



การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮีตสิบสอง

CREATIVE CONTEMPORARY MUSIC

FROM THE DIMENSIONS OF KNOWLEDGE IN *HIT SIP-SONG* TRADITION

วิเชษฐ์ สุดไธ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิโตสิบสอง



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปดุष्ฎิบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

CREATIVE CONTEMPORARY MUSIC
FROM THE DIMENSIONS OF KNOWLEDGE IN *HIT SIP-SONG* TRADITION



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

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILAPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิปฮอป

โดย วิเชษฐ์ สุดไธ

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปดุขภูิบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 6 กรกฎาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไฟโรจน์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขภูิ มีป้อม)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สริศา ประทีปช่วง)

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

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ)

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

Thesis

Creative Contemporary Music from the Dimensions of Knowledge in *Hit Sip-song* Tradition

By Wichet Suddai

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

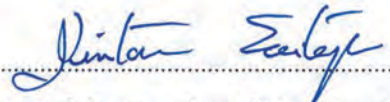

.....Chairman (External Expert)
(Asst. Prof. Dr. Charoenchai Chonphairote)


.....Committee
(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)


.....Committee
(Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang)


..... Committee (Thesis Advisor)
(Assoc. Prof. Dr. Supunee Leauboonshoo)


..... Committee (Thesis Co-advisor)
(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)


.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิโตชิบอง
 62213206 นายวิเชษฐ์ สุดใจ
 ปริญญา ศิลปดุขฎิบัณติต สาขาวิชา ดุริยางคคิลปี
 พ.ศ. 2566
 อาจารย์ที่ปริกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู
 อาจารย์ที่ปริการ่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ

บทคัตย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาดนตรีที่พบในประเพณีฮิโตชิบอง 2) เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิโตชิบอง ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ สังเกต โดยวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลสู่การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย นำเสนอโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ และเสนอบทเพลงสร้างสรรค์โดยจัดแสดง และเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ดนตรีที่พบในประเพณีฮิโตชิบอง พบทำนองที่ใช้สำหรับประเพณีนั้นโดยตรง เช่น เช้งบั้งไฟ เช้งช่วงเฮือ เช้งแห่เทียน ทำนองแหล่เทศน์มหาชาติ ทำนองคำสู่ขวัญข้าว ทำนองคาถาข้าวพันท้อน ทำนองสรภัญญะ ในส่วนของประเพณีฮิโตชิบองที่มีในขบวนแห่ พบบทเพลงสำหรับแห่ในงานบุญต่าง ๆ มีการบรรเลงทำนองลายอีสานต่าง ๆ และเพลงที่มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมตามยุคสมัย เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ กลองและเครื่องตีประกอบจังหวะ รวมทั้งมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาผสมเครื่องดนตรีพื้นบ้าน วงดนตรีที่นิยมใช้ในงานแห่ ได้แก่ วงกลองยาว ประยุกต์ และวงกลองตุ้ม จังหวะแห่กลองยาว ได้แก่ จังหวะลำเพลิน จังหวะสามช่า จังหวะภูไท จังหวะเซ็ง 2) สร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิโตชิบอง โดยประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ทั้งสิ้น 12 เพลง คือ (1) ปริวาสกรรม (2) ศรี ศรี (3) ปุณณะทาสี (4) ข้าวพันท้อน (5) สงกรานต์ (6) บั้งไฟ (7) ขอลอ (8) แห่เทียน (9) คิดฮอด (10) ตาแฮก (11) ช่วงเฮือ และ (12) แม่คงคา มีการนำทำนองที่พบในประเพณี และพิธีกรรมฮิโตชิบองมาพัฒนาโมทีฟ ด้านแนวทำนองเบส มีการใช้แนวคิดเทคนิค ออสตินาโต การประสานเสียงใช้แนวคิดคอร์ดสแลช มีการสร้างคอร์ดจากกลุ่มเสียงที่มีอยู่ในลายอีสาน ด้านจังหวะดนตรีมีการนำจังหวะกลองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น จังหวะการตีกลองเพล จังหวะกลองตุ้ม จังหวะกลองยาวผสมผสานกับรูปแบบจังหวะของกลองชุด ผลการศึกษา และผลงานสร้างสรรค์สามารถเผยแพร่และสนับสนุน กิจกรรมเชิงวัฒนธรรม ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยสามารถนำไปใช้ประยุกต์เพื่อพัฒนาองค์ความรู้ของนักดนตรีต่อไป

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์ดนตรี, ดนตรีร่วมสมัย, ประเพณีฮิโตชิบอง

Thesis Title	Creative Contemporary Music from the Dimensions of Knowledge in <i>Hit Sip-song</i> Tradition
62213206	Mr. Wichet Suddai
Degree:	Doctor of Fine Arts Program in Music
Year	2023
Advisor	Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo
Co-advisor	Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert

ABSTRACT

The purposes of the thesis were 1) to study the music found in the *hit sip-song* tradition and 2) to create contemporary music from the *hit sip-song* dimension of knowledge. Qualitative research methodology and music creation process were used; data collection was done by interview, observation, and analytical synthesis to create the contemporary music to be presented as on-stage performance and through social media.

The results showed that 1) for music in the *hit sip-song* traditions, it was found that there was a group of tunes used particularly for that tradition, such as *Soeng Bangfai*, *Soeng Suang Hua*, *Soeng Hae Thian*, *Lae Thet Mahachat*, *Kham Su Khwan Khao*, *Khatha Khao Phan Kon*, *Sora Phan Ya* and songs for the parades in various merit ceremonies. Various tunes reflected the Isan patterns and popular songs were played. The musical instruments consisted of drums and percussion instruments, as well as Western instruments mixed with folk instruments. Popular bands in the parade were the applied long-drum band and the *klong tum* (the bass drum band). Rhythms of the long-drum parade included *lam phloen*, *sam cha*, *phu thai*, and *soeng*; 2) composition created consisted of 12 songs, namely: (1) *Pariwasakam*, (2) *Sri Sri*, (3) *Pun Na Tha-si*, (4) *Khao Phan Kon*, (5) *Songkran*, (6) *Bangfai*, (7) *Kho Lo*, (8) *Hae Thian*, (9) *Khit Hot*, (10) *Ta Haek*, (11) *Suang Hua*, and (12) *Mae Khongkha*. Melodies in *hit sip-song* traditions and rituals were used to develop motifs. Ostinato technique was used in melody, whereas the slash chord concept and chords created from sound groups in various patterns of Isan song were also used in harmonies. Various styles of drum rhythm were used, such as the *Klong phen* (the rhythm of beating big drums for telling midday meals in a Buddhist temple, bass drum, and long drum combined with the rhythmic patterns of a drum set). The research supports cultural activities and can be applied to advance the knowledge of musicians as well.

Keywords: music creation, contemporary music, *hit sip-song* tradition

320 pages

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยดีเนื่องจากบุคคลสำคัญที่ให้ความช่วยเหลือและให้การร่วมมือในงานที่เกี่ยวข้องกับปริญญานิพนธ์จากหลาย ๆ ฝ่าย

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ประธานสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนันท์ มีป้อม และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง ที่ได้ให้คำปรึกษาและชี้แนะแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลรวมทั้งการเรียบเรียงงานวิจัยฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ คุณสุริยันต์ ยอดอ่อน ที่สละเวลาให้ข้อมูลเกี่ยวกับวงกลองยาวประยุกต์ คุณนรชน โทบุตรดี สละเวลาให้ข้อมูลเกี่ยวกับกลองตุ้ม และผางฮาด รองศาสตราจารย์ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ที่เมตตาให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสาน ดร.ธวัชชัย ศิลปะโชค ที่ให้ความรู้ด้านดนตรีอีสาน อาจารย์อาทิตย์ คำหงส์ศา ที่เสียสละเวลาในการให้ข้อมูลด้านดนตรีต่าง ๆ อีกทั้งยังอำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลรวมทั้งการบันทึกเสียงเครื่องดนตรีอีสาน

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี ที่เมตตาให้คำแนะนำอันเป็นแนวทางที่สำคัญในการทำงานเก็บงานข้อมูลภาคสนาม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทริฎฐ จักรเสน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์ ที่กรุณาให้ข้อเสนอแนะเพื่อให้งานสมบูรณ์มากขึ้น

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ ปริญญาเอกรุ่นปฐมฤกษ์ โครงการบัณฑิตศึกษา ที่เป็นกำลังใจ และให้คำแนะนำช่วยเหลือระหว่างการศึกษา การทำงานและการทำกิจกรรมต่าง ๆ ด้วยดีตลอดมา ๆ ขวาคณะอีสานพิวชั่นที่สนับสนุนการบรรเลง และช่วยให้บทเพลงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณ คุณพ่อทองดำ สุดโต คุณแม่บังอร สุดโต คุณภัสชา น้อยสอาด และ ด.ญ.ยินดี สุดโต สำหรับกำลังใจที่ดีเสมอมา

วิเชษฐ์ สุดโต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ	(ฉ)
สารบัญภาพ	(ฐ)
สารบัญตาราง	(ณ)
 บทที่ 1 บทนำ.....	 1
1. ความเป็นมาของปัญหาและความสำคัญของการวิจัย	1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย	3
3. คำถามการวิจัย	3
4. ขอบเขตการวิจัย	3
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
6. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
 บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....	 6
1. ภูมิหลังและสังคมวัฒนธรรมอีสาน.....	7
1.1 สภาพทั่วไปของภูมิภาคอีสาน.....	7
1.2 ศิลปะและวัฒนธรรม	7
1.3 อาชีพ.....	8
1.4 ความเชื่อ	9
2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	10
2.1 ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์	10
2.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์.....	12

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3 แนวคิดด้านระบบเสียงดนตรีพื้นบ้านอีสาน	13
2.4 แนวคิดและเทคนิคการสร้างสรรค์ดนตรีอีสาน	16
2.5 ลักษณะของแนวทำนองในดนตรีอีสาน.....	18
2.6 ทฤษฎีแนวคิดการประพันธ์เพลงร่วมสมัย.....	20
2.7 แนวคิดดนตรีอีสานร่วมสมัย.....	28
3. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	32
3.1 ประเพณีฮีตสิบสอง.....	32
3.2 คองสิบสี่	38
3.3 สรภัญญะ ฮีตสิบสอง	41
3.4 ผะหยา ฮีตสิบสอง	43
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	50
4.1 งานวิจัยในประเทศ.....	51
4.2 งานวิจัยต่างประเทศ.....	55
5. กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	57
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์	59
1. บุคคลผู้ให้ข้อมูล	59
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	60
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล	60
4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล.....	61
5. การสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้ฮีตสิบสอง	62
6. การนำเสนอข้อมูล	63

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 คนตรีที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง	64
1. เดือนอ้าย บุญเข้ากรรม	64
1.1 กลองเพล	64
1.2 โปง	65
1.3 ระฆัง	66
2. เดือนยี่ บุญคูณลาน	67
2.1 ธนู	67
2.2 บทสูตร	69
2.3 สรภัญญะ	70
3. เดือนสาม บุญข้าวจี	72
4. เดือนสี่ บุญพะเหวด	73
4.1 วงโปงลาง	73
4.2 วงกลองยาวประยุกต์	75
4.3 เทศน์แหล่	79
4.4 คาลาข้าวพันก้อน	79
5. เดือนห้า บุญสงกรานต์	80
6. เดือนหก บุญบั้งไฟ	81
6.1 กลองเส็ง	82
6.2 วงกลองตุ้ม	83
6.3 เซิ้งบั้งไฟ	86
7. เดือนเจ็ด บุญข้าฮะ	90
7.1 ขอลอ	91
7.2 ฆ้อง	91

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
8. เดือนแปด บุญเข้าพรรษา.....	92
9. เดือนเก้า บุญข้าวประดับดิน.....	93
10. เดือนสิบ บุญข้าวสาก.....	95
11. เดือนสิบเอ็ด บุญออกพรรษา.....	96
12. เดือนสิบสอง บุญกฐิน.....	97
13. สรุปดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง.....	98
13.1 ทำนองต่าง ๆ ที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง.....	99
13.2 ลักษณะของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง.....	101
13.3 วงดนตรีที่บรรเลงในงานแห่ในประเพณีฮีตสิบสอง.....	101
13.4 จังหวะที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง.....	101
13.5 เครื่องตีประกอบพิธีกรรมที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง.....	101
บทที่ 5 การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากองค์ความรู้ฮีตสิบสอง.....	102
1. บทเพลงที่ 1 ประจำฮีตเดือนอ้าย เพลง “ปริวาสกรรม”.....	105
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปริวาสกรรม.....	105
1.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงปริวาสกรรม.....	106
1.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงปริวาสกรรม.....	109
2. บทเพลงที่ 2 ประจำฮีตเดือนยี่ เพลง “ศรี ศรี”.....	110
2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงศรี ศรี.....	111
2.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงศรี ศรี.....	112
2.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงศรี ศรี.....	116
3. บทเพลงที่ 3 ประจำฮีตเดือนสาม เพลง “ปุณนะทาสี”.....	117
3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปุณนะทาสี.....	119
3.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงปุณนะทาสี.....	119

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงปुณนะทาสี.....	124
4. บทเพลงที่ 4 ประจำฮีตเดือนสี่ เพลง “ข้าวพันก้อน”	125
4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงข้าวพันก้อน.....	128
4.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงข้าวพันก้อน.....	128
4.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงข้าวพันก้อน.....	132
5. บทเพลงที่ 5 ประจำฮีตเดือนห้า เพลง “สงกรานต์”	133
5.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงสงกรานต์.....	134
5.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงสงกรานต์.....	135
5.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงสงกรานต์	139
6. บทเพลงที่ 6 ประจำฮีตเดือนหก เพลง “บั้งไฟ”	140
6.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงบั้งไฟ	141
6.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงบั้งไฟ	142
6.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงบั้งไฟ	145
7. บทเพลงที่ 7 ประจำฮีตเดือนเจ็ด เพลง “ขอลอ”	146
7.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงขอลอ.....	147
7.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงขอลอ.....	147
7.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงขอลอ	152
8. บทเพลงที่ 8 ประจำฮีตเดือนแปด เพลง “แห่เทียน”	153
8.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงแห่เทียน	154
8.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงแห่เทียน	155
8.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงแห่เทียน	158
9. บทเพลงที่ 9 ประจำฮีตเดือนเก้า เพลง “คิดฮอด”	159
9.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงคิดฮอด.....	160
9.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงคิดฮอด.....	160

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
9.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงคิฮอด.....	164
10. บทเพลงที่ 10 ประจำฮีตเดือนสิบ เพลง “ตาแฮก”	165
10.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงตาแฮก	166
10.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงตาแฮก	166
10.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงตาแฮก	169
11. บทเพลงที่ 11 ประจำฮีตเดือนสิบเอ็ด เพลง “ช่วงเฮือ”	170
11.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงช่วงเฮือ.....	172
11.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงช่วงเฮือ.....	173
11.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงช่วงเฮือ	177
12. บทเพลงที่ 12 ประจำฮีตเดือนสิบสอง เพลง “แม่คงคา”	178
12.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงแม่คงคา	179
12.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงแม่คงคา	179
12.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงแม่คงคา	183
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	184
1. สรุปผลการวิจัย.....	185
2. อภิปรายผล.....	190
3. ข้อเสนอแนะ	191
บรรณานุกรม	193
บุคลากร	198
อภิธานศัพท์	199
ภาคผนวก	200

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ภาคผนวก ก	หนังสือขอความอนุเคราะห์ในการวิพากษ์ผลงาน	201
ภาคผนวก ข	สกอ์เพลง	205
ภาคผนวก ค	ภาพเก็บข้อมูลภาคสนาม และการเตรียมการแสดง.....	308
ภาคผนวก ง	ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้องค์ความรู้จากฮีตสิบสอง	318
ประวัติผู้วิจัย		320



สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 วงออดิตสาหมอลำแบนด์	29
2 วงเดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชั่นแนลแบนด์	30
3 วงอีสานพีวชั่น	31
4 กรอบแนวคิดการวิจัย	57
5 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้ฮีตสิบสอง	58
6 กลองเพล	65
7 โปง	66
8 ระฆัง	67
9 ธนูแกว่ง	68
10 สรภัญญะ หมู่บ้านศิลานาโพธิ์ จังหวัดขอนแก่น	71
11 วงโปงลาง งานบุญผะเหวด แสดงกลางวัน จังหวัดร้อยเอ็ด	74
12 วงโปงลาง งานบุญผะเหวด แสดงกลางคืน จังหวัดร้อยเอ็ด	75
13 วงกลองยาวประยุกต์ จังหวัดร้อยเอ็ด	77
14 คณะกลองยาว เนสพิณแก้ว ทับถนน	78
15 กลองสี่ และไม้ตี	82
16 กลองตุ้ม	83
17 ไม้ตีกลองตุ้ม	84
18 ผางฮาด	84
19 ไม้ตีผางฮาด	85
20 ขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร	89
21 การแสดงในขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร	89
22 แซ่กโซโฟโนในขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร	90

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
23 ขอลอ	91
24 การตีฆ้องในบุญเบิกบ้าน หรือบุญข้าฮะ	92
25 แห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานี	93
26 บุญข้าวประดับดิน	94
27 โหวตแกว่ง	96
28 แห่เรือเบิกน่านน้ำ	97
29 กลองเพล และฆ้องที่วัดสุทธินาราม จังหวัดขอนแก่น	102
30 การบันทึกเสียงกลองเสียงที่ห้องบันทึกเสียง	103
31 การจัดทำเครื่องดนตรีภาคสนามในระบบ MIDI	103
32 บุญเบิกบ้าน บ้านศิลา จังหวัดขอนแก่น	309
33 พิธีบุญเบิกบ้าน จังหวัดขอนแก่น	309
34 การแสดงวงดนตรีพื้นบ้านในงานบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด	310
35 พิธีแห่ข้าวพันก้อน จังหวัดร้อยเอ็ด	310
36 งานบุญบั้งไฟ จังหวัดยโสธร	311
37 ผู้วิจัยในงานบุญบั้งไฟ จังหวัดยโสธร	311
38 วงกลองยาวประยุกต์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ จังหวัดมหาสารคาม	312
39 การฝึกซ้อมดนตรีและประกอบการร่ำวงกลองยาวประยุกต์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ จังหวัดมหาสารคาม	312
40 การบันทึกเสียงกลองตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม	313
41 การบันทึกเสียงฆ้องวง จังหวัดมหาสารคาม	313
42 การร้องสรภัญญะ บ้านศิลานาโพธิ์ จังหวัดขอนแก่น	314
43 โปง บ้านโสกจาน จังหวัดขอนแก่น	314
44 โลโก้การแสดงดนตรีร่วมสมัยอีตีสบสอง	315
45 การฝึกซ้อมดนตรี	315

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
46 การจัดเตรียมสถานที่หน้าโรงละครศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.....	316
47 การแสดงดนตรีร่วมสมัยฮิตสิบสอง วันจันทร์ที่ 29 พฤษภาคม 2566 โรงละครศิลปนาฏดุริยางคศิลป์.....	316



สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1 แสดงการกำหนดเสียงเสพลายแคนทางสั้น.....	15
2 แสดงการกำหนดเสียงเสพลายแคนทางยาว	15
3 เสียงซุ่มในลายพื้นบ้าน	17
4 คอร์ดไดอาโทนิคในกุญแจเสียง C เมเจอร์.....	27
5 บทบาทหน้าที่ของกลองในวัฒนธรรมอีสาน.....	98
6 ทำนองที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง	100
7 โครงสร้างเพลงปรีวากรรม	106
8 โครงสร้างเพลง ศรี ศรี.....	113
9 โครงสร้างเพลงปุ่นนะทาสี.....	120
10 โครงสร้างเพลงข้าวพันก้อน.....	129
11 โครงสร้างเพลงสงกรานต์	135
12 โครงสร้างเพลงบั้งไฟ.....	143
13 โครงสร้างเพลงขอลอ	148
14 โครงสร้างเพลงแห่เทียน.....	155
15 โครงสร้างเพลงคิดฮอด.....	161
16 โครงสร้างเพลงตาแฮก	167
17 โครงสร้างเพลงช่วงเฮื้อ.....	173
18 โครงสร้างเพลงแม่คงคา	180

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

ฮีตสิบสองเป็นประเพณีดั้งเดิมของชาวอีสานที่สืบทอดต่อกันอย่างยาวนานกลมกลืนไปกับวิถีชีวิตในแต่ละวันของผู้คนจนกลายเป็นบุคลิกลักษณะนิสัย และอัตลักษณ์ของคนในภาคอีสาน ประเพณีฮีตสิบสองมีทั้งสิ้น 12 เดือน คือ เดือนอ้ายบุญเข้ากรรม เดือนยี่บุญคูณลาน เดือนสามบุญข้าวจี เดือนสี่บุญผะเหวด เดือนห้าบุญสงกรานต์ เดือนหกบุญบั้งไฟ เดือนเจ็ดบุญข้าฮะ เดือนแปดบุญเข้าพรรษา เดือนเก้าบุญข้าวประดับดิน เดือนสิบบุญข้าวสาก เดือนสิบเอ็ดบุญออกพรรษา เดือนสิบสองบุญกฐิน ประเพณีในแต่ละเดือนมีวิถีปฏิบัติบนความเชื่อ และความ ศรัทธา ในพระพุทธศาสนาผสมผสานกับพิธีกรรมในความเชื่อโบราณเรื่องบรรพบุรุษ และผีที่คอยปกป้องดูแล ไร่นา มีการทำกิจกรรมร่วมกันของคนในครอบครัว ในชุมชนหมู่บ้านของตนเอง หรือบางครั้งเป็นกิจกรรมที่มีการร่วมกันของคนในหมู่บ้านอื่นกลายเป็นประเพณีที่มีคนร่วมงานจำนวนมาก เช่น ประเพณีบุญบั้งไฟในจังหวัดยโสธรซึ่งได้กลายเป็นอัตลักษณ์สำคัญของจังหวัด และประเพณีแห่เทียนพรรษาในจังหวัดอุบลราชธานีที่จัดอย่างยิ่งใหญ่และกลายเป็นงานเทศกาลที่มีนักท่องเที่ยวทั้งไทย และต่างชาติให้ความสนใจ สวิง บุญเจิม (2554, น. 552) กล่าวว่า “...เป็นจารีตที่จะทำให้สมาชิกในสังคม ได้มีโอกาสร่วมชุมนุมกันทำบุญเป็นประจำเดือนทุกเดือนของรอบปี ผลที่ได้รับคือทุกคนจะได้เข้าวัด ใกล้ชิดกับหลักการของธรรมทางพุทธศาสนามากยิ่งขึ้น ทำให้ประชาชนในย่านใกล้เคียงรู้จักมักคุ้น สามัคคีกันเป็นอย่างดี...” ประเพณีฮีตสิบสองของชาวอีสานนับว่ามีความสำคัญต่อชุมชนในด้านการ สร้างความสมัครสมานสามัคคีของคนในชุมชน ประเพณีได้สะท้อนให้เห็นถึงการเคารพธรรมชาติ และการแสดงความกตัญญูของคนในภาคอีสานที่ชีวิตผูกพันกับธรรมชาติและไร่นา ในการจัดงานบุญ ตามประเพณีทั้งสิบสองเดือนนั้นมีพิธีการที่สอดคล้องเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวอีสานมา อย่างยาวนาน แต่ในปัจจุบันประเพณีฮีตสิบสองค่อย ๆ เลือนหายไปด้วยสภาพของสังคมใน ปัจจุบันทำให้ในบางกิจกรรมขาดการสืบทอด

ดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมประเพณีฮิลิบสองในยุคปัจจุบันมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานมากยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยโดยสะท้อนองค์ความรู้จากฮิลิบสองน่าจะเป็นอีกแนวทางหนึ่งซึ่งจะสร้างความน่าสนใจให้กับคนรุ่นใหม่สนใจวัฒนธรรมดั้งเดิมมากยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในปัจจุบันนับว่ามีความสำคัญเป็นอย่างมาก วีรชาติ เปรมาพันธ์ (2537, น. 13) กล่าวว่าดนตรีไทยร่วมสมัยอาจเป็นรูปแบบของดนตรีเพียงอย่างเดียวของไทยที่จะสามารถพัฒนาคุณสมบัติ และคุณภาพขึ้นไปทัดเทียมหรือนำหน้าดนตรีสากลประเภทอื่น ๆ ได้ในเหตุผลและหลักการ 2 ประการคือ

- 1) ความก้าวหน้าด้านทฤษฎี เทคนิคของการประพันธ์และเทคโนโลยีที่ใช้ในการประพันธ์
- 2) การสื่อสารและความเข้าใจสู่ผู้ฟัง ซึ่งเป็นไปได้ง่ายและดีกว่าแบบเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่มีความรู้ด้านดนตรีมาพอสมควรไม่ว่าประเภทใด จากข้อนี้สังเกตได้ว่าชาวต่างชาติจะเข้าใจและตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีประเภทนี้นั้นมากกว่าคนไทยเอง

นอกจากนี้การประพันธ์เพลงร่วมสมัยเปิดโอกาสให้นักประพันธ์เพลง ได้ใช้จินตนาการ และมีอิสระทางความคิดในการสร้างสรรค์นวัตกรรมดนตรีและทำนองที่สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างอิสระ อีกทั้งยังเป็นการนำเอาองค์ความรู้ทางดนตรีทั้งเก่าและใหม่มาผสมผสานกัน มีการต่อยอดองค์ความรู้และการบูรณาการศาสตร์ของศิลปะแขนงอื่นเกิดการคิดค้นเทคนิคการบรรเลงการประพันธ์ใหม่ ๆ การเรียบเรียงดนตรี รวมถึงการประสมวงดนตรีแบบใหม่ ทั้งในวัฒนธรรมเดียวกันและต่างวัฒนธรรม ทำให้เกิดความน่าสนใจ อีกทั้งยังสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลาย และกระตุ้นความสนใจของคนในสังคมสนใจดนตรี ในวัฒนธรรมของตนเองหรือดนตรีต่างวัฒนธรรม

