึ้นใน ตอนต้นศตวรรษที่ 19 นักสังคมศาสตร์สมัยนั้นได้เริ่มสนใจว่าทำไมพฤติกรรมของมนุษย์แต่ละแห่งจึงไม่เหมือนกัน และในการตอบสนองความต้องการของร่างกายอย่างเดียวกัน ทำไมมนุษย์จึงปฏิบัติ

แตกต่างกัน คนที่มีความสามารถในการสังเกตถึงความแตกต่างในพฤติกรรมได้อย่างลึกซึ้ง ได้แก่ Edward B. Tylor ไทเลอร์ ผู้เริ่มสร้างกฎเกณฑ์ สมมุติฐาน และปรัชญาในการสังเกตพฤติกรรมของมนุษย์ในแง่ต่าง ๆ ขึ้น (นิยพรรณ วรณศิริ, 2540, น. 17)

วัฒนธรรม เป็นบุพพภูมิที่อธิบายภาวะหนึ่งของสังคมที่คละเคล้ากับความเป็น “มานุษยวิทยา” คือเป็นเรื่องราวของมนุษยชาติที่สร้างขึ้น มีพัฒนาการ มีการเรียนรู้ ทั้งในสายบรรพชนของตระกูลในหมู่ชนของกลุ่มชาติพันธุ์ สังคมขนาดเล็กขยายไปเป็นสังคมขนาดใหญ่ระดับภาค ระดับประเทศ ภูมิภาคของประชาชาติ และระดับโลก เมื่อมีการติดต่อสื่อสารตามมิติของโลกาภิวัตน์ เกิดการผ่องถ่ายความรู้จนนำไปสู่ความเป็นสมับติร่วมของมวลมนุษยชาติ สรรพสิ่งของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จึงห้อมล้อมไปด้วยบริบทที่ฉายภาพให้เห็นโครงสร้างและเอกลักษณ์วัฒนธรรม มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันตามแนวทฤษฎี “มนุษย์วัฒนธรรมสัมพันธ์” ที่อธิบายว่า มนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นของมนุษย์ วัฒนธรรมคงติดตัวมนุษย์ไปทุกหนทุกแห่ง เช่น คนไทยเป็นผู้ครองวัฒนธรรมไทย พูดภาษาไทย เขียนภาษาไทย รับประทานอาหารไทย มีพฤติกรรมที่แสดงคุณลักษณะไทย เมื่อกลุ่มคนไทยไปตั้งถิ่นฐาน ณ ที่ใดในโลก วัฒนธรรมไทยย่อมติดตัวคนไทยไปทุกหนแห่ง

การฝังลึกในวัฒนธรรมของมนุษย์ตั้งแต่แรกเกิดจนเติบโตใหญ่นั้น นับเป็นบุพพภูมิของแต่ละคน ความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความมั่นใจ ความรัก และอีกหลากหลายเป็นปัจจัยของบุพพภูมิสิ่งนี้มีพลัง มีอิทธิพลในการสร้างความคิดของมวลจินตนาการให้การขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์ศิลป์ ความเชื่อผสมผสานกับความศรัทธาเป็นจุดเริ่มต้นของมหัศจรรย์งานศิลป์ที่ยิ่งใหญ่ ศาสนสถานของทุกศาสนา มีความยิ่งใหญ่โอฬารของศิลปะที่วิจิตร บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การร่ายรำ การแสดงเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จัดเป็นบุพพภูมิให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้น (ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, 2563, น. 83 - 84)

ภาคใต้ วัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้คนในภูมิภาคนี้มีความหลากหลายทั้งในด้านความเชื่อทางศาสนา มีการนับถือศาสนาทั้งพุทธและอิสลาม ในส่วนของชาติพันธุ์มีการอยู่ร่วมกันทั้งชาวไทยพุทธ ไทยมุสลิม จีน จีน-มลายู (ยะหยา) และชาวเล การแต่งกายก็ แตกต่างกันไปตามเอกลักษณ์ที่บ่งบอกเฉพาะกลุ่มมีประเพณี “สารทเดือนสิบ” ซึ่งแสดงออก ถึงความเคารพและกตัญญูต่อบรรพบุรุษ ทั้งยังมีประเพณีและเทศกาลสำคัญอย่างประเพณี ชักพระ การแห่ผ้าขึ้นพระธาตุ การแข่งเรือ เทศกาลกินเจ วันฮารีรายอหรือวันอีฎิ้ลฟิตริ นอกจากนี้ภาคใต้เป็นแหล่งรวมศิลปะการแสดงและการเล่นพื้นบ้านที่มีความสนุกสนาน คึกคักเร้าใจ เช่น การแสดงหนังตะลุง มโนราห์ ลิเกฮูลู ร้องเงี้ยว การแข่งขันนกเขาชวา เป็นต้น ส่วนอาหารการกินพื้นถิ่นภาคใต้นั้นจะมีเอกลักษณ์ในเรื่องของรสชาติที่จัดจ้าน และเผ็ดร้อน เช่น แกงเหลือง ข้าวยา แกงไตปลา ผัดสะตอ การประกอบอาชีพนิยมปลูก ยางพารา ปลูกปาล์ม ทำประมง ทำสวนผลไม้ เช่น เงาะทุเรียน มังคุด และลองกอง ด้วยความแตกต่างทางชาติพันธุ์ ความเชื่อ ศาสนา และวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ของภาคใต้ เสมือนเป็นการสร้างมนตร์เสน่ห์ในวิถีการดำเนินชีวิตที่เต็มไปด้วยความหลากหลายที่ผนวกเข้ากันได้อย่างแนบเนียน รวมทั้งความเข้มแข็งของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของผู้คนในภูมิภาคนี้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, น. 23)

แนวคิดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ ความเชื่อมโยงของดนตรีในท้องถิ่นและปรับใช้เป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามวัตถุประสงค์ของข้อที่ 1 เพื่อนำไปสู่การออกแบบทำนองบทเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับสำหรับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ต่อไป

1.1.2 แนวคิดด้านดนตรีกับวัฒนธรรม

การเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติหลายสิ่งหลายอย่างได้สั่งสอนให้มนุษย์รู้จักการประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ขึ้นมา อาทิ มนุษย์ในสังคมสมัยก่อนประวัติศาสตร์แรกไม่เข้าใจระบบปรากฏการณ์ในธรรมชาติ ที่ต้องเผชิญอยู่ตลอดเวลา ธรรมชาติที่มีสิ่งน่ารื่นรมย์สวยงามและขณะเดียวกันก็มีความน่ากลัว เช่น ปรากฏการณ์ที่เกิดความมืดของเวลากลางคืน เสียงสัตว์ร้อง เสียงฟ้าร้อง เสียงฟ้าผ่า แผ่นดินไหว ความสวຍบริสุทธิ์จากภูเขา น้ำตก แม่น้ำ ท้องฟ้า ความงามของพระจันทร์ แสงพระอาทิตย์ เป็นต้น สิ่งทีลึกลับซับซ้อนทั้งน่ารักและน่ากลัวเหล่านี้ ทำให้มนุษย์เมื่ออดีตจึงมีความคิดสร้างสรรค์สิ่งหนึ่งสิ่งใดเพื่อที่เป็นการป้องกันหรือทำให้เกิดความรู้สึกพึงพอใจเกี่ยวกับสิ่งเร้นลับที่แอบแฝงอยู่ในการตอบแทนคุณของธรรมชาติ เพื่อให้เกิดความสบายใจและมีพลังกำลังใจเรียนรู้และเข้าใจกฎธรรมชาติมากขึ้น

ปัจจัยและเงื่อนไขดังกล่าวจึงเป็นตัวแปรที่ทำให้มนุษย์คิดเสาะแสวงหาค้นหากลายมาสู่เรื่องราว ของความเชื่อ (belief) ในสิ่งที่เกิดอยู่ในธรรมชาติ เช่น ความเชื่อในต้นไม้ เทวดา ภูเขา แม่น้ำ และสิ่งอื่น ๆ โดยความเชื่อที่ว่ามิวิญญาณสิ่งสถิตอยู่ในธรรมชาติและเป็นผู้ดลบันดาลให้เกิดปรากฏการณ์มากมาย (แต่เดิมมนุษย์ยังไม่สามารถอธิบายได้ แต่ในยุคปัจจุบันได้มีข้อพิสูจน์และสามารถอธิบายบางอย่างบางกรณีได้แล้วในทางวิทยาศาสตร์) ดนตรีเป็นงานศิลป์อีกแขนงหนึ่งที่มนุษย์ได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมอันกว้างใหญ่ เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความคิดสร้างสรรค์เรียนรู้เลียนแบบจากธรรมชาติเป็นการตอบสนองความต้องการ (response) โดยตรงโดยใช้วัสดุจากธรรมชาติประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงขับกล่อม ตามกิจิรยาทำทางของมนุษย์ที่พึงกระทำได้ ได้แก่ ดัด - สี - ตี - เป่า (สุรพล สุวรรณ, 2559, น. 17 - 18)

ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิดด้านดนตรีกับวัฒนธรรม ไปใช้เป็นแนวทางวิเคราะห์การศึกษาข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีอยู่ในวิถีวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่มชนในพื้นที่ภาคใต้ เพื่อนำมาเชื่อมโยงและเป็นเหตุผลในการประพันธ์เพลงเพื่อสะท้อนลักษณะเอกลักษณ์ท้องถิ่น

1.1.3 แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2558, น. 11) กล่าวถึงแนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ สรุปได้ว่า ดนตรีเป็นศาสตร์ที่ใช้เสียงเป็นสำคัญ ซึ่งอาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ และแปลความหมาย โดยอาศัยจินตนาการของผู้ฟังผ่านการสร้างสรรค์ ทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ของผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งต้องมีความเข้าใจและรู้สึกถึงความสัมผัส ระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกับจังหวะ และลีลาของท่วงทำนอง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามบทเพลงนั้น เพราะดนตรีเป็นเครื่องจูงจิตที่สำคัญให้ความรู้สึก่อนโยนส่งงาม มีอำนาจ และลึกลับ โน้มน้าวจิตใจของผู้ฟังให้เกิดสมาธิ เกิดความสงบได้ แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสังเคราะห์องค์ความรู้ และเป็นแนวทางสำหรับการกำหนดแนวคิดเพื่อกำหนดทำนอง สร้างสรรค์ทำนอง กระสวนทำนอง และลีลาจังหวะของวัตถุประสงคข้อที่ 2 การสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ต่อไป

1.1.4 แนวคิดด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งของการศึกษาทางด้านดนตรี โดยมาจากคำว่า Ethnomusicology ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเกิดจากการผสมคำสองคำ ระหว่างคำว่า Musicology หรือ ศาสตร์ทางด้านดนตรีวิทยา ซึ่งเป็นการศึกษาวิเคราะห์ในเนื้อหาสาระทางดนตรีอย่างลึกซึ้งตาม

หลักการหรือทฤษฎี และได้เติมคำว่า Ethno เข้าไปข้างหน้า ซึ่งเป็นคำอุปสรรคมาจากคำว่า Ethnic หมายถึง กลุ่มชนหรือกลุ่มชาติพันธุ์ ดังนั้นจึงกลายเป็นคำว่า Ethno+musicology

ทั้งนี้คำว่า Ethnomusicology ได้มีนักวิชาการในประเทศไทยหลายท่านได้บัญญัติศัพท์เป็นภาษาไทย ได้แก่คำว่า มานุษยวิทยาการดนตรี มานุษยดุริยางควิทยา ดนตรีเฝ้าชนวิทยา ดนตรีชนเฝ้า ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นต้น

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นศาสตร์ที่พัฒนามาจากการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) กล่าวคือตามแนวคิดของตะวันตก ดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาดนตรีในเนื้อหาสาระสำคัญของดนตรีเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงหรือผลงานของผู้ประพันธ์เพลงหรือศิลปินที่ได้สร้างสรรค์ไว้ในอดีตในแต่ละยุคสมัย โดยได้นำผลงานเหล่านั้นมาศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีอย่างละเอียดลึกซึ้ง และนำเสนอข้อมูลในเชิงวิชาการดนตรีเป็นหลัก นอกจากนี้ยังรวมถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี อัตชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลงด้วยเช่นกัน โดยข้อมูลที่ได้นำมาทำการศึกษาส่วนใหญ่มาจากหลักฐานที่เป็นเอกสารสำคัญซึ่งได้เก็บรวบรวมไว้ตามแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

จากแนวคิดเหล่านี้สามารถกล่าวได้ว่าศาสตร์ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่ครอบคลุมทุกกลุ่มชนหรือทุกวัฒนธรรม โดยสามารถกล่าวสรุปถึงขอบเขตของการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยาได้ตามลำดับ ดังนี้

1) ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นศาสตร์ที่พัฒนามาจากการศึกษาในเชิง ดนตรีวิทยา เปรียบเทียบ

2) การศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาในระยะแรกเป็นการศึกษา เฉพาะดนตรีพื้นบ้านที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก รวมถึงดนตรีของชาวตะวันออก และดนตรีเปรียบเทียบในวัฒนธรรมมุขปาฐะ หรือการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า

3) ในเวลาต่อมาการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยาได้ครอบคลุมไปทุก วัฒนธรรมในโลก สถานที่และสถานการณ์ รวมถึงความคิด พฤติกรรม และปรากฏการณ์ของดนตรีในทุกสังคม หรือทุกวัฒนธรรมของโลก แม้แต่ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเองก็ตาม (ศรีณย์ นักรบ, 2557, น. 1 - 10)

แนวคิดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ ความเชื่อมโยงของดนตรีในท้องถิ่นและปรับใช้เป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง รวมถึงการศึกษารูปแบบการใช้เครื่องดนตรีสำหรับการประชันขันแข่งของแต่ละท้องถิ่น ตามวัตถุประสงค์ของข้อที่ 1 สังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และนำผลไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ต่อไป

1.1.5 แนวคิดด้านดนตรีพื้นเมือง

ดนตรีพื้นเมือง ในภาษาอังกฤษมีคำที่ใช้ตรงกับคำนี้มากที่สุด คือ “Folk music” นอกจากคำว่า Folk music แล้วยังมีคำอื่น ๆ ในภาษาอังกฤษอีก เช่น Folk song ซึ่งหมายถึงเพลงขับร้องพื้นเมือง Folk tune หมายถึงเพลงหรือทำนองเพลง พื้นเมือง Folk idiom หมายถึงสำนวนดนตรีพื้นเมือง ฯลฯ ดนตรีพื้นเมือง (Folk music) นั้นหมายถึง เพลงที่ผู้คนในชุมชนหนึ่ง ๆ ได้ขับร้องหรือบรรเลงหรือทั้งขับร้องและบรรเลงด้วยการจดจำสืบทอดกันมาเป็นเวลาหลายชั่วอายุคน ดนตรีพื้นเมืองส่วนมากมักจะมีอายุเก่าแก่จนคนรุ่นหลัง ๆ ไม่สามารถทราบว่ามีผู้ใดแต่งและแต่งขึ้นเมื่อใด จากคำนิยามดังกล่าวนี้ ก็พอจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะสำคัญ 3 ประการของ ดนตรีพื้นเมือง คือ

ประการที่หนึ่ง ดนตรีพื้นเมืองบพหนึ่งบพใดที่ตกทอดมาจนทุกวันนี้ ในอดีต จะต้องเป็นที่รู้จักกันดี หรือได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง หรือกล่าวอย่างง่าย ๆ ว่า จะต้องเคย “Popular” มาก่อน แต่อย่างไรก็ตามมีข้อแม้อยู่ว่า ดนตรีทุกบพที่เคย Popular มาแต่อดีต ในปัจจุบันนี้มิได้จัดเป็นดนตรีพื้นเมืองเสียเป็นส่วนมาก

ประการที่สอง ดนตรีพื้นเมืองมักจะมีกำเนิดและเติบโตขึ้นในกลุ่มชนในอดีต ที่ด้อยความเจริญอย่างที่เราเรียกว่า Primitive ผู้คนเหล่านั้นมักจะเป็นชาวนาชาวไร่ที่อยู่ในชนบท และเพลงพื้นเมืองเหล่านั้นเมื่ออุบัติขึ้นมาจนได้รับความนิยมในหมู่ชนแล้ว ก็ไม่มีผู้ใดเอาใจใส่ที่จะจดบันทึกไว้

ประการที่สาม เนื่องจากอาศัยวิธีจดจำสืบทอดกันมา เมื่อกาลเวลาผ่านไปการเลาะเลียนย่อมเกิดขึ้นได้เป็นธรรมดา ดังนั้น เพลงพื้นเมืองบพหนึ่ง ๆ จึงอาจมีทำนองหรือเนื้อร้องต่าง ๆ เพี้ยนกันออกไป หรือจะกล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า เพลงพื้นเมือง บพเดียวมีหลาย version ที่แตกต่างกัน (ไขแสง สุขะวัฒนะ, 2554, น. 8 - 9)

แนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยนำไปเป็นแนวทางในการกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ในการเลือกวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีตามองค์ประกอบหลัก ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ นำไปปรับใช้ในการกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย และนำไปใช้อภิปรายผลต่อไป

1.1.6 แนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีภาคใต้แต่เดิมนั้นมีเพียงเครื่องตีทำหน้าที่เป็นเครื่องให้จังหวะ ต่อมาได้อิทธิพลเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น ขวาม-มลายู และภาคกลางของประเทศไทย นอกจากนั้นยังมีการรับดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้ แต่ยังคงเอกลักษณ์ของถิ่นไว้โดยการประสมประสานกับดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมที่เน้นเครื่องตีเป็นหลัก บทบาทของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้มักใช้ควบคู่ไปกับการแสดงพื้นบ้านเสมอ

จุดเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้คือ การใช้เครื่องกระทบ อาทิ ทับโนรา (โตน) กลอง ช้องคู่ รำมะนา ที่จะถูกเลือกนำไปประกอบการแสดงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านที่แตกต่างกันไป ดังเช่น เครื่องดนตรีทับโนราเป็นเครื่องตีที่ใช้บรรเลงบทเพลงร่วมกับการแสดงทางภาคใต้หลายอย่าง เช่น หนังตะลุง โนรา ฯลฯ โดยทั่วไปให้เสียงที่คมและชัดเจน และสามารถบรรเลงด้วยเทคนิคแบบต่าง ๆ ทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันได้ถึง 5 เสียง แต่หากแบ่งห้าเสียงนั้นตามระดับเสียงสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงสูง และกลุ่มเสียงต่ำ และการดำเนินจังหวะมักใช้เสียง สูง-ต่ำ สลับกัน แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของทับที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในภาคใต้ บทบาทของดนตรีเหล่านี้ไม่ได้มีเพื่อบรรเลงประกอบการแสดงเท่านั้น หากแต่เป็นการแสดงออกถึงบทบาทสำคัญทางดนตรีที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงกับบริบทการแสดง ดนตรีจังหวะเพลงทับในวัฒนธรรมดนตรีของภาคใต้ใช้ทับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในฐานะที่เป็นผู้นำคอยให้สัญญาณและเป็นสื่อกลางระหว่างผู้แสดงและนักดนตรี มีลักษณะเฉพาะที่สามารถแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ จังหวะและเสียง ซึ่งจังหวะทับแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ

1) การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการใช้ลักษณะจังหวะซ้ำในรูปแบบต่าง ๆ โดยใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป เกิดเป็นการบรรเลงแบบวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ

2) การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในดนตรีพื้นบ้านที่มีการแปรลักษณะจังหวะหลักออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ ทำให้เกิดลักษณะที่มีความหลากหลายตรงกับการพัฒนาจังหวะในดนตรีตะวันตก

3) การใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะ เป็นการบรรเลงตามจังหวะลีลาการแสดงตามแต่ละกระบวนการของการแสดง ซึ่งแต่ละกระบวนการนั้นใช้จังหวะเฉพาะ จะไม่มีการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ

4) การใช้จังหวะขัด เป็นรูปแบบของโน้ตในจังหวะเบาถูกโยกเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนักเกิดความรู้สึกขัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ ให้อารมณ์สนุกสนานครึกครื้น และมักอยู่ในบทเพลงที่จังหวะค่อนข้างเร็ว

นอกจากเสียงของทับโนราแล้ว ยังมีเสียงของฆ้องคู่เครื่องดนตรีสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่อยู่ในวงดนตรีภาคใต้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำอย่างละ 1 ลูก เสียงฆ้องคู่ให้เสียงแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะอย่างที่ไม่มีเครื่องดนตรีชนิดใดจะบรรเลงแทนเสียงฆ้องคู่ได้ ฆ้องทั้ง 2 ลูก ปรากฏคู่เสียงที่ติดหูชวนให้นึกถึงภาพบรรยากาศของพื้นถิ่นใต้ (อรอุษา หนองตรุด, 2560, น. 38 - 39)

แนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ เสียง จังหวะ ทำนอง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ และสำเนียงภาษา วิเคราะห์ความเชื่อมโยงของดนตรีในท้องถิ่น นำไปปรับใช้ในการกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย และนำไปใช้อภิปรายผลต่อไป

1.1.7 แนวคิดด้านการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี

อัตลักษณ์ทางดนตรี เป็นแนวคิดค่อนข้างใหม่ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา จากการศึกษาในทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่ได้ทำการเชื่อมโยงแนวคิดอัตลักษณ์เข้ากับการศึกษาดนตรี การผสมผสานทางความคิดส่งผลทำให้การศึกษอัตลักษณ์ทางดนตรีมีความแตกต่างออกไปจากการศึกษาอัตลักษณ์ในด้านอื่น ๆ แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีถูกกำหนดขึ้นบนพื้นที่คาบเกี่ยวกันระหว่างดนตรีและอัตลักษณ์ ส่งผลทำให้อัตลักษณ์ทางดนตรีมีแนวทางในการศึกษาที่เป็นแบบเฉพาะแตกต่างออกไปจากการศึกษาอัตลักษณ์ในด้านอื่น ๆ

การศึกษอัตลักษณ์ที่ปรากฏขึ้นในวิชาการสาขาต่างๆ ทำให้เกิดแนวทางการศึกษอัตลักษณ์ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะแนวทางการศึกษอัตลักษณ์ทางดนตรีซึ่งเป็นการศึกษอัตลักษณ์ในอีกด้านหนึ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นในราวสองทศวรรษที่ผ่านมา การศึกษอัตลักษณ์ทางดนตรีได้เปิดมุมมองเกี่ยวกับการศึกษอัตลักษณ์ได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมา ได้แสดงให้เห็นความสำคัญของดนตรี นอกจากเป็นผลผลิตของมนุษย์ที่ปรากฏอยู่ในทุกสังคมของมนุษย์แล้ว ความมหัศจรรย์ของดนตรีทำให้มนุษย์สามารถสร้างสิ่งที่เรียกว่าอัตลักษณ์ขึ้นมาได้ (พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559, น. 149 - 150)

การเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรีว่าเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดขึ้นโดยสังคม (Defined by Social) อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนภายในสังคมผ่านกิจกรรมทางดนตรี (Music Activity) ได้แก่ การร้องเพลง การเต้นรำ การแต่งกาย และการชมคอนเสิร์ตทางดนตรี กิจกรรมทางดนตรีทำให้บุคคลได้ซึมซับเอาลักษณะของกลุ่มทางสังคมเข้ามาโดยไม่รู้ตัวการยอมรับของกลุ่มทางสังคมและการเข้าในกิจกรรมทางดนตรีทำให้บุคคลรับเอาความคิด ระบบการให้คุณค่าและความหมาย ได้แก่

ค่านิยม รสนิยม และมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ ที่มีผลต่อการตัดสินความงามของดนตรีในสังคมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตัวตนและของบุคคลด้วย (Frith, 1996, p. 110)

การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีว่าควรเน้นไปที่ตัวบทของดนตรี (Matter of Music) ในขณะที่ Frith ได้แย้งว่าควรให้ความสำคัญต่อบริบทของดนตรีด้วย (Matter of Context) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มคนที่สร้างและใช้ดนตรีเหล่านั้น แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีควรเริ่มต้นจากการศึกษาตัวบทของดนตรี ได้แก่ โน้ตเพลง บทเพลง และจังหวะ แล้วจึงทำการ วิเคราะห์ความเชื่อมโยงของดนตรีเหล่านั้นไปยังกลุ่มคนต่าง ๆ ที่เป็นผู้ผลิตและบริโภคดนตรีเหล่านั้น แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีควรใช้วิธีการในเชิงของวัตถุวิสัย (Objectivism) ที่เน้นการหาความจริงจากสิ่งที่ทำการการศึกษา (Shepherd & Simon Frith, อ้างถึงใน วิริยะ สว่างโชติ, 2549, น. 8 - 9)

เทอร์รี่ อี มิลเลอร์ และ แอนดรูว์ ชารีอาร์ี กล่าวถึงบทบาทอัตลักษณ์ดนตรี สรุปไว้ว่าดนตรีมีบทบาทสำคัญในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ กลุ่มและบุคคลใช้ดนตรีเป็นวิธียืนยันคุณสมบัติทางชาติพันธุ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนโดยสัมพันธ์กับผู้อื่นข้างนอก การรับรู้ของกิจกรรมดนตรีโดยเฉพาะพฤติกรรมเชิงบรรทัดฐานสำหรับกลุ่มหรือบุคคล เป็นการตอกย้ำอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่แสดงออกผ่านเสียงเพลงพร้อมด้วยองค์ประกอบอื่น ๆ ทางวัฒนธรรม เช่น ภาษา ศาสนา การแต่งกาย และอาหาร เป็นต้น

ดนตรีเป็นตัวกำหนดวิธีคิดของผู้คนเกี่ยวกับบทบาทของตนเองในสังคม หลายวัฒนธรรมพบว่า การแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ผ่านดนตรีเป็นสิ่งสำคัญในชีวิตประจำวัน การแสดงออกและเปิดเผยผ่านดนตรีควบคู่กันกับวัฒนธรรมถือเป็นกิจกรรมพิเศษ

ดังนั้นการเข้าใจและชื่นชมกิจกรรมดนตรีจึงเป็นส่วนสำคัญของมนุษย์ ที่บ่งบอกถึงผู้คนในวัฒนธรรมเหล่านี้คิดอย่างไร ตัวอย่างเช่น ความยั่วยวนและความเย้ายวนใจของการแสดงช่วงพักครึ่งซูเปอร์โบวล์ เผยให้เห็นจุดเน้นวัฒนธรรมอเมริกันเกี่ยวกับความบันเทิงฟุ่มเฟือยแม้ว่าการแสดงดนตรีเหล่านี้ไม่ได้เป็นตัวแทนของเพลงทั้งหมดที่พบในสหรัฐ (Terry E. Miller & Andrew Shahriari, 2012, p. 41)

สำหรับในสังคมไทยการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและอัตลักษณ์ที่ปรากฏในงานเขียนและงานวิจัยต่าง ๆ ปรากฏว่าลักษณะของการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี สามารถจำแนกออกเป็นสองลักษณะคือ ลักษณะแรกเป็นการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เน้นการศึกษาตัวบทของดนตรีและมุ่งที่จะค้นหาลักษณะเฉพาะและความโดดเด่นของดนตรี งานวิจัยในลักษณะนี้ได้แก่ การศึกษาอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีของไทยที่ชื่อว่ากระจับปี่ของ ปณมา เอี่ยมสะอาด ที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของกระจับปี่ที่ปรากฏในลักษณะของการตั้งเสียงและลักษณะการบรรเลงที่มีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีไทยอีกชนิดที่มีชื่อเรียกว่าจะเข้ (ปณมา เอี่ยมสะอาด, 2539, น. 111) นอกจากนี้ยังมีการศึกษาอัตลักษณ์เพลงฉิ่งของ ขำคม พรประสิทธิ์ ที่พบว่าอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่งปรากฏในลักษณะของมือฆ้องที่เป็นเอกลักษณ์ ลักษณะของทำนองมีความไม่ลงตัว ไม่แน่นอน กระสวนของทำนองมีความเบาและสบาย และมีคุณสมบัติร่วมกับเพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว ได้แก่ เนื้อทำนองหลักมีการตีแบบลักจังหวะ สะบัด ตีคู่แปด เนื้อทำนองหลักมีการบังคับมือให้ถี่กว่าปกติ เป็นต้น (ขำคม พรประสิทธิ์, 2546, น. 259)

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ เสียง จังหวะ ทำนอง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ และสำเนียงภาษา วิเคราะห์ความเชื่อมโยงของดนตรีในท้องถิ่นและปรับใช้เป็นแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ออกแบบทำนองบทเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ สำหรับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

1.1.8 แนวคิดด้านการสังเคราะห์องค์ความรู้

องค์ความรู้ เป็นความรู้ซึ่งมีอยู่ภายในตัวบุคคล เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดประสบการณ์ ความคิดรวบยอด หลักการ วิธีการ ที่สั่งสมสืบทอดกันมาเพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้ รวมทั้งความรู้ที่ปรากฏอยู่ในเอกสาร ตำรา หรือจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล มาบูรณาการเข้าด้วยกัน ก่อให้เกิดเป็นความรู้ที่สูงขึ้น นับว่าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อมนุษยชาติ แนวคิดและหลักการสังเคราะห์องค์ความรู้ เป็นหนึ่งในระเบียบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ ที่จะทำให้เกิดมิติภาพรวมหรือมิติใหม่ที่แตกต่างกันออกไป

แนวคิดในการสังเคราะห์องค์ความรู้ ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายไว้ ดังที่ ศรัณยู หมั่นทรัพย์ ได้กล่าวถึงการสังเคราะห์สรุปได้ว่า การสังเคราะห์ (อังกฤษ : Synthesis) มาจากคำว่า syn- แปลว่า ร่วม และคำว่า thesis แปลว่า ปรากฏการณ์ใหม่ มีรากศัพท์มาจากภาษากรีกโบราณที่มีความหมายว่า การประชุม การสังเคราะห์ จึงเป็นกระบวนการบูรณาการปัจจัยและองค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งอาจเป็นได้ ทั้งคน สัตว์ สิ่งของ หรือเหตุการณ์และแนวคิด ทั้งแบบรูปธรรมและนามธรรม เข้ามาเป็นองค์ประกอบรวมเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ หรือปรากฏการณ์ใหม่ ปรากฏการณ์ใหม่หรือสิ่งใหม่อันเกิดขึ้นจากการสังเคราะห์นั้นเป็นไปได้ทั้งในแบบรูปธรรมและนามธรรม ทั้งนี้ปัจจัยหรือองค์ประกอบที่เข้ามาสู่กระบวนการสังเคราะห์บางปัจจัยอาจผ่านการวิเคราะห์แยกแยะมาก่อน ขณะที่บางปัจจัยยังไม่ผ่านการวิเคราะห์แยกแยะมาก่อน การสังเคราะห์องค์ความรู้มีความจำเป็นและมีเทคนิควิธีในการถอดบทเรียนความรู้ จัดการความรู้ และสังเคราะห์ความรู้หลากหลายรูปแบบ นอกจากนี้ ระเบียบวิธีการสังเคราะห์งานวิชาการ ก็เป็นหนึ่งในระเบียบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ ที่จะทำให้เกิดมิติภาพรวมหรือมิติใหม่ที่แตกต่างกันออกไป (ศรัณยู หมั่นทรัพย์, 2561, น. 6)

นอกจากนี้ สัญญา เคนาภูมิ กล่าวถึงหลักการและแนวทางการสังเคราะห์ งานวิชาการสรุปได้ว่า วิธีการจัดกระทำทางวิชาการเพื่อให้ได้ความจริงที่แท้จริงอย่างหนึ่งคือระเบียบวิธีการสังเคราะห์ (Synthesis Methodology) การสังเคราะห์งานวิชาการมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากช่วยจัดระบบข้อมูลให้มีความชัดเจนในประเด็นและเป็นระเบียบมากขึ้น ทำให้มีข้อมูลที่จำเป็นครบถ้วน การสังเคราะห์งานจะช่วยค้นหาทางออกของปัญหาโดยไม่ต้องเริ่มต้นใหม่ สามารถนำสิ่งที่คนอื่นคิดหรือปฏิบัติมาแล้วมาผสมผสานกันเป็นทางออกในการแก้ปัญหาได้ ช่วยให้ความเข้าใจที่คมชัดและครบถ้วนมากขึ้น ช่วยขยายขอบเขตสาระวิชาการให้มีความสมบูรณ์ครบถ้วน ข้อมูลที่สังเคราะห์จะเป็นประโยชน์ในการคิดต่อยอดความรู้ ตลอดจนช่วยให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานวิชาการใหม่ (สัจญา เคนาภูมิ, 2562, น. 91)

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลัก ได้แก่ เสียง จังหวะ ทำนอง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ และสำเนียงภาษา วิเคราะห์ความเชื่อมโยงของดนตรีในท้องถิ่นและสามารถนำไปปรับใช้เป็นแนวทางในการกำหนดออกแบบสร้างเครื่องมือสำหรับจัดเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

1.1.9 แนวคิดด้านนวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์

นวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นงานศิลป์ที่เกิดจากการกระทำขึ้นใหม่หรือแปลงจากเดิม ทั้งวิธีคิดและวิธีการ ด้วยการดำเนินการในลักษณะริเริ่มไปในทิศทางที่ดี เพื่อให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน เป็นความสามารถทางสติปัญญาที่จะคิดได้หลากหลายรูปแบบโดยไม่มีขอบเขต นำไปสู่กระบวนการคิดเพื่อสร้างสิ่งแปลกใหม่หรือเพื่อการพัฒนาของเดิมให้ดีขึ้น ทำให้เกิดผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นพื้นฐานในการสนับสนุนการดำรงชีวิตของมนุษย์

นวัตกรรม (Innovation) มีรากศัพท์มาจาก innovare ในภาษาละติน แปลว่า ทำสิ่งใหม่ขึ้นมา นวัตกรรมเป็นความคิดหรือการกระทำใหม่ ๆ ซึ่งนักวิชาการหรือผู้เชี่ยวชาญ หรือแม้แต่คนทุกคนในสังคมในแต่ละวงการจะมีการคิดและทำสิ่งใหม่อยู่เสมอ ดังนั้น ความคิด การปฏิบัติ หรือสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ที่ยังไม่เคยมีใช้มาก่อน หรือเป็นการพัฒนาดัดแปลงมาจากของเดิมที่มีอยู่แล้วให้ทันสมัยและใช้ได้ผลดียิ่งขึ้น นวัตกรรมจึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ได้เรื่อย ๆ ครอบคลุมทั้งที่มนุษย์ยังมีความปรารถนาใหม่ หรือต้องการค้นคว้าวิธีการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น โดยสิ่งใดที่คิดและทำมานานแล้วก็ถือว่าหมดความเป็นนวัตกรรมไปโดยจะมีสิ่งใหม่มาแทน

นวัตกรรม ตามนิยามของสำนักงานนวัตกรรมแห่งชาติ หมายถึง “สิ่งใหม่ที่เกิดจากการใช้ความรู้และความคิดสร้างสรรค์ที่มีประโยชน์ต่อเศรษฐกิจและสังคม” ดังนั้น เมื่อพิจารณานิยามของสำนักงานนวัตกรรมแห่งชาติแล้ว พบว่า นวัตกรรมประกอบไปด้วยลักษณะ 3 ประการเป็นสำคัญ ได้แก่ 1) ความใหม่ (Newness) คือเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ 2) มีประโยชน์ในเชิงเศรษฐกิจ (Economic Benefits) คือสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่นั้นต้องสร้างมูลค่าเพิ่มทำให้เกิดผลประโยชน์ซึ่งอาจเป็นเม็ดเงินหรือเป็นสิ่งอื่น ๆ และ 3) มีการใช้ความรู้และความคิดสร้างสรรค์ (Knowledge and Creativity idea) คือสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่นั้นจะต้องเกิดจากความรู้และความคิดสร้างสรรค์ มิได้เกิดจากการผลิตซ้ำหรือการลอกเลียนแบบ ประเภทของนวัตกรรมสามารถแบ่งตามเป้าหมายได้เป็น 2 ประเภท คือ นวัตกรรมผลิตภัณฑ์ (Product Innovation) และนวัตกรรมกระบวนการ (Process Innovation) โดยนวัตกรรมผลิตภัณฑ์ คือการสร้างและนำเสนอผลิตภัณฑ์ใหม่ ซึ่งอาจอยู่ในรูปของตัวสินค้าหรือการบริการ ส่วนนวัตกรรมกระบวนการ คือการใช้วิธีการใหม่ ๆ ที่ทำให้กระบวนการผลิตและการทำงานมีประสิทธิภาพเพิ่มมากขึ้น (สมนึก เอื้อจิระพงษ์พันธ์, 2553, น. 21 - 22)

นอกจากนี้ สุริยา สมุทคุปต์ ได้ให้ความหมายของนวัตกรรม คือกลไกสร้างสรรค์ความคิดใหม่เทคนิควิทยาการใหม่ หรือพฤติกรรมใหม่ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางสังคม การกำเนิดนวัตกรรมขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ และขณะเดียวกันก็ขึ้นอยู่กับเปิดรับของชุมชน ในการยอมรับหรือลอกเลียนผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์นั้น นอกจากการคิดค้นในด้านวัตถุแล้ว นวัตกรรมยังหมายถึงการคิดค้นที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความเชื่อ แบบแผนพฤติกรรม ค่านิยม รวมทั้งแนวทางการปฏิบัติใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมรวมทั้งศิลปะ การละเล่น ดนตรี และการแสดง เป็นต้น (สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา, นันทิยา พุทธะ และเกษมศรี สิงห์คก, 2535, น. 4)

ศิลปะสร้างสรรค์และองค์ความรู้ทางวิชาการ นับเป็นส่วนสำคัญที่จะนำพาผลจากความคิดสร้างสรรค์ไปสู่ความสำเร็จ ปรีชา เกาทอง กล่าวถึงสร้างสรรค์ไว้สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์มีความสำคัญกว่าความรู้ การสร้างสรรค์จะทำให้มนุษย์เรียนรู้และพัฒนา มนุษย์จะค้นคว้าพัฒนาสร้างสรรค์กฎเกณฑ์วิทยาและกระบวนการจนเกิดเป็นทฤษฎีวิทยา วิธีการ รูปแบบ เรื่องราวและ

กระบวนการในการสร้างสรรค์ในงานศิลปะ โดยสร้างหลักการเหตุผลในการค้นคว้า พัฒนาสร้างสรรค์ในงานวิชาการด้านศิลปะ จึงน่าจะมีหลักการเหตุผลเป็นพื้นฐานในการทำการสร้างสรรค์และพัฒนา โดยตั้งประเด็นคำถามที่เป็นมูลเหตุของการวิเคราะห์และสังเคราะห์ให้เป็นศิลปะสร้างสรรค์องค์ความรู้ทางวิชาการ ซึ่งเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้วยสุนทรียภาพในศิลปะ โดยสะท้อนความรู้สึก อารมณ์ ความสะท้อนใจ ประสบการณ์ และความคิดของศิลปินกับสิ่งที่ได้ประสบ สะท้อนออกมาเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ตามแนวทัศน์ของศิลปิน โดยอาศัยโครงสร้างแนวทางในการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการในศาสตร์ทางการสร้างสรรค์ศิลปะวิจัย ซึ่งมีด้วยกัน 2 รูปแบบหลัก ๆ ประกอบด้วย

1) การสร้างสรรค์และการวิจัย แบ่งออกได้ 3 แนวทางได้แก่ Pure Practice เป็นการทำงานสร้างสรรค์ โดยเน้นที่ผลของการปฏิบัติเป็นหลักให้ความสำคัญทั้งในส่วนของกระบวนการปฏิบัติ ประสบการณ์ขณะปฏิบัติ และผลของการปฏิบัติ Practice-led หรือ Practice-based เป็นการทำงานสร้างสรรค์โดยให้การปฏิบัติเป็นเครื่องมือนำไปสู่ความรู้ใหม่ในสาขานั้น ๆ ทั้งนี้อาจเน้นถึงความรู้ที่ได้จากกระบวนการศึกษาและสร้างสรรค์ ที่แสดงออกด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของผลงาน (Originality) หรือการพัฒนาความรู้ในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ในสาขาหนึ่ง ๆ และ Research เป็นการศึกษาหรือการค้นคว้าอย่างมีระบบด้วยวิธีวิทยาการวิจัย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลคำตอบหรือข้อสรุปรวมที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการหรือเอื้อต่อการนำวิชาการนั้นไปประยุกต์

2) กระบวนการคิดอย่างสร้างสรรค์ เป็นวิธีการคิดหรือกระบวนการทำงานของสมองอย่างมีขั้นตอนและสามารถคิดแก้ปัญหาได้สำเร็จ เป็นกระบวนการของความรู้สึกไวต่อปัญหาหรือสิ่งที่บกพร่องขาดหายไปแล้วจึงทำการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อตั้งเป็นสมมติฐานขึ้น จากนั้นจึงทำการทดสอบสมมติฐานและรายงานผลที่ได้รับจากการทดสอบสมมติฐาน เพื่อเป็นแนวคิดและแนวทางใหม่ต่อไป ดังนั้นกระบวนการคิดอย่างริเริ่มสร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์นั่นเอง (ปรีชา เกาทอง, 2561, น. 22)

ส่วน กิลฟอร์ด ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถทางสมองในการคิดหลายทิศทาง ซึ่งมีองค์ประกอบความสามารถในการริเริ่ม ความคล่องในการคิด ความยืดหยุ่นในการคิด และความสามารถในการแต่งเติมและให้คำอธิบายใหม่ ที่เป็นการติดตามหลักเหตุผลเพื่อหาคำตอบที่ถูกต้องเพียงคำตอบเดียว แต่องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของความคิดสร้างสรรค์คือความคิดริเริ่ม นอกจากนี้ กิลฟอร์ด ยังเชื่อว่าความคิดสร้างสรรค์ไม่ใช่พรสวรรค์ที่บุคคลมี แต่เป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวบุคคลซึ่งมีมากน้อยไม่เท่ากัน และบุคคลแสดงออกมาในระดับต่างกัน (Guilford, 1959, p. 389)

สอดคล้องกับ ทอแรนส์ ที่ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการที่บุคคลไวต่อปัญหา ข้อบกพร่อง ช่องว่างในด้านความรู้ สิ่งที่ขาดหายไป หรือสิ่งที่ไม่ประสานกัน และไวต่อการแยกแยะสิ่งต่าง ๆ ไวต่อการค้นหาวิธีการแก้ไขปัญหา ไวต่อการคาดเดาหรือการตั้งสมมติฐานเกี่ยวกับข้อบกพร่อง ทดสอบและทดสอบอีกครั้งเกี่ยวกับสมมติฐานจนในที่สุดสามารถนำเอาผลที่ได้ไปแสดงให้ปรากฏแก่ผู้อื่นได้

การสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นจากปัญญาของมนุษย์ในการกระทำให้เกิดขึ้น ความงามของงานศิลปะมีมูสะท้อนไปสู่การรับรสศิลป์ ก่อให้เกิดความรู้สึก อารมณ์ จากสื่อเสียง ลีลาทำนองเพลง จังหวะ สีสัน เส้น ผิว โครงสร้าง รูปทรง ลีลาท่าพ่อนรำ ระเบียบ ศิลปะเป็นสาระ

ในขอบข่ายตามทิศทาง ของปรัชญาสาขาคุณวิทยาที่เน้นคุณค่าในสุนทรียศาสตร์ (ความงาม) มิติสุนทรียศาสตร์ครอบคลุมงานด้านดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นงานศิลป์ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ผู้เป็นศิลปินในการคิด จินตนาการ สร้างสรรค์ สุนทรียภาพที่สื่อให้รับรู้ได้ด้วย อารมณ์ความรู้สึก ความงาม ความไพเราะ เกิดคุณค่าเกิดความสุขและความยินดี (Torance, 1962, p. 16)

ส่วนณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดการสร้างสรรค์ศิลป์ สรุปได้ว่า นิยามผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ ศิลปะ ตามประกาศ ก.พ.อ. เรื่อง หลักเกณฑ์และวิธีการพิจารณาแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ พ.ศ. 2560 อธิบายไว้ว่า ผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ ศิลปะ หมายถึง “ผลงานหรือชุดของสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม หรือเป็นงานที่สะท้อนสังคม แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของเจ้าของผลงาน มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายอันก่อปรด้วยหลักวิชาที่เอื้อต่อการสร้างความรู้ความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงาน เช่น ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรมด้านศิลปะการแสดง ด้านดนตรี ด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และศิลปะอันอื่น ๆ”

ศิลปะสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการของกรรมวิธีที่ลำดับความคิด การกระทำอย่างต่อเนื่องไปสู่ปรากฏการณ์ให้เกิดมีขึ้นให้ปรากฏขึ้น จนมีความสำเร็จผลด้วยความรู้สึกลึกซึ้งของปัจเจกศิลป์ ผู้สร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการระหว่างวิถีชีวิต ผลิตภัณฑ์ที่ใช้ตามความจำเป็นเพื่อการดำเนินชีวิต เมื่อการดำเนินชีวิตมีความพร้อมครบถ้วนแล้ว ศิลปะที่เป็นความคิดสร้างสรรค์จึงก้าวมามีบทบาท 3 ประเภทคือ ประเภทความคิด (Creative in Thinking) ประเภทความงาม (Creative in Beauty) ประเภทประโยชน์ใช้สอย (Creative in Function) ความคิดก่อให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ สิ่งดีงาม ไพเราะ ความมีคุณค่า และมีประโยชน์

มิติของงาน “ศิลป์” มิได้มุ่งการสร้างสรรค์เท่านั้นแต่ยังมุ่งเน้นไปที่การค้นคว้าหาความรู้ ความจริง ในวิธีวิทยาการวิจัย “วิจัยแสวงผล” (R - Research) และใช้กระบวนการวิธีการทางศิลปะ (MA - Methodical Art) ให้เกิดผลขึ้น จากนั้นจึงนำผลมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์ (CA - Creative Art) มีจินตนาการ (Im - Imagination) ตามมุมมองและความคิดที่เสรีของผู้สร้างสรรค์ และตั้งอยู่บนฐานที่ได้รับจากผลการวิจัยจนบรรลุถึงวิจิตรศิลป์ (Appreciation) ที่แสดงออกในคุณค่าของศิลปาภิศิลป์อันเป็นที่ยิ่งของชิ้นงานดังปรากฏสัมฤทธิ์ผลสร้างสรรค์ศิลป์นั้น

การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากภูมิรู้ประสบการณ์ของศิลปิน และการใช้กระบวนการตามระเบียบวิธีวิจัยมาเป็นฐานข้อมูล ด้านขอบข่ายการวิจัยสร้างสรรค์ใช้กระบวนการวิธีทางศิลปวิทยาทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ มีหลักคิด 2 ประการคือ

1) หลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์

หลักนี้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดขึ้นจากบุพภูมิจินตนาการ เกิดขึ้นจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยผลวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัย เกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มจนก่อเกิดเป็นสมบัติศิลป์ของชาติ เมื่อเกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วจึงสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ ดังคำอธิบายรายละเอียดตามแผนภูมิประกอบด้วยมุมมอง 5 ประการ ของหลักมิติการสร้างสรรค์ศิลป์ ดังนี้

หลักนิติการสร้างสรรคศิลป์ ตามแผนภูมิประกอบด้วยมุมมอง 5 ประการ



ภาพที่ 2 แผนภูมิหลักนิติการสร้างสรรคศิลป์
ที่มา: ณรงค์ชัย ปิฎกกรัศ (2562, น. 239)

2) หลักวิพิธลักษณะการสร้างสรรค

อาการของคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมสอดคล้องและส่งผลต่องานสร้างสรรค์ศิลป์ รากฐานหรือพื้นภูมิงานสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญในการคิดเกิดจินตนาการ สิ่งเหล่านี้เป็นนามธรรมตั้ง ยวดยานที่นำไปสู่ชิ้นงานรูปธรรม เป็นสิ่งที่เป็ประโยชน์นานุเคราะห์ในการเอื้อเพื่อช่วยเหลือให้เกิด ผลได้ตามความต้องการ และเกิดคุณค่าตามความที่คิดไว้ระหว่างบุคคลหนึ่งกับบุคคลหรือกลุ่มบุคคล ในการถ่ายทอดให้เกิดการเรียนรู้และพัฒนาต่อยอดต่อ ๆ กันไป งานศิลป์ที่เกิดขึ้นจึงเข้าข่ายลักษณะ ของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage) สามารถเรียนรู้ เลียนแบบ พัฒนาและต่อยอด ส่วนระดับของความงามวิจิตรความเสนาไพเราะที่มีการประเมิน คุณค่าจะปรากฏมกน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับภูมิความรู้ภูมิประสบการณ์ของผู้รับหรือบริโภค

หลักนี้อธิบายถึงลักษณะการพิจารณาคุณสมบัติผลงานการสร้างสรรคศิลป์ 5 ลักษณะ คือ 1) วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์ 2) ปัจจัยภายในด้าน ความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ 3) ปัจจัย ภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อ การสร้างสรรค์ศิลป์ 4) งานสร้างสรรค์ศิลป์ สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่ และ พัฒนาต่อยอดได้ และ 5) คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ ของผู้รับรสศิลป์ ซึ่งใช้เป็นทิศทางในการวิพากษ์และประเมินคุณค่าทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ ดังคำอธิบายตามแผนภูมิ ดังนี้

หลักวิพิธลักษณะการสร้างสรรค์



ภาพที่ 3 แผนภูมิหลักวิพิธลักษณะการสร้างสรรค์
ที่มา: ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ (2562, น. 244)

แนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่านวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นกระบวนการคิดของสมอง ซึ่งมีความสามารถคิดได้อย่างหลากหลาย คิดกว้างไกลและแปลกใหม่จากเดิม โดยสามารถนำไปประยุกต์ทฤษฎี หรือหลักการจากประสบการณ์ได้อย่างรอบคอบและมีความถูกต้อง จนนำไปสู่การคิดค้นและอาศัยศิลปะสร้างสรรค์และองค์ความรู้ทางวิชาการ เพื่อเป็นหลักต่อยอดรูปแบบทางความคิดและสร้างงานสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ดุริยางคศิลป์ในมิติใหม่ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์, 2563, น.75 - 88)

การทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับนวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีจะต้องมีองค์ประกอบต่าง ๆ หลายด้าน อาทิเช่น วิธีคิดและวิธีการเรียนรู้ การสะสมบ่มเพาะและแสวงหาองค์ความรู้ การริเริ่มทำในสิ่งใหม่และพัฒนาต่อยอด คุณค่าของงานสร้างสรรค์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ของผู้สร้างงาน ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิดดังกล่าวไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบและอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และแนวทางในการสังเคราะห์องค์ความรู้ กำหนดขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นการใช้นำแนวคิดต่อยอดนำไปสู่การสร้างสร้งงานประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่ และนำไปใช้ในการอภิปรายผลในโอกาสต่อไป

1.1.10 แนวคิดด้านรูปแบบและคุณค่าการแสดงออกสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี

รูปแบบในผลงานดนตรี หมายถึง แนวคิดกระบวนการใช้เครื่องดนตรี การจัดวางและการเล่นออกมาเป็นดนตรี หรือเป็นเพลงออกมาให้ได้ยินหรือได้ฟังในรูปแบบของดนตรี ข้อสำคัญก็คือ ทำอย่างไรจึงจะให้มีการลำดับก่อนหลังในการฟังจากปรากฏการณ์ทางคุณค่าของเสียงได้อย่างไร คุณค่าของการแสดงออกทางศิลปะดนตรี นอกจากเทียบเคียงกับคุณค่าเชิงเกณฑ์ตามโครงสร้างของทัศนศิลป์ ซึ่งนำมาใช้ได้เช่นเดียวกันแล้ว ยังมีคุณค่าเฉพาะตามมิติและมุมมองของศิลปะดนตรี ทั้งนี้ เพราะสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีสามารถวัดจากการเล่นเป็นรูปแบบของวงใหญ่ และวงขนาดเล็กต่าง ๆ ลดหลั่นกันลงมาจนถึงประเภทเดี่ยว ความซาบซึ้งจึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในความรู้สึกของผู้ฟังที่รู้ตัวหรือมีปัญหา ความซาบซึ้งไม่เกิดขึ้นถ้าผู้ฟังใช้อารมณ์รับฟังดนตรี เพราะการใช้อารมณ์นั้นไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับปัญญาหรือความรู้สึกส่วนตัวเสมอไป การที่ผู้ฟังมีอารมณ์ไปตามบทเพลงนั้นอาจจะมีการเรียนรู้และความเข้าใจที่ยังไม่ถึงสุนทรียรสของดนตรีก็ได้ เพราะยังขาดความรู้ความเข้าใจพื้นฐานในโครงสร้างของรูปแบบและเนื้อหาดนตรี ซึ่งต่างจากความซาบซึ้งที่เกิดขึ้น เมื่อผู้ฟังต้องสัมผัสกับสุนทรียรสของดนตรีให้ได้เสียก่อนซึ่งบางครั้ง ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีจะต้องอธิบายต่อเนื่องให้ลึกถึงมูลฐานและหลักการที่เล่นเป็นวงโดยเฉพาะได้ดีกว่านำมาจำแนกไว้ตรงจุดนี้ (ศุภรัตน์ อินทนิเวศ, 2560, น. 25 - 26)

การทบทวนแนวคิดด้านต่าง ๆ ที่มีความเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ประกอบด้วย การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม ดนตรีกับวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี การสังเคราะห์องค์ความรู้ นวัตกรรมสร้างสรรค์ศิลป์ และแนวคิดด้านรูปแบบและคุณค่าการแสดงออกสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการวิเคราะห์ประมวลความคิดรวบยอด เพิ่มพูนองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย เพื่อสามารถนำไปกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย ศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตลอดจนสามารถนำไปเป็นแนวทางการกำหนดกระบวนการสร้างสรรค์ และพัฒนาเทคนิคการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในลำดับต่อไป

1.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ประกอบด้วย ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีโครงสร้างทางสังคม ทฤษฎีมานุษยวิทยาทางดนตรี ทฤษฎีองค์ประกอบของดนตรี ทฤษฎีเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน และทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.2.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการขั้ตกร่วมกันของสมาชิกในสังคม วัฒนธรรมสามารถแพร่กระจายไปยังสังคมอื่นได้โดยการติดต่อคบค้าสมาคม การไปมาหาสู่ซึ่งกันและกัน การค้าหรือจากการเผยแพร่ศาสนา มินกวิชาการได้ความหมายและอธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไว้ดังนี้

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2545, น. 41) อธิบายว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมร่วมกัน และต่างแพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมขึ้นแล้ว สังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็

ได้ และในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามา มากกว่าเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นเองในสังคม หรือถ้ามีก็มักจะเกิดจากการนำสิ่งใหม่ ๆ จากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อนแล้ว เป็นของใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

ส่วน พัฒนมาศ พิษิตกุล และคณะ (2531, น. 20 - 48) ได้กล่าวถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไว้ในทำนองเดียวกันว่า วัฒนธรรมหนึ่งจะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรมคือความคิดและพฤติกรรมที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมไปถึงที่นั่น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับพฤติกรรมของบุคคลด้วยเช่นกัน การแพร่กระจายวัฒนธรรม โดยการใช้การแบ่งกลุ่มพื้นที่เชิงวัฒนธรรมโดยอาศัยหน่วยต่างที่มีลักษณะทางกายภาพและลักษณะทางพัฒนาการของมนุษย์ที่สอดคล้องกันเป็นพื้นฐานรวมทั้งลักษณะภูมิอากาศ ประวัติศาสตร์ ภาษา หรืออื่น ๆ

นอกจากนี้ อมรา พงศาพิชญ์ (2545, น. 14 - 19) กล่าวถึงการแพร่กระจายของวัฒนธรรม สรุปได้ว่า การแพร่กระจายของวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งมีทั้งลักษณะที่เข้ากันได้และลักษณะที่ขัดแย้งกัน สำหรับการบูรณาการทางวัฒนธรรม คือ การยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่หลากหลายร่วมกันและไม่ได้มีการพยายามครอบงำซึ่งกันและกัน ในสังคมปัจจุบันเมื่อเกิดรัฐประเทศและพบว่ามีการกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มตั้งถิ่นฐานอยู่ภายในอาณาเขตของรัฐประเทศ ถ้าปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมสมัยใหม่มีลักษณะยอมรับซึ่งกันและกันย่อมหมายความว่าเกิดบูรณาการทางวัฒนธรรม บางครั้งใช้คำว่าพหุวัฒนธรรม (Cultural Pluralism)

รุติศักดิ์ เวชกามา (2553, น. 66 - 68) กล่าวถึง การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 จากแนวคิดของ 3 สำนัก ดังนี้

1) สำนักอังกฤษ (British School) ปฏิเสธแนวคิดที่ว่าวัฒนธรรมต่างเกิดได้เอง โดยไม่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม และมีความเห็นว่าคนมีลักษณะทางชีวภาพพื้นฐานเหมือนกัน ดังนั้นถ้าคนจะสร้างวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นที่ต่างกัน วัฒนธรรมก็ต้องเหมือนกันในส่วนพื้นฐาน แต่ความแตกต่างหลากหลายขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน และยังได้เสนอว่าอารยธรรมชั้นสูงมีจุดกำเนิดในประเทศอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก กลุ่มและชนชาติต่าง ๆ ที่มีการติดต่อหรือค้าขายกับชาวอียิปต์ได้นำเอาความรู้ด้านเกษตรกรรม การทำภาชนะ การหลอมเหล็ก การทอผ้า และการก่อสร้าง ไปใช้ทำให้ศิลปวิทยาแขนงต่าง ๆ แพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก

2) สำนักเยอรมัน (German School) มีแนวคิดที่มนุษย์ไม่ชอบสร้างวัฒนธรรมขึ้นเอง แต่ชอบยืมวัฒนธรรมจากเพื่อนบ้าน วัฒนธรรมนั้นเมื่อแพร่กระจายไปวัฒนธรรมที่ปลายทางจะต้องเหมือนกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดไม่มากนักน้อย อาจเหมือนในเชิงปริมาณหรือรูปลักษณะ ซึ่งอาจเกิดจากการอพยพย้ายถิ่นของผู้คน และเป็นแนวคิดที่เน้นการหยิบยืม (Borrowing) ทางวัฒนธรรมมากกว่าการสร้างวัฒนธรรมใหม่ (Invention) และได้เสนอว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นมีได้มีเพียงจุดเดียว หากมีหลายจุด แต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบ ๆ เป็นวงกลม เรียกว่า Cultural-Circle หรือ Kulturkreis โดยทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของทั้งสองกลุ่มนี้ได้ตั้งสมมติฐานว่า มนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมมักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่แต่มี

คอยลอกเลียนจากผู้อื่นอยู่เสมอ ซึ่งแนวคิดดังกล่าวได้รับการโจมตีจากนักมานุษยวิทยาอเมริกันในเวลาต่อมาและเสื่อมความนิยม

3) สำนักอเมริกัน (American School) มีความเชื่อว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลางไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกันทำให้เราเห็นภาพวัฒนธรรมเป็นกลุ่ม ๆ และแพร่กระจายไปทุก ๆ ที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นตามสภาพทางภูมิประเทศที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ รูปแบบการกระจายจึงไม่ใช่วงกลม โดยวิธีการแพร่กระจายใช้หลักภูมิศาสตร์ ใช้ประวัติศาสตร์สืบย้อน การขุดค้นทางโบราณคดี และควิวิวัฒนาการของวัฒนธรรม (ฐิติศักดิ์ เวชกามา, 2553, น. 66 - 68)

ฟรานส์ โบแอส (Frang Boas) กล่าวว่ากลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมคล้ายกันจะเป็นกลุ่มชนที่มีความสนิทสนมและมีความสัมพันธ์กันมาก่อนวัฒนธรรมหรือระบบสัญลักษณ์แพร่กระจายออกไป เพราะคนย้ายถิ่นและนำเอาวัฒนธรรมเก่าติดตัวไปด้วย หรือเพราะคนจากถิ่นอื่นมาติดใจวัฒนธรรมของคนกลุ่มนี้และขอยืมวัฒนธรรมไปใช้ไม่เชื่อว่าคนสองกลุ่มที่อยู่ห่างไกลกันต่างค้นคิดวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงเหล่านี้ขึ้นมาเอง การแพร่กระจายจะแพร่กระจายทุกทิศทาง จากจุดศูนย์กลางหรือจุดกำเนิดวัฒนธรรม ลักษณะวัฒนธรรมที่แพร่กระจายไปได้รับอิทธิพลจากลักษณะภูมิศาสตร์ วัฒนธรรมที่แพร่กระจายไปไกลที่สุดจากจุดกำเนิดจะมีอายุเก่าแก่ที่สุด มีองค์ประกอบ 3 ด้าน คือ 1) ลักษณะทางวัฒนธรรม (Cultural Trait) 2) หน่วยรวมวัฒนธรรม (Cultural Complex) และ 3) เขตวัฒนธรรม (Cultural Area) ส่วน โครเบอร์ (Kroeber) กล่าวว่า รูปแบบวัฒนธรรม (Cultural Pattern) นั้นสำคัญที่สุดสิ่งประกอบของวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้สนใจเกี่ยวกับสาเหตุของการเกิดวัฒนธรรม บุคคลหรือวัฒนธรรมเป็นเหตุให้เกิดอารยธรรม บุคคลอาจเป็นเหตุให้เกิดอารยธรรมได้ แต่ตัววัฒนธรรมก็สำคัญเหมือนกัน ทั้งนี้เพราะจุดของความเจริญและความก้าวหน้าของอารยธรรมคือ ช่วงระยะเวลาที่ส่วนประกอบของวัฒนธรรม (แนวความคิด วิธีชีวิต ค่านิยม ฯลฯ) มีลักษณะที่เหมาะสมและเข้ากันได้อย่างสอดคล้องที่สุด เชื่อว่าวิวัฒนาการของวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่เกิดขึ้นเองในลักษณะเฉพาะแต่ละสังคมและแต่ละชุมชน กลุ่มชนที่มีลักษณะวัฒนธรรมเหมือนกันก็รวมอยู่ในเขตวัฒนธรรมเดียวกันไม่สนใจในบทบาทของสภาพแวดล้อมที่มีต่อลักษณะและการกำหนดขอบเขตวัฒนธรรม ซึ่ง โลวี่ (Lowie) กล่าวว่า กฎเกณฑ์ทางธรรมชาติทำให้สังคมต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไปในลักษณะเดียวกันหรือมีระบบคล้ายกัน (Regularity) วัฒนธรรมไม่ได้เป็นตัวกำหนดลักษณะของสังคม แต่กฎเกณฑ์ทางธรรมชาติต่างหากที่เป็นตัวกำหนดลักษณะของสังคมไม่ใช่วัฒนธรรม ส่วน วิสเลอร์ (Wissler) กล่าวว่า จุดเริ่มของศูนย์กลางวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเชื้อชาติมากกว่าทางภูมิศาสตร์ และการเลือกที่ตั้งของศูนย์กลางก็ไม่ได้มีกฎเกณฑ์อะไร แต่หลังจากที่ได้มีการตั้งรกรากและปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมแล้ว สภาพแวดล้อมจะเป็นตัวยึดเหนี่ยววัฒนธรรมให้มั่นคง ส่วน ริเวอร์ (W.H.R.Rivers) สมิธ (G.Elliott Smith) และ เพอร์รี่ (U.S.Perry) สรุปว่า ศูนย์กลางวัฒนธรรมมีเพียงแห่งเดียว การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นสาเหตุให้วัฒนธรรมในที่ต่าง ๆ เหมือนกันได้ ในขณะที่ แคทเชิล (F.Katzel) กรอบเนอร์ (Grabner) และสมิท (Schmidt) กล่าวว่า วัฒนธรรมแพร่กระจายออกจากจุดศูนย์กลางเป็นวงกลมซ้อนโดยที่จุดศูนย์กลางมีหลายจุด และขั้นของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจะมีมากน้อยขึ้นอยู่กับความเจริญของสังคม (ทรงคุณ จันทจร, 2553, น. 64 - 70)

จากข้อมูลดังกล่าวมาแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นจากปัจจัยหลากหลายด้าน อาทิ ความสัมพันธ์ของคนกับธรรมชาติ คนกับเทคโนโลยี วัฒนธรรมมีแหล่ง กำเนิดและแพร่กระจายออกไปสู่ภายนอกโดยการไปมาหาสู่ซึ่งกันและกัน จากการค้าขายหรือจากการเผยแพร่ศาสนา เป็นต้น และวัฒนธรรมมีการปรับตัวตามบริบทของพื้นที่ เกิดการซึมซับรับรู้ของผู้คน มีทั้งลักษณะที่เข้ากันได้และลักษณะที่ขัดแย้งกันทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีดังกล่าวนี้ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้วิเคราะห์วัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแง่ของลักษณะการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ซึ่งจะมีลักษณะการแพร่กระจายที่ปรากฏในรูปแบบเดียวกัน การศึกษาทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมข้างต้น นอกเหนือจากสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการออกแบบเครื่องมือเพื่อใช้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะและบริบททางวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แล้ว ผู้วิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลทางด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และตรวจสอบข้อมูลด้านดนตรีพื้นฐานของชุมชน เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานดนตรีอีกทางหนึ่งด้วย

1.2.2 ทฤษฎีโครงสร้างทางสังคม

การดำรงชีวิตอยู่ในสังคมของมนุษย์ จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์ต่อกันและปฏิบัติต่อกันภายใต้กฎเกณฑ์เดียวกัน สังคมจะมั่นคงยั่งยืนและเจริญได้นั้นก็ต้องมีโครงสร้างที่ดีและแข็งแรง ซึ่งประกอบไปด้วยการจัดระเบียบทางสังคม บทบาทและสถานภาพทางสังคม ทฤษฎีโครงสร้างทางสังคม เป็นทฤษฎีหลักทางสังคมวิทยา และเป็นทฤษฎีที่มีอิทธิพลทฤษฎีหนึ่งของสังคมวิทยา ซึ่งสามารถใช้ทฤษฎีโครงสร้างทางสังคม อธิบายหรือพยากรณ์ทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมระบบรากฐานของสังคมไทยและสังคมโลกได้อย่างละเอียดและชัดเจนในทุกระดับชั้น มีผู้ให้ความหมายของ โครงสร้างของสังคม ไว้ดังนี้

เคมมีเยอร์ (Kammeyer ,1997) ให้ความหมายโครงสร้างของสังคมไว้ว่า โครงสร้างของสังคมเป็นเครือข่ายของความสัมพันธ์ที่อยู่คงทน เกิดจากรูปแบบของการที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเป็นผลทำให้มีตำแหน่งหน้าที่ที่แตกต่างกันไป