ด้วยที่มา และความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเห็นถึงความจำเป็นในการวิจัย การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิลิบสอง เพื่อศึกษาชนบประเพณีฮิลิบสองของภาคอีสานให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่มาจากประเพณีที่สืบทอดกันมายาวนานประเพณีในแต่ละเดือนแฝงแนวคิดและความหมายในมิติที่หลากหลาย สามารถนำมาต่อยอดในการสร้างสรรค์ อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจในการใช้จินตนาการผสมผสานกับองค์ความรู้ในด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยให้ได้มาซึ่งสุนทรียะแบบใหม่เพื่อก่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการ อีกทั้งยังช่วยกระตุ้นความสนใจของผู้ฟัง และสร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่าง แต่สามารถผสมผสานกันได้

การศึกษาครั้งนี้ไม่เพียงแต่เพื่อการสร้างสรรค์บทเพลงเท่านั้นนับเป็นการกระตุ้นคุณค่าทางวัฒนธรรมของชาติ และเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมของแต่ละสังคมอีกด้วย

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 2.1 เพื่อศึกษาดนตรีที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง
- 2.2 เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมติดังค์ความรู้ฮีตสิบสอง

3. คำถามในการวิจัย

- 3.1 ดนตรีที่ปรากฏในฮีตสิบสองเป็นอย่างไร
- 3.2 การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมติดังค์ความรู้ฮีตสิบสองมีลักษณะอย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัย ได้กำหนดขอบเขตของงานวิจัยในด้านเนื้อหา ด้านสถานที่ ด้านประชากร และด้านระยะเวลาดังนี้

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

4.1.1 เนื้อหาด้านวิถีปฏิบัติขนบประเพณีฮีตสิบสอง จากอดีตถึงปัจจุบันรวมถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

4.1.2 เนื้อหาด้านลักษณะดนตรี ประเภทดนตรี และเครื่องดนตรีที่พบในขนบประเพณีฮีตสิบสอง

4.1.3 เนื้อหาด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย และผลงานสร้างสรรค์

4.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

ในงานวิจัยศึกษาขนบประเพณีฮีตสิบสองของชาวอีสานในกลุ่มวัฒนธรรมไท - ลาว

4.3 ขอบเขตด้านประชากร

ขอบเขตด้านประชากรผู้วิจัยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

4.3.1 บุคคลท้องถิ่นที่ปฏิบัติตามขนบประเพณีฮีตสิบสองและผู้เชี่ยวชาญด้าน วัฒนธรรมอีสาน

4.3.2 กลุ่มบุคคลนักรังสรรค์ศิลป์ร่วมสมัย และนักดนตรีที่บรรเลงในประเพณีฮีตสิบสอง

4.4 ขอบเขตด้านระยะเวลา

งานวิจัยนี้กำหนดระยะเวลา 1 ปี จากเดือนมิถุนายน 2565 - เดือนมิถุนายน 2566

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้องค์ความรู้จากอีตลิบสองเป็นการศึกษาขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวอีสานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จากนั้นนำผลจากการวิจัยมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่ อันจะเกิดประโยชน์ทางด้านวัฒนธรรม ด้านวิชาการดนตรี ด้านพาณิชย์ ด้านสุนทรียศาสตร์

5.1 ด้านวัฒนธรรม

ความรู้ด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีอีตลิบสองทำให้หน่วยงานของภาครัฐสามารถนำผลการวิจัยไปต่อยอดในด้านต่าง ๆ ช่วยกระตุ้นให้ผู้คนในสังคมให้สนใจขนบประเพณีดั้งเดิมของตนเองมากยิ่งขึ้น

5.2 ด้านวิชาการดนตรี

ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยสามารถนำไปใช้พัฒนาหลักสูตรด้านการเรียนการสอนดนตรีตะวันตกหรือและการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสานเพื่อพัฒนาหลักสูตรและพัฒนาความรู้ของนักดนตรีต่อไป

5.3 ด้านพาณิชย์

บทประพันธ์มีการบันทึกเสียงเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (Social Media) ทั้งยังสามารถจัดเป็นการแสดงเพื่อเผยแพร่และสนับสนุนกิจกรรมเชิงวัฒนธรรมอันจะนำรายได้มาสู่ท้องถิ่น อาจนำไปต่อยอดในด้านการท่องเที่ยวหรือผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นที่เชื่อมโยงกับขนบธรรมเนียมประเพณีอีตลิบสอง

5.4 ด้านสุนทรียศาสตร์

ผู้ฟังได้สัมผัสสุนทรียศาสตร์ดนตรีที่แปลกใหม่

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ หมายถึง การประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับอีตลีสอง เสียงประสาน จังหวะ จากแนวคิดในการประพันธ์เพลง

ดนตรีร่วม หมายถึง ดนตรีที่เกิดจากการนำแนวความคิดร่วมสมัยของอีสานมาผสมผสาน กับแนวคิดในการประพันธ์เพลงแจ๊ส บลูส์ และบ๊อบ

มิต้องค์ความรู้ หมายถึง มุมมองของความคิดรวบยอด หลักการ วิธีการ เป็นมุมมองที่ สร้างสรรค์และพัฒนาต่อยอดจนเกิดเป็นงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย

อีตลีสอง หมายถึง ขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติของชาวอีสานในสิบสองเดือน



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮัตสึบสอง ผู้วิจัยได้ศึกษา ทบทวนวรรณกรรม ภูมิหลัง แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สารัตถะที่เกี่ยวข้อง และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง โดยมีประเด็น การศึกษาดังต่อไปนี้

1. ภูมิหลังและสังคมวัฒนธรรมอีสาน
 - 1.1 สภาพทั่วไปของภูมิภาคอีสาน
 - 1.2 ศิลปะและวัฒนธรรม
 - 1.3 อาชีพ
 - 1.4 ความเชื่อ
2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
 - 2.1 ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์
 - 2.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
 - 2.3 แนวคิดด้านระบบเสียงดนตรีพื้นบ้านอีสาน
 - 2.4 แนวคิดและเทคนิคการสร้างสรรค์ดนตรีอีสาน
 - 2.5 ลักษณะของแนวทำนองในดนตรีอีสาน
 - 2.6 ทฤษฎีแนวคิดการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
 - 2.7 แนวคิดดนตรีอีสานร่วมสมัย
3. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
 - 3.1 ประเพณีฮัตสึบสอง
 - 3.2 คองสิบสี่
 - 3.3 สรภัญญะ ฮัตสึบสอง
 - 3.4 ผะหย้า ฮัตสึบสอง
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ภูมิหลังและสังคมวัฒนธรรมอีสาน

ประเด็นศึกษาดังนี้

1.1 สภาพทั่วไปของภูมิภาคอีสาน

ภาคอีสาน หมายถึง ดินแดนทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย มีพื้นที่กว้างเป็น 1 ใน 3 ของประเทศ ตั้งอยู่บนแอ่งโคราชและสกลนคร ปัจจุบันแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 20 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บึงกาฬ บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ดเลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรธานี และอุบลราชธานี ประกอบด้วยกลุ่มชนต่าง ๆ ส่นอง คลังพระศรี (2541, น. 11 - 12) สรุปได้ดังนี้ ดังนี้

1.1.1 กลุ่มไท - ลาว หรือไทยอีสาน แบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้อีก 3 กลุ่มด้วยกันคือ ลาวเวียง ลาวกาว และลาวพวน ถือว่าเป็นกลุ่มที่มีประชากรมากที่สุดในภาคอีสาน

1.1.2 กลุ่มเขมร ส่วย และมอญ ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด สุรินทร์ ศรีสะเกษ บุรีรัมย์ และนครราชสีมา

1.1.3 กลุ่มผู้ไท ประกอบด้วย 3 กลุ่ม คือ ผู้ไท ข้อ และโย้ย ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัด สกลนคร นครพนม กาฬสินธุ์ มุกดาหาร

1.1.4 กลุ่มไทยโคราช เป็นกลุ่มที่มีสำเนียงพูดผสมผสานระหว่างไทยและภาษาลาว อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ และชัยภูมิ

1.2 ศิลปะและวัฒนธรรม

ประชากรในภาคอีสานนอกจากจะมีการแบ่งกลุ่มชนต่าง ๆ ออกเป็นสี่กลุ่มโดยยึดจากลักษณะทางวัฒนธรรมเดิมและถิ่นที่อยู่เดิมแล้ว ยังมีการแบ่งลักษณะกลุ่มทางดนตรีอีกด้วย สิปปวิชัย กิ่งแก้ว (2559, น. 3 - 6) ได้แบ่งกลุ่มวัฒนธรรมทางดนตรีพื้นเมืองอีสานออกเป็น 3 กลุ่ม โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1.2.1 ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ (ดนตรีอีสานเหนือ)

วัฒนธรรมดนตรีหมอลำอยู่ในเขตจังหวัด กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม บึงกาฬ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย สกลนคร หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุตรธานี และอุบลราชธานี เครื่องดนตรีที่นิยมที่สุดคือแคน รองลงมาคือ พิณ และโปงลาง

1.2.2 ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม (ดนตรีอีสานใต้)

มีลักษณะคล้ายดนตรีไทยภาคกลาง วัฒนธรรมกันตรึมอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ประเภทนี้มีหลายประเภทเช่น วงกันตรึม วงปี่พาทย์ และวงมโหรี เป็นต้น

1.2.3 ดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมโคราช

มีลักษณะเป็นเพลงร้องด้วยภาษาโคราชไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เรียกว่า เพลงโคราช มีลักษณะคล้ายเพลงพื้นเมืองภาคกลาง กลุ่มวัฒนธรรมโคราชนั้นมีเพียงจังหวัดเดียวคือจังหวัดนครราชสีมา

จากการแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมดังกล่าวจะเห็นได้ว่าในกลุ่มชนไทย-ลาว จะจัดอยู่ในดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มชนเขมร อยู่ในดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม กลุ่มไทยโคราช อยู่ในดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมโคราชแต่ทั้งนี้เฉพาะจังหวัดนครราชสีมา นอกจากนั้นยังมีกลุ่มผู้ไทซึ่งก็ถูกจัดให้อยู่ในดนตรีกลุ่มดนตรีวัฒนธรรมหมอลำ โดยในงานวิจัยนี้จะนำเฉพาะลักษณะทางดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำมาใช้เป็นองค์ประกอบทางดนตรีในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัย

อย่างไรก็ดีแม้ในภาคอีสานจะประกอบด้วยหลายกลุ่มที่ต่างก็ล้วนมีวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง แต่ในปัจจุบันต่างก็ได้หลอมรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจนยากจะแยกแยะได้ ทั้งสำเนียงภาษาที่ค่อย ๆ ซึมซับ อีกทั้งยังมีวัฒนธรรมร่วมกันที่เรียกกันว่า “ฮิตสิบสอง คองสิบสี่” ที่กลายเป็นวัฒนธรรมที่คนในชุมชนยังพร้อมใจกันปฏิบัติและปัจจุบันยังได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ จึงทำให้แม้จะมีที่มาต่างกลุ่มชนแต่ก็ผสมกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

1.3 อาชีพ

คนอีสานในอดีตมีอาชีพหลักคือ เกษตรกรรม วิถีชีวิตยึดโยงกับการทำไร่ นา การทำนาเป็นการทำนาปี คือในหนึ่งปีจะเพาะปลูกข้าวได้หนึ่งครั้ง ดังนั้นจึงจะเห็นได้ว่าการปลูกข้าวในแต่ละปีจะมีความสำคัญมาก มักมีการทำพิธีกรรมตามความเชื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับข้าวเพื่อให้ได้ผลผลิตที่ดี พิษผักต่าง ๆ ก็ปลูกบริโภคนกันในครัวเรือน มีการเลี้ยงสัตว์เพื่อการเกษตร เช่น การเลี้ยงควายเพื่อไถใช้ไถนา เลี้ยงสัตว์เพื่อบริโภค เช่น ไก่ แต่ในปัจจุบันนอกจากปลูกข้าวแล้วชาวบ้านยังต้องหารายได้เพิ่มเติมและมีการใช้เทคโนโลยีอื่น ๆ เพื่อเพิ่มผลผลิตมีการใช้รถไถนา รถเกี่ยวข้าวเพื่อทุ่นแรง ส่วนคนหนุ่มสาวมักออกไปมาหางานทำในต่างจังหวัดโดยส่วนใหญ่เข้ามาทำงานที่กรุงเทพฯ ส่วนชาวอีสานที่ยังอยู่อาศัยยังถิ่นเดิมก็เริ่มมีการเพาะปลูกผลิตอื่น ๆ เพื่อสร้างรายได้ เช่น ปลูกมันสำปะหลัง ปลูกพืชผักต่าง ๆ ปลูกยางพารา และมีการสร้างรายได้จากการผลิตสินค้าในชุมชนดังที่ นภาพร อติวานิชยพงศ์

(2557 , น. 110-121) ได้กล่าวถึงอาชีพเพื่อหารายได้ในชุมชนอีสานในยุคปัจจุบัน ใน 3 ลักษณะ สรุปได้ดังนี้

1.3.1 การทำนาเพาะปลูกพืชเชิงพาณิชย์อื่น ๆ เป็นการเพาะปลูกเชิงพาณิชย์ภายใต้พันธสัญญากับบริษัท พืชที่ปลูก เช่น การปลูกดอกไม้มะเขือเทศ แตงโม พริกหวาน เป็นต้น

1.3.2 การเป็นแรงงานนอกระบบ ชาวบ้านรับจ้างทำงานอื่น ๆ เช่น รับจากท่ามอญ รับจ้างทำตาข่ายตักปลา รับจ้างลอกเปลือกข้าวโพดอ่อน

1.3.3 การค้าขายสินค้าที่ผลิตจากอัตลักษณ์ของชุมชน มีการผลิตผ้าทอมือ โดยมีองค์การภายนอกเข้ามาสนับสนุน

ถึงแม้สังคมอีสานในยุคปัจจุบันจะเปลี่ยนไปแต่ก็ยังคงรักษาประเพณีดั้งเดิมของสังคมเกษตรกรรมอยู่ ดังจะเห็นได้จากประเพณีฮีตสิบสอง ยังคงมีการบูชาพระแม่โพสพงานบุญคูณลาน บุญบั้งไฟเพื่อขอฝน แม้ไม่ได้กระทำกันทุกหมู่บ้านแต่โดยส่วนใหญ่ยังสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไป และในงานบุญฮีตสิบสองนี้เองที่คนหนุ่มสาวหรือผู้ใช้แรงงานไกลบ้านจะถือโอกาสกลับมาเยี่ยมครอบครัว

1.4 ความเชื่อ

คนอีสานมีความเชื่อสำคัญอยู่ 2 ประการ คือ ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับผี และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับผีประกอบด้วย ผีฟ้าผีแถน ผีปู่ตา ผีมหะศักดิ์หลักเมือง ส่วนความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาประกอบด้วย ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ โดยในบางครั้งก็มีการผสมผสานทั้งสองความเชื่อเข้าไว้ด้วยกันอย่างแยกไม่ได้โดยจะเห็นได้จากประเพณีฮีตสิบสองที่มีการผสมผสานทั้งพิธีทางพราหมณ์ พุทธ และผี เข้าไว้ด้วยกัน สอนอง คลังพระศรี (2541, น. 13-15) ได้กล่าวถึงความเชื่อในภาคอีสาน สรุปได้ดังนี้

1.4.1 ความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผี ประกอบด้วย

1.4.1.1 ผีฟ้าผีแถน ซึ่งหมายถึงเทวดาที่อยู่บนฟ้าคอยปกป้องรักษา โดยมีความเชื่อว่า แถน เป็นผู้สร้างโลก ความเชื่อเกี่ยวกับผีฟ้าผีแถนมีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน โดยเฉพาะพิธีกรรมต่าง ๆ

1.4.1.2 ผีปู่ตา เป็นวิญญาณของบรรพบุรุษ ในหมู่บ้านของชาวอีสานจะมีการทำศาลปู่ตา ซึ่งเชื่อว่าจะช่วยดูแลหมู่บ้าน มีประเพณีเลี้ยงปู่ตาในช่วงเดือน 6 ถึงเดือน 7

1.4.1.3 ผีมหะศักดิ์ เป็นผีประจำเมือง มีประเพณีเลี้ยงผีมหะศักดิ์เป็นประจำทุกปี

1.4.2 ความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา ประกอบด้วย

1.4.2.1 ศาสนาพราหมณ์ จะเห็นได้จากความเชื่อเรื่องขวัญซึ่งมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน

1.4.2.2 พระพุทธศาสนา เป็นความเชื่อสำคัญที่ยังคงเห็นได้ในวิถีในปัจจุบัน โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องบุญ - กรรม

ความเชื่อของชาวอีสานจะเห็นได้จากประเพณีฮีตสิบสอง ซึ่งมีการผสมผสานความเชื่อต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน ในบางฮีตอาจจะเน้นไปด้านพิธีกรรมแบบอย่างพราหมณ์ เช่น พิธีกรรมสู่ขวัญข้าว หรือบางประเพณีก็เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีฟ้าผีฝน เช่น บุญบั้งไฟซึ่งเป็นความเชื่อเกี่ยวกับการขอฝนจากแถน เป็นต้น

2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาชนบประเพณีฮีตสิบสองคองสิบสี่ เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้สร้างสรรค์ ดนตรีร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีและแนวคิดต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์

ณรงค์ชัย ปิฎกรักษ์ (2563, น. 81 - 90) สรุปได้ดังนี้

ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์มีหลักคิด 2 ประการ คือหลักวิธีการสร้างสรรค์ และหลักวิพริตลักษณ์การสร้างสรรค

2.1.1 หลักมิติการสร้างสรรคศิลป์ ประกอบไปด้วยเหตุปัจจัย 5 ประการ

2.1.1.1 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ หมายความว่า ศิลปะทุกแขนงทั้งดุริยางคศิลป์ทัศนศิลป์และนาฏศิลป์นั้นเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์เท่านั้นสัตว์ทั้งหลายทำเลียนแบบการสร้างสรรคของมนุษย์ล้วนเป็นการฝึกซ้อม และการกระทำซ้ำ ๆ จากมนุษย์เป็นผู้ฝึกสอนไม่ได้เกิด จากจินตนาการของสัตว์เอง หรือสิ่งที่เกิดขึ้นตาม ธรรมชาติก็ล้วนแต่เป็นธรรมชาติสรสรสร้างขึ้นมาไม่ใช่งานศิลปะของมนุษย์

2.1.1.2 การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ คือ การสั่งสมความรู้ของมนุษย์จากวิถีชีวิตและสิ่งรอบข้างในการดำรงอยู่ การรู้จักใช้เครื่องมือ อุปกรณ์ต่าง ๆ

ในการดำรงชีวิตรายการสร้างเครื่องดนตรี ก็เกิดเป็นวัฒนธรรมวิถีชีวิตที่สืบทอดต่อกันไปของคนในสังคมนั้น ๆ

2.1.1.3 การสร้างสรรค์ศิลปะเกิดขึ้นจากการต่อยอดบุพพภูมิด้วยกระบวนการวิจัยแสวงผล เป็นการศึกษาศิลปะที่มีอยู่แล้วในอดีตผสมผสานความรู้ในปัจจุบันก่อเกิดผลงานสร้างสรรค์รูปแบบใหม่

2.1.1.4 การสร้างสรรค์ศิลปะเกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มในมุมมองที่ดี ก่อเกิดสมบัติศิลปะของมนุษยชาติศิลปะถูกสร้างขึ้นจากปัจเจกบุคคลหรือแม้แต่กลุ่มบุคคลที่ร่วมกันสร้างสรรค์ก็ล้วนเริ่มต้นจากความเป็นปัจเจกชน เมื่อศิลปะถูกสร้างสรรค์ขึ้นแล้วไปแพร่สู่สังคม เกิดคุณค่าแล้วเป็นสมบัติของชุมชนและของมนุษยชาติ

2.1.1.5 การสร้างสรรค์ศิลปะเกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลปะที่แสดงความถึงพร้อมของมนุษย์ แล้วสืบทอด ไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ เมื่องานสินถูกสร้างสรรค์ขึ้นแล้ว ก่อเกิดคุณค่า และประโยชน์ กับสังคมเมื่อกาลเวลาผ่านไป ย่อมกลายเป็นมรดกของชาติ มรดกของโลกมีการสืบทอดต่อ ๆ กันไป

2.1.2 วิพธิลักษณะการสร้างสรรค คือ อาการของคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมสอดคล้อง และส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ 5 ประการ ได้แก่

2.1.2.1 วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์เป็นภูมิหลังแรกเริ่มของศิลปินผู้สร้างสรรคงานศิลป์ท่ามกลางครอบครัว ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรม

2.1.2.2 ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ งานสร้างสรรค์มากมายในโลกส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากความเชื่อ ศาสนา ความรักก่อเกิดผลงานสร้างสรรค์ที่ยิ่งใหญ่สุดสายตามนุษยชาติ

2.1.2.3 ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์ ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีส่งผลต่อแนวความคิดของศิลปิน ผู้สร้างสรรค์เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบวิธีการของการสร้างสรรค์อย่างหลากหลาย มีการต่อยอดพัฒนาได้อย่างมากมาย

2.1.2.4 งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด เริ่มขึ้นใหม่ และพัฒนา ต่อยอดได้ การสร้างสรรค์ของศิลปินย่อมเกิดมาจากการสะสมความรู้และมีการริเริ่ม

พัฒนาจน ก่อเกิดการสร้างสรรค์ในแนวทางเฉพาะตนเป็นองค์ความรู้ที่เป็นนามธรรมจับต้องไม่ได้ สามารถ สืบทอดพัฒนาและต่อยอดต่อไปได้

2.1.2.5 คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของผู้รับรสศิลป์การรับรู้ความงามของศิลปะย่อมแตกต่างกันไปตามภูมิรู้ของแต่ละบุคคล จากวิถีวัฒนธรรม และประสบการณ์ที่แตกต่างกันไป

ชนบประเพณียึดถือสองคองสืบสู่การสร้างสรรค ต้องใช้ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ยึดถือสอง

2.2 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ราชบัณฑิตยสถาน (2541, น. 8) กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ คือ วิชาที่ว่าด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งงดงาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ทั้งที่เป็นของธรรมชาติหรืองานศิลปะ มักกล่าวในลักษณะเป็นปรัชญาหรือทฤษฎี ทั้งในเชิงจิตวิทยา จริยศาสตร์ สังคมศาสตร์ รวมถึงประวัติศาสตร์นิยม และวิจารณ์งานศิลปะอีกด้วย

สุพจน์ จิตสุทธินาถ (2556, น. 161 - 178) ได้กล่าวถึงสุนทรียะใน 3 เรื่องที่เกี่ยวข้องกัน โดยสรุปได้ดังนี้

2.2.1 สุนทรียภาวะ (Aesthetic State) หรือภาวะของความงาม หรือความมีอยู่ของความงาม ความงามมีอยู่อย่างไร อยู่ในสภาวะใด เรื่องความมีอยู่ของความงามนั้น มีอยู่ 2 ประเด็น คือ ความงามมีอยู่อย่างอัตวิสัย (Subjectivism) คือความงามนั้นขึ้นอยู่กับความรู้สึกนึกคิดของคนใดคนหนึ่ง แต่ละคนย่อมรู้สึกแตกต่างกัน และความงามมีอยู่อย่างวัตถุวิสัย (Objectivism) คือความงามมีอยู่ด้วยตัวมันเองซึ่งตรงข้ามกับแนวคิดแรก

2.2.2 รูปแบบสุนทรียะ (Aesthetic Form) มี 5 รูปแบบ คือ 1) สวยงาม (Beauty) คือ สิ่งที่ทำให้เกิดความพึงพอใจ 2) งามอย่างน่าทึ่ง (Sublime) คือ งามอย่างยิ่ง เป็นสิ่งที่รังสรรค์โดยพระเจ้า 3) โศกเศร้า (Tragic) เรื่องราวที่เกี่ยวกับความทุกข์ทรมานพบมากในวรรณกรรมต่าง ๆ เช่น เรื่อง โรมิโอกับจูเลียต 4) ตลก (Comic) เป็นสิ่งที่ผิดไปจากปกติแล้วทำให้เกิดความขบขัน 5) น่าเกลียด (Ugly) คือสิ่งที่บิดเบี้ยวแต่ก็ทำให้เกิดความรู้สึกน่าค้นหาติดตาม

2.2.3 ทฤษฎีของความงาม (Theory of Beauty) แนวความคิดของนักปรัชญา และนักสุนทรียศาสตร์ ตามแนวคิดของเพลโตความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่อย่างอิสระ เหนือประสบการณ์ โปรติнос

มีความเห็นว่าประสบการณ์ของคามงามนั้นไม่ใช่ประสบการณ์ทางผัสสะ แต่เป็นประสบการณ์ทางสติปัญญาที่ต้องใช้เหตุผลมากกว่าอารมณ์ เช่นต์โหมส อไควนัสสรุปว่าคามงามมี 3 เงื่อนไข มีความสมบูรณ์ มีความกลมกลืนในสัดส่วน และมีความชัดเจน ฟิซิโน และ อัลเบอร์ติ นิยามคามงามว่าคือความกลมกลืนของส่วนต่าง ๆ ถ้าไม่กลมกลืน ก็ไม่มีความงาม ชาฟเตสเบอรี มีความเห็นเรื่องคามงามสอดคล้องกับเพลโตและแนะนำเรื่องการไม่นำความคิดแบบอคติไปเกี่ยวข้องกับการคามงาม ฮัทจิสันแสดงความเห็นว่คามงามเป็นสิ่งที่ใช้เรียกชื่อความคิดที่เกิดขึ้นในตัวเรา เบอร์กเขากล่าวว่คามงามของเขาหมายถึงคุณสมบัติชนิดหนึ่งที่เป็นสาเหตุของความรัก หรือ ความปรารถนาบางอย่าง จากทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีแนวคิดที่แตกต่างกันอยู่สองแนวคิด คือ แนวคิดที่ว่ด้วยคามงามขึ้นอยู่กับผู้รับรู้ กับคามงามอยู่ที่ตัวของมันเอง และแนวคิดที่สอดคล้องจากนักปรัชญาต่าง ๆ ที่มีความเห็นแตกต่างกันไป ด้วยทฤษฎีและแนวคิดเหล่านี้ผู้วิจัยจะได้มาใช้ในการตีความและการสร้างอารมณ์ของบทเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับการประพันธ์เพลงจากประเพณีอีสานสอง

2.3 แนวคิดด้านระบบเสียงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ลักษณะของแนวทำนองของดนตรีพื้นบ้านอีสาน ลิปปวิชัย กิ่งแก้ว ได้กล่าวว่ (2559, น. 25) ทำนองเพลงพื้นเมืองภาคอีสานมีลักษณะสนุกสนาน รวดเร็ว ไร่ใจ แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีท่วงทำนองที่อ่อนหวาน เยือกเย็นอยู่ด้วยเช่นกัน ทำนองอีสานเป็นสื่อสะท้อนวิถีวัฒนธรรมและอุปนิสัยของคนในพื้นที่ได้อย่างชัดเจน ทั้งความเป็นอยู่ของกลุ่มชนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (ม.ป.ป., น. 5 - 7) ได้อธิบายความหมายของคำว่า “ลาย” ในภาษาอีสานดังนี้

- 1) มีความหมายตรงกับคำว่า “ลาย” ในภาษาไทยกลาง เช่น ลื้อลาย และม้าลาย เป็นต้น
- 2) หมายถึง “ด้าน” เช่น ลายหน้า ลายหลัง ลายข้าง ลายขวาง ลายล่อง ลายกว้าง และลายยาว ซึ่งมีความหมายว่ ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านข้าง ด้านขวาง ตามยาว ด้านกว้าง และด้านยาวตามลำดับ
- 3) หมายถึงความสามารถ เหลี่ยมคู่ ชั้นเชิง เป็นท่า เป็นทาง เป็นโล้เป็นพาย เป็นขึ้นเป็นอัน เช่น ลายดี (เหลี่ยมจัด) บ่มีลาย (ไม่มีความสามารถ) ได้ซูลาย หรือได้คูลาย (ได้ทุกท่า) บ่เป็นลาย (ไม่เป็นท่า) ซึ่งความหมายที่สามนี้ก็เปลี่ยนมาจากความหมายที่สองนั่นเอง

สำเร็จ คำโหม่ง (2552, น. 160) ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ลาย” ไว้ 3 ประการคือ

1) เป็นบทเพลง (song) ซึ่งมีทำนอง (Melody) ต่างจากทำนองของลายอื่นๆ เช่น “ลายสุดสะแนน” มีทำนองต่างจาก “ลายลำเตี้ย” เป็นต้น

2) เพลงบทเดียวกันบรรเลงต่างกัญแจเสียง (keys) ก็เรียกว่าเป็น “ลาย” ต่างกันด้วย เช่น ทำนองของลายสุดสะแนน ลายสร้อย และลายโป้ซ่าย เหมือนกันแต่บรรเลงต่างกัญแจเสียงกัน

3) บทเพลงในลักษณะข้อ 1 และข้อ 2 ดังกล่าวแล้ว แม้จะเป็นทำนองเดียวกันและกัญแจเสียงเดียวกัน แต่ถ้าผู้บรรเลงใส่กลเม็ดเด็ดพรายและลูกเล่นประดับประดา (embellishment) หรือ ลูกดัน (improvisation) แตกต่างกันไปก็เรียกว่าเป็น “ลาย” ต่างกันด้วย

ลายเพลงพื้นบ้านอีสานแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มทางสั้น และกลุ่มทางยาว กลุ่มทางสั้นได้แก่ ลายโป้ซ่าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย กลุ่มทางยาวได้แก่ลายใหญ่ ลายน้อย และลายเซ ทั้งหมดประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง ตรงกับลักษณะของบันไดเสียงดนตรีตะวันตกที่เรียกว่า บันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งหมายถึง กลุ่มโน้ต 5 เสียง

กลุ่มทางสั้น หากวิเคราะห์เปรียบเทียบกับบันไดเสียงตะวันตกก็จะพบว่าลายในกลุ่มทางสั้นนั้นเทียบได้กับบันไดเสียงทางเมเจอร์

ลายโป้ซ่าย ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ F G A C D โดยใช้เสียง C, G เป็นเสียงเสฟ ซึ่งคำว่า เสียงเสฟ หมายถึง เสียงโดรน (Drone) เป็นโน้ต หรือเสียงที่จะคลอไปตลอดการบรรเลง พบได้ในการบรรเลงแคน โปงลาง และพิณ

ลายสุดสะแนน ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ C D E G A โดยใช้เสียง G เป็นเสียงเสฟ

ลายสร้อย ประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ G A B D E โดยใช้เสียง D, A เป็นเสียงเสฟ

ตารางที่ 1 แสดงการกำหนดเสียงเสฟลายแคนทางสั้น

ชื่อลายแคน	ลำดับโน้ตในลาย				
	1	2	3	4	5
ลายโป้ซ่าย	F	G	A	C	D
ลายสุดสะแนน	C	D	E	G	A
ลายสร้อย	G	A	B	D	E

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มทางยาว หากวิเคราะห์เปรียบเทียบกับบันไดเสียงตะวันตกจะพบว่าลายในกลุ่มทางสั้นนั้นเทียบได้กับบันไดเสียงทางไมเนอร์

ลายน้อย ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ D F G A C โดยใช้เสียง D, A เป็นเสียงเสฟ

ลายใหญ่ ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ A C D E G โดยใช้เสียง A, E เป็นเสียงเสฟ

ลายเซ ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ E G A B D โดยใช้เสียง E, B เป็นเสียงเสฟ

ตารางที่ 2 แสดงการกำหนดเสียงเสฟลายแคนทางยาว

ชื่อลายแคน	ลำดับโน้ตในลาย				
	1	2	3	4	5
ลายน้อย	D	F	G	A	C
ลายใหญ่	A	C	D	E	G
ลายเซ	E	G	A	B	D

ที่มา: ผู้วิจัย

แนวความคิดด้านระบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านอีสานนับเป็นแนวคิดสำคัญในการสร้างสรรค์โดยผู้วิจัยจะได้นำมาใช้เพื่อสร้างแนวทำนองหลักของบทเพลงให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลงที่มีความแตกต่างกันไปในแต่ละฮีต นอกจากจะนำมาสร้างสรรค์ทำนองยังสามารถนำมาสร้างเสียงประสานให้กับบทประพันธ์ได้อีกด้วย

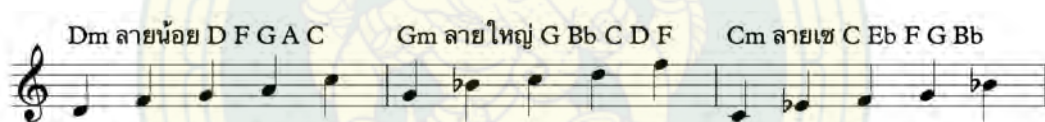
2.4 แนวคิดและเทคนิคการสร้างสรรคดนตรีอีสาน

ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคและแนวคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยการสัมภาษณ์ สอนอง คลังพระศรี (2563, 16 ธันวาคม, สัมภาษณ์) ทำให้ได้แนวคิดในการประพันธ์เพลงโดยใช้องค์ความรู้จากเทคนิคการบรรเลงดนตรีอีสานมาสรุปเป็นแนวคิดในการประพันธ์ดังนี้

2.4.1 แคนชอดกัน

คือการนำแคนในคีย์ที่ต่างกันรวมทั้งขนาดของแคนที่ต่างก็นำมาบรรเลงในบทเพลงเดียวกัน โดยผู้ประพันธ์จะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับระบบเสียงของแคนและทางสายต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดีจึงจะสามารถนำแนวคิดนี้มาประพันธ์หรือบรรเลงได้อย่างกลมกลืน ยกตัวอย่างเช่นมีการใช้แคนที่ต่างกัน 3 คีย์ในการบรรเลงเพลงเดียวกัน แคนพวงอ้อ Dm ลายน้อย D F G A C แคนกรวด Gm ลายใหญ่ G Bb C D F แคนเซ Cm ลายเซ C Eb F G Bb

ตัวอย่างที่ 1



จะเห็นว่าแคนทั้งสามคีย์มีโน้ตที่สามารถใช้ร่วมกันได้ดังนี้ D F G C ดังนั้นในการประพันธ์เพลงผู้ประพันธ์ต้องเลือกโน้ตที่สามารถบรรเลงร่วมกันได้ โดยคำนึงถึงการสอดประสานของแนวทำนอง และเสียงประสานที่จะเกิดขึ้น

2.4.2 ใช้ทางลายทางสั้น และทางยาว

ทางในแนวทำนองหลักใหญ่ของอีสานแบ่งเป็น 2 ทาง ได้แก่ ทางสั้น และทางยาว ทางสั้นในการดำเนินทำนองจะมีความกระชับนิยมบรรเลงประกอบการลำแบบเน้นเนื้อหาของกลอนลำหากเปรียบเทียบลักษณะของทำนองทางสั้นกับดนตรีตะวันตกจะใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์ (major) ส่วนทางยาวนั้นในการดำเนินทำนองจะมีการยืดหยุ่นหรือมีการเอื้อนนิยมนิยมบรรเลงประกอบการลำที่ไม่เน้นเนื้อหาของกลอนลำมากนักแต่เน้นที่ความสนุกสนานหากเปรียบเทียบลักษณะของทำนองทางสั้นกับดนตรีตะวันตกจะใกล้เคียงกับบันไดเสียงไมเนอร์ (minor)

2.4.3 ใช้การนิ่ง

การนิ่งเปรียบได้กับการเปลี่ยนคีย์แต่โดยขนบนิยมแล้วในดนตรีอีสานนิยมเปลี่ยนเพื่อลงจบ เช่น สุดสะพานนิ่งลายน้อย คือ จากคีย์ G ทางสั้น เปลี่ยนเป็นคีย์ D ทางยาว เป็นต้น

2.4.4 การหลีกเลี่ยงเสียงซ่ม

เสียงซ่ม หรือสั้ม คือเสียงที่แปร่งหู เช่น ลายสุดสะพานได้แกโน้ต G A B C D E F โน้ตที่ไม่นิยมบรรเลงคือโน้ตตัว B และ F หรือเรียกกันว่าเสียงสั้ม โน้ตที่ไม่นิยมเล่นในทางสั้นคือโน้ตลำดับที่ 3 กับ 7 โน้ตที่ไม่นิยมเล่นในทางยาวคือ 2 กับ 6 ดังตารางที่ 3 แสดงเสียงซ่มในลายพื้นบ้าน โดยเสียงซ่มจะเขียนด้วยตัวพิมพ์เล็ก

ตารางที่ 3 เสียงซ่มในลายพื้นบ้าน

ลาย	1	2	3	4	5	6	7
โป้ซ่าย	C	D	e	F	G	A	b
สุดสะพาน	G	A	b	C	D	E	f
สร้อย	D	E	f	G	A	B	c
ลายน้อย	D	e	F	G	A	b	C
ลายใหญ่	A	b	C	D	E	f	G
ลายเซ	E	f	G	A	B	c	D

ที่มา: ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตามแม้เสียงสั้มจะนับว่าเป็นเสียงที่ควรหลีกเลี่ยงเพื่อไม่ให้เกิดความแปร่งหูของแนวทำนอง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังพบว่ามีการใช้เสียงซ่มในการบรรเลงอยู่เช่นกัน แต่ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับไหวพริบของผู้บรรเลงในการสร้างสรรค์ให้เสียงน่าสนใจ

2.5 ลักษณะของแนวทำนองในดนตรีอีสาน

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์แนวทำนองของลายอีสานต่าง ๆ เพื่อให้เห็นถึงลักษณะสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน โดยจะได้นำเอาเอกลักษณ์ที่สำคัญดังกล่าวไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัย จากการศึกษา นอกจากจะทราบว่าลายเพลงพื้นบ้านอีสานมักประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง หรือเพนทาโทนิค ผู้วิจัยยังพบลักษณะที่สำคัญของทำนอง 3 ประการ คือ 1) การซ้ำทวน (Repetition) 2) การทดเสียง (Transposition) 3) การถาม – ตอบ (Question and Answer) ซึ่งลักษณะของแนวทำนองที่พบตรงกับหลักการพัฒนาโมทีฟ ดังเช่น ปาน วิชัยกุล (2559, น. 23 - 35) แบ่งการพัฒนาโมทีฟเป็น 14 แบบ สรุปได้ดังนี้ 1) การซ้ำทวน (Repetition) 2) การทดเสียง (Transposition) 3) การเรียงลำดับ (Sequence) 4) การเปลี่ยนขั้นคู่ (Interval Change) 5) การเปลี่ยนจังหวะ (Rhythm Change) 6) การแยกส่วน (Fragmentation) 7) การเสริมทำนอง (Extension) 8) การตัดโน้ตกลางประโยค (Compression) 9) การพลิกกลับ (Inversion) 10) การสลับที่ (Permutation) 11) การย่อส่วนจังหวะ (Diminution) 12) การขยายส่วนจังหวะ (Augmentation) 13) การประดับโน้ต (Ornamentation) 14) การนำโน้ตออก (Thinning)

จากการวิเคราะห์แนวทำนองของลายพื้นบ้านอีสานพบลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

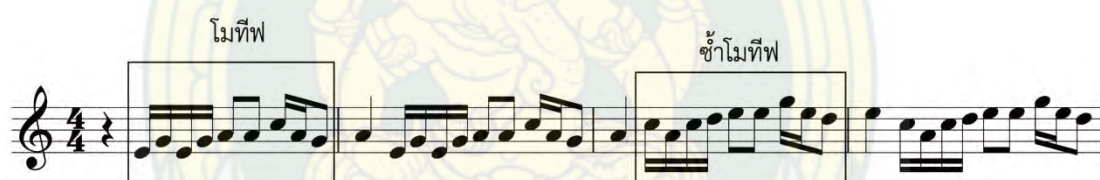
2.5.1 การซ้ำทวน หรือการทำนองเดิม จากลายเต้ยโขงเป็นลายที่ใช้กลุ่มเสียงลายใหญ่ แนวทำนองมีการซ้ำทำนองเดิมดังจะเห็นได้ในวลีที่ 1 และ 2 จะเป็นทำนองเดียวกันทุกประการ และในวลีที่ 3 และ 4 จะเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 2 ลักษณะการซ้ำทำนองเดิมมักพบในลายพื้นบ้านอีสานอีกหลายลาย เช่น ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายเซ็งบั้งไฟ ลายโปงลาง เป็นต้น เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2560, น.169) กล่าวว่า ลายเต้ยโขง นอกจากจะมีทำนองขนาดสั้นแล้วยังมีสัมผัสของทำนองถาม-ตอบที่เรียบง่าย งดงามอีกทั้งยังกำหนดให้โครงสร้างของเพลงซ้ำไป - มา ภายในหนึ่งท่อนเพลง ยิ่งทำให้เกิดคุณลักษณะของความง่าย ตามนัยแห่งทำนองดนตรีพื้นบ้านปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตลายเต้ยโขง การซ้ำทวน



2.5.2 การทอดเสียง คือการซ้ำโดยทำนองโดยใช้โมทีฟเดิมแต่เปลี่ยนระดับเสียงในท่อนเสียงเดิม พบทำนองลักษณะนี้ในหลายบทเพลง เช่น ลายเซ็งบั้งไฟ ลายเต้ยโขง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 3 การทอดเสียง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง



2.5.3 การถาม – ตอบ เป็นลักษณะของทำนอง หรือวลีที่มีลักษณะตอบโต้กัน พบได้ใน ลายโปงลาง ลาย ลายเต้ยโขง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตลายโปงลาง การถาม – ตอบ



ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านอีสานจะมีวัฒนธรรมการบรรเลงโดยการเกริ่นนำ ซึ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง หรือก่อนเข้าสู่บทเพลง มีทั้งการเกริ่นด้วยแคน พิณ โหวต โปงลาง การเกริ่นนั้นก็ขึ้นอยู่กับทักษะปฏิภาณของผู้บรรเลง อัครวัตร เชื่อมกลาง และศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ (2564, น. 127) ได้กล่าวถึงโครงสร้างของเพลงพื้นบ้านประกอบไปด้วย 3 ท่อน คือ

- 1) ท่อนเกริ่นเปรียบได้กับท่อนเปิด (Opening) ของดนตรีตะวันตก
- 2) ท่อนทำนองหลักและแปรทำนอง เปรียบได้กับท่อนนำเสนอทำนองหลัก (Exposition) และ (Theme and variation)
- 3) ท่อนโอ้ เปรียบได้กับท่อนจบของ บทเพลง (Finale)

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองเกริ่นแคน



2.6 ทฤษฎีแนวความคิดการประพันธ์เพลงร่วมสมัย

แนวความคิดการประพันธ์เพลงร่วมสมัยผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคในการประพันธ์ที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 20 เพื่อผสมผสานกับแนวคิดดนตรีอีสานและต่อยอดองค์ความรู้จากการศึกษาประเพณีฮีตสิบสองผ่านการตีความออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์

2.6.1 แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร

รูปแบบจังหวะในช่วงก่อนทศวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่มักใช้อัตราจังหวะปกติ ได้แก่ 2/2 4/4 3/4 6/8 แต่ในช่วงเวลาต่อมานักประพันธ์เริ่มให้ความสนใจในการประพันธ์ด้วยอัตราจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สมมาตร เช่น 5/4 7/8 ดังตัวอย่างเพลง Waltz in 7/8 ประพันธ์โดย ยานี (Yanni) ซึ่งเป็นเพลงที่ประพันธ์ด้วยอัตราจังหวะ 7/8 ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6



2.6.2 แนวการใช้เทคนิคออสตินาโต

การประพันธ์แนวทำนองเบสด้วยจังหวะที่น่าสนใจ และสอดคล้องกับการดำเนินแนวทำนองของคอร์ด มีการบรรเลงวนซ้ำและสามารถขยายหรือตัดแปลงด้วยแนวทางอิมโพรไวส์เซชันซึ่งคล้ายกับเทคนิคที่เรียกว่า ออสตินาโต สำนักงานราชบัณฑิตยสภา (2561, น. 147 - 148) ได้ให้คำนิยามความหมายของ ออสตินาโต ไว้ว่า แนวทำนองหรือจังหวะซ้ำวนอย่างสม่ำเสมอในส่วนหนึ่งของบทเพลงหรือตลอดทั้งเพลง ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในแนวเบสซึ่งเรียกว่า basso ostinato

ตัวอย่างเพลง Chameleon ประพันธ์โดย เฮอร์บี แฮนคอกค์ (Herbie Hancock) ใช้เทคนิคออสตินาโตอยู่บนการดำเนินคอร์ด วน 2 คอร์ด ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7



2.6.3 แนวคิดของโมดัลแจ๊ส

ธีรช เล่าหิระพานิช (2562, น. 41) ได้กล่าวถึง โมดัลแจ๊ส ว่า โมดัลแจ๊ส คือ รูปแบบดนตรีแจ๊สที่นำโหมดประเภทต่าง ๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการ ประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ จุดประสงค์สำคัญของดนตรีโมดัลแจ๊ส คือ ต้องการให้นักดนตรี สามารถบรรเลงได้อย่างอิสระมากยิ่งขึ้นและผลักดันการอิมโพรไวส์ให้ถึงขีดสุด ดังนั้น เพื่อเปิดโอกาสให้สามารถอิมโพรไวส์ได้อย่างเต็มที่ ดนตรีโมดัลแจ๊สจึงตัดทอนการดำเนินคอร์ดและเสียงประสานต่าง ๆ ให้ลดน้อยลง ผลงานสำคัญสำหรับดนตรีโมดัลแจ๊ส คือ การบันทึกเสียงอัลบั้ม Kind of Blue ของ Miles Davis (ค.ศ. 1926 -1991) เผยแพร่ในปี ค.ศ. 1959 ซึ่งจัดว่าเป็นผลงานการบันทึกเสียงที่ ได้รับความนิยมนามากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีโมดัลแจ๊สให้ความสนใจกับการใช้โหมด (mode) ทั้งในการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ โหมดในบันไดเสียงเมเจอร์มีทั้งสิ้น 7 โหมด ได้แก่ 1) ไอโอเนียน (Ionian) หรือเมเจอร์ (Major) 2) ดอเรียน (Dorian) 3) ฟริเจียน (Phrygian) 4) ลิเดียน (Lydian) 5) มิกโซลิเดียน (Mixolydian) 6) เอโอเลียน (Aeolian) หรือ เนเจอร์ลไมเนอร์ (Natural Minor) 7) โลครีียน (Locrian) ในดนตรีโมดัลแจ๊สพบว่านิยมใช้โหมดดอเรียนในการประพันธ์เพลง และอิมโพรไวส์เช่นดังจะเห็นได้จากเพลง So What ที่ประพันธ์โดย ไมล์ เดวิด (Miles Davis) อยู่ในโหมดดอเรียนดังจะเห็นได้จากตัวอย่างว่ามีการใช้โน้ต D E A B C ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่อยู่ในโหมดดอเรียนอันได้แก่ D E F G A B C ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8



นอกจากโหมดต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไปทั้งสิ้น 7 โหมดแล้วนั้นยังมีโหมดอื่น ๆ อีก ซึ่งเป็นโหมดที่เกิดขึ้นจาก 2 บันไดเสียง นั่นก็คือ บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์ และฮาร์โมนิกไมเนอร์ ดังนี้

Jazz Minor Mode (Melodic Minor)

- 1) Ionian b3
- 2) Dorian b2
- 3) Lydian #5
- 4) Lydian b7
- 5) Mixolydian b6
- 6) Aeolian b5
- 7) Super Locrian (Altered, Diminished Whole-tone, Locrian b4)

Harmonic Mode

- 1) Harmonic Minor
- 2) Locrian # 6
- 3) Ionian Augmented
4. Romanian
- 5) Phrygian Dominant
- 6) Lydian # 2
- 7) Ultra Locrian

วิเชษฐ์ สุดโต (2556, น. 84) ทุกโหมด หรือทุกบันไดเสียงที่กล่าวมานี้ สามารถนำมาผสมผสานในการบรรเลงได้ตามความเหมาะสม หรือตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ หรือที่เรียกว่า “มิกซ์ โหมด” (Mise Mode) คือการนำเอาโน้ตในโหมดอื่นมาผสมผสานหรือมาแทนที่โน้ตในโหมดหลัก (Home Key) เพื่อให้เกิดแนวทำนองใหม่ที่น่าสนใจขึ้นในบทเพลง

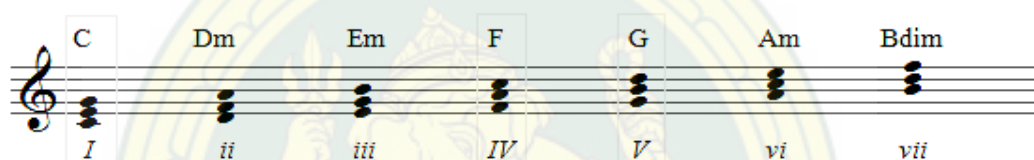
2.6.4 แนวคิดแบบดนตรีบลูส์สิบสองบาร์

ดนตรีบลูส์ คือเพลงพื้นเมืองของชาวอเมริกันผิวดำในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดขึ้นจากการที่ทาสผิวดำที่ทำงานในไร่ฝ้ายในแถบอเมริกาใต้ มีท่วงทำนองเนิบช้า เนื้อร้องของเพลงพูดถึงเรื่องราวความยากลำบากในการทำงาน การถูกเอารัดเอาเปรียบ และความคิดถึงพ่อ แม่ พี่น้อง ที่ถูกพลัดพรากแยกจากกัน ดนตรีบลูส์ถือเป็นรากฐานสำคัญให้กับดนตรีอเมริกันมิวสิก ไม่ว่าจะเป็น ร็อก แจ๊ส แร็ป โซล ฯลฯ ต่างก็ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีบลูส์ แนวทำนองที่ใช้ในดนตรีมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์จนเรียกว่า “บลูส์สเกล (Blues Scale)” หรือ บลูส์โน้ต อีริช เลาห์วีระพานิช (2564 , น. 9) ได้กล่าวถึงบลูส์โน้ต

สรุปได้ดังนี้ หากนิยามความหมายตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกบลูส์โน้ตก็จะได้แกโน้ตตัวที่ b3 (#2) b5 (#4) และ b7 ที่บรรเลงในทริยแอดเมเจอร์ แต่ทั้งนี้บลูส์โน้ตควรมีความหมายครอบคลุมถึงการขับร้องและบรรเลงเสียงที่ไม่ตรงตามลำดับเสียงแบบตะวันตกด้วย แต่ก็หมายถึงการบรรเลงด้วยอารมณ์และความรู้สึกแบบบลูส์ด้วย

ดนตรีบลูส์แบบดั้งเดิมนั้นจะมีรูปแบบทางเดินคอร์ดที่ชัดเจน และเล่นวนซ้ำไปมา 12 ห้อง ดังที่เรียกกันว่า “สิบสองบาร์บลูส์ (12 Bar Blues)” คือเมื่อเล่นไปจนถึงห้องที่ 12 ก็จะย้อนกลับมาเริ่มต้นใหม่อีกครั้ง โดยคอร์ดที่ใช้จะมีอยู่สามคอร์ด เช่น ในคีย์ C คอร์ดที่ใช้ได้แก่ C, F และ G หรือก็คือลำดับคอร์ด I, IV, V นั่นเอง ดังตัวอย่างที่ 9

ดังตัวอย่างที่ 9 คอร์ดไดอาโทนิค



เพื่อให้ง่ายต่อการจดจำทางเดินคอร์ดแบบ 12 บาร์บลูส์ เราสามารถแบ่งเป็น 3 ท่อนด้วยกัน ท่อนละ 4 บาร์ (four bar section) โดยท่อนแรกเรียกว่า “ท่อนนำ” (beginning) ท่อนสองเรียกว่า “ท่อนกลาง” (middle section) และท่อนสามเรียกว่า “ท่อนท้าย” (ending) ดังตัวอย่างที่ 10 จะเห็นว่าในช่วง 4 บาร์แรกนั้นเล่นอยู่บนคอร์ด C (I) คอร์ดเดียว จากนั้นท่อนกลางจะเล่นคอร์ด F (IV) 2 บาร์ และคอร์ด C (I) อีก 2 บาร์ ท่อนจบจะเล่นด้วยสี่คอร์ดในสี่บาร์ได้แก่ G (V) , F (IV), C (I) และคอร์ด G (V) ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 10 ทางเดินคอร์ด 12 บาร์บลูส์

The musical notation shows a 12-bar blues progression in 4/4 time. The first system, labeled 'Beginning', contains bars 1-4 with a C chord diagram above. The second system, labeled 'Middle Section', contains bars 5-8 with F and C chord diagrams above. The third system, labeled 'Ending', contains bars 9-12 with G, F, C, and G chord diagrams above. The word 'Turnaround' is written at the end of the third system.