บรอม ซีลนิก และ ดาร์รอช (Broom, Selznick & Darroch, 1981) กล่าวว่า โครงสร้างทางสังคม หมายถึง การศึกษาแบบแผนหรือลักษณะของความสัมพันธ์ทางสังคมที่สมาชิกในสังคมมีต่อกัน ซึ่งแบบแผนของความสัมพันธ์ทางสังคมเหล่านั้นจะต้องมีการจัดระเบียบแบบแผนที่แน่นอน และมีความต่อเนื่อง โดยเป็นเรื่องของกลไกที่มนุษย์กำหนดขึ้น เพื่อเป็นเกณฑ์ในการอยู่ร่วมกันอย่างมีระเบียบในชีวิต และเป็นเงื่อนไขสำคัญทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคม

เกรียงศักดิ์ ปัทมเรชา (2540, น. 1) ได้กล่าวถึงโครงสร้างทางสังคมไว้ว่า สังคมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยการเปลี่ยนแปลงอาจจะเร็วหรือช้าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลให้มนุษย์ต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพที่แปรเปลี่ยนไป การประดิษฐ์คิดค้นความรู้ทางวิชาการหรือสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ (นวัตกรรม) ก็เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง เพราะข้อมูลหรือข่าวสารต่าง ๆ จะแพร่กระจายเข้าไปในสังคมทำให้เกิดการยอมรับเทคโนโลยีขึ้น อัตราการแพร่กระจายไม่ว่าจะเป็นไปโดยธรรมชาติหรือเป็นลักษณะของการเหนี่ยวนำก็ตาม จะรวดเร็วมากขึ้นน้อยเพียงใดย่อมขึ้นอยู่กับโครงสร้างทางสังคม จึงอาจกล่าวได้ว่าโครงสร้างทางสังคมมีความสัมพันธ์กับการแพร่กระจายของนวัตกรรม สังคมที่มีบรรทัดฐานทางสังคมที่ทันสมัย การแพร่กระจายจะ

รวดเร็ว ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในรูปของการยอมรับตามมาอย่างรวดเร็ว สังคมที่มีบรรทัดฐานทางสังคมที่ล้าหลัง การแพร่กระจายจะช้า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมก็จะช้าในทำนองเดียวกัน การศึกษาถึงความรวดเร็วของการแพร่กระจายของนวัตกรรมก็สามารถที่จะทำนายโครงสร้างทางสังคมได้

ลักษณะสำคัญของโครงสร้างของสังคม มีดังนี้ คือ 1) มีคนหรือการรวมกลุ่มทางสังคม ตั้งแต่สองคนขึ้นไป อาจเป็นกลุ่มปฐมภูมิ ได้แก่ ครอบครัว เพื่อน มีความสัมพันธ์กันยาวนาน หรือกลุ่มทุติยภูมิ ที่มีการติดต่อกันรวมตัวกันโดยหน้าที่การงาน 2) มีจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ ที่ดีและเหมาะสมที่เข้ากับสังคมนั้น ๆ เช่น การกินดีอยู่ดี ความต้องการความรู้ เป็นต้น 3) โครงสร้างของสังคมมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบ ความสัมพันธ์ จำนวนสมาชิก หรือระเบียบกฎเกณฑ์บางอย่างเพื่อความเหมาะสม และ 4) มีแนวทางปฏิบัติมีระเบียบกฎเกณฑ์ให้บุคคลในสังคมนั้นยึดถือปฏิบัติ

ลักษณะของสังคมไทยมีความหลากหลายทางสังคม ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบของสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่และทัศนคติ ค่านิยม ประเพณีและวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่น ซึ่งแบ่งออกเป็นสองลักษณะคือ ลักษณะของสังคมเมืองและลักษณะของสังคมชนบท ลักษณะที่สำคัญของสังคมไทยแบบเมืองเป็นที่ที่ผู้คนอาศัยอยู่หนาแน่นในพื้นที่ ส่วนสังคมชนบทจะอยู่ห่างออกไปจากสังคมเมือง แต่ทั้งสังคมเมืองและสังคมชนบทของไทย จะมีระบบรากฐานทางสังคมไปในทิศทางเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรม สถาปัตยกรรม คติธรรม และเนติธรรม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในสังคมไทยแม้จะอยู่ต่างถิ่นต่างที่ แต่โครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมจะเป็นไปในทิศทางที่คล้ายคลึงกันมีการบูรณาการให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นได้อย่างเหมาะสม (เกรียงศักดิ์ ปัทมรเวช, 2540, น. 1)

จากข้อมูลข้างต้นดังกล่าวมาแล้ว สรุปได้ว่า โครงสร้างทางสังคม (Social Struture) หมายถึงความสัมพันธ์ของกลุ่มบุคคลที่มาอยู่รวมกันในสังคม ประพฤติปฏิบัติตามสถานภาพที่แต่ละคนดำรงชีวิต ช่วยเหลือกันและกันเพื่อให้ดำรงอยู่ในสังคมอย่างสงบสุข มีเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ของสมาชิกแต่ละคนและกลุ่มสังคม นอกจากนี้โครงสร้างของสังคมต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปตามเวลา เช่น จำนวนคน กฎระเบียบ ข้อบังคับ และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

ทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างความเข้าใจ วิเคราะห์ และตรวจสอบปรากฏการณ์ทางสังคม ระบบรากฐานของสังคมท้องถิ่นภาคใต้ ซึ่งมักจะมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ หน้าที่ วิถีชีวิตของคนในชุมชนสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมออีกทั้งนำไปปรับใช้ในการสร้างสุนทรียภาพของบทร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ เช่น การสร้างคุณค่าสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคม ความรู้สึก อารมณ์ และความคิดสร้างสรรค์

1.2.3 ทฤษฎีมานุษยวิทยาทางดนตรี

มานุษยวิทยาทางดนตรี (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่นดนตรีตะวันตก ได้แก่ ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีของชนกลุ่มน้อย เป็นต้น การศึกษามานุษยวิทยาทางดนตรีจะเน้นศึกษาด้านเนื้อหาดนตรีรวมทั้งศึกษาวัฒนธรรมที่มีดนตรีไปเกี่ยวข้อง โดยใช้กระบวนการการศึกษาทางดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาเข้าผสมผสานกัน มีนักวิชาการได้กล่าวถึงแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยาทางดนตรี ไว้ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง (2549, น. 11 - 12) ได้กล่าวไว้ว่า มนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลกมี วัฒนธรรม แตกต่างกันไป เนื่องมาจากความแตกต่างของสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เช่น ลักษณะของภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพืชพันธุ์ธรรมชาติ ที่ทำให้สภาพทางกาย หน้าตา ผิวกาย ผิวพรรณของ ผู้คนไม่เหมือนกัน แม้แต่ธรรมชาติการฟังเสียงการออกเสียงที่แตกต่างกันไป และยังเมื่อมนุษย์เจริญก้าวหน้าถึงขั้นรู้จักประดิษฐ์คิดสร้างตั้งบ้านเรือนอยู่รวมกันเป็นสังคม เกิดขนบนิยมธรรมเนียมประเพณีที่สอดคล้องคล้อยตามวิถีชีวิตที่เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของตน และเมื่อมีแนวคิดทางศาสนา ปรัชญา และความเชื่อ ซึ่งเป็นเครื่องควบคุมและจัดระเบียบในสังคมแล้ว ก็ยิ่งทำให้ วัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละส่วนของโลกแตกต่างกันไปมากยิ่งขึ้น นอกจากความจำเป็นทางกายในการดำรงชีวิตอยู่แล้ว มนุษย์ยังต้องการเครื่องจรรโลงใจ ดังนั้นดนตรีจึงมีบทบาทอันสำคัญทั้งด้านศาสนา เช่น การบวงสรวงบูชา การขับกล่อม และเพื่อความบันเทิง ทั้งส่วนตัวและหมู่คณะ ตลอดจนการเป็นหลักให้เกิดการแสดงละคร ฟ้อนรำ อีกด้วย

ศิลปะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติที่แสดงเอกลักษณ์ของกลุ่มชนการเรียนรู้ วัฒนธรรมซึ่งกันและกันทำให้เกิดความเข้าใจอันดีต่อกัน เคารพนับถือในคุณค่าความเป็นมนุษย์ของกันและกันมากยิ่งขึ้น การเรียนรู้ธรรมชาติและแนวคิดทางดนตรีของประชาชนแต่ละส่วนของโลก เรียนรู้การสร้างสรรค์ทางดนตรีการใช้และบทบาทหน้าที่ของดนตรี ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคม จึงเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาของประชาคมโลกปัจจุบัน การศึกษาดนตรีมีแนวทางที่สำคัญสองแนวทาง นอกเหนือจากการเรียนรู้ด้านทฤษฎีและปฏิบัติก็คือ การศึกษาในเชิงดุริยางควิทยา และมานุษยดุริยางควิทยา

มานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบัน มีอยู่ในปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเอง แนวคิดทางดนตรีของผู้คนในการสร้างดนตรี การใช้ดนตรี การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ ในแง่วิธีการศึกษา มุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัว และไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ซึ่งสรุปได้ ดังนี้

- 1) มุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในด้านตัวดนตรี และด้านวัฒนธรรม
- 2) เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติ การสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (ซึ่งโดยมากมักจะเป็นแบบมุขปาฐะ)
- 3) เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคม และวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยว และวัฒนธรรมที่ผสมผสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ
- 4) มุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่จำกัด

ส่วน พัฒนา กิตติอาษา ได้ชี้ให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีเชิงมานุษยวิทยาหรือนดนตรีชาติพันธุ์ในบริบทสังคมไทยมีอุปสรรคขวางกั้นอย่างน้อย 3 ประการ คือ

ประการแรก การศึกษาวรรณกรรมดนตรีหรือนดนตรีชาติพันธุ์ในสังคมไทย เกิดขึ้น และคงอยู่ภายใต้กรอบประเพณีของ “งานวิชาการเพื่อการสรรเสริญเยินยอ” โดยอธิบายว่า การศึกษาดนตรี ชาติพันธุ์ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาที่ตกอยู่ภายใต้กรอบประวัติความเป็นมาและจารีตประเพณีเพื่อบูชาครู หรือไม่กี่เป็นการศึกษาที่ถูกครอบงำด้วยกรอบมายาคติแบบอนุรักษนิยม และกรอบมายาคติอำนาจนิยมในระบบราชการ

ประการที่สอง การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ เป็นการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับการรวบรวมองค์ความรู้เชิงเทคนิคด้านภูมิปัญญาเกี่ยวกับงานดนตรีและศิลปะการแสดง เน้นการวิเคราะห์เชิงเทคนิคแบบแยกส่วนโดยแยกเอาความรู้เรื่องดนตรีออกจากวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้คน หรือไม่ก็เน้นการแบ่งแยกประเภท จัดหมวดหมู่ของวัฒนธรรมดนตรีตามพื้นที่ภูมิศาสตร์ ภูมิภาค หรือกลุ่มชาติพันธุ์เป็นสำคัญ

ประการที่สาม การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ในประเทศไทยส่วนใหญ่แห้งแล้งกรอบแนวคิดทางทฤษฎี รวมทั้งขาดการเปรียบเทียบกับกรณีศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นหรือสังคมอื่นที่แตกต่างออกไปแต่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในหลายมิติ ทั้งนี้ได้ตั้งข้อสังเกตว่าข้อเขียนที่ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษจะมีการประยุกต์ใช้แนวคิดทฤษฎีมากกว่าข้อเขียนที่ตีพิมพ์เป็นภาษาไทย การปฏิเสธกรอบแนวคิดทฤษฎีโดยเฉพาะแนวคิดสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เชิงวิพากษ์ ซึ่งส่วนใหญ่มีรากฐานที่มาจากงานของนักคิดตะวันตก ทำให้การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ขาดพลังในการให้คำอธิบาย และขาดจินตนาการที่สร้างสรรค์ ในการคิดวิเคราะห์และตีความหมาย (พัฒนา กิตติอาษา, 2552, น. 276 - 279)

ทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำความรู้ในหลักวิชามานุษยวิทยาทางดนตรี ไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาออกแบบเครื่องมือสำหรับใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในบริบทสังคมและวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีของครุภูมิปัญญาท้องถิ่น การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของวงดนตรี บทร้องทำนองเพลง จังหวะหน้าทับ บทบาทหน้าที่ การใช้ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในสังคม ตลอดจนนำไปปรับใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล และสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีที่ใช้สำหรับการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ อีกทางหนึ่งด้วย

1.2.4 ทฤษฎีองค์ประกอบของดนตรี

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในสังคมวัฒนธรรม สอดแทรกความคิด ความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ประเพณีของสังคมนั้น ๆ องค์ประกอบของดนตรีคือส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้ดนตรีเกิดความสมบูรณ์เป็นรูปร่างขึ้นมาได้ การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีจะช่วยให้สามารถศึกษาดนตรีได้ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น มีผู้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรี ไว้ดังนี้

บรูโน เน็ตต์ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรี สรุปได้ว่า องค์ประกอบของดนตรีเป็นแนวทางหนึ่งที่พยายามระบุลักษณะโดดเด่นที่สำคัญที่สุดของแนวเพลงหรือแนวดนตรี นับเป็นสิ่งที่มีความหมายและคุณค่าเป็นอย่างมากในเพลงภาษาตะวันตก ซึ่งบางครั้งสามารถระบุให้เห็นถึงความต้องการ วัตถุประสงค์ และเจตนาของผู้แต่งได้คำถาม “ผู้แต่งพยายามทำอะไร” สามารถหาคำตอบได้โดยการให้คำอธิบายจากนักแต่งเพลงเอง หรือโดยการสะท้อนความคิดจากผู้ฟังซึ่งเป็นสมาชิกเจ้าของวัฒนธรรมนั้น (Bruno Nettl, 1963, P. 136)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบดนตรี สรุปได้ว่า องค์ประกอบเบื้องต้นเกี่ยวกับเรื่องของเสียง คือ เสียงและเวลา จากองค์ประกอบเบื้องต้นนี้ไปสู่รากฐานในการสร้างองค์ประกอบของดนตรีประกอบไปด้วย จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน สีส่น ลักษณะของเสียง รูปพรรณของดนตรี และรูปแบบของดนตรี องค์ประกอบเหล่านี้เป็นโครงสร้างสำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีหรือการประพันธ์เพลงและเป็นเรื่องสำหรับผู้ฟังควรศึกษาองค์ประกอบเหล่านี้ เพื่อความเข้าใจ เข้าถึง และซาบซึ้งในดนตรีต่อไป

ดนตรีเป็นโสตศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับเสียงและเวลา คุณสมบัติของเสียงที่สำคัญ ได้แก่ ระดับ ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง คุณสมบัติที่เกี่ยวข้องกับเวลาคือ ความเร็วของความเร็วจังหวะ อัตราจังหวะ และจังหวะ เมื่อนำเสียงและเวลามาสัมพันธ์กันทำให้เกิดเป็นองค์ประกอบของดนตรีขึ้นมา ได้แก่ จังหวะซึ่งเป็นเรื่องของความยาวและความเร็วของเสียง ทำนอง เป็นความสัมพันธ์ของระดับเสียงตามแนวนอน เสียงประสานเป็นความสัมพันธ์ของเสียงทางแนวตั้ง รูปพรรณจะเป็นความสัมพันธ์ของเสียงทางแนวตั้งและแนวนอน รูปแบบเป็นเรื่องของ การจัดระบบของทำนองและจังหวะ สีสันเป็นเรื่องของคุณภาพ และลักษณะของเสียงเป็นเรื่องของการแปรเปลี่ยนเสียง องค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้สามารถแยกออกได้เป็น 2 ส่วน คือ

1) องค์ประกอบที่จำเป็นสำหรับโครงสร้างของดนตรี ประกอบด้วย จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปพรรณ และรูปแบบ

2) องค์ประกอบที่ช่วยให้โครงสร้างของดนตรีสมบูรณ์แบบ ประกอบด้วย ความเร็วของจังหวะ สีสัน และลักษณะของเสียง

องค์ประกอบพื้นฐานทั้งสองส่วนนี้ทำให้นดนตรีเกิดความสมบูรณ์เป็นโสตศิลป์ เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะเกี่ยวข้องโดยตรงกับเรื่องของความสวยงาม ดังนั้นดนตรีที่มีคุณค่าหรือเป็นสุนทรียวัตถุได้นั้น ต้องเป็นดนตรีที่มีองค์ประกอบพื้นฐานต่าง ๆ ครบถ้วนสมบูรณ์ มีลักษณะของความมีคุณค่าแฝงอยู่ด้วย เป็นดนตรีที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างพิถีพิถันมีระบบระเบียบ และเป็นดนตรีที่ผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดการสร้างสรรค์นั้นออกมาได้อย่างมีสุนทรียรส ลักษณะดนตรีเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นสุนทรียวัตถุควรค่าแก่การฟังเพื่อความซาบซึ้งอย่างแท้จริง เนื่องจากดนตรีประเภทนี้มีการสร้างสรรค์ที่ลึกซึ้งทั้งผู้ฟังต้องศึกษาทำความเข้าใจและรู้จักฟังเพื่อให้เกิดสุนทรียรสและความซาบซึ้ง หากขาดความรู้ในการฟังแม้ดนตรีนั้นจะเป็นสุนทรียวัตถุ ก็ไม่สามารถเข้าถึงสุนทรียรสในการฟังดนตรีนั้นได้ โครงสร้างองค์ประกอบของดนตรีจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีหรือการประพันธ์เพลง และสร้างความเข้าใจให้ผู้ฟังเข้าถึงและซาบซึ้งในสุนทรียรสดนตรีต่อไป (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2557, น. 23 - 70)

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กล่าวถึงองค์ประกอบดนตรีไว้สอดคล้องกัน สรุปได้ว่าดนตรีตะวันตกก่อนจะถึงศตวรรษที่ยี่สิบ ให้ความสำคัญกับบันไดเสียงที่มีโน้ต 7 ตัว คือ บันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ ในปลายศตวรรษที่ยี่สิบแก่นักประพันธ์เพลงบางกลุ่มได้ขยายระบบอิงกูญแจเสียงออกไปสู่บันไดเสียงโครมาติก และพัฒนาไปสู่ระบบไร้กูญแจเสียง มีนักประพันธ์เพลงชาตินิยมได้นำลีลาและทำนองมาจากเพลงพื้นเมืองประจำชาติ นักประพันธ์กลุ่มนี้ เช่น โชแปง ลิสต์ ดโว ซาค โบโรดิน ทั้งได้นำบันไดเสียงเพนตาโทนิค และโหมตมาใช้ทำให้เพลงมีสีสันแตกต่างจากเพลงทั่วไป (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 45)

ส่วน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของดนตรี ไว้ในหนังสือสังคีตนิยามว่า ด้วยการดนตรีไทย ว่าองค์ประกอบของดนตรีที่แสดงถึงความรู้สึกต่าง ๆ ของบทเพลงนั้นสามารถจำแนกออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ ลีลาจังหวะ ทำนอง พื้นผิว และคีตลักษณ์

1) ลีลาจังหวะ (Rhythm and time) องค์ประกอบของจังหวะพอจะจำแนกได้ ดังต่อไปนี้

(1) Beat คือจังหวะเคาะหรือเกิดจากการเคาะ อันการกระทำใด ๆ ที่ก่อให้เกิดเสียงที่นักดนตรีสามารถได้ยิน ได้แก่ เสียง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น

(2) Time หมายถึงการกำหนดเวลาที่เท่ากัน

(3) Tempo คือความช้า-เร็วของเพลง ซึ่งอยู่กับข้อกำหนดตกลงโดยผู้บรรเลง หรือในกลุ่มของผู้บรรเลงเอง

(4) Rhythm เป็นผลที่เกิดจากการรวมกันขององค์ประกอบที่ได้กล่าวมาแล้วแต่แรก คือ Beat, Time, Tempo การรวมตัวกันของ Beat, Time และ Tempo ทำให้เกิดเป็นลีลาของจังหวะ (Rhythm) ลักษณะที่เด่นชัดของ Rhythm มีที่สำคัญอยู่ 2 ประการด้วยกันคือ การเน้นเสียง (Accent) และความสั้นยาวของเสียง (Duration)

สำหรับจังหวะในดนตรีไทยนั้นเราศึกษาได้ใน 2 กรณี คือ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ คือ จังหวะฉิ่ง เกิดจากเสียงฉิ่ง เพื่อกำหนดความสั้น-ยาว และตลอดถึงความช้า-เร็วของบทเพลง จังหวะหน้าทับ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะหน้าทับ ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ทั้งหมด ซึ่งหน้าทับเป็นตัวที่บ่งบอกความสั้นยาวและลีลาอารมณ์ตลอดทั้งรูปแบบของเพลง

2) ทำนอง (Melody) คือ ผลของความสูง-ต่ำ (Pitch) ความช้า-เร็ว (Duration) ความดัง -เบา (Intensity) ของเสียงโดยผ่านเครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Timbre หรือ Tone Color) ทั้งหมดนี้ ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือจังหวะ ในทางดนตรีไทย แบ่งประเภทของทำนองออกเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ ทำนองร้อง (ทางร้อง) ทำนองบรรเลง (ทางรับ) โดยทำนอง ทั้งสองประเภท มีแบบแผนที่ต้องยึดเอาทำนองหลัก หรือลูกฆ้องไว้เป็นหลัก

ทำนองเพลงร้อง ทำนองของทางร้องประกอบไปด้วยทำนองจริงของเพลง และคำร้อง ขนาดความยาวของทางร้องและทางบรรเลงจะมีความยาวเท่ากัน ยกเว้นเพลงที่มี “ลูกโยน” ในทางปฏิบัตินั้น ทำนองทางร้องได้แก่การนำเอาทำนองเดิม (Basic Melody) มาปรุงแต่ง (Embellishments) เพื่อให้เหมาะสมกับระบบเสียงทางภาษาในภาษาไทย

ทำนองเพลงบรรเลง ในทางดนตรีไทยนั้นการดำเนินทำนอง “การแปรทำนอง” (Variation) การแปรทำนองนี้ นักดนตรีจะต้องมี “ลูกพ้อง” (Basic Melody) อยู่ในใจ ในขณะที่บรรเลง นักดนตรีจะแปรจากลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็ม (Fullmelody) ตามลักษณะของเครื่องดนตรี แต่ละชนิดนักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ ผิดกับทางร้องที่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องด้วย

3) พื้นผิวและการประสานเสียง (Texture and Harmony) พื้นผิว ในทางดนตรีนั้นคือ ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์กันตามกระบวนการประพันธ์เพลง ผลรวมของเสียงหรือแนวทั้งหมดเหล่านั้นจัดเป็นพื้นผิว (Texture) ลักษณะของพื้นผิวและการประสานเสียงทางด้านดนตรีมีอยู่ 4 แบบด้วยกัน คือ Monophony Polyphony Homophony Heterophony

4) คีตลักษณ์ (Form) หมายถึงลักษณะรูปแบบของบทเพลง ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยผู้ประพันธ์ (Composer) ซึ่งเกี่ยวกับส่วนหรือท่อนของบทเพลง และรวมถึงรูปแบบทางด้านดนตรีไทยอีกหลายลักษณะ เช่น ทางเครื่อง ลูกหมด หรือลูกบท ว่าตอก เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 3 - 15)

ทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการกำหนดวางโครงสร้างและวิเคราะห์องค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ที่สำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ อาทิ กำหนดวางขอบเขตองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ขอบเขตการสร้างสรรค์ กำหนดชนิดของเครื่องดนตรี รูปแบบวง กำหนดรูปแบบเสียง จังหวะหน้าทับ บทร้องและแนวทำนองหลัก กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ ตลอดจนการนำไปใช้สร้างเทคนิคการบรรเลงตามอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นต้น

1.2.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้าน มีคำที่ใช้ตรงกับคำนี้มากที่สุดคือ Folk music นอกจากนี้ยังมีคำอื่น ๆ ในภาษาอังกฤษอีก เช่น Folk song ซึ่งหมายถึงเพลงขับร้องพื้นเมือง Folk tune หมายถึงเพลงหรือทำนองเพลงพื้นเมือง Folk idiom หมายถึง สำนวนดนตรีพื้นเมือง

พิทักษ์ ควงค์ กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ชาวบ้านสร้างสรรค์ขึ้นด้วยการร้องหรือบรรเลงโดยชาวบ้าน และชาวบ้านด้วยกันเป็นผู้ฟัง ดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะ ดังนี้

1) เป็นดนตรีของชาวบ้าน ส่วนมากเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมมีลักษณะที่ไม่มีระบบกฎเกณฑ์ชัดเจนตายตัว ประกอบกับใช้วิธีถ่ายทอดด้วยปากและการจดจำ จึงเป็นเหตุให้ไม่มีใครเอาใจใส่ศึกษาหรือจดบันทึกไว้เป็นหลักฐานดังเช่นดนตรีสากล

2) เป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น แต่ละท้องถิ่นจะมีดนตรีที่มีสำเนียง ทำนอง และจังหวะลีลาเป็นของตนเอง เมื่อบรรเลงหรือขับลำนำผู้ฟังจะรู้ได้ทันทีว่าเป็นดนตรีของท้องถิ่นใด

3) เป็นดนตรีที่บรรเลงหรือขับลำนำด้วยการจดจำสืบทอดกันมาหลายชั่วคน เป็นเหตุให้จังหวะ ลีลา และทำนองของดนตรีผิดเพี้ยนกันได้ นอกจากนี้ยังมีการแต่งเติมเสริมต่อจนเกิดเป็นดนตรีทำนองใหม่ที่แตกต่างจากทำนองเดิม

4) เป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และเรียบง่ายซึ่งมักจะบรรเลงตามความพอใจของผู้เล่น มีกฎเกณฑ์การเล่นไม่เคร่งครัดตายตัว ผู้เล่นอาจจะบรรเลงทำนองกลับไปกลับมาจนกว่าจะพอใจแล้ว จึงหยุดขึ้นเพลงใหม่ จึงพบว่าในการบรรเลงแต่ละครั้ง ผู้เล่นบางคนอาจจะประดิษฐ์พลิกแพลงทำนองขึ้นทันทีทันใดในขณะที่เล่น แต่เมื่อเล่นจบแล้วมักจะย้อนกลับมาเล่นลีลาตามที่เล่นครั้งแรกไม่ได้อีก จึงทำให้เกิดเพลงท่วงทำนองใหม่ ๆ และเกิดการสูญหายไปชั่วคราวเดียว ดนตรีพื้นบ้านยังมีเสียงดนตรีที่มีระบบเสียงเฉพาะของตนเองซึ่งไม่สามารถเทียบได้กับเสียงดนตรีสากล เนื่องจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านทำขึ้นด้วยฝีมือชาวบ้านตามสะดวกและความพอใจ อาจจะใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น บางครั้งเป็นวัสดุเหลือใช้ เช่น กะลามะพร้าว กระป๋อง ปล้องไม้ไผ่ เป็นต้น ดังนั้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเดียวกันจึงมีระดับเสียงและคุณภาพเสียงแตกต่างกันไป ไม่เป็นมาตรฐานอย่างเดียวกันเหมือนเครื่องดนตรีสากล (พิทักษ์ ควงค์, 2542, น. 75)

ส่วน ฌูธส์ สุธจิตต์ ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านไว้ดังนี้ ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน (Randel, 1986) คือ ดนตรีที่มีมาแต่ดั้งเดิมในกลุ่มสังคมทุกกลุ่มทั่วโลก เพลงพื้นบ้านมักจะเป็นเพลงที่มีการร้องประกอบเป็นส่วนมาก จึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่าเพลงพื้นบ้านหรือ Folk Song ลักษณะเฉพาะของดนตรีพื้นบ้าน มีดังนี้

1) บทเพลงต่าง ๆ ตลอดจนวิธีเล่น วิธีร้อง มักจะได้รับการถ่ายทอดโดยการส่งสอนกันต่อ ๆ มาด้วยวาจาและการเล่นหรือร้องให้ฟัง การบันทึกเป็นโน้ตเพลงไม่ใช่เป็นลักษณะดั้งเดิมของดนตรีพื้นบ้าน อย่างไรก็ตามในปัจจุบันมีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านโดยการใช้โน้ตกันบ้างแล้ว ตัวอย่างเพลงพื้นบ้านของไทยที่ถ่ายทอดกันมา เช่น เพลงเรือ เพลงอีแซว เพลงลำตัด จะเห็นได้ว่าเพลง เหล่านี้มีการร้องเล่นกันมาแต่โบราณ ไม่มีการบันทึกเป็นตัวโน้ตและสอนกันให้ร้องจากโน้ตแต่อย่างใด

2) เพลงพื้นบ้านมักเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ มิใช่แต่งขึ้นมาเพื่อให้ฟังเฉย ๆ หรือเพื่อให้รู้สึกถึงศิลปะของดนตรีเป็นสำคัญ จะเห็นได้ว่าเพลงกล่อมเด็กประพันธ์ขึ้นมาเพราะต้องการใช้ร้องกล่อมให้เด็กนอน เพลงเกี่ยวข้าวใช้ร้องเล่นในเทศกาลเกี่ยวข้าวเนื่องจาก

เสร็จภารกิจสำคัญแล้วชาวนาจึงต้องการเล่นสนุกสนานกัน หรือเพลงเรือใช้ประกอบการเล่นเรือหน้า
น้ำหลาก เป็นต้น

3) รูปแบบของเพลงพื้นบ้านไม่ซับซ้อน มักมีทำนองหลัก 2 - 3 ทำนอง โดยร้องเล่น
กันไป ด้วยทำนองเหล่านี้ แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องไปตามความต้องการของผู้ร้อง จังหวะประกอบ
เพลงมักจะ ช้าชากไปเรื่อย ๆ อาจจะกล่าวได้ว่าดนตรีหรือเพลงพื้นบ้านเน้นที่เนื้อร้องหรือการละเล่น
ประกอบ ดนตรี เช่น การฟ้อนรำหรือเต้นรำ เป็นต้น

4) ลักษณะของทำนองและจังหวะเป็นไปตามลักษณะของกิจกรรมหรือการละเล่น
เช่น เพลงกล่อมเด็กจะมีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ จังหวะช้า ๆ เพราะจุดมุ่งหมายของเพลงกล่อมเด็ก
ต้องการให้เด็กผ่อนคลายและหลับในที่สุด ตรงกันข้ามกับเพลงร่ำวงจะมีทำนองและจังหวะสนุกสนาน
เร็วเร้าใจ เพราะต้องการให้ทุกคนออกมาร่ำรำเพื่อความครึกครื้น

5) สีสันการร้องเพลงพื้นบ้านมักเป็นไปโดยธรรมชาติ การร้องมิได้เน้นในด้านคุณภาพ
ของเสียงสักเท่าใด สีสันการร้องไม่ได้ใช้เทคนิคมากมายนัก โดยปกติเสียงที่ใช้ร้องเพลงพื้นบ้าน
ไม่ว่าชาติใดภาษาใดมักจะเป็นเสียงที่ออกมาจากลำคอ มิใช่เป็นเสียงที่ออกมาจากท่อนหรือศีรษะ
ซึ่งเป็นสีสันการร้องของเพลงศิลปะเป็นส่วนใหญ่

6) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นส่วน
ใหญ่ ซึ่งเป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่ทำให้ทราบว่าเป็นดนตรีของท้องถิ่นใดหรือของชนเผ่าใด ภาษาใด
เช่น ดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานจะมี แคน โปงลาง ในขณะที่ทางภาคเหนือจะมี ซึง และสะล้อ เป็นต้น

เพลงพื้นบ้านพบได้ในทุกประเทศทั่วโลก โดยแต่ละประเทศมักจะมีเพลงพื้นบ้านแตกต่างกันตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศนั้น ๆ และเป็นเพลงที่มีผู้ศึกษาเก็บรวบรวมไว้ เนื่องจากเป็น
วัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาติ เช่น ประเทศฮังการี นักดนตรีศึกษา คือ โคดายและบาร์ตอค ได้รวบรวม
เพลงพื้นบ้านของฮังการีไว้และนำมาใช้สอนอนุชนรุ่นหลัง นอกจากนี้ยังมีผู้ประพันธ์เพลงหลายคนนำเอา
ทำนองเพลงพื้นบ้านมาเป็นทำนองหลักของเพลงที่ตนประพันธ์ เช่น บาร์ตอค และดวอซาค เป็นต้น
(ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2557, น. 13 - 14)

พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน สรุปได้ว่าดนตรีพื้นบ้าน
ในแต่ละท้องถิ่นจะมีลักษณะหลัก ๆ ร่วมกัน คือ

1) มีรูปแบบของเพลงที่ไม่ซับซ้อน มักมีทำนองหลักอยู่ 2 - 3 ทำนอง ซึ่งเกิดขึ้นจาก
การเลียนแบบชีวิตประจำวัน จดจำและถ่ายทอดมาจากปากต่อปาก และขยายความกันไปเรื่อย ๆ
จึงทำให้เกิดการแพร่กระจายและเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิมอยู่ตลอดเวลา

2) แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น โดยแต่ละท้องถิ่นจะมีท่วงทำนอง สีลา
จังหวะหรือเครื่องดนตรีเป็นแบบฉบับของท้องถิ่นตนเอง เมื่อนำไปร้องหรือบรรเลงที่ใดก็จะบ่งบอกถึง
ความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นนั้น ๆ ให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ทันทีว่าเป็นดนตรีที่มาจากท้องถิ่นใด

3) มีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย บทเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านจะมีท่วงทำนองสั้น ๆ
จดจำง่าย และไม่ยากต่อการจะนำไปใช้ร้องหรือบรรเลง ในการร้องหรือบรรเลงแต่ละครั้งอาจมี
การเพิ่มหรือลดทำนองก็ได้ ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถและไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้องหรือบรรเลง
ที่อาจประดิษฐ์คิดค้นสีลาทำนองให้สอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่นของตนเอง

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้าน เป็นดนตรีและเพลงที่ปรากฏอยู่ในแต่ละท้องถิ่นของกลุ่มชน ชุมชน และภูมิภาค ต้นกำเนิดของดนตรีพื้นบ้านอาจมาจากความเชื่อเรื่องประเพณี วัฒนธรรมที่ต้องใช้อุปกรณ์หรือเครื่องดนตรีประกอบการทำพิธีต่าง ๆ นอกจากนี้ในบางท้องถิ่นอาจได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมทางดนตรีจากประเทศเพื่อนบ้าน มาปรับปรุงแก้ไขจนกลายเป็นดนตรีเฉพาะท้องถิ่นของตน ซึ่งสาระของดนตรีพื้นบ้านจะแสดงถึงภูมิปัญญาเฉพาะถิ่นนั้น ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นและยึดถือปฏิบัติพัฒนาสืบทอดต่อกันมาจนเป็นที่ยอมรับร่วมกันในกลุ่มสังคมและวัฒนธรรม มีส่วนช่วยสร้างเสริมความเข้มแข็งของชาวบ้านในชุมชน ทางด้านจิตใจ ขนบธรรมเนียม ประเพณี และระบบสังคม ดนตรีพื้นบ้านในแต่ละวัฒนธรรมแตกต่างกันออกไปเนื่องมาจาก ภาษาที่ใช้พูดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การประกอบสัมมาอาชีพ ตลอดจนสภาพที่ตั้งทางภูมิศาสตร์และภูมิอากาศของท้องถิ่น ส่งผลต่อปัจจัยให้เกิดการแสดงออกทางดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ในปัจจุบัน (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, 2551, น. 18 - 20)

ทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการ และบริบททางวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และสามารถนำข้อมูลไปใช้เป็นแนวทางในการวางกรอบแนวคิดโครงสร้างและองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ที่สำคัญของการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และใช้ในการอภิปรายผลในลำดับต่อไป

1.2.6 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทย ถือเป็นแนวทางการพัฒนาดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้มีความก้าวหน้า ด้วยการต่อยอดสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมด้านดนตรีให้คงอยู่ในสังคมปัจจุบัน ส่งต่อดนตรีไทยแบบดั้งเดิมให้อยู่ในกาลเวลาได้อย่างแนบเนียน ดังนั้นการส่งต่อองค์ความรู้ แนวคิด หลักการ วิธีการ การประพันธ์เพลงไทย จึงมีความจำเป็นและควรมีการรวบรวมองค์ความรู้ไว้อย่างเป็นระบบในรูปแบบเอกสารหรือฐานข้อมูลที่สามารถเผยแพร่เข้าถึงผู้สนใจได้อย่างมีประสิทธิภาพ ได้มีนักวิชาการด้านดนตรีหลายท่านได้กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทย ไว้ในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

สิริชัยชาญ พักจำรูญ กล่าวไว้ว่า การแต่งเพลงไทยมีวิธีแต่ง 4 วิธี ได้แก่

1) ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้นำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงในอัตราสองชั้นเป็นหลัก แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่งกลายเป็นอัตราสามชั้น

2) ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักการเดียวกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลงมา จากเพลงในอัตราสองชั้นเป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว

3) แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม นำทำนองเพลงเดิมสองชั้นมาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองใหม่เรียกอย่างหนึ่งว่า “ทางเปลี่ยน” หรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไปอาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ

4) แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่งซึ่งทำได้หลายวิธี ดังนี้

(1) คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้มีเพลงที่สนุกสนานเร้าใจผู้ฟัง และสามารถนำไปใช้ในการแสดงได้ด้วย เช่น เพลงอศวลีลา

(2) คิดจากสภาพแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย และแต่งทำนองจังหวะของเพลงให้มีลักษณะคล้ายตามสมัยนั้น ๆ เช่น เพลงชุดโบราณคดี

(3) คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี โดยพยายามแต่งให้มีจังหวะ ทำนอง คำร้อง เป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้น ๆ เช่น เพลงสมโภชพระนคร ที่ใช้ในการเฉลิมฉลอง 200 ปีของกรุงรัตนโกสินทร์

วิวัฒนาการของการแต่งเพลงไทยอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งถือว่าเป็นของแปลกใหม่ คือการที่ผู้แต่งใช้วิธีที่ 4 ผสมผสานกับเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ซึ่งได้มีการนำมาแต่งเป็นทำนองเพลงประเภทเพลงโหมโรง เพื่อถวายเป็นราชสัการะเนื่องในวโรกาสที่มีพระชนมายุครบ 60 พรรษา และรัชมิ่งคลาภิเษก ตัวอย่างของการแต่งเพลงในรูปแบบนี้ คือ เพลงโหมโรงมหาราช ของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นต้น (สิริชัยชาญ พักจำรูญ, 2546, น. 195 - 203)

สุกรี เจริญสุข (2548, น. 7) กล่าวว่า ดนตรีเป็นพลังงานของเสียง เสียงดนตรีมีอำนาจพลังงานทำให้เกิดการเคลื่อนไหว เมื่อมีเสียงก็จะสร้างความเคลื่อนไหวและจะเกิดการพัฒนา เสียงที่ละเอียดและไพเราะจะมีอำนาจมาก เสียงที่หยาบและไม่ไพเราะจะมีอำนาจน้อย ความเคลื่อนไหวทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และความเปลี่ยนแปลงทำให้เกิดการพัฒนา

ส่วน มานพ วิสุทธิแพทย์ (2535, น. 18 - 24) ได้กล่าวถึงหลักการประพันธ์เพลงไทยสรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้นจำเป็นต้องเข้าใจหลักการและลักษณะบางอย่างของดนตรีไทย เพื่อเป็นความรู้ขั้นพื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง ซึ่งหลักการประพันธ์เพลง มีดังนี้

1) บันไดเสียง บันไดเสียงของดนตรีไทย คือ บันไดเสียงซึ่งมีโครงสร้างของเสียงสำคัญ หรือ เสียงหลัก 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา และเสียงรอง 2 เสียง คือ ฟา ที เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน เสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 นั้น เป็นเสียงเดียวกับขั้นที่ 1 แต่มีระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8

2) การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้นกำหนดให้สอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง “ทาง” การกำหนดโน้ตดังกล่าวกำหนดตามลักษณะของวง ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะวงที่นิยมบรรเลงอยู่ 2 อย่าง คือ การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ และการกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงมโหรีและวงเครื่องสาย

3) วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ หรือ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์การบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้นหรือเพลงที่บรรเลง “เก็บ” เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเป็นโน้ตไทย 8 ห้อง ในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค

4) ลูกตก ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค

5) อัตราจังหวะและหน้าทับ อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะที่เป็น “ชั้น” ในดนตรีไทย อัตราจังหวะดังกล่าวกำหนดโดยการตีฉิ่งและกลอง (หน้าทับ) โดยมีลักษณะการตีที่เฉพาะและสอดคล้องกับบทเพลงนั้น ๆ

ทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์กำหนดแนวคิดหลักเพื่อวางขอบเขตของการสร้างสรรค์บทเพลง เช่น รูปแบบเสียง จังหวะ ทำนอง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา และองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์บทเพลง ซึ่งเป็นกรอบแนวคิดที่ความสำคัญต่อการกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในครั้งนี้

การทบทวนวรรณกรรม ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ สามารถทำให้ผู้วิจัยเกิดมุมมองและมโนทัศน์ความรู้ทางด้านศาสตร์ดุริยางคศิลป์เพิ่มมากขึ้น ตามกรอบแนวคิดของการศึกษาในครั้งนี้ ทำให้ทราบถึงลักษณะการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในแง่ของวัฒนธรรมการดนตรี โครงสร้างทางสังคมที่มีความเชื่อมโยงกับดนตรี วิธีการศึกษามานุษยวิทยาทางดนตรี องค์ประกอบของดนตรี อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้าน และหลักการประพันธ์เพลงจากการทบทวนและศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการออกแบบวางแผนการศึกษาค้นคว้าข้อมูล การจัดเก็บข้อมูลภาคสนามตามขอบเขตของงานวิจัย และใช้เป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และนำไปกำหนดกรอบแนวทางสำหรับใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และใช้ในการอภิปรายผลลำดับต่อไป

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้ศึกษาสารัตถะที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้จาก เอกสาร ตำรา และงานวิจัยด้านดุริยางคศิลป์ ในประเด็นหัวเรื่องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 ความหมายปักษ์ใต้

ชาวปากใต้ “ปักษ์ใต้” คำว่าปากใต้เป็นคำเก่าแก่ที่มีความหมายดีและเด่นชัดถูกต้องตรงความจริงทางด้านภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ เพราะภาคใต้เป็นดินแดนส่วนที่อยู่ทางทิศใต้ ใต้ปากอ่าวไทย ลงไปจึงเปรียบเสมือนเป็นปากประตูบ้านหรือทางเข้าบ้าน ฉะนั้นใครที่จะเดินทางมาสู่ดินแดนแถบกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาจำเป็นต้องผ่านดินแดนภาคใต้ก่อนเสมอ ปากประตูบ้านจึงถือว่าเป็นส่วนที่มีความสำคัญไม่ว่าใครจะไปใครจะมา คำว่า “ปากใต้” เป็นคำเก่าที่ใช้เรียกชื่อภาคใต้หรือ “ปักษ์ใต้” มาแต่เดิมซึ่งจะพบในสมุดข่อยและหนังสือเก่า ๆ เช่น กฎหมายตราสามดวง ศิลาจารึก และมักเป็นคำที่ใช้เรียกชื่อคู่กับภาคเหนือว่า “ปากใต้ฝ่ายเหนือ” เพราะคล้องจองกันดี คำว่าปากใต้เป็นคำที่ทางภาคกลาง (กรุงเทพฯ) ใช้เรียก เหตุที่ได้เรียกว่าปากใต้เห็นจะเป็นเพราะเรียกตามลักษณะเด่นหรือความแตกต่างทางภูมิศาสตร์กล่าวคือภาคใต้เป็นดินแดนส่วนที่อยู่ทางด้านทิศใต้ของประเทศนับตั้งแต่ใต้ปากอ่าวไทยลงไป และความหมายคำว่า “ปาก” ย่อมหมายถึงส่วนที่เกี่ยวข้องกับน้ำหรือทะเลโดยตรงอยู่แล้ว ดังนั้นปากใต้ก็คือหัวเมืองหรือภูมิภาคที่อยู่ด้านทิศใต้และติดกับทะเลนั่นเอง อีกประการหนึ่งจะเห็นว่าภาคใต้มีทะเลล้อมรอบบริเวณทั้งสองด้านโดยธรรมชาติก็มีแผ่นดินส่วนที่เว้าแหว่งริมทะเลตลอดทั่วไป โดยเฉพาะตรงบริเวณที่แม่น้ำลำคลองไหลลงสู่ทะเล ซึ่งส่วนเว้าชายทะเลนี้ชาวพื้นเมืองเรียกว่า “ปาก” เหมือนภาคกลาง เช่น บริเวณที่เรียกว่าปากแม่น้ำ ปากอ่าว เป็นต้น และเป็นเหตุให้เรียกชื่อหมู่บ้านตำบลที่อยู่บริเวณนั้น ๆ ว่าปากนั้นปากนี้ตามไปด้วย (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, 2544, น. 1 - 2)

ภาคใต้ วัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้คนในภูมิภาคนี้มีความหลากหลายทั้งในด้านความเชื่อทางศาสนามีการนับถือศาสนาทั้งพุทธและอิสลาม ในส่วนของชาติพันธุ์มีการอยู่ร่วมกันทั้งชาวไทยพุทธไทยมุสลิม จีน จีน - มลายู (ยะหยา) และชาวเล การแต่งกายก็แตกต่างกันตามเอกลักษณ์ที่บ่งบอก เฉพาะกลุ่ม มีประเพณี “สารทเดือนสิบ” ซึ่งแสดงออกถึงความเคารพและกตัญญูต่อบรรพบุรุษ ทั้งยังมีประเพณีและเทศกาลสำคัญอย่างประเพณีชักพระ การแห่ผ้าขึ้นพระธาตุ การแข่งเรือ

เทศกาลกินเจวันฮารีรายอหรือวันอีฎิ้ลฟิตรี นอกจากนี้ภาคใต้เป็นแหล่งรวมศิลปะการแสดงและการเล่นพื้นบ้านมีความสนุกสนาน คึกคักเร้าใจ เช่น การแสดงหนังตะลุง มโนราห์ ลิเกฮูลู ร่องเงืง การแข่งขันนกเขาชวา เป็นต้น ส่วนอาหารการกินพื้นถิ่นภาคใต้นั้นจะมีเอกลักษณ์ในเรื่องของรสชาติที่จัดจ้านและเผ็ดร้อน เช่น แกงเหลือง ข้าวยา แกงไตปลา ผัดสะตอ การประกอบอาชีพนิยมปลูกยางพารา ปลูกปาล์ม ทำประมงทำสวนผลไม้ เช่น เงาะ ทุเรียน มังคุด และลองกอง ด้วยความแตกต่างทางชาติพันธุ์ ความเชื่อ ศาสนา และวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ของภาคใต้ เสมือนเป็นการสร้างมนตร์เสน่ห์ในวิถีการดำเนินชีวิตที่เต็มไปด้วยความหลากหลายที่ผนวกเข้ากันได้เป็นอย่างดีแบบเนียน รวมทั้งความเข้มแข็งของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของผู้คนในภูมิภาคนี้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, น. 25)

2.2 ความเชื่อในบริบทดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วิถีชีวิตของคนสังคมภาคใต้ในอดีตมีระบบความเชื่อเช่นเดียวกับผู้คนในสังคมภูมิภาคอื่น ๆ ที่มีการสั่งสมสืบทอดกันมา และยังคงมีวิถีปฏิบัติกันอยู่สืบทอดต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

ณรงค์ชัย ปิฎกรัศต์ (2544, น. 23 - 24) ได้กล่าวถึงความเชื่อสรุปไว้ดังนี้ เมื่อครั้งอดีตก่อนการนับถือศาสนาของชาวใต้นั้น ชาวใต้มีความเชื่อลัทธินิยมดั้งเดิม เชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ เชื่อว่าธรรมชาติมีวิญญาณแฝงหรือสถิตอยู่ อำนาจสิ่งเร้นลับเหล่านี้มีผลต่อการกำหนดควบคุมชะตากรรมให้คุณและให้โทษได้ หมายความว่าเมื่อใดก็ตามที่บุคคลมีความประพฤติปฏิบัติถูกต้องตามครรลองของความดีความชอบแห่งสังคมแล้ว ผี วิญญาณก็จะช่วยคุ้มครองให้คุณ ถ้าบุคคลใดมุ่งน้อมจิตเข้าหาก็อาจติดต่อสื่อสารกับวิญญาณอีกโลกหนึ่งได้ และหากบำเพ็ญเพียรแก่กล้าและปฏิบัติถูกต้องตามพิธี ก็ยังสามารถควบคุมวิญญาณเร้นลับที่แรงบุญด้อยกว่าให้อยู่ได้อำนาจได้อีกด้วย

อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมฮินดูก็มีส่วนสำคัญต่อความเชื่อของชาวใต้ เพราะเป็นวัฒนธรรมที่นิยมนับถือบูชาสิ่งเหนือธรรมชาติ ก่อให้เกิดคติความเชื่อทั้งที่เป็นมงคลและอัปมงคล การรับอิทธิพลฮินดูเกิดขึ้นเพราะชาวฮินดูในดินแดนอินเดียได้เดินทางเข้าสู่ภูมิภาคภาคใต้ ลัทธิการบูชานับถือผีสงเทวดา จึงเกิดมีขึ้นและพิสดารยิ่งขึ้น มีเทพผู้ใหญ่ ได้แก่ พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ พระพิฆเนศวร พระแม่อุมา มีเทพประจำธาตุทั้งสี่คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ มีเทพรักษาสถานที่หรือขอคติपालที่ชาวใต้เรียกว่าบาริวั

ความเชื่อทางไสยศาสตร์เฟื่องฟูขึ้น พิธีกรรมความเชื่อขยายตัวออกไปอย่างกว้างขวาง เกิดพิธีกรรมวาดเคราะห์ ลอยเคราะห์ สะเดาะเคราะห์ ขับไล่ภูบารพ์ ความเชื่อตามลัทธินิยมดั้งเดิมได้ผสมผสานกับคติฮินดูจนกลมกลืนเมื่อพระพุทธศาสนาได้เผยแผ่เข้าสู่ดินแดนในภูมิภาคภาคใต้ชาวใต้อีกมีได้ละลื้มความเชื่อตามลัทธินิยมดั้งเดิมและความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ แต่กลับผสมผสานความเชื่อและคติหลักธรรมของพระพุทธศาสนาเข้าไว้ด้วยกัน เช่น การใช้คาถาป้องกันความชั่วร้าย เสนียดจัญไรสิ่งไม่ดีทั้งปวง การใช้น้ำพระพุทธมนต์ขับไล่ผี เชื่อเรื่องนรกภูมิ สวรรค์ภูมิ อักขระในพระธรรมคามีความศักดิ์สิทธิ์ ช้างเป็นสิริมงคล สายสิญจน์เป็นเครื่องป้องกันผี สิ่งชั่วร้าย เสนียดจัญไร (ณรงค์ชัย ปิฎกรัศต์, 2544, น. 23 - 24)

2.3 ดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นรูปแบบของศิลปะที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมมีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกันออกไป เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของมนุษย์ที่ถ่ายทอดให้เห็นถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรม และประเพณีที่มีคุณค่า ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ปรากฏอยู่ในแต่ละท้องถิ่นของแต่ละกลุ่มชน สังคม และภูมิภาค ซึ่งสาระของดนตรีพื้นบ้านจะแสดงถึงภูมิปัญญาเฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น และยึดถือปฏิบัติพัฒนาสืบทอดต่อกันมาจนเป็นที่ยอมรับร่วมกันในกลุ่มสังคมและวัฒนธรรมนั้น

ดนตรีพื้นบ้าน เป็นลักษณะของดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละกลุ่มชนแต่ละท้องถิ่น และแพร่กระจายไปตามวิถีชนที่มีโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมเดียวกัน ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านมีความเรียบง่าย เพราะศิลปินพื้นบ้านสร้างสรรค์งานดนตรีขึ้นจากประสบการณ์และภูมิปัญญาที่สั่งสมไว้และถ่ายทอดในแวดวงของวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเป็นดนตรีพื้นบ้านจึงแสดงภาพสะท้อนของสังคมแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมที่เรียบง่ายได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน ไว้ดังต่อไปนี้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2561, น. 148 - 149) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้ (Self-sufficiency) สภาพสังคมจะไม่ใช้สังคมที่อยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือแยกออกจากสังคมอื่น ขบวนการถ่ายทอดศิลปะดนตรี จะอาศัยการบอกด้วยปากและจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวมาแล้วเป็นเพียงการสะท้อนภาพของดนตรีพื้นบ้าน โดยอาศัยบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมเป็นปัจจัยบ่งบอก แต่หากพิจารณาจากเนื้อหาของความเป็นดนตรีพื้นบ้านแล้ว ควรจะพิจารณาจากลักษณะดังต่อไปนี้

1) ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมีได้มุ่งเน้นเพื่ออรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ ประกอบกับไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยแต่การท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นบ้านต้องมีขนาดสั้นและวนไป - มา ในลักษณะเช่นนี้จะช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ อีกทั้งยังเป็นการสะดวกต่อชาวบ้าน ในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมที่เกี่ยวข้องในดนตรีในลักษณะของมหาน

2) ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นบ้านมีวิธีการสืบทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าได้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสมอ ๆ ประกอบกับในขณะบรรเลงและขับร้องนั้น นักดนตรีและนักร้อง ตลอดทั้งชาวบ้านต่างอยู่ภาวะแวดล้อมทางพิธีกรรม ไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตหรือวาทยกร (Conductor) มาเป็นกรอบให้ปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระอย่างเต็มที่ จึงปรากฏพบการพลิกแพลงท่วงทำนองแปลก ๆ ใหม่ ๆ แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะของการด้นทำนอง (Improvisation)

3) ให้ความสำคัญเนื้อร้อง วัตถุประสงค์หลักของดนตรีพื้นบ้านมิใช่มุ่งนำเสนอความงามในอรรถรสแห่งเสียงเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่เป็นบทบรรเลง แต่จะให้ความสำคัญอย่างมากต่อเนื้อร้อง ด้วยเหตุผลสำคัญที่จะต้องสื่อสารความหมายบอกกล่าวเรื่องราว เนื่องจากภาษาพูดมีประสิทธิภาพในเชิงสื่อสารที่ชัดเจนตรงไปตรงมา และสามารถสร้างความเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรี

4) จังหวะเด่นกว่าทำนอง จังหวะจะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังอย่างมากในเชิงกายภาพ เช่น เกิดอาการเคาะกระดูกนิ้ว เดินไปตามจังหวะ ดังนั้นบทบาทของดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาลงานตรุษ จึงเต็มไปด้วยลีลาอันหลากหลายของจังหวะ ลักษณะที่น่าจะสะท้อนถึงบทบาทที่เด่นของลีลาจังหวะ ในกรณีของดนตรีอีสานได้อย่างชัดเจนที่สุดน่าจะเป็นบทของ “พ่อเอหวาน” และลีลาของ “น.ส.โห” ที่ชาวอีสานและผู้สนใจดนตรีอีสานคุ้นเคยนั่นเอง

5) วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ใช้ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้านหรือละแวกใกล้เคียง เช่น ไม้ไผ่ ไม้ซาง ไม้หมากหาด ลูกน้ำเต้า กะลามะพร้าว หนังงู หนังควาย เป็นต้น โดยวัสดุเหล่านั้นไม่จำเป็นต้องซื้อหามา (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2561, น. 148 - 149)

ส่วน วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2558, น. 53) กล่าวถึง บาร์ตอกได้พัฒนาดนตรี โดยรวมเอา องค์ประกอบดนตรีพื้นบ้าน โครงสร้างดนตรีที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมและเสียงของดนตรีศตวรรษที่ 20 มาไว้ด้วยกันเป็นดนตรีมีลักษณะเฉพาะตัว เขาเชื่อว่าดนตรีพื้นบ้านช่วยให้ดนตรีมีอิสระจากระบบ เสียงเมเจอร์และไมเนอร์โดยทำนองเพลงพื้นบ้านมีลักษณะใกล้เคียงกับโหมดเพลงโบสถ์หรือโหมดของ กรีกโบราณ และเป็นโหมดที่ใช้กันดั้งเดิม เช่น โหมดเพนทาทอนิก ทำนองพื้นบ้านมีอิสระมากด้าน โครงสร้าง จังหวะ และการเปลี่ยนอัตราจังหวะ บาร์ตอกเรียบเรียงดนตรีพื้นบ้านโรมานิเยและฮังการี ใหม่โดยใช้แนวประกอบซึ่งมีเสียงกระด้าง (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 53)

จากสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ผู้วิจัยสนใจศึกษาดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ วิเคราะห์องค์ความรู้ด้านสังคมและวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อปรับใช้ในการ ศึกษาอัตลักษณ์ดนตรี การสร้างเครื่องมือ แบบสัมภาษณ์ การวางแผนการเก็บข้อมูล ภาคสนาม กำหนดกรอบแนวคิดขอบเขตการศึกษา กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้าน ภาคใต้ และนำไปใช้ในการอภิปรายผล

2.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีการพัฒนาการอยู่ในรูปการรับดนตรีจากกลุ่มชนอื่น หรือดินแดน ใกล้เคียงหลายเชื้อชาติ จนเกิดการผสมผสานเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเข้ามาปรับใช้เป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ สามารถสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรีของตนเองได้ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีของวงดนตรีแต่ละประเภท หรือแม้กระทั่งทำนองของบทเพลงที่ใช้บรรเลง ซึ่งไม่ค่อยมีเพลงที่บ่งบอกได้ว่าเป็นของภาคใต้แท้ ๆ ส่วนใหญ่จะรับเอามาจากชาวมลายู หรือไม่กี่จากบทเพลงอัตราจังหวะสองชั้นของทางภาคกลาง แม้เพลงบางส่วนจะมีชื่อเป็นภาษาถิ่นใต้ เช่น บทเพลงของกาหลอ แต่ก็มีสำเนียงดนตรีออกทางกลุ่ม วัฒนธรรมชาว-มลายู นอกจากนี้ในช่วงหลังเมื่อชาติตะวันตกเข้ามาทำการค้ากับไทยในแหลมมลายู ดนตรีของกลุ่มชนดังกล่าวก็เข้ามามีบทบาทต่อชาวบ้านโดยรับเอา ไวโอลิน มาบรรเลงประกอบ การเต้นร่อนเงี้ยวซมเป้ง เป็นต้น เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะเน้นลีลาจังหวะมากกว่าทำนอง เพลง และในปัจจุบันได้พัฒนารูปแบบไปตามความเจริญของสังคมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น ดนตรีประกอบการแสดงโนรา ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ดนตรีร้องเงี้ยว และดนตรี ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ เป็นต้น

สุจิต บัวพิมพ์ (2538, น. 5 - 7) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สรุปได้ว่า ชุมชนในกลุ่มของภาคใต้ของไทยมีหลายเผ่าพันธุ์และมีหลายกลุ่ม ในอดีตมีการติดต่อค้าขายมีความสัมพันธ์กับอินเดีย จีน ขวา - มลายู ตลอดจนถึงติดต่อกับคนไทยในภาคกลางที่เดินทางไปค้าขายต่อกันด้วยในชนบทความเจริญยังเข้าไปไม่ถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นลักษณะเรียบง่ายเครื่องดนตรีประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่าย ๆ จากวัสดุใกล้ตัว

ในระยะต่อมาหลังจากมีการติดต่อการค้าขายกับอินเดียและจีน การถ่ายโยงทางวัฒนธรรมย่อมเกิดขึ้น สังเกตได้อย่างชัดเจนจาก ทับ ที่ใช้ประกอบการรำโนรา มีร่องรอยอิทธิพลของอินเดียอย่างชัดเจน และการมีอาณาเขตติดต่อกับชาว - มลายู ภาษาและวัฒนธรรมทางดนตรีจึงถูกถ่ายโยงเข้ามาด้วย เช่น แถบจังหวัดภาคใต้ที่ติดเขตแดน อาจกล่าวได้ว่าดนตรีพื้นบ้านที่เล่นอยู่ในปัจจุบันรับอิทธิพลจากชาว - มลายู ก็ยังไม่ผิด ในสมัยกรุงธนบุรี (พระเจ้าตากสินมหาราช) เมืองนครศรีธรรมราชมีความสัมพันธ์กับภาคกลางอย่างแนบแน่น และเป็นศูนย์กลางความเจริญทางศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงและดนตรีจนมีชื่อว่า “เมืองละคร” ในสมัยกรุงธนบุรีพระเจ้าตากสินมหาราช โปรดให้นำละครจากเมืองนครศรีธรรมราชไปฝึกละครให้นักแสดงในสมัยนั้น จึงเป็นการถ่ายโยงวัฒนธรรมด้านดนตรีกลับไปสู่เมืองนครศรีธรรมราชด้วย เช่น ปีนอก ซอฮู้ และซอดวง

ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีดังนี้

1) ใช้บรรเลงเพื่อความรื่นเริง คลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ซึ่งจะบรรเลงควบคู่กันไปกับการละเล่นและการแสดงเสมอ เพราะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้นจะไม่นิยมบรรเลงล้วน ๆ เพื่อฟังโดยตรง แต่จะนิยมบรรเลงประกอบการแสดง เช่น ดนตรีโนรา ดนตรีหนังตะลุง เป็นต้น

2) ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม เพื่อบวงสรวงหรือติดต่อกับสิ่งลี้ลับ เพราะในอดีตสังคมส่วนใหญ่ยึดติดอยู่กับความเชื่อเรื่องผี วิญญาณ เช่น มะตือรี ของชาวไทยมุสลิม โต๊ะคริม ของชาวไทยพุทธที่ใช้เพื่อบรรเลงในงานศพ โดยมีความเชื่อว่าเป็นการนำวิญญาณสู่สุคติ การบรรเลงกาหลอในงานศพการบรรเลงส่วนหนึ่งเป็นการบรรเลงเพื่ออ้อนวอนเทพเจ้า ดนตรีชนิดนี้จึงมุ่งให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์มีอำนาจให้เกิดความขลังน่ายำเกรง

3) ใช้บรรเลงเพื่อการสื่อสาร บอกข่าว เช่น การประโคมปัด และประโคมโพนเป็นสัญญาณบอกข่าวว่าที่วัดมีการทำเรือพระ (ในเทศกาลชักพระ) จะได้เตรียมข้าวของไว้ทำบุญและไปช่วยตกแต่งเรือพระ หรือการได้ยินเสียงบรรเลงกาหลอออกไปตามสายลม ก็บอกให้รู้ว่ามีงานศพ ชาวบ้านก็จะไปช่วยทำบุญงานศพกันที่วัดนั้น ๆ โดยจะสืบถามว่าเป็นใครก็จะไปเคารพศพโดยไม่ต้องพิมพ์บัตรเชิญเหมือนปัจจุบันนี้

4) ใช้บรรเลงเพื่อเสริมสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ เช่น การบรรเลงกรือโต๊ะ หรือ บานอ โดยชาวบ้านจะช่วยกันสร้างดนตรีชนิดนี้ขึ้นมาประจำหมู่บ้านของตน และจะใช้ตีแข่งขันกับหมู่บ้านอื่น ๆ เพื่อเป็นความสนุกสนานและแสดงพลังความสามัคคี เพราะขณะก่อนที่จะมีการประกวดจะต้องช่วยกันทำและแบกหามเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปพร้อมกับขบวนเชียร์ให้กำลังใจ หากชนะก็เป็นชัยชนะของหมู่บ้าน ถ้าแพ้ก็ถือว่าเป็นการปราชัยของคนทั้งหมู่บ้าน ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องธรรมดาของการแข่งขัน ในโอกาสต่อไปก็ต้องช่วยกันทำใหม่ให้ดีกว่าเก่า (สุจิต บัวพิมพ์, 2538, น. 5 - 7)

ส่วน สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์ (2542, น. 270 - 272) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สรุปไว้ดังนี้ ดนตรีพื้นบ้านหรือการเล่นพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันเนื่องมาแต่อิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์เศรษฐกิจ และสังคม สภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้มีลักษณะของดินฟ้าอากาศร้อนจัด ฝนตกชุก ลมมรสุมพัดแรง พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ส่งอิทธิพลให้ผู้คนที่อยู่ในถิ่นภาคใต้มีอุปนิสัยแข็งแกร่ง บึกบึน มีท่วงทีกร้าวแกร่งข่มความอ่อนโยน มีความเยือกเขาคม ความอ่อนหวานและการผ่อนปรน สาเหตุเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้โดดเด่นที่การสื่อความคิดและความรู้สึกด้วยภาษาที่ขบถเป็นบทกลอน เน้นที่ลำนำ และจังหวะเครื่องดนตรีใช้ประกอบการเล่นส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีไม้เน้นเครื่องดีดสีเหมือนของภาคอื่น ๆ

2.5 บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้

บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้จะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บทเพลงส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นลีลาจังหวะมากกว่า ทำนองเพลง บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีการบรรเลงอยู่ในปัจจุบันแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย

1) กลุ่มบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ซึ่งได้รับการสืบทอดและพัฒนาจากครุภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านรุ่นสู่รุ่น โดยบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ปรากฏในยุคปัจจุบันนี้มีทั้งบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งที่นำเข้ามาประยุกต์บรรเลงผสมผสานรวมกัน มีจุดประสงค์เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยสนองตอบความต้องการของผู้ฟัง บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนโดยทั่วไปจะนิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง และโนรา ซึ่งบทเพลงบางเพลงสามารถใช้ประกอบการแสดงร่วมกันได้ทั้งหนังตะลุงและโนรา เช่น เพลงโหมโรงหรือล่องโรง เพลงเสมอเครื่อง เพลงทอดบท เพลงกบเต็น และเพลงลงเครื่อง เป็นต้น

2) กลุ่มบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ส่วนใหญ่ได้รับการถ่ายทอดจากครูชาเตอร์ แวแต็ง นักไวโอลินรองเง้ง ชาวจังหวัดปัตตานี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2536 และ ครูเซ่ง อาบู ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จังหวัดปัตตานี บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงรองเง้ง และการบรรเลงเฉพาะดนตรีล้วน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน และฟลูต เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ รำมะนาใหญ่ และรำมะนาเล็ก เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้อง แทมบูรีน และมาราคัส เสน่ห์ของบทเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอยู่ที่ท่วงทำนองที่มีลักษณะเฉพาะ มีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองเพลงจากฝั่งทวีปตะวันตก เพลงที่ใช้ในการบรรเลงส่วนใหญ่มักจะเป็นบทเพลงเก่าที่ได้รับสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น บทเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาใช้เต้นรองเง้ง เช่น ลาซูดวอ เลนัง ปูโละปีซัง เมาะอินังชวา และอาเนาะดีดี เป็นต้น

การพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีและบทเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ ในระยะหลังมีการพัฒนารูปแบบดนตรีและบทเพลงเพื่อนำไปใช้สำหรับประกอบชุดการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ปัจจุบันกำลังได้รับความนิยมและแพร่หลายเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทเพลงบรรเลงที่เป็นลักษณะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แนวใหม่ สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของคนและสังคม มุ่งเน้นความบันเทิง เนื้อหาสาระของเพลงแฝงไว้ด้วยคุณค่าที่คนรุ่นหลังอาจตีความแตกต่างไปจากแนวคิดของความเป็นดั้งเดิมที่เคยมีมาก่อน ปรับแนวทางของดนตรีให้ก้าวไกลไปตามกาลเวลาและความต้องการของผู้ฟัง เสนอทิศทางการปรับปรนความเป็นไปของดนตรี

พื้นบ้านภาคใต้มีกลิ่นอายเป็นสากล ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนสังคมปัจจุบัน แต่ยังคงอนุรักษ์สืบสานรูปแบบดั้งเดิมควบคู่กันไป (เชิง อาบุญ, 2564, 30 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.6 เอกลักษณะของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ด้วยเหตุที่ภาคใต้มีสภาพทางภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมแตกต่างจากภาคอื่นของประเทศจึงทำให้ดนตรีพื้นบ้านซึ่งเกิดขึ้นและพัฒนาไปตามเหตุปัจจุบันดังกล่าว มีลักษณะบางประการเด่นเฉพาะจนอาจถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

พิทักษ์ คชวงศ์ (2542, น. 90 - 93) ได้กล่าวสรุปถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ไว้ดังนี้

1) ผู้เล่น ผู้เล่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ยิ่งในสมัยก่อนผู้หญิงแทบจะไม่มีส่วนร่วมเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะดนตรีส่วนใหญ่ใช้ประกอบพิธีกรรมและใช้ประกอบการแสดงซึ่งมักจะมีเรื่องไสยศาสตร์เกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้ง และมีค่านิยมว่าผู้หญิงไม่ควรเกี่ยวข้องกับเรื่องเช่นนั้น เพราะจะทำให้ “ปลอง” คือ คลายความขลังความศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้ดนตรีอีกส่วนหนึ่งต้องใช้กำลังในการตี เช่น โพน กร้อโต๊ะ บานอ จึงผิดวิสัยที่ผู้หญิงจะเล่นดนตรีเหล่านั้น

2) เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นเครื่องตีที่จัดว่าเป็นเอกก็คือ ทับ กลอง รำมะนา และโหม่ง เพราะใช้กันอย่างกว้างขวาง เครื่องดนตรีประเภทที่เด่นรองลงมาคือเครื่องเป่าซึ่งมีที่ใช้กันในการแสดงหนังตะลุง โนรา กาหลอ และมะตือรี ส่วนเครื่องสีกับเครื่องตีแทบไม่มีบทบาทแต่อย่างใด

3) วัตถุประสงค์ในการเล่น ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์หลัก ๆ ในการเล่น 2 ประการคือ เพื่อประกอบพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง หากมองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในสมัยก่อนจะเห็นว่าการเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่ง เพราะเกี่ยวข้องกับความเป็นความตาย ความเจริญหรือความเสื่อมของชีวิต ดนตรีที่มีวัตถุประสงค์เช่นนี้มีหลายชนิดดังได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นทุกชนิดล้วนเป็นของเก่าแก่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตอย่างสูง เพราะแฝงไว้ด้วยความเชื่อความศรัทธาที่ฝังลึกสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน ส่วนการเล่นเพื่อความบันเทิงเป็นเรื่องในชั้นหลัง และมักจะไม่ค่อยมีอะไรยุ่งยากซับซ้อนและถ้ามองการบรรเลงดนตรีล้วน ๆ เพื่อให้ความบันเทิงก็ไม่มีดนตรีอะไรโดดเด่น ผิดกับภาคเหนือที่มี สะล้อ ซอ ซึง หรือทางอีสานที่มี แคน โปงลาง เป็นต้น

4) โอกาสในการเล่น โอกาสในการเล่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จะแตกต่างกันตามลักษณะการบรรเลงคือ ดนตรีที่ใช้บรรเลงล้วน ๆ จะเล่นในโอกาสที่แน่นอนเป็นส่วนใหญ่ เช่น มะตือรี โต๊ะคริมจะเล่นเฉพาะโอกาสที่มีผู้ป่วยไข้ซึ่งเชื่อว่าจะเกิดจากสิ่งเร้นลับให้โทษ จึงรับดนตรีเหล่านี้ไปบวงสรวงหรือขับไล่สิ่งเร้นลับนั้น โพน ปัด จะเล่นเฉพาะเทศกาลชักพระ กาหลอ เล่นเฉพาะงานศพ เป็นต้น ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจะเล่นไม่จำกัดโอกาสขึ้นอยู่กับผู้เรียกหาว่าจ้างให้ไปแสดง

5) ลักษณะการบรรเลง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เป็นการบรรเลงเดี่ยว มักบรรเลงเพื่อประกอบให้เกิดความครึกครื้นในเทศกาลต่าง ๆ เช่น ประโคมปัด โพน ในเทศกาลชักพระหรือไม่ก็บรรเลงแข่งขันประชันกัน ถ้าเป็นการบรรเลงประสมวงมักบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงหรือไม่ก็ใช้ประกอบพิธีกรรม

6) ท่วงทีลีลาของดนตรี ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะมีท่วงทำนองที่โดดเด่นแตกต่างไปจากภาคอื่น ๆ คือ เน้นจังหวะลีลามากกว่าท่วงทำนอง เน้นเครื่องตีซึ่งเป็นตัวคุมจังหวะมากกว่าเครื่องเป่า

เครื่องสีและเครื่องตี ซึ่งเป็นตัวเดินทำนองเพื่อให้การบรรเลงเกิดความไพเราะขึ้น ในการบรรเลงจึงพบเสมอว่าขณะที่ดนตรีบรรเลง เครื่องเป่า เครื่องสี หรือเครื่องตี อาจจะหยุดบรรเลงอย่างกะทันหันแต่เครื่องตียังบรรเลงต่อไปได้โดยไม่เสียกระบวน ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบการแสดงเช่นโนราห์นั่งตะลุง การหยุดดนตรีดำเนินทำนองเกือบไม่มีผลต่อการแสดงเลย ในทางตรงกันข้ามบรรเลงเครื่องตีหรือที่ผัดจังหวะการแสดงจะชะงักทันที อย่างไรก็ตามเชื่อว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะไม่มีประเภทที่เดินทำนอง อย่าง กาหลอ มะตือรี ก็อยู่ในประเภทนี้ แต่ดนตรีเหล่านี้มิได้มีเพื่อประกอบการแสดงหรือเพื่อการฟังให้เกิดความจรรโลงใจหากแต่มีเพื่อประกอบพิธีกรรม สำหรับจังหวะของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่จะนิยมจังหวะเร็วและปานกลางมากกว่าจังหวะช้า

7) การขับร้องกลอน ในกรณีที่มีการบรรเลงดนตรีประกอบการขับร้องกลอน ความไพเราะ กลมกลืนระหว่างเสียงขับกับดนตรีเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะหากเสียงกับดนตรีไม่กลมกลืนกัน นอกจากจะไม่ไพเราะเท่าที่ควรจะเป็นแล้ว ยังทำให้ผู้ขับร้องกลอนเหนื่อยเร็ว ในการทำให้เสียงขับร้อง กลอนกับเสียงดนตรีกลมกลืนกันนั้น ทางภาคใต้จะเทียบเสียงผู้ขับร้องกับเสียงโหม่ง คือระดับเสียง ขณะขึ้นสูงสุดต้องกลมกลืนกับเสียงโหม่งลูกที่มีเสียงแหลมเรียกว่า "เสียงเข้าโหม่ง" ลักษณะเช่นนี้ ถือเป็นความไพเราะและเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง

8) การเรียกชื่อเพลง การเรียกชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แต่เดิมเรียกตามลีลาของเครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ เช่น เพลงร่ายแตรของโนราห์เรียกตามลีลาของแตร เพลงทับเพลงโทน เพลงคอนหินของโนราห์เรียกตามลีลาทับ เพลงเดิน เพลงยักซ์ เพลงชุมพล เพลงสามหมู่ และเพลงอื่น ๆ ที่เรียกรวมกันว่า "เพลงหน้าทับ" ของหนังตะลุงเรียกตามลีลาทับ ชื่อเพลงที่เรียกตามทำนองของเครื่องสี เครื่องเป่า เพิ่งมีภายหลังและล้วนรับอิทธิพลจากเพลงไทยเดิมและอิทธิพลของชาวมลายูทั้งสิ้น

9) ความเชื่อ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แทบทุกอย่างมักเกี่ยวข้องกับความเชื่อในสิ่งเร้นลับ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องครุฑหรือครุฑดนตรี เชื่อว่าเครื่องดนตรีบางชนิดมีครุฑประจำหากปฏิบัติไม่ถูกต้องหรือข้ามกรายอาจให้โทษได้

10) ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นเรื่องของจังหวะ ธรรมชาติทางภาคใต้โดยทั่ว ๆ ไป แม้ว่าจะอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรและความงามตามธรรมชาติ แต่ก็แฝงไปด้วยอันตรายต่อชีวิตอยู่ไม่น้อย ธรรมชาติล้วนทำให้เกิดเสียงดัง ภาษาพูดของคนทางภาคใต้จึงมีเสียงค่อนข้างดัง หากเทียบกับภาคอื่น ๆ ของชาวไทย ซึ่งคล้ายกับจะต้องออกเสียงพูดแข่งกับเสียงคลื่นเสียงลม ฉะนั้นจึงส่งผลมาถึงดนตรีของชาวไทยภาคใต้ด้วยคือมีเสียงค่อนข้างดัง นอกจากเสียงค่อนข้างดังแล้วยังเน้นด้านจังหวะมากกว่าทำนองเพลง คล้ายกับดนตรีของชาวมลายู หรืออินเดียโบราณ ลีลาดนตรีภาคใต้มีจังหวะกระชั้นหนักแน่นเฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวานคล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด ศิลปะของชาวใต้จะแสดงความจริงใจสัจจะมากกว่าความเพ้อฝัน (พิทักษ์ ศขวงศ์, 2542, น. 90 - 93)

2.7 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ทางภาคใต้ตอนบน โดยยึดถือคติ วัฒนธรรม ประเพณี ตามแนวทางและหลักคำสอนศาสนาพุทธและหลักความเชื่อตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ ได้รับรูปแบบมาจากอินเดียตอนใต้ จะเห็นได้จากรูปแบบการบรรเลงปีพื้นบ้านภาคใต้ โดยจะมีการ “เกริ่น” ก่อนที่จะเข้าเนื้อเพลง ซึ่งตรงกับหลักการบรรเลงดนตรีของอินเดียที่เรียกว่า “อาลาปะ”

จากการสัมภาษณ์ อำนาจ นุ่นเอียด ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน สรุปได้ว่า การบรรเลงดนตรีดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนจะคำนึงถึงจังหวะหน้าทับหรือทำนองเพลงทับเป็นส่วนสำคัญ โดยมีกลองโนราหรือกลองหนังตะลุงเป็นเครื่องดนตรีเสริมสอดประสานและคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลงทับ ส่วนเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น โหม่ง (ฆ้องคู่) ฉิ่ง และแตระ เป็นเครื่องควบคุมจังหวะ ถี่ - ห่าง เพื่อเสริมให้ทำนองเพลงทับโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ส่วนทำนองดนตรีหรือบทเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นองค์ประกอบเสริมในการเพิ่มสีสันของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนให้เกิดความวิจิตรและมีความสุนทรีย์

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ที่มีความเชื่อมโยงเกี่ยวพันกับพิธีกรรม ยังคงมีการบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบันมีเพียงไม่กี่ประเภท ซึ่งในแต่ละประเภทก็หาผู้สืบทอดได้น้อยมากเมื่อเทียบกับดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น ๆ ดนตรีพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรมที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในท้องถิ่น ได้แก่ กาหลอ และโต๊ะครึม ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ตอบสนองความต้องการของผู้ชมด้านความบันเทิงและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในยุคปัจจุบัน ได้แก่ วงดนตรีโนรา วงดนตรีหนังตะลุง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องตีประเภทกลอง ซึ่งชาวบ้านในท้องถิ่นนิยมนำมาใช้ตีเพื่อการประชันขันแข่งในโอกาสเทศกาลต่าง ๆ เช่น โพน ปิด และกลองพรก เป็นต้น (อำนาจ นุ่นเอียด, 2564 , 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.8 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นวัฒนธรรมซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท้องถิ่นที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ประเพณี ความเป็นอยู่ของสังคม แสดงออกถึงอารมณ์และความเชื่อจากขนบธรรมเนียมประเพณีของผู้คนแต่ละท้องถิ่น

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นดนตรีของกลุ่มชนมลายูที่อาศัยอยู่ทางตอนล่างของภาคใต้ยึดถือคตินิยม วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางหลักบัญญัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผสมผสานอารยธรรมอินเดีย อาหรับ จีน และชาติตะวันตก ได้รับความนิยมมากในกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส การผสมผสานอิทธิพลของอารยธรรมการดนตรีทั้ง 3 ลักษณะยังคงปรากฏอยู่ในรูปแบบของการผสมวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอย่างชัดเจน เช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน ฟลูต แทมบูรีน และมาราคัส ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก กลองมลายู ฆ้อง ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย ส่วนรำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และซอริอับบ์ ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอาหรับ แนวทางของทำนองเพลงและลักษณะการบรรเลงยึดเนื้อทำนองเพลงเป็นส่วนสำคัญเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ สีสัน อารมณ์ และความตื่นตาตื่นใจของเสียงดนตรีต่อผู้ชม ผู้ฟัง และผู้แสดง มีเครื่องดำเนินทำนอง เช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน ฟลูต ซอริอับบ์ และปี่ชุนา ส่วนเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง เครื่องโลหะเครื่อง กระบะ เช่น รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก กลองมลายู ฆ้อง แทมบูรีน และมาราคัส เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์ เซ็ง อาบู ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างสรุปได้ว่า อดีตท่านมีโอกาสดำบรรเลงดนตรีที่วังยะหริ่งซึ่งเริ่มแรกนั้นมีเครื่องดนตรีเพียง 3 ชิ้นเท่านั้น ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา (ใช้เพียงลูกเดียว) และฆ้อง ซึ่งเล่นเฉพาะในวังยะหริ่ง ต่อมาเมื่อได้รับอิทธิพลด้านดนตรีจากคลื่นวิทยุของประเทศมาเลเซีย จึงได้มีการนำแอคคอร์เดียน เข้ามารวมการกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมจากนั้นได้เพิ่มกีตาร์เข้ามาเพื่อบรรเลงจับคอร์ดให้จังหวะ ต่อมาเมื่อเห็นรายการโทรทัศน์จาก

ประเทศมาเลเซีย กอปรกับต้องเดินทางไปเล่นที่สวนอัมพร กรุงเทพมหานครจึงได้เพิ่มแมนโดลิน เข้ามาเพื่อให้รูปแบบวงดนตรีและเพลงบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเกิดความไพเราะสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ในสมัยนั้นจึงมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จำนวน 5 ชิ้น คือ ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง กีตาร์ และแมนโดลิน ต่อมาภายหลังจึงได้ตัดกีตาร์ออกไป ในโอกาสแสดงถวายทอดพระเนตรต่อหน้าพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ครั้นแปรพระราชฐานมาอยู่พระราชวังทักษิณราชินีเวศน์ จังหวัดนราธิวาส พระองค์ท่านทรงดำริสว่าอยากฟังดนตรีพื้นบ้าน ในครั้งนั้นมีวงของนายเซ่ง อาบู จากจังหวัดนราธิวาส ได้บรรเลงร่วมกับคณะของครูชาตรี แวเต้ง ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2536 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) เป็นครั้งแรก ส่วน ฟลุต ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่นำเข้ามาใช้บรรเลงนั้นเกิดจากแนวคิดครูชาตรี แวเต้ง นำเข้ามาผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่เดิมและบรรเลงครั้งแรกในงานเปิดศูนย์อำนวยการบริหารส่วนจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ศอ.บต.) ส่วนเบสที่ใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างนั้น วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ได้นำเข้ามาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างเป็นลำดับแรก ซึ่งเบสที่ใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างนั้นมีเสียงลักษณะเดียวกับเบสที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีสากล แต่หากต่างกันว่ารูปทรงของตัวเบสเท่านั้น (เซ่ง อาบู, 2564 , 30 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างปัจจุบันที่ยังคงนิยมบรรเลงกันอยู่ ได้แก่ ดนตรีประกอบ การแสดงร้องเงี้ยว ดนตรีประกอบการแสดงศิลปะ ดนตรีประกอบการแสดงมโหรี นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่นิยมนำมาใช้ตีประชันแข่งขันกันไปในโอกาสต่าง ๆ เช่น กรือโต๊ะ บานอ เป็นต้น

จากการศึกษาสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การกำหนดรูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ กำหนดเครื่องดนตรีที่จะนำมาผสมผสานทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับหลัก เครื่องดำเนินทำนอง และเครื่องประกอบจังหวะ กำหนดใช้ชนิดของเครื่องดนตรีในแต่ละกระบวนเพลง โดยคำนึงถึงสีสันของเสียงและความสมดุลของกลุ่มเสียงดนตรีในช่วงต่าง ๆ ของบทเพลง เพื่อให้เกิดความหลากหลายน่าสนใจ แสดงถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ สำหรับใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และนำไปใช้ในการอภิปรายผล

2.9 องค์ประกอบดนตรี

ดนตรีเป็นโสตศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับเสียงและเวลา คุณสมบัติของเสียงที่สำคัญ ได้แก่ ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง คุณสมบัติที่เกี่ยวข้องกับเวลา คือ เรื่องของความเร็วจังหวะ อัตราจังหวะ และจังหวะ เมื่อนำเสียงและเวลามาสัมพันธ์กันทำให้เกิดเป็นองค์ประกอบของดนตรีขึ้นมาได้แก่ จังหวะซึ่งเป็นเรื่องของความยาวและความเร็วของเสียง ทำนองซึ่งเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ของระดับเสียงตามแนวนอน เสียงประสานซึ่งเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ของเสียงทางแนวตั้ง รูปพรรณซึ่งเป็นความสัมพันธ์ของเสียงทางแนวตั้งและแนวนอน รูปแบบซึ่งเป็นเรื่องของการจัดระบบของทำนองและจังหวะ สีสันซึ่งเป็นเรื่องของคุณภาพของเสียงและลักษณะของเสียงซึ่งเป็นเรื่องของการแปรเปลี่ยนของเสียง

องค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้สามารถแยกออกได้เป็นสองส่วน คือ องค์ประกอบที่จำเป็นสำหรับโครงสร้างของดนตรี ประกอบไปด้วย จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน (และระบบเสียง)

รูปพรรณและรูปแบบ และองค์ประกอบที่ช่วยให้โครงสร้างของดนตรีสมบูรณ์แบบ ประกอบด้วย ความเร็วของจังหวะ สีสั่น และลักษณะของเสียง องค์ประกอบพื้นฐานทั้งสองส่วนนี้ทำให้ดนตรีเป็น ดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ กล่าวคือ เป็นโสตศิลป์ นอกจากนี้เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะเกี่ยวข้องโดยตรง กับเรื่องของความสวยงาม ดังนั้นดนตรีที่มีคุณค่าหรือเป็นสุนทรียวัตถุได้นั้นต้องเป็นดนตรีที่มี องค์ประกอบพื้นฐานต่าง ๆ ครบถ้วนสมบูรณ์ โดยมีลักษณะของความมีคุณค่าแฝงอยู่ด้วยซึ่งต้องเป็น ดนตรีที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างพิถีพิถันมีระเบียบ และเป็นดนตรีที่ผู้แสดงสามารถ ถ่ายทอดการสร้างสรรค์นั้นออกมาได้อย่างมีสุนทรียรส ลักษณะดนตรีเช่นนี้จึงจัดได้ว่าเป็นสุนทรียวัตถุ ควรค่าแก่การฟังเพื่อความซาบซึ้งอย่างแท้จริง

องค์ประกอบดนตรีเป็นเรื่องที่นักศึกษาคำความเข้าใจอย่างยิ่ง ทั้งในเชิงความรู้ ความเข้าใจ และเชิงคุณภาพคือความไพเราะของเสียง ทั้งสองมิติเป็นเรื่องที่ควรศึกษาทำความเข้าใจและมี ประสบการณ์ไปพร้อม ๆ กันเพื่อสร้างรากฐานความรู้ความเข้าใจในการฟังเพลงที่ทำให้ผู้นั้นเกิดความ ฟังพอใจอย่างแท้จริง และเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญในการนำไปสู่ความซาบซึ้งในสุนทรียรสของดนตรีได้ อย่างแท้จริงเช่นกัน องค์ประกอบดนตรีแต่ละอย่างล้วนมีความสลับซับซ้อน มีการพัฒนาไปตามสมัย ตามความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ซึ่งไม่มีวันสิ้นสุด ความละเอียดอ่อนขององค์ ประกอบของดนตรี ตั้งแต่เล็กสุดรวมกันเป็นองค์ประกอบที่ซับซ้อน จนเป็นรูปลักษณ์หรือเสียงดนตรีที่ผู้ฟังได้สัมผัส ล้วนได้รับการบรรจุปรุงสร้งของผู้ประพันธ์เพลง การศึกษาทำความเข้าใจให้เข้าถึงองค์ประกอบ ดนตรีเหล่านี้ย่อมก่อให้เกิดการรับรู้ในเชิงคุณภาพความไพเราะของโสตศิลป์ ย่อมทำให้ผู้ฟังเพลง ได้รับสุนทรียประสบการณ์อย่างพร้อมสมบูรณ์ อันเป็นความเอิบอิ่มเปี่ยมล้นตราตรึงประทับใน ความรู้สึกของผู้นั้นอย่างสุดพรรณนา (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2557, น. 70 - 71)

2.10 การสร้างสรรค์ดนตรี

การสร้างสรรค์ดนตรีเป็นการคิดค้น ต่อเติม ประยุกต์ และจัดองค์ประกอบทางดนตรีขึ้นมา ใหม่โดยไม่ซ้ำแบบใคร เช่น การแต่งเพลงขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ เป็นต้น การสร้างสรรค์ ดนตรีเป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์เอง โดยอาจได้รับคำแนะนำบ้างรู้ใน หลักการบ้างแล้วนำมาประยุกต์คิดค้นเป็นความคิดของตนเองขึ้นมา เช่น การคิดเพลงประกอบการ เคลื่อนไหวท่าทาง เป็นต้น

นอกจากนี้การสร้างสรรค์ดนตรีสามารถนำหลักการสร้างสรรค์มาใช้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรี ที่เกิดจากการเรียนรู้ในหลักการหรือความรู้ต่าง ๆ แล้วนำมาใช้เป็นพื้นฐานหรือข้อมูลหลักในการทำ ผลงานทางดนตรี เช่น การรู้หลักการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏศิลป์แล้วนำมาคิดบทร้อง ทำนอง และ จังหวะหน้าทับดนตรีเพื่อใช้ประกอบการแสดง เป็นต้น การสร้างสรรค์งานดนตรีมีวิธีปฏิบัติได้ หลากหลายวิธีขึ้นอยู่กับพื้นฐานความรู้ด้านดนตรีและการนำมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ ซึ่งนัก ดนตรีสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้โดยใช้วิธีการง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน เช่น การประดิษฐ์เครื่อง ดนตรีจากวัสดุท้องถิ่นซึ่งจะได้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงแปลก ๆ เช่น การนำเอาฝาน้ำอัดลมมาทำเป็น เครื่องเคาะจังหวะ เป็นต้น การฝึกแต่งเพลงอย่างง่าย ๆ โดยนำเอาทำนองเพลงสั้น ๆ มาใส่เนื้อเพลง ใหม่หรือนำเนื้อเพลงมาใส่ทำนองเพลงใหม่ให้สัมพันธ์กัน เป็นต้น

อุทัย ศาสตรา (2560, น. 19 - 22) กล่าวถึงการสร้างสรรค์ดนตรี สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ทาง ดนตรีเป็นกระบวนการของความคิดที่เกี่ยวข้องกับเสียง จังหวะ ทำนอง จุดมุ่งหมายในการสร้างหรือ

ผลิตผลบางประการเป็นสิ่งใหม่เป็นกิจกรรมที่ให้นักเรียนมีโอกาสคิดประดิษฐ์ทำนอง จังหวะ และรูปแบบดนตรีใหม่ ๆ ที่มีลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นทั้งการรับสิ่งต่าง ๆ การแสดงออกและกระบวนการภายในของความรู้ที่ได้รับ การสร้างสรรค์ดนตรีไทย เป็นความสามารถในการแต่งทำนองเพลงไทยบนพื้นฐานของหลักการ โครงสร้าง หรือองค์ประกอบทางวิชาการดนตรีไทย ซึ่งสาระที่สำคัญของการสร้างสรรค์ดนตรีไทยมี 2 ประการ ประกอบด้วย 1) การแปรทำนอง เป็นการคิดทำนองของเครื่องดนตรีไทยตามโครงสร้างทำนองหลัก ซึ่งมีทั้งการแปรทำนองโดยฉับพลันขณะที่บรรเลงและการคิดและเรียบเรียงทำนองไว้ก่อนการบรรเลง 2) การประพันธ์เพลง เป็นการคิดทำนองเพลงไทยโดยใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีไทยบนพื้นฐานของระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงไทยประเภทต่าง ๆ

บำรุง พาทยกุล (2555, น. 29) กล่าวถึง ภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ทางศิลปะ สรุปได้ว่า ภูมิปัญญาในด้านการสร้างสรรค์ทางศิลปะ เป็นภูมิปัญญาที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ เพื่อสร้างผลงานทางด้านศิลปะ จากบุคคล ชาวบ้าน ศิลปิน มีปรากฏให้เห็นหลายอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนัง สถาปัตยกรรม ลายปูนปั้น งานไม้แกะสลัก ทำรำนากูศิลป์ โขน ละคร และเครื่องดนตรีเป็นต้น ซึ่งมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ให้เห็นอย่างชัดเจน ภูมิปัญญาทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ประกอบด้วย การประดิษฐ์เครื่องดนตรี และการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงเป็นทำนองและจังหวะต่าง ๆ เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้น อาจเกิดจากความคิดริเริ่มด้วยตนเอง หรืออาจพัฒนาปรับปรุงมาจากเครื่องดนตรีที่มีอยู่ก่อนแล้วแต่นำมาใช้เล่นจนเป็นที่นิยมกัน และเป็นเครื่องดนตรีที่ถือเป็นเอกลักษณ์ เช่น ซึงและสะล้อในภาคเหนือ แคนและโปงลางในภาคอีสาน ระนาดเอกและตะโพนในภาคกลาง โหม่งและโทนในภาคใต้ เป็นต้น (บำรุง พาทยกุล, 2555, น. 29)

แอนเดอร์สัน (Anderson, 1970, p. 90) ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์เป็นกระบวนการความคิดที่แตกต่างจากความคิดวิพากษ์วิจารณ์ ตรงที่ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกี่ยวข้องกับความคิดใหม่ ๆ ที่ตรงข้ามกับความคิดแบบเดิมหรือมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อความคิดของคนอื่น ๆ ซึ่งการสร้างสรรค์เป็นการกระทำที่เลือกจากประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมาเพื่อสร้างรูปแบบอย่างใหม่ ความคิดใหม่ หรือผลิตผลใหม่ การสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่บุคคลเป็นเจ้าของในระดับต่าง ๆ กัน ทุกคนเกิดมาพร้อมกับศักยภาพการสร้างสรรค์ซึ่งสามารถพัฒนาได้ทุกระดับอายุและทุกสาขาวิชา ถ้าหากมีการจัดประสบการณ์ได้อย่างเหมาะสม

ส่วน วิลกินส์ และ มาร์กาเร็ต ลูซี่ (Wilkins, Margaret Lucy, 2006, p. 151) ได้มีการกล่าวถึงการสร้างสรรค์เพลงสำหรับวงดนตรีดั้งเดิม สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์เพลงสำหรับวงดนตรีดั้งเดิมเป็นงานที่ทำหายเพราะมีผลงานที่มีชื่อเสียงมากมายอยู่แล้ว เป็นการแสดงให้เห็นการพัฒนา มากกว่าที่จะเปรียบเทียบให้เกิดความกลัว จุดเน้นที่สำคัญคือการพัฒนาการสร้างสรรค์เพลง วิธีการเลือกใช้วัสดุเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้น การจัดองค์ประกอบโครงสร้างความคิดหรือความคิดที่แสดงออกโดยเฉพาะ กำหนดอารมณ์หรือบรรยากาศ ความชัดเจนเกี่ยวกับภาษาดนตรี การผสมผสานดนตรีเพื่อความหลากหลายและการเชื่อมโยงสื่อดนตรีเข้าด้วยกัน วิลกินส์ และ มาร์กาเร็ต ลูซี่

จากการศึกษาความหมายการสร้างสรรค์ดนตรีข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการวิเคราะห์เชื่อมโยงความหมายของการสร้างสรรค์ดนตรี ซึ่งเป็นความหมายและขอบเขตที่เป็นพื้นฐานสำคัญของการนำความรู้ด้านการสร้างสรรค์ดนตรีมาใช้ในการกำหนดกระบวนการการสร้างสรรค์บทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในครั้งนี้

2.11 ปัจจัยในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม

การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมมีปัจจัยในการสร้างสรรค์หลายด้าน ดังที่ พงศพิชญ์ แก้วกุลธร ได้กล่าวถึงสรุปได้ดังนี้

1) ด้านความเชื่อกับการสร้างสรรค์งานดนตรี วัฒนธรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้น มีมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีอยู่มากมายหลายอย่างบางอย่างยังคงถือปฏิบัติกันอยู่ บางอย่างได้หายไปจากสังคมแล้ว เช่น ในอดีตมนุษย์มีความเชื่อว่า เสียงจากธรรมชาติที่ได้ยินนั้นมีอำนาจสามารถที่จะบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ ขณะที่ได้ยินเสียงจากธรรมชาติจึงพยายามที่จะทำท่าทางประกอบและเลียนแบบเสียงธรรมชาติให้เหมือนจริง นอกจากนี้ยังเชื่อว่าเสียงดนตรีเป็นมนต์วิเศษที่สามารถขับไล่ภูติผีปีศาจได้ และทำให้นักบวชมีอำนาจ ดังนั้นดนตรีจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นต้น แต่ก็มีบางวัฒนธรรมที่มีความเชื่อทางวัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างกันออกไป เช่น ในวัฒนธรรมฮินดูชาวฮินดูเชื่อว่าดนตรีนั้นถูกสร้างขึ้นโดยพระพรหม ส่วนนาฏศิลป์เชื่อกันว่าถูกสร้างขึ้นโดยพระอิศวร และพระภรตฤषีเป็นผู้จดจำทำร่ำที่เป็นพื้นฐานไว้แล้วใช้สั่งสอนให้มนุษย์นำไปฝึกหัดจดจำและนำไปแสดง ส่วนในวัฒนธรรมจีน ชาวจีนเชื่อว่ามาตรฐานเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) ของดนตรีจีนได้มาจากการเลียนแบบเสียงร้องของนกฟีนิกซ์ และในวัฒนธรรมลาว ชาวลาวเชื่อว่าแคนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติของลาวนั้นสามารถสื่อถึงพระยาแถนบนฟ้าได้ จึงเปรียบเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเสมือนม้าอาชาไนย เพื่อที่จะให้พระยาแถนขึ้นและเสด็จมายังบริเวณพิธีกรรมที่มีการอันเชิญ เป็นต้น

2) ด้านศาสนากับการสร้างสรรค์งานดนตรี เรื่องของศาสนากับการสร้างสรรค์งานดนตรีนั้น หากมองในแง่มุมมองทางโลกกับทางธรรม ในสายตาของบุคคลทั่วไปนั้นแทบไม่มีความเกี่ยวข้องกันเลย เพราะศาสนาเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการละกิเลสส่วนดนตรีเป็นเรื่องของกิเลส แต่ทั้งนี้เมื่อนำศาสนาสามารถเข้าไปผสมผสานในงานดนตรี ก็ย่อมสามารถกระตุ้นสัจธาตุแห่งความถูกต้องขึ้น แทนความต้องการทางกิเลสได้เช่นกัน เช่น คริสต์ศาสนานับว่ามีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับดนตรีตะวันตกมาก โดยได้เข้ามามีบทบาทในยุโรปและมีส่วนสำคัญในการพัฒนาดนตรีตะวันตก บทเพลงทางคริสต์ศาสนาได้ผสมผสานกับเพลงศาสนาของกรีกและโรมัน ทำให้เพลงทางศาสนามีลักษณะและท่วงทำนองใหม่ ๆ ที่นำมาใช้ในพิธีการสมัยต้นคริสต์ศาสนา ศาสนาจึงเป็นบ่อเกิดแห่งเพลงโบสถ์ ดนตรีของโลกก็เจริญขึ้นเป็นลำดับจนทุกวันนี้ ด้านพุทธศาสนาดนตรีกับพุทธศาสนามีความสัมพันธ์กัน ในฐานะที่ดนตรีสามารถเป็นตัวกลางในการสื่อความรู้ความคิดที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา นับตั้งแต่สมัยยุคต้นประวัติศาสตร์มาแล้ว ดนตรีกี่ล้วนแต่แสดงออกถึงความผูกพันกับพุทธศาสนา แม้ปัจจุบันการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีต่าง ๆ ได้เข้าสู่ยุคของดนตรีสมัยใหม่แต่ในส่วนของเนื้อหาในบทเพลงนั้นยังถูกกำกับหรือเชื่อมโยงด้วยหลักความจริงทางพุทธศาสนาอยู่เสมอ เช่น ความรัก โลภ โกรธ หลง ดี ชั่ว ถูก ผิด เป็นต้น ซึ่งสามารถแสดงออกถึงคตินิยมตามแบบพุทธศาสนาอยู่เสมอ

3) ด้านวิถีชีวิตกับการสร้างสรรค์ผลงานดนตรี วิถีชีวิตกับการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันมาตั้งแต่อดีต เช่น มนุษย์รู้จักวิธีการถ่ายทอดความรู้สึกหรือพฤติกรรมพื้นฐานของมนุษย์ เช่น การร้องไห้ การหัวเราะ มาเป็นภาษาพูดแล้วนำคำพูดเหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นทำนองหรือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และได้นำมาเรียบเรียง บ่อย ๆ เข้าจนเกิดเป็นบทเพลงต่าง ๆ ขึ้น เช่น เพลงพื้นเมือง เพลงกล่อมเด็ก เป็นต้น นอกจากนั้นในอดีตมนุษย์สามารถใช้เพลงหรือใช้ดนตรีเพื่อการดำรงชีวิต เช่น นักล่าสัตว์ใช้ธนูเป็นอุปกรณ์หรือเครื่องมือในการล่าสัตว์ โดยใช้ปากอมปลาย

ธนูไว้ข้างหนึ่งส่วนอีกข้างหนึ่งจับด้วยมือแล้วดีดสายธนูด้วยมืออีกข้างหนึ่ง ในขณะที่ดีดสายธนูก็จะเปลี่ยนรูปปากท่อมไปเรื่อย ๆ เพื่อให้เสียงที่เกิดจากการดีดสายธนูมีเสียงแตกต่างกันสูงบ้างต่ำบ้าง มนุษย์ยุคนั้นเชื่อว่าเสียงที่เกิดขึ้นประจุมนต์วิเศษสามารถเรียกกวางหรือสัตว์ให้ออกมาได้ นอกจากนั้นเสียงที่เกิดจากการตะโกน การตบมือ การตีเกราะเคาะไม้ การกระทบเท้า เป็นการแสดงอำนาจและเชื่อว่าเสียงเหล่านี้สามารถรักษาโรค เรียกฝน และทำให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองในกลุ่มชนของตนได้ ที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เหล่านี้คือเสียงดนตรีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์ ต่อมามนุษย์จึงได้พยายามนำเอาวัสดุเครื่องมือเครื่องมือที่มีอยู่มาประดิษฐ์เป็นเครื่องประกอบให้เกิดเสียงดนตรีและกลายเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบันนี้

4) ด้านเทคโนโลยีกับการสร้างสรรค์งานดนตรี เมื่อโลกของเรามีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ดนตรีก็มีการพัฒนาตามไปด้วยเช่นกัน โดยการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่รวมทั้งมีการนำอุปกรณ์หรือเครื่องมือเครื่องมือต่าง ๆ เข้ามาช่วยในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรี โดยเฉพาะการใช้เทคโนโลยีทางด้านคอมพิวเตอร์ (Computer) ซึ่งนับวันจะยิ่งพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ จนทำให้สามารถเขียนโปรแกรมที่ซับซ้อนต่าง ๆ ได้ ทั้งนี้ในการใช้คอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยในการสร้างสรรค์บทเพลงหรือผลงานทางดนตรีต่าง ๆ นั้น ทำได้โดยการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี (Sequencer) ซึ่งมีการผลิตออกมาแข่งขันกันอย่างมากมายและมีคุณภาพ เช่น โปรแกรม Sonar Cakewalk Nuendo, Logic และ Cubase เป็นต้น ซึ่งโปรแกรมเหล่านี้สามารถรวบรวมเสียงของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในโลกเกือบทุกเสียงมาใส่ลงในผลงานเพลงที่ต้องการได้ โดยไม่ต้องอาศัยนักดนตรีอาชีพมาช่วยในการบันทึกเสียงเลย โปรแกรมดนตรีต่าง ๆ ที่กล่าวในข้างต้นนี้สามารถบันทึกเสียงต่าง ๆ ที่ต้องการใช้ด้วยระบบรหัสดิจิทัล (Digital) และสามารถแปลงสัญญาณดิจิทัลออกมาได้ในหลาย ๆ รูปแบบ เช่น แปลงออกมาเป็นโน้ต (Note) คอร์ด (Chord) หรือโน้ตเพลงที่จัดเรียงกันในรูปแบบของสกอว์เพลง (Score) นอกจากนี้ยังสามารถปรับเปลี่ยนคีย์ (Key) คอร์ด (Chord) ความยาวของเสียง (Duration) รวมไปถึงสามารถปรับเปลี่ยนจังหวะ (Tempo) ที่ไม่สม่เสมอกันให้กลมกลืนกันได้ เป็นต้น

การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีในปัจจุบันหรือในอนาคตนั้น สามารถทำให้ผลงานการสร้างสรรคทางดนตรีเปลี่ยนแปลงและมีความแปลกใหม่ ไม่ว่าจะเป็นบทเพลง รูปแบบและโครงสร้างเพลงที่แปลกใหม่ หรือส่วนอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทางดนตรีให้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย อย่างไรก็ตามการที่เราจะสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีจากคอมพิวเตอร์หรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ให้ไพเราะและเป็นธรรมชาตินั้นก็ไม่ใช่เรื่องที่ย่างยาก ถึงแม้จะรู้และเข้าใจวิธีการทำงานของเครื่องมือหรือโปรแกรมดนตรีทั้งหมด แต่ถ้าเราไม่เคยเล่นดนตรีจริง ๆ ก็ยากที่จะเรียบเรียงให้เหมือนจริงได้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีความสามารถทางด้านดนตรีมาช่วยเช่นกัน (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, 2557, น. 71 - 75)

จากการศึกษาสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการกำหนดและออกแบบสร้างแบบสัมภาษณ์ เพื่อจัดเก็บข้อมูลภาคสนาม การสังเคราะห์ข้อสังเกตดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย การออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และนำไปใช้ในการอภิปรายผล

การศึกษาสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ประกอบด้วย ความหมายปักษ์ใต้ ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ความเชื่อในบริบทดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น

ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ องค์ประกอบดนตรี การสร้างสรรค์ดนตรี และปัจจัยในการสร้างสรรค์ดนตรี ในแต่ละวัฒนธรรม ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการทบทวนวรรณกรรมครั้งนี้ ภาพสะท้อนจากการศึกษา ทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยสามารถนำไปวิเคราะห์เพื่อปรับใช้เป็นกรอบในการสร้างคำถามหรือข้อคำถาม แบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่ม และนำไปใช้ในกระบวนการ สังเคราะห์ความรู้เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามขอบเขตของการ วิจัยที่วางไว้ อีกทั้งสามารถนำไปใช้ในการกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย และกระบวนการสร้างสรรค์ บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และการอภิปรายผลในตอนท้ายของการดำเนินการวิจัย อีกทางหนึ่งด้วย

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้รวบรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี การสร้างสรรค์ผลงาน ด้านดุริยางคศิลป์ ที่เกี่ยวข้องทั้งงานวิจัยในประเทศและงานวิจัยต่างประเทศ เพื่อเป็นข้อมูลใน การทบทวนวรรณกรรม และสนับสนุนงานวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 งานวิจัยในประเทศ

สุพรรณีย์ เหลือบุญชู (2565, น. 125 - 129) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์รูปแบบและ กระบวนการสืบทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการขับร้องเพลงไทยของ ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดงด้านคีตศิลป์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาการสร้างสรรค์รูปแบบ และกระบวนการสืบทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการขับร้องเพลงไทยของ ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดงด้านคีตศิลป์ 2) ค้นหาองค์ความรู้และกลวิธีการขับร้องเพลงไทย ของศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง ด้านคีตศิลป์แล้วต่อยอดสู่การสร้างสรรค์บทเพลง “คีตลีลา บุษาคุรุสยามศิลปิน” 3) ทำนุบำรุง ส่งเสริม สืบทอดและเผยแพร่การขับร้องของศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดงด้านคีตศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบและกระบวนการสืบทอดองค์ความรู้ด้านการ ขับร้องของศิลปินแห่งชาติทั้ง 8 ท่าน ใช้วิธีมุขปาฐะเป็นพื้นฐานเหมือนกัน แล้วต่อยอดในทักษะที่ สูงขึ้นตามกลวิธีเฉพาะตน ทั้งนี้โดยพิจารณาตามธรรมชาติและความสามารถของผู้เรียนบนความ เมตตาและความรักความผูกพันเป็นที่ตั้ง ส่วนการสร้างสรรค์นั้นผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์เพลงขึ้นเป็น เพลงชุด 1 ชุดเพลง ชื่อเพลงว่า “คีตลีลาบุษาคุรุสยามศิลปิน” ประกอบด้วยเพลง 9 เพลง กำหนด ชื่อเพลงตามชื่อศิลปินทั้ง 8 ท่าน โดยมีทำนองเกริ่นนำขึ้นต้นและลงท้ายจบด้วยการรวมชื่อศิลปิน ทุกคนให้ชื่อเพลงสุดท้ายนี้ว่า โป้ยเซียนยอดคุรุสยามศิลปิน

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าว ไปใช้กำหนดเป็นกรอบแนวคิดด้านการศึกษา อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในประเด็นต่าง ๆ ตามขอบเขตของการศึกษา และนำไปใช้เป็น แนวทางในกระบวนการออกแบบโครงสร้างของบทเพลงสร้างสรรค์ แนวคิดการกำหนดตั้งชื่อบทเพลงแต่ ละช่วง ในการดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ชาคม พรประสิทธิ์ (2546, น. 255 - 259) ได้ทำการวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแสดงแตกต่างระหว่างเพลงฉิ่งกับเพลง ประเภทอื่น ๆ 2) เพื่อศึกษาการนำเพลงฉิ่งไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ทั้งประกอบพิธีการ ประกอบการ แสดง และการนำไปเป็นเพลงไล่มือโดยละเอียด 3) เพื่อศึกษาลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงและ ทำการสรุปลักษณะสำคัญ เอกลักษณ์ ของเพลงฉิ่ง การพัฒนาของเพลงฉิ่งไปสู่เพลงประเภทอื่น ๆ

อัตราของเพลงฉิ่ง ลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง 4) เพื่อทำการบันทึกโน้ตเพลงฉิ่งต่าง ๆ ผลการวิจัยพบว่า เพลงฉิ่ง เป็นเพลงที่มีความพิเศษที่ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือลักษณะการดำเนินทำนองหลัก มีมือฆ้องเป็นลักษณะเฉพาะของตัวเอง ลักษณะทำนองที่มีความไม่ลงตัวไม่แน่นอน ไม่เท่ากันแต่นำมาเรียงร้อยต่อกันอย่างเหมาะสม มีการตัดทอนเพลงจากชุดทำนองที่ไม่ลงตัวอย่างเพลงประเภทอื่น ๆ ลงไปสู่ทำนองที่ละเอียดขึ้นได้ กระสวนของทำนองมีความเบาและสบาย และมีคุณสมบัติร่วมกับเพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว ซึ่งมีความใกล้เคียงกันมากที่สุด เพลงเร็วมีความลงตัวมากกว่าเพลงฉิ่ง โดยที่เพลงเร็วมีความเข้มข้นและหนักแน่นมากกว่า คุณสมบัติร่วมระหว่างเพลงเร็วกับเพลงฉิ่งดังกล่าว ได้แก่ เนื้อทำนองหลักมีการตีแบบ “ลักจิ่งหะ” “สะบัด” “ตีคู่แปด” มีท่วงทำนอง “โยน” ประกอบโดยทั่วไปและส่วนใหญ่มักพบในท่ายท่อนของทุก ๆ ท่อน มักมีการซ้ำประโยคแต่ละประโยค 2 ครั้งเสมอ เนื้อทำนองหลักมีการบังคับมือให้ถี่กว่าปกติ

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และนำไปเป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดในการดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ฉฤณษาพัฒน์ ภูมิรินทร์ (2558, น. 123 - 127) ได้ทำการวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ทางดนตรีของ พุ่มพวง ดวงจันทร์ การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาประวัติและบทเพลงของพุ่มพวง ดวงจันทร์ 2) เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ผลการวิจัยพบว่า สิ่งที่ทำให้ พุ่มพวง ดวงจันทร์ มีความสำคัญต่อสังคมลูกทุ่งและสังคมไทยจนถึงปัจจุบัน มาจากประพันธ์เนื้อหาดี บางบทเพลงนำมาจากส่วนหนึ่งของชีวิตจริงหรือมาจากกิริยา ท่าทาง อารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ และบางบทเพลงมีเนื้อหาที่สร้างมุมมองใหม่ให้กับผู้ฟัง รูปแบบดนตรี เครื่องดนตรี ที่มีเสียงสังเคราะห์มีบทบาทในการสร้างสีสันให้กับดนตรีเป็นอย่างมาก รูปแบบการการขับร้อง น้ำเสียงเข้าถึงความหมายของเพลง มีทั้งเสียง เสร้า เสียงสนุก เสียงกระเซา เสียงเชิญชวน หยอกล้อ และรูปแบบการแสดงสดการสื่อสารกับผู้ฟังเพื่อนำเข้าสู่แต่ละบทเพลง เป็นการเล่าเรื่องบางส่วนของชีวิต ลูกอ่อนต่าง ๆ รวมทั้งมุกตลก ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและเข้าถึงบทเพลงได้ง่ายขึ้น

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ทางดนตรี และนำไปเป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดการวิจัย และใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์บทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ปราชญา สายสุข (2560, น. 178) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุดตาลเมืองเพชร งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการผลิตน้ำตาลโตนด อันเป็นแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร มีข้อค้นพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานนี้ เป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด ประกอบด้วยเพลงหลัก 5 เพลง คือ 1) เพลงพาดตาล 2) เพลงนวดตาล 3) เพลงปาดตาล 4) เพลงรองตาล 5) เพลงเกี่ยวตาล และเพลงเชื่อมตาลสำหรับบรรเลงเชื่อมเพลงหลัก 1 เพลง โดยรูปแบบของการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ เป็นการบรรเลงดนตรีไทยด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (พิเศษ) โดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีกำกับจังหวะหน้าทับ ทั้งนี้ได้กำหนดจังหวะหน้าทับและ อัตราจังหวะฉิ่งขึ้นใหม่ ประกอบด้วย หน้าทับโทนชาตรี 6 รูปแบบ วิธีการบรรเลงกลองชาตรี

4 รูปแบบ อัตราจังหวะถึง 5 รูปแบบ ในส่วนของบทเพลงนั้นเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยมีได้อาศัยเค้าโครงจากเพลงอื่นใดที่มีในชนบประเพณีของดนตรีไทยในการประพันธ์

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และไปเป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดในการดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

วานิช โปะตะวนิช (2557, น. 59) ได้ทำการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุฆุณีนิพนธ์ : เทวะสวาทสำหรับวงออร์เคสตรา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่เข้าใจง่าย โดยอาศัยความเชื่อและศรัทธาในเรื่องเทพ องค์เทพที่เลือกมาใช้ในบทประพันธ์ “เทวะ” ได้แก่ พระอาทิตย์ พระศิวะ พระอุมาเทวี พระพิฆเนศ และพระจันทร ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ได้รับความนิยมนับถือเป็นอย่างมาก มีข้อค้นพบว่า Devas Suite for Orchestra มีความโดดเด่นพิเศษทางด้านการนำเสนอแนวทำนอง โดยผู้วิจัยสร้างทำนองหลักที่ไพเราะอ่อนหวาน มีการนำเครื่องดนตรีไทยบรรเลงแนวทำนองที่หวานซึ้ง ทุกท่อนมีจุดสูงสุดของดนตรีที่ง่ายต่อการสัมผัส มีการนำเสนอทำนองหลักของแต่ละท่อนด้วยลีลาที่หลากหลาย โดยใช้เทคนิคการพัฒนาทำนองอันโดดเด่น การผสมเสียงที่เกื้อหนุนกันระหว่างแนวต่าง ๆ รวมถึงทำนองรองที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับบทเพลง ทำให้บทเพลงดุฆุณีนิพนธ์ Devas Suite for Orchestra เป็นบทเพลงที่มีคุณค่าทางศิลปะและสามารถเป็นแบบอย่างให้กับนักประพันธ์รุ่นใหม่เพื่อศึกษาคุณลักษณะต่าง ๆ เพื่อพัฒนาต่อไปได้

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มกับบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านองค์ความรู้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย กำหนดสัณฐานดนตรี ในการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา (2557, น. 113) ได้ทำการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุฆุณีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” เป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโน 5 บท เลือกมาจากเพลงไทยต่างประเภทกัน ได้แก่ เพลงโหมโรงโอโยเรศ สามชั้น เพลงแสนคำนึง เถา เพลงดับวิวาท พระสมุทรเพลงสุดสงวน สามชั้น และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น วัตถุประสงค์หลักของการเรียบเรียงคือเพื่อสร้างสรรค์วรรณกรรมเปียโนที่มีเอกลักษณ์ และเพิ่มพูนวรรณกรรมเปียโนของชาติในกระบวนการเรียบเรียง ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงของบทเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเดี่ยวเปียโนผลงานของนักดนตรีต้นแบบ 2 คน คือ ครูสุมิตรา สุจริตกุล นักเปียโนต้นแบบของการเดี่ยวเปียโนเพลงไทย และพันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล) ประจำปีพุทธศักราช 2553 ผลการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุฆุณีนิพนธ์ “สยามดุริยลิขิต” มีข้อค้นพบที่เกิดขึ้นทั้งในขั้นตอนของการเรียบเรียง และขั้นตอนของการบรรเลง ในขั้นตอนของการเรียบเรียง ไม่ได้จำกัดขอบเขตด้านระดับความยากง่ายของบทเพลง แต่เมื่อเรียบเรียงโดยใช้แนวคิดด้านการประพันธ์เพลงทำให้บทเพลงมีความยากในระดับค่อนข้างสูง ส่วนในขั้นตอนของการทดลองบรรเลง ได้ข้อค้นพบจากการตีความและวิธีการบรรเลงของนักเปียโนและนักดนตรีอื่น ๆ ที่ร่วมบรรเลงข้อค้นพบที่ได้จากผู้บรรเลงมีทั้งในแง่ของตัวบทเรียบเรียงและด้านเทคนิควิธีการบรรเลง ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานต่อไป

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านองค์ความรู้ กำหนดกรอบแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

อรอุษา หนองตรุด (2560, น. 95 - 96) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออร์แกนเบลอ มีวัตถุประสงค์หลัก ดังนี้ 1) สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์และนวัตกรรมด้วยแนวคิดที่สั่งสมจากประสบการณ์ ความผูกพัน และความภาคภูมิใจอันเป็นแรงบันดาลใจของชีวิต 2) สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์ดนตรีที่ประยุกต์จากองค์ประกอบของดนตรีหลากหลายประเภท 3) สร้างผลงานดนตรีตะวันตกรูปแบบงานสร้างสรรค์ทางวิชาการด้วยรูปแบบสีสัน เทคนิค และลีลาใหม่ เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์สุนทรียะแก่ผู้ฟัง มีข้อค้นพบว่า บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออร์แกนเบลอ พรรณนาถึงเรื่องราวการเดินทางผ่านโชคชะตากำหนด เกิดเป็นประสบการณ์ที่ยังจารึกตราตรึงอยู่ในความทรงจำของผู้ประพันธ์อย่างมีรูสึ่ม สร้างเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงบทนี้ ที่จะถ่ายทอดเรื่องราวความประทับใจผ่านสีสันทางวัฒนธรรมอย่างมีบูรณาการ สะท้อนภาพความงามที่แตกต่าง รวมทั้งบทบาทที่กลมกลืนเมื่อมองย้อนกลับไปสู่อดีตอันเปี่ยมด้วยคุณค่าและความหมายของชีวิต บทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วยการใช้เทคนิคการขยาย (Expanding techniques) เพื่อสร้างสำเนียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ นำไปสู่การตีความให้เห็นความงามของแต่ละท่วงทำนองที่ลึกซึ้ง การใช้สำนวนดนตรีพื้นเมืองผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย อันเป็นนวัตกรรมสุนทรียะสำเนียงตะวันออกที่เข้มข้นด้วยสีสันและเทคนิคการบรรเลง อีกทั้งยังสร้างบรรยากาศพื้นถิ่นที่เคล้าบริบทความเป็นตะวันตกด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้กำหนดเป็นกรอบแนวคิดด้านการสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ในการดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

นรอรธ จันทร์กล้า (2559, น. 9) ได้ทำการวิจัยเรื่อง แนวทางเรียบเรียงเพลงลุ่มเจ้าพระยา งานวิจัยการเรียบเรียงเพลงลุ่มเจ้าพระยานี้ เป็นการนำบทเพลงไทยสากลที่เป็นที่นิยม คือเพลงลุ่มเจ้าพระยา ผลงานการประพันธ์ของครูนารถ ถาวรบุตร และครูแก้ว อัจฉริยะกุล มาเรียบเรียงขึ้นใหม่ สำหรับบรรเลงด้วยนักร้องเดี่ยว กลุ่มนักร้องประสานเสียง และวงซิมโฟนีออร์เคสตรา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างแนวทางใหม่ให้การเรียบเรียงเพลงไทยสากล ที่เป็นการเรียบเรียงผนวกกับการประพันธ์เพิ่มเติมมีการตีความของเนื้อเพลงอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้บทเพลงมีความไพเราะและมีพลังที่ยิ่งใหญ่ สามารถสื่อถึงความหมายของเนื้อเพลงและความรู้สึกได้ชัดเจนยิ่งขึ้น การเรียบเรียงเพลงลุ่มเจ้าพระยา มีขั้นตอนในการศึกษาและเรียบเรียงบทเพลง 4 ขั้นตอน ได้แก่ การศึกษาทำความเข้าใจบทเพลงต้นฉบับ การศึกษาบทเพลงอื่นที่มีลักษณะดนตรีและความหมายที่ใกล้เคียง การออกแบบเสียงร้อง และการเรียบเรียงบทเพลง มีข้อค้นพบว่า บทประพันธ์ลุ่มเจ้าพระยาที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ สามารถถ่ายทอดเสียงดนตรีที่สื่อถึงเรื่องราวของแม่น้ำเจ้าพระยาต้นกำเนิดของสายน้ำ การเคลื่อนที่ของแม่น้ำผ่านท้องที่ต่าง ๆ ของประเทศไทย ผ่านองค์ประกอบทางดนตรีทั้งของไทยและสากล เช่น การผสมผสานทำนองเพลงเห่เรือ การใช้ลักษณะจังหวะของเพลงสละล้อ ซอ ซึง การใช้บันไดเสียง(เพนตาโทนิค) การใช้สีสันของเครื่องดนตรีในวงซิมโฟนีออร์เคสตราเพื่อเลียนเสียง

ธรรมชาติ ตลอดจนเทคนิคการประพันธ์และเสียงประสานของศตวรรษที่ 20 เพื่อเติมเต็มแม่น้ำเจ้าพระยาให้มีสีสันและมีชีวิต

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้กำหนดกรอบแนวคิดในการดำเนินการวิจัย และเป็นแนวทางสร้างขั้นตอนในการศึกษา และใช้ในกระบวนการเรียบเรียงบทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ภัทรธะ คมขำ (2556, น. 367 - 368) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงชาเรื่องปูจานครน่าน ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงเรื่องประเภทเพลงชา สำหรับใช้ในการประกอบพิธีกรรม จากเพลงพื้นฐานอันสำคัญทางดนตรีไทยที่มีรากฐานมาจากประเพณีพิธีกรรมด้านกลองปูจาในพระพุทธศาสนา มีข้อค้นพบว่า การประพันธ์เพลงชาเรื่องปูจานครน่าน เป็นการสร้างองค์ความรู้ด้านความคิดสร้างสรรค์ และบทเพลงเรื่องประเภทเพลงชาให้เกิดขึ้นใหม่ตามหลักวิชาการ ตามรอยแบบอย่างโบราณจารย์ เพื่อใช้เป็นพุทธบูชาต่อพระพุทธศาสนา มีเค้าโครงต้นรากมาจากระบำกลองปูจาของชาวน่านอันวิจิตรบรรจงที่จะแสดงเจตจำนงในการบูชา อีกทั้งเป็นการรับรู้ปรับใช้แสดงถึงความอยู่ร่วมกันทางวัฒนธรรม มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสู่กันและกัน ความแตกต่างที่ซ่อนความลงตัวในรูปแบบราชสำนักของไทยกับราชสำนักล้านนา โดยนำหลักการประพันธ์เพลงและหลักวิชาการทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์มาเรียบเรียง อาศัยทำนองต้นรากและท่วงทำนองที่เหมาะสมกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ตามแบบชาวจังหวัดน่านที่ใช้กลองปูจาตีเพื่อบูชาในพระพุทธศาสนา และนำเสนอทำนองเพลงที่มีการผสมผสานระหว่างทำนองกลองศึกคีตลีลย์ของจังหวัดน่าน กับรูปแบบการประพันธ์เพลงไทยที่ถือเป็นเพลงภูมิปัญญาชั้นสูง

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวมาใช้สร้างแบบสัมภาษณ์ แบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านองค์ความรู้ และไปกำหนดเป็นกรอบแนวคิดในการนำองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และนำไปใช้ประกอบการอภิปรายผล

สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553, น. 504 - 506) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักฆัตร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์บทร้องและทำนองเพลง ชุด 12 นักฆัตร สร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยชุด 12 นักฆัตร และถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ไทยในรูปแบบของการจัดแสดงดนตรี โดยผู้วิจัยแบ่งการประพันธ์ออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย 1) ปฐมศาสตร์ ว่าด้วยประวัติที่มาหรือภูมิหลังของนักฆัตร 2) ทุตยศาสตร์ ว่าด้วยการพยากรณ์ ทำนาย และการกำหนดลักษณะอุปนิสัยของ มนุษยชาติในแต่ละนักฆัตร 3) ตติยศาสตร์ เป็นการบรรเลงตอนจบช่วงสุดท้าย เพื่อสรุปให้เห็นเอกลักษณ์ของทำนองเพลงในแต่ละนักฆัตรตั้งแต่ปีพ.ศ. 2500 จนถึงปัจจุบัน เปรียบเสมือนวัฏจักรการโคจรของแต่ละปีนักฆัตร ช่วงสุดท้ายจบลงด้วยสร้อยทำนองสิทธิการียะ ด้านองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดระบบเรียงการแปรทำนอง การสร้างแนวทำนองประสานเสียง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง การแบ่งหน้าที่ การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในรูปแบบใหม่ เช่น เครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำทำหน้าที่เป็นผู้นำ เครื่องดนตรีที่มีเสียงเล็กแหลมทำหน้าที่เป็นผู้ตาม หรือเครื่องดนตรีที่มีเสียงเล็กแหลมทำหน้าที่เป็นผู้นำ เครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำทำหน้าที่เป็นผู้ตาม ทั้งนี้คำนึงถึงพฤติกรรมของสัตว์ในแต่ละนักฆัตร บทร้องและองค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก เช่น ทำนองและจังหวะซ้ำให้ความรู้สึกสง่างามและโคกเครือ ทำนอง และ

จังหวะเร็วให้ความรู้สึกร่าเริงและตื่นเต้น ความดังเบาของเสียงดนตรีให้ความรู้สึกร่าเริงและโศกเศร้า นำเสนอผลงานด้วยวิธีถ่ายทอดผลงานผ่านการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์ซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีนานาชาติเข้ามาผสมตามความเหมาะสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะหลายชนิดมาเป็นสีสันเสียงและอากัปกิริยาสัตว์ในแต่ละนักฆัตร

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการถ่ายทอดเนื้อหาบทเพลง โดยสื่อความหมายจากบทร้องและทำนองเพลง กำหนดขั้นตอนการสร้างสรรคบทเพลง รูปแบบการจัดสีส่นของวงดนตรี และสามารถนำไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง ชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และนำไปใช้ประกอบการอภิปรายผล

ศรินทร์ จินตนาเสรี (2562, น. 309 - 312) ได้ทำการวิจัยเรื่อง นวัตกรรมสรรค์เพลงพื้นบ้านไทย ในมิติการขับร้องประสานเสียง เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่มีกรอบแนวคิด 8 ด้าน คือ เพลงพื้นบ้าน คติชนวิทยา การขับร้องประสานเสียง การประพันธ์และการอำนวยเพลงดนตรีตะวันตก การบริหาร วัฒนธรรม การขับร้อง ดนตรีศึกษา และการสร้างสรรค์ ซึ่งแนวคิดนี้นำไปสู่รูปแบบของการบูรณา การเชิงประจักษ์ของศาสตร์ศิลป์เพลงพื้นบ้านไทยกับมิติการขับร้องประสานเสียง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีและการขับร้องเพลงพื้นบ้านและการประยุกต์ใช้ 2) ศึกษา ลักษณะเฉพาะของการขับร้องประสานเสียงและการประยุกต์ใช้ในประเทศไทย และ 3) สร้าง นวัตกรรมสรรค์การแปรอรรถรสเพลงพื้นบ้านสู่เพลงร้องประสานเสียง ใช้กระบวนการวิจัยด้านมานุษยดนตรี วิทยาการปฏิบัติงานภาคสนาม ฝากตัวเป็นศิษย์กับศิลปินพื้นบ้านเพื่อเรียนรู้ความถ่องแท้ของเนื้อหา สารและทักษะปฏิบัติ การสร้างสรรค์ต้นแบบผลงานศิลป์ผ่านกระบวนการทดสอบการแสดง การตรวจสอบตลอดจนการวิพากษ์ของศิลปินและนักวิชาการ มีข้อค้นพบว่า เพลงที่คัดสรรมาศึกษา จำนวน 12 เพลง บันทึกด้วยโน้ตสากล ลักษณะเฉพาะทางดนตรีและการขับร้องเพลงพื้นบ้านมี โครงสร้างระบบเสียงแบบเพนทาโทนิกที่อิงเสียงแบบเพลงไทยเดิม ลักษณะทำนองและเนื้อร้องเป็น แบบร้องเนื้อทำนองเดียว และลักษณะทำนองรำพัน ในการศึกษาได้นำมาทั้งต้นแบบและ การประยุกต์ใช้โดยลักษณะเฉพาะของการขับร้องประสานเสียงและการประยุกต์ใช้ในประเทศไทย ใช้แนวประสานเสียงตามดนตรีตะวันตก 4 ระดับ คือ ระดับเสียงโซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส ผสมผสานกลมกลืนอย่างสอดคล้องกับวิธีขับร้องเพลงพื้นบ้านไทย มีการใช้ช่วงเสียง จังหวะ สีส่นของ เสียงการใช้ลูกคอเพื่อระรัวเสียง การรักษากลิ่นอายเพื่อคงความเป็นเพลงพื้นบ้านให้ปรากฏในรูปแบบ การขับร้องประสานเสียงอย่างดนตรีตะวันตก และนำผลการวิจัยนำมาสรุปเป็นการตอบคำถาม งานวิจัยดังนี้ 1) ลักษณะเฉพาะทางดนตรีและวิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านไทยและการประยุกต์ พบว่า เพลงพื้นบ้านไทยแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ เพลงที่มีเนื้อหาการรำพันซึ่งมีทำนองชัดเจน กับเพลง ปฏิพากย์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสีการโต้ตอบในกลุ่มหญิงชาย มีโครงสร้างระบบเสียงแบบ เพนทาโทนิกและอิงเสียงแบบเพลงไทยเดิม ลักษณะทำนองและเนื้อร้องเป็นแบบร้องเนื้อทำนองเดียว ถ่ายทอดแบบ मुखपाठ ไม่มีการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก 2) ลักษณะเฉพาะของการขับร้อง ประสานเสียง และการประยุกต์ใช้ในประเทศไทย พบว่าลักษณะเฉพาะของการขับร้องประสานเสียง ในไทยและการประยุกต์ใช้ ใช้หลักคิดแนวประสานเสียงตามดนตรีตะวันตก 4 ระดับคือ ระดับเสียง โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส แต่ในการขับร้องจริงอาจมีมากกว่า 4 เสียงที่เป็นขั้นพื้นฐาน ซึ่งร้องนำโดยพ่อเพลงแม่เพลงเป็นส่วนใหญ่ การเรียบเรียงเสียงประสานสามารถทำได้ทั้งในแนวดนตรี

ตะวันตกและดนตรีตะวันออก 3) การสร้างนวัตกรรมในการนำบทเพลงพื้นบ้านไทยมาแปรอรรถรสสู่เพลงร้องประสานเสียง พบว่า การขับร้องจะอ้างอิงระบบบันไดเสียงดนตรีตะวันตก เนื่องจากต้องแปลงให้เป็นโน้ตดนตรีสากล แต่ในทางปฏิบัติด้วยธรรมชาติของเพลงร้องเนื้อทำนองเดียว โน้ตที่ได้สามารถใช้อ้างอิงถึงระดับเสียงและค่าของโน้ตเท่านั้น ไม่สามารถนำมาเป็นมาตรฐานที่จะร้องได้เหมือนกันทุกรอบเช่นเดียวกับเพลงสากลตะวันตก ผู้ปฏิบัติต้องมีความแม่นยำในการฟังและความจำในการสะท้อนกลับเสียงที่ได้ยินในกรณีที่มีการเปลี่ยนเนื้อเพลงที่ได้ยินจากพ่อเพลง แม่เพลง