โดยสามารถสรุปทางเดินคอร์ดแบบ 12 บาร์บลูส์ได้ดังนี้

ท่อนนำ C (I) 4 bar

ท่อนกลาง F (IV) 2 bar, C (I) 2 bar

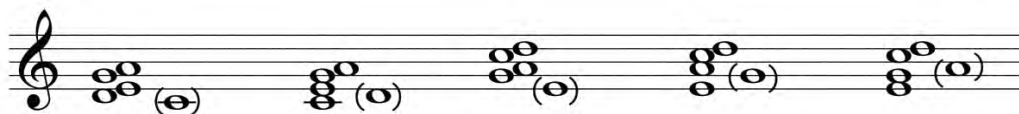
ท่อนท้าย G (V) 1 bar, F (IV) 1 bar, C (I) 1 bar, G (V) 1 bar

ชนบประเพณีอีสานสองสู่การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยเป็นงานสร้างสรรค์จากองค์ความรู้
ในงานวิจัย ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงาน

2.6.5 แนวคิดด้านเสียงประสานจากบันไดเสียง

เสียงประสานเสียงจากโน้ตในบันไดเสียง วีรชาติ เปรมานนท์ (2537, น. 7 - 8) ได้กล่าวถึงเสียงประสานโดยโน้ตโครงสร้างบันไดเสียง ที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง หรือเพนทาโทนิค โดยจำแนกเป็น 2 ลักษณะคือ 1) ลักษณะที่ตัดหรือเลื่อนเสียงหนึ่งออก ดังตัวอย่างที่ 11 2) ลักษณะการประสาน ทุกเสียง ซึ่งวิธีนี้อาจใช้พร้อมกันหรือเรียงต่อเนื่องกัน ดังตัวอย่างที่ 12 ทั้งสองตัวอย่างอยู่ในบันไดเสียง C เพนทาโทนิค ซึ่งประกอบด้วยโน้ต โด (C) เร (D) มี (E) ซอล (G) ลา (A)

ตัวอย่างที่ 11 ลักษณะที่ตัดหรือเลื่อนเสียงหนึ่งออก



ตัวอย่างที่ 12 ลักษณะการประสานเสียงทุกเสียง ซึ่งวิธีนี้อาจใช้พร้อมกันหรือเรียงต่อเนื่องกัน



จากแนวคิดเสียงประสานดังกล่าวสามรายนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงเรื่องด้วยลายอีสาน
มักประกอบด้วยโน้ต 5 เสียงซึ่งสามารถนำมาสร้างเสียงประสานตามแนวคิดข้างต้น

2.6.6 แนวคิดด้านทางเดินคอร์ริด ทู ไฟว์ วัน

การดำเนินทางเดินคอร์ด ทู(ii) ไฟว์ (V) วัน (I) เป็นลักษณะการดำเนินคอร์ดที่พบได้มากในเพลงแจ๊ส บางเพลงอาจมีการใช้ ทู ไฟว์ วัน มากกว่าหนึ่งท่อน และยังมีการใช้ทางเดินคอร์ดแบบดังกล่าวในการสร้างเสียงประสานให้กับดนตรีบลูส์แบบดั้งเดิมจนเกิดเป็นทางเดินคอร์ดแบบที่เรียกกันว่า แจ๊สบลูส์ นับว่าเป็นทางเดินคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในดนตรีแจ๊ส ตัวอย่างที่ 13 คอร์ดไดอาโทนิคในท่อนแจ๊ส C เมเจอร์ คอร์ด Dm7 เป็นคอร์ดในลำดับที่สองเรียกว่า ทู สัญลักษณ์ที่ใช้คือ ii คอร์ด G7 เป็นคอร์ดลำดับที่ห้า สัญลักษณ์ที่ใช้คือ V และคอร์ด Cmaj7 เป็นคอร์ดลำดับที่หนึ่ง สัญลักษณ์ที่ใช้คือ I

ตารางที่ 4 คอร์ดไดอาโทนิคในกุญแจเสียง C เมเจอร์

1	2	3	4	5	6	7
I	ii	iii	IV	V	Vi	vii
Cmajor7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bdim7

ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 13 การดำเนินคอร์ด พู ไฟว์ วัน

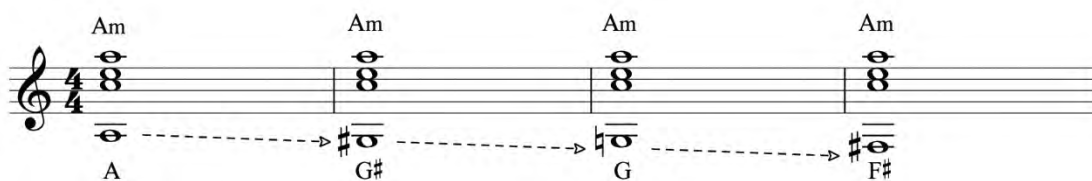


จากแนวคิดดังกล่าวผู้วิจัยสามารถนำมาสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

2.6.7 แนวคิดเรื่องคอร์ดสแลช

คอร์ดสแลช ก็คือลักษณะการซ้อนกันของทริยแอดหรือคอร์ดกับโน้ตเบส สามารถเปลี่ยนทริยแอดไปเรื่อย ๆ ในขณะที่โน้ตเบสคงที่ หรือทริยแอดคงที่แต่โน้ตเบสเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นหรือลง ธีรัช เล่าหิระพานิช (2565, น. 63) ได้กล่าวว่า ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นักดนตรีแจ๊สนิยมนำคอร์ดสแลชมาใช้ในการสร้างสีสันใหม่ ๆ ให้กับบทเพลง โดยเฉพาะการนำมาใช้เป็นคอร์ดแทนในลักษณะต่าง ๆ และใช้ทำให้การดำเนินคอร์ดมีทำนองเบสเคลื่อนที่ต่อเนื่องสวยงาม

ตัวอย่างที่ 14 คอร์ดสแลช



แนวคิดเรื่องการประสานเสียงจากโน้ตในบันไดเสียง แนวคิดเรื่องการดำเนินคอร์ด ทู ไฟว์ วัน และแนวคิดเรื่องคอร์ดสแลช เป็นแนวคิดเกี่ยวกับเสียงประสานซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเป็นแนวคิดในการนำมาสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ร่วมสมัย

2.6.8 แนวคิดการด้นสด (Improvisation)

การด้นสดหรือการบรรเลงแบบฉับพลันเป็นการแสดงให้เห็นถึงทักษะของผู้บรรเลงในการคิดทำนองหรือคอร์ดขึ้นมาสด ๆ ในขณะทำการแสดง พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล (2561, น. 104) การแสดงเชิงปฏิภาณ ศิลปะการร้อง การบรรเลง หรือการแสดงอื่น ๆ ที่ผู้แสดงคิดขึ้นในขณะที่แสดง โดยปราศจากการเตรียมการ บันทึกร้อง หรือการจดจำไว้ก่อน ธีรัช เล่าห์วีระพานิช (2563, น. 3) ได้กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีแจ๊สกับการด้นสดไว้ดังนี้ การด้นสด การแสดงคีตปฏิภาณ การประพันธ์ทำนองขึ้นอย่างฉับพลัน โดยไม่มีการเตรียมล่วงหน้า เป็นการบรรเลงที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกและความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล จัดว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในดนตรีแจ๊ส และนอกจากนี้ ธีรัช เล่าห์วีระพานิช (2563, น. 35) ยังได้กล่าวถึงการด้นสดโดยแบ่งเป็น 4 ระดับ ดังนี้ 1) การตีความบทเพลง (Interpretation) 2) การประดับตกแต่งทำนอง (Embellishment) 3) การแปรทำนอง (Variation) 4) การอิมโพรไวส์ (Improvisation)

นอกจากการด้นสดจะเป็นหัวใจสำคัญของดนตรีแจ๊สยังพบว่าในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีอีสานก็นิยมการด้นเช่นกัน เช่นการด้นประกอบการลำ โดยแคน หรือพิณจะยังยึดลายหรือแนวทำนองหลัก แต่จะมีการด้นโดยใช้วิธีการแปรทำนอง โดยผู้วิจัยจะได้นำเอาแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัย

2.7 แนวคิดวงดนตรีอีสานร่วมสมัย

ในงานวิจัยชิ้นนี้เกี่ยวข้องกับดนตรีอีสานร่วมสมัยผู้วิจัยจึงได้ศึกษาวงดนตรีอีสานร่วมสมัยทั้งสิ้น 3 วง โดยแต่ละวงรูปแบบ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่น่าสนใจแตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

2.7.1 วงออทิดสาหมอลำแบนด์ (All thidsa Molam Band)



ภาพที่ 1 วงออทิดสาหมอลำแบนด์

ที่มา: Mader สตูดิโอ official (2566,ออนไลน์)

วงออทิดสาหมอลำแบนด์เป็นวงเป็นดนตรีอีสานร่วมสมัยที่มีแนวคิดการนำเอาดนตรีอีสานมาผสมผสานกับแนวเพลงและจังหวะแนวต่าง ๆ เช่น ร็อค เร็กเก้ และดิสโก้ โดยมีเครื่องดนตรีอีสานบรรเลงเป็นทำนองหลังของวง คือ พิณ แคน และซอ นอกจากนั้นบทเพลงยังเปิดโอกาสให้นักดนตรีเครื่องมืออื่น ๆ ได้แสดงทักษะการด้น เช่นมีการสลับการด้นของคีย์บอร์ด เบส กลอง และเพอร์คัชชัน โดยบทเพลงที่บรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบรรเลง โดยมีทั้งทำนองที่มีความเป็นพื้นบ้านอีสาน และมีการใช้แนวทำนองแบบตะวันตกผสมผสาน มีการใช้การดำเนินคอร์ดแบบดนตรีร็อค หรือเร็กเก้ ตัวอย่างเช่น เพลง new สุดสะแนน เป็นเพลงที่บรรเลงทำนองหลักด้วยแคน ซอ และแคน โดยใช้ลายสุดสะแนนเป็นหลักและมีการเปลี่ยนคีย์ไปมาในแต่ละท่อน ในการเปลี่ยนท่อนมีการสร้างท่อนยูนิชันเพื่อเชื่อมในแต่ละท่อน และมีท่อนที่เปิดโอกาสให้คีย์บอร์ดด้นสดด้วยแนวทำนองแบบดนตรีตะวันตก

2.7.2 วงเดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชันแนลแบนด์ (The Paradise Bangkok Molam International Band)



ภาพที่ 2 วงเดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชันแนลแบนด์

ที่มา: เดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชันแนลแบนด์ (2566, ออนไลน์)

วง เดอะ พาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชันแนล แบนด์ เป็นวงดนตรีอีสานร่วมสมัยโดยมีเครื่องดนตรีอีสานคือ แคน กับ พิณ บรรเลงทำนองหลัก และมีเครื่องดนตรีตะวันตกเป็นเครื่องประกอบจังหวะและบรรเลงแนวทำนองเบส มีแนวคิดในการผสมผสานทำนองอีสานดั้งเดิมกับรูปแบบจังหวะสมัยใหม่ มีการบรรเลงทำนองอีสานผ่านการบรรเลงแคน และพิณ โดยยึดทำนอง และลักษณะของสำเนียงเสียงแบบดั้งเดิมเอาไว้โดยมีกลองบรรเลงด้วยจังหวะสนุกสนานเร้าใจโดยดำเนินรูปแบบจังหวะแบบเดิมไปตลอดทั้งเพลง มีการดำเนินแนวทำนองเบสแบบออสตินาโตคือบรรเลงทำนองในรูปแบบเดิมตลอดทั้งเพลง บางเพลงไม่มีการดำเนินทางเดินคอร์ด คือเป็นการเล่นอยู่บนคอร์ดเพียงคอร์ดเดียวแต่ก็สามารถสร้างความสนุกสนานและน่าสนใจ ตัวอย่างเช่น เพลงตั้งห้วยยุคพัฒนา พิณและแคนบรรเลงทำนองตั้งห้วย เบสบรรเลงแบบทำนองเดิมซ้ำวน โดยมีการบรรเลงซ้ำใน 2 รูปแบบ กลองบรรเลงในจังหวะโซล เป็นต้น

2.7.3 วงอีสานฟิวชั่น



ภาพที่ 3 วงอีสานฟิวชั่น

ที่มา: ผู้วิจัย

วงอีสานฟิวชั่นประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักสี่ชิ้นได้แก่ กลอง เบส คีย์บอร์ด และพิณ นอกจากนี้ในบางบทเพลงมีการเพิ่มเสียงแคนเข้ามาช่วยสร้างสีสัน ลักษณะทางดนตรีมีการใช้พัฒนาเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลักมีการใช้แนวคิดของดนตรีแจ๊สในการสร้างเสียงประสานและการดำเนินคอร์ด เสียงของเครื่องดนตรีทุกชิ้นถูกปรับแต่งให้มีความทันสมัย เช่นเสียงพิณมีการใช้การปรุงแต่งเสียงดีเลย์ (delay) รีเวิร์บ (reverb) ที่มากกว่าปกติเพื่อสร้างเสียงให้มีเอกลักษณ์ และยังมีการผสมผสานเทคนิคของการเล่นกีตาร์เข้าไปในการบรรเลงพิณอีกด้วย บทเพลงของวงอีสานฟิวชั่นมีทั้งเพลงบรรเลงและบทเพลงร้อง โดยใช้คำร้องเป็นภาษาอีสาน ทำนองร้องมีทั้งทำนองที่มีลักษณะแบบดนตรีตะวันตก และมีท่อนที่มีทำนองแบบอีสาน ตัวอย่างเช่น เพลง เต๋อ ท่อนอินโทรบรรเลงด้วยทำนองแบบอีสาน ท่อนร้องแรกทำนองแบบตะวันตก ท่อนสองทำนองอีสาน และท่อนที่สามเป็นทำนองแบบตะวันตกบนทางคอร์ดแบบดนตรีแจ๊ส โดยในท่อนสุดท้ายใช้พัฒนาในการบรรเลงต้นสด มีการใช้เสียงซินธิไซเซอร์ในลักษณะเสียงต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศให้กับเพลง กลองกับเบสบรรเลงในรูปแบบดนตรีฟังก์

ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบทางดนตรีร่วมสมัยจากวงดนตรีอีสานร่วมสมัยทั้งสามวงเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยรวมถึงการจัดรูปแบบวงดนตรีสำหรับการแสดง

3. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาชนบประเพณีฮัตลีบสองคองลีบสี่เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้สู่การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษาสารัตถะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องดังนี้

3.1 ประเพณีฮัตลีบสอง

วัฒนธรรมของคนอีสานมีความคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมของประเทศลาว ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมเดียวกัน หรือเป็นการส่งต่อทางวัฒนธรรม เช่น จารีตประเพณีที่เรียกกันว่า “ฮัตลีบสอง คองลีบสี่” พบได้ในภาคอีสาน และในประเพณีดั้งเดิมของชาวลาว

ฮัตลีบสอง คือประเพณีวัฒนธรรมประจำ 12 เดือน คำว่า “ฮัต” ก็คือจารีต คำว่า 12 ก็คือ 12 เดือนนั่นเอง ซึ่งประเพณีดังกล่าวสืบทอดต่อ ๆ กันอย่างยาวนาน ผสมกลมกลืนไปกับวิถีชีวิตในแต่ละวันของผู้คนจนกลายเป็นบุคลิกนิสัยใจคอของคนในภาคอีสาน ส. ธรรมภักดี (2546, น. 127) กล่าวว่า อันว่าจารีตนั้นคือ ฮัตคองโบราณ เป็นประเพณีธรรมเนียมสืบทอดมาแต่เดิม เป็นแบบแผนไว้ความดีงามประพฤติดชอบ เป็นประเพณีทำบุญ 12 เดือน แวง พลังวรรณ (2545, น. 33 - 36) ได้กล่าวถึงฮัตลีบสอง คองลีบสี่ สรุปได้ดังนี้ ฮัตลีบสอง คองลีบสี่ นับเป็นหลักฐานที่บ่งบอกให้ทราบว่า คนชาติไทไทยลาวนั้น เคยอยู่ภายใต้อาณาจักรหนองแสง ด้วยหลักฐานทางวัฒนธรรมและประเพณี หรือฮัตที่ยังมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยในคนไทยภาคอีสานและชาวลาวยังยึดถือปฏิบัติกันอยู่อย่างครบถ้วน ส่วนชาวไทยภาคกลางและภาคใต้มียึดถือปฏิบัติเพียงบางส่วน วัฒนธรรมฮัตลีบสอง คองลีบสี่ นับว่าเป็นกฎหมาย ระเบียบ จารีตประเพณีมาแต่เดิม เมื่ออาณาจักรหนองแสงล่มสลาย วัฒนธรรมฮัต 12 ก็ยังติดไปกับวิถีของผู้คนมากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกันไป เจนจิรา เบญจพงศ์ (2555, น. 732) ได้กล่าวถึงบุญข้าวจี ซึ่งเป็นประเพณีปฏิบัติหรือฮัตที่ทำกันในเดือนสามไว้ดังนี้ “ประเพณีนี้เคยทำเหมือนกันหมดในหมู่ชาวสยามตระกูลลาว - ไทย ไม่ว่าภาคกลางที่ราบลุ่มเจ้าพระยาหรือภาคไหน ๆ แต่ภายหลังสังคมเปลี่ยนไปจึงยังเหลือร่องรอยอยู่เฉพาะกลุ่มลาวเท่านั้น”

จารีตของคนอีสานใน 12 เดือน ได้แก่

เดือนอ้าย - บุญเข้ากรรม

มีการประกอบพิธีบุญเข้ากรรมเป็นเดือนที่พระสงฆ์เข้าปริวาสกรรมเพื่อให้พระสงฆ์ผู้กระทำผิดศีล ได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์ ชาวบ้านเองก็จะมีการทำบุญเลี้ยงผีต่าง ๆ ในเดือนนี้

มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระภิกษุที่ต้องอาบัติแล้วไม่ได้เข้าปริวาสกรรมจะเป็นผลให้ไม่สามารถบรรลุธรรมได้ เรื่องเล่าว่ามีพระสงฆ์รูปหนึ่งขณะพายเรือได้ตึงตระไคร่น้ำระหว่างทางแต่ไม่มีพระภิกษุรูปอื่นให้แสดงออกซึ่งอาบัติทำให้บำเพ็ญธรรมจนสิ้นอายุไขก็ไม่อาจบรรลุธรรมอีกทั้งเมื่อตายไปแล้วยังไปเกิดเป็นเอกราชปัตตะนาครีไต้พื้นนาคคำ ดังนั้นจึงเชื่อกันว่าพระภิกษุสงฆ์เมื่อได้เข้าปริวาสกรรมจะทำให้บรรลุมรรคผล

สังฆาติเสสคือประเภทของโทษที่เกิดจากการล่วงละเมิดสิกขาบทประเภทครุกาบัติที่เรียกว่า อาบัติสังฆาติเสส สังฆาติเสส มี 13 ข้อ ภิกษุผู้ต้องอาบัติสังฆาติเสสจะต้องเข้าปริวาสกรรม

- 1) ทำน้ำอสุจิคเลื้อน
- 2) แตะต้องสัมผัสกายสตรี
- 3) พุดเกี้ยวพาราสีสตรี
- 4) พุดจาให้สตรีบำเรอกามให้
- 5) ทำตัวเป็นพ่อสื่อ
- 6) สร้างกุฎด้วยการขอ
- 7) มีเจ้าภาพสร้างกุฎให้แต่ไม่ให้สงฆ์แสดงที่ก่อน รุกรานคนอื่น
- 8) ใส่ความว่าปาราชิกโดยไม่มีมูล
- 9) แกล้งสมมติแล้วใส่ความว่าปาราชิกโดยไม่มีมูล
- 10) ทำสงฆ์แตกแยก (สังฆเภท)
- 11) เข้าข้างภิกษุที่ทำสงฆ์แตกแยก
- 12) ภิกษุทำตนเป็นคนหัวดีอ เป็นผู้ว่ายากสอนยาก
- 13) ประจบสอพลอคฤหัสถ์

วิธีเข้ากรรมคือต้องจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ให้เพียงพอ น้ำกินน้ำใช้ให้เพียงพอ เลือกที่สงัดบอกกล่าวกับพระภิกษุสงฆ์ 4 รูปให้ทราบเมื่อถึงเวลาจึงเข้ากรรม

เดือนยี่ - บุญคุณลาน

หลังช่วงการเก็บเกี่ยวชาวบ้านจะทำบุญโดยนิมนต์พระสวดมนต์เย็นเพื่อเป็นมงคลแก่ข้าวเปลือกและตนเองพอถึงรุ่งเช้ามีการทำพิธีสู่ขวัญข้าว ถือเป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากินของชาวบ้านที่ต้องการสร้างขวัญกำลังใจให้กับตนเอง โดยคำว่า “คุณ” หมายถึง เพิ่มขึ้น “ลาน”

หมายถึง ลานข้าว หรือลานนวดข้าว การทำบุญคุณลานจึงเป็นเหมือนการทำบุญเพื่อเป็นสิริมงคล ให้ผลผลิตเพิ่มพูน

มีการกล่าวถึงมูลเหตุและความเป็นมาว่าครั้งหนึ่งในสมัยพระพุทธศาสนาของพรหมากัสสป มีชายสองคนเป็นพี่น้องกัน ทั้งสองทำนาในผืนนาเดียวกัน ต่อมาข้าวในนาออกรวงน้องชายจึงได้ชวนพี่ชายทำบุญข้าวมธุปายาสถวายพระสงฆ์แต่ตัวพี่ชายไม่เห็นด้วยกับน้องชายจึงได้ตกลงแบ่งที่นาออกเป็นสองผืนต่างคนต่างทำ นับแต่นั้นมาผู้เป็นน้องชายก็ทำบุญข้าวกับพระสงฆ์มาโดยตลอดและได้ปณิธานให้สำเร็จเป็นพระอรหันต์ในอนาคต ต่อมาจึงได้เกิดเป็นโกณฑัญญะและสำเร็จพระอรหันต์ด้วยอานิสสเช่นนี้จึงกลายเป็นประเพณีทำบุญคุณลานกันสืบมา

ในการทำบุญคุณลานนั้นในอดีตจะใช้บริเวณลานโล่งซึ่งนิยมทำกันในลานวัดตายหญ้าให้โล่ง จากนั้นมูลควายมาผสมกับน้ำราดกับพื้นแล้วเกลี่ยให้ทั่วรองแห้งก็เกิดเป็นลานข้าว ชาวบ้านจะหาบข้าวเปลือกไปรวมกันที่ลานข้าวจากนั้นนิมนต์พระสงฆ์ประกอบพิธีโดยส่วนใหญ่นิยมนิมนต์พระ 9 รูป เพราะเชื่อกันว่าเป็นมงคล พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ที่ลานข้าวจัดบูชาพระรัตนตรัย มีการเทศนา ฉลอง 1 กัณฑ์

เดือนสาม - บุญข้าวจี

มีการทำบุญข้าวจีและบุญมาฆบูชา มีการนำข้าวจีที่ทำเสร็จแล้วไปถวายพระ ข้าวจี คือ ข้าวเหนียวที่นึ่งสุกใหม่จากนั้นนำมาทาเกลือแล้วย่างไฟ บางคนมีการเอาไข่มาทาด้วยเพื่อเพิ่มรสชาติ

มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับมูลเหตุและความเป็นมาว่ากาลครั้งหนึ่งมีหญิงยากจนชื่อบุญทาสี เป็นทาสีรับใช้ของเศรษฐีวันหนึ่งเศรษฐีใช้ให้นางซ่อมข้าว นางซ่อมข้าวทั้งวันทั้งคืนก็ไม่เสร็จรู้สึกเหน็ดเหนื่อยเป็นอย่างมาก พอตอนเช้านางก็เอารำทำเป็นแบ่งจีเผาไฟจนสุกแล้วเก็บไว้เพื่อกินในระหว่างเดินทางไปตักน้ำได้พบพระศาสดาเกิดความเลื่อมใส แต่นึกได้ว่าตัวเองยากจนไม่มีสิ่งของใดจะถวายทำบุญมีแต่แบ่งจีจึงตัดสินใจนำแบ่งจีถวายพระศาสดา แต่นางก็คิดว่าพระศาสดาคงไม่เสวย แต่เมื่อพระศาสดาลงรู้ จึงได้ประทับเสวยต่อหน้านาง เมื่อเสวยเสร็จก็อนุโมทนาภาโพรตนางจนสำเร็จโสดาปัตติผลจึงเกิดเป็นความเชื่อต่อกันมาจนปัจจุบัน เมื่อถึงวันนัดหมายทำบุญข้าวจีชาวบ้านจะจีข้าวเพื่อไปถวายพระสงฆ์

เดือนสี่ - บุญผะเหวด

ชาวบ้านทำบุญฟังเทศน์มหาชาติ หรือพระเวสสันดรชาดก เป็นหนังสือเรื่องยาว 13 กัณฑ์ กล่าวกันว่าผู้ใดฟังธรรม 13 กัณฑ์ ได้ในวันเดียวจนจบจะเป็นบุญบารมีอย่างสูง มีเรื่องเล่าใน