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้เป็นแนวในการสร้างกรอบแนวคิดสร้างแบบสัมภาษณ์ สร้างแบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่ม แนวทางการคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้เพื่อใช้ในการศึกษา กำหนดกรอบแนวคิดในการดำเนินการวิจัย และใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ประภาส ขวัญประดับ (2559, น. 51 - 53) ได้ทำการวิจัยเรื่อง งานวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงประพันธ์สำหรับไวโอลิน : สไตล์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการแสดงร้องและโครงสร้างดนตรีร้อง เพื่อประพันธ์เพลงบรรเลงไวโอลินสไตล์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ มีข้อค้นพบว่า รูปแบบการแสดงร้องจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลักษณะนาฏศิลป์ที่มุ่งความสวยงามของท่าเต้น ส่วนรูปแบบการแสดงร้องจังหวัดชายฝั่งทะเลอันดามันมีการระบำและการขับร้อง โครงสร้างดนตรีร้อง ประกอบด้วย ทำนอง บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ อัตราจังหวะ 2/4 และ 4/4 มีการประสานเสียง เครื่องดนตรีวงร้อง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดเดียน รำมะนา และฆ้อง ผู้วิจัยประพันธ์เพลงบรรเลงสำหรับไวโอลินสไตล์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ 4 เพลง ได้แก่ เพลงรักไวโอลิน เพลงร้องเงาในฝัน เพลงมนต์เสน่ห์แดนใต้ เพลงสุขใจกับดนตรี พบว่า ทำนองบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ จังหวะ 2/4 และ 4/4 เสียงประสานแบบ 4 แนว และเสียงประสานแบบสอดแทรกทำนองสังคีตลักษณะแบบเทอร์นารีฟอร์ม

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปเป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิด แนวทางในการออกแบบโครงสร้างของบทเพลงในแต่ละช่วง แนวคิดในการสื่ออารมณ์ของบทเพลง แนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน และเพื่อนำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ต่อไป

ศุภพร สุวรรณภักดี (2559, น. 90 - 94) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ดุษฎีนิพนธ์งานประพันธ์เพลง : ลม - กระซิบ - พราย สำหรับวงแชมเบอร์ออร์แกนเบลอ การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างสรรค์งานดนตรีข้ามวัฒนธรรมจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้านผ่านการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีสร้างสรรค์จากสำเนียงดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งได้แก่ ม้ง ลาหู่ดำ และลาหู่แดง มีข้อค้นพบว่า สำเนียงดนตรีพื้นบ้านที่ศึกษานั้นมีแนวทำนองที่เรียบง่าย และมีความสั้นของแนวทำนองทำให้การประพันธ์ของผู้วิจัยได้รับอิทธิพลจากการประพันธ์ดนตรีข้ามวัฒนธรรม อีกทั้งผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับการประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงดนตรีตะวันตก ทำให้ได้ทราบถึงการแสวงหาทางออกสู่แนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์ บทประพันธ์ของนักประพันธ์ตะวันตก ด้านการเลือกลักษณะวงดนตรี ผู้วิจัยเลือกใช้วงดนตรีในลักษณะของดนตรีแชมเบอร์ ผลงานการสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงเป็นแนวทางในการพัฒนางานประพันธ์และงาน เรียบเรียงบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีแชมเบอร์ กระบวนการทำงานดนตรีข้าม

วัฒนธรรมของผู้วิจัย สามารถสร้างสรรค์ทางดนตรีในรูปแบบของความร่วมมือโดยมิให้สูญเสียสาระสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน อาศัยกระบวนการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลงและการส่งต่อ นำไปสู่แนวคิดในการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม ซึ่งเกิดขึ้นในดนตรีที่มีลักษณะเป็นองค์รวมทางด้านดนตรี ได้แก่ การเรียนรู้ เกิดขึ้นจากประสบการณ์ของผู้วิจัย สู่ความคิดสร้างสรรค์ผ่านมุมมองดนตรีในมิติความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งมีหลากหลายลักษณะ และสามารถนำไปใช้ได้แต่ยังคงสาระสำคัญของเนื้อดนตรีเดิมไว้ การตีความผู้บรรเลงต้องอาศัยความเข้าใจในบทประพันธ์ หรือการเรียบเรียงของผู้ประพันธ์ อีกทั้งที่มาของดนตรีเพื่อให้ได้อรรถรสทางดนตรีดังที่ผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงตั้งใจไว้

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย กำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน และสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ศุภชัย สุริยัทธ (2557, น. 56 - 57) ได้ทำการวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุชนิพนธ์ : สายลมในมิติสุนทรียภาพ ดุชนิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่ 2) เป็นผลงานประพันธ์ร่วมสมัยที่น่าเสนอหลักการเทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงดนตรีอีสานและดนตรีตะวันตก 3) เป็นผลงานที่มีความเชื่อมสัมพันธ์สัญลักษณ์สุนทรียศาสตร์ระหว่างจิตรกรรมบทกวีและดนตรี 4) เพื่อเป็นการขยายผลการการประพันธ์ดนตรีและกระบวนการสร้างสรรค์ในประเด็นของจังหวัดความดัง - เบา ทำนอง เสียงประสาน สีสนเสียง เนื้อดนตรี สังคีตลักษณ์ มีข้อค้นพบว่า บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ ได้นำหลักการเทคนิคต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกับดนตรีอีสานซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากสายลมที่เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเกิดจากความกดอากาศที่แตกต่างกัน จึงทำให้มีกระแสลมในการเคลื่อนที่กระแสลมและท่วงทำนองดนตรีที่เกิดขึ้นแล้วต่างก็ดับสลายไป สอดคล้องกับสภาวะของจิตใจมนุษย์ สอดคล้องกับธรรมชาติของพุทธปรัชญา การเกิดขึ้นแล้วดับสูญสลายไปตามกฎไตรลักษณ์ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา จากหลักการดังกล่าวผู้ประพันธ์ถือว่าเป็นสัจธรรม เป็นสภาวะสุนทรียภาพ และสุนทรียศาสตร์อันยิ่งใหญ่ที่เปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้ทดลองแนวความคิดเชิงการสร้างสรรค์ที่เป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะแขนงต่าง ๆ เป็นการเชื่อมสัมพันธ์สัญลักษณ์สุนทรียศาสตร์ระหว่าง จิตรกรรม กวี และดนตรี เพื่อให้ได้ดนตรีร่วมสมัยเกิดจากการผสมผสานระหว่างดนตรีอีสานและดนตรีตะวันตกแรงบันดาลใจที่ได้จากสายลมคือสภาวะของความงามที่เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติได้ส่งผลให้ผู้วิจัยมีผลกระทบกระเทือนทางจิตใจอย่างเปี่ยมพลังและการตื่นรู้ ผู้วิจัยจึงได้นำคุณค่าดังกล่าวให้เป็นสุนทรียภาพ เพื่อนำไปสู่ประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ในการสร้างสรรค์ดนตรี นอกจากนี้งานวิจัยสร้างสรรค์นี้ได้เชื่อมแนวคิดวิธีการดังกล่าวไปสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมสองมิติ ซึ่งให้ความสำคัญเรื่องการทับซ้อนสีที่เป็นแนวตั้งและแนวนอนจินตนาการถึงการเคลื่อนที่การเปลี่ยนลักษณะตามทิศทางการเกิดของกระแสลมถูกดัดแปลงมาให้อยู่ในรูปแบบเส้นและสีภายใต้บรรยากาศโดยรวมเป็นการทับซ้อนมิติของสีเมื่อสีผสมผสานกันของแต่ละสีจะทำให้สีสนที่มีความกลมกล่อมและขัดแย้งแตกต่างออกไปตามความรู้สึที่เกิดขึ้นอย่างมีมิติและความน่าสนใจขณะหนึ่งนั้น และกวีคือสภาวะของจิตใจที่เปี่ยมไปด้วยพลังสติปัญญาที่จะค้นหาความรู้ใหม่ ๆ เพื่อให้ได้แนวคิดสร้างสรรค์ที่ไม่ซ้ำกวีจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับผู้วิจัยเพราะสภาวะของกวีทำให้ผู้วิจัยเองค้นพบความงามเชิงศิลปะเชิงจินตนาการใหม่ ๆ เสมอ ๆ

ดังนั้นจากการวิจัยค้นพบว่า การสร้างสรรค์ดนตรีครั้งนี้ใช้วิธีการผสมผสานความรู้ระหว่างดนตรี จิตรกรรมและกวี เป็นสิ่งจำเป็นเป็นพื้นฐานสำหรับผู้วิจัยเองอย่างมาก ผลการวิจัยที่เกิดขึ้นส่วนหนึ่ง เป็นเพราะผู้วิจัยได้สนใจทั้ง จิตรกรรม กวี และดนตรีมาตั้งแต่เยาว์วัย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำงานทั้งสามอย่าง ควบคู่มาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งตอนศึกษาระดับมหาวิทยาลัยได้เรียนรู้วิธีการสร้างสรรค์ ระหว่างดนตรีและภาพวาดในวิชาสุนทรียศาสตร์ และตัววิชาสุนทรียศาสตร์เองนับเป็นส่วนที่สำคัญ สำหรับนักสร้างสรรค์ระดับสูง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเองมีความมั่นใจว่าการทำงานดังกล่าวมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์ได้จากการปฏิบัติในชั้นเรียนได้จริงและยังคงทดลองสร้างสรรค์งานดังกล่าวจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบแบบสัมภาษณ์ แบบรายการ ประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และนำไปใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

กรฤต นิลวานิช (2560, น. 88 - 90) ได้ทำการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงเกี่ยวกับพีช จำปาตะ การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาการสร้างสรรค์บทเพลงเกี่ยวกับพีชจำปาตะผลจากการวิจัยพบว่า บทเพลงที่กลุ่มศิลปินบาสาจนได้แต่งขึ้นทั้ง 5 บทเพลง ได้แก่ 1) เพลงหัวใจจำปาตะ 2) ของดีเมืองสโตน 3) นกเงือก 4) เพลงมนตร์รักวังประจัน 5) สวรรค์ชายแดน มีข้อค้นพบว่า ทุก ๆ บทเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับพีชจำปาตะและแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดสตูล สื่อให้เห็นถึงความงดงามของแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญต่าง ๆ โดยมีพีชจำปาตะเป็นสาระสำคัญที่แฝงอยู่ในบทเพลงทั้ง 5 บทเพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเรียบเรียงเสียงประสานทำการบันทึกเสียงเป็นแบบออดิโอไฟล์ ผลจากการสำรวจและข้อเสนอแนะจากกลุ่มตัวอย่างนำมาซึ่งการแก้ไขบทเพลงก่อนที่จะนำออกเผยแพร่ ที่สำคัญได้รับคำปรึกษาแนวทางในการเผยแพร่จากเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องจนสามารถเผยแพร่บทเพลงเกี่ยวกับพีชจำปาตะในกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับพีชจำปาตะ ได้สำเร็จจุลวง

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบแบบสัมภาษณ์ แบบรายการ ประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านองค์ความรู้ และไปเป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดในการดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ภูษิต สุวรรณณิ (2557, น. 48 - 49) ได้ทำการวิจัยเรื่องการพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านไทย สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านไทยสี่ภาค และศึกษาแนวความคิดในการคัดเลือกบทเพลงของผู้ที่นำเพลงพื้นบ้านไทยสี่ภาคจากการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมมาพัฒนาเป็นงานสร้างสรรค์ เพื่อเป็นหนทางหนึ่งที่จะรักษา เพลงพื้นบ้านไทยให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น มีข้อค้นพบว่าวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานวงดุริยางค์เครื่องลม ต้องใช้องค์ความรู้ด้านมานุษยดุริยางควิทยาเป็นการคัดเลือกเพลงที่มีบุคลิกภาพของภูมิภาคมี โครงสร้างทำนองที่ชัดเจนมีจังหวะที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ ในการเรียบเรียงต้องเข้าใจบันไดเสียงคอร์ด ลักษณะจังหวะ และการแต่งทำนองสอดประสานที่เหมาะสม ผลงานวิจัยได้ผลิตเพลงชุด Thai Folk Song Fantasia ขึ้นมาจากทำนองเพลงพื้นบ้านสี่ทำนอง สี่ภาค เพื่อใช้บรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลม ความยาว 8.22 นาที ได้แสดงต่อสาธารณชน และได้รับผลการประเมินคุณภาพในระดับดี

ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยดังกล่าวไปใช้สร้างแบบแบบสัมภาษณ์ แบบรายการ ประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และไปเป็นแนวทาง ในการกำหนดกรอบแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

อัลเลน, จอห์น เคลย์ (Allen, John Clay, 2015) ได้ทำการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ *Du cristal a la fumée* โดย Kaija Saariaho และ Axiom Unearthed ซึ่งเป็นองค์ประกอบดั้งเดิม พบว่าดนตรีสเปกตรัมกลายเป็นการพัฒนาที่สำคัญในดนตรีแห่งศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลง สเปกตรัมอย่างเช่น Gérard Grisey และ Tristan Murail ได้นำสเปกตรัมของเสียงที่เป็นฮาร์โมนิกมาเป็นวัสดุพื้นฐานของการแต่งเพลง ดนตรีที่ได้นั้นเน้นที่พื้นผิวและค่อย ๆ พัฒนารูปแบบเพิ่มขึ้น กลุ่มของนักประพันธ์เพลงใช้แนวทางตามนักสเปกตรัม ได้หลอมรวมเทคนิคของพวกเขาในสไตล์ที่แปลกแยกและแตกต่างกันออกไป นักแต่งเพลงชาวฟินแลนด์ Kaija Saariaho ใช้เทคนิคสเปกตรัมเพื่อสร้างสุนทรียศาสตร์ จากการสร้างรูปแบบและความก้าวหน้าจากแกนเสียง/เสียงรบกวนในชิ้นงาน *Du cristal...à la fumée* โดยใช้ท่าทางการแกว่งและจำนวนลูกตุ้มสร้างพื้นผิวและรูปแบบองค์ประกอบดั้งเดิมที่ประกอบกับสัจธรรมที่ค้นพบ ใช้ท่าทางการแกว่งลูกตุ้มที่คล้ายคลึงกันและใช้เทคนิคสเปกตรัมเพื่อสร้างท่วงทำนองและความกลมกลืนในสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างจากชิ้นส่วนสเปกตรัมแบบดั้งเดิม

หวู่ หยูติง (Wu, Yu-Ting, 2010) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ดนตรีกับเอกลักษณ์ประจำชาติ : กรณีศึกษาผลงานเชลโลของนักประพันธ์เพลงชาวไต้หวัน วัตถุประสงค์ของการศึกษานี้คือเพื่อสำรวจผลกระทบขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านโดยนักประพันธ์เพลงชาวไต้หวัน และเพื่อค้นพบวิธีการปฏิบัติดนตรีพื้นบ้านในภูมิภาคภายใต้อิทธิพลเทคนิคการแต่งเพลงแบบตะวันตก เพื่อสร้างการหลอมรวมใหม่ภายใต้ดนตรีคลาสสิก การศึกษานี้เน้นผลกระทบทางชาติพันธุ์ต่อดนตรีไต้หวันสมัยใหม่ และยังให้โอกาสในการตรวจสอบความสำคัญของหัวข้อ "ชาติ" ในด้านความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

การ์เบอร์ริช, มาร์ค เดวิด (Garberich, Mark David, 2008) แรบบันดาลใจเป็นประเด็นที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ ของความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ ตลอดประวัติศาสตร์และข้ามโดเมนสร้างสรรค์ แต่ได้ลดลงอย่างมากในการใช้ในหมู่นักวิจัยและนักจิตวิทยาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 อย่างไรก็ตามผู้เชี่ยวชาญในสาขาศิลปะสร้างสรรค์ยังคงใช้กันอย่างแพร่หลาย งานวิจัยนี้ตรวจสอบการแบ่งขั้วระหว่างการสืบเสาะทางปัญญากับเรื่องราวส่วนตัวของประสบการณ์เชิงสร้างสรรค์ในสายอาชีพทางศิลปะ และพัฒนาข้อโต้แย้งเชิงปรัชญาสำหรับการพิจารณาจำกัดความและการใช้คำศัพท์ใหม่อีกครั้ง ส่วนหนึ่งของข้อโต้แย้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นเอกลักษณ์ของประสบการณ์เชิงสร้างสรรค์ในด้านศิลปะ ในด้านบุคลิกภาพเชิงสร้างสรรค์ สภาพแวดล้อมที่สร้างสรรค์ กระบวนการสร้างสรรค์ และผลิตภัณฑ์เชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยเสนอคำจำกัดความของแรบบันดาลใจที่กว้างขึ้น โดยอาศัยลักษณะเฉพาะที่สังเกตได้ของแรบบันดาลใจในฐานะประสบการณ์ และให้คำแนะนำเฉพาะและนำไปปฏิบัติได้จริงสำหรับการศึกษาดนตรีในด้านความคิดสร้างสรรค์และการแต่งเพลง

คามารา ฮาลัค, เฟเดริโก นิโกลาส (Cámara Halac, Federico Nicolás, 2019) ได้ทำการวิจัยเรื่อง เพลงจากฐานข้อมูล : ประวัติศาสตร์ เทคโนโลยี และสุนทรียศาสตร์ของฐานข้อมูลในองค์ประกอบดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างประวัติศาสตร์ เทคโนโลยี และสุนทรียศาสตร์ สำหรับเป็นฐานข้อมูลในการแต่งเพลง ผลกระทบและอภิปราย โดยเน้นที่ความแพร่หลายของฐานข้อมูลและความจำเป็นในการพิจารณาถึงการปฏิบัติโดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ฐานข้อมูลและการแต่งเพลง

ข่าน, อาดิล เอช. (Khan, Adil H., 2013) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ปัญญาประดิษฐ์กับแนวทางการแต่งเพลง การแต่งเพลงโดยใช้ปัญญาประดิษฐ์เป็นพื้นการศึกษาที่มีรากฐานมาอย่างดี พร้อมกันนี้ การวิจัยย้อนหลังไปมากกว่าหกทศวรรษ นับตั้งแต่เวลาที่แบบจำลองทางคณิตศาสตร์จากการคำนวณได้รับการพัฒนาโดย Alan Turing ในทศวรรษที่ 1940 ได้มีการตั้งคำถามถกเถียงกันว่าคอมพิวเตอร์จะสามารถสร้างให้ตรงกับความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ได้หรือไม่ แน่นอนว่าความคิดสร้างสรรค์ถือเป็นสัญญาณของความฉลาด และปัญญาประดิษฐ์ในหลาย ๆ ด้านก็ได้พยายามหาวิธีเลียนแบบจุดประกายความคิดสร้างสรรค์ที่พบในมนุษย์ การสร้างสรรค์บทเพลงผ่านปัญญาประดิษฐ์จัดอยู่ในหมวดหมู่นี้ งานวิจัยนี้ได้สำรวจการประยุกต์ใช้แนวทางปัญญาประดิษฐ์เพื่อมุ่งสู่เป้าหมายในการประพันธ์เพลง โดยใช้แนวทางสามวิธีที่พบในปัญญาประดิษฐ์ และศึกษาผลลัพธ์

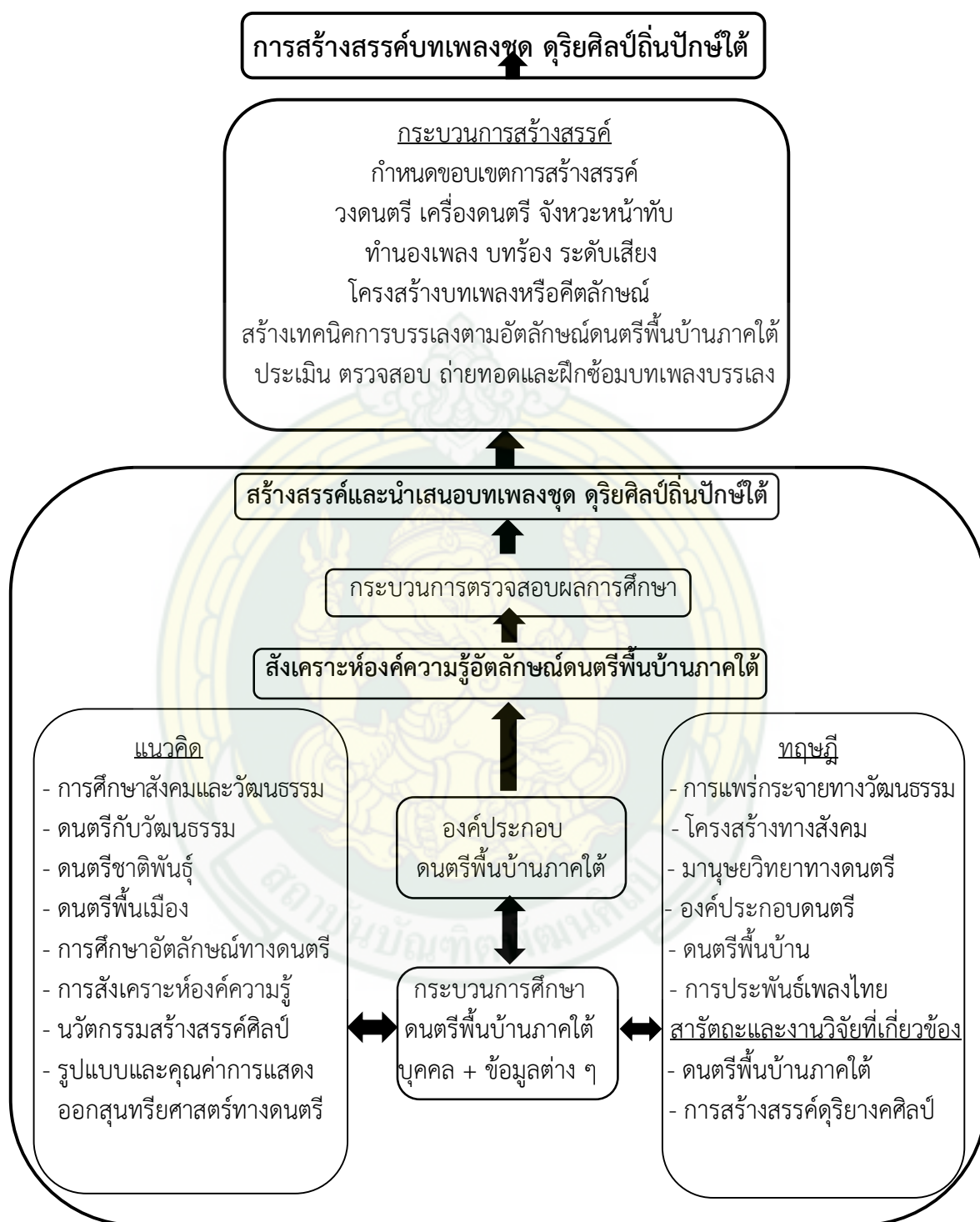
ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยต่างประเทศดังกล่าว ไปใช้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย กำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน และสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และสามารถนำไปใช้ในการอภิปรายผล ต่อไป

การทบทวนวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎี สารัตถะ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้า ตำรา เอกสารและงานวิจัย ทั้งในประเทศและต่างประเทศที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้จากแหล่งวิทยากรต่าง ๆ ข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ดนตรีมีความสัมพันธ์กับสังคมมนุษย์มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานดนตรีมีหลายประการ เช่น ความเชื่อ ศาสนา วิถีชีวิต เทคโนโลยี ซึ่งการสร้างสรรค์ดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมจะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพสังคมความเป็นอยู่ โดยเป็นหลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวของสังคมได้เป็นอย่างดี ดนตรีเป็นศาสตร์ที่ใช้เสียงเป็นสำคัญ ซึ่งอาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ และแปลความหมาย โดยอาศัยจินตนาการของผู้ฟังผ่านการสร้างสรรค์ ทำนอง บทร้อง จังหวะ การประสานเสียงดนตรีของบรรเลงขับร้อง ซึ่งต้องมีความเข้าใจหลักแนวคิด ธรรมชาติของดนตรี และรู้สึกถึงความสัมผัสระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกับจังหวะและลีลาของท่วงทำนอง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามบทเพลง เพราะดนตรีเป็นเครื่องจูงใจที่สำคัญให้ความรู้สึกอ่อนโยน สง่างาม มีอำนาจ และลึกกลับ โน้มน้าวจิตใจของผู้ฟังให้เกิดสมาธิ เกิดความสงบได้ ผู้วิจัยสามารถบูรณาการข้อมูลที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม นำมาวิเคราะห์เพื่อปรับใช้เป็นกรอบแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตลอดจนสามารถนำไปใช้ในการสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรี เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ ตลอดจนนำไปเป็นแนวทางกำหนดกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และสามารถนำไปใช้ในการอภิปรายผลในโอกาสต่อไปอีกทางหนึ่งด้วย

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการทบทวนวรรณกรรมข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์ใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย เพื่อเตรียมการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เกี่ยวข้องสำหรับนำไปใช้เป็นข้อมูลหลักของงานวิจัย จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลจากเอกสาร (document information) ข้อมูลภาคสนาม (field data) ข้อมูลมุขปาฐะ (oral information) และข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (electronic data) ตามกระบวนการวิธีศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกจากนี้ยังนำไปเป็นแนวทางจัดเก็บข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายผู้ให้ข้อมูลหลัก และบุคคลในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้อง ตามขอบเขตการศึกษาที่กำหนดไว้ และสามารถนำมาใช้เป็นข้อมูล ในการกำหนดคัดเลือกวงดนตรีและเครื่องดนตรี โดยกำหนดวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ได้แก่ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง และวงดนตรีตีเกราะคู่ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการ ประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน ปืด บานอ และกรือโต๊ะ เพื่อกำหนดขอบเขตและนำไปใช้ในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในครั้งนี้

ข้อมูลที่ได้จากการศึกษานำมาจัดระบบและผ่านกระบวนการสังเคราะห์องค์ความรู้ โดยการ ทบทวนวรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย สารัตถะที่เกี่ยวข้อง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตามขอบเขตของการวิจัย ตรวจสอบความถูกต้องน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์และน่าเชื่อถือ จากนั้นนำข้อมูลที่ปรากฏขึ้นในรูปแบบของอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งมีเนื้อหาถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์จาก การศึกษาในครั้งนี้ไปกำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์บทเพลงโดยเรียงลำดับขั้นตอน ดังนี้ 1) การศึกษา และสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามขอบเขตการวิจัย 2) นำแนวคิดตาม องค์ประกอบหลักที่เป็น อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มากำหนดวางขอบเขตการสร้างสรรค์ บทเพลง 3) เลือกชนิดและกำหนดจำนวนเครื่องดนตรี รูปแบบวงในแต่ละช่วงกระบวนการเพลง 4) กำหนดโครงสร้างของบทเพลง สร้างจังหวะหน้าทับ บทร้อง และแนวทำนองหลัก 5) กำหนดรูปแบบ สังคีตลักษณ์ทั้งในภาพรวมและภาพย่อยของบทเพลงให้เกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ 6) เรียบ เรียงเสียงของเครื่องดนตรีและสร้างเทคนิคการบรรเลงตามอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ 7) กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิ และนำข้อเสนอแนะต่าง ๆ จากการประเมินผู้ทรงคุณวุฒิมาปรับปรุงแก้ไขบทเพลงสร้างสรรค์ให้เกิดความถูกต้องสมบูรณ์ 8) ถ่ายทอดและฝึกซ้อมบทเพลงให้ผู้บรรเลง และ 9) นำเสนอการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่น ปักษ์ใต้ ตามแผนภูมิกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้



ภาพที่ 4 แผนภูมิกรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผสมผสานกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ผู้วิจัยศึกษาและจัดเก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำไปเป็นข้อมูลหลักของงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลเอกสาร (Document information) ข้อมูลภาคสนาม (Field data) ข้อมูลมุขปาฐะ (Oral information) และข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (Electronic data) กำหนดกระบวนการในการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้เหมาะสมกับงานวิจัยในครั้งนี้ แบ่งสาระสำคัญออกเป็น 7 ส่วน ได้แก่

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล
6. การสร้างสรรค์
7. การนำเสนอข้อมูล

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย

การศึกษารวบรวมข้อมูลองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมายเพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลและให้ความคิดเห็นซึ่งเป็นข้อมูลภาคสนามและมุขปาฐะ ในประเด็นเนื้อหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ที่เป็นองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ประกอบด้วย วงดนตรีเครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดบุคคลผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องตามขอบเขตการวิจัยเป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ (Group of Academics) เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) และสาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ และนักวิชาการดนตรีซึ่งเป็นผู้สำเร็จการศึกษาในสาขาวิชาดนตรี มีประสบการณ์ด้านการทำงานหรือการสอนดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีสากลในระดับอุดมศึกษามากไม่น้อยกว่า 20 ปี 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติการ (Group of Operators) เป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วย กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านโนรา กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านหนังตะลุง กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง และ

กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านที่มีความเกี่ยวข้องกับการประชัน โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ ซึ่งที่มีความรู้และมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นที่รู้จักและยอมรับของสังคม และ 3) กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Stakeholder Group) เป็นบุคคลที่มีความรู้และเกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ เป็นผู้มีส่วนงานสร้างสรรค์ด้านดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ เป็นที่ยอมรับในระดับชาติ หรือนานาชาติ และนักบริหารงานวัฒนธรรม ตำแหน่งผู้บริหารหรือหัวหน้าส่วนราชการที่มีพันธกิจรับผิดชอบงานส่งเสริมวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 กลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ (Group of Academics) เป็นบุคคลให้ข้อมูลหลัก ซึ่งเป็นผู้รู้เป็นนักวิชาการให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) ในด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และการประพันธ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ตามขอบเขตของงานวิจัย ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่น่าเชื่อถือและตรงกับประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือกผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้) และสาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ และนักวิชาการดนตรี จำนวน 5 คน ดังรายชื่อต่อไปนี้

- 1) ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้) ประจำปี พุทธศักราช 2553
- 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (โนรา) ประจำปี 2564
- 3) ครูอำนาจ นุ่นเอียด ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน
- 4) ครูเซ็ง อาบู ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง
- 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติการ (Group of Operators) กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้ปฏิบัติการ มีส่วนสัมพันธ์กับงานวิจัยที่ต้องศึกษา เป็นบุคคลให้ข้อมูลในบริบทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและตรวจสอบข้อมูล มีความรู้ความสามารถ และเป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จำนวน 6 คน ดังรายชื่อต่อไปนี้

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| 1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ |
| 2) อาจารย์สัมพันธ์ แก้วสุข | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน |
| 3) อาจารย์อภิชาติ คัญทะชา | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง |
| 4) อาจารย์สมบัติ สุระคำแหง | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง |
| 5) อาจารย์วชิรพันธ์ ภู่งษ์ | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง |
| 6) อาจารย์สารสิทธิ์ นิลชัยศรี | นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง |

1.3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Stakeholder Group) กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไปเป็นบุคคลที่มีส่วนสัมพันธ์กับงานวิจัย และเป็นผู้ให้ข้อมูลในบริบทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและตรวจสอบข้อมูลทั่วไป มีความรู้และมีประสบการณ์ในการด้านการบรรเลงและการแสดงดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ แนวสร้างสรรค์ และเป็นผู้บริหารหรือหัวหน้าส่วนของหน่วยงานราชการที่มีพันธกิจในการดูแลรับผิดชอบงานที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์ สืบทอด ส่งเสริม และสร้างสรรค์งานด้านดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ จำนวน 6 คน ดังรายชื่อต่อไปนี้

- 1) อาจารย์ทรงพล แก้วสุข อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง
- 2) อาจารย์เฉลียว วิโสสงครม ข้าราชการบำนาญ ประธานชมรมสวนผืนวรรณศิลป์ จังหวัดพัทลุง
- 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- 4) อาจารย์ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง
- 5) นายธงชัย สารอักษร วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง กระทรวงวัฒนธรรม
- 6) นายศิวพงศ์ กังสกุล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช

คุณสมบัติของผู้ให้ข้อมูลสำคัญทั้ง 3 กลุ่มที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกและลงเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ การถ่ายทอด และการร่วมฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีภูมิเฒานากระจายครอบคลุมตามขอบเขตพื้นที่วิจัยและมีความหลากหลาย เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ มีความรู้ความเข้าใจและสามารถให้ข้อมูลในบริบทและองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้อย่างถูกต้อง เพียงพอครบถ้วนสมบูรณ์ มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ คำถามในการวิจัย และกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและแบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่ม

การสร้างเครื่องมือ และพัฒนาเครื่องมือวิจัย

- 1) ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา วัตถุประสงค์ และกรอบแนวคิดมากำหนดเป็นข้อคำถาม
- 2) เมื่อสร้างข้อคำถามได้แล้ว นำข้อคำถามไปหาคุณภาพเครื่องมือโดยการหาค่า IOC (Index of item-objective Congruence) ค่าดัชนีความสอดคล้องจากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบคำถามให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่วางไว้
- 3) หลังจากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบเครื่องมือแบบสัมภาษณ์แล้ว นำกลับมาวิเคราะห์ผลโดยพิจารณาค่าที่ได้มีระดับตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป ถือว่าเป็นข้อคำถามที่ใช้ได้หากข้อคำถามใดมีระดับต่ำกว่า 0.5 ลงมา ก็ปรับปรุงแก้ไขใหม่และให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาอีกครั้ง
- 4) นำเครื่องมือวิจัยที่ผ่านการตรวจสอบคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูล ไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้

3. การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานซึ่งเป็นข้อมูลที่ช่วยให้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบความคิดในการศึกษา การเขียนเค้าโครงวิจัย และใช้เป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในการศึกษา โดยวิธีการการสำรวจสืบค้นและจัดเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา งานวิจัย จากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ เช่น สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หอสมุดดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา หอสมุดจอห์น เอฟ. เคนเนดี สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ และสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ เป็นต้น การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายบุคคล รวมถึงการลงภาคสนามในพื้นที่ที่กำหนดในขอบเขตด้านพื้นที่วิจัย โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ ถ่ายภาพ และเก็บภาพประกอบ การสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะใช้วิธีบันทึกลงในเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึกตามความเหมาะสม และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ โดยมีขั้นตอนรายละเอียด ดังนี้

1) การวางแผน

- (1) สำรวจและศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัย สื่ออิเล็กทรอนิกส์ และข้อมูลจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ รวมทั้งทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
- (2) สำรวจและรวบรวมข้อมูลเพื่อการลงภาคสนาม
- (3) ประสานงานกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก บุคคลให้ข้อมูลในบริบทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษากำหนดวันสัมภาษณ์
- (4) สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ จากกลุ่มต่าง ๆ ตามขอบเขตของการวิจัย
- (5) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับนำไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้
- (6) กำหนดขอบเขตและกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรี ตามกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
- (7) สร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามกรอบแนวคิดและองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ค้นพบใหม่
- (8) กำหนดรูปแบบการจัดสีสันทันของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ถ่ายทอดและฝึกซ้อมบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
- (9) กำหนดการเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาและรายงานความก้าวหน้า

(10) จัดประชุมการสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) หรือจัดทำแบบประเมิน ตรวจสอบความถูกต้อง วิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ เพื่อตรวจสอบคุณภาพและผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์ที่ปรึกษา

(11) ปรับแต่งบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อพัฒนาให้เกิดความสมบูรณ์ตามคำแนะนำของคณะกรรมการ

(12) จัดแสดงและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ตามรูปแบบที่หลักสูตรกำหนด

(13) สอบวิทยานิพนธ์

(14) เผยแพร่ผลงานทางวิชาการระดับชาติหรือนานาชาติ

(15) จัดทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

2) การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิ และการเก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิ มีรายละเอียด ดังนี้

(1) ข้อมูลปฐมภูมิ ได้จากการสัมภาษณ์ การถ่ายทอด และการร่วมฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นักบริหารงานวัฒนธรรม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการประพันธ์เพลง ผู้เชี่ยวชาญด้านงานวิจัยสร้างสรรค์ และผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์งานด้านนาฏดุริยางคศิลป์

(2) ข้อมูลทุติยภูมิ ได้จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรม เอกสารวิชาการ ตำรา งานวิจัย วารสาร บทความ สุจิตร์ และข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3) วิธีการรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลที่น่ามาใช้ประกอบในการเขียนงานวิจัยฉบับนี้ มีวิธีการรวบรวมข้อมูล ดังนี้

(1) ข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยเก็บรวบรวมเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัย และผลการศึกษาที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ ตลอดจนรวบรวมบทร้อง โน้ตเพลง จังหวะหน้าทับ ที่เกี่ยวข้องกับบทร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อนำมาอ้างอิง สนับสนุน และเป็นแนวทางในการทำงานวิจัย

(2) ข้อมูลภาคสนาม (Field data) ผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อรวบรวมข้อมูลด้วยการถ่ายภาพ การบันทึกเสียง การคัดลอกไฟล์ดนตรี สังเกตและมีส่วนร่วมในการฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน แลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินแห่งชาติครูภูมิปัญญาท้องถิ่น และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อเพิ่มพูนความรู้และทักษะการบรรเลงดนตรีในบางเครื่องมือที่ยังขาดทักษะความชำนาญ นำข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจัดระบบ และบันทึกข้อมูลลงคอมพิวเตอร์

(3) ข้อมูลมุขปาฐะ (Oral information) ผู้วิจัยสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก และบุคคลในศาสตร์ด้านศิลปะที่เกี่ยวข้อง ตามกรอบแนวคิดของการวิจัย โดยสัมภาษณ์เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่เป็นองค์ประกอบหลัก ตลอดจนเนื้อหาอื่น ๆ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตามความเหมาะสม การสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะใช้วิธีบันทึกลงในเครื่องบันทึกเสียงพร้อมทั้งจดบันทึกตามความเหมาะสม และจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจัดระบบบันทึกลงคอมพิวเตอร์

(4) ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้ในขอบเขตการวิจัย จัดเก็บรวบรวมข้อมูลและบันทึกข้อมูลลงคอมพิวเตอร์

4) การจัดกระทำข้อมูล

การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิและการเก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิ มาจัดระบบและทำการศึกษาละเอียดตามขอบเขตด้านเนื้อหาที่กำหนดไว้ นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากการสัมภาษณ์ซึ่งได้บันทึกไว้ในเครื่องบันทึกเสียง และข้อมูลที่ได้จากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ มาถอดความโดยสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ศึกษา จัดแบ่งประเภทของข้อมูล และจำแนกหมวดหมู่ตามขอบเขตด้านเนื้อหาที่กำหนด ถ่ายข้อมูลลงคอมพิวเตอร์ จากนั้นนำมาลงรหัสข้อมูลและนำข้อมูลมาสรุปผลการวิจัยและเขียนรายงาน

4. การตรวจสอบข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลขณะเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามและข้อมูลมุขปาฐะ ผู้วิจัยตรวจสอบความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อคำถามข้อมูลภาคสนามทุกครั้งที่ได้เก็บข้อมูล ด้วยการดูข้อคำถามสื่อความหมายตรงตามที่ต้องการหรือไม่ ในขณะที่สัมภาษณ์ได้คำตอบที่สอดคล้องกับข้อมูลเดิม และข้อมูลที่มีอยู่เดิมจากแหล่งอื่น ๆ ในลักษณะทดสอบแบบสามเส้า (Tri - angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า อันประกอบด้วย

1.1 การตรวจสอบด้านข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) เป็นการตรวจสอบข้อมูลโดยนำข้อมูลทั้งในรูปแบบเอกสาร ผลการสัมภาษณ์ที่บันทึกเก็บรวบรวมมาได้จากแหล่งต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกัน ทั้งในด้านเวลา สถานที่ โดยตรวจสอบว่าข้อมูลเรื่องเดียวกันต่างสถานที่กันจะเหมือนกันหรือไม่ และจากตัวบุคคลมาสรุปรวมเปรียบเทียบความสอดคล้อง รวมทั้งเพิ่มเติมประเด็นที่สำคัญให้มีเนื้อหาสาระที่สมบูรณ์และครอบคลุมตามประเด็นที่กำหนด

1.2 การตรวจสอบข้อมูลด้านบุคคลแบบสามเส้า โดยตรวจสอบว่าบุคคลที่ให้ข้อมูลเปลี่ยนไปข้อมูลจะเหมือนเดิมหรือไม่

1.3 การตรวจสอบด้านวิธีรวบรวมข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) โดยเริ่มเก็บข้อมูลด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม แล้วนำมาบันทึกการรวมทั้งพิจารณาการกระทำทาง พฤติกรรม บรรยากาศต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูล เพื่อมาประกอบการแปลความหมายร่วมกับการถอดเทปและการบันทึกข้อมูลภาคสนามในหลาย ๆ วิธี และมีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี (Member Check) โดยนำข้อมูลที่ได้อ่านกลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่าน หรือกลับไปถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีกครั้งเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สอดคล้องกับความเป็นจริงตามประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลมากที่สุด เพื่อให้เชื่อมั่นได้ว่ารายงานการวิจัยมีข้อมูลสารสนเทศต่าง ๆ ที่มีความครอบคลุมเพียงพอในการพรรณนาวิเคราะห์และอธิบายลงข้อสรุปผลการศึกษา

5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ โดยการทบทวนวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎี สารัตถะ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยนำภาพสะท้อนจากการศึกษาการทบทวนวรรณกรรม หลักการสำคัญจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาผนวกเข้ากับข้อมูลเชิงลึกจากการสัมภาษณ์ตามขอบเขตงานวิจัย จากการลงงานภาคสนามและการสนทนากลุ่ม เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ให้ได้องค์ความรู้ในประเด็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่กำหนดไว้ในขอบเขตการศึกษาได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ บุรณการ กำหนดการออกแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามแนวทางการสร้างสรรค์ บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

6. การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ของงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งจากข้อมูลเอกสาร ข้อมูลการสัมภาษณ์ภาคสนาม การฝึกปฏิบัติ และการเข้าไปมีส่วนร่วมในการบรรเลงของผู้วิจัยกับกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้าน โดยนำความรู้ที่ได้มาบูรณาการผนวกเข้าด้วยกันเพื่อวิเคราะห์ให้เกิดองค์ความรู้ และสกัดออกมาเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากนั้นนำอัตลักษณ์ขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วย วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ที่ได้จากการศึกษาไป กำหนดรูปแบบกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทเพลงไว้ทั้งหมด 8 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

6.1 การศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามขอบเขตการวิจัย ซึ่งได้จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและการทบทวนวรรณกรรม การสัมภาษณ์ สื่อบริการออนไลน์ รวมทั้งองค์ความรู้และประสบการณ์จากการเข้าร่วมฝึกปฏิบัติแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

6.2 นำแนวคิดตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาลักษณะเฉพาะ ความโดดเด่น และองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งวงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ สกัดออกมาเป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และนำมาใช้ในการกำหนดวงขอบเขตการสร้างสรรค์บทเพลง

6.3 เลือกชนิดและกำหนดจำนวนเครื่องดนตรี รูปแบบวงดนตรีในแต่ละช่วงของบทเพลง โดยนำเครื่องดนตรีของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ประกอบด้วย ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอด้วง ซออู้ ทับโนรา กลองตุ๊ก 3 ใบ โพน ปัด ฆ้องคู่ฉิ่ง เครื่องดนตรีสากลที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง ได้แก่ คีย์บอร์ด และ กลองชุด ผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบด้วย ไวโอลิน แมนโดลิน แอ็คคอร์ดियัน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก กรือโตะ บานอ โหม่ง แหมบูริน และมาราคัส ทั้งเพื่อให้ได้กลิ่นอายของเพลง

พื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ผู้วิจัยได้กำหนดเพิ่มเสียงชาวดจากเครื่องชาวดคราฟ สำหรับใช้ผสมผสานในการบรรเลงเพื่อถ่ายทอดสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้มีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

6.4 กำหนดโครงร่างและแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยกำหนด วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ตามแนวคิดและรูปแบบที่ค้นพบใหม่ โดยนำอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สู่กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ซึ่งปรากฏออกมาในลักษณะบทเพลงบรรเลงประกอบการขับบทร้องพื้นบ้านภาคใต้ แนวสร้างสรรค์ จำนวน 1 ชุดเพลง ระยะเวลาประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็น 4 ช่วงบทเพลง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อถึงการเคารพสิ่งศักดิ์ การบูชาครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้การดนตรี และอำนวยการความสำเร็จให้เกิดมีขึ้น นำทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา หนึ่งตะลุง ที่นิยมใช้บรรเลงทั่วไปมา สร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสาน เหตุที่ผู้วิจัยกำหนดนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนมาใช้เนื่องจาก สำเนียงเสียงดนตรีมีความเข้มข้น

ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็นมา ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยกำหนดการประพันธ์บทร้องกลอนหนึ่งตะลุง บทร้องกลอนลวดไหม่ง และบทร้องกลอนกบเต็น ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับคติ ความเชื่อ การลั่นไหลทางวัฒนธรรมดนตรี และ อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง

ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับขนานนามว่า “เจ้าแห่งจังหวะ” อัตราจังหวะช้าแต่แฝงไปด้วยความเข้มข้น หนักแน่น ดุดัน และอัตราจังหวะเร็วจะมีความสนุกสนาน กระชับ เร้าใจ โดยการนำจังหวะหน้าทับของ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 วง และกลองพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชันขันแข่ง มาสร้างสรรค์จังหวะ ขึ้นใหม่ให้สามารถบรรเลงร่วมไปในทิศทางเดียวกันได้อย่างกลมกลืน ด้วยวิธีการบรรเลงประชันระหว่าง จังหวะหน้าทับด้วยกัน และวิธีการบรรเลงสอดสลับระหว่างจังหวะหน้าทับกับทำนองเพลง

ช่วงที่ 4 หลุหรุรุษ่ายบทเพลงบรรเลงมรณ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็น พหุวัฒนธรรมทางดนตรี ด้วยการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เข้ามาผสม กลมกลืนรวมพลังเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จากการนำเครื่องดนตรีและแนวทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความ เป็นอัตลักษณ์ของทั้งสองวง มาใช้ออกแบบสร้างสรรค์ทำนองบทเพลงและจังหวะหน้าทับ กำหนดแนว การบรรเลงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันอย่างกลมกลืน แสดงถึงพลังรักสมัครสมานสามัคคี สนุกสนาน รื่นเริง รวมใจเป็นหนึ่งเดียวกัน นำมาซึ่งการดำรงวิถีชีวิตอย่างสันติสุข โดยมีดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อประสาน

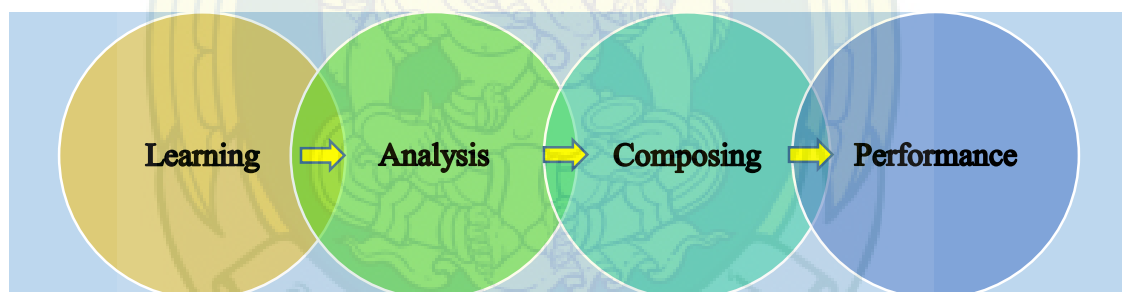
6.5 กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ ทั้งในภาพรวมและภาพย่อยของบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่น ปักษ์ใต้ ให้เกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ลักษณะรูปแบบของบทเพลงซึ่งเกี่ยวกับการแบ่งสัดส่วน หรือท่อนของบทเพลงบรรเลง กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ทั้งตอนบนและตอนล่าง เป็นการรวมเอา จังหวะ ทำนอง สีสันทันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน ไม่มีข้อจำกัดความ สั้น - ยาว และอัตราความช้า - เร็ว ของทำนองเพลง โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นความสอดคล้อง สอดรับ กลมกลืน ของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นเอง

6.6 กำหนดเรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรีและสร้างเทคนิคการบรรเลงตามอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ปรับระดับเสียงและแนวดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ให้มีความสมดุลในบทเพลงบรรเลง

6.7 กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ เมื่อผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานเสร็จสิ้นแล้ว นำผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เข้าสู่กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิ และนำข้อเสนอแนะต่าง ๆ จากการประเมินผู้ทรงคุณวุฒิ มาปรับปรุงแก้ไขบทเพลงสร้างสรรค์ให้เกิดความถูกต้องสมบูรณ์

6.8 ถ่ายทอดและฝึกซ้อมการบรรเลง เนื่องจากวัตถุประสงค์ของการบรรเลงบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ต้องการชี้ให้เห็นถึงอัตลักษณ์และบริบทที่เป็นอัตลักษณ์ของบทร้องและแนวทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ ทั้งนี้เพื่อเพิ่มอรรถรสทางการบรรเลงในกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลง ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ใช้ศักยภาพเพื่อสอดแทรกขณะบรรเลงได้เพิ่มเติม โดยไม่ให้เสียรูปแบบและอรรถรสของสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามกระบวนการข้างต้นสามารถสรุปวิเคราะห์ความเชื่อมโยงการสร้างสรรค์งานดนตรีตามกรอบแนวคิดในการวิจัยครั้งนี้ ซึ่งมีขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ ดังคำอธิบายตามแผนภูมิ



ภาพที่ 5 แผนภูมิสรุปวิเคราะห์ความเชื่อมโยงการสร้างสรรค์บทเพลง
ที่มา: ผู้วิจัย

7. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลแบ่งออกเป็น 6 บท นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสรุปลงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย นำเสนอการเขียนข้อมูลโดยใช้วิธีแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Purposive Analysis) และภาพประกอบบางตอน ส่วนที่เป็นทำนองเพลง เลือกวิธีการบันทึกทำนองเพลง จังหวะหน้าทับ และเครื่องประกอบจังหวะในรูปแบบของการบันทึกโน้ตเพลงไทย 8 ห้อง จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มตามระเบียบการจัดทำวิทยานิพนธ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และนำเสนอการบรรเลงผลงานวิจัยการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามลำดับ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์ ด้านวัฒนธรรมดนตรี สภาพพื้นที่ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ มูลเหตุแห่งความสนใจในการทำวิทยานิพนธ์ และประโยชน์ที่เกิดขึ้นในงานครั้งนี้ กำหนดวัตถุประสงค์เพื่อเป็นทิศทางของการดำเนินการวิจัย ตั้งคำถามการวิจัยเพื่อให้มีแนวทางในการออกแบบการวิจัยและการดำเนินการวิจัยได้อย่างเหมาะสม กำหนดขอบเขตของการวิจัยให้มีความเหมาะสมครอบคลุมเนื้อหาที่จะศึกษา ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ที่ได้รับ และกำหนดนิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษาในครั้งนี้

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม นำเสนอแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องด้านการศึกษาศึกษา สังคม วัฒนธรรม ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สารัตถะที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และกรอบแนวคิดในการวิจัย เพื่อนำมาสนับสนุนการทำวิจัยครั้งนี้

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์ นำเสนอกระบวนการในการดำเนินวิจัย กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล กระบวนการสร้างสรรค์ และการนำเสนอข้อมูล

บทที่ 4 อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์/คำถามข้อแรกของการศึกษาวิจัย “องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการสังเคราะห์ เป็นอย่างไร”

บทที่ 5 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ นำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ และคำถามข้อที่สองของการศึกษาวิจัย “การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยางคศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ มีลักษณะอย่างไร”

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ นำเสนอผลการวิจัยโดยภาพรวมทั้งหมด

บทที่ 4

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปใช้ในการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และนำมาจัดระบบผ่านกระบวนการสังเคราะห์องค์ความรู้ โดยการทบทวนวรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย สารัตถะที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสัมภาษณ์จากบุคคลผู้ให้ข้อมูลตามขอบเขตของการวิจัย ตรวจสอบความถูกต้องน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องเพื่อให้ข้อมูลเกิดความสมบูรณ์และน่าเชื่อถือ ในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ความเป็นมาและความสำคัญดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งประกอบด้วย วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มารวบรวมและวิเคราะห์ความเป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละประเด็นเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ ดังรายการละเอียดต่อไปนี้

1. ความเป็นมาและความสำคัญดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่ง มีอารมณ์และท่วงท่าของเจ้าของวัฒนธรรมเป็นพื้นฐานและมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดจากอารมณ์และภูมิปัญญาของชาวบ้าน จึงมีลักษณะต่างกับดนตรีที่เป็นแบบแผน กล่าวคือ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความเรียบง่ายมากกว่าการประดิษฐ์ประดอย แสดงออกและสื่อให้เห็นถึงสภาพจริงของวิถีชีวิตในสังคมมากกว่าความเพ้อฝัน

อารมณ์และท่วงท่าของชาวบ้านเกิดจากอิทธิพลนานาประการของสังคมพื้นบ้าน ทั้งที่เป็นสภาวะตามธรรมชาติของแต่ละสังคมอันมีสภาพภูมิศาสตร์ดินฟ้าอากาศ และที่เป็นสภาวะอันเกิดจากกลไกหรือระบบของสังคมนั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ดนตรีพื้นบ้านในท้องถิ่นภาคใต้ จึงมีสภาพสอดคล้องกับลักษณะทางพื้นที่ภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ซึ่งภาคใต้ของประเทศไทยตั้งอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตรอากาศร้อนจัด แต่อยู่ระหว่างคาบสมุทรจึงมีลมมรสุมพัดผ่านค่อนข้างแรง ความผันผวนของดินฟ้าอากาศเกิดขึ้นได้รวดเร็ว ลักษณะนิสัยของชาวใต้จึงแข็งแกร่ง อดทน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาด ลีลาอารมณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ก็มีลักษณะเช่นนั้น กล่าวคือ ลักษณะการตีเครื่องดนตรีประเภทจังหวะหน้าทับมีความกระชั้นหนักแน่นเฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นลมกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด

เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะเรียบง่าย มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากวัสดุใกล้ตัว ซึ่งสันนิษฐานว่าดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมของภาคใต้น่าจะมาจากพวกเงาะชาไก ที่ใช้ไม้ไผ่ลำขนาดต่าง ๆ กัน ตัดออกมาเป็นท่อนสั้นบ้างยาวบ้าง แล้วตัดปากของกระบอกไม้ไผ่ให้ตรงหรือเฉียงพร้อมกับหุ้มด้วยใบไม้หรือ กาบของต้นพืช ใช้ตีประกอบการขับร้องและเต้นรำ เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องตีให้จังหวะประกอบการขับร้องและท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีกำกับจังหวะหน้าทับในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีหลายชนิด เช่น ทับ กลอง รำมะนา โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ เป็นต้น เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้อง โหม่งหรือ ฆ้องคู่ ฉิ่ง กรับ และแตระ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสี มีจำนวนน้อยชิ้น ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ซอพื้นบ้าน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดนตรีแหล่งอื่น มักใช้เป็นเพียง ตัวเสริมและผ่อนตามเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทั้งสิ้น และด้วยเหตุที่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ต้องการเพียง จังหวะมากกว่าสื่อทำนองหรือภาษาดนตรี เครื่องดนตรีพื้นบ้านแต่ละชนิดของภาคใต้ส่วนใหญ่จะมีเสียงหยอก ล้อกันเพียง 2 เสียง เช่น การตีทับเป็นคู่ การตีโหม่งหรือฆ้องคู่ 2 เสียง เป็นต้น

เพลงและการตั้งชื่อเพลงหรือเรียกชื่อเพลงที่ปรากฏในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ก็มักตั้งตามลีลา การบรรเลงของเครื่องดนตรี เช่น เพลงร่ายหน้าแตระของโนรา เนื่องจากใช้แตระเป็นเครื่องดนตรีหลัก ประกอบการขับบท โนรา เพลงหน้าทับของหนังตะลุง ใช้ทับหนังตะลุงเป็นหลัก และเพลงทับ - เพลงโทน ของโนราใช้เสียงหยอกล้อของการตีทับทั้งคู่เป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองที่เป็น อัตลักษณ์โดดเด่นที่สุดคือ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ (ปี่โนรา ปี่หนังตะลุง) บทบาทหน้าที่ในการบรรเลงต้องคอยฟัง เสียงและหน้าทับจากจังหวะของทับและกลอง เพื่อปรับเปลี่ยนทำนองเพลงต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับ จังหวะหน้าทับและทำรำเป็นสำคัญ

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนไทยภาคใต้ในด้านต่าง ๆ เช่น เป็นเครื่อง นันทนาการสำหรับชาวบ้าน เป็นเครื่องบวงสรวงและติดต่อสื่อสารกับอำนาจเร้นลับ เป็นสัญญาณบอก ชาวคราว เป็นเครื่องเสริมสร้างพลังสามัคคี และในยุคปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทำหน้าที่เป็นดนตรี สำหรับใช้ในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ และบรรเลงเพื่อความบันเทิง ด้วยเหตุที่ ดนตรีพื้นบ้านเป็นตัวส่งผลให้การแสดงมีความสนุกสนาน ดึงดูดผู้คนหันมาสนใจ สร้างคุณค่าให้ชุดการแสดง เกิดความสมบูรณ์ลงตัว อธิบายภาพ สร้างและสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงให้ส่งต่อเข้าถึงผู้ชม และ สื่อถึงบางสิ่งที่ไม่ได้กล่าวถึงหรือไม่สามารถอธิบายได้ด้วยท่ารำของผู้แสดง โดยผู้ประพันธ์เพลงทำหน้าที่ เรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรี บทร้อง ให้ผสมกลมกลืนกันอย่างงดงาม สอดรับไปในทิศทางเดียวกับ วัตถุประสงค์ที่ต้องการสื่อถึงผู้ชมของแต่ละบทเพลง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แบ่งลักษณะของวงดนตรีตามลักษณะภูมิประเทศของภาคใต้ออกได้เป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ทางภาคใต้ ตอนบน โดยยึดถือคติ วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางและหลักคำสอนศาสนาพุทธ และหลักความเชื่อ ตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ ได้รับรูปแบบมาจากอินเดียตอนใต้ จะเห็นได้จากรูปแบบการบรรเลงปี่ พื้นบ้านภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นปี่โนราหรือปี่หนังตะลุง จะมีการ “เกริ่น” ก่อนที่จะเข้าเนื้อเพลง ซึ่งตรงกับ

หลักการบรรเลงดนตรีของอินเดียที่เรียกว่า “อาลาปะ” และ 2) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นดนตรีของกลุ่มชนมลายูที่อาศัยอยู่ทางตอนล่างของภาคใต้ยึดถือคตินิยม วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางหลักบัญญัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผสมผสานอารยธรรมอินเดีย อาหรับ จีน และชาติตะวันตก ได้รับความนิยมมากในกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส รายละเอียดดนตรีทั้ง 2 กลุ่มมีดังนี้

1.1 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความเป็นอัตลักษณ์และนิยมบรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่นำมาใช้แข่งขัน ได้แก่ โพน และ ลักษณะการบรรเลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนจะคำนึงถึงจังหวะหน้าทับหรือทำนองเพลง ทับเป็นส่วนสำคัญ โดยมีกลองโนรา หรือกลองหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีเสริมสอดประสานและคลุกเคล้าไปกับทำนองเพลงและจังหวะของทับ ส่วนเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เช่น โหม่ง (ฆ้องคู่) ฉิ่ง และแตระ เป็นเครื่องประกอบจังหวะที่ควบคุมจังหวะถี่ - ห่าง เพื่อเสริมให้ทำนองเพลงและจังหวะของทับโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ส่วนทำนองดนตรีหรือบทเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นองค์ประกอบเสริมในการเพิ่มสีสันของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนให้เกิดความวิจิตรและมีความสุนทรีย์

ครูอำนาจ นุ่นเอียด (2565, 12 มกราคม, สัมภาษณ์) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ได้กล่าวถึงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน สรุปได้ว่า วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ปัจจุบันที่ยังคงนิยมบรรเลงกันอยู่ ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดง หนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ นอกจากนี้ ยังมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องตีประเภทกลอง ซึ่งชาวบ้านในท้องถิ่นนิยมนำมาใช้ตีเพื่อการประชันขันแข่งในโอกาสและเทศกาลต่าง ๆ เช่น โพน และปัด เป็นต้น

1.2 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นวัฒนธรรมซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่นของท้องถิ่นที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ประเพณี ความเป็นอยู่ของสังคม แสดงออกถึงอารมณ์และความเชื่อจากขนบธรรมเนียมประเพณีของผู้คนในท้องถิ่นพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

นภดล ทิพย์รัตน์ (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง สรุปได้ว่าเป็นดนตรีของกลุ่มชนมลายูที่อาศัยอยู่ทางตอนล่างของภาคใต้ ยึดถือคตินิยม วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางหลักบัญญัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผสมผสานอารยธรรม อินเดีย อาหรับ จีน และชาติตะวันตก ได้รับความนิยมมากในกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส การผสมผสานอิทธิพลของอารยธรรมดนตรีทั้ง 3 ลักษณะยังคงปรากฏอยู่ในรูปแบบของการผสมวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอย่างชัดเจน เช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน แหมบูรีน และมาราคัส ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก กลองมลายู และฆ้อง ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอินเดีย ส่วนรำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และซอเรือับ ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอาหรับ

แนวทางของทำนองเพลงและลักษณะการบรรเลงยึดเนื้อทำนองเพลงเป็นส่วนสำคัญ เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ สีสน อารมณ์ และความตื่นตาตื่นใจของเสียงดนตรีต่อผู้ชม ผู้ฟัง และผู้แสดง วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นในปัจจุบัน คือวงดนตรีประกอบการแสดง ร่องเง้ง มีเครื่องดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดियัน ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ ประเภทเครื่องหนัง โลหะ และเครื่องกระทบ ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ข้อง แทมบูรีน และมาราคัส เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์ครูเซ่ง อาบ (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง อดีตท่านเป็นนักดนตรีทำหน้าที่บรรเลงดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดง ร่องเง้งของวังยะหริ่ง ท่านได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเริ่มแรกนั้นมีเครื่องดนตรีเพียง 3 ชิ้น ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา (ใช้เพียงลูกเดียว) และข้อง ต่อมาภายหลังได้รับอิทธิพลทำนองเพลงพื้นบ้านที่ได้รับฟังจากคลื่นวิทยุของประเทศมาเลเซีย จึงได้มีการนำแอคคอร์ดियัน เข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิม และได้เพิ่มกีตาร์เข้ามาเพื่อบรรเลงจับคอร์ดให้จังหวะ ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนใช้แมนโดลินแทนกีตาร์ เพื่อให้ทำนองบทเพลงที่บรรเลงมีกลิ่นไอและสำเนียงเพลงพื้นบ้าน เกิดอรรถรสและความไพเราะยิ่งขึ้น ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องตีประเภทกลอง ซึ่งชาวบ้านในท้องถิ่นนิยมนำมาใช้ตีเพื่อการประชันขันแข่งในโอกาสและเทศกาลต่าง ๆ ได้แก่ กรอโต้ะ และบานอง

ครูเซ่ง อาบ (2565, 24 เมษายน, สัมภาษณ์) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้กล่าวถึงลักษณะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งคนทั่วไปรู้จักในนามวงดนตรีประกอบการแสดงร่องเง้ง สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีลักษณะแนวทางดนตรีที่เกิดจากการผสมผสานอิทธิพลของอารยธรรมการดนตรี 3 ลักษณะ คือ อิทธิพลดนตรีของอินเดีย อิทธิพลดนตรีของอาหรับ และอิทธิพลดนตรีของชาติตะวันตก อิทธิพลการดนตรีทั้ง 3 ลักษณะยังคงปรากฏอยู่ในรูปแบบของเครื่องดนตรีที่นำมาผสมวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอย่างเห็นได้ชัด เช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดियัน ฟลูต มาราคัส และแทมบูรีน ซึ่งเครื่องดนตรีที่กล่าวมานี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก นอกจากนี้ยังมี กลองมลายู ข้อง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากดนตรีอินเดีย ส่วนรำมะนา และร็อบบ์ ได้รับอิทธิพลจากดนตรีอาหรับ แนวทางของทำนองเพลงและลักษณะการบรรเลงดนตรีจะยึดทำนองเพลงเป็นส่วนสำคัญเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ สีสน อารมณ์และความตื่นตาตื่นใจของเสียงดนตรีต่อผู้ชม ผู้ฟัง และผู้แสดง โดยมีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักคือ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดियัน มีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ และเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง เครื่องโลหะ และเครื่องกระทบ ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ข้อง แทมบูรีน และมาราคัส เป็นส่วนช่วยเสริมจังหวะและทำนองเพลงให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

สุกรี เจริญสุข (2538, น.88) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างในส่วนของคุณตรีร่องเง้ง สรุปได้ว่า ลักษณะการผสมผสานของคุณตรีร่องเง้ง เป็นการแสดงดนตรีที่หลากหลายต่างวัฒนธรรม มีไวโอลินและแมนโดลิน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นตัววัฒนธรรมฝรั่ง เพลงร่องเง้งส่วนหนึ่งมีพื้นฐานของเพลงฝรั่งเศสสมัยเรอเนสซองส์ของมารากัส ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็เป็นเครื่องดนตรีของชาวยุโรป รำมะนานิยมแพร่หลายในกลุ่มอาหรับ ส่วนข้องเป็นเครื่องดนตรีอุษาคเนย์

ปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้มีการพัฒนารูปแบบการบรรเลงเพลงและเครื่องดนตรีเพิ่มเติมขึ้นจากเดิม เช่น การนำเอาเบสไฟฟ้าเข้ามาผสมในวงเพื่อความหนักแน่นของจังหวะและความไพเราะของบทเพลง นอกจากนี้ยังมีการเรียบเรียงบทเพลงบรรเลงที่เป็นลักษณะการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างแนวใหม่ที่สร้างสรรค์เพื่อตอบสนองความต้องการของคนและสังคม มุ่งเน้นความรื่นเริงบันเทิงอารมณ์นำเสนอทิศทางการปรับปรุงปรับเปลี่ยนไปของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนใต้มีความเป็นสากลแต่ยังคงอนุรักษ์ สืบสานรูปแบบดั้งเดิมควบคู่กันไป บทเพลงที่นิยมใช้บรรเลง อาทิ เพลงเลิ้ง ลาซูลูวอ บูโจะปั้ง อาเนาะดีดี เมาะอินังชวา เมาะอินังลามา โยเก้ตกลันตัน เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้งสองกลุ่มมีการปรับปรุงพัฒนารูปแบบของการผสมวงดนตรี มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานในวงดนตรีมากขึ้น จากเดิมที่มีเครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น นอกจากนี้ในส่วนบทเพลงบรรเลงก็มีการพัฒนาแตกต่างไปจากอดีต และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีบทบาทในการรับใช้สังคมในโอกาสต่าง ๆ อย่างแพร่หลายส่งผลให้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากยิ่งขึ้นตามลำดับ

2. บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากทำเลที่ตั้งของภาคใต้เป็นคาบสมุทร ซึ่งเป็นเส้นทางเดินทางระหว่างมหาสมุทรอินเดียและทะเลจีนใต้ ในอดีตจึงมีชนต่างชาติต่าง ๆ เข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยหลากหลายเชื้อชาติ เช่น ชาวอินเดีย ชาวจีน และชาวตะวันออกกลาง ก่อให้เกิดการผสมผสานทางเชื้อชาติ ศาสนา ประเพณี และวัฒนธรรม จากความหลากหลายของผู้คนที่ใช้ชีวิตและการสร้างที่อยู่อาศัยอยู่ร่วมกัน จึงทำให้สังคมในพื้นที่ภาคใต้เป็นสังคมแบบพหุวัฒนธรรม การปลูกสร้างที่อยู่อาศัยจะตั้งบ้านเรือนอยู่ใกล้แหล่งน้ำเพื่ออุปโภคบริโภค ไล่ทำน้ำ ล้างคลอง ปากอ่าว และทะเล เพื่อสะดวกในการสัญจรและการทำมาหากิน คนไทยภาคใต้จะมีคติในการตั้งบ้านเรือน เช่น ปลูกบ้านโดยมีดินสาดรองรับเสาเรือนแทนการขุดหลุมฝังเสา เพื่อสะดวกในการโยกย้ายและเป็นการป้องกันมด ปลวก มีคติห้ามปลูกเรือนขวางตะวัน เพราะจะขวางเส้นทางลมมรสุมซึ่งอาจทำให้หลังคาปลิวและถูกพายุพัดพังได้ง่าย วัสดุที่นำมาสร้างคือสิ่งที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น บ้านเรือนมีหลายลักษณะ มีทั้งบ้านเรือนเครื่องผูก หลังคาทรงจั่ว และทรงปั้นหยา มีใต้ถุนเตี้ยเพราะมีลมพายุเกือบทั้งปี หากปลูกเรือนสูงอาจต้านทานแรงลม ทำให้เรือนเสียหายได้ ซึ่งสอดคล้องกับ (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2542, น. 371 - 372) ได้กล่าวถึงสภาพของสังคมที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สรุปได้ว่าสภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ดินฟ้าอากาศร้อนจัด ฝนตกชุกลมมรสุมแรง พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลอิทธิพลให้ชาวภาคใต้มีอุปนิสัยแข็งแกร่ง บึกบึน มีท่วงท่าแข็งแกร่งขมความอ่อนโยน มีความเยือกเขาดมข่มความอ่อนหวานและการผ่อนปรน เหตุเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้เด่นที่การสื่อความคิดและความรู้สึกด้วยภาษา ที่ขบถร้องเป็นบทกลอน เน้นที่ลำนำและจังหวะ เครื่องดนตรีใช้ประกอบการละเล่นส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีไม้เน้นเครื่องดีดดีเหมือนของภาคอื่น ๆ ลีลาการออกท่าร่ายรำก็มีจังหวะเยือกเขาดมข่มไว้ ดังเช่น ท่ารำของโนรา เป็นอาทิ การยกย้าย ท่ารำ การขัดมือขัดแขน การก้าวขา การเคลื่อนไหวลำตัวเหล่านี้ล้วนเป็นไปตามจังหวะตับและกลอง ส่วนหนังตะลุง ลิเกป่า และการละเล่นอื่น ๆ ของภาคใต้ก็เป็นทำนองเดียวกันทั้งสิ้น

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่ง มีอารมณ์และท่วงท่าของเจ้าของวัฒนธรรมเป็นพื้นฐานและมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อน แนบเนียน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดจากอารมณ์และภูมิปัญญาของชาวบ้าน จึงมีลักษณะต่างกับดนตรีที่เป็นแบบแผน กล่าวคือ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะมีความเรียบง่ายมากกว่าการประดิษฐ์ประดอย มีสัจจะหรือความซื่อมากกว่า การปรุงแต่งแต่มีความสอดคล้องประสานกับสภาพจริงของวิถีชีวิตในสังคมมากกว่าความเพ้อฝัน

อารมณ์และท่วงท่าของชาวบ้านเกิดจากอิทธิพลนาฏาการของสังคมพื้นบ้าน ทั้งที่เป็นสภาวะตามธรรมชาติของแต่ละสังคมอันมีสภาพภูมิศาสตร์ดินฟ้าอากาศ และที่เป็นสภาวะอันเกิดจากกลไกหรือระบบของสังคมนั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ดนตรีพื้นบ้านในท้องถิ่นภาคใต้จึงมีสภาพสอดคล้องกับลักษณะทางพื้นที่ภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ซึ่งภาคใต้ของประเทศไทยตั้งอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตร อากาศจึงร้อนจัด แต่อยู่ระหว่างคาบสมุทรจึงมีลมมรสุมพัดผ่านค่อนข้างแรง ความผันผวนของดินฟ้าอากาศเกิดขึ้นได้รวดเร็ว ลักษณะนิสัยของชาวภาคใต้จึงแข็งแกร่ง บึกบึน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาด สีสาวอารมณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ก็มีลักษณะเช่นนั้น กล่าวคือ มีจังหวะหนักแน่นมีความกระชั้นหนักแน่นเฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นลมกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด

สำนวนในภาษาที่ใช้ทั่ว ๆ ไปซึ่งเกิดจากศิลปะด้านดนตรีก็สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีภาคใต้นั้นเน้นที่เครื่องตี เช่น “ติดตังเหมือนลิงได้ตัง” หมายความว่า ลิงโลดเต้นเหมือนได้เสียงกลอง (ตุงแทนเสียงกลองโนรา) การเทียบเสียง ในการขับร้องของภาคใต้จะเทียบจากเครื่องตี คือ โหม่ง (ฆ้องคู่) เป็นสำคัญว่ามีเสียงใส กลมกลืนกับลีลาดนตรีเพียงใด จึงมีสำนวนว่า “เสียงเข้าโหม่ง” คือ มีเสียงประสานสัมพันธ์กลมกลืนกับความก้องกังวานของเสียงโหม่งหรือฆ้องคู่ตนเอง

3. วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภาคใต้มีทั้งชาวไทยพุทธ ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวไทยมุสลิม มีขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะชาวไทยมุสลิมจะได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากประเทศเพื่อนบ้านที่มีอาณาเขตติดต่อกับภาคใต้ ได้แก่ มาเลเซีย จุดแข็งของภาคใต้ คือชุมชนมีความเข้มแข็ง ซึ่งมาจากพื้นฐานความเข้มแข็งทางด้านศาสนา ชุมชนมีความสัมพันธ์และช่วยเหลือเกื้อกูลกันจนกลายเป็นพื้นที่ที่มีเครือข่ายสายใยทางสังคมที่แข็งแกร่ง ส่งผลให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ และศิลปวัฒนธรรมความบันเทิงของผู้คนในสังคมภาคใต้ มีความเจริญรุ่งเรืองและสืบทอดกันมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน

มรดกทางวัฒนธรรมอันเกิดจากการพัฒนา การปรับตัว ปรับวิถีชีวิตของคนในภาคใต้ที่ประกอบด้วยคนไทยและอีกหลายชาติพันธุ์ ที่อยู่ร่วมกันในคาบสมุทรมาลายูหรือแหลมมาลายู ทั้งเชื้อชาติ มาเลเซีย คนจีน คนมุสลิม และคนที่มาจากอินเดียฝ่ายใต้ ทั้งนี้กลุ่มชนที่มีจำนวนประชากรมากที่สุดคือไทยสยาม อิทธิพลร่องรอยทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการแพร่กระจายทางสังคม ส่งผลต่อวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ รวมถึงดนตรีพื้นบ้านของชาวใต้มีความแตกต่างกันตามถิ่นที่อยู่ ตามความเชื่อ เชื้อชาติ และศาสนา คติความเชื่อและความศรัทธาอันเนื่องมาจากศาสนา อันได้แก่ ศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาอิสลาม จึงส่งผลออกมาในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน

ธรรมนิธย์ นิคมรัตน์ (2565, 12 มกราคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไว้ว่า มีลักษณะเรียบง่าย มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากวัสดุใกล้ตัวซึ่งสันนิษฐานว่าดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมของภาคใต้น่าจะมาจากพวกเงาะชาวกะเหรี่ยงที่ใช้ไม้ไผ่ลำขนาดต่าง ๆ กัน ตัดออกมาเป็นท่อนสั้นบ้างยาวบ้างแล้ว ตัดปากของกระบอกไม้ไผ่ให้ตรงหรือเฉียงพร้อมกับหุ้มด้วยใบไม้หรือกาบของต้นพืช ใช้ตีประกอบการขับร้องและเต้นรำ จากนั้นก็ได้มีการพัฒนาเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ เช่น แตรระ กรับ ส่วนกลองชนิดต่าง ๆ เช่น รำมะนา ได้รับอิทธิพลมาจากชาวมลายู กลองโนราหรือกลองตุ๊ก ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรา ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย เป็นต้น

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ใช้บรรเลงประกอบการละเล่นหรือการแสดงต่าง ๆ ในปัจจุบัน เช่น การแสดงโนรา หนังตะลุง มีเครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่พื้นบ้าน ซอด้วง ซออู้ ทับ กลอง โหม่ง (ฆ้องคู่) ฉิ่ง และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่น ๆ นอกจากนี้ยังมีดนตรีประกอบการแสดงรื่องเงี้ยว ซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่ได้รับแบบอย่างมาจากการเต้นรำของชาวสเปนหรือโปรตุเกสตั้งแต่สมัยอยุธยา เครื่องดนตรีประกอบด้วย ไวโอลิน แอคคอร์เดียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ฆ้อง บางคณะเพิ่มกีตาร์หรือแมนโดลิน แทมบูรีน และมาราคัสเข้าไปด้วย ซึ่งดนตรีรื่องเงี้ยวนี้เป็นที่นิยมในหมู่ชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

ธงชัย สารอักษร (2565, 19 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ใช้ในการบรรเลงสำหรับประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุง อดีตใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นในการบรรเลง ลักษณะรูปทรงของเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้นก็มีความเรียบง่าย ชาวบ้านประดิษฐ์ขึ้นใช้เองภายในท้องถิ่น เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่พื้นบ้าน (ปี่โนรา หรือปี่หนังตะลุง) ทับ กลอง โหม่ง (ฆ้องคู่) และฉิ่ง ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงมีชื่อเรียกว่า “วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา”

ต่อมาภายหลังวัฒนธรรมตะวันตกโดยเฉพาะดนตรีสากล เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงโนราและหนังตะลุงในภาคใต้มากขึ้น ดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ทั้งสองประเภทยังคงมีการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์และความนิยมของคนในสังคมปัจจุบัน มีการพัฒนารูปแบบของวงดนตรี บทเพลงบรรเลง และนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสาน เกิดการพัฒนารูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านแนวใหม่มาปรับใช้ให้เท่าทันความเจริญทางสังคมและเทคโนโลยียุคปัจจุบัน โดยมีคณะหนึ่งพร้อมน้อย ตะลุงสากล หรือนายพร้อม บุญฤทธิ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) ปี พ.ศ. 2554 เป็นผู้ริเริ่มนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประมาณปี พ.ศ. 2525 สำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ซึ่งเรียกว่า “ตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “วงดนตรีตะลุงสากล” โดยมีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง เช่น กีตาร์ เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด กลองชุด และกลองทอมบ้า เป็นต้น

เชิง อาบู่ (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จากร่องรอยทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการแพร่กระจายทางสังคมในอดีต และส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน สรุปได้ว่า ความต่างวัฒนธรรมที่รับเข้ามานั้น อดีต ปู่ ย่า ตา ยาย เราได้รับมาจากต่างชาติ แต่เขาจะไม่ให้ชาติอื่นมากลืนความเป็นเราไปทั้งหมด เพราะความเป็นเราคือตัวตนที่แท้จริงที่จะต้องรักษาไว้และส่งต่อไปยังรุ่นลูกหลาน เช่น บทเพลงรื่องเงี้ยว ซึ่งอดีตบรรพบุรุษเราประดิษฐ์คิดขึ้นมา

จากบทเพลงและทำนองดนตรีของท้องถิ่นที่มีอยู่ในชีวิตประจำวัน ต่อมาเมื่อมีการทำมาค้าขายกับชาติตะวันตก การเล่นบทเพลงร้องเงิงได้ปรับเปลี่ยนเอาวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำเครื่องดนตรีมาใช้ประกอบการบรรเลงเพื่อเพิ่มสีสันในช่วงจังหวะและทำนองให้โดดเด่นขึ้น เช่น ไวโอลิน รำมะนา ซอ และมาราคัส เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่าวิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 กลุ่ม มีการพัฒนารูปแบบของเครื่องดนตรี วงดนตรี และเพลงบรรเลงจากอดีตจนถึงปัจจุบันมาตามลำดับ ซึ่งเกิดจากการได้รับอิทธิพลด้านวัฒนธรรมดนตรีมาจากดินแดนใกล้เคียงหลายเชื้อชาติ เกิดการผสมผสานเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นที่มีความแตกต่างจากภาคอื่น ๆ โดยเฉพาะในเรื่องของการนำเครื่องดนตรีเข้ามาผสมผสาน และบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ส่วนบทร้องเกิดจากชาวบ้านเป็นผู้สร้างและสืบทอดกันมาแบบปากต่อปาก โดยการจดจำบทเพลงเป็นคำร้องง่าย ๆ ที่เป็นเรื่องราวและวิถีชีวิตใกล้ตัวมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับสังคมปัจจุบัน

4. องค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

องค์ประกอบของดนตรีคือส่วนสำคัญในการก่อเกิดเป็นดนตรีขึ้นมา สำหรับในส่วนของคนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มิได้มีการกำหนดแสดงเป็นลายลักษณ์อักษรหรือไม่ได้มีการระบุไว้อย่างชัดเจนในภาพรวมขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การศึกษาค้นคว้าวิจัยจึงได้กำหนดจำแนกองค์ประกอบหลักของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหาตามขอบเขตการศึกษาออกได้เป็น 7 องค์ประกอบ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาผ่านกระบวนการสังเคราะห์เนื้อหาด้วยวิธีการบรรยายข้อค้นพบ และนำเสนอบทสรุปลักษณะภาพรวมองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ รายละเอียดดังนี้

4.1 วงดนตรี

การศึกษาค้นคว้าวิจัยแบ่งวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมบรรเลงอยู่ในปัจจุบันตามลักษณะภูมิประเทศของภาคใต้ ออกได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

4.1.1 วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นวงดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ทางภาคใต้ตอนบนปัจจุบันที่นิยมและยังคงบรรเลงอย่างแพร่หลาย ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินทำนองหลัก ซอด้วง หรือที่ชาวบ้านเรียกซออี และซอู้ ทำหน้าที่บรรเลงประสานทำนองเพลงให้เกิดความไพเราะ ส่วนเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ทับโนรา มี 2 ใบ เสียงต่างกันเล็กน้อย ใช้คนตีเพียงคนเดียวเป็นเครื่องตีที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในการกำกับทำรำโนรา ทำหน้าที่คุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนทำรำและทำนองเพลง กลองโนรา ทำหน้าที่ตีสอดรับและเสริมเน้นจังหวะลึรับกับเสียงทับ เน้นจังหวะหนัก โหม่ง/ฆ้องคู่ ฉิ่ง และแตระ ตีประกอบจังหวะให้เกิดความสมบูรณ์ วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง อดีตหนังตะลุงใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นในการประกอบการแสดงหนังตะลุง มีชื่อเรียกว่า “วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา” เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่พื้นบ้านภาคใต้ (ปี่หนังตะลุง) ทับหนังตะลุง กลองหนังตะลุง โหม่ง(ฆ้องคู่) และฉิ่ง ปัจจุบัน มีการพัฒนารูปแบบของเครื่องดนตรีบางชนิดจะเห็นได้จากการนำกลองตุ๊ก 3 ใบ เข้ามาใช้ใน

วงโนรา การนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสาน ซึ่งเรียกว่า “ตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” หรือ “วงดนตรีตะลุงสากล” โดยเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน เช่น กีตาร์ เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด กลองชุด และกลองทอมบ้า เป็นต้น



ภาพที่ 6 วงดนตรีบ้านภาคใต้ตอนบน
ที่มา: ผู้วิจัย

4.1.2 วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้รับความนิยมมากในกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะ 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล ปัจจุบันวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นที่นิยมและยังคงบรรเลงอย่างแพร่หลาย ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงร้องเงี้ยว ประกอบด้วยเครื่องดนตรี จำนวน 9 ชิ้น มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงแตกต่างกันออกไป ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของบทเพลงและสอดแทรกทำนองหลักหรือเสียงประสานกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในขณะบรรเลง แมนโดลิน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองหลัก พร้อมกันนั้นยังทำหน้าที่ในการเล่นคอร์ด แอคคอร์ดเตียน เป็นเครื่องดนตรีคอยบรรเลงเล่นคอร์ด หากแอคคอร์ดเตียนบรรเลงทำนองหลัก แมนโดลิน ทำหน้าที่เล่นคอร์ดแทน ฟลูต ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสาน รำมะนาใหญ่ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหลัก รำมะนาเล็ก ทำหน้าที่เป็นตัวขัดจังหวะ ฆ้อง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหนัก ส่วน แหมบูรีนและมาราคัส เป็นเครื่องประกอบจังหวะทำหน้าที่บรรเลงสอดแทรกให้จังหวะเกิดความสนุกสนานเร้าใจยิ่งขึ้น



ภาพที่ 7 วงดนตรีบ้านภาคใต้ตอนล่าง
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่เป็นตัวผลิตหรือทำให้เกิดเสียง ทำนอง และจังหวะ อันจะนำผลไปสู่บรรณการแห่งการแสดงและการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน กำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโนรา หนังตะลุง และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง กำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงรองเง็ง รายละเอียดดังนี้

4.2.1 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ตอบสนองความต้องการของผู้ชมด้านความบันเทิง และมีอัตลักษณ์โดดเด่น ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนรา ประกอบด้วย ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอด้วงพื้นบ้าน ซออู้พื้นบ้าน ทับโนรา กลองโนรา โหม่งโนรา (ฆ้องคู่) และฉิ่ง หากเป็นวงดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์จะใช้กลองตุ้ม 3 ใบ แทนกลองโนรา ส่วนวงดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงใช้ทับหนังตะลุงแทนทับโนรา นอกจากนี้วงดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันที่เรียกว่าวงตะลุงสากล มีการนำเครื่องดนตรีสากลบางชนิดเข้ามาผสม เช่น คีย์บอร์ด และกลองชุด เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ใช้ในการประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน และปัด ผู้วิจัยได้ศึกษาและนำเสนอรายละเอียดเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไว้ ตามลำดับดังนี้

1. ปี่พื้นบ้านภาคใต้



ภาพที่ 8 ปี่พื้นบ้านภาคใต้
ที่มา: ผู้วิจัย

ปี่พื้นบ้านภาคใต้ เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทเครื่องเป่าดำเนินทำนองมีความสำคัญในการเสริมเสียงสะกดใจผู้ชมให้เกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มหลงใหลในสำเนียงเพลง และส่งผ่านอารมณ์ให้ผู้แสดงร่ายรำด้วยลีลาที่อ่อนช้อย

ลักษณะเฉพาะปี่พื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วย เล่าปี่ ทำด้วยไม้มะม่วงคัน ไม้รักเขา ไม้สาวดำ หรือไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง เล่าปี่เจาะรู 6 รู เส้นผ่าศูนย์กลางของเล่าปี่มีขนาดไม่ต่ำกว่า 4 เซนติเมตร ความยาวตลอดเล่าปี่ ประมาณ 42 เซนติเมตร และกำพวดปี่ทำด้วยเงินหรือทองแดง ระดับเสียงมาตรฐานสากล (คีย์ F) ช่วงเสียงของปี่พื้นบ้านภาคใต้จะมีทั้งหมด 4 ระดับ คือ ช่วงเสียงระดับต่ำ คือเสียงที่ต่ำ ช่วงเสียงระดับกลาง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และที่ ช่วงเสียงระดับสูง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และที่และช่วงเสียงลูกยี่ว คือ เสียง โด และเสียงเร โดยใช้นิ้วเปิด-ปิด และใช้ระดับลมที่แตกต่างกันในการบังคับเสียง

2. ซอด้วงพื้นบ้าน



ภาพที่ 9 ซอด้วงพื้นบ้าน

ที่มา: ผู้วิจัย

ซอด้วงพื้นบ้าน เป็นภาษาถิ่นใต้ที่ชาวบ้านใช้เรียกชื่อเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประเภทเครื่องสี ซึ่งมีลักษณะรูปร่างคล้ายคลึงกับซอด้วงของทางภาคกลาง แต่กะโหลกซอและคันทวนจะใหญ่กว่า และแกะสลักลายเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงสอดประสานกับปี่ ลักษณะเสียงจะออกแหลม

ลักษณะเฉพาะ กระบอกซอ คันทวน ทำด้วยไม้ชิงชัน ไม้รักเขา ไม้สาวดำ หรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง ปลายทวนแกะสลักลวดลายตามแบบศิลปะพื้นบ้านส่วนใหญ่จะแกะเป็นหัวของสัตว์ตามตำนานความเชื่อ เช่น หัวงูใหญ่ มีสาย 2 สาย ลูกบิดทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับคันทวน กลึงปลายที่จับเป็นรูปดอกบัวตูมสัดส่วนสวยงาม ปรับระดับเสียงได้ ยาวประมาณ 6 นิ้ว จำนวน 2 อัน ตัวกระบอกซออี ยาวประมาณ 13 เซนติเมตรขึ้นหน้าซอด้วยหนังงูหรือหนังสังเคาะห์ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง คันชักทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับคันทวน ยาวประมาณ 75 เซนติเมตร หางม้าทำด้วยสายเอ็นเบอร์ 20 ไม่ต่ำกว่า 120 เส้นต่อ 1 พวง สายซอทำจากโลหะหรือสายลวด จำนวน 2 สาย ทาแล็คเกอร์ชักเงาเพื่อความสวยงามตลอดทั้งคัน

3. ซออุ้พื้นบ้าน



ภาพที่ 10 ซออุ้พื้นบ้าน
ที่มา: ผู้วิจัย

ซออุ้พื้นบ้าน เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประเภทเครื่องสี ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุง มีลักษณะคล้ายซออุ้ของภาคกลาง ต่างกันตรงคันทวน โดยคันทวนของซออุ้พื้นบ้านภาคใต้ นิยมแกะเป็นลวดลายของหัวสัตว์ตามความเชื่อ เช่น พญานาคหรือนกฟักกะ ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงผสมผสานกับปี่ เสียงจะออกทุ้มและนุ่มนวล เกิดการประสานเสียงดนตรีอย่างไพเราะกลมกลืน

ลักษณะเฉพาะ รูปทรงตามแบบซออุ้พื้นบ้านของภาคใต้ คันทวนทำด้วยไม้ชิงชัน ไม้รักเขา ไม้สาวดำ ไม้มะม่วงคัน หรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงแกะสลักลวดลายตามแบบศิลปะพื้นบ้านภาคใต้ ลูกบิดทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับคันทวน กลึงกลมได้สัดส่วนสวยงามปรับระดับเสียงได้ ความยาวประมาณ 6 นิ้ว จำนวน 2 อัน กะโหลกซอทำจากกะลามะพร้าวผ่าซีกแกะสลักลวดลาย มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 เซนติเมตร ขึ้นหน้าด้วยหนังวัวหรือหนังสัตว์ชนิดอื่นที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง และ คันชักทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับคันทวน ยาวประมาณ 75 เซนติเมตร หางม้าทำด้วยสายเอ็นเบอร์ 20 ประมาณ 120 เส้น ต่อ 1 พวง สายซอทำจากโลหะหรือลวด จำนวน 2 สาย ทาแล็คเกอร์ชักเงาตลอดทั้งคัน

4. ทับโนรา



ภาพที่ 11 ทับโนรา
ที่มา: ผู้วิจัย

ทับโนรา เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญยิ่ง ในการทำหน้าที่ควบคุมและเน้นจังหวะหน้าทับเพื่อส่งสัญญาณให้ผู้แสดงเปลี่ยนกระบวนท่ารำ และเสริมความเข้มข้นหลังในการแสดงโนราให้ดียิ่งขึ้น ทับโนราจะมี 2 ใบ เสียงทุ้มหนึ่งใบ เรียกว่า “ลูกเทิง” ส่วนอีกใบจะมีเสียงแหลมเรียกว่า “ลูกฉับ” ทั้งนี้ชื่อที่ใช้เรียกมาจากเสียงดังที่เกิดขึ้นในขณะตีทับ

ลักษณะเฉพาะ ทับโนรา มีจำนวน 2 ใบ ขนาดและรูปทรงเท่ากัน ใช้เชือกผูกยึดติดกันในขณะที่บรรเลง หุ่นทำด้วยไม้ขนุนหรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง ยาวไม่ต่ำกว่า 16 นิ้ว ทาแล็คเกอร์ชักเงาตลอดทั้งใบ หุ้มหนังหน้าเดียวด้วยหนังค่างหรือหนังสัตว์ประเภทอื่น เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว และคิ้ว 1 นิ้ว และสายโยงแรงเสียงทำด้วยด้ายดิบขั้วเกลียว หรือสายเอ็นเบอร์ 140

5. กลองโนรา



ภาพที่ 12 กลองโนรา

ที่มา: ผู้วิจัย

กลองโนรา เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะทับ หุ่นกลองมีรูปทรงคล้ายกับกลองทัด แต่มีขนาดเล็กกว่า นอกจากใช้ประกอบการแสดงแล้ว ยังใช้เป็นเครื่องตีให้สัญญาณการระสังคัสต์สิทธิ์ระหว่างเดินทาง

ลักษณะเฉพาะ หุ่นกลองทำด้วยไม้ขนุนหรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่นที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงมีความยาวประมาณ 32 เซนติเมตร ทาแล็คเกอร์ชักเงาตลอดทั้งใบ หน้ากลองหุ้มหนังทั้งสองหน้าด้วยหนังวัว หรือหนังสัตว์อื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 24 เซนติเมตร ขากลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งจำนวน 2 ขา ยึดติดกับตัวกลอง หมุดกลองทำด้วยโลหะหรือลูกสักไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็ง และไม้ตีทำด้วยไม้เนื้อแข็งกลึงอย่างดี จำนวน 1 คู่

6. โหม่งโนรา/ฆ้องคู่, ฉิ่ง



ภาพที่ 13 โหม่งโนรา/ฆ้องคู่, ฉิ่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

โหม่งโนรา หรือฆ้องคู่ ชาวใต้เรียกตามเสียงที่เกิดจากการตีว่า“โหม่ง”เป็นเครื่องดนตรีที่มีส่วนสำคัญในการขับบท ทั้งในด้านการให้เสียงและให้จังหวะ เพราะโนราต้องร้องบทให้กลมกลืนกับเสียงโหม่ง ซึ่งมีเสียง 2 ระดับ คือ เสียงทุ้มและเสียงแหลม โดยจะยึดเสียงแหลมเป็นสิ่งสำคัญ เรียกว่าเสียงเข้าโหม่ง ส่วนฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อการขับบทของโนราเช่นเดียวกัน ผู้ที่ตีฉิ่งต้องพยายามตีให้ลงกับจังหวะที่ขับบท ซึ่งในการบรรเลงเครื่องดนตรีโนรา ฉิ่งผูกติดกับรางโหม่งและใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว

ลักษณะเฉพาะ ลูกฆ้องหรือลูกโหม่งทำด้วยทองเหลืองลงหิน จำนวน 2 ลูก ระดับเสียง ซอล และระดับเสียง เร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 - 16 เซนติเมตร รางทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สาวดำ ไม้ตาล หรือไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง รางแบ่งเป็น 2 ห้อง มีฝาเปิด-ปิดได้ โดยใช้บานพับ ด้านข้างฉลุตลอดยาว ฝารางเจาะรูขนาดปุมลูกโหม่ง 2 รู ส่วนไม้ตีจะกลึงด้วยไม้เนื้อแข็งใช้เส้นยางพาราหรือด้ายดิบหุ้มพันเพื่อให้มีเสียงนุ่มเวลาตี ฉิ่ง ทำด้วยโลหะทองเหลืองลงหิน ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางไม่น้อยกว่า 6 เซนติเมตร

7. กลองตุ๊ก



ภาพที่ 14 กลองตุ๊ก
ที่มา: ผู้วิจัย

กลองตุ๊ก เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะทับ หุ่นกลองมีรูปทรงคล้ายกับกลองทัดแต่มีขนาดเล็กกว่า กลองตุ๊ก 1 ชุด ประกอบด้วย กลองจำนวน 3 ใบ เสียงและขนาดของหุ่นกลองไล่จากสูงไปหาต่ำ ลักษณะเฉพาะ หุ่นกลองทำด้วยไม้ขนุนหรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่นที่ ทาแล็คเกอร์ชักเงาอย่างดีตลอดทั้งใบ หน้ากลองหุ้มหนังทั้งสองหน้า ด้วยหนังวัวหรือหนังสัตว์ชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง ใบที่ 1 (เสียงสูง) มีความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 16 เซนติเมตร ใบที่ 2 (เสียงกลาง) มีความยาวประมาณ 26 เซนติเมตร มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร ใบที่ 3 (เสียงต่ำ) มีความยาวประมาณ 32 เซนติเมตร มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 24 เซนติเมตร ขากลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งจำนวน 2 ขายึดติดกับตัวกลอง และหมุดกลองทำด้วยโลหะหรือลูกสักไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็ง

8. ทับหนังตะลุง



ภาพที่ 15 ทับหนังตะลุง
ที่มา: ผู้วิจัย

ทับหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ มีลักษณะคล้ายกับทับโนรา แต่มีขนาดเล็กกว่า ตัวหุ่นทับทำจากไม้เนื้อแข็งชุดเป็นกระพุ้ง ซึ่งหน้าด้วยหนังสัตว์ เช่น หนังวัว หนังค่าง ส่วนปลายจะทำเป็นปากลำโพงมีขอบ หน้าทับมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร และมีความยาวประมาณ 46 เซนติเมตร ทับจะตีเป็นคู่ มีเสียงแหลม 1 ใบ และเสียงทุ้ม 1 ใบ

9. คีย์บอร์ด



ภาพที่ 16 คีย์บอร์ด
ที่มา: ผู้วิจัย

คีย์บอร์ด เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญไม่น้อยไปกว่าเครื่องดนตรีสากลชิ้นอื่น ๆ ในวงดนตรีตะลุงสากล มีการนำเข้ามาผสมในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อม ๆ กับกีตาร์ และเบสไฟฟ้า ประมาณปี พ.ศ. 2525 โดยคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เช่นเดียวกัน มีหน้าที่ควบคุมทั้งซาวด์และจังหวะรวมไปถึงการประสานกับเพื่อนร่วมวงทั้งกีตาร์ เบสไฟฟ้า และปี่ (ไชแสง ศุขะวัฒนะ, 2541, น.48) ได้กล่าวถึง ลักษณะของคีย์บอร์ด ไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกเช่นกัน ลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มนี้คือมีลิ้นนิ้วสำหรับกดเพื่อปรับเปลี่ยนระดับเสียงดนตรี เรียกว่า “คีย์ (Key)” เครื่องดนตรีที่ใช้คีย์แต่ละชนิดมีจำนวนคีย์ไม่เท่ากัน โดยปกติสีของคีย์จะเป็นสีขาวดำ คีย์สีดำโผล่สูงขึ้นมา มากกว่าคีย์สีขาวลักษณะเป็นเครื่องอิเล็กทรอนิกส์ เกิดเสียงด้วยการใช้ไฟฟ้า มีระดับเสียงตั้งแต่เสียงต่ำไปจนถึงเสียงสูง มีลูกเล่นมากมาย เช่น สามารถทำเลียนเสียงต่าง ๆ ได้ เช่น เสียงที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติ และเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้น

10. กลองชุด



ภาพที่ 17 กลองชุด
ที่มา: ผู้วิจัย

กลองชุด ทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักที่สอดประสานควบคู่ไปกับกลองหนังตะลุง และ คอยส่งจังหวะให้บทเพลงมีความหนักแน่นขึ้น นำเข้ามาผสมในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อม ๆ กับกีตาร์ เบสไฟฟ้า และคีย์บอร์ด ประมาณปี พ.ศ. 2525 โดยคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากลเช่นเดียวกัน การนำ กลองชุดมาผสมในวงดนตรีพื้นบ้าน ส่งผลให้ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงมีความหลากหลายของ จังหวะหน้าทับยิ่งขึ้น ทำนองดนตรีกระชับ สนุกสนาน เร้าใจเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมผู้ฟัง (ไขแสง ศุขะวัฒน์, 2541, น. 49) ได้กล่าวถึง ลักษณะของกลองชุด ไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก จัดอยู่ในประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะของวง กลองชุดจะประกอบไปด้วยกลองใหญ่ กลองสะเนอร์ ฉาบ 1-2 ใบ กลองทอม 2 ลูก ไฮแฮท 1 คู่ พร้อมทั้งเพิ่มเครื่องกระทบอื่น ๆ เข้าด้วย เช่น คาวเบล เป็นต้น ส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองชุดส่วนใหญ่จะทำจากอลูมิเนียมหรือเหล็ก

11. โพน

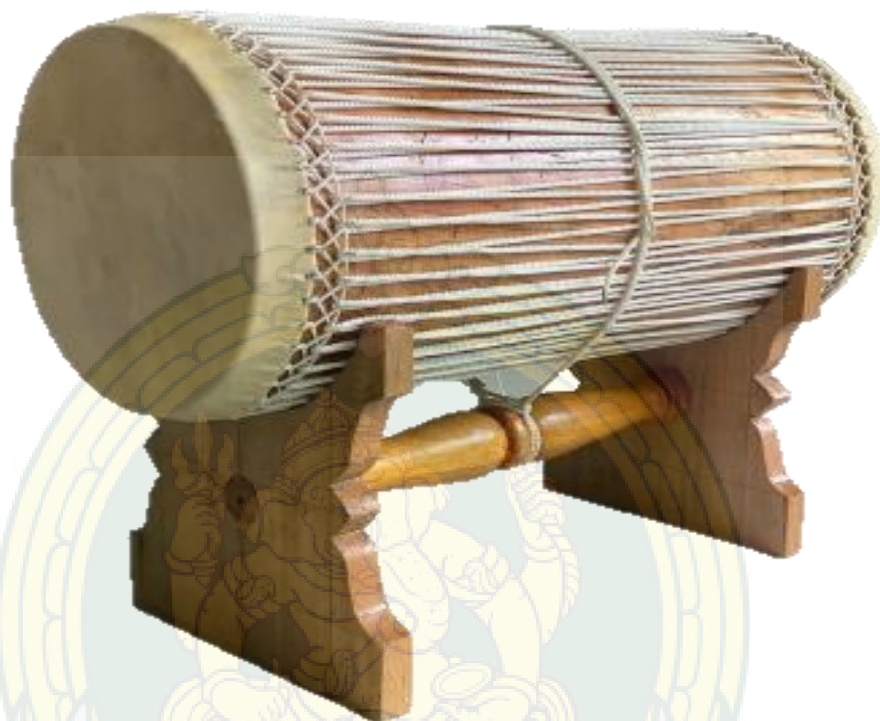


ภาพที่ 18 โพน

ที่มา: ผู้วิจัย

โพน เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีรูปร่างคล้ายกลองทัด จัดอยู่ในประเภทเครื่องดนตรีให้จังหวะ หุ่นโพน ทำด้วยไม้ตาลหรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง หน้ากลองหุ้มหนังทั้งสองหน้าด้วยหนังควาย ขาโพนทำด้วยไม้เนื้อแข็งจำนวน 3 ขา ลูกสักหรือหมุดกลองทำด้วยไม้ไผ่ตง ไม้ไท่ หรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ โพนที่นิยมใช้ดีในปัจจุบันมี 3 ขนาด ได้แก่ โพนขนาดเล็ก โพนขนาดกลาง และโพนขนาดใหญ่

12. ปัด



ภาพที่ 19 ปัด

ที่มา: ผู้วิจัย

ปัด หรือโพนปัด เป็นกลองขึ้นด้วยหนังทั้ง 2 หน้า มีเท้ารองหุ่นกลอง รูปร่างลักษณะของปัด คล้ายคลึงกับตะโพนแต่หุ่นตะโพนมีรูปหัวสอบท้ายสอบมากกว่า ภายในของหุ่นปัดเจาะเป็นรูปกรวยทั้งสองด้านให้กันกรวยทะลุไปบรรจบกันมีความยาวประมาณ 50 เซนติเมตร หน้าหนึ่งของปัดโตกว่าอีกหน้าหนึ่งเพียงเล็กน้อย เดิมนิยมร้อยโยงด้วยสายหนังหรือเชือกหวายแต่ในปัจจุบันร้อยโยงด้วยเชือกไนลอน หุ่นปัดทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ไม้หิย ไม้ตะเคียน และไม้หลุมพอ เป็นต้น ขึ้นหนังหน้ากลองทั้ง 2 หน้าด้วยหนังค่าง หรือหนังสัตว์ชนิดอื่นที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง

4.2.2 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่นิยมในปัจจุบันเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงร้องเงี้ยว ประกอบด้วย ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ข้อง แหมบูรีน และมาราคัส ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่ใช้ในการประชันขันแข่ง ได้แก่ บานอ และกรือโต๊ะ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงรายละเอียดเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไว้ ดังนี้

1. ไวโอลิน



ภาพที่ 20 ไวโอลิน

ที่มา: ผู้วิจัย

ไวโอลิน (Violin) คันหนึ่ง ๆ ประกอบด้วยแผ่นไม้หลายชิ้นแต่ละชิ้นเลือกมาจากไม้ชนิดต่าง ๆ กันตามความเหมาะสมที่จะนำมาทำเป็นส่วนต่างๆ ของซอหรือตัวไวโอลิน ด้านหน้าของซอใช้ไม้บรูซ ซึ่งเป็นไม้เนื้ออ่อนลายละเอียด ด้านหลังใช้ไม้เมเปิ้ล ไวโอลินประกอบด้วยสาย 4 สาย แต่ละสายเทียบเสียงต่างกัน 5 เพอร์เฟกต์ คือ เสียง G-D-A-E สายต่ำสุดเทียบเสียง G ต่ำถัดจาก Middle C สายทั้งสี่มีความยาวเท่ากัน แต่ระดับเสียงแตกต่างกัน ตามขนาดมาตรฐานจะมีความยาวทั้งสิ้น 23.5 นิ้ว คันซอกยาว 29 นิ้ว ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นท่วงทำนอง (Melodic Instrument) มีเสียงแหลมสดใสถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี ถ้าต้องการจะเล่นให้เสียงหวานเศร้าก็ทำได้โดยการใช้เทคนิคการเล่นแบบต่าง ๆ

2. แมนโดลิน



ภาพที่ 21 แมนโดลิน
ที่มา: ผู้วิจัย

แมนโดลิน (Mandolin) เป็นเครื่องดนตรีตระกูลลูท มีสาย 4 คู่ (7 สาย) หรือ 6 คู่ (12 สาย) ตั้งเสียงเท่ากันเป็นคู่ มีลูกบิดคล้ายกีตาร์ใช้ในการตั้งเสียง และมีนม (Feat) รองรับสาย เวลาเล่นจะใช้นิ้วมือซ้ายจับตัวแมนโดลินและใช้มือขวาดีด ลักษณะการดีดคล้ายการดีดกีตาร์โดยใช้ปิ๊ก (Pick) เสียงที่เกิดจากแมนโดลินมีความไพเราะเป็นเสียงที่มีคุณภาพ เราอารมณ์ได้ดี โดยเฉพาะอารมณ์โศกเศร้าเกี่ยวกับความรัก แมนโดลินมีถิ่นกำเนิดที่ประเทศอิตาลี เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอิตาลีนิยมกับแพร่หลาย ในปี ค.ศ. 1713 ได้มีผู้นำเอาแมนโดลินมาเล่นผสมในวงคอนเสิร์ตในประเทศอังกฤษ

3. แอคคอร์ดียัน



ภาพที่ 22 แอคคอร์ดียัน

ที่มา: ผู้วิจัย

แอคคอร์ดียัน (Accordion) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้วเช่นเดียวกับบอร์แกนลิน เสียงของแอคคอร์ดียันเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่องอันเนื่องมาจากการเข้าออกของลม ซึ่งต้องอาศัยผู้เล่นสูบลมเข้าออก โดยผ่านหนังที่พับกันเป็นรอยจีบคอยช่วยสูบลมเข้า-ออก เมื่อกลลิ้มนิ้วให้ลมออกตรงกับลิ้นใดก็จะทำให้เกิดเสียงที่ต้องการนั้นขึ้นได้ ลิ้มนิ้วจากหีบเพลงชักมีสองลักษณะคือเป็นแผ่นยาว ๆ เหมือนของเปียโน อีกลักษณะหนึ่งเป็นปุ่มแบบกระดุม แอคคอร์ดียันมีหลายขนาด เช่น ขนาด 25 ลิ้มนิ้ว 12 เบส ขนาด 37 ลิ้มนิ้ว 70 เบส ขนาดใหญ่ที่นิยมเล่นกันทั่วไป คือ ขนาด 41 ลิ้มนิ้ว 120 เบส และยังมีปุ่มปรับเสียงเปลี่ยนระดับเสียงติดอยู่ทางขวาอีกหลายปุ่ม ทางซ้ายอาจจะ มีช่องปรับเสียงความดังค่อย ซึ่งปิดได้อีก 3-4 ช่อง

4. รำมะนาใหญ่



ภาพที่ 23 รำมะนาใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย

รำมะนาใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ มีบทบาทในการแสดงร้องเงี้ยว รำมะนาใหญ่ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะหน้าทับหลัก หรือยืนจังหวะหนัก ผู้ตีรำมะนาต้องควบคุมแนวเพลง และเข้าใจในกระบวนการทำรำของชุดการแสดง เช่น การแสดงร้องเงี้ยว ผู้ตีรำมะนาเป็นผู้มีบทบาทในการกำกับจังหวะให้ผู้แสดงเต้นอย่างพร้อมเพรียง และโซวลีลาทำรำแบบต่าง ๆ ได้อย่างสวยงามอ่อนช้อย

คุณลักษณะเฉพาะรำมะนาใหญ่ ตัวหุ่นชุดและกลึงด้วยไม้ขนุน หรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่น ๆ มีความยาวประมาณ 17 เซนติเมตร ทาเล็คเกอร์ชักเงาอย่างดีตลอดทั้งใบ หน้ากลองจะหุ้มหนังหน้าเดียวด้วย หนังแพะ หนังวัว หรือหนังสังเคราะห์อื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 30-36 เซนติเมตร ความยาวของค้ำกลอง 1 นิ้ว ใช้สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหวาย หรือด้ายดิบข้วนเกลียว หรือเอ็นเบอร์ 140 ขึ้นเสียงโดยใช้เส้นหวายจำนวน 1 เส้นสอดตามแนวด้านในระหว่างหนังหน้ากลองกับขอบหุ่นกลองในลักษณะวงกลม และอัดด้วยลิ่มไม้บริเวณระหว่างขอบนอกของหุ่นกลองกับหวายโยงเร่งเสียง

5. รำมะนาเล็ก



ภาพที่ 24 รำมะนาเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

รำมะนาเล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะหน้าทับย่อยสอดแทรกและส่งจังหวะหรือขัดจังหวะหนัก ในการแสดงรณรงค์เงี้ยวเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะที่มีความสำคัญ โดยรำมะนาเล็กจะตีสอดรับกับรำมะนาใหญ่ ทำให้เกิดลีลาจังหวะแบบต่าง ๆ รำมะนาเล็กจึงเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีความสำคัญเช่นเดียวกับรำมะนาใหญ่

คุณลักษณะเฉพาะรำมะนาเล็ก ตัวหุ่นชุดและกลึงด้วยไม้ขนุน หรือไม้ชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง ตัวหุ่นรำมะนาเล็กมีความยาวประมาณ 12 เซนติเมตร ทาเล็คเกอร์ชักเงาอย่างดีตลอดทั้งใบ หน้ากลองหุ้มหนังหน้าเดียวด้วยหนังแพะ หนังวัว หรือหนังสังเคราะห์อื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียง หน้ากลองรำมะนาเล็ก มีความกว้างเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 16-20 เซนติเมตร และความยาวของขอบคิ้ว 1 นิ้ว สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหวาย หรือด้ายดิบขั้วเกลียว หรือเอ็นเบอร์ 140 วิธีการขึ้นเสียงจะใช้วิธีเดียวกันกับการขึ้นเสียงของรำมะนาใหญ่

6. ฆ้อง



ภาพที่ 25 ฆ้อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ฆ้อง หรือโหม่งมุสลิม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำหน้าที่กำกับจังหวะ หนักเพื่อให้จังหวะมีความหนักแน่นชัดเจนมากขึ้น ผู้ตีรองเง้งจะฟังจังหวะหลักจากเสียงฆ้องทำให้ จังหวะของการเต้นมีความพร้อมเพรียง และความสวยงาม

คุณลักษณะเฉพาะของฆ้อง หรือโหม่งมุสลิม ลูกฆ้องทำด้วยโลหะหรือทองเหลืองรมดำ มีเสียงดัง กังวาน เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 45 เซนติเมตร ขาตั้งสำหรับแขวนลูกฆ้อง ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง แกะสลัก ฉลุลงลายแบบศิลปะชาวไทยมุสลิม สามารถแยกถอดประกอบได้ 4 ส่วน (กระจัง 1 ขาตั้ง 3) ขาตั้งกระจังโหม่ง มีความสูงประมาณ 60 เซนติเมตร ทาแล็คเกอร์ชักเงาอย่างดีตลอดทั้งขา ไม้ตีฆ้องด้ามทำจากไม้เนื้อแข็ง กลึงรูปทรงสวยงาม ตรงส่วนปลายพันด้วยเส้นยางพาราหรือผ้าบุนวม

7. แทมบูรีน



ภาพที่ 26 แทมบูรีน

ที่มา: ผู้วิจัย

แทมบูรีน (Tamborin) เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้ตีกระทบจังหวะ ประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลองขนาดเล็กประมาณ 10 นิ้ว ขอบอาจทำด้วยไม้ พลาสติก หรือโลหะรอบ ๆ ขอบ ติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกระพรวนเป็นระยะ ใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือส้นเข่าให้เกิดเสียงดังกรู๊งกริ้ง เพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน

8. มาราคัส

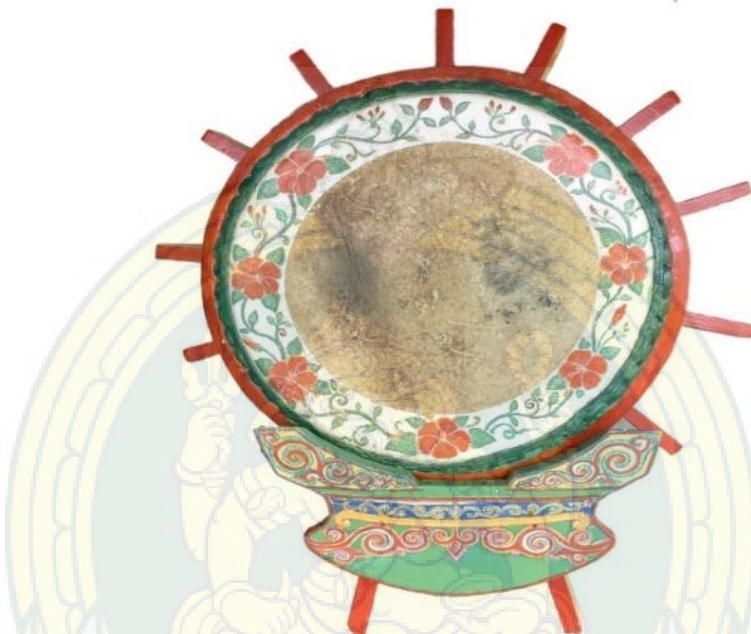


ภาพที่ 27 มาราคัส

ที่มา: ผู้วิจัย

มาราคัส (Maracas) เรียกชื่ออีกอย่างว่า “โซนาจารย์” มลายูเรียกว่าลูกซัดหรือแซ็ค เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้เขย่ากระทบจังหวะ มาราคัสเกิดในอเมริกาใต้ ลักษณะดั้งเดิมเป็นผลน้ำเต้าแห้ง ข้างในมีเม็ดน้ำเต้า ตามปกตินิยมเล่นกัน 2 ใบ เขย่าสลับกัน ในปัจจุบันใช้วัสดุทำจากไม้หรือพลาสติก เลียนแบบคล้ายลูกน้ำเต้า ข้างในใส่สิ่งที่เกิดเสียงคล้ายกับเมล็ดน้ำเต้า เช่น เมล็ดถั่ว กรวด หิน เป็นต้น

9. บานอ



ภาพที่ 28 บานอ

ที่มา: ผู้วิจัย

บานอ เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ คำว่า “บานอ” มาจากภาษา馬來เซีย “รือบานอ” เป็นกลองขนาดใหญ่ที่พัฒนามาจาก กลองเตาะตุ้ ซึ่งเป็นของชาวนครเมกา ในสมัยโบราณ ได้รับอิทธิพลมาจากรัฐกลันตัน เดิมทีเด็กเลี้ยงวัวใช้ในการตีเพื่อนำวัวกลับบ้าน หรือนัดหมาย เรียกมารวมตัวกันที่หนึ่งใด ปัจจุบันได้วิวัฒนาการมาเรื่อย ๆ จนเล่นเป็นรูปแบบ และมีกติกาใช้ในการละเล่นประชันเสียงเพื่อการแข่งขันในประเทศไทยบริเวณพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ บานอเป็นกลองขนาดใหญ่ ตัวหุ่นกลองชุดและกลึงด้วยไม้หลุมพอ หรือไม้เนื้อแข็งชนิดอื่นๆ ที่มีคุณภาพใกล้เคียงยาวประมาณ 50 - 60 เซนติเมตร ทาสีน้ำมันตามเนื้อไม้ตลอดทั้งใบ หน้ากลองหุ้มหนังหน้าเดียวด้วยหนังวัวหรือหนังสัตว์ชนิดอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงมีเส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 50 - 70 เซนติเมตร และความยาวของคิ้ว 3 นิ้ว สายโยงแรงเสียงทำด้วยหวาย หรือเชือกข้วน มีลิมยาวประมาณ 20 - 24 นิ้ว จำนวน 16 - 20 อัน สำหรับขึ้นเสียง หน้ากลองเขียนลวดลายศิลปะชาวไทยมุสลิมลักษณะคล้ายกับลายเรือกอและ ขากลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งกลึงอย่างดี ไม้ตักกลึงจากไม้เนื้อแข็งปลายไม้ถักด้วยด้ายข้วน

10. กรือโตะ



ภาพที่ 29 กรือโตะ
ที่มา: ผู้วิจัย

กรือโตะ ทำจากไม้เนื้อแข็ง ส่วนแรกเรียกว่าตัวกรือโตะ โดยนำไม้เป็นท่อนมาขุดเป็นหลุม เหมือนครกตำข้าว ปากหลุมด้านบนประกอบด้วยแผ่นไม้หนาทั้งแผ่น มีเสาหลักกันแผ่นเดือว์ 4 เสา กลึงด้วยไม้เนื้อแข็ง รูปทรงดอกบัวตูม สัดส่วนสวยงาม โดยขุดให้ส่วนปากแคบตรงกลางขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางไม่ต่ำกว่า 16 นิ้ว ตัวหุ่นกรือโตะสูงประมาณ 70 เซนติเมตร ส่วนนี้เรียกว่า “ตาแป” ส่วนที่สองคือ “เดือว์” หรือใบ เป็นแผ่นไม้ที่ใช้วางพาดบนปาก “ตาแป” มีความยาวประมาณ 2 - 3 ฟุต กว้างประมาณ 6 - 8 นิ้ว และส่วนที่สามคือไม้ตี มีลักษณะเหมือนไม้ตีฆ้อง ส่วนปลายนั้นมัดด้วยเส้นยางพารา เสียงของกรือโตะ เกิดจากการตีแผ่นไม้ที่วางบนตาแปจะมีลักษณะเป็นเสียงก้องกังวาน

4.3 จังหวะหน้าทับ

จังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีปรากฏอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แต่ละประเภทอย่างหลากหลาย ผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มหลักเพื่อการศึกษาในครั้งนี้ออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

4.3.1 จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน

จังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จากการสัมภาษณ์อำนาจ นุ่นเอียด (2565, 12 มีนาคม, สัมภาษณ์) จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ปัจจุบันพบมีการใช้ลักษณะจังหวะ 4 รูปแบบ คือ

1) การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการดำเนินจังหวะของทับและกลอง ในรูปแบบต่างๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้ เกิดกระสวนจังหวะ วนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ

2) การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบการบรรเลงจังหวะทับและกลอง ให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะมาจากจังหวะหน้าทับหลัก ทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่นในการบรรเลงจังหวะตำเหิน และขั้นตอนการบรรเลงจังหวะทับประกอบการขับบทกลอนแปด เป็นต้น

3) การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ ส่วนใหญ่จะพบในการขับบทเฉพาะของการแสดงโนรา หรือการเชิดรูปเฉพาะ ของการแสดงหนังตะลุง จังหวะหน้าทับที่พบมีลักษณะจังหวะเฉพาะตัว ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จะมีลักษณะใกล้เคียงกับการบรรเลงหน้าทับเฉพาะของวงดนตรีไทย

4) การใช้จังหวะขัด จังหวะขัดที่พบในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มักเกิดในรูปแบบของโน้ตที่จังหวะเบาถูกโยกเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก ทำให้ขัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว ส่วนใหญ่ทับจะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงขัดจังหวะ ใช้บรรเลงในขั้นตอนการรำนาดชำนาดเร็ว การแสดงโนรา นอกจากนี้พบในขั้นตอนการเชิดหนังตะลุงเดินโค ขวิดโค การขับกลอนกบเต็น และการขับกลอนสี่ เป็นต้น

จังหวะหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราหรือหนังตะลุง เป็นหน้าทับที่มีการสืบทอดมาแต่โบราณ มีจังหวะที่กระชับ หนักแน่น ซึ่งครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ยึดถือเป็นแบบแผนในการบรรเลงตลอดมา จังหวะหน้าทับที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ได้แก่ หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับเสมอเครื่อง หน้าทับกลอนหนึ่ง หน้าทับถอนบท หน้าทับนาคช้า หน้าทับกลอนลอดโหม่ง หน้าทับกลอนกบเต็น หน้าทับจับระบำ หน้าทับเชิดเครื่อง หน้าทับเพลงโค และหน้าทับลงเครื่อง

การบันทึกโน้ตจังหวะหน้าทับผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรีสำหรับบันทึก ดังนี้ ทับโนรา แทนสัญลักษณ์ด้วยเสียง เสียง “ปะ, เทิง, ทิด, และตึก” กลองตุ๊ก 3 ใบ เสียงสูง ใช้สัญลักษณ์ “ต” เสียงกลาง ใช้สัญลักษณ์ “ด” และเสียงต่ำ ใช้สัญลักษณ์ “ตุ” และฆ้องคู่ เสียงสูง ใช้สัญลักษณ์ “โหม่ง” ฆ้องคู่เสียงต่ำ ใช้สัญลักษณ์ “ทุ้ม” จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนรายละเอียดดังนี้

	1.หน้าทับขึ้นเครื่อง							
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	- - - -	- - - -	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	- - - -	- - - -	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - - เทิง	- - - -	- เทิง - -	- - เทิง เทิง	--- ป๊ะ	--- เทิง
กลอง	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - -	- - - -	- ต - ต	- - - -
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

	2.หน้าทับเสมอเครื่อง							
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เทิง	--- เทิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เทิง	--- เทิง
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- ป๊ะ-ป๊ะ	- ป๊ะ-ป๊ะ	--- เทิง	--- เทิง	- ป๊ะ-ป๊ะ	- ป๊ะ-ป๊ะ	--- เทิง	--- เทิง
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

	3.หน้าทับกลอนหนัง							
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ - -
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	- ทุ่ม - -
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ - -

	11.หน้าทับลงเครื่อง							
ทับ	-- ปะ ปะ	- - - ปะ	--- เิง	- - - -	-เิง --	--เิง เิง	--- ปะ	--- เิง
กลอง	--- ต	- ต --	- ต --	- ต - ต	----	----	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- - - -	- ปะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก	- - - -	- ปะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก
กลอง	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- - - -	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	- - - ตึก	--- เิง	- - - ตึก	--- เิง
กลอง	ตตตต	ตตตต	ตตตต	ตตตต	--- ต	- - - -	--- ต	- - - -
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- - - -	- - - ปะ	- - - ปะ	- - - เิง	- - - -	- - - เิง	- - - ปะ	- - - ปะ
กลอง	- - - ต	- ต --	- ต --	- ต - ต	--- ต	- ต --	- ต --	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- - - -	- - - เิง	- - - เิง	- - - เิง	- - - ปะ	- - - ปะ	- - - -	- ปะ - ปะ
กลอง	- - - ต	- ต --	- ต --	- ต - ต	--- ต	- ต --	- ต --	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

4.3.2 จังหวะหน้าทับสำหรับประชันขันแข่ง กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน

จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประเภทประชันขันแข่งที่มีความโดดเด่น ได้แก่ จังหวะการประชันโพน และปี่ ซึ่งลักษณะของการบรรเลงจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีประเภทประชันขันแข่งนี้ ไม่มีความสลับซับซ้อนมากนัก ส่วนใหญ่จะเน้นการบรรเลงหรือการตีกลองให้เกิดพลังเสียงดังมากกว่าลีลาจังหวะ ด้วยวิธีการตีสอดประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ที่มีระดับเสียงสูง-ต่ำ แตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงสูงจะตีจังหวะขัด ส่วนเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงต่ำจะตีจังหวะยืน สอดรับผสมผสานกันไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แยกรายละเอียดนำเสนอ ดังนี้

จังหวะประชันโพน

โพนเสียงสูง

- - ^{สูง} ตึง ^{สูง} ตึง	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -	- - ^{สูง} ตึง ^{สูง} ตึง	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -
---	--------------------------	--------------------------	--------------------------	---	--------------------------	--------------------------	--------------------------

โพนเสียงต่ำ

- - - -	- - - ท้อม	- - - ท้อม	- - - ท้อม	- - - -	- - - ท้อม	- - - ท้อม	- - - ท้อม
---------	------------	------------	------------	---------	------------	------------	------------

โพนเสียงสูง

- - ^{สูง} ตึง ^{สูง} ตึง	- - - -	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -	- - ^{สูง} ตึง ^{สูง} ตึง	- - - -	- ^{สูง} ตึง - -	- ^{สูง} ตึง - -
---	---------	--------------------------	--------------------------	---	---------	--------------------------	--------------------------

โพนเสียงต่ำ

- - - -	- ท้อม-ท้อม	- - - ท้อม	- - - ท้อม	- - - -	- ท้อม-ท้อม	- - - ท้อม	- - - ท้อม
---------	-------------	------------	------------	---------	-------------	------------	------------

จังหวะประชันปัด

- ปะ - ผึง	- ปะ - ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง
------------	------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

- ปะ - ผึง	- ปะ - ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง
------------	------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

- ปะ - ผึง	- ปะ - ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง
------------	------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

- ปะ - ผึง	- ปะ - ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง	- ผึง ปะ ผึง	- ปะ ผึง ผึง
------------	------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

4.3.3 จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

วชิรพันธ์ ภู่งษ์ และอภิชาติ คัญทะชา (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่สำคัญ ได้แก่ จังหวะหน้าทับรำมะนา ซึ่งเป็นชื่อเรียกลักษณะของการตีรำมะนาใหญ่และรำมะนาเล็ก เพื่อกำกับจังหวะหลักของบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง มีหน้าที่แบ่งส่วนย่อยของเพลงเป็นระยะ ๆ ด้วยความสม่ำเสมอ เพื่อบอกอัตรา วรรคตอน ประโยค ประเภทและสำเนียงของบทเพลง นอกจากนั้นยังทำหน้าที่เป็นผู้กำกับหลักในการบอกหรือส่งจังหวะให้ผู้แสดงเปลี่ยนกระบวนการทำรำ อีกทั้งยังคอยกำกับจังหวะรักษาแนวเพลง และตกแต่งรายละเอียดของจังหวะรำมะนาให้เกิดสุนทรีในการบรรเลงเพลงในแต่ละครั้ง สร้างความสนุกสนานครึกครื้นให้กับผู้ชม ทั้งรำมะนาใหญ่และรำมะนาเล็ก จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ที่ใช้กำกับจังหวะเพื่อบอกให้รู้สัดส่วนและอัตราจังหวะของเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่มีรูปแบบการบรรเลงเฉพาะ เรียกว่า “หน้าทับรำมะนา” ซึ่งเกิดจากการนำเอาเสียงของรำมะนาใหญ่ ได้แก่ เสียงโคง เสียงดัง เสียงจ๊ะ และเสียงกะ และเสียงของรำมะนาเล็ก ได้แก่ เสียงจ๊ก และกะ บรรเลงจังหวะเรียงสลับกันไปมาเป็นขบวนลีลาเกิดเป็นวรรคตอน เป็นกรอบความยาวของเวลาที่นับเป็นชุด ๆ เกิดเป็นจังหวะหน้าทับที่มีความเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ทั้งนี้เสียงที่เกิดจากการตีรำมะนาใหญ่และรำมะนาเล็ก สามารถเปรียบเทียบกับเสียงจังหวะหน้าทับกลองแขกรายละเอียดดัง ตารางที่ 1

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบเสียงหน้าทับรำมะนา กับ กลองแขก

รำมะนาใหญ่	กลองแขกตัวผู้	รำมะนาเล็ก	กลองแขกตัวเมีย
โดง	ตึง	-	-
ดั่ง	-	-	ทั้ง
จ๊ะ	โจ๊ะ	จึก	จ๊ะ
ก๊ะ	ปะ	ก๊ะ	ปะ

ที่มา: ผู้วิจัย

จังหวะหน้าทับรำมะนา ที่ใช้กำกับจังหวะหน้าทับในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ปัจจุบันนิยมบรรเลงจำนวน 7 จังหวะ ได้แก่ จังหวะโยเก็ด อินัง ซัมเปง อัสลี มัสรี บาโย และจังหวะรุมบ้า จังหวะหน้าทับรำมะนาทั้ง 7 จังหวะ มีอัตราความซ้ำเร็ว (Tempo) ต่างกันออกไป สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มแรก มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Adajietto) เหมาะสำหรับการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงไพเราะ อ่อนหวาน และการแสดงที่มีความอ่อนช้อย นุ่มนวล ประกอบด้วย จังหวะอินัง จังหวะซัมเปง และจังหวะอัสลี กลุ่มที่ 2 มีอัตราจังหวะเร็วและสดใส (Vivace) เหมาะสำหรับเพลงที่มีจังหวะกระชับ มุ่งเน้นความสนุกสนานของท่ารำ ได้แก่ จังหวะโยเก็ด จังหวะมัสรี จังหวะบาโย และจังหวะรุมบ้า มีรายละเอียดดังนี้

	1. จังหวะโยเก็ด							
รำมะนาใหญ่	- จ๊ะ -ดั่ง	- ดั่ง-โดง	- จ๊ะ -ดั่ง	- ดั่ง-โดง	- จ๊ะ -ดั่ง	- ดั่ง-โดง	- จ๊ะ -ดั่ง	- ดั่ง-โดง
รำมะนาเล็ก	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -
ซ้อง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง

	2. จังหวะอินัง							
รำมะนาใหญ่	- - จ๊ะ -	ดั่งดั่ง-โดง	- - จ๊ะ -	ดั่งดั่ง-โดง	- - จ๊ะ -	ดั่งดั่ง-โดง	- - จ๊ะ -	ดั่งดั่ง-โดง
รำมะนาเล็ก	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -	- จึก - -
ซ้อง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง

4.3.4 จังหวะหน้าทับสำหรับประชันขันแข่ง กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างประเภทประชันขันแข่งที่มีความโดดเด่น ได้แก่ จังหวะการประชัน กร็ोट๊ะ และบานอ ลักษณะของการบรรเลงจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีประเภท ประชันขันแข่งดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จะมีลักษณะการบรรเลงคล้ายกับดนตรีประชันขันแข่งของ ภาคใต้ตอนบน เน้นการบรรเลงหรือการตีกลองให้เกิดพลังเสียงดังมากกว่าลีลาจังหวะ ด้วยวิธีการตีสอดประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี ที่มีระดับเสียงสูง-ต่ำ แตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียง สูงจะตีจังหวะชัด ส่วนเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงต่ำจะตีจังหวะยืນ ตัวอย่างดังนี้

จังหวะประชันกร็ोट๊ะ

กร็ोट๊ะเสียงสูง

- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -
------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

กร็ोट๊ะเสียงต่ำ

- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง
------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

กร็ोट๊ะเสียงสูง

- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -	- ทุ้ง - -
------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

กร็ोट๊ะเสียงต่ำ

- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- - - ทุ้ง
------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

จังหวะประชันบานอ

บานอเสียงสูง

- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -
---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------

บานอเสียงต่ำ

- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง
------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------

บานอเสียงสูง

- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -	- จิ้ง จิ้ง -	- จิ้ง - -
---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------

บานอเสียงต่ำ

- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง	- - - ทุ้ง	- ทุ้ง - ทุ้ง
------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------	------------	---------------

จากการศึกษาจังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง และจังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทประชันขันแข่ง ของดนตรีพื้นบ้านทั้งสองกลุ่ม รวบรวมข้อมูล ในส่วนที่เป็นอัตราความช้า - เร็ว ของจังหวะหน้าทับที่ปรากฏอยู่ในการบรรเลงของวงดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้แต่ละวง มาวิเคราะห์เปรียบเทียบอัตราความเร็วของแต่ละจังหวะหน้าทับ พบว่า จังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มี 2 อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะช้า 2 ชั้น และอัตราจังหวะเร็ว ชั้นเดียว รายละเอียด ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบอัตราจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภาคใต้ตอนบน	ภาคใต้ตอนล่าง	ดนตรีประชัน	จังหวะช้า	จังหวะเร็ว	รวม
ขึ้นเครื่อง	อินัง	-	√	-	2
เสมอเครื่อง	ซัมเป็ง	-	√	-	2
กลอนหนัง	อัสลี	-	√	-	2
ถอนบท	-	-	√	-	1
นาตข้า	-	-	√	-	1
ลอดโหม่ง	-	-	√	-	1
เชิดเครื่องช้า	-	-	√	-	1
เพลงโค	-	-	√	-	1
กบเต็น	โยเก็ด	โพน	-	√	3
จับระบำ	มัสรี	ปัด	-	√	3
เชิดเครื่องเร็ว	บาโย	กรือโต๊ะ	-	√	3
ลงเครื่อง	รุมบ้า	บานอ	-	√	3
รวม					23

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 จังหวะหน้าทับทั้งหมด 23 จังหวะ แบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน 12 จังหวะ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง 7 จังหวะ และจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านประเภทประชันขันแข่ง 4 จังหวะ สามารถแยกออกเป็นจังหวะหน้าทับ อัตราจังหวะช้า 2 ชั้น ได้ 11 จังหวะ และจังหวะหน้าทับ อัตราจังหวะเร็ว ชั้นเดียว ได้ 12 จังหวะ

นอกเหนือจากจังหวะที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีประเภทกลองแล้ว ยังมีจังหวะที่เป็นอัตลักษณ์ซึ่งเกิดจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โหม่ง (ฮ้องคู่) ฉิ่ง แทมบูรีน และมาราคัส

4.4 ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนส่วนมากจะเป็นทำนองที่มีวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เพลงช้าส่วนมากเป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น และเพลงเร็วมีอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนบางเพลงนำเอาทำนองของเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งมาดัดแปลง ทั้งนี้บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนสามารถบรรยายบรรยากาศของสภาพพื้นที่ และสื่อถึงวัฒนธรรมด้านดนตรีประจำท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน โดยทั่วไปนิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง โนรา และต่อมาในระยะหลังนิยมนำไปใช้สำหรับประกอบชุดการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ทั้งนี้บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนในหนึ่งเพลงสามารถใช้บรรเลงประกอบการแสดงได้ทั้งหนังตะลุง และโนรา เช่น ในขั้นตอนการโหมโรงหรือลงโรงการแสดงหนังตะลุง นักดนตรีหรือลูกคู่หนังตะลุงนิยม

บรรเลงเพลงผึ่งหลังรัง การโหมโรงหรือลงโรงโนรา นักดนตรีหรือลูกคู่โนรา ก็จะนิยมบรรเลงเพลงผึ่งหลังรัง เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีเพลงพื้นบ้านภาคใต้อีกหลายเพลง ที่สามารถใช้บรรเลงประกอบการแสดงได้ ทั้งหนังตะลุงและโนรา เช่น เพลงเสมอเครื่อง เพลงทอดบท เพลงลงเครื่อง เป็นต้น

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีควมคู่มากับการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน (ปี่โนราและปี่หนังตะลุง) ซอด้วง และซออู้ ต่อมาภายหลังในยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องดำเนินทำนองเข้ามาผสม ได้แก่ กีตาร์ เบสไฟฟ้า และคีย์บอร์ด ความโดดเด่นของทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มีทำนองที่ให้ความสนุกสนานครื้นเครงคึกคักและหนักแน่น สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ที่ความเรียบง่ายของชาวใต้ มีวรรณเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา ลักษณะทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จากการสัมภาษณ์ทรงพล แก้วสุข (2565, 26 มีนาคม, สัมภาษณ์) สรุปได้ว่า ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท ได้แก่ 1) ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ใช้สำหรับบรรเลงเพื่อความบันเทิงทั่ว ๆ ไป เช่น เพลงโหมโรงผึ่งหลังรัง เพลงพัดชา เพลงเมาะอินังขวา เป็นต้น 2) ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ใช้สำหรับประกอบการแสดง เช่น เพลงเชิดถาชี เพลงลาชูควอ เพลงบูโจะปั้ง เป็นต้น และ 3) ทำนองเพลงพื้นบ้านใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม เช่น เพลงเชิดเชิญครุ เป็นต้น

ศิวพงศ์ กิ่งสกุล (2565, 26 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวถึงทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ สรุปได้ว่า ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ได้รับการสืบทอดและพัฒนาจากนักดนตรีพื้นบ้านรุ่นสู่รุ่นโดยเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่ปรากฏในยุคปัจจุบัน มีทั้งเพลงที่เป็นเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งที่นำเข้ามาผสมผสานรวมกันจุดประสงค์เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย สอนองความต้องการของสังคมที่มีต่อสื่อบันเทิงพื้นบ้านในยุคปัจจุบันแต่ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบของเพลงพื้นบ้านภาคใต้เดิมเป็นส่วนใหญ่

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่นิยมบรรเลงในปัจจุบัน มีเป็นจำนวนมากทั้งเพลงที่สืบทอดกันมาจากอดีต และเพลงที่มีการประยุกต์พัฒนาให้เหมาะกับสภาพสังคมยุคปัจจุบัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่เป็นอัตลักษณ์ ได้แก่ เพลงลงโรง (ผึ่งหลังรัง) เพลงออกฤๅษี เพลงปรายหน้าบท เพลงตั้งเมือง และเพลงกลอนลอดหม่อง ตามลำดับ ดังนี้

เพลงลงโรง (เพลงผึ่งหลังรัง)

- - - -	- มี่ - รี่	- ดี่ - ท	- ล - ช	- - - ม	- ช - ล	- ดี่ - รี่	- ดี่ - ช
- - ช ม	- ช - ล	- ช - ล	- ดี่ - ช	- ล - ช	- ด - ร	- ม - ล	- ช - ม
- - - -	- - - -	- ช - ล	- ช - รี่	- - - -	- ล - ดี่	- รี่ - ดี่	- ช - ล
- - - -	- ช - ดี่	- รี่ - ดี่	- ช - ล	- ช - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ดี่ - รี่
- - - -	- - - -	- ชี่ - ดี่	- รี่ - มี่	- ชี่ - มี่	- รี่ - ดี่	- รี่ - ดี่	- ช - ล
- - - ช	- ม - ช	- ล - รี่	- ดี่ - ล	- ดี่ - ช	- ล - ช	- ล - ด	- ร - ม
- - - -	- - - -	- ช - ล	- ท - ดี่	- - - -	- ช - ล	- ดี่ - ล	- ช - รี่
- - - -	- ชี่ - มี่	- รี่ - มี่	- ชี่ - ดี่	- ช - ล	- ดี่ - รี่	- ดี่ - ดี่	- ดี่ - ดี่

เพลงออกฤๅษี

- - - -	- - - -	- ช - ล	- ดํ - รั	- มํ - ดํ	- มํ - รั	- ดํ - ล	- ช - ล
- - - -	- - - -	- ช - ล	- ดํ - รั	- มํ - ดํ	- มํ - รั	- ดํ - ล	- ช - ล
- - - ช	- พ - ช	- ล - รั	- ดํ - ล	- ช - พ	- ล - ช	- พ - ร	- ช - พ
- - - -	- - - -	- ร - ร	- - - ล	- ดํ - รั	- ดํ - ล	- ดํ - ล	- ช - พ
- - - ม	- ช - ร	- ม - ด	- ร - พ	- ด - ร	- พ - ช	- ล - รั	- ดํ - ล

เพลงปราชญ์บาท

- - - -	- - - -	- ช - ล	- ดํ - ร	- พ - ร	- ดํ - ร	- - - ล	- ดํ - ล
- ดํ - รั	- ดํ - ล	- ดํ - ล	- ช - พ	- ช - ล	- ช - พ	- ม - ร	- ด - ร
- - - -	- ม - พ	- ล - พ	- ม - ร	- ช - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - - -
- ดํ - ดํ	- ท - ดํ	- รั - มํ	- ชํ - รั	- ชํ - มํ	- รั - ดํ	- มํ - รั	- - - -
- ล - ช	- พ - ช	- ดํ - ล	- ช - พ	- ช - ร	- พ - ช	- ล - พ	- ช - ล

เพลงตั้งเมือง

- - - รั	- ดํ - ล	- ดํ - ล	- ช - พ	- ม - ร	- ด - พ	- ม - พ	- ช - ล
- - ช พ	- ช - ล	- ช - ล	- ดํ - รั	- มํ รั ดํ	- มํ - รั	- ดํ - ท	ล ช - ล
- - - -	- ดํ - ช	- - - ล	- ล - ล	ดํ - ช	- ล - รั	- ดํ - ล	- ช - ล
- - - ร	- ร - ร	- ดํ - ร	- พ - ช	- ล ช พ	- ช - ล	- ดํ - รั	- ดํ - ช
- ดํ - ล	- ช - พ	- ร - ช	- พ - ร	- - - -	- - - ล	- ช - ล	- รั - ดํ
- - - -	- ล ช พ	- ช - ล	- ดํ - ช	- - - -	- - - รั	- ดํ - รั	- ชํ - มํ
- - รั ดํ	- รั - ดํ	- ดํ - รั	- รั - รั	- ชํ - มํ	- รั - มํ	- รั - ดํ	- ดํ - ดํ
- มํ - รั	- ดํ - รั	- ดํ - ล	- ล - ล	- รั - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ช	- ช - ช
- ดํ - ล	- ช - ล	- ช - พ	- พ - พ	- ล - ช	- พ - ช	- พ - ม	ร ด - ร

เพลงกลอนล่อโหม่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - ร	- ด - ฟ	- ช - รี่	- ดี่ - ล
- - - -	- ดี่ - ช	- ดี่ - ล	- - - -	- ช - ฟ	- ล - ช	- - - ฟ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - ร	- ดี่ - ฟ	- ช - รี่	- ดี่ - ล
- - - -	- ดี่ - ช	- ดี่ - ล	- - - -	- ช - ฟ	- ล - ช	- - - ฟ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ชี่ - มี่	- รี่ - ดี่	- รี่ - มี่	- ดี่ - รี่
- - - -	- - - -	- มี่ - รี่	- ดี่ - ล	- ดี่ - ล	- ช - ฟ	- ช - รี่	- ดี่ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ช - ฟ	- ล - ช	- - - ฟ	- ม - ร

ส่วนทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง บริเวณภาคใต้ชายฝั่งทะเลตะวันออกของประเทศไทย ได้รับการสืบทอดและพัฒนาจากรุ่นสู่รุ่น โดยทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่ปรากฏในยุคปัจจุบัน ส่วนใหญ่ได้รับการถ่ายทอดจากครูชาเคร์ แวเต็ง นักไวโอลินรื่องเง้ง ชาวจังหวัดปัตตานี ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2536 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) และครูเซ้ง อาบู ครูดนตรีพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงรื่องเง้งและการบรรเลง เพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอกคอร์เดียน เสน่ห์เพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอยู่ที่ท่วงทำนองและสำเนียงบทเพลงซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางดนตรี มีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองเพลงจากฝั่งประเทศตะวันตก หากแต่สามารถสื่อถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย โดยเฉพาะบริเวณ 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยที่มีการเล่นรื่องเง้งได้เป็นอย่างดี

บทเพลงที่นิยมใช้ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีเป็นจำนวนมาก ซึ่งเพลงส่วนใหญ่เป็นบทเพลงเก่าที่ได้รับการสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น เช่น เพลงบูโจ๊ะปี่ซัง เพลงตารีกีปัส ตัวอย่างดังนี้

เพลงบูโจ๊ะปี่ซัง

- - - -	- - - -	- ร - ทุ	- ร - ช	- ท - -	- ท - ล	- - - ช	- - - ฟ
- ช ล	- ล - -	- ร ร ร	- ม - ฟ	- ฟ - -	- ม - ร	- - - ด	- - - ทุ
- - ด ร	- ร - -	- ร - ทุ	- ร - ช	- ท - -	- ท - ล	- - - ช	- - - ฟ
- - ช ล	- ล - -	- ร ร ร	- ม - ฟ	- ฟ - -	- ม - ร	- ท - -	- ล - ช
- - - -	- - - -	- รี่ - รี่	- รี่ - มี่	- - รี่ ดี่	- ดี่ - -	- ดี่ - ดี่	- ดี่ - รี่
- - ดี่ ท	- ท - -	- ท - ดี่	- ท - ล	- ล ท ดี่	- ท - ล	- รี่ - ท	- ล - ช
- - - -	- - - -	- รี่ รี่ รี่	- รี่ - มี่	- - รี่ ดี่	- ดี่ - -	- ดี่ - ดี่	- ดี่ - รี่
- - ดี่ ท	- ท - -	- ท - ดี่	- ท - ล	- ล ท ดี่	- ท - ล	- รี่ - ท	- ล - ช

เพลงตารีกีปัส

- - - -	- - - ดิ	- - - ล	- ช - ม	- - ร ด	- ร - ม	- ล - ช	- ม - ร
- - - -	- - - ดิ	- - - ล	- ช - ม	- - ร ด	- ร - ม	- ล - ช	- ม - ร
- - - -	- ด ร ม	- ม ช ร	ม ร ด ล	- - ด ช	- ล - ด	- ด - ร	ด ล - ด
- - - -	- ด ร ม	- ม ช ร	ม ร ด ล	- - ด ช	- ล - ด	- ด - ร	ด ล - ด
สร้อย							
- - - -	- - - ดิ	- ดิ - ริ	- ม ริ ดิ	- - ดิ ล	- ช - ดิ	- ดิ - ริ	- ม ริ ดิ
ช ช - -	ช ช - ดิ	- ดิ - ริ	- ม ริ ดิ	- - ดิ ล	- ช - ดิ	- ดิ - ริ	- ม ริ ดิ

4.5 บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้

บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ จากการศึกษาพบว่า บทร้องส่วนมากจะเป็นบทร้องที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงโนรา หนึ่งตะลุง เพลงบอก และลิเกป่า จากการสัมภาษณ์ครูควน ทวนยก และเฉลียว วิโสจสงคราม (2565, 5 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) สรุปได้ว่า บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีทำนองไม่มากนัก และระดับเสียงของทำนองเพลงจะมีเสียงสูงต่ำประมาณ 3 เสียง เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่ยังคงนิยมในปัจจุบัน ได้แก่ การขับบทโนรา การขับบทหนึ่งตะลุง การว่าเพลงบอก และการร้องบทลิเกป่า ลักษณะทำนองเพลงดังกล่าวคล้ายกับบทสวดของพระเวท หรือบทสวดพุทธศาสนาในอินเดีย แต่ยังรักษารูปแบบความเป็นพื้นบ้านไว้ได้มาก ทำนองการขับบทกลอนหรือขับบทวรรณกรรมประกอบการรำโนรา การเล่นหนึ่งตะลุง และเพลงบอก เป็นศิลปะที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว มีท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาในการขับบทที่มีความหลากหลาย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) การขับบทโนรา ทำนองการขับบทประกอบการรำโนรานั้นมีความหลากหลายเป็นอย่างมาก ในบางครั้งทำนองเดียวกันก็อาจเรียกชื่อต่างกันไปตามลักษณะของรูปแบบคำกลอน โอกาสที่ใช้ทำนอง ดนตรี ตลอดถึงการรับของลูกคู่ โดยบทร้องส่วนใหญ่ขึ้นต้นด้วย “ออ ออ หอ หอ นะ ออ ยอ ฤา ฤา ออ รัก รักน่าอองาม ออ งามเอย งามเหอ” ทำนองขับบทโนราแบ่งออกได้ 3 ประเภท ได้แก่

(1) ทำนองขับบทปากเปล่า มีลูกคู่รับ เป็นทำนองที่มีผู้ขับบทเป็นต้นเสียงและลูกคู่รับโดยไม่มีดนตรีประกอบ เช่น บทภาศครูโนรา บทขานเอ เป็นต้น ดังตัวอย่าง

บทกาศครูโนรา

ราชการครูของข้า
 เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้
 มาแล้วพ่ออย่าพันไป
 มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผม
 กันทั้งลูกลม พรหมโหวด
 มากันพรายแกมยา
 มากันให้ถ้วนให้ถี่
 ละมบเขาฝงไ่วริมทาง

มาแล้วพ่ออย่าพันไป
 ลูกหยายถ่ายที่ให้พอนั่งใน
 มาอยู่เหนือเกล้าเกล้า
 มาช่วยคุมลมกันยา
 การทั้งผีโถมมา
 ละมบเขาฝงไ่วริมทาง
 มากันลูกนี้ทุกที่ย่าง
 จำไว้แะซ้ายแะขวา

(พิทยา บุชรรัตน์, 2553, น. 123)

(2) ทำนองขับบทที่มีดนตรีประกอบ เป็นทำนองที่ผู้ขับบทขับประกอบกับดนตรีโดยไม่ มีลูกคู่รับ ได้แก่ ทำนองกลอนแปดโนราและหนังตะลุง ทั้งสองทำนองมีความแตกต่างกันที่การแบ่งจังหวะ โดยทำนองกลอนแปดโนราจะเน้นการออกเสียงคำและจังหวะอย่างชัดเจน อัตราความเร็วของทำนองจะช้า ส่วนทำนองกลอนแปดหนังตะลุง ไม่เน้นการออกเสียงจังหวะกลอน แต่จะขับกลอนต่อเนื่องกันไปทำให้มี ทำนองรวดเร็ว

(3) ทำนองขับบทที่มีลูกคู่รับและมีดนตรีประกอบ เป็นทำนองที่มีผู้ขับบทเป็นต้นเสียง และลูกคู่รับโดยมีดนตรีประกอบ ตัวอย่าง เช่น ทำนองเพลงกราว (กาศครู) “ฤกษ์งามยามดี ป่านี้อวยยาม พระเวลา ชอบฤกษ์ครูข้า ชอบยามพ่อเทพสิงขร” ทำนองร่ายแดระหรือร่ายหน้าแดระ “กาศครูเท่านั้นแล้ว ผ่องแผ้วเป็นเพลงพระคาถา จะไห้วนางหงส์กรุงพาลี ไหว้แม่ธรณีเมขลา” ทำนองเพลงโทนหรือเพลงกาศ “หัตถ์ทั้งสองประคองตั้ง ยกขึ้นเหนือเศียรรัง ดั่งดอกปทุมมา หัตถ์ทั้งสองประคองขึ้นเหนือเศียร นั่งไห้วเวียน แต่ซ้าย ย้ายไปขวา” และ ทำนองเชิญหรือเชื้อ “ครูสัสดีเจ้าข้าเหย ลูกขอเชิญท่านมาสิงตัวข้าหร่า ข้าน้อยจะขอเรียนอรรถ ขอเรียนทั้งตรัสพระคาถา”

2) การขับบทหนังตะลุง การขับบทหนังตะลุง จะมีทำนองร้องต่าง ๆ ทั้งขับบทปากเปล่า และที่มีดนตรีบรรเลงประกอบอยู่หลายทำนอง เช่น การขับบททำนองกลอนแปด ซึ่งมีลีลาเนิบช้า เช่น บทไหว้ครูหนังตะลุง ส่วนกลอนชนิดอื่น ๆ ก็เรียกทำนองตามกลอนหรือคำประพันธ์ชนิดนั้น เช่น กลอนลอดโหม่ง กลอนสี่ และกลอนกบเต็น เป็นต้น ดังตัวอย่าง

บทไหว้ครูหนังตะลุง

ตะลุงหมายถึงหลักปักลุ่มช้าง	โบราณอ้างเรียกว่าตะลุงหลุง
ที่ช้างปักหลักตั้งหนังตะลุง	แรกคราวกรุงศรีวิชัยเมืองนคร
ราชธานีนครศรีธรรมราช	ประวัติศาสตร์แห่งทำนุมีนุสรณ์
ประเทศไทยปักซีไต้ฝ่ายนคร	สมัยก่อนขึ้นยะโฮโรโบราณ
ทางการไทยไปยะโฮรต้องขี่ช้าง	การเดินทางเป็นกระบวนล้วนทหาร
ถึงที่นั่นต้องรับเป็นทางการ	ต้องมืงานสนุกทุกครั้งไป
เห็นหนังแขกขับขานการละเล่น	จำเชิงเช่นชอบจิตคิดเลื่อมใส
ตาหนักทองก้อนทองกองช้างไทย	ความสนใจลองเล่นเป็นพิธี

(อุตม หนูทอง, 2531, น.112)

3) เพลงบอก เป็นการขับร้องการร้องเพลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีการใช้เสียงร้องเพื่อสร้างทำนองโดยผู้ร้อง 2 กลุ่ม กล่าวคือ กลุ่มที่หนึ่งคือเสียงทำนองหลัก ผู้ทำหน้าที่ขับร้องเรียกว่า “แม่เพลง” มีความสำคัญในการขับบทและจะต้องเป็นผู้มีปฏิภาณด้านกลอนเป็นอย่างดี ส่วนกลุ่มที่สองคือเสียงทำนองประกอบหรือเป็นทำนองรอง เรียกว่า “ลูกคู่” มีบทบาทความสำคัญในการรับบทของแม่เพลงโดยร้องซ้ำเนื้อความจากแม่เพลง ด้วยคำว่า “ว่าเอาว่าเห” “ว่าทอยชาฉาเห” และ “ใช่แล้ว” ถือเป็นเอกลักษณ์ของเพลงบอก ทั้งนี้เพื่อให้แม่เพลงได้มีเวลาในการคิดบทกลอนในการร้องบทวรรคต่อไป ทำนองเพลงบอกแบ่งออกเป็นวรรค ๆ ละ 4 ห้องเพลง โดยการขึ้นต้นทำนองด้วยการร้องคล้ายทำนองเอื้อน โดยใช้คำว่า “ออ” และ “ห่อ” เป็นคำขึ้นต้นในแต่ละบท ดังตัวอย่าง

กลอนเพลงบอกไหว้พระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

(แม่เพลง)	ออ... แล้วจึงเริ่มนมัสนะพระรัตนตะนะ
	(ลูกคู่) เอ ว่า เห นะพระรัตนตะนะ
(แม่เพลง)	ขอน้อมนมัสนะพระรัตนตะนะ
	(ลูกคู่) เอ ว่า เห นะพระรัตนตะนะ
(แม่เพลง)	แล้วมานั่งไหว้พระผู้ประเสริฐ
	(ลูกคู่) ผู้ประเสริฐ
(แม่เพลง)	แล้วมานั่งไหว้พระผู้ประเสริฐ
	(ลูกคู่) ทอย ฉา ข่า เห ประเสริฐ
(แม่เพลง)	แล้วให้ผลบังเกิดขึ้นทางจิตด้วยแรงอาทิตย์เจิดฉ้าน
	(ลูกคู่) ด้วยแรงอาทิตย์เจิดฉ้านให้ผลบังเกิดขึ้นทางจิตด้วยแรงอาทิตย์เจิดฉ้าน

(ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, 2544, น. 236)

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ผู้พบว่า บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นทั้งการขับบทโนรา การขับบทหนังตะลุง และเพลงบอก จะมีสำเนียงเสียงร้องที่ห้าวและห้วน มีทำนองและจังหวะที่คึกคัก หนักแน่น สะท้อนถึงลักษณะอุปนิสัยของคนภาคใต้ ส่วนภาษาและเนื้อร้องจะเป็นภาษาถิ่นใต้ นอกจากนี้การเทียบเสียงในการขับบทโนราและการขับบทหนังตะลุง จะเทียบจากเครื่องตี คือ ช้องคู้หรือโหม่ง ซึ่งช้องคู้หรือโหม่งที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโนรา มีระดับเสียงซอล และเสียงเร ส่วนช้องคู้หรือโหม่งที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงมีระดับเสียงเรต่ำ และเรสูง ดังนั้นผู้ขับบทร้องจะให้ความสำคัญ เพื่อให้เสียงร้องออกมาใสและกลมกลืนกับลีลาจังหวะและทำนองดนตรี ดังสำนวนภาษาใต้โบราณ กล่าวไว้ว่า “เสียงเข้าโหม่ง” คือ มีระดับเสียงประสานสัมพันธ์กลมกลืนกับความก้องกังวานของเสียงโหม่ง

เพลงพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่มีความเรียบง่ายในถ้อยคำการร้องและการแสดงออกแต่แฝงด้วยความคมคายเลือกใช้คำสำนวนโวหารและความเรียบง่ายที่ชาวบ้านใช้โดยทั่วไป ไม่มีศัพท์ยากที่ต้องแปลถ้าเปรียบเทียบสัญลักษณ์อย่างไรก็สามารถแปลความหมายได้โดยง่าย

4.6 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยแยกดนตรีศึกษาระดับเสียงออกเป็น 2 วง ได้แก่ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จากการสัมภาษณ์สัมพันธ์ แก้วสุข (2565, 26 มีนาคม, สัมภาษณ์) สรุปได้ว่า ระดับเสียงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จะยึดระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้เป็นหลัก โดยจะเทียบระดับเสียงปีกับเสียงโหม่ง/ช้องคู้ ซึ่งมีการตั้งระดับเสียงโหม่งทั้งสองใบเป็น คู่ 5 เพอร์เฟค ตรงกับเสียงโน้ตสากล โดยช้องคู้ใบใหญ่ (เสียงต่ำ) ตั้งเป็นเสียง ซอล (G) และใบเล็ก (เสียงสูง) ตั้งเป็นเสียง เร (D) และจากการสัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด (2565, 12 มกราคม, สัมภาษณ์) พบว่าช่วงเสียงของปีพื้นบ้านภาคใต้จะมีทั้งหมด 4 ระดับ คือ ช่วงเสียงระดับต่ำ ช่วงเสียงระดับกลาง ช่วงเสียงระดับสูง และช่วงเสียงลูกยี่ว โดยใช้นิ้วเปิด-ปิด และใช้ระดับลมที่แตกต่างกันในการบังคับสามารถแบ่งระดับช่วงเสียงของปีพื้นบ้านภาคใต้ ได้ดังนี้

- 1) ช่วงเสียงระดับต่ำมี 1 ช่วงเสียง ได้แก่ เสียง ที่ ต่ำ
- 2) ช่วงเสียงระดับกลาง มีทั้งหมด 7 ช่วงเสียง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และที่
- 3) ช่วงเสียงระดับสูง มีทั้งหมด 7 ช่วงเสียง คือเสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และที่
- 4) ช่วงเสียงลูกยี่ว มีทั้งหมด 2 ช่วงเสียง คือ เสียง โด และเสียง เร

เพื่อแสดงให้เห็นความชัดเจนในการแบ่งระดับช่วงเสียงปีพื้นบ้าน ผู้วิจัยจึงได้จัดทำตารางเปรียบเทียบช่วงเสียงปีพื้นบ้านในแต่ละระดับ รายละเอียด ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบระดับช่วงเสียงของปีพื้นบ้านภาคใต้

ตัวโน้ต	ช่วงเสียงระดับต่ำ	ช่วงเสียงระดับกลาง	ช่วงเสียงระดับสูง	ช่วงเสียงลูกยั่ว
ด		✓	✓	✓
ร		✓	✓	✓
ม		✓	✓	
ฟ		✓	✓	
ซ		✓	✓	
ล		✓	✓	
ท	✓	✓	✓	
รวม	1	7	7	2

ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จากการสัมภาษณ์สมบัติ สุระคำแหง (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) พบว่าระดับเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างหรือดนตรีรองเง็ง มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์ และไมเนอร์ ทั้งนี้มีการประสานเสียงดนตรีแบบสากล เนื่องจากมีการนำเครื่องดนตรีสากล ซึ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดียัน เข้ามาใช้ในการบรรเลง อันเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงรองเง็ง

4.7 โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์

โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน รูปแบบของเพลงสามารถกำหนดได้เองโดยผู้แต่งซึ่งไม่มีข้อจำกัดว่า ความยาว สั้น จำนวนท่อน ความช้า-เร็ว สีสันของเพลงมีความเกี่ยวข้องกับเทคนิควิธีการประพันธ์หรือรูปแบบของบันไดเสียงที่ใช้กับเพลงนั้น ๆ จากการสัมภาษณ์ ทรงพล แก้วสุข และ ชยพร ไชยสิทธิ์ (2565, 26 มีนาคม, สัมภาษณ์) สรุปได้ว่า บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนส่วนใหญ่เป็นเพลง ซ้ำอัตราจังหวะซ้ำ 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมา โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB ส่วนเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองเพลง 1 ท่อน 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาเช่นเดียวกัน โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA นอกจากนี้ยังพบบทเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดี่ยวและทำนองรับ ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA B เป็นต้น

โครงสร้างทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง มีรูปแบบฟอร์มเพลงที่ไม่แน่นอน โดยอาจจะ มีท่อนเดียว หรือ 2 ท่อนเพลงสั้น ๆ ประกอบด้วยทำนองหลักที่เล่นซ้ำวนไปวนมา มีการสร้างบทนำและท่อนจบเพลง ทำนองสร้างจากทำนองย่อย (Motive) โดยใช้เทคนิคการพัฒนาทำนองต่าง ๆ วางอยู่บนพื้นฐานของอัตรา จังหวะ 2/4 และ 4/4 จากการสัมภาษณ์ สารสิทธิ์ นิลชัยศรี (2565, 22 มกราคม, สัมภาษณ์) สรุปได้ว่า ทำนอง

เพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างหากมีทำนองเพลง 2 ท่อน โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ก็จะเป็นรูปแบบ AA BB หรือ AB AB ส่วนทำนองเพลงที่มีท่อนเดียวโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA รายละเอียด ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 รูปแบบโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

รูปแบบที่ 1				รูปแบบที่ 2				รูปแบบที่ 3				รูปแบบที่ 4				รูปแบบที่ 5			
เพลงช้า				เพลงช้า				เพลงเร็ว				เพลงเร็ว				เพลงเร็ว			
A	B	A	B	A	A	B	B		A	A		A	A	B			A	B	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 พบว่ารูปแบบโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่ที่ยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน มี 5 รูปแบบ

5. สังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและการทบทวนวรรณกรรม สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การลงงานภาคสนาม การสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่ม รวมทั้งประสบการณ์จากการเข้าร่วมฝึกปฏิบัติแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยนำภาพสะท้อนจากการศึกษาการทบทวนวรรณกรรม หลักการสำคัญจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาผนวกเข้ากับข้อมูลเชิงลึกจากการสัมภาษณ์ตามขอบเขตงานวิจัย วิเคราะห์และสังเคราะห์ความเป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ด้วยวิธีการสังเคราะห์เชิงคุณภาพ (Qualitative Synthesis) โดยการสังเคราะห์เนื้อหาสาระ เฉพาะส่วนที่เป็นข้อค้นพบของการวิจัย ใช้วิธีการสังเคราะห์ด้วยวิธีการบรรยายข้อค้นพบ และนำเสนอบทสรุปลักษณะภาพรวมที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญ ตามองค์ประกอบที่กำหนดไว้ในขอบเขตการศึกษา โดยมีข้อค้นพบดังต่อไปนี้

ความเป็นมาและความสำคัญดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกิดจากกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ แสดงออกซึ่งภูมิปัญญาท้องถิ่นของเจ้าของวัฒนธรรม จากสภาพความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในปัจจุบัน ส่งผลกระทบต่อการดำรงอยู่และการพัฒนาทางวัฒนธรรม การดนตรี ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนไทยภาคใต้ในด้านต่าง ๆ เช่น เป็นเครื่องนันทนาการสำหรับชาวบ้าน เป็นเครื่องบวงสรวงและติดต่อสื่อสารกับอำนาจเร้นลับ เป็นสัญญาณบอกข่าวคราว เป็นเครื่องเสริมสร้างพลังสามัคคี และในยุคปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทำหน้าที่เป็นดนตรีสำหรับใช้ในการประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ และใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง

บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้หลายชนิดปัจจุบันไม่ได้รับความนิยมและหายสาบสูญไป บางอย่างหลงเหลืออยู่น้อยเต็มที เช่น กาหลอ โตะครึ่ม นายนมตร เป็นต้น ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แบ่งลักษณะของวงดนตรีตามลักษณะภูมิประเทศของภาคใต้ ออกได้เป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ทาง

ภาคใต้ตอนบน โดยยึดถือคติ วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางและหลักคำสอนศาสนาพุทธ และหลักความเชื่อตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ ได้รับรูปแบบมาจากอินเดียตอนใต้ สำหรับวงดนตรีที่มีความเป็นอัตลักษณ์และนิยมบรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่นำมาใช้แข่งขัน ได้แก่ โพน และปัด และ 2) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นดนตรีของกลุ่มชนมลายูที่อาศัยอยู่ทางตอนล่างของภาคใต้อยึดถือคตินิยม วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางหลักบัญญัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผสมผสานอารยธรรมอินเดีย อาหรับ จีน และชาติตะวันตก ซึ่งคนทั่วไปรู้จักในนามวงดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องตีประเภทกลอง ซึ่งชาวบ้านในท้องถิ่นนิยมนำมาใช้ตีเพื่อการประชันขันแข่งในโอกาสและเทศกาลต่าง ๆ ได้แก่ กรือโต๊ะ และบานอ

วิวัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นที่น่าสังเกตว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เสื่อมความนิยมหรือหายสาบสูญไปแล้ว ส่วนใหญ่เป็นประเภทที่ไม่สนองตอบต่อความต้องการของผู้ชม ผู้ฟังและมักเป็นประเภทที่ไม่มีการพัฒนารูปแบบการบรรเลง บางประเภทจะบรรเลงแต่เฉพาะการประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่คงอยู่ได้ส่วนใหญ่จะมีการพัฒนารูปแบบปรับตัวให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมและเป็นไปตามความเจริญของสังคม จะเห็นได้จากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ประกอบการแสดงโนราหรือหนังตะลุง วงดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง พบว่าปัจจุบันวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ดังกล่าวนี้ ได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนของวงดนตรี เครื่องดนตรี โดยนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่เดิม รวมถึงการพัฒนาและปรับใช้บทเพลงบรรเลง ทั้งนี้เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ฟังผู้ชมในสังคมยุคปัจจุบันมากขึ้น

6. สรุปการวิเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามหัวข้อองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ผู้วิจัยกำหนดจำแนกองค์ประกอบหลักออกได้เป็น 7 องค์ประกอบ มีข้อค้นพบองค์ความรู้ในประเด็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามองค์ประกอบ ดังนี้

1) วงดนตรี วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่นำมาใช้แข่งขัน ได้แก่ โพน และปัด ส่วนกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่นำมาใช้แข่งขัน ได้แก่ กรือโต๊ะ และบานอ

2) เครื่องดนตรี ที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ได้แก่ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอด้วง ซออู้ ทับกลองโนรา กลองตุ๊ก 3 ใบ โพน ปัด ซ้องคู่ ฉิ่ง ไวโอลิน แมนโดลิน แอ็คคอร์ดเตียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก กรือโต๊ะ บานอ โหม่ง แทมบูรีน และมาราคัส ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมผสานในวงดนตรีตะลุงสากล ได้แก่ คีย์บอร์ด และกลองชุด

3) จังหวะหน้าทับ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ที่สำคัญปัจจุบันนิยมการใช้ ลักษณะจังหวะ 4 รูปแบบ คือ

(1) การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการดำเนินจังหวะของทับและกลอง ในรูปแบบต่างๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้เกิดกระสวนจังหวะ วนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ เช่น จังหวะหน้าทับเสมอเครื่อง

(2) การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบการบรรเลงจังหวะทับและกลอง ให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะมาจากจังหวะหน้าทับหลัก ทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่นในการบรรเลงจังหวะตำเหิน และขั้นตอนการบรรเลงจังหวะทับประกอบการขับบทกลอนแปด เป็นต้น

(3) การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ ส่วนใหญ่จะพบในการขับบทเฉพาะของการแสดงโนรา หรือ การเชิดรูปเฉพาะ ของการแสดงหนังตะลุง

(4) การใช้จังหวะขัด จังหวะขัดที่พบในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มักเกิดในรูปแบบของโน้ตที่จังหวะเบาถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก ทำให้ขัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว ส่วนใหญ่ทับจะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงขัดจังหวะ เช่น จังหวะหน้าทับนาดชา นาดเร็ว เเดินโค ขวดโคกบเต้น และการขับกลอนสี่ เป็นต้น

จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ที่สำคัญและปัจจุบันนิยมบรรเลงมีจำนวน 7 จังหวะ ได้แก่ จังหวะโยเก็ด อินัง ซัมเปง อัสลี มัสรี บาโย และจังหวะรุมบ้า จังหวะหน้าทับรามะนาทั้ง 7 จังหวะ มีอัตราความช้าเร็ว (Tempo) ต่างกันออกไป สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มแรก มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Adajietto) เหมาะสำหรับการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงไพเราะ อ่อนหวาน และการแสดงที่มีความอ่อนช้อย นุ่มนวล ประกอบด้วย จังหวะอินัง จังหวะซัมเปง และจังหวะอัสลี กลุ่มที่ 2 มีอัตราจังหวะเร็วและสดใส (Vivace) เหมาะสำหรับเพลงที่มีจังหวะกระชับ มุ่งเน้นความสนุกสนานของท่ารำ ได้แก่ จังหวะโยเก็ด จังหวะมัสรี จังหวะบาโย และจังหวะรุมบ้า

จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทประชันขันแข่งที่มีความโดดเด่น ได้แก่ จังหวะการประชันโพน ปืด กรือโตะ และบานอ ซึ่งลักษณะของการบรรเลงจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีประเภทประชันขันแข่งนี้ ไม่มีความสลับซับซ้อนมากนัก ส่วนใหญ่จะเน้นการบรรเลงหรือการตีกลองให้เกิดพลังเสียงดังมากกว่าลีลาจังหวะ ด้วยวิธีการตีสอดประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ที่มีระดับเสียงสูง - ต่ำ แตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงสูงจะตีจังหวะขัด ส่วนเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงต่ำจะตีจังหวะยี่น สอดรับผสมผสานกันไป

การศึกษาจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านสำหรับประชัน พบว่า จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่นิยมบรรเลงโดยทั่วไปมีทั้งหมด 23 จังหวะ แบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน 12 จังหวะ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง 7 จังหวะ และจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านประเภทประชันขัน

แข่ง 4 จังหวะ ในจำนวนจังหวะหน้าทับทั้งหมดนี้สามารถแบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับที่มีอัตราจังหวะซ้ำ 2 ชั้น ได้จำนวน 11 จังหวะ และจังหวะหน้าทับ อัตราจังหวะเร็ว ชั้นเดียว ได้จำนวน 12 จังหวะ

4) ทำนองเพลง ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำนิน ทำนอง ได้แก่ ปี่พาทย์ (ปี่พาทย์และปี่พาทย์ตะลุง) ซอด้วง และซออู้ ต่อมาภายหลังในยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องดำนินทำนองเข้ามาผสม ได้แก่ กีตาร์ และคีย์บอร์ด ความโดดเด่นของทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มีทำนองที่ให้ความสนุกสนานรื่นเริงคึกคัก และหนักแน่น สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่มีความเรียบง่ายของชาวใต้ มีวรรณเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา ส่วนมากจะเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว

ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงร้องเงี้ยวและการบรรเลงดนตรี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอกคอร์เดียน เสน่ห์ทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอยู่ที่ท่วงทำนองและสำเนียงบทเพลงซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางดนตรี มีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองเพลงจากฝั่งทวีปตะวันตก หากแต่สามารถสื่อถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่ภาคใต้ฝั่งตะวันออกของประเทศไทยบริเวณที่มีการเล่นร้องเงี้ยวได้เป็นอย่างดี

5) บทร้อง บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ส่วนมากจะเป็นการขับบทโนรา การขับบทหนังตะลุง และเพลงบอก มีสำเนียงเสียงร้องที่ท้าวและทวน มีทำนองและจังหวะที่คึกคัก หนักแน่น สะท้อนถึงลักษณะอุปนิสัยของคนภาคใต้ ส่วนภาษาและเนื้อร้องจะเป็นภาษาถิ่นใต้ ส่วนบทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่ยังคงมีการแสดงกันอย่างแพร่หลายจะพบได้จากการร้องลิเกฮูลู เป็นต้น

6) ระดับเสียง ระดับเสียงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จะยึดระดับเสียงปี่พื้นบ้านภาคใต้เป็นหลัก ช่วงเสียงของปี่พื้นบ้านภาคใต้มีทั้งหมด 4 ระดับ คือ ช่วงเสียงระดับต่ำ ช่วงเสียงระดับกลาง ช่วงเสียงระดับสูง และช่วงเสียงลูกยี่ว โดยเทียบระดับเสียงกับเสียงโหม่งหรือฆ้องคู่ ซึ่งมีการตั้งระดับเสียงโหม่งทั้งสองใบเป็น คู่ 5 เพอร์เฟค ตรงกับเสียงโน้ตสากล โดย โหม่งใบใหญ่ (เสียงต่ำ) ตั้งเป็นเสียง ซอล (G) และใบเล็ก (เสียงสูง) ตั้งเป็นเสียง เร (D) ส่วนระดับเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างหรือวงดนตรีประกอบการแสดงร้องเงี้ยว มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์ และไมเนอร์ อันเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงร้องเงี้ยว

7) โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ โครงสร้างทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน รูปแบบของเพลงสามารถกำหนดได้เองโดยผู้แต่ง ซึ่งไม่มีข้อจำกัดว่า ความยาว สั้น จำนวนท่อน ความช้า - เร็ว ลีลาของเพลงมีความเกี่ยวข้องกับเทคนิควิธีการประพันธ์ หรือรูปแบบของบันไดเสียงที่ใช้กับเพลงนั้น ๆ มีการสร้างบทนำและท่อนจบเพลง รูปแบบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและตอนล่างมีลักษณะหลัก ๆ ร่วมกัน คือมีรูปแบบของทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับที่ไม่สลับซับซ้อน แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นภาคใต้ และมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำได้ง่าย บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นเพลงซ้ำอัตราจังหวะซ้ำ 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมา โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB หรือ AA BB ส่วนเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองเพลง 1 ท่อน 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมา

เช่นเดียวกัน โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA หรือ AB นอกจากนี้ยังพบบทเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดี่ยวและทำนองรับ ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA B เป็นต้น

ผู้วิจัยนำแนวคิดตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากผลการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งด้านวงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นำไปใช้สร้างสรรค์บทเพลง ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามกรอบแนวคิดและอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ค้นพบใหม่ โดยผู้วิจัยได้ออกแบบโครงสร้างของบทเพลงสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 ช่วงเพลง ประกอบด้วย ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อถึงการเคารพสังคีตการบูชาครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้การดนตรี และอำนวยความสำเร็จให้เกิดมีขึ้น ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็นมา ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประพันธ์บทร้องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคติความเชื่อ การสืบทอดทางวัฒนธรรมดนตรีและอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับความนิยมว่า “เจ้าแห่งจังหวะ” อัตราจังหวะช้าแต่แฝงไปด้วยความเข้มแข็ง หนักแน่น ดุดัน และอัตราจังหวะเร็วจะมีความสนุกสนาน กระชับ เร้าใจ และช่วงที่ 4 หลหรรษ์ท้ายบทเพลงบรรเลงระมย์ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมทางดนตรี ด้วยการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมเข้ามาผสมกลมกลืนรวมพลังเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แสดงถึงพลังรักสมัครสมานสามัคคี สนุกสนาน รื่นเริงรวมใจเป็นหนึ่ง นำมาซึ่งการดำรงวิถีชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข โดยมีดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อประสาน

เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์/คำถามข้อที่สองของการศึกษาวิจัย “การนำองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาใช้สร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ได้อย่างไร” ทั้งนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอในบทที่ 5 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ต่อไป

บทที่ 5

การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ขึ้นใหม่โดยผู้วิจัยนำแนวคิดจากผลการวิเคราะห์ข้อมูลบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาสะท้อนแนวคิดและสร้างสรรค์เนื้อหาของบทเพลงด้วยเทคนิควิธีการต่าง ๆ ตามกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ คิดค้น ต่อเติม ประยุกต์ และจัดองค์ประกอบทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ขึ้นใหม่ไม่ซ้ำแบบใครด้วยวิธีการเรียบเรียงทำนองเพลงบรรเลงประกอบการขับบทร้อง เป็นลักษณะการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างแนวใหม่ สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของคนและสังคม มุ่งเน้นความรื่นเริงบันเทิงอารมณ์ ซึ่งเนื้อหาสาระของเพลงดนตรีนั้นมีความละเอียดอ่อน แฝงไว้ด้วยคุณค่าที่คนรุ่นหลังอาจตีความแตกต่างไปจากแนวคิดของความเป็นดั้งเดิมที่เคยมีมาก่อน ปรับแนวทางของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้ก้าวไกลไปตามยุคสมัยและความต้องการของผู้ฟัง โดยนำเสนอทิศทางการปรับปรุงความเป็นไปของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนใต้ ความเป็นสากลแต่ยังคงอนุรักษ์ สืบทอดรูปแบบดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมควบคู่กันไป

เพื่อให้เห็นถึงความเชื่อมโยงในการนำผลการศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ไปสู่การสร้างสรรคและการนำเสนอบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดและนำเสนอกระบวนการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในแต่ละประเด็นที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ แนวคิด การประพันธ์ทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ รูปแบบการผสมวงดนตรี สัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรี บทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และกระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ทั้งนี้การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกเอาเครื่องดนตรีที่มีความสมดุลในเรื่องของวงดนตรี เสียง การใช้จังหวะหน้าทับ เหตุผลที่ไม่ได้เลือกตามข้อค้นพบอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรี ทั้ง 7 องค์ประกอบหลักมาใช้ในการสร้างสรรคทั้งหมด เนื่องจากต้องการใช้เฉพาะเครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ และทำนองเพลง ที่มีความสอดคล้องกลมกลืนกับบทเพลงตามแนวคิดที่ผู้วิจัยเองกำหนดสร้างสรรคขึ้น ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการสร้างสรรคดนตรีพื้นบ้านในวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ รูปแบบโครงสร้างบทเพลง แนวจังหวะหน้าทับยังคงอนุรักษ์อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แบบดั้งเดิมเอาไว้ ส่วนทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ โดยคิดสร้างสรรคขึ้นมาใหม่ทั้งหมดจากแรงบันดาลใจของผู้วิจัยเองโดยใช้แนวทางตามหลักการประพันธ์เพลง ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า “บันดาลรังสฤษฏ์” หมายถึง ผู้ประพันธ์สร้างสรรคทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจ แรงบันดาลใจนี้

อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อม หรือจากเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะท้อนใจของศิลปินเอง (พิชิต ชัยเสรี, 2556, น. 2) ผู้วิจัยนำแนวคิดตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ องค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งด้าน วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ซึ่งเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ค้นพบจากการศึกษา นำมาใช้ในการกำหนดวางโครงสร้างการสร้างสรรค์บทเพลง ชุดดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ตามกรอบแนวคิดและอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ กำหนดออกแบบบทเพลง สร้างสรรค์ จำนวน 1 ชุด แบ่งออกเป็น 4 ช่วง โดยได้กำหนดหัวข้อในการอธิบายและวิเคราะห์ข้อค้นพบ เพื่อเชื่อมโยงองค์ความรู้ไปสู่การสร้างสรรคและการนำเสนอบทเพลง ในแต่ละช่วง รายละเอียดดังนี้

ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อถึงการเคารพสิ่งศักดิ์ที่ลูกหลาน คนภาคใต้มีมาแต่อดีต สัมพันธ์กับพิธีกรรม ความเชื่อต่อเทวดา ครูหมอ ฆิปปุยาตายาย อย่างเหนียวแน่น รวมถึงการบูชาครูบูรพาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้การดนตรี และอำนวยความสำเร็จให้เกิดมีขึ้น ผู้วิจัยกำหนดการประพันธ์โดยเลือกรูปแบบทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนสำเนียงเข้มขลัง ที่พบใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุงในปัจจุบัน มาเป็นแนวทางสร้างสรรค์และเรียบเรียง เสียงประสานทำนองเพลงปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และทำนองเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้สอง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากข้อค้นพบในการทบทวนวรรณกรรมประเด็นความเป็นมาและความสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ที่มีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านซึ่งเกิดจากกระบวนการความสัมพันธ์ของชาวบ้าน ชุมชนสังคม และ ธรรมชาติของท้องถิ่นภาคใต้ในการใช้เป็นเครื่องบวงสรวงและติดต่อสื่อสารกับอำนาจเร้นลับรวมถึง เสริมสร้างกำลังใจและเพื่อความบันเทิง มาใช้สร้างสรรค์ถ่ายทอดและพรรณนาเรื่องราวของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภูมิใจในถิ่นกำเนิด

ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ประกอบด้วย 1) เพลงไหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์ 2) เพลงถิ่นปักษ์ใต้ ไม้สอง อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ที่มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงการสร้างสรรคทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ฆ้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือ คีย์บอร์ด เข้ามา ผสมผสานเพื่อความเข้มขลังของสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ด้านจังหวะหน้าทับ กำหนดใช้รูปแบบจังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับ หนักแน่น ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ (หน้าทับเสมอเครื่อง) รูปแบบที่ 2 การแปร ลักษณะจังหวะ (หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับลงเครื่อง) ส่วนบทร้อง กำหนดใช้การเกริ่นแบบบทร้องภาค ครุโนรา โดยขึ้นต้นบทร้อง ด้วยคำว่า “ออ ออ หอ หอ นะ ออ ยอ ภา ภา ออ รัก รักน่าอองาม ออ งามเออ งามเออ” ตามแบบจารีตการร้องบทโนรา และหนังตะลุง ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงปี่พื้นบ้าน ภาคใต้ บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงไหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์ อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลง 2 ท่อน 4 บรรทัด และเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้สอง อัตราจังหวะ ช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลง 2 ท่อน 4 บรรทัด ส่วนโครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AB AB

ช่วงที่ 2 สารยายสืบสานงานสร้างสรรค์ แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็นมา ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยกำหนดการประพันธ์บทร้องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับคติ ความเชื่อ การลั่นไหลทางวัฒนธรรมดนตรีและอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบนและ ใต้ตอนล่าง เกิดแรงบันดาลใจจากข้อค้นพบการทบทวนวรรณกรรมด้านประวัติศาสตร์ทางดนตรี ที่มีความ เชื่อมโยงสัมพันธ์กับกลุ่ม ชนชาติอื่นหรือดินแดนใกล้เคียงหลายเชื้อชาติ อดีตภาคใต้ของประเทศไทยมี ความสัมพันธ์ติดต่อกับชายกับอินเดีย จีน ชาวมลายู รวมถึงภาคกลางของไทย เกิดผลต่อพัฒนาการดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน ไปสู่การสร้างสรรค์ถ่ายทอดและพรรณนาเรื่องราวของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภูมิใจในถิ่นกำเนิด ด้วยวิธีการสื่อสารผ่านบทร้องและทำนองเพลงที่ ประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วยบทร้องทำนองกลอนหนึ่งตะลุง บทร้องกลอนล่อหม่ง และบทร้องกลอนกบเต็น

สารยายสืบสานงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย 1) เพลงนาตข้าสาธยาย 2) เพลงล่อหม่ง นวตริงสรรค 3) เพลงกบเต็นนวตริงสรรค 4) เพลงนาตเรว่นวตริงสรรค อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยกำหนดการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงจากดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนแต่ละประเด็นมา กำหนดใช้ในการสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลง เลือกใช้เครื่องดนตรี ได้แก่ เป้พื้นบ้าน ทับกลองตุ้ม 3 ใบ ช้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือ คีย์บอร์ด และกลองชุด เข้ามา ผสมผสานในการบรรเลง จังหวะหน้าทับใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับ หนักแน่น ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ (หน้าทับกลอนล่อหม่ง หน้าทับนาตข้า) รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับลงเครื่อง) รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ (หน้าทับกลอนหนึ่งตะลุง หน้าทับกลอน บท) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะซัด (หน้าทับกบเต็น) บทร้อง กำหนดประพันธ์บทร้องทำนองกลอนหนึ่งตะลุง บทร้องกลอน ล่อหม่ง และบทร้องกลอนกบเต็น เนื้อหาและความหมายของ บทร้องเกี่ยวข้องกับ คติ ความเชื่อ การลั่นไหลทางวัฒนธรรมดนตรีและอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สื่อให้ผู้ฟังทราบถึง ความเป็นมา ความสำคัญ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียง เป้พื้นบ้านภาคใต้ บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงนาตข้าสาธยาย อัตราจังหวะช้า ปานกลาง 2 ชั้น มีทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 2 บรรทัด เพลงล่อหม่งนวตริงสรรค อัตราจังหวะ เร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว 2 บรรทัด เพลงกบเต็นนวตริงสรรค อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว 2 บรรทัด และเพลงนาตเรว่นวตริงสรรค อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลง ท่อนเดียว 4 บรรทัด โครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AB AB / AB / AA

ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับขนานนามว่า “เจ้าแห่งจังหวะ” อัตราจังหวะช้าแต่แฝงไปด้วยความเข้มแข็ง หนักแน่น ดุดัน และอัตราจังหวะเร็วจะมีความสนุกสนาน กระชับ เร้าใจ โดยการนำจังหวะหน้าทับของ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 วง และกลองที่ใช้สำหรับการประชันขันแข่ง มาสร้างสรรค์จังหวะขึ้นใหม่ให้ สามารถบรรเลงร่วมไปในทิศทางเดียวกันและสอดคล้องกับทำนองเพลงได้อย่างกลมกลืน ผู้วิจัยได้รับแรง บันดาลใจจากการเข้าร่วมการบรรเลง วงมหาดุริยางค์ไทย เนื่องในโอกาสวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครบ 60 ปี

เมื่อปีพุทธศักราช 2537 ณ โรงละครแห่งชาติ กำกับวงดนตรีโดยครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ และการเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องในโอกาสสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 เมื่อปีพุทธศักราช 2562 ณ เวทีกลาง ห้องสนามหลวง ฝั่งทิศใต้ (พระบรมมหาราชวัง) ภายในงานมหรสปสมโภช กำกับวงดนตรีโดยครู สิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ จากการเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยทั้ง 2 ครั้ง ผู้วิจัยจึงนำทักษะประสบการณ์และข้อค้นพบจากการศึกษามาใช้สร้างสรรค์รูปแบบการประชันจังหวะกลองพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภูมิใจในถิ่นกำเนิด

อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน ประกอบด้วย 1) เพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง จังหวะช้า - เร็ว 2) เพลงกลองประชัน 3) การประชันทับ - กลองตุ้ม 4) การประชันโพน 5) การประชันปัด 6) การประชันกร้อโต๊ะ 7) การประชันบานอและรำมะนา อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับประชันขันแข่งในการเชื่อมโยงการสร้างสรรค์บทเพลง จังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับหนักแน่น ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับเพลงโค) รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ (หน้าทับเชิดเครื่อง) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด (หน้าทับจับระบำ) และนำจังหวะประชันโพน จังหวะประชันปัด จังหวะประชันกร้อโต๊ะ จังหวะประชันบานอและรำมะนา ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 4 บรรทัด เพลงกลองประชันอัตรารำมะนาเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 2 บรรทัด โครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AA

ช่วงที่ 4 หุหรษ์ท้ายบทเพลงบรรเลงมัย แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมทางดนตรี ด้วยการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาผสมผสานรวมพลังเป็นหนึ่งเดียวกัน กำหนดแนวการบรรเลงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันอย่างกลมกลืนแสดงถึงพลังรักสมัครสมานสามัคคี สนุกสนาน รื่นเริง รวมใจเป็นหนึ่งเดียว นำมาซึ่งการดำรงวิถีชีวิตอย่างสันติสุข โดยมีดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อประสาน แร้งบันดาลใจที่ผู้วิจัยนำมาเป็นพลังผลักดันในการสร้างสรรค์บทเพลงช่วงสุดท้ายเกิดจากความมุ่งมั่นตั้งใจในการสะท้อนคุณค่าของวัฒนธรรมที่ปลูกจิตฝังแน่นอยู่ในจิตใต้สำนึกผ่านความทรงจำ เพื่อแสดงความชัดเจนออกมาในรูปแบบของบทเพลงสร้างสรรค์งานดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สร้างบรรยากาศทางสุนทรียรสด้านดนตรีให้มีความเหมาะสมสื่อความหมายและบรรยายความรู้สึกซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารถึงผู้ฟังมากที่สุด

หุหรษ์ท้ายบทเพลงบรรเลงมัย ประกอบด้วย 1) เพลงลาฮู ซาตู ปาตู 2) เพลงฮูลูมาะห์ กิตอร์ 3) เพลงจับระบำท้ายบทเพลง และจบด้วยลูกหมัด อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงดนตรีและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่างผสมผสานเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ใช้ประชันขันแข่งและเครื่องดนตรีสากล ในการเชื่อมโยงทำนองและจังหวะในการสร้างสรรค์บทเพลง จังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ตอนบน ตามข้อค้นพบ ได้แก่ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะ จังหวะ (หน้าทับลงเครื่อง) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด (หน้าทับจับระบำ) จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ตอนล่าง (หน้าทับซุ่มเป็ง และหน้าทับโยเก็ด) ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงบันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดการสร้างทำนองบทนำบรรเลงด้วยไวโอลินในช่วงแรก ออกแบบวิธีการบรรเลงรวมวงและการบรรเลง เดี่ยวสลับแต่ละเครื่องมือ เพลงลาฮู ซาตู ปาดู อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 บรรทัด เพลงฮูลูรุมะห์กีตอร์ อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด เพลงจับ ระบำท้ายบทเพลง อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงมี 2 ท่อน ท่อนแรก 8 บรรทัด และท่อนเดียว มี 4 บรรทัด เพลงลงเครื่อง อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด โครงสร้างการ บรรเลงเป็นรูปแบบ AA / AA B

การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกเอาเครื่องดนตรีที่มีความ สมดุลกับบทเพลงสร้างสรรค์ ทั้งวงดนตรี ระดับเสียง และจังหวะหน้าทับ เหตุผลที่ไม่เลือกมาทั้งหมด เนื่องจากต้องการนำเอาเฉพาะเครื่องดนตรีและจังหวะหน้าทับที่มีความสอดคล้อง สอดรับ กลมกลืนกับ ทำนองเพลงที่ผู้วิจัยเองกำหนดสร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนี้ในกระบวนการถ่ายทอดและการนำเสนองาน สร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มอรรถรสการรับชมรับฟังของผู้ชมผู้วิจัยได้นำการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วม แสดงประกอบการบรรเลงในบางช่วง และในขั้นตอนกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงและนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ใช้คีตปฏิภาณเพื่อสอดแทรกขณะบรรเลงได้เพิ่มเติม โดยไม่ให้เสีย รูปแบบและอรรถรสของสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แต่อย่างใด

2. รูปแบบการผสมวงดนตรี

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีที่มีอัตลักษณ์แตกต่างจากดนตรีพื้นบ้านภาคอื่น ๆ อย่างชัดเจน ทั้งในประเด็นรูปลักษณ์ของวงดนตรี เครื่องดนตรี การประสมวงซึ่งมีการนำ เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ที่หลากหลายและเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะเครื่องดำนินทำนองร่วมบรรเลง ผู้วิจัยได้กำหนดใช้ “วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” โดยนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนผสม วงดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำนินทำนอง ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ซอด้วง ซออู้ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดเตียน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ ทับโนรา กลองตุ๊ก 3 ใบ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โหม่งโนรา/ฆ้องคู่ ฉิ่ง ฆ้อง แทมบูรีน และมาราคัส นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันที่เรียกว่าวง ตะลุงสากลบางชนิดเข้ามาผสม ได้แก่ คีย์บอร์ด และกลองชุด ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ใช้ใน การประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ ดังภาพประกอบที่ 30



ภาพที่ 30 วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากการผสมวงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการประชันขันแข่งและเครื่องดนตรีสากล โดยมีรูปแบบการจัดวง ดังภาพประกอบที่ 31



ภาพที่ 31 การจัดวงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ที่มา: ผู้วิจัย

3. สัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรี

การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้ “วงดนตรีพื้นบ้าน ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” และได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรีในการบันทึกโน้ต ดังนี้

3.1 ลักษณะตัวโน้ตไทยใช้อักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

โด	ใช้สัญลักษณ์	ด
เร	ใช้สัญลักษณ์	ร
มี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ที	ใช้สัญลักษณ์	ท
โด สูง	ใช้สัญลักษณ์	ดํ
เร สูง	ใช้สัญลักษณ์	รํ
มี ต่ำ	ใช้สัญลักษณ์	มํ

3.2 ทับโนรา แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง ป๊ะ
เสียง เทิง
เสียง ทิด
เสียง ตึก

3.3 กลองตุ้ม 3 ใบ แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียงสูง ใช้สัญลักษณ์ ดํ
เสียงกลาง ใช้สัญลักษณ์ ต
เสียงต่ำ ใช้สัญลักษณ์ ต

3.4 ฆ้องคู่ แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง โหม่ง เสียง ทุ้ม

3.5 ฉิ่ง แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง ฉิ่ง
เสียง ฉับ

3.6 รำมะนาใหญ่ แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง โดง
เสียง ดัง
เสียง จ๊ะ
เสียง ก๊ะ

3.7 รำมะนาเล็ก แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง จ๊ก

เสียง ก๊ะ

3.8 โพน แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง ตัง โพนเสียงสูง

เสียง ท้อม โพนเสียงต่ำ

3.9 ปัด แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง ป๊ะ หน้าใหญ่

เสียง ผึ่ง หน้าเล็ก

3.10 กรือโตะ แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง หุ่ง กรือโตะเสียงสูง

เสียง หุง กรือโตะเสียงต่ำ

3.11 บานอ แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง จัง บานอเสียงสูง

เสียง ทัง บานอเสียงต่ำ

3.12 ช้อง แทนด้วยเสียง ดังนี้

เสียง ชั่ง

4. บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการนำองค์ความรู้จากการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สู่การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ กำหนดออกแบบ บทเพลงสร้างสรรค์ 1 ชุดเพลง แบ่งออกเป็น 4 ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 2 สารยาสิบสานงานสร้างสรรค์ ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน และช่วงที่ 4 หฤหรรษ์ ท้ายบทเพลงบรรเลงมรณ เพื่อให้งานสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์และเกิดคุณค่าต่อวงวิชาการสูงสุด ผู้วิจัยจึงได้ สร้างสรรคบทร้องขึ้นมาใหม่จำนวน 3 บท ประกอบด้วย บทร้องทำนองกลอนหนึ่งตะลุง บทร้องทำนอง กลอนลอดไหม่ง และบทร้องทำนองกลอนกบเต็น ดังต่อไปนี้

บทร้องทำนองกลอนหนึ่งตะลุง

อัตลักษณ์ ดนตรีใต้ แต่ภูมิหลัง

กลอนไหม่งฉิ่ง ทับปี มีมากมาย

มรดก ตกทอดกัน ถึงวันนี้

สิบสาวเรื่อง โยงย้อน ก่อนวันวาน

ครั้งฟรัง ข้ามเลมา เพื่อพาณิชย์

เครื่องดนตรี ตะวันตก หยิบยกมา

ครั้งวายัง หนึ่งโนรา มาแพร่หลาย

สิบโยงสาย นานอักโข แต่โบราณ

เพราะเรามี เอกลักษณ์ เป็นหลักฐาน

เป็นตำนาน การดนตรี ที่มีมา

ไทยได้คิด ได้แลกเปลี่ยน เรียนศึกษา

ภูมิปัญญา สืบสาน การเดินรำ

บทรื่องทำนองกลอนลอดโหม่ง

โพน กรือโต๊ะ บานอ อีกทั้งคลอปิดโหม่ง เชื่อมโยโยง อมต ดุริยศิลป์
ภูมิปัญญา คนปักษ์ใต้ หากเพียงแต่ได้ยิน ก็ลืมนั้น ทุกข์โศก มันทวยโรครภัยพาน

บทรื่องทำนองกลอนกบเต้น

เอกลักษณ์ ประจำถิ่น นี่แหละศิลป์ชาวใต้ งามวิไล นุ่มนวล นี่เราควรสืบสาน
สร้างความสุข สร้างรอยยิ้ม นี่แหละอิมดวงมาน เราลูกหลาน ควรสืบทอด ตลอดไป

ด้านทำนองเพลงผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงสำหรับการบรรเลงในแต่ละช่วง จำนวน 12 เพลง
ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ประกอบด้วย เพลงโหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์ และเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้สอง
ช่วงที่ 2 สารยายสืบสานงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย เพลงนาถเข้าสารยาย เพลงลอดโหม่งนวัตรังสรรค์
เพลงกบเต้นนวัตรังสรรค์ เพลงนาถเร็ววันนวัตรังสรรค์ ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน
ประกอบด้วย เพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง เพลงกลองประชัน (ช้า) เพลงกลองประชัน (เร็ว) และ
ช่วงที่ 4 ฤทธิ์ฤทธิ์ทำยบทเพลงบรรเลงมรณ ประกอบด้วย เพลงลาชู ชาตูปาตูป เพลงฮูลูรูเมาะหีกีตอร์ และ
เพลงจ๊ับระบำทำยบทเพลง รายละเอียดดังต่อไปนี้

เกริ่นหัวปี

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

เพลงที่ 1 โหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์

ท่อน 1

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

ท่อน 2

----	- - - รี่	- มี่ - รี่	- ดี่ - ล	- รี่ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ดี่
----	- รี่ - มี่	- ซี่ - มี่	- รี่ - ท	- รี่ - ซ	- ล - ท	- ดี่ - รี่	- มี่ - รี่
- - - ลี่	- ซี่ - ฟี่	- ซี่ - ฟี่	- มี่ - รี่	- มี่ - รี่	- ดี่ - ล	- ซ - ล	- ดี่ - รี่
- - - ลี่	- ซี่ - ฟี่	- ซี่ - ฟี่	- มี่ - รี่	- มี่ - รี่	- ดี่ - ล	- ด - ฟี่	- มี่ - รี่

เพลงที่ 2 ถิ่นปักขี้ไต้ไม้สอง

ท่อน 1

----	----	- ล - รี่	- ล - ด	- ล - รี่	- ล - ด	- ร - ฟี่	- มี่ - รี่
- - - ซ	- - - ล	- - - ดี่	- - - ซ	- ดี่ - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- ดี่ - ล	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ
- - - ซ	- ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ฟ	- ม - ร

ท่อน 2

- - - ดี่	- ท - ดี่	- รี่ - มี่	- ดี่ - รี่	- - - ล	- ซ - ล	- ดี่ - ล	- ซ - ฟ
- - - ดี่	- ท - ดี่	- รี่ - มี่	- ดี่ - รี่	- - - ลี่	- ซี่ - ฟี่	- มี่ - รี่	- ดี่ - รี่
- - - ล	- ดี่ - รี่	- - - ฟี่	- มี่ - รี่	- - - ล	- ดี่ - รี่	- ดี่ - ท	- ล - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- ดี่ - ซ	- ดี่ - ล	- ซ - ล	- - - ดี่	- - - รี่