มาลัยหมื่นมาลัยแสนว่าพระมาลัยได้พบพระศรีอริยเมตไตรย พระองค์ทรงรับสั่งว่าหากมนุษย์
อยากคบหาพระองค์อย่าได้ทำบาป และให้ฟังเรื่องราวมหาเวสสันดรชาดกให้จบในวันเดียว ฟังแล้ว
นำไปปฏิบัติจะได้พบกับศาสดาของพระองค์ จนกลายเป็นความเชื่อต่อมาจนปัจจุบัน

เดือนห้า - บุญสงกรานต์

บุญสงกรานต์ซึ่งมีขึ้นในวันที่ 15 ค่ำเดือน 5 นับเป็นการเริ่มต้นปีใหม่โดยเริ่มตั้งแต่วันที่ 13 - 14
เมษายน ซึ่งตรงกับวันสงกรานต์ของภาคกลาง ช่วงเช้าทำบุญตักบาตร ประมาณบ่ายสองชาวบ้าน
เตรียมตัวนำน้ำหอมไปสรงพระพุทธรูป และพระสงฆ์ รวมทั้งผู้หลักผู้ใหญ่ในหมู่บ้านและในครอบครัว
หนุ่มสาวมีการสาดน้ำเล่นกันอย่างสนุกสนาน ตกกลางคืนมีการละเล่นต่าง ๆ นอกจากนี้ ยังมีการขนทราย
มาก่อเจดีย์ทรายภายในวัดอีกด้วย

มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับตำนานสงกรานต์ไว้ว่าเศรษฐีสามีภรรยาคนหนึ่งอยู่กินกันมานานแต่ไม่มีบุตร
ธิดาจึงได้บวงสรวงอันวอนต่อเทวดา ต่อมาพระอินทร์ได้ให้พระธรรมบาลมาจุติในครรภ์ภรรยาเศรษฐี
เมื่อคลอดออกมาให้ชื่อ ธรรมบาล เพียงอายุได้เจ็ดขวบก็เรียนจบไตรเพท รู้ภาษานก และเฉลียวมาก
ต่อมากบิลพรหมจากพรหมโลกได้ลงมาถามปัญหา 3 ข้อกับธรรมบาล ปัญหาว่า คนเราในวันหนึ่ง ๆ
เวลาเข้าศรีอยู่ที่ไหน เวลาเที่ยงศรีอยู่ที่ไหน และเวลาเย็นศรีอยู่ที่ไหน โดยสัญญา ว่าถ้าธรรมบาลแก้ได้
กบิลพรหมจะตัดศีรษะของตนบูชาแต่ถ้าธรรมบาลแก้ไม่ได้จะต้องตัดศีรษะธรรมบาลเสีย ต่อมาธรรมบาล
ได้ยืมนกคุยกันเรื่องคำถามของกบิลพรหมนกสองตัวได้ตอบคำถามนี้จนทำให้ธรรมบาลได้ล่วงรู้คำตอบ
ของคำถามเช่นกัน เมื่อถึงเวลานัดหมายธรรมบาลได้ตอบกบิลพรหมว่า เวลาเข้าศรีอยู่ที่หน้า คนจึงเอา
น้ำล้างหน้าในตอนเช้า เวลากลางวันศรีอยู่ที่อก คนจึงเอาเครื่องหอมประพรมที่หน้าอก ในเวลา
กลางวันและเวลาเย็นศรีอยู่ที่เท้า คนจึงเอาน้ำล้างเท้าในเวลาเย็น กบิลพรหมจึงตัด ศีรษะของตนบูชา
ธรรมบาลตามสัญญา จากนั้นจึงนำศีรษะไปประดิษฐานไว้ที่มณฑปในถ้ำคันธุลีเขาไกรลาส ธิดาทั้งเจ็ด
ของกบิลพรหมเปลี่ยนกันมาอัญเชิญศีรษะกบิลพรหมแห่งประทักษิณรอบเขาพระสุเมรุธิดา ทำให้เกิด
พิธีตรุษสงกรานต์ขึ้นทุก ๆ ปี และถือเป็นประเพณีขึ้นปีใหม่ของไทยโบราณสืบต่อกันมา

เดือนหก - บุญบั้งไฟ

บุญบั้งไฟบุญวันวิสาขบูชาการทำบุญบั้งไฟเป็นการขอฝนตามความเชื่อมีการประชัน
ขันแข่งกันมีการละเล่นการแข่งอย่างสนุกสนานอย่างสนุกสนาน โดยมีตำนานเล่นกันเกี่ยวกับที่มา
ในการขอฝนไว้ว่า กาลครั้งหนึ่งบ้านเมืองเดือดร้อน ลำบากยากเข็ญ แห้งแล้งกันดาร พญาคันคากได้
สืบทราบว่าสาเหตุมาจากพระยาแถนไม่ส่งฝนลงมา พญาคางคกจึงได้ทำสัญญากับพญาแถนโดยเดิมพันว่า

หากพญาคางคกชนะพญาแถนต้องบันดาลฝนให้กับมนุษย์ และเมื่อต่อสู้กันพญาคางคกเป็นฝ่ายชนะ พญาแถนจึงต้องตามสัญญาแต่มนุษย์จะต้องส่งสัญญาณว่าต้องการฝนเมื่อใดพระองค์จะได้บันดาลฝน ลงมาให้มนุษย์จึงได้ทำบั้งไฟเพื่อส่งสัญญาณไปถึงพญาแถนเพื่อบันดาลฝน

ในวันงานไม่พิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเชื่อกันว่าเป็นบุญพยามาร มีการละเล่นการแห่แห่นบั้งไฟ มีการใช้บั้งไฟเสี่ยงทายฟ้าฝน และมีการแข่งขันบั้งไฟบางที่มีการเดิมพันกันมากมาย ปัจจุบันมีการจัดงานน้อยลงกว่าแต่ก่อนมากสาเหตุมาจากอุบัติเหตุที่เกิดจากบั้งไฟแตก และบั้งไฟตกลงในที่ชุมชนเป็นอันตรายจนทำให้หลายที่ห้ามไม่ให้มีการจัดงานบั้งไฟ

เดือนเจ็ด - บุญข้าชะ

บุญบูชาบรรพบุรุษมีการเซ่นสรวงหลักเมือง หลักบ้าน ปู่ตา ผีตาแฮกและผีเมือง เพื่อให้ร่มเย็นกับครอบครัว กล่าวได้ว่าเป็นบุญที่ทำพิธีปัดรังควาญเสนียดจัญไร บางแห่งเรียกว่า “บุญเบิกบ้าน” มีเรื่องเล่าว่า ครั้งหนึ่งเมืองไพสาลีเกิดภัยแล้ง สัตว์เลี้ยงล้มตาย ข้าวไร่ยังมีโรคหิวตกรโรค จึงมีผู้นิมนต์พระพุทเจ้าให้มาปิดเป่าเภทภัยครั้งนี้ ครั้งเมื่อพระพุทเจ้าเสด็จมาถึงก็เกิดฝนตกอย่างหนัก น้ำฝนได้ชะล้างซากศพลอยล่องไปตามแม่น้ำจนหมดสิ้น พระพุทเจ้าทรงทำน้ำพระพุทมนต์พรมทั่วเมือง โรคภัยก็หายไป จึงเกิดเป็นความเชื่อเรื่องทำบุญข้าชะ

ในวันทำบุญจะมีการทำบุญตักบาตร ประพรมน้ำมนต์ และมีการแห่รอบหมู่บ้านหว่านกรวดทรายหินใส่หลังคาบ้าน มีการเก็บของเก่าออกจากบ้านเพื่อให้บ้านสะอาด นอกจากนั้นในช่วงเดือนเจ็ดจะมีเกี่ยวกับผีหลายอย่าง เช่น ผีอาฮัก ผีตาปู่ ผีแอก ตลอดจนผีบ้านผีเรือน มีการทำพิธีเลี้ยงผีตามความเชื่อที่ว่าหากเลี้ยงผีให้ถูกต้องผีจะไม่มายุ่งในหมู่บ้านและบันดาลให้หมู่บ้านอยู่เย็นเป็นสุข

เดือนแปด - บุญเข้าพรรษา

มีลักษณะการจัดงานคล้ายกับทางภาคอื่นของประเทศไทยมีการทำบุญตักบาตรถวายภัตตาหารแด่พระสงฆ์ฟังธรรมเทศนาหล่อเทียนและมีขบวนแห่ฟ้อนรำอย่างสนุกสนานและประเพณีแห่เทียนที่ยิ่งใหญ่จัดขึ้นที่จังหวัดอุบลราชธานีเป็นประจำทุกปี การจำพรรษาของพระภิกษุมีมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล เหตุของการจำพรรษาของพระสงฆ์เกิดจากช่วงเดือนนี้เป็นช่วงฤดูฝนไร่นาของชาวบ้านกำลังเจริญเติบโต เมื่อภิกษุสงฆ์ในอดีตเที่ยวภิกขาจารไปเรื่อยเป็นตุให้ต้นข้าวของชาวบ้านเสียหาย พระพุทเจ้าจึงทรงพุทธานุญาตให้พระสงฆ์จำพรรษาคืออยู่พักที่เดิมเป็นเวลา 3 เดือน

เดือนเก้า - บุญข้าวประดับดิน

เป็นการทำบุญเพื่ออุทิศแก่ญาติผู้ล่วงลับนิยมทำกันในวันแรม 14 ค่ำเดือน 9 มีความเชื่อกันว่ากลางคืนเป็นวันประตูนรกเปิด ยมบาลจะปลดปล่อยวิญญาณออกมาเยี่ยมญาติของตนในภพของมนุษย์ ดังนั้นญาติพี่น้องของผู้ที่ล่วงลับไปแล้วจึงได้จัดห่อข้าวให้เพื่อเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ และยังมีการกล่าวถึงคัมภีร์ทางศาสนาพุทธว่าครั้งในพุทธกาล บรรดาญาติของพระเจ้าพิมพิสาร กินของสงฆ์ตายแล้วไปจึงเกิดเป็นเปรต พอตกกลางคืนจะส่งเสียงร้องร้องขอส่วนบุญ พระเจ้าพิมพิสาร จึงเสด็จไปทูลถามเหตุจากพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าจึงแจ้งเหตุให้ทราบ พระเจ้าพิมพิสารจึงได้ทำบุญ ถวายทานแล้วอุทิศส่วนกุศลให้จากนั้นเหล่าเปรตก็ไม่มารบกวนอีกเลย

เดือนสิบ - บุญข้าวสาก

เป็นการทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้กับญาติที่ล่วงลับและอุทิศให้ผีเปรตด้วย ซึ่งเป็นการทำบุญ โดยมีเวลาห่างจากบุญข้าวประดับดิน 15 วัน บุญทั้งสองนี้มีลักษณะคล้ายกัน มีการทำบุญตักบาตร ฟังเทศน์ฟังธรรม ประเพณีข้าวสากบางแห่งนิยมทำการจับฉลากซื้อพระภิกษุสามเณร เมื่อจับได้ ชื่อก็นำของไปถวายกับพระรูปนั้น บางหมู่บ้านชาวบ้านยังมีการนำเอาห่อข้าวสากไปวางไว้ตามที่ต่าง ๆ ในบริเวณวัด พร้อมบอกกล่าวให้ญาติพี่น้องที่ล่วงลับรวมทั้งเปรตมารับเอาอาหารที่วางไว้ นอกจากนี้ ชาวบ้านยังมีการนำอาหารไปเลี้ยงผีตาแฮกเพื่อให้ช่วยดูแลไร่นา และช่วยบันดาลให้ผลผลิต อุดมสมบูรณ์

เดือนสิบเอ็ด - บุญออกพรรษา

ในวันบุญข้าวบ้านจะร่วมทำบุญตักบาตรเทโว บางวัดมีการกวนข้าวทิพย์ และผู้มีจิตศรัทธา ที่จะถวายผ้าจ่านำพรรษาก็นำไปถวายแด่พระภิกษุด้วยในวันขึ้น 15 ค่ำพระสงฆ์จะแสดงอาบัติทำการ ปวารณา พอตกกลางคืนจะมีการจุดประทีป จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญจุดประทีป ซึ่งมีประเพณี การไหลเรือไฟ ซึ่งจัดอย่างยิ่งใหญ่ในจังหวัดสกลนคร

เดือนสิบสอง - บุญกฐิน

เริ่มตั้งแต่วันแรม 1 ค่ำเดือน 11 ถึงกลางเดือน 12 บางแห่งมีการทำบุญดอกฝ้ายเพื่อใช้ทอ เป็นผ้าห่มกันหนาวถวายพระเณร และในบางแห่งมีการทำบุญโกนจุกลูกสาวซึ่งนิยมทำกันมาก ในสมัย โบราณมีการทอดกฐิน ซึ่งองค์กฐินที่จำเป็นต้องมีก็ได้แก่ ผ้าไตรจีวร หรือผ้าสามผืนคือ สบง จีวร และ สังฆาฏิ หรือ อัฐฐบริวาร ซึ่งได้แก่ ผ้าจีวร ผ้าสังฆาฏิ ผ้าสบง สายรัดประคต นอกจากนี้ อาจมีบริวาร อื่น ๆ นอกจากนั้นยังมีการแห่กฐินอย่างสนุกสนาน ตกกลางคืนบางวัดมีมหรสพสมโภสตลอดคืน

จารีตประเพณีในแต่ละเดือนก็จะมีวิถีปฏิบัติที่ต่างกันไปตามอยู่บนความเชื่อและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ผสมกับความเชื่อเรื่องการนับถือผีผสมผสานกับตำนานเรื่องเล่าต่าง ๆ มีความสอดคล้องกลมกลืนและยึดโยงไปกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่การทำไร่นา อาหารการกิน รวมทั้งการเป็นส่วนหนึ่งในสังคม กิจกรรมต่าง ๆ ส่วนใหญ่ล้วนจัดกันที่วัด กล่าวได้ว่าวัดเป็นศูนย์กลางของชีวิตทั้งสองเดือนของชาวอีสาน

3.2 คองสิบสี่

นอกจากคำว่า “ฮีดสิบสอง” แล้วยังมีอีกหนึ่งคำที่มักพูดต่อท้ายกันจนเป็นวลีที่แยกจากกันไม่ได้ นั่นก็คือคำว่า “คองสิบสี่” ซึ่งหมายถึง แนวทางปฏิบัติ 14 ประการที่นักปราชญ์บรรพบุรุษได้สอนไว้ มีทั้งสิ้น 3 ประเภท ได้แก่ สำหรับประชาชนทั่วไป พระสงฆ์และชนชั้นผู้นำหรือผู้ปกครองเพื่อนำไปเป็นแนวทางในการอบรม สั่งสอน และการปกครองอันจะนำมาซึ่งความผาสุกของผู้คน นพดล พรหมณี (2556, น. 7) กล่าวว่า คองสิบสี่เป็นแนวทางในการปฏิบัติต่อกันในการดำเนินชีวิตภายใต้การอยู่ร่วมกันในสังคม ระหว่างผู้ปกครองกับผู้อยู่ใต้ปกครอง หรือระหว่างคนธรรมดาปฏิบัติต่อกัน

บรรจง จิตตกร (2559, น. 25) ได้กล่าวว่าหนังสือประเพณีโบราณอีสานได้มีการกล่าวถึงคองไว้ สองกลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ฮีดเจ้าครองขุน ฮีดเจ้าครองเพี้ย ฮีดบ้านครองเมือง ฮีดผัวครองเมีย ฮีดพ่อครองแม่ ฮีดลูกครองหลาน ฮีดไ้ครองเขย ฮีดป่าครองลุง ฮีดปู่ครองยา ฮีดตาครองยาย ฮีดเต่าครองแก๊ ฮีดปีครองเดือน ฮีดไร่ครองนา และฮีดวัดครองสงฆ์ กลุ่มที่ 2 คองสำหรับผู้นำมี 14 ข้อ คองสำหรับพระสงฆ์มี 14 ข้อ และคองสำหรับประชาชน มี 14 ข้อ

ในกลุ่มที่ 1 ครอบคลุมถึงครอบครัว สังคม และการปกครอง ดังนี้

- 1) ฮีดเจ้าครองขุน สำหรับชนชั้นการปกครอง
- 2) ฮีดเจ้าครองเพี้ย สำหรับการปกครองข้าทาสบริวาร
- 3) ฮีดไพร่ครองนาย สำหรับประชาชน
- 4) ฮีดบ้านครองเมือง ธรรมเนียมที่ควรปฏิบัติต่อส่วนร่วมบ้านเมือง
- 5) ฮีดผัวครองเมีย หลักปฏิบัติของสามีภรรยา
- 6) ฮีดพ่อครองแม่ หลักปฏิบัติของบิดามารดาต่อลูก
- 7) ฮีดลูกครองหลาน หลักปฏิบัติของลูกหลานต่อบิดามารดา
- 8) ฮีดไ้ครองเขย หลักปฏิบัติของสะใ้ต่อญาติผู้ใหญ่และพ่อแม่สามี

- 9) ฮีตป่าคองลุง หลักปฏิบัติของลุง ป่า
- 10) ฮีตคองปู่ย่า ตาคองยาย หลักปฏิบัติของปู่ย่า ตายาย
- 11) ฮีตเฒ่าคองแก่ หลักปฏิบัติของผู้เฒ่าในวัยชราให้เป็นที่เคารพเลื่อมใส
- 12) ฮีตคองเดือน หลักปฏิบัติตามจารีตประเพณีในฮีตสิบสอง
- 13) ฮีตไฮ่คองนา หลักปฏิบัติเกี่ยวกับการทำไร่ทำนา
- 14) ฮีตวัดคองสงฆ์ หลักปฏิบัติของภิกษุสามเณร

กลุ่มที่ 2 คองสิบสี่แบ่งออกเป็นสำหรับ 3 กลุ่ม ดังนี้
คองสิบสี่สำหรับพระสงฆ์

- 1) ให้พระภิกษุสงฆ์ศึกษาพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าและรักษาศีล 227 ข้อ เป็นประจำทุกวัน
- 2) ให้รักษาความสะอาดกุฏิ วิหาร
- 3) ให้ปฏิบัติกนิมนต์ของชาวบ้าน
- 4) ถึงเดือนแปด ตั้งแต่แรมหนึ่งค่ำเป็นต้นไปต้องจำพรรษา ณ วัดใดวัดหนึ่งไปจนถึงวันแรมหนึ่งค่ำเดือนสิบเอ็ด
- 5) เมื่อออกพรรษาแล้วพอถึงฤดูหนาว ภิกษุผู้มีศีลหย่อนยานให้หมวดสังฆาภิเสกต้องอยู่ปริวาสกรรม
- 6) ต้องออกบิณฑบาตทุกเช้า
- 7) ต้องสวดมนต์และภาวนาทุกคืน
- 8) ถึงวันพระขึ้นสิบห้าค่ำหรือแรมสิบสี่ค่ำต้องเข้าประชุมทำอุโบสถสังฆกรรม
- 9) ถึงปีใหม่ (เดือนห้า วันสงกรานต์) นำทายก ทายิกา เอาน้ำสรงพระพุทธรูปและมหาธาตุเจดีย์
- 10) ถึงศักราชใหม่ พระเจ้าแผ่นดินไหว้พระ ให้สรงน้ำในพระราชนิเวศน์
- 11) เมื่อมีชาวบ้านเกิดศรัทธานิมนต์ไปกระทำการใด ๆ ที่ไม่ผิดหวังพระวินัยก็ให้นิมนต์
- 12) เป็นสมณะให้ร่วมแรงร่วมใจกันสร้างวัดวาอาราม พระมหาธาตุเจดีย์
- 13) ให้รับสิ่งของที่ทายก ทายิกานำมาถวายทาน
- 14) เมื่อพระเจ้าแผ่นดินหรือเสนาข้าราชการมีศรัทธา นิมนต์ไปประชุมกันในพระอุโบสถแห่งใด ๆ ในวันเพ็ญเดือนสิบเอ็ดต้องไปอย่าขาดขึ้น

คองสิบสี่สำหรับผู้นำ

- 1) แต่งตั้งผู้ซื้อสัตย์สุจริต รู้จักราชการ บ้านเมือง ไม่ข่มเหงไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน
- 2) หมั่นประชุมเสนามนตรี ให้ข้าศึกเกรงกลัว บ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง ประชาชนเป็นสุข
- 3) ตั้งมั่นในทศพิธราชธรรม
- 4) ถึงปีใหม่นิมนต์ภิกษุมาเจริญพุทธมนต์ สวดมงคลสูตรและสรงน้ำพระภิกษุ
- 5) ถึงวันปีใหม่ให้เสนาอำมาตย์นำเครื่องบรรณาการ น้ำอบ น้ำหอม มุรธาภิเษก

พระเจ้าแผ่นดิน

- 6) ถึงเดือนหกนิมนต์ พระภิกษุสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ถือน้ำพิพัฒน์สัตยาต่อพระเจ้า

แผ่นดิน

- 7) ถึงเดือนเจ็ด เลี้ยงท้าวมหะลักข์ หลัการเมือง บูชาท้าวจตุโลกบาลเทวดาทั้งสี่
- 8) ถึงเดือนแปด นิมนต์พระภิกษุสงฆ์ทำพิธีชำระ และเบิกบ้านเมือง สวดมงคลสูตร 7 คัน

โปรยกรวดทรายรอบเมือง ตอกหลักบ้านเมืองให้แน่น

- 9) ถึงเดือนเก้า ประกาศให้ประชาชนทำบุญข้าวประดับดิน อุทิศส่วนกุศลแก่ญาติพี่น้องผู้

ล่วงลับ

- 10) วันเพ็ญเดือนสิบ ประกาศให้ประชาชนทำบุญข้าวสาก จัดสลากภัตต์ถวายแด่พระภิกษุสงฆ์

แก่ญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ

- 11) วันเพ็ญเดือนสิบเอ็ด ทำบุญออกพรรษา ให้สงฆ์ปวารณานันัสการและมุรธาภิเษก

พระธาตุหลวง พระธาตุภูจอมศรี และประกาศให้ประชาชนไหลเรือไฟเพื่อบูชาพญานาค

- 12) เดือนสิบสองให้ไพร่ฟ้าแผ่นดินรวมกันที่พระลานหลวงแห่เจ้าชีวิตไปแข่งเรือถึงวันเพ็ญ

พร้อมด้วยเสนาอำมาตย์ นิมนต์ และภิกษุ 5 รูป นมัสการพระธาตุหลวงพร้อมเครื่องสักการะ

- 13) ถึงเดือนสิบสอง ทำบุญกฐิน ถวายผ้ากฐินตามวัดต่าง ๆ

- 14) ให้มีสมบัติอันประเสริฐ คุณเมืองทั้ง 14 อย่างอันได้แก่ อำมาตย์ ข้าราชการบริพาร ประชาชน

พลเมือง ตลอดจนเทวดา อารักษ์เพื่อค้ำจุนบ้านเมือง

คองสิบสี่สำหรับประชาชน

- 1) เดือนหกขนทรายเข้าวัด ก่อพระเจดีย์ทรายทุกปี
- 2) เดือนหกหน้าใหม่ เกณฑ์คนสาบานตนทำความซื่อสัตย์ต่อกันทุกคน
- 3) ถึงฤดูทำนา คราด หว่าน ปัก ดำ ให้เลี้ยงตาแฮก ตามกาลประเพณี

4) สิ้นเดือนเก่าทำบุญข้าวประดับดินเพ็ญเดือนสิบทำบุญข้าวสาก อุทิศส่วนกุศลให้ญาติพี่น้อง
ผู้ล่วงลับ

5) เดือนสิบสองให้พิจารณาทำบุญกฐินทุกปี

6) พากันทำบุญพระเวฬุ พิงเทศน์พระเวฬุทุกปี

7) พากันเลี้ยงพ่อ แม่ที่แก่เฒ่า เลี้ยงตอบแทนคุณที่เลี้ยงเราเป็นวัตรปฏิบัติไม่ขาด

8) ปฏิบัติเรือนชานบ้านช่อง เลี้ยงดูสั่งสอน บุตรธิดา ตลอดจนมอบ มรดกและหาคุ้มครองเมื่อ
ถึงเวลาอันควร

9) เป็นเข่าดูถูกลูกเมีย เสียดสีพ่อตาแม่ยาย

10) รู้จักทำบุญให้ทาน รักษาศีล ไม่พูดผิดหลอกลวง

11) เป็นพ่อบ้านให้มีพรหมวิหาร สี่ คือ เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา

12) พระมหากษัตริย์ต้องรักษาทศพิธราชธรรม

13) พ่อตา แม่ยาย ได้ลูกเขยมาสมสู่ให้สำรวจมาจา อย่าด่าโกรธา เชื่อฟังศรัทธาอันไม่ตี

14) ถ้าเอามัดข้าวมารวมกองในลานทำเป็นลอมแล้ว ให้พากันปลงข้าวหมกไข่ ทำตาเหลว
แล้วจึงพากันเคาะฟาด

3.3 สรรภัญญะ ฮีตสิบสอง

สรภัญญะ หมายถึง ทำนองสำหรับสวดคำที่เป็นฉันท ทำนองขับร้องทำนองหนึ่ง สรรภัญญะ
ในภาคอีสานไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเริ่มขึ้นเมื่อใด แต่มีการสันนิษฐานว่าน่าจะมาจากภาคกลางเนื่องจาก
ลักษณะของฉันทลักษณ์เป็นฉันทหรือกาพย์ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ (2560) การสวด
สรภัญญะนี้ ภาษาถิ่นอีสานเรียกว่า ฮ้องสรภัญญะ สรรภัญญะ เป็นการสวดมนต์ในทำนองสังโยค คือ
การสวดเป็นจังหวะหยุดตามรูปประโยคฉันทลักษณ์บทสวดจะมีลักษณะเป็นฉันทหรือกาพย์ก็ได้
แต่ที่นิยมกันมากคือ กาพย์ยานีสำหรับเนื้อหาจะเกี่ยวข้องกับศาสนา บาปบุญคุณโทษ นิทานชาดก