เพลงที่ 3 นาดข้าสารยาย

ท่อน 1

----	- รี่ ฟี่ ล	- ล ดี่ ล	- ล ดี่ รี่	- - - ท	- ล - ท	- ซ ล ท	- ดี่ - รี่
----	- ล - ดี่	- - รี่ มี่	- - รี่ ดี่	- - รี่ ล	- รี่ - ดี่	- มี่ รี่ ดี่	- ท - ล

ท่อน 2

----	- ร - ล	- ดี่ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ	- ร - ฟ	- ซ - ล
----	- ร - ล	- ดี่ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - มี่	- รี่ - ดี่	- ซ - ล	- ดี่ - รี่

เพลงที่ 4 ลอดโหม่งนวัตรังสรรค์

----	----	รี่ มี่ รี่ ซี่	รี่ มี่ ดี่ รี่	----	----	มี่ รี่ ดี่ ล	ซ ฟ ซ ล
----	----	ซ ล ดี่ ร	ฟ ซ ฟ ล	----	----	ซ ล ซ ฟ	ม ร ด ร

เพลงที่ 5 กบเต็นนวัตรังสรรค์

- - - ล	- - ดี่ รี่	- - ดี่ รี่	มี่ รี่ ดี่ ล	- - ซ ล	- ดี่ - รี่	- มี่ รี่ ซี่	- มี่ - รี่
- - - ล	- - ซ ล	- ซ - ฟ	ร ฟ ซ ล	- - - ล	- - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ร

เพลงที่ 6 จักระบ้านวัดรังสรรค์

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

เพลงที่ 7 อัตลักษณ์เขตเครื่อง

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

เพลงที่ 8 กลองประชัน (จังหวะช้า)

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

เพลงที่ 9 กลองประชัน (จังหวะเร็ว)

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

การสร้างบทนำ (ไวโอลิน)

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

เพลงที่ 10 ลาฆู ซาตู ปาดู

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

เพลงที่ 11 ฮูลูเมาะห์กีตอร์

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

เพลงที่ 12 จักระบำท้ายบทเพลง

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

ทำนองเดี่ยว

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

ทำนองรับ

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

ลงเครื่อง

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

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทเพลง และนำเสนอในรูปแบบโน้ตเพลงไทยที่มีทั้งทำนอง บทร้อง จังหวะหน้าทับ จังหวะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ใช้วิธีการบันทึกทำนองเพลงในรูปแบบโน้ตเพลงไทย 8 ห้อง พร้อมทั้งอธิบายแนวคิดและอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นำมาใช้สร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ลำดับขั้นตอนการสร้างสรรค์บทเพลง เริ่มด้วยการเกริ่นหัวปี จากนั้นกลองและทับสวมจังหวะหน้าทับตั้งเครื่อง เข้าเพลงโหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์ จังหวะหน้าทับเสมอเครื่อง 3 เที้ยวเพลง เที้ยวที่ 4 ทำเพลงจบด้วยหน้าทับลงเครื่อง ต่อด้วยเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้สอง จังหวะหน้าทับเสมอเครื่อง 2 เที้ยวเพลง เที้ยวที่ 3 และ 4 เข้าเกริ่นบทร้องกาตครุ จบด้วยลงเครื่อง

เกริ่นหัวปี

----	----	----	--- รื	----	----	----	--- ท
----	--- รื	----	--- ล	----	--- รื	----	--- ท
--- รื	--- ล	--- รื	--- ท	--- รื	--- ล	--- รื	--- ท
--- ล	--- ซ	----	--- ท	--- รื	--- ฟิ	--- รื	--- มั
--- มั	--- มั	--- มั	--- มั	--- ทิ	- ลั - ซิ	--- ทิ	- ลั - ซิ
- ทิ ลั ซิ	- ทิ - ลั	--- ลั	- ซิ - มั	--- ลั	--- ซิ	--- ดั	--- รื

ตั้งเครื่อง

ทำนอง	--- ทิ	- ลั - ซิ	- ทิ ลั ซิ	- ทิ - ลั	--- ซิ	--- ฟิ	- มั - ฟิ	- รื - มั
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	---	---	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	---	---
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	---	---	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	---	---	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- รื	--- ท	- ล - ท	- ซ - ล	----	- ซ - ม	- ร - ท	- ม - ร
ทับ	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - ป๊ะ	---	---	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	---	---
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ม	- ล - ซ
ทับ	- ป๊ะ - -	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - - เถิง	---	- เถิง - -	- เถิง เถิง	--- ป๊ะ	--- เถิง
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	---
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ชิ่ง	--- ลໍ	-----	- ชิ่ง - ฟิ	- ชิ่ง - ริ	- ชิ่ง - ฟิ	- มํ - ริ	- คํ - ริ
ทับ	-----	- ป๊ะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก	-----	- ป๊ะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ท่อนที่ 2 (เที่ยวที่ 4)

ทำนอง	-----	--- ริ	- มํ - ริ	- คํ - ล	- ริ - ท	- ล - ช	- ริ - ช	- ล - คํ
ทับ	-----	- ป๊ะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก	-----	- ป๊ะ - -	- ตึก - ตึก	--- ตึก
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	-----	- ริ - มํ	- ชิ่ง - มํ	- ริ - ท	- ริ - ช	- ล - ท	- คํ - ริ	- มํ - ริ
ทับ	-----	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	--- ตึก	--- เทิง	--- ตึก	--- เทิง
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	--- ต	- ต - -	--- ต	-----
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ลໍ	- ชิ่ง - ฟิ	- ชิ่ง - ฟิ	- มํ - ริ	- มํ - ริ	- คํ - ล	- ช - ล	- คํ - ริ
ทับ	-----	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เทิง	-----	--- เทิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ลໍ	- ชิ่ง - ฟิ	- ชิ่ง - ฟิ	- มํ - ริ	- มํ - ริ	- คํ - ล	- ค - ฟิ	- มํ - ริ
ทับ	-----	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	-----	- ป๊ะ - ป๊ะ
กลอง	- - - ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	--- เิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	--- เิง
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ล	- คํ - ร	--- ฟ	- ม - ร	--- ล	- คํ - ร	- คํ - ท	- ล - ช
บทร้อง	----	----	- ออ - -	- แล้วว่า	----	--- ออ	----	--- ออ
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	--- เิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	--- เิง
กลอง	--- ค	- ค - -	- ค - -	- ค - ค	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ร	--- ช	--- ล	- ค - ช	- ค - ล	- ช - ล	--- ค	--- ร
บทร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	--- เิง	- ทิด - ทิด	- เิง - เิง	--- ป๊ะ	--- เิง
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	----	----	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ท่อนที่ 1 (เที่ยวที่ 3)

ทำนอง	----	----	- ล - ร	- ล - ต	- ล - ร	- ล - ต	- ร - ฟ	- ม - ร
บทร้อง	----	- นะ - -	--- ออ	--- ยอ	--- ภา			
ทับ	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	- - - -	- - - -	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	- - - -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต	- - - -	- - - -	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ช	--- ล	--- ค	--- ช	- ค - ล	- ช - ฟ	--- ช	--- ล
บทร้อง	--- ภา	--- ออ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	--- ร	--- ภา
ทับ	- ทิด - ทิด	- เิง - เิง	----	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ทิด - ทิด	- เิง - เิง	----	- ป๊ะ - ป๊ะ
กลอง	----	----	- ต - ต	- ต - ต	----	----	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ค	--- ร	--- ฟ	--- ช	- ค - ล	- ช - ล	- ช - ฟ	--- ฟ
บทร้อง	--- ออ	- - - -	----	----	----	----	--- ออ	--- ภา
ทับ	----	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เิง	----	--- เิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม	--- โหม่ง	--- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ช	- ล - ช	--- ฟ	--- ม	- ร - ค	- ร - ม	- ช - ฟ	- ม - ร

บทร้อง	-----	-----	- งาม --	--- เหว	-----	-----	-----	-----
ทับ	-----	- ป๊ะ --	- ตึก - ตึก	--- ตึก	-----	- ป๊ะ --	- ตึก - ตึก	--- ตึก
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ท่อนที่ 2 (เที่ยวที่ 3)

ทำนอง	--- คํ	- ท - คํ	- ร - ม	- คํ - ร	--- ล	- ช - ล	- คํ - ล	- ช - ฟ
ทับ	-----	- ป๊ะ --	- ตึก - ตึก	--- ตึก	-----	- ป๊ะ --	- ตึก - ตึก	--- ตึก
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- คํ	- ท - คํ	- ร - ม	- คํ - ร	--- ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- คํ - ร
ทับ	-----	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	- ตึก - ตึก	--- ตึก	--- เถิง	--- ตึก	--- เถิง
กลอง	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	--- ต	- ต --	--- ต	---
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ล	- คํ - ร	--- ฟ	- ม - ร	--- ล	- คํ - ร	- คํ - ท	- ล - ช
ทับ	-----	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	--- เถิง	-----	--- เถิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ
กลอง	--- ต	- ต --	- ต --	- ต - ต	--- ต	- ต --	- ต --	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทำนอง	--- ร	--- ช	--- ล	- คํ - ช	- คํ - ล	- ช - ล	--- คํ	--- ร
ทับ	-----	--- เถิง	--- เถิง	--- เถิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	-----	- ป๊ะ - ป๊ะ
กลอง	- - - ต	- ต --	- ต --	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม	--- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการศึกษาแต่ละประเด็นมากำหนดใช้ในการสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลง ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ดังนี้ วงดนตรี กำหนดใช้วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เครื่องดนตรี กำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ประกอบด้วย ปี่พาทย์บ้าน ทับ กลองตุ้ม 3 ใบ ฆ้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือคีย์บอร์ด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันเข้ามาผสมผสาน จังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับ หนักแน่น ทั้งรูปแบบการแปรลักษณะจังหวะและการเข้าลักษณะจังหวะ ประกอบด้วย หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับเสมอเครื่อง และหน้าทับลงเครื่อง ทำนองเพลง กำหนดทำนองเพลงที่มีสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นทำนองที่มีวรรณเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา ซึ่งทำนองบทเพลงที่สร้างสรรค์ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่ง

การกำหนดใช้พื้นบ้านบรรเลงเกริ่นนำในช่วงแรก เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์สำเนียง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สื่อถึงบรรยากาศของสภาพพื้นที่และวัฒนธรรมด้านดนตรีประจำท้องถิ่นภาคใต้ตอนบน บทร้องกำหนดใช้การเกริ่นบทร้องภาคครุโนรา โดยขึ้นต้นบทร้อง ด้วยคำว่า “อ อ หอ หอ นะ ออ ยอ ฎ ฎ ออ รัก รักน่าอองาม ออ งามเออ งามเหอ” ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้ บันไดเสียงกลุ่มเสียงโด (คีย์ C) ระดับเสียงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอยู่ในระดับเดียวกับเสียงฆ้องคู่ คือเสียง ซอล (G) และเสียง เร (D) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสนของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน เกริ่นหัวปี ผู้วิจัยไม่มีข้อจำกัดความสั้น - ยาว และอัตราความช้า - เร็ว ของทำนองเพลง เพลงโหมโรงปฐมพรตฤยศิลป์ เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด และเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้สอง เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB

ช่วงที่ 2 สารยายสืบสานงานสร้างสรรค์

ลำดับขั้นตอนการสร้างสรรค์บทเพลง เริ่มด้วยการขับบททำนองกลอนหนึ่งตะลุง ดนตรีรับทำนองเพลงนาตข้าสารยาย ออกทำนองเพลงลอดโหม่งนวัตรังสรรค์ ขับบททำนองกลอนลอดโหม่ง และต่อดนตรีทำนองเพลงกบเต็นนวัตรังสรรค์ ขับบททำนองกลอนกบเต็น ดนตรีรับทำนองเพลงนาตเร็ว นวัตรังสรรค์ บากลงจบท้ายเพลงจังหวะหน้าทับลงเครื่อง

ขับบททำนองกลอนหนึ่งตะลุง

บทร้อง					อัตลักษณ์	ดนตรีได้	แต่ภูมิหลัง	ครึ่งว้าง
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง	หนังโนรา		มา	แพร่หลาย				
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ --
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	- ทุ้ม --
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ --
บทร้อง			โหม่ง	กลองฉิ่งทับปี	มีมากมาย	สืบโยงสาย	นานอัก	โซ
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง	แต่		โบราณ					
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ --
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	----	-- โหม่ง	- ทุ้ม --
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ --
บทร้อง	มรดก	ตกทอดทัน	ถึงวันนี้	เพราะเรามี	เอกลักษณ์		เป็น	หลักฐาน
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง

ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง							สืบสาวเรื่อง	โยงย่อน
ทับ	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ --	-- ตึกตึก	---- เทิง	-- ตึกตึก	---- เทิง
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	- หุ้ม --	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ --	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง	ก่อนวันวาน	เป็นตำนาน	การดนตรี		ที่	มี	มา	
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง					ครึ่งฝรั่ง	ข้ามเลมา	เพื่อ พา	ณชัยไทยใต้
ทับ	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ --	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	- หุ้ม --	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ --	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง	คิด ได้	แลกเปลี่ยน	เรียน	ศึกษา				
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	-ตึกตึกเทิง	----	- ป๊ะ --
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	- หุ้ม --
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	- ฉับ --
บทร้อง			เครื่องดนตรี	ตะวันตก	หยิบยกมา	ภูมิปัญญา	สืบสาน	
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง	-- ตึกตึก	--- เทิง
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----
บทร้อง	การ	เด่นรำ	แล้วเป็น	ภูมิปัญญา	สืบสาน		การ	เด่นรำ
ทับ	-- ตึกตึก	--- เทิง	--- เทิง	--- ป๊ะ	--- ป๊ะ	ป๊ะ-ป๊ะ	-ป๊ะ-เทิง	-ป๊ะ-เทิง
ฮ่องคู้	---โหม่ง	----	---โหม่ง	----	---โหม่ง	--- หุ้ม	---โหม่ง	--- หุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
บทร้อง	ภูมิปัญญา	คนปักษ์ใต้			หากเพียง	แต่ไฉน		
ทำนอง	----	----	ช ล ด ร์	ฟ ช ฟ ล	----	----	ช ล ช ฟ	ม ร ด ร์
ทับ	-ตึก-เทิง	-ตึก-เทิง	-ปะ-ปะ	-เทิง-เทิง	-ตึก-ตึก	-ตึก-	-เทิง-เทิงเทิง	-ปะ-เทิง
กลอง	----	----	----	ตตตต	----	----	----	ตตตต
ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
บทร้อง	กสิกรรม	ทุกขโศก			มัทนายโรค	ภัยพาน		
ทำนอง	----	----	ร ม ร์ ช ร์	ร ม ร์ ด ร์	----	----	ม ร์ ด ร์	ช ฟ ช ล
ทับ	-ตึก-เทิง	-ตึก-เทิง	-ปะ-ปะ	-เทิง-เทิง	-ตึก-เทิง	-ตึก-เทิง	-ปะ-ปะ	-เทิง-เทิง
กลอง	----	----	----	ตตตต	----	----	----	ตตตต
ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
บทร้อง	มัทนายโรค	ภัยพาน						
ทำนอง	----	----	ช ล ด ร์	ฟ ช ฟ ล	----	----	ช ล ช ฟ	ม ร ด ร์
ทับ	-ตึก-เทิง	-ตึก-เทิง	-ปะ-ปะ	-เทิง-เทิง	-ตึก-ตึก	-ตึก-	-เทิง-เทิงเทิง	-ปะ-เทิง
กลอง	----	----	----	ตตตต	----	----	----	ตตตต
ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-โหม่ง	-ทุ่ม-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

เพลงกบเต้นนวัตรังสรรค์

บทร้อง	เอกลักษณ์	ประจำถิ่น	นี้แหละศิลป์	ชาไต	งามวิไล	นันทวล	นี้เราควร	สืบสาน
ทำนอง	--- ล	-- ด ร์	-- ด ร์	ม ร์ ด ร์	-- ช ล	- ด ร์	- ม ร์ ช ร์	- ม ร์ - ร์
ทับ	-- ปะ-	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-- ปะ-	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก
กลอง	----	ต ต --	---- ต	- ต --	----	ต ต --	---- ต	- ต --
ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
บทร้อง								
ทำนอง	--- ล	-- ช ล	- ช - ฟ	ร ฟ ช ล	--- ล	-- ฟ ช	ล ช ฟ ร	- ด - ร
ทับ	-- ปะ-	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-- ปะ-	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก	-ตึก-ตึก
กลอง	----	ต ต --	---- ต	- ต --	----	ต ต --	---- ต	- ต --
ห้องคู่	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม	-โหม่ง-ทุ่ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
บทร้อง	สร้างความสุข	สร้างรอยยิ้ม	นี้แหละอิม	ดวงมาน	เราลูกหลาน	ควรสืบทอด		ตลอดไป
ทำนอง	--- ล	-- ด ร์	-- ด ร์	ม ร์ ด ร์	-- ช ล	- ด ร์	- ม ร์ ช ร์	- ม ร์ - ร์

ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทำนอง	----	---ช	-ล-ช	-ล-ร	---ฟ	-ช-ล	-ช-ล	-ค-ร
ทับ	-ป๊ะ-	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-ทิด	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-ทิด	ทิดทิด-ป๊ะ
กลอง	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทำนอง	----	---ช	-ล-ช	-ล-ร	---ฟ	-ช-ล	-ช-ฟ	-ม-ร
ทับ	-ป๊ะ-	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-ทิด	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-ทิด	ทิดทิด-ป๊ะ
กลอง	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทำนอง	----	-ล ค ร	---ล	-ท ล ช	---ร	-ฟ-ช	-ล ค ล	ช ล ค ร
ทับ	-ป๊ะ-	ทิดทิด-ป๊ะ	-ป๊ะ-ทิด	ทิดทิด-ป๊ะ	-ตึก-ตึก	ตึกตึกตึกตึก	-ตึก-เทิง	-ตึก-เทิง
กลอง	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	----	----	-ต--	-ต--
ฆ้องคู่	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทำนอง	----	-ล ค ร	---ท	ร ท ล ช	---ร	--ฟช	-ล-ค	ล ค ม ร
ทับ	---ป๊ะ	-ป๊ะ-เทิง	---เทิง	-ป๊ะ-ป๊ะ	-เทิง-เทิง	-เทิง--	-ป๊ะ-ป๊ะ	--ป๊ะป๊ะ
กลอง	ต ต --	ต-ตต	ต ต --	ต-ตต	ต ต --	ต-ตต	ต ต --	ต-ตต
ฆ้องคู่	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการศึกษาแต่ละประเด็นมากำหนดใช้ในการสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลง ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ ดังนี้ วงดนตรี กำหนดใช้วงดนตรีพื้นบ้านดุริยางค์ปี่กันปักษ์ใต้ เครื่องดนตรี กำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ฆ้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือคีย์บอร์ดและกลองชุด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันเข้ามาผสมผสานในการบรรเลงจังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับหนักแน่น ทั้งรูปแบบการแปรลักษณะจังหวะ การซ้ำลักษณะจังหวะ การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ และการใช้ลักษณะจังหวะชุด ประกอบด้วย หน้าทับกลอนหนึ่ง หน้าทับถอนบท หน้าทับลอดโหม่ง หน้าทับกบเต้น หน้าทับนาคเข้า และหน้าทับลงเครื่อง ทำนองเพลง กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนเป็นทำนองที่มีวรรณคดีสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เป็นเพลงซ้ำอัตราจังหวะสองชั้น และเพลงเร็วจังหวะชั้นเดียว นำเอาทำนองของเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งมาดัดแปลง ทำนองเพลงประกอบด้วย ทำนองเพลงนาคเข้าสาธยาย ทำนองเพลงลอดโหม่ง นวตริสังสรรค์ ทำนองเพลงกบเต้นนวตริสังสรรค์ และทำนองเพลงจับระบำนวตริสังสรรค์ บทร้อง กำหนดใช้ บทร้องทำนองกลอนหนังตะลุง บทร้องกลอนลอดโหม่ง และ

บทร้องกลอนกบตัน เนื้อหาและความหมายของบทร้องเกี่ยวข้องกับ คติ ความเชื่อ การสืบทอดทางวัฒนธรรมดนตรีและอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สื่อให้ผู้ฟังทราบถึงความเป็นมา ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) ระดับเสียงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอยู่ในระดับเดียวกับเสียงฆ้องคู่ คือเสียง ซอล (G) และเสียง เร (D) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน เพลงนาถข้าสาธยาย เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 2 บรรทัด เพลงลอดโหม่งนวัตรังสรรค์ เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 บรรทัด เพลงกบตันนวัตรังสรรค์ เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 บรรทัด และ เพลงนาถเรื่อนนวัตรังสรรค์ เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด การกำหนดรูปแบบของทำนองเพลงโดยผู้วิจัยไม่มีข้อจำกัดความสั้น - ยาว จำนวนท่อนเพลง และความช้า - เร็ว โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB / AB / AA

ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน

ลำดับขั้นตอนการสร้างสรรคบทเพลง เริ่มด้วยเพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง (ช้า) เพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง (เร็ว) ตั้งหน้าทับขึ้นเครื่อง เข้าจังหวะหน้าทับเพลงโค ทำนองเพลงกลองประชัน จังหวะ 2 ชั้น โข่วลีลาการตีทับและกลองตึก สลับทำนองเพลง เที้ยวสุดท้ายปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วเข้าเพลงกลองประชัน ช่วงท้ายทำนองเพลงค่อย ๆ เพิ่มความเร็ว ส่งจังหวะประชันเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ เริ่มจากการประชันจังหวะหน้าทับ ทับโนรา กลองตึก โพน ปัด กร้อโต๊ะ บานอ และรำมะนา ตามลำดับ

เพลงอัตลักษณ์เชิดเครื่อง (จังหวะช้า)

ทำนอง	----	---ช	---ล	-ด-ช	---ฟ	-ม-ฟ	-ช-ล	-ด-ช
ทับ	-ปะ-ปะ	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง
กลอง	----	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต
ฆ้องคู่	----	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม
ฉิ่ง	----	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ทำนอง	---ฟ	-ช-ล	-ช-ฟ	-ม-ร	-ช-ม	-ร-ม	-ช-ฟ	-ม-ร
ทับ	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง
กลอง	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต
ฆ้องคู่	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม
ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ทำนอง	---ม	-ช-ร	-ช-ม	-ร-ท	-ร-ท	-ล-ท	-ล-ช	-ฟ-ช
ทับ	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง	---เทิง
กลอง	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต	---ต
ฆ้องคู่	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม	---ทุ้ม
ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ทำนอง	---ด	-ร-ด	-ร-ช	-ล-ช	---ช	-ร-ฟ	-ช-ร	-ฟ-ช

กรือโต๊ะสูง	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -
บานอ	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง
รำมะนา	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง
กรือโต๊ะต่ำ	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง
กรือโต๊ะสูง	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -
บานอ	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง
รำมะนา	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง
กรือโต๊ะต่ำ	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง	- หุง - -
กรือโต๊ะสูง	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- หึ่ง-	- หึ่ง - -
บานอ	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง	- - - ที่ง	- ที่ง-จึ่ง
รำมะนา	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง	-จ๊ะกะดั่ง	-ดั่ง-โดง
กรือโต๊ะต่ำ	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง	- หุง - -
กรือโต๊ะสูง	- - หึ่ง-	- หึ่ง - -	- หึ่ง-หึ่ง	- - - หึ่ง	- หึ่ง - -	- หึ่ง-หึ่ง	- - - หึ่ง	- หึ่ง - -
บานอ	- - - ที่ง	- ที่ง - -	- ที่ง-ที่ง	- - - ที่ง	- ที่ง - -	- ที่ง-ที่ง	- - - ที่ง	- ที่ง - -
รำมะนา	- - - ดั่ง	- ดั่ง - -	- ดั่ง-ดั่ง	- - - ดั่ง	- ดั่ง - -	- ดั่ง-ดั่ง	- - - ดั่ง	- ดั่ง - -
กรือโต๊ะต่ำ	- หุง-หุง	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง
กรือโต๊ะสูง	- หึ่ง-หึ่ง	- - - หึ่ง	- หึ่ง - -	- หึ่ง-หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง
บานอ	- ที่ง-ที่ง	- - - ที่ง	- ที่ง - -	- ที่ง-ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง
รำมะนา	- ดั่ง-ดั่ง	- - - ดั่ง	- ดั่ง - -	- ดั่ง-ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง
กรือโต๊ะต่ำ	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- - - หุง	- หุง - -	- หุง-หุง	- - - หุง
กรือโต๊ะสูง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- - - หึ่ง	- หึ่ง - -	- หึ่ง-หึ่ง	- - - หึ่ง
บานอ	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- - - ที่ง	- ที่ง - -	- ที่ง-ที่ง	- - - ที่ง
รำมะนา	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- - - ดั่ง	- ดั่ง - -	- ดั่ง-ดั่ง	- - - ดั่ง

ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการศึกษาแต่ละประเด็นมากำหนดใช้ในการเรียบเรียงและสร้างสรรค์บทเพลง ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน ดังนี้ วงดนตรี กำหนดใช้วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เครื่องดนตรี กำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ใช้สำหรับประชันขันแข่ง ประกอบด้วย ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือคีย์บอร์ด ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันเข้ามาผสมผสาน และเพิ่มเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการประชันขันแข่ง คือ โพน ปัด กรือโต๊ะ บานอ และรำมะนา จังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับหนักแน่น ทั้งรูปแบบการแปรลักษณะจังหวะ การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ และการใช้ลักษณะจังหวะขัด ประกอบด้วย หน้าทับเข็ดเครื่อง หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับเพลงโค หน้าทับจับระบำ จังหวะประชันโพน จังหวะประชันปัด จังหวะประชันกรือโต๊ะ จังหวะประชันบานอและรำมะนา ทำนองเพลง กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนเป็นทำนองที่มีวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เป็นเพลงซ้ำอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็วจังหวะชั้นเดียว นำเอาทำนองของเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งมาดัดแปลง โดยเริ่มจาก

ทำนองเพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง (จังหวัดฯ) ทำนองเพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง (จังหวัดฯ) ทำนองเพลงกลองประชัน อัตราจังหวะ 2 ชั้น และทำนองเพลงกลองประชัน อัตราจังหวะเร็ว ชั้นเดียว ระดับเสียงกำหนดใช้ระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) ระดับเสียงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอยู่ในระดับเดียวกับเสียงฆ้องคู่ คือเสียง ซอล (G) และเสียง เร (D) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน เพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง (จังหวัดฯ) เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 4 บรรทัด เพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง (จังหวัดฯ) เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 4 บรรทัด เพลงกลองประชัน (จังหวัดฯ) เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 4 บรรทัด และเพลงกลองประชัน (จังหวัดฯ) เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 2 บรรทัด การกำหนดรูปแบบของทำนองเพลงโดยผู้วิจัยไม่มีข้อจำกัดความสั้น-ยาว จำนวนท่อนเพลง และความช้า-เร็ว โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA

ช่วงที่ 4 ทฤษฎีท้ายบทเพลงบรรเลงมัย

ลำดับขั้นตอนการสร้างสรรค์บทเพลง เริ่มจากการสร้างบทนำ บรรเลงด้วยไวโอลิน ซึ่งเป็นอัตลักษณ์การบรรเลงบทเพลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง เป็นการเกริ่นทำนองก่อนจะเข้าทำนองเพลงหลัก ต่อจากนั้นรำมะนาดังจังหวัดฯซุ่มเป็ง อัตราจังหวะ 2 ชั้น บากส่งจังหวัดฯเพื่อเข้าทำนองเพลงลาซุ ซาตู ปาตู โดยในเที่ยวแรกกำหนดให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างทุกชิ้นบรรเลงพร้อมกัน 1 เที่ยวเพลง จากนั้นจะเป็นการบรรเลงเดี่ยวสลับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เริ่มจากไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดเตียน ตามลำดับ ช่วงท้ายค่อย ๆ ปรับเพิ่มอัตราความเร็วเพื่อส่งต่อจังหวัดฯโยเก็ด จังหวัดฯเร็ว อัตราจังหวะชั้นเดียว ต่อด้วยการบรรเลงทำนองเพลง ฮูลูรูเมะห์กีตอร์ ในเที่ยวแรกกำหนดให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างทุกชิ้นบรรเลงพร้อมกัน 1 เที่ยวเพลง จากนั้นจะบรรเลงเดี่ยวสลับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เริ่มจากไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดเตียน ตามลำดับ ช่วงท้ายค่อย ๆ ปรับเพิ่มอัตราความเร็วและจบขาด ตั้งจังหวัดฯรวประโคมกลอง ทับโนรา กลองตุ๊ก ตั้งจังหวัดฯหน้าทับจับระบำ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวัดฯหน้าทับของวงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ บรรเลงรับเพลงจับระบำท้ายบทเพลงพร้อมกันทั้งวง จากนั้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองบรรเลงสลับกันเดี่ยวทีละเครื่องมือ โดยเริ่มจากปีพื้นบ้าน ซอด่วง ซอฮู้ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดเตียน ตามลำดับ ช่วงท้ายของบทเพลง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวัดฯหน้าทับบรรเลงรับเพลงจับระบำท้ายบทเพลงพร้อมกันอีก 2 เที่ยวเพลง ในช่วงท้ายค่อย ๆ ปรับเพิ่มอัตราความเร็ว ลงจบด้วยทำนองเพลงและจังหวัดฯหน้าทับลงเครื่อง

[illegible]

[illegible]

รับพร้อมกันทั้งวง

[illegible]

(เดี่ยวขอตัว)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทำนอง	- ช - ด	- ร - ม	- ร - ม	- ช - ล	- ช ล ค	- ล ค ร	- ค ร ม	- ร - ค
ทับ	- - - ปะ	- ปะ - เทิง	- - - เทิง	- ปะ - ปะ	- เทิง - เทิง	- เทิง - -	- ปะ - ปะ	- - - ปะ
กลอง	ด ต - -	ด - ต ต	ด ต - -	ด - ต ต	ด ต - -	ด - ต ต	ด ต - -	ด - ต ต
ฆ้องคู่	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ผู้วิจัยนำอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการศึกษาแต่ละประเด็น มากำหนดใช้ในการสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลง ช่วงที่ 4 วิทยุรhythmic บทเพลงบรรเลงมรณม์ ดังนี้ วงดนตรี กำหนดใช้วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เครื่องดนตรี กำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ประกอบด้วย ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ซอด้วง ซออู้ ฆ้องคู่ ฉิ่ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบด้วย ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ฆ้อง แทมบูรีน มาราคัส และเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ใช้สำหรับประชันขันแข่ง ประกอบด้วย โพน ปัด กร้อโต๊ะ บานอ ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล คือ คีย์บอร์ด และกลองชุด จังหวะหน้าทับ กำหนดใช้จังหวะจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ จังหวะหน้าทับซมเปงและจังหวะหน้าทับโยเกิด ส่วนจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ใช้จังหวะที่มีความกระชับหนักแน่น ทั้งรูปแบบการแปรลักษณะจังหวะ และการใช้ลักษณะจังหวะขัด ได้แก่ จังหวะหน้าทับจับระบำ และจังหวะหน้าทับลงเครื่อง ทำนองเพลง กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างผสมผสานทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นทำนองที่มีวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เป็นเพลงซ้ำอัตราจังหวะสองชั้น และเพลงเร็วจังหวะชั้นเดียว นำเอาทำนองของเพลงไทยเดิมและเพลงไทยลูกทุ่งมาดัดแปลง โดยเริ่มจาก ทำนองเพลงลาชู ซาตุ ปาดู ทำนองเพลงฮูลูรูมาะห์กิตอร์ และทำนองเพลงจับระบำท้ายบทเพลง เดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองแต่ละเครื่องมือ และจบด้วยลูกหมด ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงบันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีส่วนนำ ใช้วิธีการบรรเลงรวมวงและบรรเลงเดี่ยวสลับแต่ละเครื่องมือ ส่วนทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน ใช้วิธีการบรรเลงรวมวงและบรรเลงเดี่ยวสลับแต่ละเครื่องมือเช่นเดียวกัน การสร้างบทนำที่บรรเลงด้วยไวโอลินในช่วงแรก ผู้วิจัยไม่มีข้อจำกัดความ สั้น - ยาว และอัตราความช้า - เร็ว ของทำนองเพลง เพลงลาชู ซาตุ ปาดู เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 บรรทัด เพลงฮูลูรูมาะห์กิตอร์ เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด เพลงจับระบำท้ายบทเพลง เป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนแรกมี 8 บรรทัด และท่อนเดียวเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือ มี 4 บรรทัด เพลงลงเครื่องเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด การกำหนดรูปแบบของทำนองเพลงโดยผู้วิจัย ไม่มีข้อจำกัดความสั้น - ยาว จำนวนท่อนเพลง และความช้า - เร็ว โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA AA B

วัตถุประสงค์ของการบรรเลงบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ต้องการชี้ให้เห็นถึงอัตลักษณ์และบริบทที่เป็นอัตลักษณ์ของบทร้องและแนวทำนองดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ใหม่ ทั้งนี้เพื่อเพิ่มอรรถรสทางดนตรีพื้นบ้าน ในกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลง ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ใช้ศัพทภิธานเพื่อสอดแทรกขณะบรรเลงได้เพิ่มเติม โดยไม่ให้เสียรูปแบบและอรรถรสของสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

5. กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์

การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ด้านวงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานเสร็จสิ้นแล้ว จึงได้นำผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้เข้าสู่กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลการประเมินวิพากษ์ผลงานดังนี้

5.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัย กำหนดกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ ด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีความรู้ความสามารถ ทางด้านดนตรีไทยและสากล โดยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิไว้ ดังนี้

- 1) ฝีมือเป็นที่ประจักษ์ ในวงการดนตรีพื้นบ้าน
 - 2) มีประสบการณ์การบรรเลง หรือเป็นนักดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีไทย ดนตรีสากล เป็นระยะไม่น้อยกว่า 20 ปี
 - 3) มีความรู้ความเชี่ยวชาญในศาสตร์สาขาดนตรี เป็นที่ยอมรับของสังคม
- ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ในการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ ผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในครั้งนี้ ทั้งสิ้นจำนวน 7 ท่าน ดังนี้
- 1) ครูอำนาจ นุ่นเอียด ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน
 - 2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
 - 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ นักดนตรี และผู้สร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
 - 4) อาจารย์สัมพันธ์ แก้วสุข นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน
 - 5) อาจารย์อภิชาติ คัญทะชา นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง
 - 6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
 - 7) อาจารย์ทรงพล แก้วสุข อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปะพัทลุง

5.2 ผลการประเมิน

โดยนำค่าเฉลี่ยที่ได้แปลผล ความถูกต้องเหมาะสมของบทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามแนวคิดของ ลิเคิร์ต (Likert Rating Scales, 1967, p. 90) ดังนี้

ค่าเฉลี่ย 4.51 - 5.00 หมายถึง มีความเหมาะสม “มากที่สุด”

ค่าเฉลี่ย 3.51 - 4.50 หมายถึง มีความเหมาะสม “มาก”

ค่าเฉลี่ย 2.51 - 3.50 หมายถึง มีความเหมาะสม “ปานกลาง”

ค่าเฉลี่ย 1.51 - 2.50 หมายถึง มีความเหมาะสม “น้อย”

ค่าเฉลี่ย 0.00 - 1.50 หมายถึง มีความเหมาะสม “น้อยที่สุด”

ตารางที่ 5 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ประเด็นคำถาม	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. วงดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
2. เครื่องดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
3. จังหวะหน้าทับ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
4. ทำนองเพลง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.43	0.53	มีความเหมาะสมมาก
5. ระดับเสียง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.57	0.53	มีความเหมาะสมมากที่สุด
6. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.71	0.49	มีความเหมาะสมมากที่สุด
รวม	4.79	0.26	มีความเหมาะสมมากที่สุด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง ระดับเสียง และโครงสร้างทำนองเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.79 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.26

ตารางที่ 6 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์

ประเด็นคำถาม	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1.วงดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.71	0.49	มีความเหมาะสมมากที่สุด
2.เครื่องดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
3.จังหวะหน้าทับ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
4.ทำนองเพลง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
5.บทร้อง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
6.ระดับเสียง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.71	0.49	มีความเหมาะสมมากที่สุด
7.โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็น อัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
รวม	4.92	0.14	มีความเหมาะสมมากที่สุด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 6 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ วงดนตรีเครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง ระดับเสียง และโครงสร้างทำนองเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.92 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.14

ตารางที่ 7 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 3 อัดลักษณะเพลงทำนองกลองประชัน

ประเด็นคำถาม	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1.วงดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
2.เครื่องดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
3.จังหวะหน้าทับ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
4.ทำนองเพลง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.57	0.53	มีความเหมาะสมมากที่สุด
5.ระดับเสียง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
6.โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.71	0.49	มีความเหมาะสมมากที่สุด
รวม	4.88	0.17	มีความเหมาะสมมากที่สุด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 7 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 3 อัดลักษณะเพลงทำนองกลองประชัน วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.88 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.17

ตารางที่ 8 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานบทเพลง ช่วงที่ 4 หลัทธิรัชท้ายบทเพลงบรรเลงมรณัม

ประเด็นคำถาม	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. วงดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
2. เครื่องดนตรี มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
3. จังหวะหน้าทับ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	4.29	0.49	มีความเหมาะสมมาก
4. ทำนองเพลง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
5. ระดับเสียง มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
6. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเป็น อัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับใด	5.00	0.00	มีความเหมาะสมมากที่สุด
รวม	4.88	0.08	มีความเหมาะสมมากที่สุด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 8 การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 4 หลัทธิรัชท้ายบทเพลง บรรเลงมรณัม วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง ระดับเสียง และโครงสร้างทำนองเพลงหรือ คีตลักษณ์ มีความเป็น อัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.88 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.08

5.3 สรุปผลการประเมิน จากผู้ทรงคุณวุฒิ

ตารางที่ 9 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน สรุปผลประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน

บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้	4.79	0.26	มีความเหมาะสมมากที่สุด
ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์	4.92	0.14	มีความเหมาะสมมากที่สุด
ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน	4.88	0.17	มีความเหมาะสมมาก
ช่วงที่ 4 หลัทธิรัชท้ายบทเพลงบรรเลงมรณัม	4.98	0.08	มีความเหมาะสมมากที่สุด
รวม	4.87	0.16	มีความเหมาะสมมากที่สุด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 9 การตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้องและเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.79 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.26 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้องและเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.92 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.14 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน มีความเป็นอัตลักษณ์ถูกต้องและเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.88 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.17 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ช่วงที่ 4 ฤทธิรhythmicทำนองเพลงบรรเลงมรณ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.98 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.08

การตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้น มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้องและเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.87 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.16

5.4 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ

- 1) ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม่สอง เทียวที่ 3 ช่วงทำนองเพลงควรปรับหน้าทับเสมอเครื่องออก และให้ใช้หน้าทับลงเครื่อง แทน
- 2) ถ้าปรับจังหวะโหม่ง เป็น โหม่ง โหม่ง โหม่ง ทุ้ม จะทำให้บทเพลงมีความสง่าเหมาะสมกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้มากขึ้น
- 3) ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ เมื่อจบนาทิตี 08.43 หลังคำว่าเต็นรำ ดนตรีต่อจากท่อนนี้ควรเป็นจังหวะเร็วเพื่อสอดคล้องกับบทกลอน โดยใช้เครื่องดนตรี เช่น รำมะนา ฆ้อง มาราคัส แหมบูริน เป็นต้น ผสมกับเครื่องดนตรีโนรา
- 4) ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน เสนอให้มีการปรับเปลี่ยน เพิ่มจังหวะหน้าทับให้มีจังหวะกลองที่หลากหลาย เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของการประชันกลองในท้องถิ่นภาคใต้ชัดขึ้น
- 5) ช่วงที่ 4 ฤทธิรhythmicทำนองเพลงบรรเลงมรณ ในช่วงทำนองเพลงที่บรรเลงพร้อมกันทั้งวง เสนอให้ปรับลดความดังของเครื่องดนตรีประเภทกลองให้เสียงเบาลง หรือลดจำนวนเครื่องดนตรีประเภทประชันบางชิ้น เพื่อความเหมาะสมกลมกลืนของบทเพลง
- 6) บทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นมีความไพเราะสามารถสะท้อนอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้เป็นอย่างดี
- 7) ความยิ่งใหญ่ของบทเพลงสร้างสรรค์สามารถเพิ่มเติมได้มากกว่านี้

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นำไปใช้ในการกระบวนการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ กำหนดประเด็นศึกษา อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากวงดนตรีในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ที่มีพัฒนาการและยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะในการวิจัย ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดกระบวนการในการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้เหมาะสมกับงานวิจัยในครั้งนี้โดยกำหนดขอบเขตศึกษาและจัดเก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลเอกสาร (Document information) ข้อมูลภาคสนาม (Field data) ข้อมูลมุขปาฐะ (Oral information) ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (Electronic data) และข้อมูลจากผู้วิจัยเองได้จากการสังเกตและมีส่วนร่วมในการฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน การแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

1.1.1 ด้านเนื้อหา ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จากดนตรีประกอบการแสดงโนรา และดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จากวงดนตรีในการแสดงรองเง็ง และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ นำมาสังเคราะห์ องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามองค์ประกอบหลักสำคัญ 7 องค์ประกอบ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลง หรือคีตลักษณ์

1.1.2 ด้านพื้นที่วิจัย พื้นที่ภาคใต้ตอนบน ได้แก่ จังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง และจังหวัดสงขลา พื้นที่ภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และจังหวัดนราธิวาส

1.1.3 ด้านบุคลากรผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มบุคคลซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องตามขอบเขตการวิจัย เป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 3 กลุ่ม ดังนี้

1) กลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ (Group of Academics) เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) และสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ และนักวิชาการดนตรี

2) กลุ่มผู้ปฏิบัติการ (Group of Operators) เป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ กลุ่มนักดนตรีโนรา กลุ่มนักดนตรีหนังตะลุง กลุ่มนักดนตรีร้องเงี้ยว และกลุ่มนักดนตรีประชัน โพน ปัด บานอ และกรือไต่ะ

3) กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Stakeholder Group) เป็นนักบริหารงานวัฒนธรรม ผู้บริหารหรือหัวหน้าส่วนของหน่วยงานราชการที่ดูแลรับผิดชอบงานที่เกี่ยวข้องกับงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

1.1.4 กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ ที่มีโครงสร้าง และแบบรายการประเด็นที่ใช้ในการสนทนากลุ่ม

1.1.5 การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานซึ่งเป็นข้อมูลที่ช่วยให้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการศึกษาการเขียนเค้าโครงวิจัย และใช้เป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในการศึกษา โดยวิธีการสำรวจสืบค้น และจัดเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา งานวิจัยจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายบุคคล รวมถึงการลงภาคสนามในพื้นที่ที่กำหนดในขอบเขตด้านพื้นที่วิจัย โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ ร่วมบรรเลง ถ่ายภาพ และเก็บภาพประกอบ การสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะใช้วิธีบันทึกลงในเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึกตามความเหมาะสม และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ มาถอดความโดยสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ศึกษา

1.1.6 การตรวจสอบข้อมูล การตรวจสอบข้อมูลขณะเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลมุขปาฐะ ผู้วิจัยตรวจสอบความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อความข้อมูลภาคสนามทุกครั้งที่ได้เก็บข้อมูล ด้วยการดูข้อความที่สื่อความหมายตรงตามที่ต้องการหรือไม่ในขณะที่สัมภาษณ์ได้คำตอบที่สอดคล้องกับข้อมูลเดิม และข้อมูลที่มีอยู่เดิมจากแหล่งอื่น ๆ ในลักษณะทดสอบแบบสามเส้า (Tri - angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

1.1.7 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ และข้อมูลการลงพื้นที่ภาคสนาม นำภาพสะท้อนจากการศึกษาการทบทวนวรรณกรรม หลักการสำคัญจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

1.2 ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์

1.2.1 การสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

การสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามองค์ประกอบหลัก ในประเด็นวงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีข้อค้นพบอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เป็นองค์ความรู้ใหม่ตามประเด็นแต่ละองค์ประกอบ สรุปผลวิจัยดังนี้

1) วงดนตรี วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่นำมาใช้เพื่อการประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน และปัด ส่วนกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ตอนล่าง ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงร้องเงิ่ง เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่นำมาใช้ประชัน
ขันแข่ง ได้แก่ กรือโต๊ะ และบานอ

2) เครื่องดนตรี

(1) เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และ
นิยมบรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอด้วง ซออู้ ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ช้องคู่ และฉิ่ง นอกจากนี้
วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสม ได้แก่ กลองชุด และคีย์บอร์ด

(2) เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และ
นิยมบรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอ็คคอร์เดียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ช้อง เทมบูริน
และมาราคัส

(3) เครื่องดนตรีประเภทประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน ปัด กรือโต๊ะ และบานอ

3) จังหวะหน้าทับ จังหวะทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบปรากฏอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้าน
ภาคใต้ตอนบน วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง และดนตรีประเภทประชันขันแข่ง ดังนี้

(1) กลุ่มจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน พบว่าการบรรเลงจังหวะหน้า
ทับที่นิยมบรรเลงในปัจจุบันมีลักษณะจังหวะ 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการดำเนินจังหวะของทับและกลอง
ในรูปแบบต่าง ๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะ
จังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้ เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ เช่น จังหวะหน้าทับเสมอ
เครื่อง จังหวะหน้าทับขนาดซ้ำ และจังหวะหน้าทับกลองลอดโหม่ง เป็นต้น

รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบการบรรเลงจังหวะทับและ
กลองให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะจากจังหวะ
หน้าทับหลักทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่น จังหวะหน้าทับขึ้น
เครื่อง และจังหวะหน้าทับลงเครื่อง หน้าทับเพลงโค เป็นต้น

รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้า
ทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ ส่วนใหญ่จะพบในการขับบทเฉพาะของการแสดงโนรา
หรือการขับบทเฉพาะของการแสดงหนังตะลุง เช่น จังหวะหน้าทับประกอบการขับบทกลอนหนัง จังหวะ
หน้าทับเชิดเครื่อง และจังหวะหน้าทับถอนบท เป็นต้น

รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด จังหวะขัดที่พบในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน
มักเกิดในรูปแบบของโน้ตที่จังหวะเบาถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก ทำให้ขัดกับธรรมชาติของการ
ดำเนินจังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว ส่วนใหญ่ทับจะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงขัดจังหวะ เช่น จังหวะ
หน้าทับเพลงโค จังหวะหน้าทับกบเต็น และจังหวะหน้าทับจับระบำ เป็นต้น

(2) กลุ่มจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง พบว่าปัจจุบันการบรรเลง
จังหวะหน้าทับที่สำคัญมีจำนวน 7 จังหวะ ได้แก่ จังหวะโยเกิด จังหวะอินัง จังหวะซิมเปง จังหวะอัสลี
จังหวะมัสรี จังหวะบาโย และจังหวะรุมบ้า จังหวะหน้าทับทั้ง 7 จังหวะ มีอัตราความซ้ำเร็ว (Tempo)
ต่างกันออกไป สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Adajietto)
เหมาะสำหรับการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงไพเราะ อ่อนหวาน และการแสดงที่มีความอ่อนช้อย นุ่มนวล
ประกอบด้วย จังหวะอัสรี จังหวะซิมเปง และจังหวะอินัง กลุ่มที่ 2 มีอัตราจังหวะเร็วและสดใส (Vivace)

เหมาะสำหรับเพลงที่มีจังหวะกระชับ มุ่งเน้นความสนุกสนานของท่ารำ ได้แก่ จังหวะรุมบ้า จังหวะมัสรี จังหวะบาโย และจังหวะโยเกิร์ต

(3) กลุ่มจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทประชันขันแข่ง ลักษณะของการบรรเลงจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีในกลุ่มประเภทนี้ ไม่มีความสลับซับซ้อนมากนัก ส่วนใหญ่จะเน้นการบรรเลงหรือการตีกลองให้เกิดพลังเสียงดังมากกว่าลีลาจังหวะ ด้วยวิธีการตีสอดประสานเสียงกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น ที่มีระดับเสียงสูง - ต่ำ แตกต่างกัน โดยเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงสูงจะตีจังหวะขัด ส่วนเครื่องดนตรีใบที่มีระดับเสียงต่ำจะตีจังหวะยีนสอดรับผสมผสานกันไป จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทประชันขันแข่งที่มีความโดดเด่น ได้แก่ จังหวะประชันโพน จังหวะประชันปัด จังหวะประชันกรือไต่ และจังหวะประชันบานอ

การศึกษาจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านสำหรับประชัน พบว่า จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมบรรเลงโดยทั่วไปมีทั้งหมด 23 จังหวะ แบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน 12 จังหวะ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง 7 จังหวะ และจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านประเภทประชันขันแข่ง 4 จังหวะ ในจำนวนจังหวะหน้าทับทั้งหมดนี้สามารถแบ่งออกเป็นจังหวะหน้าทับอัตราจังหวะช้าปานกลาง จำนวน 11 จังหวะ และจังหวะหน้าทับอัตราจังหวะเร็ว จำนวน 12 จังหวะ

4) ทำนองเพลง ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีระดับเสียงหลายเสียงที่นำมาเรียงต่อกันเป็นหนึ่งเดียวกับลักษณะจังหวะ ทำนองเพลงส่วนมากพัฒนาการมาจากการเลียนเสียงของธรรมชาติซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของดนตรีพื้นบ้านในแต่ละกลุ่ม ดังนี้

(1) ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน (ปี่โนราและปี่หนังตะลุง) ซอด้วง และซออู้ ต่อมาภายหลังในยุคตะลุงไฟฟ้า ดนตรีสากล มีการนำเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องดำเนินทำนองเข้ามาผสม ได้แก่ กีตาร์ และคีย์บอร์ด ความโดดเด่นของทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน มีทำนองที่ให้ความสนุกสนานครื้นเครง คึกคัก และหนักแน่น สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่มีความเรียบง่ายของชาวใต้ มีวรรณคดีสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา ส่วนมากเป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น และทำนองเพลงอัตราจังหวะเร็ว ชั้นเดียว เช่น เพลงปรายหน้าบท เพลงเชิดฤๅษี

(2) ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงรื่องเง็ง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอกคอร์ดเดียน เสน่ห์ทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างอยู่ที่ท่วงทำนองและสำเนียงบทเพลงซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางดนตรีมีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองเพลงจากฝั่งตะวันตก ของชาวสเปน โปรตุเกส และฮอลันดา หากแต่สามารถสื่อถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทยบริเวณที่มีการเล่นรื่องเง็งได้เป็นอย่างดี เช่น เพลงปู้จ๊ะปั้ง เพลงลาชูคูอ เป็นต้น

5) บทร้อง บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ส่วนมากเป็นการขับบทโนรา การขับบทหนังตะลุง และเพลงบอก มีสำเนียงเสียงร้องที่ห้าวและห้วน มีทำนองและจังหวะที่คึกคัก หนักแน่น สะท้อนถึงลักษณะอุปนิสัยของคนภาคใต้ ภาษาและเนื้อร้องจะเป็นภาษาถิ่นใต้ บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ยังคงมีการแสดงกันอย่างแพร่หลายจะพบได้จากการขับบทโนรา หนังตะลุง เป็นต้น

6) ระดับเสียง ระดับเสียงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ยึดระดับเสียงปีพื้นบ้านภาคใต้เป็นหลัก โดยจะเทียบระดับเสียงปีกับเสียงโหม่งหรือฆ้องคู่ โหม่งโนรามีการตั้งระดับเสียงโหม่งทั้งสองใบเป็น คู่ 5 โดย โหม่งใบใหญ่ (เสียงต่ำ) ตั้งระดับเสียง ซอล (G) และใบเล็ก (เสียงสูง) ตั้งระดับเสียง เร (D) โหม่งหนึ่งตะลุงมีการตั้งระดับเสียงโหม่งทั้งสองใบเป็น คู่ 8 โดยโหม่งใบใหญ่ (เสียงต่ำ) ตั้งระดับเสียง เร ต่ำ (D) และใบเล็ก (เสียงสูง) ตั้งระดับเสียง เร สูง (D) ส่วนระดับเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ เป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงรองเง็ง

7) โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ โครงสร้างทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน รูปแบบของเพลงสามารถกำหนดได้เองโดยผู้แต่ง ซึ่งไม่มีข้อจำกัดว่า ความยาว สั้น จำนวนท่อน ความซ้ำ - เรว สีลาของเพลงมีความเกี่ยวข้องกับเทคนิควิธีการประพันธ์หรือรูปแบบของบันไดเสียงที่ใช้กับเพลงนั้น ๆ มีการสร้างบทนำและท่อนจบเพลง รูปแบบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและตอนล่างมีลักษณะหลัก ๆ ร่วมกัน คือมีรูปแบบของทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับที่ไม่สลับซับซ้อน แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นภาคใต้ และมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำได้ง่าย บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นเพลงช้าปานกลางอัตราจังหวะช้า 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมา โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB หรือ AA BB ส่วนเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาเช่นเดียวกัน โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA หรือ AB นอกจากนี้ยังพบบทเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียวและทำนองรับ ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA B เป็นต้น

1.2.2 การสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ โดยผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์ข้อมูลบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นำมาสะท้อนแนวคิดและสร้างสรรค์เนื้อหาของบทเพลงด้วยเทคนิควิธีการต่าง ๆ ตามกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ คิดค้น ต่อเติม ประยุกต์ และจัดองค์ประกอบทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ขึ้นมาใหม่โดยไม่ซ้ำแบบใคร ด้วยวิธีการเรียบเรียงทำนองเพลงบรรเลงประกอบการขับบทร้อง เป็นลักษณะการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของคนและสังคม มุ่งเน้นความรื่นเริงบันเทิงอารมณ์ ซึ่งเนื้อหาสาระของเพลงดนตรีนั้นมีความละเอียดอ่อน แผงไว้ด้วยคุณค่าที่คนรุ่นหลังอาจตีความแตกต่างไปจากแนวคิดของความเป็นดั้งเดิมที่เคยมีมาก่อน ปรับแนวทางของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้ก้าวไกลไปตามยุคสมัยและความต้องการของผู้ฟัง โดยนำเสนอทิศทางการปรับปรนความเป็นไปของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมของคนใต้ ความเป็นสากลแต่ยังคงอนุรักษ์ สืบทอดรูปแบบดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมควบคู่กันไป สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์ได้ดังต่อไปนี้

1) แนวคิดการประพันธ์ทำนอง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ

แนวคิดตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ด้านวงดนตรีเครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มาใช้ในการกำหนดวางโครงร่างการสร้างสรรค์บทเพลง ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ กำหนดออกแบบบทเพลงสร้างสรรค์ 1 ชุด แบ่งออกเป็น 4 ช่วงบรรเลงติดต่อกัน ประกอบด้วย

ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ แนวคิดในการสร้างสรรค์เพื่อสื่อถึงการเคารพ
สิ่งศักดิ์การบูชาครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้การดนตรี และอำนวยความสำเร็จให้เกิดมีขึ้น

ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ แนวคิดในการสร้างสรรค์เพื่อสื่อให้เห็นถึง
ความเป็นมา ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ กำหนดการประพันธ์บทร้องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์
กับคติความเชื่อ การลิ้นไหลดนตรีวัฒนธรรมดนตรี และอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้

ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน แนวคิดในการสร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึง
อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้รับขนานนามว่า “เจ้าแห่งจังหวะ” อัตราจังหวะช้าแต่แฝงไปด้วย
ความเข้มแข็ง หนักแน่น ดุดัน และอัตราจังหวะเร็วจะมีความสนุกสนาน กระชับ เร้าใจ

ช่วงที่ 4 หลหรรษ์ทำยบทเพลงบรรเลงระมย์ แนวคิดในการสร้างสรรค์เพื่อสื่อให้เห็น
ถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมทางดนตรี ด้วยการนำดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม
เข้ามาร่วมบรรเลงผสมผสานสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวกัน

2) รูปแบบการผสมวงดนตรี

กำหนดให้ใช้ “วงดนตรีพื้นบ้านดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” โดยนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้าน
ภาคใต้ตอนบนผสมวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ได้แก่ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซอด้วง ซออู้ ทับโนรา
กลองตุ๊ก 3 ใบ โหม่งโนรา/ฆ้องคู่ ฉิ่ง ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดเดียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ฆ้อง
แทมบูรีน และมาราคัส เครื่องดนตรีสากล ได้แก่ คีย์บอร์ด และกลองชุด ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ใน
การประชันขันแข่ง ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ

3) สัญลักษณ์แทนเสียงเครื่องดนตรี

การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์
แทนเสียงเครื่องดนตรีในการบันทึกโน้ต

ทำนองเพลง แทนเสียงโดยใช้ลักษณะตัวโน้ตไทย อักษรย่อ ด ร ม พ

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ
แทนเสียงโดยใช้ลักษณะตัวอักษรย่อ ต ต ต และแทนเสียงโดยใช้คำเต็ม เช่น ปะ เทิง โหม่ง ทุ้ม เป็นต้น

4) บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ผู้วิจัยกำหนดการประพันธ์โดยเลือกรูปแบบ
ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนสำเนียงเข้มขลัง ที่พบใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโนราและ
หนังตะลุงในปัจจุบัน มาเป็นแนวทางสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานทำนองเพลงและจังหวะหน้า
ทับ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากข้อค้นพบในการทบทวนวรรณกรรมประเด็นความเป็นมาและ
ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านซึ่งเกิดจากกระบวนการ
ความสัมพันธ์ของชาวบ้าน ชุมชนสังคม และธรรมชาติของท้องถิ่นภาคใต้ในด้านการใช้เป็นเครื่องบวงสรวง
และติดต่อสื่อสารกับอำนาจเร้นลับรวมถึงเสริมสร้างกำลังใจและเพื่อความบันเทิง มาใช้สร้างสรรค์
ถ่ายทอดและพรรณนาเรื่องราวของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภูมิใจ
ในถิ่นกำเนิด ประกอบด้วย 1) เพลงโหมโรงปฐมบทดุริยศิลป์ 2) เพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม่สอง อัตลักษณ์ดนตรี
พื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน
ที่มีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงการสร้างสรรค์ทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน
ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ โหม่ง/ฆ้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่องดนตรีสากลคือ คีย์บอร์ด เข้ามา

ผสมผสานเพื่อความเข้มข้นของสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ด้านจังหวะหน้าทับ กำหนดใช้รูปแบบจังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับ หนักแน่น ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ (หน้าทับเสมอเครื่อง) รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับลงเครื่อง) ส่วนบทร้อง กำหนดใช้การเกริ่นแบบบท ร้องกาตครุโนรา โดยขึ้นต้นบทร้อง ด้วยคำว่า “ออ ออ หอ หอ นะ ออ ยอ ฎ ฎ ออ รัก รักน่าอองาม ออ งามเออ งามเหอ” ตามแบบจารีตการร้องบทโนราและหนังตะลุง ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียง ปี่พื้นบ้านภาคใต้ บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงไหมโรงปฐมบท ดุริยศิลป์ อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลง 2 ท่อน 4 บรรทัด และเพลงถิ่นปักษ์ใต้ไม้อสอง อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลง 2 ท่อน 4 บรรทัด ส่วนโครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AB AB

ช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากข้อค้นพบ การทบทวนวรรณกรรมด้านประวัติศาสตร์ทางดนตรี ที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับกลุ่มชนชาติอื่นหรือ ดินแดนใกล้เคียงหลายเชื้อชาติ อดีตภาคใต้ของประเทศไทยมีความสัมพันธ์ติดต่อกับชายกับอินเดีย จีน ชวา-มลายู รวมถึงภาคกลางของไทย เกิดผลต่อพัฒนาการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน ไปสู่การ สร้างสรรค์ถ่ายทอดและพรรณนาเรื่องราวของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและ ความภูมิใจในถิ่นกำเนิด ด้วยวิธีการสื่อสารผ่านบทร้องและทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วยบทร้อง ทำนองกลอนหนังตะลุง บทร้องกลอนล่อหม่ง และบทร้องกลอนกบเต็น ประกอบด้วย 1) เพลงนาตข้า สาธยาย 2) เพลงล่อหม่งนวัตรังสรรค์ 3) เพลงกบเต็นนวัตรังสรรค์ 4) เพลงนาตเร็ววันนวัตรังสรรค์ อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยกำหนดการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงจากดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ตอนบนแต่ละประเด็นมาใช้ในการสร้างสรรค์และเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลง เลือกใช้ เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ โหม่ง/ฆ้องคู่ ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ และนำเครื่อง ดนตรีสากลคือ คีย์บอร์ด และกลองชุด เข้ามาผสมผสานในการบรรเลง จังหวะหน้าทับใช้จังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่มีความกระชับ หนักแน่น ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวะหน้าทับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ (หน้าทับกลอนล่อหม่ง หน้าทับนาต ข้า) รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับลงเครื่อง) รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะ แบบ (หน้าทับกลอนหนังตะลุง หน้าทับถอนบท) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด (หน้าทับกบเต็น) บทร้อง กำหนดประพันธ์บทร้องทำนองกลอนหนังตะลุง บทร้องกลอน ล่อหม่ง และบทร้องกลอนกบเต็น เนื้อหา และความหมายของบทร้องเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ คติ ความเชื่อ การสืบทอดทางวัฒนธรรมดนตรีและอัต ลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สื่อให้ผู้ฟังทราบถึงความเป็นมา ความสำคัญ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียง ปี่พื้นบ้านภาคใต้บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) และโครงสร้างบท เพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงนาตข้าสาธยาย อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น มีทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 2 บรรทัด เพลงล่อหม่งนวัตรังสรรค์ อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว 2 บรรทัด เพลงกบเต็นนวัตรังสรรค์ อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว 2 บรรทัด และเพลงนาตเร็ว วันนวัตรังสรรค์ อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว 4 บรรทัด โครงสร้างการบรรเลงเป็น รูปแบบ AB AB / AB / AA

ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทย เนื่องในโอกาสวิทยาลัยนาฏศิลป์ ครบ 60 ปี เมื่อปีพุทธศักราช 2537 ณ โรงละครแห่งชาติ กำกับวงดนตรีโดยครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ และการเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องในโอกาสสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 เมื่อปีพุทธศักราช 2562 ณ เวทีกลาง ห้องสนามหลวง ฝั่งทิศใต้ (พระบรมมหาราชวัง) ภายในงานมหรสมโภช กำกับวงดนตรีโดยครูสิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ จากการเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยทั้ง 2 ครั้ง ผู้วิจัยใช้ทักษะประสบการณ์และข้อค้นพบจากการศึกษามาใช้สร้างสรรค์รูปแบบการประชันจังหวัด กลองพื้นบ้านภาคใต้ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภูมิใจในถิ่นกำเนิด ประกอบด้วย 1) เพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง จังหวัด - เร็ว 2) เพลงกลองประชัน 3) การประชันทับ - กลองตุ๊ก 4) การประชันโพน 5) การประชันปัด 6) การประชันกร้อโต๊ะ 7) การประชันบานอและรำมะนา อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับประชันขันแข่งในการเชื่อมโยงการสร้างสรรค์บทเพลง จังหวัดหน้าทับ กำหนดใช้จังหวัดหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ตามข้อค้นพบจากการวิจัย ได้แก่ จังหวัดหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับขึ้นเครื่อง หน้าทับเพลงโค) รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ (หน้าทับเขตเครื่อง) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด (หน้าทับจับระบำ) และนำจังหวะประชันโพน จังหวัดประชันปัด จังหวัดประชันกร้อโต๊ะ จังหวัดประชันบานอและรำมะนา ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงปี่พื้นบ้านภาคใต้บันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เพลงอัตลักษณ์เขตเครื่อง ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 4 บรรทัด เพลงกลองประชันอัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียวมี 2 บรรทัด โครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AA

ช่วงที่ 4 หลุหรักษ์ทำยบทเพลงบรรเลงมรณัม แรงบันดาลใจที่ผู้วิจัยในการสร้างสรรค์บทเพลงช่วงสุดท้ายเกิดจากความมุ่งมั่นตั้งใจในการสะท้อนคุณค่าของวัฒนธรรมที่ปลูกฝังแน่นอยู่ในจิตใต้สำนึกผ่านความทรงจำ เพื่อแสดงความชัดเจนออกมาในรูปแบบของบทเพลงสร้างสรรค์งานดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สร้างบรรยากาศทางสุนทรียรสด้านดนตรีให้มีความเหมาะสมสื่อความหมายและบรรยายความรู้สึกซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารถึงผู้ฟังมากที่สุด ประกอบด้วย 1) เพลงลาชู ซาตุ ปาดู 2) เพลงฮูลูรูมาะห์กิตอร์ 3) เพลงจับระบำทำยบทเพลง และจบด้วยลูกหมัด อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยใช้สำเนียงเสียงดนตรีและลีลาจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีพื้นบ้านทั้งภาคใต้ตอนบน และภาคใต้ตอนล่างผสมผสานเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ใช้ประชันขันแข่งและเครื่องดนตรีสากล เชื่อมโยงทำนองและจังหวะในการสร้างสรรค์บทเพลง จังหวัดหน้าทับ กำหนดใช้จังหวัดหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ตามข้อค้นพบ ได้แก่ จังหวัดหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ (หน้าทับลงเครื่อง) รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด (หน้าทับจับระบำ) จังหวัดหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง (หน้าทับซิมเป็ง และหน้าทับโยเก็ด) ระดับเสียง กำหนดใช้ระดับเสียงบันไดเสียงกลุ่มเสียง โด (คีย์ C) มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ กำหนดการสร้างทำนองบทนำบรรเลงด้วยไวโอลินในช่วงแรก ออกแบบวิธีการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเดี่ยวสลับแต่ละเครื่องมือ เพลงลาชู ซาตุ ปาดู อัตราจังหวะช้าปานกลาง 2 ชั้น ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 บรรทัด เพลงฮูลูรูมาะห์กิตอร์ อัตราจังหวะเร็วขึ้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว

มี 4 บรรทัด เพลงจับระบำทำยบทเพลง อัตราจังหวะเร็วชั้นเดียว ทำนองเพลงมี 2 ท่อน ท่อนแรก 8 บรรทัด และท่อนเดียว มี 4 บรรทัด เพลงลงเครื่อง อัตราจังหวะเร็วชั้นเดียว ทำนองเพลงท่อนเดียว มี 4 บรรทัด โครงสร้างการบรรเลงเป็นรูปแบบ AA / AA B

1.2.3 กระบวนการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์

ผลการตรวจสอบความถูกต้อง ประเมิน และวิพากษ์ ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 7 ท่าน พบว่าบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ตามที่ผู้วิจัยนำองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.87 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.16