ลักษณะการร้องสรภัญญะนั้นนอกจากจะมีปรากฏในภาคอีสานแล้วในภาคใต้ หรือภาคเหนือ
ภาคกลาง อาจเรียกชื่อการสวดต่างกันและมีสำเนียงที่แตกต่างกันไป แต่เนื้อหาในการร้องหรือ
การสวดนี้มักแฝงด้วยแง่คิดศีลธรรมเหมือนกัน ในการร้องสรภัญญะในภาคอีสานยังปรากฏบทร้อง
เกี่ยวกับฮีตสิบสอง ดังนี้

บัดนี้ขอบรรยาย	ขยายความตามตำนาน
แผ่นดินถิ่นอีสาน	แต่ก่อนกาลนานพันปี
ชาวบ้านล้วนจดจำ	วัฒนธรรมประเพณี
ฮีตสิบสองครองสิบสี่	เป็นของดีมีให้เห็น
ขอกล่าวเล่าทำนอง	ฮีตสิบสองอันจำเป็น
อดีตมิให้เห็น	ถึงเดือนอ้ายบุญเข้ากรรม
ภิกษุปริวาส	ปฏิบัติวัตรประจำ
ฝึกจิตให้น้อมนำ	ในพระธรรมองค์สัมมา
เดือนยี่ถิ่นอีสาน	บุญคุณลานไผ่เวลา
เอาหัวท้าวพารา	กำหนดมาเป็นประจำ
เดือนสามบุญข้าวจี	ประเพณีระบือนาม
เดือนสี่บุญติดตาม	นามเรียกขานบุญผะเหวด
เดือนห้าสุขสำราญ	บุญสงกรานต์ทั่วประเทศ
เล่นน้ำนั้นเป็นเหตุ	ต่างก่อเกศเจดีย์ทราย
เดือนหกฝนตกไม่ดี	บุญเดือนนี้บุญบังไฟ
บูชาองค์เทพไท่	ขอทรงได้ประทานมา
เดือนเจ็ดบุญชำระ	นิมนต์พระลงคาถา
ซึ่งน้ำพระพุทธา	ชำระบ้านให้ร่มเย็น
เดือนแปดฝนตกพลัน	อัศจรรย์ไม่ทุกข์เข็ญ
ภิกษุท่านจำเป็น	ไม่ช้อนเร้นในราตรี
เป็นบุญเข้าพรรษา	ชาวประชาทุกถิ่นที่
จำศีลมุ่งความดี	พรรษานี้เรียนรู้ธรรม
แห่เทียนเข้าพรรษา	ตระการตาสง่างาม
ประเพณีมีค่าล้ำ	ประพุดตายเป็นอาภิน
ผ่านพ้นถึงเดือนเก้า	เป็นบุญข้าวประดับดิน
ชาวบ้านทุกฐานถิ่น	ต่างยินดีในบุญทาน
เดือนสิบบุญข้าวสาก	อ้อยพลูหมากของควาหวาน

เข้าเม่าคลุกน้ำตาล	ของอีสานที่จำมา
เดือนสิบเอ็ดไหลเรือไฟ	เป็นบุญไชร้ออกพรรษา
แข่งเรือในธารา	ปราสาทผึ้งร่วมแห่ไป
เดือนสิบสองบุญกฐิน	ทุกฐานถิ่นอีสานไทย
ทุกบ้านต่างร่วมใจ	บุญสุดท้านในตำนาน
สิบสองในจาริต	เรียกว่าฮีตไทยอีสาน
ยึดหมั่นกันมานาน	ชั่วลูกหลานนับพันปี
จงช่วยอนุรักษ์	ป้องปกป้องประเพณี
ฮีตสิบสองครองสิบสี่	อีสานไทยให้เจริญเทอญ

(ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, 2564)

3.4 หมายเหตุ ฮีตสิบสอง

บุญเกิด พิมพัวร์เมธากุล (2545, น. 1) กล่าวว่า คำหมายเหตุ เป็นภาษาลาวที่คนในภาคอีสาน ซึ่งสืบเชื้อสายมาจากลาวในอาณาจักรล้านช้างใช้พูดจากัน เพื่อแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้พูด นอกจากนี้ บุญเกิด พิมพัวร์เมธากุล (2545, น. 2) ยังได้กล่าวถึงลักษณะของคำหมายเหตุไว้ดังนี้

- 1) มีลักษณะคล้องจองกันในเชิงสัมผัสพยางค์แล้วขึ้นหุ ซึ่งอาจเป็นร้อยแก้ว หรือกาพย์กลอนก็ได้
- 2) มีความหมายลึกซึ้ง ซึ่งผู้ฟังผู้อ่านต้องใช้ปัญญาหยั่งรู้ จึงจะเข้าใจความหมายตามตัวอักษร และความหมายแฝงเร้นในข้อความหรือถ้อยคำนั้น ๆ
- 3) เป็นหม่อมคำที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตและปรัชญาในการดำรงชีวิต
- 4) เป็นหม่อมคำที่แสดงออกในเชิงการมีไหวพริบปฏิภาณของผู้พูด

การจะแต่งหมายเหตุได้ดีนั้นจะเห็นได้ว่าผู้แต่งต้องมีภูมิรู้ด้านภาษา และยังต้องมีความรู้ในเรื่องหรือเนื้อหาที่ต้องการนำมาแต่งเป็นหมายเหตุ หมายเหตุแต่งขึ้นเพื่อใช้ในหลายโอกาสที่แตกต่างด้วยกัน เช่น หมายเหตุเกี่ยว คือเป็นหมายเหตุยกย่องเกี่ยวกับหนุ่มสาว หมายเหตุ ทั่วไป เป็นหมายเหตุที่เป็นเรื่องทั่วไปในชีวิตประจำวัน หมายเหตุคำสอนต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีหมายเหตุที่แต่งขึ้นเพื่อสะท้อนวัฒนธรรมประเพณีฮีตสิบสอง ดังนี้

พระยาบุญเดือนอ้าย

“ตฤณเดือนอ้าย	สายลมมาหนาวหนาว
เดือนนี้ตฤณหว่างช่วง	สังเวยเจ้าเพิ่นเข้ากรรม
เฮามาพากันค้า	ทำบุญตักบาตร
ปรีวาสช่อยอยู่	ชูคำศาสนา”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายความว่า ถึงเดือนอ้ายเข้าสู่ช่วงฤดูหนาว เดือนนี้พระสงฆ์เข้ากรรม พวกเราทำบุญตักบาตร ช่วยกันค้าศาสนา

พระยาบุญเดือนยี่

“ฮอดเดือนสองอย่าช้า	ข้าวใหม่ปลามัน
ให้เฮามาโฮมกัน	แต่งบุญประทายข้าว
เชิญเจ้ามาโฮมเต้า	อย่าพากันชี้ถี้
บุญคุณลานตั้งแต่กั	พากัน ให้ฮักษา”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายความว่า เดือนสองอย่าได้ช้า ข้าวใหม่ปลามันของพวกเราเอามารวมกัน ทำบุญประทายข้าว เชิญทุกท่านมาร่วมกัน อย่าได้ตระหนี่ ทำบุญคุณลานมีมานานช่วยกันรักษา

พระยาบุญเดือนสาม

“ฮอดเดือนสามท้องฟ้า	ปลอดโปร่งสดใส
ไปทางใดเห็นแต่คนใจบุญ	ชะแซวเป็นคุ่ม
เหลียวเห็นชุมสาวน้อย	พากันปั่นข้าวก็
เอือนละส้ห้าปั่น	พอได้เข้าใส่บุญ
พ่องกะบิ๊บข้าวปั่น	ตักแต่งอาหาร
มีเทีงหวานและคาว	หนุ่มสาวมาโฮมต้อม”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง ถึงเดือนสาม ท้องฟ้าปลอดโปร่ง ไปทางไหนก็เห็นแต่คนใจบุญมากมาย ทั้งสาวน้อย
พากันทำข้าวจีบ้านละสี่ห้าปั้นเพื่อทำบุญ อีกทั้งบิณฑบาต ทำอาหาร ทั้งอาหารหวานอาหารคาว
หนุ่มสาวรวมตัวกัน

พระยาบุญเดือนสี่

“ให้คอยชมไปทางหน้า เดือนสี่มาเป็นเดือนสี่
หลังจากบุญข้าวก็ สิมิบุญพระเวสเจ้า
เฮาสีได้แต่งงาน โขงเขตบ้านย่านถิ่นดินอีสาน
สุขสำราญเหลือหลาย ม่วนยินกะเลยด้อน
ตกหวางตอนคนตั้งใจ ฟังวอนวีตอณัฎฐาชาลี
สิพรากพ่อแม่แก้ว คนสี่ให้นั่งฟัง
มีเพียงปีละครั้ง ให้เฮาช่วยกันสาน
จัดเป็นงานประเพณี ให้คนฮุ้นหลังฮู้ ”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง ให้คอยมาองไปข้างหน้าเดือนต่อไปเป็นเดือนสี่ หลังจากทำบุญข้าวจีก็จะมี
บุญพระเวส พวกเราจะได้ทำบุญ ดินแดนถิ่นอีสานสุขสำราญมากมาย ยินดีที่จะได้ฟังตอณัฎฐาชาลี
จะพรากพ่อแม่ มีเพียงปีละครั้ง ให้พวกเราช่วยกันสืบสานจัดเป็นงานประเพณีให้คนฮุ้นหลังได้รู้

พระยาเดือนห้า

“ตกฤดูเดือนห้า สายลมบ่มาผ่าน
เห็นแต่ดอกจานบานแย้ม เต็มทั่วทุ่งนา
เดือนนี้บ่ได้ช้า ปีใหม่มาถึง
ให้พากันทำบุญ ปลอ่ยปลาลงน้ำ
เต่าสิถามหาบูน คนบุญสิมาปลอ่ย
นกสิงอยง่าไม้ คอยถ้ำตั้งแต่ฝน
เดือนนี้ม่วนจั้นๆ คนกะหลั่งมาหลาย
เอาพระทรายมากอง ก่อเป็นเจดีย์ไว้”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง ถึงฤดูเดือนห้า ไม่มีสายลมผ่าน เห็นแต่ดอกจานบานแยมเต็มทั่วทุ่งนา เดือนนี้ไม่ได้
 ซ้ำปีใหม่มาถึงให้ร่วมกันทำบุญ ปล่อยปลาลงน้ำ คนทำบุญจะมาปล่อย นกบนต้นไม้รอคอยฝน เดือนนี้
 สนุกสนาน ผู้คนมากันมากมายก่อกองทรายเป็นเจดีย์

พระยาบุญเดือนหก

“ฮอดเดือนหกเสียงฟ้า	ไซบอกข่าวทางคน
มีแต่ฝนกับลม	ส่งเสียงกึกก้อง
สายตามองเห็นแล้ว	ในใจกะให้ม่วน
ส่วนว่าเชียดอีไม้	ล่ำเกี้ยวใส่ผู้สาว
เห็นปลาขาวปลาชีว	ปลานิลปลากะเตด
เล่นหยอกล้อกันเล่น	เหลือหลายเดือนนี้
เหม็ดโทษฮ้าย	บ่มีเรื่องเลิงหลง
อัครดงดวงอาทิตย์	คำลงปลายไม้
เห็นแต่สีไสนั่น	วันเพ็ญสิบห้าค่ำ
วิสาขะเลิศล้ำ	ชาวบ้านบ่อยู่เสย
ไผกะยืมเปี้ย ๆ	ลงวัดเวียนเทียน
ได้เวียนมาถึง	นพคุณคลองเค้า "

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง เดือนหกสายฟ้าแจ้งข่าวบอกผู้คน เสียงลมฝนดังกึกก้องเมื่อมองเห็นแล้วในใจนึก
 ยินดี เชียดร้องล่ำเกี้ยวสาวปลา ปลานิลเล่นหยอกล้อกันเหลือหลาย เดือนนี้ไม่มีเรื่องร้าย ดวงอาทิตย์
 คำลงขบเน้นความสดใสของวันเพ็ญสิบห้าค่ำ ชาวบ้านไม่อยู่เฉยทุกคนต่างมีความสุขเวียนเทียนได้
 มาถึง

พระยาบุญเดือนเจ็ด

“เดือนเจ็ดเผาความฮ้าย อันตรายบ่มาผ่าน
 นิมนต์พระขึ้นบ้าน เล็งเป้าเข้าสู่ธรรมบุญ
 สิวาช้อยคำ ชูส่งราศรี
 บารมีผลทาน สิโลมารเลยพัน
 ตั้งแต่คนเฮได้ เคยไดยินแต่ปางก่อน
 บุญชำระสละความเดือดร้อน เมืองบ้านสิชุ่มเย็น

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง เดือนเจ็ดทำลายความไม่ดี อัศจรรย์ไม่ให้ร้ายกราย น้อมนำธรรมะช่วยคำชู ผลบุญช่วยขับไล่มารให้พ้นไป เคยไดยินมาว่าบุญชำระความเดือดร้อนบ้านเมืองร่มเย็น

พระยาบุญเดือนแปด

“จันทร์เพ็ญแจ่ม ทอแสงใสสง่า
 เดือนแปดมาฮอดแล้ว สิวาขึ้นลิ้นหลัง
 เดือนนี้สงฆ์เพี้ยนยัง เข้าอยู่จำพรรษา
 ภาวนาอบรม ช่มใจสู่แสงเช้า
 เฮามาพากันเข้า ทำบุญพร้อมพร้า
 ถวายผ้าอาบน้ำ ให้ญาติท่านเพิ่นใช้สอย
 เดือนแปดคล้าย เห็นลมทั้งใบเสียว
 เหลียวเห็นฝูงปลาขาว เล่นมาโฮมต้อน
 กบเพิ่นนอนคอยถ้ำ ฝนลงมาสิได้ม่วน
 ลงเล่นน้ำ ส่งเสียงฮ้องชวนแซว”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง แสงจันทร์เพ็ญส่องสว่างเดือนแปดมาถึงแล้ว เดือนนี้พระสงฆ์จำพรรษา พวกเรามาทำบุญ ถวายผ้าอาบน้ำให้ท่านใช้สอย เดือนแปดฝูงปลาและกบรอคอยจะได้เล่นน้ำส่งเสียงร้องระงม

พระยาบุญเดือนเก้า

“เดือนเก้ามาฮอดแล้ว	บ้านป่าขาดอน
เห็นนกเขางอยคอน	ส่งเสียงหาซู้
เถิงฤดูเดือนเก้า	อีสานเฮาท้องถิ่น
เคยไต่ยีนประดับดิน	ทานฮอดทอดถวาย
พ้นจากมารหยาบฮ้าย	พากันอยู่เป็นสุข
โพล่ภัยทุกซออย่าผ่าน	ผายมาใกล้
มีแต่สดีไสจัน	คนจนแสนม่วน
ต่างกะชวนพี่น้อง	ลงไต้แต่งทาน”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายความว่า เดือนเก้ามาถึงแล้ว เสียงนกร้องเรียกคู่ ข้าวประดับดินทำบุญจนรอดพ้นจากมารร้าย อยู่เย็นเป็นสุขไร้โรคภัย ต่างชักชวนกันร่วมทำบุญ

พระยาบุญเดือนสิบ

“โขงเขตบ้าน	ย่านป่านาหวาย
เถิงเดือนสิบ	สิกันมันมาต้ม
พ่องกะมกอข้าว	หาเทากำลังอ่อน
พ่องกะคอนตาน้อย	ลงห้วยฮ่องนา
เดือนนี้บ่ได้ซ้ำ	พากันแต่งทานถง
ข้าวสากลงไปวัด	ให้หมู่สังเวยเจ้า
มีลาบเทาพร้อมหมกดักแด้	ของดีควักดูก็
ซุบบั๊กมีกะมาพร้อม	พรำกัน”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง ถึงเดือนสิบซุ้ดมันมาต้ม ทั้งหาเทากำลังอ่อน ลงห้วยหนอง เดือนนี้ทำบุญข้าวสากที่วัดพร้อมอาหารพื้นบ้านหลากหลาย

พระยาบุญเดือนสิบเอ็ด

“เดือนสิบเอ็ดว่านั้น	หัวลมอวยไชยหนาวสาแล้ว
ส่วนผู้สาวลีลา	ส่วนผู้ชายลีลาเกลี้ยง
ได้ยินเสียงลมต้อง	ปลายสำสาอยู่เวินๆ
หมาจอกเอนสั่งซู้	กะปุม่นเข้าฝั่งหนอง
นกแจนแวนออกฮ้อง	หาคู่ผสมพันธุ์
ควายบักเทือกมัน	ไล่ดำแต่ต่อพรว
ฝูงปลาขาวลงโสมต้อน	ผู้สาวนอนซี้ค้ำดิน
ปลาตูกบินค่อนสีแจ้ง	หันหน้าเข้าใส่หลุม
ฟังเสียงฟ้าฮ้องตุ้ม	เอนสั่งฤดูฝน
ฝูงหมู่นกลงเลาะ	ไอนาปลาซ่อน
เด็กออนซอนจันทร์ใสแจ้ง	ทอแสงใสสง่า
ออกพรรษาห่อข้าวต้ม	ลมล่อแต่หมู่ปลา
บัดนี้แล้ววัดสีเป็นกำพร้าว	บ่มีพระสิมานอน
มาออนซอนแต่ทายก	ไล่แต่จ้าวเข้ามาเลี้ยง
ได้ยินเสียงกลองโยน	วันเพ็ญสิบห้าค่ำ
พระสีลาแม่ออกค้า	ไตรมาสสี่สั่งลา

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง เดือนสิบเอ็ดลมหนาวมาแล้ว ผู้หญิงลีลา ผู้ชายลีลาเกลี้ยง ได้ยินเสียงลมเหล่าสัตว์ทั้งหลายร้องหาคู่ผสมพันธุ์ เป็นช่วงปลายฝน ออกพรรษาแล้ว

พระยาบุญเดือนสิบสอง

“เหลียวขึ้นเบิ่งท้องฟ้า	เห็นแต่ว่าวเดือนสิบสอง
ลมคะนองโชยพัด	ง่ายมกะเลยมัน
พอสุมควหาผ้า	กฐินทานมาทอด
ตลอดเดือนหนึ่งพูน	หาได้ตั้งประสงค์
หลวงปู่คงไปหาผ้า	หลวงตาดีหาน้ำค้ำ
หลวงปู่สอนนั่งฝั้นด้าย	หัวซ่ายเข้าใส่กัน
พอแต่ว่า	โลกมันเปลี่ยนเวียนวัน
ปัจจุบันโยมเลยเห็ด	แห่แหนเวียนตั้ง
ต่างกะหวังเต็มที	เอาความดีบ่ดูหมิ่น
บุญกฐินช่วยค้า	ทานทอดให้หมู่สงฆ์
ท่วมหรือแล้ง	ขาดแห่วงบ่สมบุญ
ประเพณีทำบุญ	พ่อแม่เฮาบ่เคยถิ่ม
เอาความดีเป็นลิม	สลักใจไว้คงถื
สามัคคียึดไว้	อย่าโลถิมฮึดคอง...”

(ชุมพล แนวจำปา, 2564)

หมายถึง มองบนท้องฟ้าเห็นว่าวเดือนสิบสอง ลมพัดแรงถึงเวลาที่จะหากฐินมาทอดถวาย ในอดีตพระสงฆ์จัดหา แต่ปัจจุบันญาติโยมเป็นคำทำ มีการแห่เวียนเทียน ประเพณีอย่าได้ทิ้งให้สามัคคี สืบทอดไว้

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาชนบประเพณีฮึด 12 เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้สู่ นวัตกรรมดนตรีร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องตามประเด็นดังนี้

4.1 งานวิจัยในประเทศ มีดังนี้

วีระศักดิ์ งามวงศ์รัชชัย (2554) งานวิจัยเรื่อง การประพันธ์บทเพลงโดยใช้แนวความคิดภาพ Altostereogram จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่าเป็นวิจัยเสนอผลงานสร้างสรรค์ โดยมีแนวความคิดจากการมองภาพออสโตรแกรม หรือภาพ 3 มิติแบบจุดมั่วซึ่งผู้วิจัยและตีความ และสร้างเป็นแนวคิดในการทดลองประพันธ์เพลงจำนวน 6 เพลงจากนั้นจึงวิเคราะห์ผลงานทั้ง 6 และรวบรวมเอาเทคนิคที่ได้จากการประพันธ์เพลงมาสร้างเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายชื่อ ทศนา ซึ่งมีทั้งหมด 3 ท่อนได้แก่ หลบซ่อน รางเลื่อน และปรากฏ โดยเทคนิคที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงได้แก่ เนื้อดนตรีแบบ โพลีโฟนิค แนวทำนอง แบบพอยน์ทิลิสติก ความเข้มของเสียง การควบคุมลักษณะเสียง การเคลื่อนที่และการทับซ้อน กันของอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน และเนื้อดนตรีแบบไมโครโพลีโฟนี

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และคณะ (2561) งานวิจัยเรื่อง การวิจัยดนตรีอาเซียนเพื่อการประพันธ์เพลงร่วมสมัยจากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่ามีข้อมูลด้าน เครื่องดนตรี วงดนตรี องค์ประกอบดนตรีดนตรีแบบแผน ดนตรีพื้นบ้าน และดนตรีร่วมสมัย ที่อยู่ในประเทศ อาเซียน เป็นจำนวนมาก สามารถนำมาสร้างสรรค์งานวิจัยในรูปแบบต่าง ๆ ได้อีกเป็นจำนวนมาก การสังเคราะห์ วิเคราะห์ข้อมูลทำให้สามารถสร้างการเชื่อมโยง ทางวัฒนธรรม ดนตรี เกิดการคิดค้น เทคนิคทาง การประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทาง วัฒนธรรมดนตรีประจำชาตินั้นๆที่สะท้อนถึง ประวัติศาสตร์ คติความเชื่อ ศาสนา ประเพณี วัฒนธรรม ภูมิทัศน์ และนอกจากนี้ยังเกิดการสร้าง เครือข่าย ของนักประพันธ์ เพลงอาเซียน เกิดการแลกเปลี่ยน องค์ความรู้และความร่วมมือในการสร้างสรรค์งานดนตรี

วิบูลย์ ตระกูลฮุ่น (2559) งานวิจัยเรื่องอากาศธาตุ:บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์ จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่า ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโนจำนวนทั้งสิ้น 20 เพลงแต่ละเพลง ประพันธ์ด้วยเทคนิคที่หลากหลาย โดยเทคนิคทั้งหมดเป็นเทคนิคที่ปรากฏใน ศตวรรษที่ 20 มีการนำ บันไดเสียงที่ไม่ค่อยเป็นที่นิยมนักมาใช้เป็นบันไดเสียงหลัก ในการประพันธ์เพลง เช่น บันไดเสียงออกตะโทนิค (Octatonic scale) บันไดเสียงโฮโลทอน (Whole Tone scale) โหมดมิกโซลิเดียนแฟลต 6 (Mixolydian Flat Sixth) เป็นต้น มีการใช้แนวคิดของดนตรี ในลักษณะอิมเพรสชั่น (impressions) เป็นแนวคิดในการประพันธ์ เพลง แนวคิดในการใช้กลุ่มโน้ต 2 กลุ่มได้แกโน้ตในคีย์ดำและกลุ่มโน้ตในคีย์ขาวบนเปียโน มีการใช้เทคนิคที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยน อัตราจังหวะและเครื่องหมายกำหนดจังหวะมีการใช้เทคนิคการจัดการลักษณะของจังหวะดังนี้การเพิ่ม

ค่าโน้ตเป็นการเพิ่มค่าความยาวโดยไม่คำนึงถึงอัตราจังหวะรูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ และการขยายและย่อส่วนจังหวะ มีการใช้เทคนิคการซ้ำรูปแบบของจังหวะรวม ใช้เทคนิคหลากหลายอัตราจังหวะและหลากหลายลักษณะจังหวะ มีการใช้เทคนิคของดนตรี 12 เสียง จากงานวิจัยจะพบว่ามีการใช้เทคนิค การประพันธ์ที่หลากหลายกับบทเพลงต่าง ๆ

สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักซ์ตรจากการศึกษา ผลงานวิจัยพบว่าผลงานสร้างสรรค์ได้ใช้แนวคิดทฤษฎีเรื่องความเชื่อและแนวคิดทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีการนำเอาตำนานความเชื่อ และมีการนำแนวคิดเรื่องของคำพยากรณ์ หรือการทำนาย มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง มีการใช้แนวคิดด้านการประพันธ์เพลงที่หลากหลายอีกทั้งยังมีการ นำเครื่องดนตรีมาบรรเลงให้คล้ายกับเสียงของสัตว์ เช่นนำกระบอกไม้ไผ่เคาะทุเรียนเสียงผีเห่าม้า มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะชุดกับกับ ให้เหมือนเสียงหนู กัดแทะอาหาร และยังมีการเรียนแบบเครื่องดนตรีต่างชาติ เช่นการนำกลองแขกตีเลียนแบบเสียง ตับปล้าของอินเดียในเรื่องของการผสมวงมีการใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายบางบทเพลงมีการใช้เครื่องดนตรีของจีนเช่นซอเอ้อหู กู่เจิ้ง ในการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย บางบทเพลงมีการใช้กลองทิมปานีร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ อย่างหลากหลายเป็นการตีความตามลักษณะอาภักิรยาของสัตว์ทั้ง 12 ชนิด

สรล ภาชื่น (2559) งานวิจัยเรื่อง นิทรรศการแห่งจินตนาการ จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่าผลงานสร้างสรรค์สร้างขึ้นจากแนวความคิดที่จะนำเอาดนตรีร็อคบรรเลงร่วมกับดนตรีคลาสสิกโดยมีภาพจิตรกรรมเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์โดยผู้วิจัยได้นำแรงบันดาลใจจากผลงานศิลปินร็อคตั้งแต่ยุคอดีตอย่างเช่น x japan, frank zappa, dream theater รวมทั้งนักกีตาร์ที่ได้รับการยอมรับในผลงานการบรรเลง เช่น steve vai Yngwie J.Malmsteen อิงวี มาล์มสทีน (Yngwie J.Malmsteen) นอกจากนี้ยังมีการศึกษาผลงาน The Isle of the Dead Sergei Rachmaninoff ที่ประพันธ์ขึ้นจากภาพวาด มีการวิเคราะห์และนำแนวคิดที่ ได้จากการวิเคราะห์มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกใช้อัตราจังหวะ 5/8 มาใช้ในบทประพันธ์ของตน มีการศึกษาเพลง Transfigured Night โดย Arnold Schoenberg ซึ่งผู้วิจัยนำแนวคิดที่ได้จากบทเพลงมาประยุกต์ใช้โดยการใช้ชั้นคู่เสียงกระด้างช่วงเป็นทำนองวิ่งลงเพื่อสร้างความตึงเครียดให้กับบทเพลงมีการศึกษาบทเพลง Mazeppa โดย Franz Liszt โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิด ที่ได้ในการวิเคราะห์มาใช้ในการแบ่งวรรคตอนด้วยบันไดเสียงแต่เพิ่มการ เปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อให้ร่อย ต่อของวรรคตอนมีความเด่นชัดมากขึ้นมีการศึกษาบทเพลง Modest Mussorgsky / Maurice Ravel - Pictures at

an Exhibition ผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องการใช้เสียงประสานที่ไม่ยากจนเกินไปซึ่งสนับสนุนแนวคิดของผู้วิจัยได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องการประพันธ์กลุ่ม เครื่องสาย แพนสัญลักษณ์ของการเคลื่อนไหวของต้นไม้ เมื่อโดนลมแรง ในการผสมวงดนตรี มีการนำเอาเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และกลองไฟฟ้า บรรเลงร่วมกับวง chamber orchestra การสร้างช่วงทำนอง หลักมาจากกีตาร์แต่ก็มีการนำเครื่องอื่นมาช่วย ในการประพันธ์ด้วยแนวทำนองของ บทเพลงคิดจาก หลักการขึ้นพื้นฐานเช่นการใช้บันไดเสียง โหมด ขึ้นคู่ ทริยแอดคอร์ด ปัจจัยที่สำคัญในการสร้าง ท่วงทำนองคือภาพวาดซึ่งจะเป็นตัวออกแบบสีสันเสียงและกำหนดสังคีตลักษณะผ่านการวิเคราะห์ตีความและจินตนาการ บทเพลงมีทั้งสิ้น 3 กระบวน

นิธิ จันทรชมเชย (2554) งานวิจัยเรื่อง การประยุกต์ใช้เทคนิคการประพันธ์จากเพลง The Rite of Spring ของ อิกอร์ สตราวินสกี กับสำนวนเพลงแจ๊ส ในงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย ผลการวิจัยพบว่า บทประพันธ์เดอะไรท์ออฟสปริง โดย อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) ประพันธ์ในช่วงฤดูร้อนของปี ค. ศ. 1911 ซึ่งงานประพันธ์ชิ้นนี้มีความแตกต่างจากงานประพันธ์ของคีตกวีคนอื่นในยุคเดียวกันโดยมีการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ไม่เป็นที่นิยมนำมาเล่นเป็นแนวทำนองหลักและใช้ระดับเสียงที่ผิดธรรมชาติของเครื่องดนตรีเพื่อทำให้เกิดความรู้สึกตึงเครียด เช่น การใช้ระดับเสียงสูงในการบรรเลงบาซูนแนวคิดนี้มีนักประพันธ์ เพลงแจ๊สได้นำเอามาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลงแจ๊ส (jazz) เพื่อให้เกิดสีสันใหม่ตัวอย่าง เช่นผลงานของ คริส พอตเตอร์ (Chris Potter) ในอัลบั้ม ซองฟอร์เอนิวัน (Songs for anyone, 2007) ที่นำเครื่องดนตรี เครื่องลมไม้สามชิ้น ฟลูต คลาริเน็ต บาซูน และเครื่องสายสามชิ้น ไวโอลิน วิโอล่า เชลโล มาบรรเลงบทเพลง เดอะไรท์ออฟสปริงยังมีเทคนิคการสร้างเนื้อเสียงแบบสตาดิฟเคชั่น ซึ่งก็คือการนำเอาเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกันมากมาเรียงซ้อนกันในหลาย ๆ ท่อนเพลง สำหรับแนวคิดนี้มีนักดนตรีแจ๊สอย่าง ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie) ได้นำเอาแนวคิดดังกล่าวมาประพันธ์เพลงอะไนท์อินตูนีเซีย (A night in tunisia 1942) บทเพลงเดอะไรท์ออฟสปริงยังมีการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่คือมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายครั้ง เช่น 5/8 -9/8- 5/8 - 7/8 เป็นต้น ในบทเพลงแจ๊สก็ปรากฏว่ามีการใช้ลักษณะการ เปลี่ยนอัตราจังหวะในหลายบทเพลง ตัวอย่างเช่นงานประพันธ์เพลงของฮิโรมิ อุเอฮาระ (Hiromi Uehara) ในเพลงไทมส์ดีฟเฟอเรน (Time Difference 2007) นอกจากนี้ สตราวินสกี ยังได้ใช้เทคนิคการประพันธ์ เพลงที่ผสมแนวทำนองในกุญแจเสียงที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกันอีกด้วย หรือที่เรียกว่า โพลีโทนาลิตี ตัวอย่างเช่นการผสมคอร์ด Eb7

และคอร์ด E ในเวลาเดียวกัน ทำให้เกิดสัมเสียงที่มี 2 กุญแจเสียงเกิด ขึ้นในบทเพลง ซึ่งเทคนิคดังกล่าวยังเป็นสิ่งที่พบได้ในโครงสร้าง การจัดวางคอร์ดในการด้นสด (improvisation) ของดนตรีแจ๊ส อยู่บ่อยครั้ง ดังตัวอย่างการด้นสดของริก มาร์กิตซา (Rick Margitza) แจ๊สในเพลงนิคาส์ ดรีม (Nica's Dream) บทเพลงเดอะไรท์ออฟสปริงยังมีการใช้เทคนิคออสตินาโต คือการนำแนวทำนองซ้ำ ๆ ยืนพื้น มาเป็นหลักในการประพันธ์เพลงโดยเป็นการสร้างแนวเบสให้บรรเลงซ้ำไปซ้ำมาโดยใช้คอร์ดเพียงไม่กี่คอร์ดหรือบางครั้งใช้เพียงข้อเดียว ดังตัวอย่างเพลง คามิเลียน (Chameleon) ของ เฮอริบี แฮนคอก (Herbie Hancock)

วานิช โปตะวนิช (2558) งานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุซงูนิพนธ์: เทวะ สวิทสำหรับวง ออร์เคสตรา จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่า แนวคิดในการประพันธ์มาจากความเชื่อเรื่องเทพเจ้าของ คนไทย ได้แก่ พระศิวะ พระอุมาเทวี พระพิฆเนศ พระอาทิตย์ และพระจันทร์ กลายเป็นเพลงที่ ประกอบด้วย 5 ท่อน บรรเลงโดยออร์เคสตราและยังมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันออกเพื่อสร้างสีสัน และให้สอดคล้องไปกับเทพเจ้าที่เป็นที่นับถือกันสำหรับชาวตะวันออก มีการใช้เทคนิคการประพันธ์ เพลงร่วมสมัย เช่น การแปลงทำนอง ไชคลิก เทคนิค นอกจากนี้ยังมีการสร้างทำนองจากตัวอักษรที่ใช้ สะกดคำของเทพแต่ละองค์ มีการใช้ การย่อ การขยาย การพลิกกลับ การย้อนกลับ เป็นแนวคิดใน การพัฒนาทำนอง

دنخهژو ویسیجر (2561) งานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุซงูนิพนธ์ : บทประพันธ์เพลง อีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่า เกิดจากแรงบันดาลใจจากดนตรี สมัยนิยมและดนตรีพื้นบ้านอีสานมีการประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ทั้งสิ้น 8 ได้แก่ อาณา ปานสติ สาโท ลาวสวดมนต์ เชียงใหม่ พิณ ตื่น แว่วและชาวเวียด โดยมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการ ประพันธ์ มีการตั้งสายในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ตั้งในรูปแบบ DADGAD ในเพลงสาโท มีการใช้ลักษณะ ของเครื่องดนตรีอีสานเป็นแนวคิดในการประพันธ์เช่นการใช้เสียงโดรนคล้ายการเล่นพิณ และมีการ พัฒนาทำนองด้วยแนวคิดจากการบรรเลงแบบโปงลางเป็นโน้ตคู่ 3, 5 และ 7 มีแนวคิดทำนองมาจาก ปลายหรือแนวทำนองของอีสาน เช่น ทางยาว ทางสั้น

ศุภชัย สุริยบุตร (2557) งานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุซงูนิพนธ์ : สายลมในมิติสุนทรีญาณ จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่า ในการประพันธ์เพลงได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดชุดสายลมในมิติ สุนทรีญาณ โดยเป็นการนำเอาสุนทรีศาสตร์และบทกวีมาสร้างงานประพันธ์โดยใช้เครื่องดนตรี อีสานและดนตรีตะวันตกบรรเลงในลักษณะของวงออร์เคสตรา บทประพันธ์มีด้วยกัน 3 ท่อน มีการใช้

บันไดเสียงเพนทาโทนิกร่วมกับโหมด อีกทั้งมีการใช้การผสมเสียงแบบผสมผสาน มีการใช้คอร์ดตามโครงสร้างโมทีฟ การใช้คอร์ดเรียงคู่ 4 และ 5 ใช้โพลีโฟนี การเลียนและการซ้ำทำนอง การขยาย การย่อส่วนจังหวะ การใช้จังหวะขัด การซ้อนแนวท่อนอง การกระชั้นทำนอง การพัฒนาทำนองย่อย การแปรทำนอง การสร้างแนวทำนองรอง โน้ตเสียงค้ำ การสร้างชั้นคู่เพอร์เฟคชันน เป็นต้น

ธีรรัช เลหาหิระพานิช (2562) งานวิจัยเรื่อง บทประพันธ์เพลงดุซนินพนธ์ : นวนิยาย “เพชรพระอุมา” สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอนมเบิล จากการศึกษาผลงานวิจัยพบว่า เป็นการประพันธ์ดนตรีสำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอนมเบิล โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากนวนิยายเรื่อง “เพชรพระอุมา” ผ่านการตีความของผู้ประพันธ์โดยยึดโยงสัมพันธ์กับเนื้อหาในนวนิยาย ประกอบไปด้วย 6 บท ได้แก่ 1) ไพรมหากาฬ 2) ดวงไฟสีแดงในดงมรณะ 3) กฤติยามนตร์แห่งมหาคัมภีร์มายาวิณ 4) อาถรรพ์ปราสาทพันธุมวดี 5) นิลกาญจน์: หุบเขาแห่งความสงบ 6 เส้นทางสู่มรกตนคร โดยใช้เทคนิคและแนวคิดในการประพันธ์ได้แก่ แนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส แนวคิดกระแสดนตรีสิบสองเสียง แนวคิดการซ้ำทำนองและการซ้อนทำนอง การใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร เทคนิคออสตินาโต เทคนิคโพลิคอร์ด และเทคนิคคอนทราแฟกท์ เป็นต้น

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการการสร้างกรอบแนวคิดและการออกแบบกระบวนการสร้างสรรค์ในงานวิจัยสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮิตสิบสอง

4.2 งานวิจัยต่างประเทศ มีดังนี้

Morishita, Chikako (โมริชิตะ, จิคาโกะ) (2019) ทำวิจัยเรื่อง Composing “Narrative Dissolution”: Framing Subjectivity in Music Composition (การแต่งเพลง “การสลายตัวของเรื่องเล่า” : การกำหนดกรอบความเป็นตัวตนในการประพันธ์เพลง) เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการแต่งเพลงโดยมีการวางกรอบความคิด การแต่งเพลง 'Narrative Dissolution' มีการกำหนดกรอบความคิดในการเรียบเรียงดนตรีและสุนทรียภาพของผู้ประพันธ์เพื่อพัฒนาภาษาทางดนตรีโดยที่นักแสดงและผู้ชมมีส่วนร่วมสำคัญในการเรียบเรียง มีการใช้แนวความคิดเรื่องของความเจ็บ ความสัมพันธ์ของการกำหนด - ความไม่แน่นอน เชิงพื้นที่และเวลา มีการใช้สภาวะที่ขัดแย้งกัน เช่น ความเจ็บของเสียง และองค์ประกอบของความไม่แน่นอนเพื่อขยายแนวคิดของการมีอยู่ และการขาดหายไปกลายเป็นโพลีโฟนีที่ซับซ้อนมากขึ้น และยังอธิบายถึงการแสดงละครของนักแสดงวิธีการใช้ร่างกาย และการเปล่งเสียง

Pocknee, David Antony (พ็อคนี, เดวิด แอนโทนี) (2017) ทำวิจัยเรื่อง How to Compose a PhD Thesis in Music Composition (วิธีการประพันธ์ในวิทยานิพนธ์ปริญญาเอก) เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์การแต่งเพลงในระดับปริญญาเอก โดยใช้หลักการเขียนเรียงความ การอธิบายกระบวนการ และอธิบายถึงการเริ่มฝึกหัดแต่งเพลง มีการใช้แนวคิดเกี่ยวกับหลักการทางญาณวิทยาพื้นฐานของการวิจัยระดับปริญญาเอก โดยใช้แนวคิดของ John Cage และแนวคิดเรื่องการแบ่งแยกคู่ของ Arthur Koestler มีการขยายแนวคิดของ James Tenney เพื่อสร้างรูปแบบใหม่ของดนตรีตามหลักการที่สมบูรณ์

Sherouse, Braxton (เชอรูส, แบร์กซ์ตัน) (2019) ทำวิจัยเรื่อง navigating an intertwinularity: computational ambivalence in experimental music practice (แนวทางระหว่างคู่: ความสับสนในการคำนวณในการทดลองฝึกดนตรี) เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการเสนอแนวคิดในดนตรีเชิงทดลอง โดยกำหนดไว้ 3 แบบ ได้แก่ ดนตรีทดลอง การคำนวณทางดนตรีและการคำนวณเชิงวัฒนธรรม มีการใช้คอมพิวเตอร์เป็นส่วนสำคัญในการคำนวณ และสร้างผลงานเป็นการพัฒนาเพลงและซอฟต์แวร์ให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน

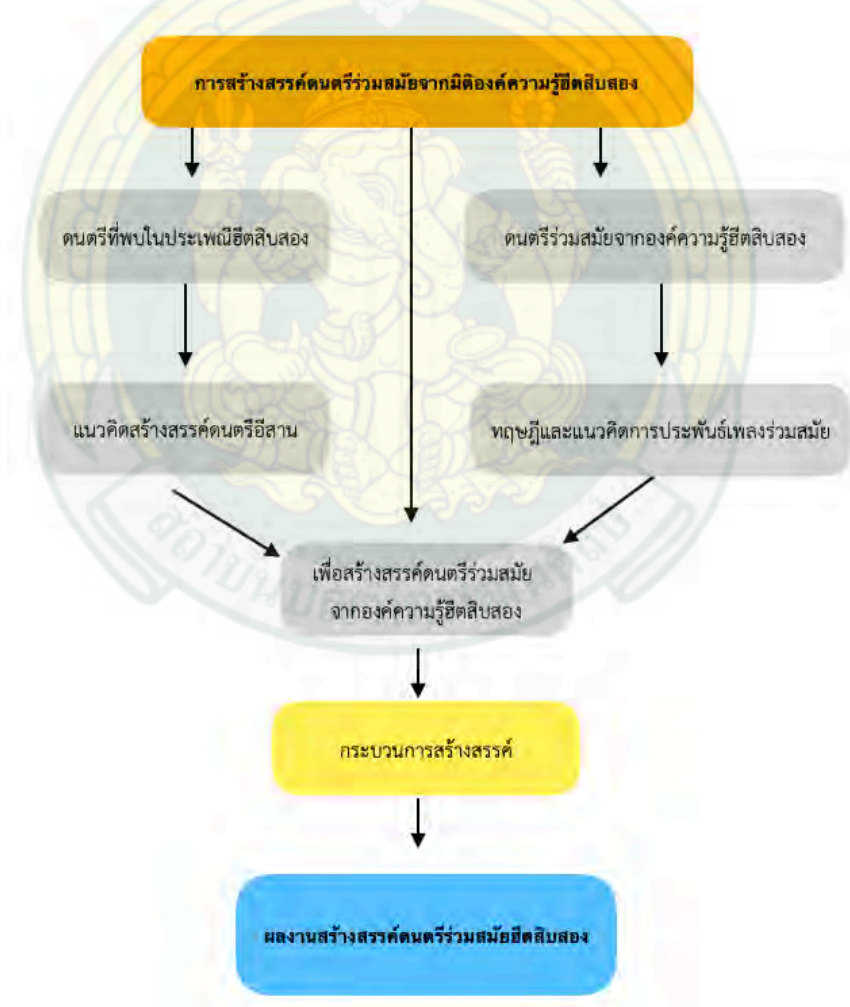
Smith, Eleanor Katie (สมิธ, เอเลนอร์ เคธี) (2021) ทำวิจัยเรื่อง Music, Madness & Memory: Victorian Constructions of Madness & Musical Horror Tropes in Contemporary Film & Television (ดนตรี ความบ้าคลั่ง และความทรงจำ: การสร้างความบ้าคลั่งและดนตรีแนวสยองขวัญในยุควิกตอเรียในภาพยนตร์และโทรทัศน์ร่วมสมัย) เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการสร้างดนตรีในภาพยนตร์และโทรทัศน์แนวสยองขวัญในยุควิกตอเรียที่มีความบ้าคลั่ง มีการศึกษาหน้าที่ของดนตรีและสื่อในการสร้างทัศนคติ มีการใช้แนวความคิดleitmotifs, vocality, noise as sound, silence ผสมผสานกับกระบวนการทางอิเล็กทรอนิกส์เพื่อเน้นสภาพจิตใจของตัวละคร และทำให้เกิดความสยดสยอง ความกลัวให้แก่ผู้ชม และยกระดับภาพลักษณ์ ภาพและเสียงอ้างอิงถึงแนวคิดโบราณเกี่ยวกับความเจ็บป่วยทางจิตย้อนหลังไปถึงสมัยวิกตอเรีย งานวิจัยนี้วิเคราะห์หนังเรื่อง A Cure for Wellness (2018); American Horror Story: Asylum (2012); Chicago (2002); Coraline (2009); Dexter (2006); Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (2019); Hide & Seek (2004); Shutter Island (2010) and The Girl on the Train (2017). โดยแสดงให้เห็นว่าเสียงประกอบมีอิทธิพลต่อผู้ชมและผู้อ่านตามที่กำหนดโดยแนวคิดของ Victorian Madness

Winterson, Jessica S. (วินเทอร์สัน, เจสสิก้า เอส) (2018) ทำวิจัยเรื่อง Popular Music and Politics: In, Against and Beyond Identity (ดนตรียอดนิยมและการเมือง: ต่อต้านและมากกว่าอัตลักษณ์) เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมและการเมืองในการต่อต้าน การวิจัยได้

กำหนดรูปแบบทฤษฎีสำหรับดนตรีวิทยาต่อต้านทุนนิยมอย่างชัดเจน มีการเน้นย้ำประเด็นสำคัญในช่วงทศวรรษ 1960 ถึง 1990 โดยผสมผสานดนตรีวิทยาและลัทธิมาร์กซิสต์อิสระเพื่อโต้แย้งว่าดนตรีทำหน้าที่ทางการเมืองในการที่จะเปลี่ยนจิตสำนึกและการยอมรับในความคิดและความรู้สึก งานวิจัยได้พัฒนามุมมองเกี่ยวกับ “ดนตรีสมัยนิยมและการเมือง” ที่สามารถอธิบายการต่อต้านทุนนิยมในอดีตได้แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านเกิดขึ้นได้อย่างไร ดนตรีที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ช่วยเสริมพลังให้ผู้คนถูกนำมาใช้ในการต่อต้านทางการเมือง

จากการศึกษางานวิจัยต่างประเทศที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการการสร้ากรอบแนวคิดในงานวิจัยสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮิปฮอป

5. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 4 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้อีสานสอง



ภาพที่ 5 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้อีสานสอง

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้องค์ความรู้จากฮิตสิบสอง ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยทำการศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม บทเพลง ตำราสิ่งพิมพ์ งานวิจัย อินเทอร์เน็ต และเก็บข้อมูลโดยการ สัมภาษณ์ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. บุคคลผู้ให้ข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล
5. การสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้ฮิตสิบสอง
6. การนำเสนอข้อมูลประเพณีฮิตสิบสอง

1. บุคคลผู้ให้ข้อมูล

ผู้วิจัยกำหนดบุคคลผู้ให้ข้อมูลแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้นำทางการ และกลุ่มบุคคลทั่วไป

1.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) โดยใช้วิธีการเลือกโดยกำหนดคุณสมบัติเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน และวัฒนธรรมอีสาน ประกอบด้วย

1.1.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำสาขาดนตรีไทย และดนตรีตะวันตก มหาวิทยาลัยมหิดล ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน

1.1.2 รองศาสตราจารย์ ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง อาจารย์ประจำภาควิชาวัฒนธรรม และการออกแบบ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญวัฒนธรรมอีสาน

1.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Information) ใช้วิธีการเลือกโดยกำหนดคุณสมบัติของบุคคล ผู้ให้ข้อมูลดังนี้ 1) เป็นผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมอีสาน 2) เป็นนักร้อง นักดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยเป็นที่รู้จัก และยอมรับในสังคมหรือในชุมชน ประกอบด้วย

1.2.1 นายนรชน โทบุตรดี ผู้นำด้านพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญ จังหวัดมหาสารคาม

1.2.2 นายสุริยันต์ ยอดอ่อน มือพิณ และหัวหน้าวงกลองยาวประยุกต์ จังหวัดร้อยเอ็ด

1.2.3 อาจารย์อาทิตย์ คำหงส์ศา อาจารย์ประจำสาขาดนตรีพื้นบ้าน มหาวิทยาลัย มหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญด้านพิณ และหมอลำ

1.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ใช้วิธีการเลือกแบบสุ่มโดยบังเอิญหรือแบบ สะดวก (Accidental or Convenience Sampling) โดยเลือกตามผู้ที่อยู่ในพื้นที่เก็บข้อมูลในงานบุญ ฮีตสิบสอง ประกอบด้วย

1.3.1 ผู้ที่เกี่ยวข้องด้านการจัดงานบุญตามประเพณีฮีตสิบสองในหมู่บ้านนาโพธิ์ อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น จำนวน 5 คน

1.3.2 ประชาชนทั่วไปที่เข้าร่วมประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 3 คน

1.3.3 ประชาชนทั่วไปที่เข้าร่วมประเพณีบุญบั้งไฟ จังหวัดยโสธร จำนวน 3 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้รูปแบบของการวิจัยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจาก เอกสารที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาต้องมีความเหมาะสมกับ เนื้อหาของการวิจัย โดยใช้เครื่องมือ แนวทางการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) เป็น แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) และแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างเพื่อใช้ สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมฮีตสิบสอง นักร้องนักดนตรี รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

มีการเก็บข้อมูล 3 ส่วนด้วยกัน คือ 1) ข้อมูลด้านวิถีปฏิบัติฮีตสิบสอง จากอดีต จนถึงปัจจุบัน 2) ดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง 3) ข้อมูลด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยโดยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

3.1 ข้อมูลด้านวิถีปฏิบัติฮีตสิบสอง

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมอีสาน รวมถึงศึกษาจากเอกสารสื่อต่าง ๆ แหล่งข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์และอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.2 ดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์นักดนตรีและบุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเพณีฮีตสิบสองเข้าร่วมสังเกตการณ์ในประเพณีฮีตสิบสองรวมถึงศึกษาจากเอกสารสื่อต่าง ๆ แหล่งข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์และแหล่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.3 ข้อมูลด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย

ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลโดยศึกษาจากเอกสารต่าง ๆ แหล่งข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์และอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

4. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยทำการตรวจสอบแบบสามเส้าโดยผู้เชี่ยวชาญมีรายละเอียดดังนี้

4.1.1 การตรวจสอบข้อมูลด้านวิถีปฏิบัติฮีตสิบสอง จากอดีตจนถึงปัจจุบัน ในด้านข้อมูลจากการสัมภาษณ์และข้อมูลที่รวบรวมจากเอกสารและสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1.2 การตรวจสอบข้อมูลด้านดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าทั้งได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และข้อมูลที่รวบรวมจากเอกสารและสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1.3 การตรวจสอบข้อมูลด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าจากข้อมูลที่ได้จากเอกสารและสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

เมื่อได้ตรวจสอบข้อมูลตามวิธีดังกล่าวแล้วจึงนำข้อมูลทั้งหมดเข้าสู่กระบวนการในการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยต่อไป

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ดังนี้

4.2.1 ศึกษาชนบธรรมเนียมประเพณีฮีตสิบสองจากอดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โครงสร้างบทบาทหน้าที่และการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

4.2.2 ศึกษาดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง รวมถึงบทร้อง และทำนองเพลง

4.2.3 ศึกษาการสร้างนวัตกรรมดนตรีร่วมสมัย โดยเป็นการนำเอาองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ประเพณีวัฒนธรรมฮีตสิบสอง กับลักษณะของดนตรีที่เกิดขึ้นในประเพณี รวมถึงจินตนาการของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ร่วมสมัย

5. การสร้างสรรค์บทเพลงจากองค์ความรู้ฮีตสิบสอง

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่จากการวิเคราะห์ข้อมูลมากำหนดขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทเพลงจากดังนี้

5.1 ประพันธ์เพลง โดยนำองค์ความรู้ฮีตสิบสองมาใช้กับแนวคิดทฤษฎีดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประยุกต์กับแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย

5.2 บันทึกเสียงเพลงตัวอย่าง (Demo)