2. อภิปรายผล

บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ ที่สะท้อนคุณค่าภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นพื้นบ้านภาคใต้ รูปแบบโครงสร้างบทเพลง แนวจังหวะหน้าทับยังคงอนุรักษ์รูปแบบของเดิมไว้ทั้งหมด จากการศึกษายังไม่พบงานวิจัยในลักษณะนี้มาก่อน ผลการดำเนินการศึกษา ค้นคว้า วิจัย สังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มาใช้ในการสร้างสรรค์ พบว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทย ที่มีอัตลักษณ์แตกต่างจากดนตรีพื้นบ้านภาคอื่น ๆ อย่างชัดเจน ทั้งในประเด็นรูปลักษณะของวงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้อง และทำนองเพลง เห็นได้จากการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่หลากหลายและเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะเครื่องดำนินทำนองเข้ามาร่วมบรรเลง เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านข้ามวัฒนธรรมอีกแนวหนึ่ง อีกทั้งความโดดเด่นของจังหวะหน้าทับในด้านน้ำเสียงที่หนักแน่น เข้มแข็ง เร้าอารมณ์ บทร้องที่เป็นสำเนียงท้องถิ่น บทเพลงที่เน้นตามความนิยมของคนในพื้นที่แต่ไม่ยึดติดแบบแผนที่แน่นอน ประเด็นดังปรากฏได้บ่งบอกตอกย้ำอย่างชัดเจนถึงความเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีอยู่และแผ่อิทธิพลด้านวัฒนธรรมดนตรีในแถบภูมิภาคนี้มาอย่างช้านาน

อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีการปรับเปลี่ยนเชื่อมโยงหลายมิติ เพื่อปรับตัวให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและความนิยมของคนในสังคม ควบคู่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นภาคใต้ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ โดยบุคคลได้ซึมซับเอาอัตลักษณ์ทางดนตรีนั้นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างตัวตน อัตลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างเกิดขึ้นจากการสร้างตัวตนของบุคคลในแต่ละสังคมที่ต่างกันเป็นความสัมพันธ์ซึ่งอยู่เบื่องลิกระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิต อยู่ภายใต้สังคมของผู้สร้างดนตรีนั้นและได้มีการสืบทอดต่อกันมา ข้อค้นพบดังกล่าวมีความสอดคล้องกับแนวคิดของ พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ ที่กล่าวไว้ว่า อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคม ในขณะที่ด้วยกันบุคคลได้ใช้อัตลักษณ์ทางดนตรีนี้ในการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับคนอื่น ๆ ในสังคม การส่งต่ออัตลักษณ์ทางดนตรีเกิดขึ้นในลักษณะของปฏิบัติการทางวัฒนธรรม (พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559, น. 146)

ผลการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านในวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ รูปแบบโครงสร้างบทเพลง แนวจังหวะหน้าทับยังคงอนุรักษ์อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แบบดั้งเดิมเอาไว้ ส่วนทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ ได้มีการคิดสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมดจากแรงบันดาลใจของผู้วิจัยเองโดยใช้แนวทางตามหลักการประพันธ์เพลงดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า “บันดาลรังสฤษฎ์” หมายถึง ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจ (พิชิต ชัยเสรี, 2557, น.4) ก่อให้เกิดบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ใน มิติใหม่ที่สะท้อนคุณค่าของภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยนำเสนอทิศทางความเป็นไปของดนตรีให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรม ตอบสนองความต้องการของผู้ชมผู้ฟังในยุคปัจจุบัน นอกจากนี้ผู้วิจัยนำผลการวิจัยที่ได้ซึ่งเป็นองค์ความรู้อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงเป็นหลักแล้ว ผู้วิจัยพบว่า การสร้างสรรค์บทเพลงครั้งนี้ยังต้องนำบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องมาประกอบในการสร้างสรรค์บทเพลงอีกหลายด้าน อาทิเช่น แนวคิดและวิธีการเรียนรู้การสร้างสรรค์ดนตรี การสะสมและแสวงหาความรู้เชิงลึก การใช้ทักษะประสบการณ์ของผู้วิจัยจากการสังเกตการมีส่วนร่วมในการฝึกปฏิบัติการบรรเลงและแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับครูผู้เชี่ยวชาญตลอดจนการใช้ความคิดนอกกรอบการสร้างสรรค์งานดนตรีมาพัฒนาต่อยอด วิธีการดังกล่าวสอดคล้องกับอาจารย์สิริชัยชาญ พักจำรูญ ที่กล่าวถึงวิธีการแต่งเพลงในลักษณะนี้ว่า “แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง” วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่งซึ่งทำได้หลายวิธี (สิริชัยชาญ พักจำรูญ, 2546, น. 195 - 203)

การสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในครั้งนี้เนื่องจากผู้วิจัยได้คำนึงและมุ่งนำเอาอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 กลุ่ม ที่มีพัฒนาการและยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ข้อมูลที่ค้นพบจากการศึกษาจึงเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ นำมาซึ่งประโยชน์ต่อครูดนตรี นักดนตรี และผู้สนใจทั่วไป สำหรับนำองค์ความรู้อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาและใช้ในการจัดการเรียนการสอน อีกทั้งสามารถนำไปต่อยอดขยายปรับใช้สำหรับการประพันธ์หรือสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านในลักษณะอื่น ๆ ได้อย่างมีทิศทางและประสิทธิภาพ เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการและวงวิชาชีพดนตรี นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลป์อย่างมีคุณค่า ตลอดจนเป็นแนวทางอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้ได้รับความนิยมเพิ่มในวงกว้าง เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สังคม และก่อให้เกิดมูลค่า “ทุนทางวัฒนธรรม” ต่อไป

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

การสร้างสรรค์บทเพลง ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ที่เกิดจากงานวิจัยนี้ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายด้าน ทั้งการจัดการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน สังคัลลักษณ์และการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ดนตรี หรือดนตรีศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ สำหรับการบรรเลงหรือใช้ประกอบการแสดงประเภทต่าง ๆ อีกทั้งสถาบันการศึกษาทั่วไปสามารถนำผลการวิจัยนี้ไปปรับใช้ประโยชน์ในด้านการจัดการเรียนการสอน สัมมนาในงานวิชาการทางดนตรี และการจัดการองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้าน

นำไปสู่การวางแผนพัฒนาดนตรีพื้นบ้านในภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทยอย่างเป็นระบบ เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้อย่างกว้างขวางในโอกาสต่อไป

3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ผลงานวิจัยการสร้างสรรค์บทเพลง ชูตดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ สามารถนำไปใช้เป็นแรงบันดาลใจ หรือใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิจัย สำหรับผู้สนใจหรือนักดนตรีรุ่นใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีที่มีความแปลกใหม่ ตามบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ในปัจจุบัน



บรรณานุกรม

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). **วัฒนธรรม วิถีชีวิตและภูมิปัญญา**. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์ 1977.
- เกรียงศักดิ์ ปัทมเรขา. (2540). ความสัมพันธ์ของโครงสร้างทางสังคมกับการแพร่กระจายและการยอมรับนวัตกรรม. **วารสารสงขลานครินทร์ สาขาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์**, 3(1), มกราคม-เมษายน, 1-20.
- ข้าคม พรประสิทธิ์. (2546). **อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง**. กรุงเทพฯ: ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2541). **สังคตินิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีวงดุริยางค์**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). **สังคตินิยม ว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชญชาพัฒน์ ภมรินทร์. (2558). **อัตลักษณ์ทางดนตรีของพุ่มพวง ดวงจันทร์**. (วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2561). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี**. ขอนแก่น: แอนนาออฟเซต.
- ฐิติศักดิ์ เวชกามา. (2553). **แนวคิด ทฤษฎี วัฒนธรรม**. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและ วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์. (2562). **ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์. วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์**, 6(2), กรกฎาคม – ธันวาคม, 239 – 244.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์. (2544). **มานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้**. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์. (2563). **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี**. ลพบุรี: นาฏดุริยางค์.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2557). **สังคตินิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทรงคุณ จันทจร. (2553). **ทฤษฎีวัฒนธรรมและสังคม**. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- นัยพรรณ วรรณศิริ. (2540). **มานุษยวิทยาและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- นรอรธ จันทกรล่า. (2559). **แนวทางเรียบเรียงเพลงลุ่มเจ้าพระยา. วารสารมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี**, 8(1), มกราคม-เมษายน, 74-79.
- บำรุง พาทยกุล. (2555). **ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย**. (วิทยานิพนธ์ ปริญญาดุริยางค์บัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

- ปถมา เอี่ยมสะอาด. (2539). **กระบี่กระบอง: การศึกษาด้านวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางดนตรี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. (2544). **อธิบายภูมิสถานกรุงศรีอยุธยา 417 ปี แลหลังครั้งบ้านเมืองดี.** กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก.
- ประภาส ขวัญประดับ. (2559). **งานวิจัยสร้างสรรค์บทเพลงประพันธ์สำหรับไวโอลิน: สไตส์เพลงพื้นบ้านภาคใต้.** สงขลา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.
- ปราชญา สายสุข. (2560). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ปรีชา เกาทอง. (2561). **ศิลปะสร้างสรรค์องค์ความรู้ทางวิชาการ วารสารบริหารธุรกิจและสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 1(2), พฤษภาคม-สิงหาคม, 22-39.**
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2549). **หลักวิชามานุษยวิทยาดุริยางควิทยา: เอกสารคำสอน.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. (2551). **พื้นฐานดนตรี.** กรุงเทพฯ: กรพัฒนายิ่ง.
- พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. (2557). **ดนตรี ม. 4-6.** กรุงเทพฯ: กรพัฒนายิ่ง.
- พัฒนา กิตติอาษา. (2552). **ดนตรีอีสาน แรงงานอารมณ์ คนพลัดถิ่น.** กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).
- พัฒน์มาศ พิษิตกุล และคณะ. (2531). **ขอบข่ายภูมิศาสตร์.** กรุงเทพฯ: ครูสภาลาดพร้าว.
- พิชิต ชัยเสรี. (2556). **การประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิทยา บุชรรัตน์. (2553). **นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลา การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- พิทักษ์ คชวงศ์. (2542). **วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไทยทักษิณ.** สงขลา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.
- พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559). **แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี. MFU Connexion: Journal of Humanities and Social Sciences, 5(1), มกราคม-มิถุนายน, 146-150.**
- พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา. (2557). **บทประพันธ์เพลงดุริยางคศิลป์ “สยามดุริยางคศิลป์.”** (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ภัทร คุมขำ. (2556). **การประพันธ์เพลงชาเรื่องปูจานครน่าน.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2535). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชาดุริยางค์ 423 หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น ความรู้พื้นฐานที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.
- วานิช โปตะวนิช. (2557). **บทประพันธ์เพลงดุริยางคศิลป์: เทวะ สวาทสำหรับวงออร์เคสตรา.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- วิบูลย์ ตรีกุลอุ้น. (2558). **ดนตรีในศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิริยะ สว่างโชติ. (2549). **ดนตรีบนหนทางวัฒนธรรมศึกษา.** กรุงเทพฯ: จรัสสินทวงศ์การพิมพ์.

- ศรินทร์ จินตนาเสรี. (2562). **นวัตรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติการขับร้องประสานเสียง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- ศรัณย์ นักรบ. (2557). **ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ศรัณยู หันนัทรพย์. (2561). **รายงานการสังเคราะห์องค์ความรู้โครงการปฏิบัติการเสริมสร้างพลังพลเมืองจังหวัดร้อยเอ็ด**. กรุงเทพฯ: สำนักส่งเสริมการเมืองภาคพลเมือง สถาบันพระปกเกล้า.
- ศุภชัย สุริยัทธ. (2557). **บทประพันธ์เพลงดุष्ฎีนิพนธ์: สายลมในมิติสุนทรียญาณ**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ศุภพร สุวรรณภักดี. (2559). **ดุष्ฎีนิพนธ์งานประพันธ์เพลง: ลม-กระซิบ-พราย สำหรับวงแชมเบอร์อองซอมเบล**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ศุภรัตน์ อินทนิเวศ. (2560). **สุนทรียสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ: สุตรไพศาลบิวเดอร์.
- สมนึก เอื้อจิระพงษ์พันธ์. (2553). **การจัดการความรู้กับนวัตกรรม**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์.
- สัญญา เคนาภูมิ. (2562). **หลักการและแนวทางการสังเคราะห์งานวิชาการ. วารสารการบริหารการปกครองและนวัตกรรมท้องถิ่น**, 3(2), พฤษภาคม-สิงหาคม, 89-106.
- สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2545). **ทฤษฎีสังคมวิทยา: เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สิริชัยชาญ พักจำรูญ. (2546). **การประพันธ์เพลงไทยในดุริยางค์ไทย**. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุกรี เจริญสุข. (2538). **ดนตรีชาวสยาม**. นครปฐม: โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุกรี เจริญสุข. (2548). **พรสวรรค์สร้างได้**. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุจิต บัวพิมพ์. (2538). **มรดกไทย**. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮาส์.
- สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542). **การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้**. กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์.
- สุพรรณิ เหลือบุญชู. (2565). **การสร้างสรรครูปแบบและ กระบวนการสืบทอดองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านการขับร้องเพลงไทยของศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดงด้านคีตศิลป์**. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.
- สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). **การสร้างสรรคผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักชัตร**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- สุรพล สุวรรณ. (2559). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา, นันทิยา พุทธะ และเกษมศรี สิงห์คก. (2535). **หนังสือประโมทัยของอีสาน**. ขอนแก่น: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- อมรา พงศาพิชญ์. (2545). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- อรอุษา หนองตรุด (2560). **ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซีย สำหรับวงแชมเบอร์ออร์แกนเบลอ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุชนิพนธ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- อรอุษา หนองตรุด. (2561). เพลง “โนราห์” : การผสมผสานวัฒนธรรมในบทประพันธ์ดนตรี. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**, 5(2) กรกฎาคม-ธันวาคม, 162.
- อุดม หนูทอง. (2531). **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- อุทัย ศาสตรา. (2560). **กระบวนการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมความสามารถในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยสำหรับนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น: การถอดบทเรียนจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย).** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุชนิพนธ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2558). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุชนิพนธ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- Allen, John Clay. (2015). **An analysis of Du cristal`a la fumée by Kaija Saariaho and Axiom Unearthed, original composition.** Thesis Prepared for the Degree of Master of Arts University of North Texas.
- Anderson, R.D. (1970). **Developing Children's Thinking through Science.** New Jersey: Prentice-Hall.
- Broom, L., Selznick, P., & Darroch, D. B. (1981). **Sociology: A text with adapted readings.** 7th edition. New York: Harper & Row.
- Bruno Nettl, (1963). **Theory and method in ethnomusicology.** SCHIRMER BOOKS A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. 866 Third Avenue, New York, N.Y.
- Cámara Halac, Federico Nicolás. (2019). **Database Music: A History, Technology, and Aesthetics of the Database in Music Composition.** Doctor of Philosophy Department of Music New York University.
- Frith, S. (1996). **‘Music and identity’,** in *Questions of cultural identity*, London: Sage Publication.
- Garberich, Mark David. (2008). **The nature of inspiration in artistic creativity.** A Dissertation Michigan State University for the degree of Doctor Of Philosophy Music Education.
- Guildford, J.P. (1959). **Fundamental Statistics in Psychology and Education.** New York: McGraw Book Company.
- Kammeyer, Kenneth C.W. (1997). **Sociology: Experiencing Changing Societies.** Boston: Allyn & Bacon.

- Khan, Adil H.(2013). **Artificial intelligence approaches to music composition.**
A Master of Science Thesis the degree of Master of Science Northern Kentucky University.
- Likert, R. (1967). **The Method of Constructing and Attitude Scale.** In Reading in Fishbein, M (Ed.), Attitude Theory and Measurement. New York: Wiley & Son.
- Randel, Don M. (Ed.) (1986). **The New Harvard Dictionary of Music.** Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Terry E. Miller and Andrew Shahriari. (2012). **World Music A Global Journey.** Routledge New York & London Third edition published 2012.
- Torrance, E.P. (1962). **Guilding Creative Talent.** Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Wilkins, Margaret Lucy. (2006). **Creative music composition : the young composer's voice.** Taylor & Francis Group 270 Madison Avenue New York, NY 10016.
- Wu, Yu-Ting.(2010). **Music and national identity: A study of cello works byTaiwanese composers.** A Dissertation of Doctor of Musical Arts, The City University of New York.

บุคลากรกรม

ควน ทวนยก. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้). (ผู้ให้สัมภาษณ์).
กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 5 กุมภาพันธ์ 2565.

เฉลียว วิโสสงคราม. ประธานชมรมสวนฝันวรรณศิลป์ จังหวัดพัทลุง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 เมษายน 2565.

ชยพร ไชยสิทธิ์. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 26 กุมภาพันธ์ 2565.

เซ่ง อาบู่. ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง จังหวัดปัตตานี. (ผู้ให้สัมภาษณ์).
กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มกราคม 2565, 24 เมษายน 2565.

ทรงพล แก้วสุข. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 12 มีนาคม 2565.

ธงชัย สารอักษร. วัฒนธรรมจังหวัดสุราษฎร์ธานี. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 19 กุมภาพันธ์ 2565.

ธรรมนิศ นิคมรัตน์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (พื้นบ้าน โขน). (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 13 กุมภาพันธ์ 2565.

นภดล ทิพย์รัตน์. อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.
(ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มกราคม 2565.

วชิรพันธ์ ภู่งษ์. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 22 มกราคม 2565.

ศิวพงศ์ กังสกุล. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 26 กุมภาพันธ์ 2565.

สารสิทธิ์ นิลชัยศรี. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มกราคม 2565.

สัมพันธ์ แก้วสุข. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 26 มีนาคม 2565.

สมบัติ สุระคำแหง. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์).
เมื่อ 22 มกราคม 2565.

อภิชาติ คัญทะชา. นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). กิตติชัย รัตนพันธ์.
(ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มกราคม 2565.

อำนาจ นุ่นเอียด. ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จังหวัดพัทลุง. (ผู้ให้สัมภาษณ์).
กิตติชัย รัตนพันธ์. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 25 ตุลาคม 2564, 12 มีนาคม 2565.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก
อภิธานศัพท



อภิธานศัพท์ เรื่อง การสร้างสรรคืบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

คำศัพท์ภาษาถิ่นใต้	หมายถึง
การบาก	การบรรเลงจังหวะหน้าทับเพื่อคั่นจังหวะ หรือเปลี่ยนผ่านจังหวะที่กำลังบรรเลงอยู่ไปยังจังหวะอื่น ๆ
เกริ่นหัวปี	การบรรเลงทำนองเกริ่นขึ้นนำด้วยปีพื้นบ้าน จากนั้นต่อด้วยการบรรเลงทำนองเพลง
ขึ้นเครื่อง	การบรรเลงของเครื่องดนตรีในจังหวะอิสระตอนเริ่มต้นทำนองเพลง
ตั้งเครื่อง	ลักษณะการตั้งจังหวะหน้าทับประโคมดนตรีในช่วงแรกเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมของเครื่องดนตรีและการบรรเลง
ดำเนิน	ดำเนิน
นวัตกรรม	การจัดทำหรือสร้างสรรค์งานให้มีให้เป็นขึ้นใหม่ เป็นลักษณะริเริ่มในทางดี เช่น การเรียงร้อยหรือเรียบเรียงเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ ขึ้นใหม่ และการจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ให้เกิดความไพเราะ
บทขานเอ	บทกวีโนราเป็นการบอกเรื่องราวประวัติตามตำนานการปฏิสนธิของโนรา
พรมโหวด	การกระทำทางไสยศาสตร์อย่างหนึ่งโดยใช้คาถาที่เรียกว่า “คาถาพรมโหวด” เสกลงในผ้าหรือสิ่งของอื่น ๆ เพื่อให้เกิดโทษแก่ศัตรู
โกล	ภูตผีปีศาจ
ไม้สอง	การบรรเลงประโคมดนตรีต่อจากเพลงไหมโรงในช่วงแรก ก่อนการแสดงหรือการบรรเลงในบทเพลงต่อไป
ยา	ยาสั่ง
ละมบ	การกระทำทางไสยศาสตร์ เพื่อให้เกิดโทษแก่ศัตรู เช่น ให้เสียชื่อเสียง ให้อับติวิปาส ให้พินิจถึงตาย ศิลปินโนราจะกลัวการทำมบมากเมื่อมีการแข่งขันประชันโรง

คำศัพท์ภาษาถิ่นใต้	หมายถึง
ลงเครื่อง	การบรรเลงของเครื่องดนตรีที่มีจังหวะเฉพาะในทำนองบทเพลงหรือตอนจบเพลง
ลงโรง	การบรรเลงดนตรีก่อนเริ่มการแสดงโนรา หนึ่งตะลุง
ลาชู ซาตู ปาดู	การผสมผสานสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวกัน “ลาชู” ภาษายาวี แปลว่า เพลง “ซาตู” ภาษายาวีแปลว่า หนึ่ง “ปาดู” ภาษายาวี แปลว่า สมัยครุสमानสามัคคี
ลูกคู่	นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโนราหนึ่งตะลุง
ลูกยี่ว	ลูกนกเหยี่ยว
ลูกลม หรือลิ้นลม	กังหัน ซึ่งเป็นการทำเสน่ห์อย่างหนึ่ง
ลูกเอก	กรือโต๊ะที่เป็นตัวตลกในการแข่งขัน
ว่ากลอน	การขับบท การร้องบทกลอน อาจจะมีดนตรีประกอบหรือไม่ก็ได้
เสียงเข้าโหม่ง	ระดับเสียงร้องตรงกับเสียงโหม่ง / ฆ้องคู่
หน้าทับกลอนกบเต็น	การดำเนินจังหวะของทับและกลอง คงรูปแบบเดิมจังหวะเอาไว้เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการขับบทกลอนกบเต็น
หน้าทับกลอนลอดโหม่ง	การดำเนินจังหวะของทับและกลอง คงรูปแบบเดิมจังหวะเอาไว้เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการขับบทกลอนลอดโหม่ง
หน้าทับกลอนหนั	การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ ส่วนใหญ่พบในการขับบทเฉพาะของการแสดงโนราหรือการขับบทเฉพาะของการแสดงหนึ่งตะลุง
หน้าทับขึ้นเครื่อง	การบรรเลงจังหวะทับและกลอง ให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะจากจังหวะหน้าทับหลัก ทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ใช้บรรเลงช่วงตอนต้นของบทเพลง
คำศัพท์ภาษาถิ่นใต้	หมายถึง
หน้าทับจับระบำ	การบรรเลงจังหวะหน้าทับในอัตราจังหวะเร็ว ที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ
หน้าทับเชิดเครื่อง	การบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ เป็นการตีแบบย่ำในจังหวะตก นิยมบรรเลงในการแสดงพิธีกรรมโนราโรงครู ช่วงพิธีเชิญครู

หน้าทับถอนบท	การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ สำหรับบรรเลงส่งบทร้องในช่วงท้ายของการขับบทโนราหรือการขับบทหนึ่งตะลุง
หน้าทับนาดซ้ำ	การดำเนินจังหวะของทับและกลอง ในรูปแบบต่าง ๆ โดยลักษณะจังหวะยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้ เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ
หน้าทับเพลงโค	การดำเนินจังหวะของทับและกลอง คงรูปแบบเดิมจังหวะเอาไว้ เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ สำหรับประกอบการรำโนราในช่วงจังหวะซ้ำ
หน้าทับลงเครื่อง	การบรรเลงจังหวะทับและกลอง ให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะจากจังหวะหน้าทับหลัก ทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลาย ใช้บรรเลงช่วงตอนท้ายของบทเพลง
หน้าทับเสมอเครื่อง	การดำเนินจังหวะของทับและกลอง ในรูปแบบต่าง ๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ
โหมโรง	การบรรเลงประโคมดนตรีในช่วงแรก ก่อนการแสดงหรือการบรรเลงในบทเพลงต่อไป
ฮูลูรุมะห์ก็ตอร์	ท้องถิ่นภาคใต้บ้านเรา

ภาคผนวก ข
แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัย



แบบสัมภาษณ์เพื่อการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

.....

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้ อยู่ในขั้นตอนการศึกษาองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
2. แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้มุ่งตรวจสอบ เพื่อหาค่าความเที่ยงตรง (Validity) โดยการวิเคราะห์ค่าดัชนี ความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence: IOC) ของแบบสมการและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำไปปรับปรุงแบบสัมภาษณ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น
3. แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้มีทั้งหมด 2 ตอน ดังนี้
 ตอนที่ 1 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับ องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้าน
 ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับ การสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และข้อเสนอแนะอื่น ๆ
4. ขอความกรุณาท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ ช่วยพิจารณาแบบสัมภาษณ์ว่าสอดคล้องกับตัวแปร และวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา ด้วยการให้คะแนนในแต่ละข้อคำถาม โดยการทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน ดังนี้
 + 1 หมายถึง ท่านแน่ใจว่า ข้อคำถามมีความสอดคล้องกับตัวแปรและวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา
 0 หมายถึง ท่านไม่แน่ใจว่า ข้อคำถามมีความสอดคล้องกับตัวแปรและวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา
 - 1 หมายถึง ท่านแน่ใจว่า ข้อคำถามไม่สอดคล้องกับตัวแปรและวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา
5. ผู้วิจัยขอความกรุณาท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ ให้ข้อเสนอแนะหรือความคิดเห็นเพิ่มเติมในประเด็นที่ยังไม่สมบูรณ์โดยการเขียนข้อเสนอแนะไว้ท้ายข้อความนั้น ๆ
 ผู้วิจัยขอขอบพระคุณท่านเป็นอย่างสูงในความกรุณาของท่านมา ณ โอกาสนี้

นายกิตติชัย รัตนพันธ์

แบบประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัย

เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ชื่อผู้ประเมิน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ อายุ 54 ปี

ตำแหน่ง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี ประสบการณ์การทำงาน 33 ปี

คำชี้แจง ขอความกรุณาท่านโปรดพิจารณาความสอดคล้องระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง “ผลการพิจารณา” ของแบบประเมินตามที่ท่านเห็นสมควร โดยมีเกณฑ์พิจารณา ดังนี้

+1 หมายถึง เห็นว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

0 หมายถึง ไม่เห็นหรือตัดสินใจไม่ได้ว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

-1 หมายถึง เห็นว่าประเด็นการสัมภาษณ์ไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

ตอนที่ 1 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย	รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ข้อเสนอแนะในการปรับปรุง
		+1	0	-1	
1. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้					
- ความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.1 ร่องรอยวัฒนธรรมของการแพร่กระจายทางสังคมในอดีตที่ส่งผลต่อบริบทสังคมภาคใต้ในยุคปัจจุบันมีร่องรอยใดบ้าง	✓			
- บริบททางวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน	1.2 อิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่มีผลต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีอิทธิพลจากชาติใดบ้าง	✓			
- วิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.3 สภาพของสังคมในอดีตมีผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน อย่างไร	✓			
- องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญด้านไหนบ้าง	✓			
- รูปแบบเสียง	1.5 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง	✓			

- จังหวะหน้าทับ	มีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร				
- ทำนองเพลง	1.6 รูปแบบของจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีสำหรับประชันขันแข่ง เป็นอย่างไร	✓			
	1.7 รูปแบบและลักษณะเด่นของโครงสร้างทำนองเพลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	✓			
- เครื่องดนตรี	1.8 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการประชันขันแข่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- คีตลักษณ์	1.9 ลักษณะทางโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างโดยทั่วไปมีลักษณะอย่างไร	✓			
- บทร้องและสำเนียงภาษา	1.10 รูปแบบ ลักษณะ บทร้องเพลงและสำเนียงภาษาเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในแต่ละท้องถิ่นเป็นอย่างไร	✓			

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย	รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ข้อเสนอแนะใน
		+1	0	-1	การปรับปรุง
2. เพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้					
- ศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้	2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ของวงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงรื่องเงี้ยว วงดนตรีดีเกิร์ฮูลู และอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ มีลักษณะเป็นอย่างไร			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดองค์ประกอบที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	2.2 องค์ประกอบหลักสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกเหนือจากรูปแบบเสียง จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา ยังมีส่วนอื่น ๆ อีกหรือไม่			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดเลือกใช้ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรี	2.3 ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องเหมาะสมสำหรับการในการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- กำหนดโครงร่างของบทเพลง	2.4 รูปแบบโครงร่างของบทเพลงสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ควรเป็นอย่างไร	✓			
- กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์	2.5 การแบ่งสัดส่วนของบทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับ ภาพรวมและภาพย่อย เพื่อให้บทเพลงบรรเลงเกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ควรเป็นลักษณะอย่างไร	✓			

- กำหนดเรียบเรียงเสียงและเทคนิคการบรรเลง	2.6 ระดับเสียงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้องสำเนียงภาษา แนวบทเพลง บรรเลง ที่มีความสมดุลกลมกลืน และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ควรมีลักษณะอย่างไร	✓			
- การถ่ายทอดและการ ฝึกซ้อมการบรรเลง	2.7 การถ่ายทอดบทร้องและทำนอง เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้น ใหม่ให้กับผู้บรรเลง ควรใช้เทคนิค และวิธีการอย่างไร		✓		
- กระบวนการ สร้างสรรค์และนำไปใช้	2.8 ท่านมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บท เพลงพื้นบ้านภาคใต้และการนำไปใช้ อย่างไร	✓			

ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นอื่น ๆ สำหรับผู้เชี่ยวชาญ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)

แบบประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัย
เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ชื่อผู้ประเมิน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร อายุ 46 ปี
ตำแหน่ง นักวิชาการศึกษา, อาจารย์ ประสบการณ์การทำงาน 15 ปี

คำชี้แจง ขอความกรุณาท่านโปรดพิจารณาความสอดคล้องระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง “ผลการพิจารณา” ของแบบประเมินตามที่ท่านเห็นสมควร โดยมีเกณฑ์พิจารณา ดังนี้
+1 หมายถึง แน่ใจว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
0 หมายถึง ไม่แน่ใจหรือตัดสินใจไม่ได้ว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
-1 หมายถึง แน่ใจว่าประเด็นการสัมภาษณ์ไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

ตอนที่ 1 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย		รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ขอเสนอแนะในการปรับปรุง
			+1	0	-1	
1. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้						
- ความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.1 ร่องรอยวัฒนธรรมของการแพร่กระจายทางสังคมในอดีตที่ส่งผลต่อบริบทสังคมภาคใต้ในยุคปัจจุบันมีร่องรอยใดบ้าง	✓				
- บริบททางวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน	1.2 อิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่มีผลต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีอิทธิพลจากชาติใดบ้าง	✓				
- วิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.3 สภาพของสังคมในอดีตมีผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน อย่างไร	✓				
- องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญด้านไหนบ้าง	✓				
- รูปแบบเสียง	1.5 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	✓				
- จังหวะหน้าทับ						

- ทำนองเพลง	1.6 รูปแบบของจังหวะหน้าทับดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และ จังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีสำหรับ ประชันขันแข่ง เป็นอย่างไร	✓			
	1.7 รูปแบบและลักษณะเด่นของ โครงสร้างทำนองเพลงวงดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความ เหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	✓			
- เครื่องดนตรี	1.8 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละ ละวง และเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้สำหรับการประชันขันแข่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- คีตลักษณ์	1.9 ลักษณะทางโครงสร้างของ ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง โดยทั่วไปมีลักษณะอย่างไร	✓			
- บทร้อง และสำเนียงภาษา	1.10 รูปแบบ ลักษณะ บทร้องเพลง และสำเนียงภาษาเพลงพื้นบ้าน ภาคใต้ ในแต่ละท้องถิ่นเป็นอย่างไร	✓			

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย	รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ข้อเสนอแนะใน
		+1	0	-1	การปรับปรุง
2. เพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้					
- ศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้	2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ของวงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงรื่องเงี้ยว วงดนตรีดีเกรฮูลู และอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ มีลักษณะเป็นอย่างไร			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดองค์ประกอบที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	2.2 องค์ประกอบหลักสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกเหนือจากรูปแบบเสียง จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี ศีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา ยังมีส่วนอื่น ๆ อีกหรือไม่			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดเลือกใช้ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรี	2.3 ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องเหมาะสมสำหรับการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ แนวสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- กำหนดโครงร่างของบทเพลง	2.4 รูปแบบโครงร่างของบทเพลงสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ควรเป็นอย่างไร	✓			
- กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์	2.5 การแบ่งสัดส่วนของบทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับ ภาพรวมและภาพย่อย เพื่อให้บทเพลงบรรเลงเกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ควรเป็นลักษณะอย่างไร	✓			

- กำหนดเรียบเรียงเสียงและเทคนิคการบรรเลง	2.6 ระดับเสียงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้องสำเนียงภาษา แนวบทเพลง บรรเลง ที่มีความสมดุลกลมกลืน และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ควรมีลักษณะอย่างไร	✓			
- การถ่ายทอดและการฝึกซ้อมการบรรเลง	2.7 การถ่ายทอดบทร้องและทำนอง เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้กับผู้บรรเลง ควรใช้เทคนิค และวิธีการอย่างไร	✓			
- กระบวนการสร้างสรรค์และนำไปใช้	2.8 ท่านมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้และการนำไปใช้ อย่างไร	✓			

ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นอื่น ๆ สำหรับผู้เชี่ยวชาญ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภุรี วงศ์วิเชียร)

แบบประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัย
เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ชื่อผู้ประเมิน.....อายุ.....

ตำแหน่ง ประสบการณ์การทำงาน ปี

สัมภาษณ์วันที่.....เดือน.....พ.ศ. สถานที่.....

คำชี้แจง ขอความกรุณาท่านโปรดพิจารณาความสอดคล้องระหว่างประเด็นการสัมภาษณ์กับวัตถุประสงค์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ โดยทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง “ผลการพิจารณา” ของแบบประเมินตามที่ท่านเห็นสมควร โดยมีเกณฑ์พิจารณา ดังนี้

+1 หมายถึง แน่ใจว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

0 หมายถึง ไม่แน่ใจหรือตัดสินใจไม่ได้ว่าประเด็นการสัมภาษณ์สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

-1 หมายถึง แน่ใจว่าประเด็นการสัมภาษณ์ไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย

ตอนที่ 1 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย	รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ข้อเสนอแนะในการปรับปรุง
		+1	0	-1	
1. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้					
- ความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.1 ร่องรอยวัฒนธรรมของการแพร่กระจายทางสังคมในอดีตที่ส่งผลต่อบริบทสังคมภาคใต้ในยุคปัจจุบันมีร่องรอยใดบ้าง	✓			
- บริบททางวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้าน	1.2 อิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่มีผลต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีอิทธิพลจากชาติใดบ้าง	✓			
- วิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.3 สภาพของสังคมในอดีตมีผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน อย่างไร	✓			
- องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	1.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญด้านไหนบ้าง	✓			
- รูปแบบเสียง	1.5 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง	✓			

- จังหวะหน้าทับ	มีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร				
- ทำนองเพลง	1.6 รูปแบบของจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีสำหรับประชันขันแข่ง เป็นอย่างไร	✓			
	1.7 รูปแบบและลักษณะเด่นของโครงสร้างทำนองเพลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	✓			
- เครื่องดนตรี	1.8 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการประชันขันแข่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- คีตลักษณ์	1.9 ลักษณะทางโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างโดยทั่วไปมีลักษณะอย่างไร	✓			
- บทร้องและสำเนียงภาษา	1.10 รูปแบบ ลักษณะ บทร้องเพลงและสำเนียงภาษาเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในแต่ละท้องถิ่นเป็นอย่างไร	✓			

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

วัตถุประสงค์งานวิจัย	รายการประเมิน	ผลการพิจารณา			ข้อเสนอแนะใน
		+1	0	-1	การปรับปรุง
2. เพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้					
- ศึกษาและสังเคราะห์องค์ความรู้	2.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ของวงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงรองเงิ้ง วงดนตรีดีเกร์ฮูลู และอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ มีลักษณะเป็นอย่างไร			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดองค์ประกอบที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	2.2 องค์ประกอบหลักสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกเหนือจากรูปแบบเสียง จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา ยังมีส่วนอื่น ๆ อีกหรือไม่			✓	ควรอยู่ในวัตถุประสงค์ ข้อที่ 1
- กำหนดเลือกใช้ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรี	2.3 ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องเหมาะสมสำหรับการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ แนวสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	✓			
- กำหนดโครงร่างของบทเพลง	2.4 รูปแบบโครงร่างของบทเพลงสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ควรเป็นอย่างไร	✓			
- กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์	2.5 การแบ่งสัดส่วนของบทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับ ภาพรวมและภาพย่อย เพื่อให้บทเพลงบรรเลงเกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ควรเป็นลักษณะอย่างไร		✓		

- กำหนดเรียบเรียงเสียง และเทคนิคการบรรเลง	2.6 ระดับเสียงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้องสำเนียงภาษา แนวบทเพลง บรรเลง ที่มีความสมดุลกลมกลืน และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ควรมีลักษณะอย่างไร	✓			
- การถ่ายทอดและการ ฝึกซ้อมการบรรเลง	2.7 การถ่ายทอดบทร้องและทำนอง เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้น ใหม่ให้กับผู้บรรเลง ควรใช้เทคนิค และวิธีการอย่างไร		✓		
- กระบวนการ สร้างสรรค์และนำไปใช้	2.8 ท่านมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บท เพลงพื้นบ้านภาคใต้และการนำไปใช้ อย่างไร	✓			

ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นอื่น ๆ สำหรับผู้เชี่ยวชาญ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์)

วิเคราะห์ข้อความประเด็นการสัมภาษณ์ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย
เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ข้อ	รายการ	คะแนนความคิดเห็น ของผู้เชี่ยวชาญ			เฉลี่ย $\bar{X}$	ความ สอดคล้อง
		คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	1.00	
1	ร่องรอยวัฒนธรรมของการแพร่กระจายทางสังคมในอดีตที่ส่งผลต่อบริบทสังคมภาคใต้ในยุคปัจจุบัน มีร่องรอยใดบ้าง	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
2	อิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่มีผลต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีอิทธิพลจากชาติใดบ้าง	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
3	สภาพของสังคมในอดีตมีผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน อย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
4	ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญด้านไหนบ้าง	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
5	ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
6	รูปแบบของจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีสำหรับประชันขันแข่งเป็นอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
7	รูปแบบและลักษณะเด่นของโครงสร้างทำนองเพลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
8	เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการประชันขันแข่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
9	ลักษณะทางโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างโดยทั่วไปมีลักษณะอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง

10	รูปแบบ ลักษณะ บทร้องเพลงและสำเนียงภาษา เพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในแต่ละท้องถิ่นมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
11	อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ของวงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง วงดนตรีดีเกิร์ฮูลู และอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ มีลักษณะเป็นอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
12	องค์ประกอบหลักสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกเหนือจาก รูปแบบเสียง จังหวะ หน้าทับ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา ยังมีส่วนอื่นอีกหรือไม่	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
13	ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องเหมาะสมสำหรับการใช้ในการบรรเลง บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
14	รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ควรเป็นอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
15	การแบ่งสัดส่วนของบทร้อง ทำนองเพลง และ จังหวะหน้าทับ ภาพรวมและภาพย่อย เพื่อให้ บทเพลงบรรเลงเกิดความสัมพันธ์กันอย่างไร เอกภาพ ควรเป็นลักษณะอย่างไร	+1	+1	0	0.67	ไม่แน่ใจ
16	ระดับเสียงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้องสำเนียง ภาษา แนวบทเพลงบรรเลง ที่มีความสมดุลกลมกลืน และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ควรมีลักษณะเป็นอย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
17	การถ่ายทอดบทร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้กับผู้บรรเลง ควรใช้เทคนิค และวิธีการอย่างไร	0	+1	0	0.33	ไม่สอดคล้อง

18	ท่านมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับกระบวนการ สร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้และการ นำไปใช้อย่างไร	+1	+1	+1	1.00	สอดคล้อง
					0.94	สอดคล้อง

$$\begin{aligned} \text{ค่า IOC} &= 1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+1.00+ \\ &0+67+1.00+0.33+1.00 \quad / 18 \\ &= 17/18 = 0.94 \end{aligned}$$

สรุปว่า ข้อคำถามประเด็นการสัมภาษณ์ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์งานวิจัย สอดคล้องการสร้างแบบสัมภาษณ์

การสร้างแบบสัมภาษณ์มีวิธีการสร้างตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 ศึกษา ค้นคว้า เอกสาร ตำรา บทความ วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ขั้นที่ 2 วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ศึกษาเพื่อกำหนดเป็นโครงสร้างของเครื่องมือ และขอบเขต เนื้อหา

ขั้นที่ 3 นำผลจากแบบสอบถามที่พบว่าครูมีความคิดเห็นว่าควรพัฒนา กำหนดเป็น ประเด็นในการทำแบบสัมภาษณ์

ขั้นที่ 4 นำแบบสัมภาษณ์ ที่สร้างไปเสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง ของภาษา เนื้อหาดูจดจนความครอบคลุมพร้อมกับขอคำแนะนำเพิ่มเติมและแนวทางในการ ปรับปรุงแก้ไข

ขั้นที่ 5 นำแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นเสนอผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่านประกอบด้วย ผู้เชี่ยวชาญ ด้านหลักสูตร ด้านวิชาการ และด้านการวัดและประเมินผล เพื่อตรวจสอบความ เที่ยงตรงของเนื้อหา (Content Validity) และนำมาหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence : IOC) จากสูตร (Riviovelli and Hambleton, 1997)

เห็นว่าสอดคล้อง ให้คะแนน +1

ไม่แน่ใจ ให้คะแนน 0

เห็นว่าไม่สอดคล้อง ให้คะแนน -1

โดยใช้สูตรการหาค่า IOC คือ $IOC = \frac{\sum R}{N \cdot IOC}$ หมายถึง ค่าดัชนีความสอดคล้อง $\sum R$ หมายถึง ผลรวมของความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ N หมายถึง จำนวนของผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นที่ 6 ได้ข้อคำถามที่มีค่า IOC เท่ากับ 1 แล้วปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อขอคำแนะนำ เพิ่มเติม

ขั้นที่ 7 จัดทำเครื่องมือฉบับสมบูรณ์ ให้ครบตามเกณฑ์ที่วางแผนการเก็บข้อมูล

ขั้นที่ 8 นำเครื่องมือที่สมบูรณ์แล้วไปเก็บข้อมูล

Rovinelli, R. J., & Hambleton, R. K. 1977. "On the use of content specialists in the assessment of criterion-referenced test item validity" **Dutch Journal of Educational Research** 2, 49-60.

แบบสัมภาษณ์งานวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ข้อตกลงเบื้องต้น

คำถามที่สร้างขึ้นใช้เพื่อเป็นแนวทางในการสัมภาษณ์ข้อมูลจาก กลุ่มศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นักบริหารงานวัฒนธรรม นักประพันธ์เพลงผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีวิทยา ผู้เชี่ยวชาญด้านงานวิจัยสร้างสรรค์ และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เท่านั้น ในการตั้งคำถามอาจมีการเปลี่ยนแปลงในด้านรายละเอียด ตามเงื่อนไขและภูมิหลังของผู้ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ คำถามในบางครั้งอาจไม่มีลักษณะเป็นทางการ เป็นลักษณะการพูดคุยธรรมดา เพราะบางครั้งจำเป็นต้องอธิบายให้ง่ายเพื่อให้ผู้ให้ข้อมูลสามารถเข้าใจและเพื่อให้ได้รับข้อมูลตรงตามที่ต้องการทราบ แต่เมื่อประมวลเนื้อหาที่ถามทั้งหมดแล้วคำถามจะอยู่ในขอบเขตโครงร่างที่สร้างขึ้นนี้

ส่วนที่ 1 คำถามเกี่ยวกับตัวผู้บอกข้อมูลทั่วไป

- 1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์..... สกุล.....
- 1.2 บ้านเลขที่..... หมู่ที่..... ตำบล..... อำเภอ..... จังหวัด.....
- 1.3 เพศ () ชาย () หญิง
- 1.4 วุฒิการศึกษา

() ประถมศึกษา	() มัธยมศึกษา
() อนุปริญญา	() ปริญญาตรี
() สูงกว่าปริญญาตรี	() อื่น ๆ
- 1.5 อายุ.....ปี
- 1.6 ศาสนา.....
- 1.7 อาชีพ.....
- 1.8 วันที่ให้สัมภาษณ์..... เดือน..... พ.ศ.
- 1.9 สถานที่ ที่ให้ข้อมูล.....

ส่วนที่ 2 คำถามเกี่ยวกับการสังเคราะห์องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

2.1 ร่องรอยวัฒนธรรมของการแพร่กระจายทางสังคมในอดีตที่ส่งผลต่อบริบทสังคมภาคใต้
ในยุคปัจจุบัน มีร่องรอยใดบ้าง

.....

.....

2.2 อิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่มีผลต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีอิทธิพลจากชาติใดบ้าง

2.3 สภาพของสังคมในอดีตมีผลกระทบต่อดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน อย่างไร

2.4 ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญด้านไหนบ้าง

2.5 ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร

2.6 รูปแบบของจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และจังหวะหน้าทับเครื่องดนตรีสำหรับประชันขันแข่งเป็นอย่างไร

2.7 รูปแบบและลักษณะเด่นของโครงสร้างทำนองเพลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร

2.8 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละวง และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการประชันขันแข่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง

2.9 ลักษณะทางโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน และเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างโดยทั่วไปมีลักษณะอย่างไร

2.10 รูปแบบ ลักษณะ บทร้องเพลงและสำเนียงภาษาเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ในแต่ละท้องถิ่นมีความเหมือนหรือความแตกต่างกันอย่างไร

2.11 อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของวงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง วงดนตรีดีเกร์ฮูลู และอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้สำหรับการประชัน ได้แก่ โพน ปัด บานอ และกรือโต๊ะ มีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

.....

2.12 องค์ประกอบหลักสำคัญของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกเหนือจากรูปแบบเสียง จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บทร้องและสำเนียงภาษา ยังมีส่วนอื่น ๆ อีกหรือไม่

.....

.....

ส่วนที่ 3 คำถามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์และนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

3.1 ชนิดและจำนวนเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องเหมาะสมสำหรับการใช้ในการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ควรประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง

.....

.....

3.2 รูปแบบโครงร่างของบทเพลงสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ควรเป็นอย่างไร

.....

.....

3.3 การแบ่งสัดส่วนของบทร้อง ทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับ ภาพรวมและภาพย่อย เพื่อให้บทเพลงบรรเลงเกิดความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ควรเป็นลักษณะอย่างไร

.....

.....

3.4 ระดับเสียงดนตรี เครื่องดนตรี บทร้องสำเนียงภาษา แนวบทเพลงบรรเลง ที่มีความสมดุลกลมกลืนและแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ควรมีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

.....

3.5 การถ่ายทอดบทร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้กับผู้บรรเลง ควรใช้เทคนิค และวิธีการอย่างไร

.....

.....

3.6 ท่านมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และการนำไปใช้ อย่างไร

.....

.....

ลงชื่อ.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)

ผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ

ลงชื่อ.....

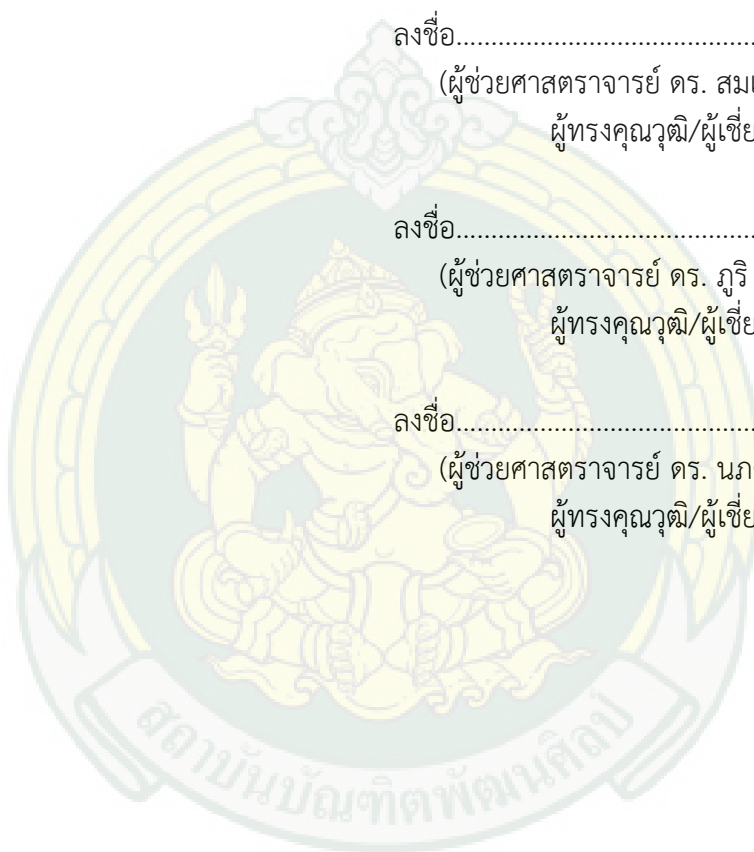
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูมิ วงศ์วิเชียร)

ผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ

ลงชื่อ.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นกมล ทิพย์รัตน์)

ผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ



แบบประเมินเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสม

บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

แบบประเมินนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ ตรวจสอบคุณภาพและความเหมาะสม ของการสร้างสรรค์ บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ สำหรับผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านดุริยางคศิลป์ โดยนำผลที่ได้ไปใช้ในการปรับปรุง บทเพลงสร้างสรรค์ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

แบบสอบถามดังกล่าว ประกอบด้วย 5 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ตอบแบบสอบถาม

ส่วนที่ 2 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

ส่วนที่ 3 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 2 สาธยายสืบสานงานสร้างสรรค์

ส่วนที่ 4 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน

ส่วนที่ 5 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 4 หลุหรักษ์ท้ายบทเพลงบรรเลงรมย์

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ชื่อ - สกุล

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ประสบการณ์การทำงาน (ตำแหน่ง, หน่วยงาน, ระยะเวลา)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาความถูกต้องและเหมาะสมของการนำ
อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในช่วงที่ 1
ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. วงดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

2. เครื่องดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

3. จังหวะหน้าทับ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

4. ทำนองเพลง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

5. ระดับเสียง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

6. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

7. ข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมอื่น ๆ

ส่วนที่ 3 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 2 สาระยาสืบสานงานสร้างสรรค์

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาความถูกต้องและเหมาะสมของการนำ
อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในช่วงที่ 2
สาระยาสืบสานงานสร้างสรรค์ และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. วงดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

2. เครื่องดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

- [illegible]

ส่วนที่ 4 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนอง กลองประชัน

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาความถูกต้องและเหมาะสมของการนำ
อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในช่วงที่ 3
อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. วงดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

2. เครื่องดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

3. จังหวะหน้าทับ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

4. ทำนองเพลง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

5. ระดับเสียง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

6. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

7. ข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมอื่น ๆ

ส่วนที่ 5 ประเด็นคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงที่ 4 หลหรรษ์ทำยบทเพลง บรรเลงมรณ

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาความถูกต้องและเหมาะสมของการนำ
อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ในช่วงที่ 4
หลหรรษ์ทำยบทเพลงบรรเลงมรณ และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. วงดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

2. เครื่องดนตรี มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

3. จังหวะหน้าทับ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถัดต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

4. ทำนองเพลง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

5. ระดับเสียง มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

6. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มากที่สุด”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “มาก”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “ปานกลาง”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อย”

มีความเป็นอัตลักษณ์ ถูกต้อง และเหมาะสมในระดับ “น้อยที่สุด”

7. ข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมอื่น ๆ

.....

.....

แบบประเมินเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสม

บทเพลงสร้างสรรค์ ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้	คุณภาพและความเหมาะสม				
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
ช่วงที่ 1 ปฐมบทดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้					
วงดนตรี					
เครื่องดนตรี					
จังหวะหน้าทับ					
ทำนองเพลง					
ระดับเสียง					
โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์					
ช่วงที่ 2 สารยาสืบสานงานสร้างสรรค์					
วงดนตรี					
เครื่องดนตรี					
จังหวะหน้าทับ					
ทำนองเพลง					
บทร้อง					
ระดับเสียง					
โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์					
ช่วงที่ 3 อัตลักษณ์เพลงทำนองกลองประชัน					
วงดนตรี					
เครื่องดนตรี					
จังหวะหน้าทับ					
ทำนองเพลง					
ระดับเสียง					
โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์					

แบบประเมินเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสม

บทเพลงสร้างสรรค์ ชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้	คุณภาพและความเหมาะสม				
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
ช่วงที่ 4 หุหรรรักษ์ท้ายบทเพลง บรรเลงระมย์					
วงดนตรี					
เครื่องดนตรี					
จังหวะหน้าทับ					
ทำนองเพลง					
ระดับเสียง					
โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์					

ข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมอื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

()

ผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ



ภาคผนวก ค
บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้



ภาพที่ 32 บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาคผนวก ง
ภาพการสัมภาษณ์ และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์





ภาพที่ 33 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 34 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 35 ฝึกซ้อมการบรรเลงร่วมกับครูอำนาจ นุ่นเอียด
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 36 สัมภาษณ์ครูอำนาจ นุ่นเอียด
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 37 สัมภาษณ์อาจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 38 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 39 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 40 สัมภาษณ์ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 41 สัมภาษณ์อาจารย์ศิวพงษ์ กังสกุล
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 การถ่ายทอบทเพลงสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 43 การบันทึกเสียงบทเพลงสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 44 สัมภาษณ์กลุ่มศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 45 การฝึกซ้อมบทเพลงสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 46 สัมภาษณ์ครูเซ็ง อาบ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 47 สัมภาษณ์ครูเซ่ง อาบ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 48 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 49 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อเสนอแนะผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 50 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 51 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 52 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 53 การนำเสนอบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 54 ประชานุกรมการให้ข้อเสนอแนะงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 55 ผู้วิจยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจย



ภาพที่ 56 สาธิตการบรรเลงประกอบการนำเสนอบทเพลงสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจย



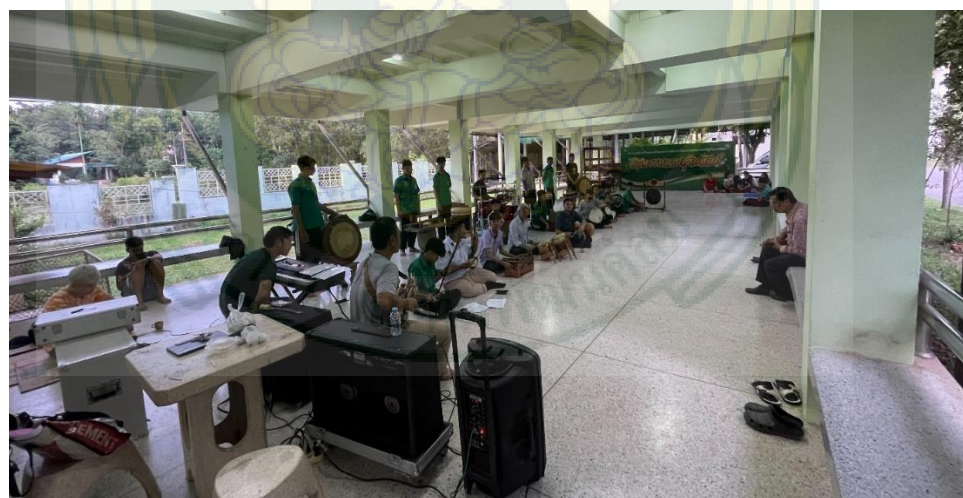
ภาพที่ 57 วงดนตรีดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 58 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 59 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 60 การถ่ายทอดและฝึกซ้อมการบรรเลงบทเพลงสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 61 นักดนตรีวงดุริยางค์ศิลป์ถิ่นปักขใต้
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 62 นิทรรศการประกอบการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 63 โปสเตอร์การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์
 ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 64 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ
 ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 65 ผู้วิจัยนำเสนอการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 66 คณะกรรมการบัณฑิตภาพร่วมกับนักดนตรีและผู้แสดง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 67 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับคณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 68 ผู้วิจัยบันทึกภาพร่วมกับศิลปินพื้นบ้าน
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาคผนวก จ
หนังสือขอความอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูล



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๙๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ รธ ๐๘๑๔/๑ ๖๖๙

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการท้าวัจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิษฐ์ นิคมรัตน์

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรวงศ์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ในวันอาทิตย์ที่ ๑๓ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๙๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษานิพนธ์เอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/๐๖๒๓

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน ครูควน ทวนยก

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงรงวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ 11/1 หมู่ที่ 5 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ในวันเสาร์ที่ ๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษานิพนธ์เอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๙๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/๖๒๓

วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๕

เรื่อง ขอบความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน ครูอำนาจ นุ่นเอียด

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ ๓๖ หมู่ที่ ๖ ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในวันเสาร์ที่ ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/ ๑๖๓๗

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

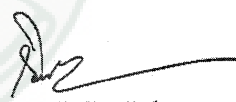
เรื่อง ขออนุญาตเป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน ครูเชิง อาบ

ด้วยข้าพเจ้า นายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขออนุญาตท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ ๑๔๕ หมู่ที่ ๑ ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ในวันเสาร์ที่ ๒๒ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่ เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้


(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ๑๕๐ หมู่ที่ ๑
ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง
จังหวัดพัทลุง ๙๓๐๐๐

ที่ วธ ๐๘๑๔/ว๑๒๔

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขออนุมัติครุภัณฑ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิในการทำวิจัย

เรียน คณะบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี (ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์)

ด้วยข้าราชการสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง จำนวน ๑ ราย คือนายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุष्ฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการสร้างเครื่องมือและพัฒนาเครื่องมือวิจัย ตรวจสอบแบบสัมภาษณ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์ที่ปรึกษา

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุष्ฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงจึงขอความอนุเคราะห์ท่านซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ และให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงพัฒนาเครื่องมือวิจัย อันจะส่งผลให้งานวิทยานิพนธ์มีคุณภาพต่อไป พร้อมนี้ได้แนบบแบบประเมินแบบสัมภาษณ์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เพื่อการวิจัยสำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๑ ชุด มาด้วยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

“มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์”



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ รร ๐๘๑๔/ร ๑๖๙

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ไชยวุธ โภคผล

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จังหวัดสงขลา ในวันเสาร์ที่ ๑๒ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่ เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขฎิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/ว๑๒๗

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการทำวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์

ด้วยข้าราชการสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง จำนวน ๑ ราย คือนายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการสร้างเครื่องมือและพัฒนาเครื่องมือวิจัย ตรวจสอบแบบสัมภาษณ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์ที่ปรึกษา

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงจึงขอความอนุเคราะห์ท่านซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ และให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงพัฒนาเครื่องมือวิจัย อันจะส่งผลให้งานวิทยานิพนธ์ มีคุณภาพต่อไป พร้อมนี้ได้แนบบแบบประเมินแบบสัมภาษณ์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เพื่อการวิจัยสำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๑ ชุด มาด้วยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

“มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์”



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ รธ ๐๘๑๔/ว๑๒๕

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขออนุมัติเป็นผู้เชี่ยวชาญในการทำวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร

ด้วยข้าราชการสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง จำนวน ๑ ราย คือนายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปศุภบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการสร้างเครื่องมือและพัฒนาเครื่องมือวิจัย ตรวจสอบแบบสัมภาษณ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์ที่ปรึกษา

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปศุภบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุงจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ และให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงพัฒนาเครื่องมือวิจัย อันจะส่งผลให้งานวิทยานิพนธ์มีคุณภาพต่อไป พร้อมนี้ได้แนบบแบบประเมิน แบบสัมภาษณ์งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ เพื่อการวิจัยสำหรับผู้เชี่ยวชาญ จำนวน ๑ ชุด มาด้วยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

“มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์”



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๙๔๘๔ ๐๔๔๔

ที่ วธ ๐๘๑๔/๑๒๐๙

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขออนุญาตเป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน อาจารย์สมบัติ สุระคำแหง

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรคบทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขุฎิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ ๑๔๕ หมู่ที่ ๑ ตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ในวันเสาร์ที่ ๒๒ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่ เวลา ๑๓.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษานิพนธ์เอก หลักสูตรศิลปดุขุฎิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๔

ที่ วร ๐๘๑๔/๗๑๖๓

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน อาจารย์อภิชาติ คัญทะชา

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ในวันเสาร์ที่ ๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่ เวลา ๑๓.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๔

ที่ วธ ๐๘๑๔/ ๐๖๗๙

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน นายธงชัย สารอักษร

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุซญ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรวงศ์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุซญ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุราษฎร์ธานี จังหวัดสุราษฎร์ธานี ในวันเสาร์ที่ ๑๙ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุซญ์บัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๔

ที่ วร ๐๘๑๔/ ๑๒๗

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

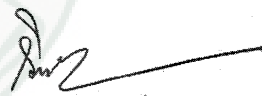
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน นายศิวพงษ์ กิ่งสกุล

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุภักดิ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขุภักดิ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันเสาร์ที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้


(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุภักดิ์บัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๙๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/๑ ๒๒๓

วันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุภัณฑ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขุภัณฑ์บัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันเสาร์ที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๑๓.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุภัณฑ์บัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๔

ที่ รธ ๐๘๑๔๖๒๒๗

วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน อาจารย์ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพชร

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุซฏฐิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุซฏฐิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ ๑๕๐/๑๘ หมู่ที่ ๑ ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในวันเสาร์ที่ ๑๙ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุซฏฐิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๘๔ ๐๔๔๙

ที่ วธ ๐๘๑๔/ ๐๑๖๗

วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน อาจารย์ทรงพล แก้วสุข

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุขุภักิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรคับทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุขุภักิบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขอความอนุเคราะห์ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ 85/4 หมู่ที่ 4 ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในวันเสาร์ที่ ๒๖ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่ เวลา ๐๙.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษานิพนธ์เอก หลักสูตรศิลปดุขุภักิบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร. / โทรสาร. ๐ ๗๔๔๔ ๐๔๔๙

ที่ รธ ๐๘๑๔/ ๖๑๖๓

วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๕

เรื่อง ขออนุญาตเคราะห้เป็นบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัย

เรียน อาจารย์สัมพันธ์ แก้วสุข

ด้วยข้าพเจ้านายกิตติชัย รัตนพันธ์ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้สอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ เรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ ถิ่นปักษ์ใต้ ขณะนี้อยู่ในขั้นตอนการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มเป้าหมายบุคคลผู้ให้ข้อมูลในศาสตร์ด้านศิลปะ

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ ในการนี้ข้าพเจ้าจึงขออนุญาตเคราะห้ท่าน ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์เป็นอย่างดี เป็นผู้ให้ข้อมูลเพื่อทำการวิจัยดังกล่าว ณ บ้านเลขที่ 85/4 หมู่ที่ 4 ตำบลท่าแค อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ในวันเสาร์ที่ ๒๖ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ตั้งแต่เวลา ๑๓.๐๐ น. เป็นต้นไป ทั้งนี้ท่านสามารถติดต่อผู้วิจัยได้ที่หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๗๘๘๐๐๒

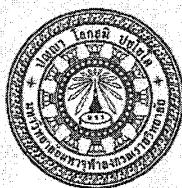
จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณาให้ความอนุเคราะห้ และขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

(นายกิตติชัย รัตนพันธ์)

นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก จ
หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์





มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
๗๙ หมู่ ๑ ตำบลลำไทร อำเภอน้อย
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๑๓๑๗๐
โทรศัพท์ ๐ ๓๕๒๔ ๘๐๐๐-๕ โทรสาร ๐ ๓๕๒๔ ๘๐๓๔
www.mcu.ac.th

ที่ อว ๘๐๐๗/ว.๑๗๓

๑๓ มกราคม ๒๕๖๕

เรื่อง รับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย

เจริญพร นายกิตติชัย รัตนพันธ์ / นักศึกษา บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ตามที่ท่านได้มีหนังสือขอใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย เพื่อทำการวิจัยคุณูปการในเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้” บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย ได้พิจารณาข้อเสนอการวิจัยของท่านแล้ว มีความเห็นว่า ข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการนี้ มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนด ไม่ต้องแก้ไขปรับปรุงแต่ประการใด จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

จึงเจริญพรมมาเพื่อทราบและดำเนินการต่อไป.

ขอเจริญพร

(พระสุวรมณเฑาะภรณ์, ผศ.)

ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย



ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย
เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและยินยอม

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย ว.๑๗๓/๒๕๖๔

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายงานการศึกษาด้านล่าง ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อข้อเสนอการวิจัย: การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้
(The Creation of Duriyasilp Thin Pak Tai Suite)

รหัสข้อเสนอการวิจัย: ดุษฎีนิพนธ์

สถานที่สังกัด: บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้วิจัยหลัก: นายกิตติชัย รัตนพันธ์

เอกสารที่พิจารณาบทวน

- | | |
|---|--------------------------------|
| ๑. แบบเสนอโครงการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๑ ธันวาคม ๒๕๖๔ |
| ๒. เอกสารชี้แจงข้อมูลผู้เข้าร่วมการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๑ ธันวาคม ๒๕๖๔ |
| ๓. หนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย | ฉบับที่ วันที่ ๒๑ ธันวาคม ๒๕๖๔ |
| ๔. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล | ฉบับที่ วันที่ ๒๑ ธันวาคม ๒๕๖๔ |

(พระสุพรรณเมธากรณ์, ผศ.)

ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

๑๓ มกราคม ๒๕๖๕

หมายเลขใบรับรอง: ว.๑๗๓/๒๕๖๔

วันที่ให้การรับรอง: ๑๓ มกราคม ๒๕๖๕

วันหมดอายุใบรับรอง: ๑๓ มกราคม ๒๕๖๖

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-สกุล

นายกิตติชัย รัตนพันธ์

วัน เดือน ปี เกิด

17 มกราคม 2516

สถานที่เกิด

อำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ที่อยู่ปัจจุบัน

150/19 หมู่ที่ 1 ตำบลควนมะพร้าวอำเภอเมืองพัทลุง
จังหวัดพัทลุง 93000

ตำแหน่ง

ผู้อำนวยการวิทยาลัย

สถานที่ทำงาน

วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2532

ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น จากวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช
อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2535

ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง จากวิทยาลัยนาฏศิลป์
นครศรีธรรมราช อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2537

ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง จากวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช
อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2539

ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2545

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ
จังหวัดสงขลา

พ.ศ. 2566

ศิลปดุริยางค์บัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กรุงเทพมหานคร