5.3 จัดทำสกอาร์เพลง

5.4 ปรับปรุงตามคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ

5.5 นำบทประพันธ์มาฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรี

5.6 ชัดเกลาและปรับปรุงให้เหมาะกับการบรรเลง

5.7 สร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย

5.8 นำเสนอผลงานการสร้างสรรค

นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วยวงดนตรีร่วมสมัย โดยใช้เครื่องดนตรีทั้งของตะวันตกและเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาผลรวมข้อมูล โดยสรุปผลการวิเคราะห์เป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ นำเสนอการเขียนข้อมูลแยกวิเคราะห์แบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม ตามระเบียบการจัดทำวิทยานิพนธ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยนำเสนอรายงานวิทยานิพนธ์เป็น 6 บท ได้แก่

บทที่ 1 บทนำ

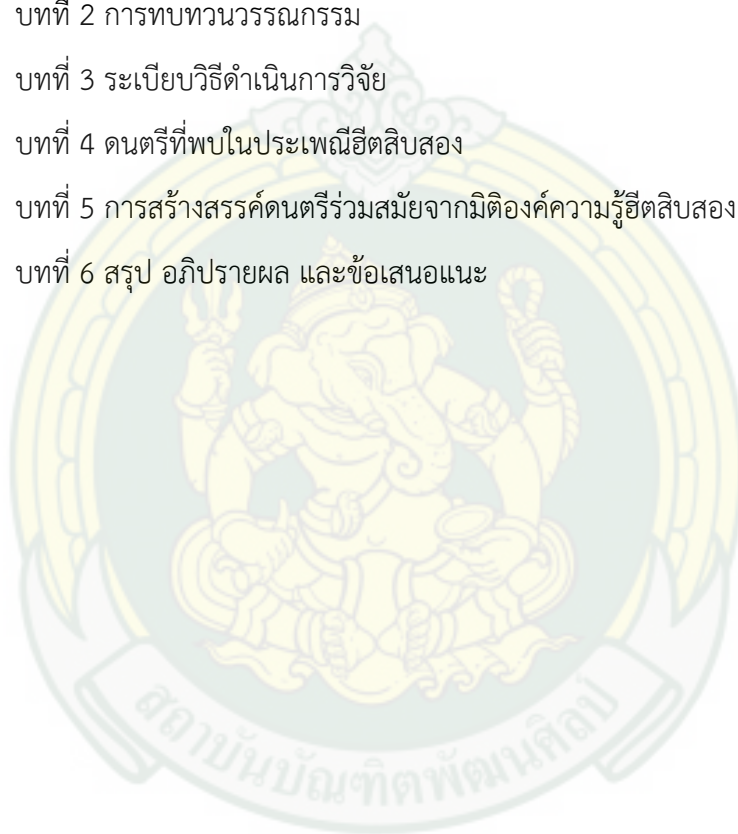
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม

บทที่ 3 ระเบียบวิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 คนตรีที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง

บทที่ 5 การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮีตสิบสอง

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ



บทที่ 4

ดนตรีที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง

ฮีตสิบสองเป็นประเพณีที่ชาวอีสานปฏิบัติสืบทอดกันมายาวนาน และดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งของการจัดงานบุญประเพณี กิจกรรมต่าง ๆ มักจะมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ บางกิจกรรมเป็นเพียงส่วนประกอบเล็ก ๆ แต่บางกิจกรรมดนตรีเป็นส่วนสำคัญ ในประเพณีฮีตสิบสองดนตรีที่เป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรม เช่น ในงานบุญผะเหวดมักจะมีขบวนแห่กลองยาว งานบุญบั้งไฟมีการแข่งบั้งไฟ งานบุญสงกรานต์ก็มีการแห่สงกรานต์ เป็นต้น แต่ในงานบุญบางเดือนไม่ได้ใช้ดนตรีเป็นส่วนประกอบในพิธีกรรม มีเพียงการฆ้อง ตีกลอง ตามความเชื่อโบราณ เช่น การ ตีฆ้องในพิธีบุญกุ่มข้าวใหญ่ หรือ บุญข้าฮะ เป็นต้น

1. เดือนอ้าย บุญเข้ากรรม

บุญเข้ากรรมเป็นพิธีกรรมที่พระภิกษุหาทางออกจากอาบัติ บางแห่งเรียกว่า “ปริวาสกรรม” โดยพระภิกษุที่ผิดอาบัติจะทำการอยู่กรรมรักษาศีล ชาวบ้านมีความเชื่อว่าถ้ามาร่วมทำบุญก็จะได้บุญกุศลมากมาย ดังนั้นแม้การเข้ากรรมจะเป็นกิจของสงฆ์แต่ชาวบ้านก็มีส่วนร่วมในบุญนี้ด้วย ในประเพณีนี้ไม่ปรากฏการบรรเลงดนตรีในงานบุญ แต่เนื่องจากเป็นบุญที่เกี่ยวข้องกับพระ ดังนั้นเสียงที่เกิดขึ้นจึงเกี่ยวข้องกับวัด เช่น กลองเพล ระฆัง โปง เป็นต้น

1.1 กลองเพล

กลองเพลเป็นกลองขนาดใหญ่ซึ่งด้วยหนังวัว หรือหนังควาย การตีจะใช้ไม้ตีที่ตรงหัวไม้ตีจะพันด้วยผ้าโดยส่วนใหญ่มักจะเป็นเศษผ้าจีวรของพระมาพันตรงหัวไม้ตี ลักษณะการตีกลองเพล และ ระฆัง การตีกลอง หรือระฆัง ระฆัง ก็เป็นเหมือนการส่งสัญญาณให้ชาวบ้านได้รู้ เช่น การตี กลองเพลในตอนเช้าก็หมายถึง พระกำลังจะออกบิณฑบาตรให้ญาติโยมที่จะใส่บาตรได้เตรียมตัว หรือเป็นสัญญาณบอกเวลา การตีกลองเพลเป็นการตีในสองแบบต่อเนื่องกัน แบบแรกเป็นการตีสามครั้งโดยเว้นจังหวะพอสมควร และจึงตีในรูปแบบที่สองคือตีรัวถี่ติดต่อกันเริ่มจากช้าแล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น ตีสองรูปแบบนี้จำนวน 3 รอบ การตีมีการตีในช่วงเวลาที่ต่างกัน เช่น ตีกลองเวลาประมาณ 03.00 น.

เรียกว่า ตีกลองตึก ตีช่วงกลางวันประมาณ 10.45 น. เรียกว่าตีกลองเพล ตีกลองช่วงเวลาประมาณ 15.00 น. เรียกว่าตีกลองแลง ในบางวัดอาจมีการตีกลองงัน คือจะตีเวลาประมาณ 1 - 2 ทุ่ม ซึ่งจะตีกันในช่วงเข้าพรรษา นอกจากนี้เสียง กลอง ฆ้อง ระฆัง ก็ยังทำให้ผู้ฟังรู้สึกสบายใจ ผ่อนคลาย เนื่องจากเสียงที่ก้องกังวาน



ภาพที่ 6 กลองเพล

ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 โปง

โปง หรือระฆังไม้ มีลักษณะคล้ายระฆังแต่ทำมาจากไม้ใช้ตีเพื่อส่งสัญญาณต่าง ๆ เช่นเดียวกับ กลองเพลและระฆัง การตีจะใช้ไม้ตีในลักษณะกระทัด หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ทัง” ตัวโปงทำมาจาก ไม้เนื้อแข็งชุดโพรงด้านในแล้วเจาะรูด้านข้างเพื่อเป็นกลองเสียง ปัจจุบันโปงจะมีให้เห็นเฉพาะในบางหมู่บ้านเท่านั้น



ภาพที่ 7 โปง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3 ระฆัง

ระฆังเป็นเครื่องตีหล่อด้วยโลหะเวลาตีให้เสียงสดใสกังวาน มีความเชื่อเกี่ยวกับการตีระฆังว่า จะทำให้ผู้ตีมีชื่อเสียงก้องกังวาน ระฆังมีหลายขนาดแต่ละขนาดก็ให้เสียงที่แตกต่างกันไป บางวัดมี อาจมีระฆังหลายใบเมื่อตีติดต่อกันให้เสียงที่สดใสกังวานเกิดสุนทรียรสอีกแบบหนึ่ง



ภาพที่ 8 ระฆัง

ที่มา: ผู้วิจัย

2. เดือนยี่ บุญคุณลาน

ในการทำบุญคุณลานของชาวบ้านแต่ละหลังคาเรือนอาจจะไม่ตรงกันขึ้นอยู่กับว่าบ้านไหนจะเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จเมื่อไหร่ และเมื่อชาวบ้านจะนำข้าวขึ้นเล้า (ฉางข้าว) ชาวบ้านก็จะทำบุญคุณลาน โดยในการทำบุญมีทั้งพิธีการทางสงฆ์ และมีพิธีบายศรีสู่ขวัญข้าว โดยมีความเชื่อว่าจะทำให้ผลผลิตในปีหน้าดียิ่งขึ้น การทำบุญคุณลานจะเป็นบุญที่บ้านแต่ละหลังจะจัดทำขึ้นเอง แต่บุญกุ่มข้าวใหญ่ นั้น เป็นบุญที่ชาวบ้านในหมู่บ้านจะนำข้าวมารวมกันและจัดพิธีร่วมกันทั้งหมู่บ้านจึงเรียกว่ากุ่มข้าวใหญ่ ดนตรีที่ปรากฏในเดือนยี่ไม่มีให้เห็นเด่นชัดแต่มีการเล่นธนูในช่วงเดือนนี้ และปรากฏฆ้องในพิธีกรรมทำบุญอีกด้วย

2.1 ธนู

เดือนยี่เป็นช่วงเดือนเก็บเกี่ยวของชาวนาซึ่งอยู่ในช่วงฤดูหนาว ชาวบ้านก็จะมีแกว่งธนู หรือในบางพื้นที่เรียกว่า สะนู

2.1.1 บทบาทของธนู

ธนูนอกจากจะเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานยังมีความเชื่อแฝงอยู่ในการละเล่น โดยมีความเชื่อมาแต่โบราณว่าเสียงธนูเป็นการส่งสัญญาณบอกพยากรณ์ว่าถึงฤดูเก็บเกี่ยวแล้วอย่าได้ให้มีฝนตกลงมาไม่เช่นนั้นข้าวที่นำมาตากไว้หลังจากการเก็บเกี่ยวจะเสียหายได้

2.1.2 ลักษณะธนู

ธนู หรือบางท้องถิ่นเรียก สะนู มีลักษณะคล้าย ธนู ทำมาจากไม้ไผ่เหลาให้ได้ขนาด ในอดีตใช้หวายเหลาเป็นแผ่นบาง ๆ ปัจจุบันใช้พลาสติกแผ่นบางนำมาติดกับเชือกด้วยขี้สูตร (ชันโรง) นำเชือกมามัดปลายทั้งสองด้าน นำเชือกมามัดตรงกลางสำหรับแกว่ง

2.1.3 วิธีการเล่น

ผู้เล่นจะต้องชิงธนูให้ถึงเท่ากันทั้งสองด้าน จากนั้นหมุนตัวเส้นเชือกธนู 3 - 4 รอบ แล้วจึงแกว่งธนูรอบตัวสายธนูที่กระทบกับลมทำให้เกิดเสียงเป็นทำนองโดยมีระดับเสียง 2 - 3 เสียง เสียงจะมีการเปลี่ยนแปลงเมื่อแกว่งธนูให้เร็วขึ้น นอกจากนี้ยังมีการนำธนูไปติดกับตัววาวเรียกว่าวาวธนู เมื่อวาวลอยอยู่บนอากาศก็ทำให้ได้ยินเสียงเช่นเดียวกับการแกว่ง นิยมเล่นกันในช่วงฤดูหนาวที่มีลมแรง บางครั้งชาวบ้านจะนำวาวธนูที่กินลมบนอากาศผูกติดไว้ที่พื้นปล่อยให้วาวธนูส่งเสียงทั้งคืน การนอนฟังเสียงธนูในฤดูหนาวเป็นที่ชื่นชอบของผู้วิจัยเป็นอย่างมากเมื่อครั้งยังเด็ก ปัจจุบันยังมีการเล่นวาวธนูอยู่บ้างในบางหมู่บ้านในภาคอีสาน



ภาพที่ 9 ธนูแกว่ง

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังพบลักษณะทำนองที่เกิดขึ้นในพิธีสู่ขวัญข้าวเรียกว่า บทสูตร และการทำบุญกุ่มข้าวใหญ่ที่มีการขับร้อง สรภัญญะ

2.2 บทสูตร

บทสวดในพิธีสู่ขวัญข้าวมีดังนี้

“ศรี ศรี มื่อนี้แม่นมื่อดี

ปีนี้แม่นปีเข้าปู่พระเจ้าให้ช่วยคุณขวัญ

กว่าดีมื่อนี้วันนี้ หมอสร้างไฮได้ข้าวฮวงหนา กว่าดีมื่อนี้ หมอท่านสร้างนาได้ข้าวฮวงก่อน

กว่าดีมื่อดีวันนี้ เอาบ่าวเอาเฮียงสาว กว่าดีมื่อนี้วันนี้ ฟันดาวให้แผ่

กว่าแม่นมื่อนี้วันนี้ เอาช้างเข้ามาโอง กว่าดีมื่อนี้วันนี้ ทำบุญเฮืองขึ้นปราสาท

กว่าดีมื่อนี้วันนี้ ผู้ฉลาดเข้าฟังธรรม กว่าดีมื่อนี้วันนี้ เจ้าได้เงินคำแสน

กว่าดีมื่อนี้วันนี้ ทำวให้ปรุ้งแตง”

ตัวอย่างที่ 15 ทำนองสู่ขวัญข้าว



2.3 สรรภัญญะ

การสวดมนต์ไหว้พระนั้นมักพบเห็นได้ทั่วไปในสังคมไทย นอกจากมีการสวดมนต์ตามแบบที่พระสงฆ์สวดกันโดยทั่วไปในวัดหรือในพิธีกรรมต่าง ๆ แล้ว ยังมีการสวดที่มีลักษณะเป็นทำนองการร้องสรภัญญะนอกจากจะมีการร้องในวัดเพื่อสวดมนต์แล้วทางภาคอีสานยังมีการร้องประกวดในงานบุญทอดเทียนโสม คือการนำเทียนรวมทั้งเงินไปร่วมกันถวายวัด และมีการประกวดร้องสรภัญญะโดยในแต่ละหมู่บ้านจัดทีมเข้าร่วมประกวดงานจัดโดยกรรมการหมู่บ้าน วัด และทางหน่วยงานราชการ กลอนที่ใช้ในการประกวดส่วนใหญ่จะถูกประพันธ์ขึ้นมาใหม่

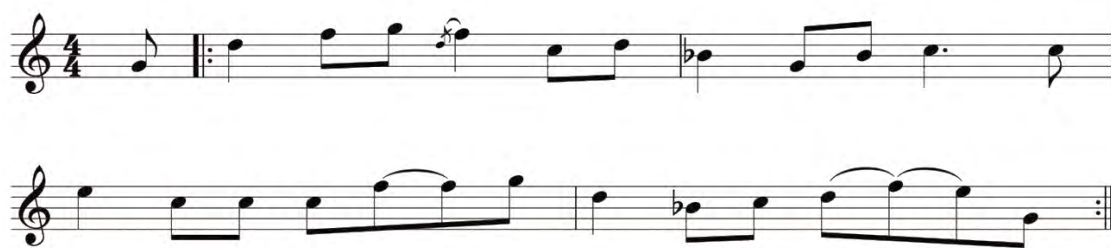
งานบุญที่มีการประกวดร้องสรภัญญะ ได้แก่ บุญกุ่มข้าวใหญ่ เดือนยี่ กลอนร้องประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยกล่าวถึงที่ไปที่มาของการทำบุญข้าวใหญ่ ในการขับร้องจะมีผู้ร้อง 5 - 8 คน ร้องเป็นทำนองเดียวกัน (unison) นอกจากกลอนที่ใช้ร้องในการประกวดยังมีการร้องกลอนอื่น ๆ ซึ่งเป็นกลอนที่ใช้ได้ทุกงาน เช่น กลอนศีลห้ากลอนเทิดพระเกียรติ กลอนลา เป็นต้น ในการร้องสรภัญญะก่อนที่จะร้องกลอนที่เตรียมมาจะต้องสวดนะโมตัสสะ ในทำนองสรภัญญะก่อนเสมอ

กลอน บูชาพระแม่โพสพ

ประพันธ์โดย สนชัย สมบูรณ์

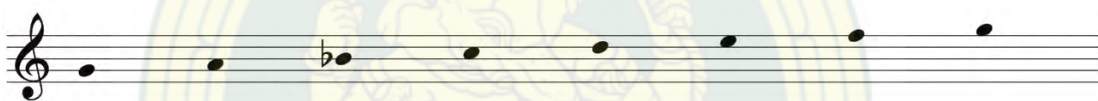
บัดนี้ จะได้กล่าว	ตามเรื่องราว แต่โบราณ
สืบไว้ เป็นตำนาน	บุญคุณลาน ในเดือนยี่
ชาวนา ขอยอนพ	แม่โพสพ คุณมากมี
สืบไว้ เป็นประเพณี	ในเดือนยี่ บุญคุณลาน
* *บ้านไผ่ เหาะนี้หนา	บุญนำพา มารวมกัน
ฉลอง บุญคุณลาน	ตัมโสมกัน ในวันนี้
พวกเรา แสนดีใจ	สืบต่อไว้ เป็นประเพณี
เดือนมกรา ของทุกปี	จัดให้มี บุญกุ่มข้าวใหญ่
**ทุกหน่วยงาน ก็พร้อมเพียง	สืบต่อเนื่อง ให้คงไว้
คุณแม่โพสพ มีมากมาย	ชาวนาไทย น้อมศรัทธา
บุญคุณ หาใดปาน	คุณแม่นั้น ขอบูชา
ตำนาน แม่มีมา	ขอบูชา สืบต่อไป
ตำนาน แต่โบราณมา	ขอบูชา สืบต่อไป

ตัวอย่างที่ 16 ทำนองสรภัญญะ



ทำนองสรภัญญะจะมีกลุ่มแนวทำนองหลักวนซ้ำไปซ้ำมา จากโน้ตตัวอย่างลักษณะของแนวทำนองหากเทียบกับระบบเสียงดนตรีตะวันตกจะตรงกับ ดอเรียนโหมด (Dorian Mode) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่จัดอยู่ในส้อมเสียงแบบไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 17 G ดอเรียนโหมด (G Dorian Mode)



ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 10 สรภัญญะ หมู่บ้านศิลานาโพธิ์ จังหวัดขอนแก่น

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากกลอนร้องสรภัญญะที่แต่งขึ้นตามฮีตต่าง ๆ เพื่อใช้ในการประกวดแล้วยังมีกลอนสรภัญญะที่รวมทั้งสิบสองฮีตไว้ด้วยกันอีกด้วย

กลอนสรภัญญ์ ฮีตสิบสอง

ประพันธ์โดย ดร.พระครูปริยัติสาร

ประนมกร ก่อนจะกล่าว ๆ	ถึงเรื่องราวประเพณีของไทย
ฮีตสิบสองพี่น้องจดจำ ๆ	คือวัฒนธรรมอีสานไทยนานมา
เดือนอ้ายบุญเข้ากรรม ๆ	เข้าวัดฟังธรรมทำใจให้ดี
เดือนยี่บุญคุณลาน ๆ	ถึงเดือนสามทำบุญข้าวจี
เดือนสี่บุญแมว ๆ	ฟังพระท่านเทศน์เรื่องคาถาพัน
เดือนห้าวันสงกรานต์ ๆ	สงประทานดอกคูณบานอ่อน
เดือนหกบุญบังไฟ ๆ	เสียงแข่งกันใหญ่โอโห้โห้กันมา
เดือนเจ็ดเลี้ยงปูตา	วันเข้าพรรษาตรงกับเดือนแปด
เดือนเก้าข้าวประดับดิน ๆ	เดือนสิบไม้สั่นเรียกว่าบุญข้าวสา
เดือนสิบเอ็ดออกพรรษา ๆ	สิบสองนั้นนาเรามาลอยกระทง
ฮีตสิบสองพี่น้องจดจำ ๆ	เสียงแคนเสียงลำว่าคำผญา
จบบทกลอนเพียงเท่านี้ ๆ	จำให้ดีเด้อพี่น้องทุกท่าน
ถ้าถูกใจช่วยตบมือ ๆ	ให้บันลือก้องกังวาลย์ทั่วไป
ท่านผู้อยู่จะมีชัย ๆ	ฉันจากไปโชคดีเทอญ

3. เดือนสาม บุญข้าวจี

เดือนสามบุญข้าวจีเป็นประเพณีที่เรียบง่ายโดยชาวบ้านจะนำข้าวเหนียวนึ่งสุกมาทาไขจีไฟให้เหลืองหอมแล้วนำไปถวายพระสงฆ์ นอกจากจะนำถวายพระสงฆ์ชาวบ้านเองก็นำข้าวจีมาแบ่งปันกันเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสายสัมพันธ์ในชุมชน ข้าวจีของแต่ละบ้านก็มีลักษณะและรสชาติที่แตกต่างกัน บางบ้านข้าวจีอาจมีการใส่น้ำเพิ่มเข้าไป บางครั้งชาวบ้านต่างคนต่างนำไปใส่บาตรหรือบางครั้งอาจมีการรวมตัวกันของคนในชุมชนจากนั้นนำไปถวายพระสงฆ์พร้อมกัน ในหมู่บ้านโดยมากไม่พบการบรรเลงดนตรีหรือมีทำนองในงานบุญข้าวจี แต่มีบางหมู่บ้านอาจจะมีการนำข้าวจีมารวมกัน

แล้วทำเป็นข้าวจีขนาดใหญ่มีการจัดเป็นขบวนแห่เข้าวัดโดยมีคณะดนตรีกลองยาวประยุกต์บรรเลงประกอบการฟ้อนรำอย่างสนุกสนาน บทเพลงที่ใช้บรรเลงก็เป็นเพลงทำนองอีสานและเพลงลูกทุ่งหมอลำที่ได้รับความนิยมทั่วไป

4. เดือนสี่ บุญผะเหวด

เดือนสี่บุญผะเหวดนับเป็นบุญใหญ่ของชาวอีสาน คำว่า ผะเหวด มาจากคำว่า พระเวส หรือ พระเวสสันดร โดยจัดต่อกันสามวัน วันแรกชาวบ้านจะช่วยกันเตรียมงานตกแต่งสถานที่และเตรียมข้าวของต่าง ๆ ที่ต้องใช้ในแต่ละพิธี วันต่อมา มีการจัดขบวนแห่ผะเหวดซึ่งมีผ้าผืนยาวที่เขียนเล่าเรื่องราวพระเวสสันดร และวันที่สามจะมีการร่วมกันตักบาตรข้าวพันก้อน ในช่วงงานบุญมีการจัดกิจกรรมมากมาย มีมหรสพแสดงทั้งกลางวัน กลางคืน เช่นในจังหวัดร้อยเอ็ดมีวงโปงลางแสดงทั้งช่วงกลางวันและกลางคืน มีการจัดขบวนแห่ด้วยวงกลองยาวประยุกต์ นอกจากนี้ยังปรากฏทำนองที่เกิดจากการเทศน์ด้วยทำนองแหล่ และทำนองจากคาถาข้าวพันก้อน

4.1 วงโปงลาง

ในงานบุญมีการจัดการแสดงวงโปงลาง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีครบทั้งดีด สี ตรี เป่า เป็นวงที่นิยมบรรเลงประกอบการแสดง แต่มักจะมีการเล่นและร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำตามสมัยนิยม วงโปงลางโดยมากจัดตั้งจากสถาบันการศึกษาซึ่งนับว่าเป็นลักษณะวงดนตรีอีสานที่เพิ่งถูกพัฒนาขึ้นเมื่อไม่นานนัก และงานแสดงของวงก็มักจะเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับส่วนราชการเป็นส่วนใหญ่ งานที่ถูกว่าจ้างโดยชาวบ้านไม่ค่อยมากนัก งานบุญประเพณีต่าง ๆ หากจัดโดยกลุ่มชาวบ้านมักไม่ค่อยว่าจ้างวงโปงลาง แต่นิยมว่าจ้างวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำมาแสดงในงาน

4.1.1 ลักษณะการประสมวง วงโปงลางประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

- 1) พิณไฟฟ้า
- 2) พิณเบส
- 3) ซออีสาน
- 4) โปงลาง
- 5) กลองรำมะนา
- 6) กลองยาว
- 7) ขอลอ

8) ฉิ่ง

9) ฉาบเล็ก

10) ฉาบใหญ่

11) แคน สามารถบรรเลงพร้อมกันได้หลายคน

12) โหวด

ทั้งนี้จำนวนเครื่องดนตรี และนักดนตรีประจำเครื่องขึ้นอยู่กับผู้ควบคุมวง บางวงใช้พิณ 2 คน สลับกันเล่นคอร์ด และทำนอง หรือมีการตั้งสายที่แตกต่างกันเพื่อให้ได้มิติเสียง บางวงใช้โปงลางหลายตัว เพื่อให้ได้เสียงที่ดังขึ้น หรือบางวงใช้แคนหลายตัวบรรเลงพร้อมกัน

4.1.2 บทเพลง

งานบุญผะเหวดมีการแสดงของวงโปงลาง โดยส่วนมากจะมีเพลงที่นิยมบรรเลง ได้แก่ เพลงเปิดวง (แต่ละวงอาจจะมีการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่) บรรเลงชุดการแสดงประกอบรำ แห่ไข่มดแดง แข่งกะโป้ และเพลงหมอลำ เพลงลูกทุ่งอีสานที่ได้รับความนิยม เป็นต้น แต่ยังไม่มียุคเพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะบุญผะเหวด ลักษณะของบทเพลงและการแสดงก็แตกต่างกันไปตามความต้องการสร้างจุดเด่นของแต่ละวง



ภาพที่ 11 วงโปงลาง งานบุญผะเหวด แสดงกลางวัน จังหวัดร้อยเอ็ด

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 12 วงโปงลาง งานบุญผะเหวด แสดงกลางคืน จังหวัดร้อยเอ็ด

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2 วงกลองยาวประยุกต์

วงกลองยาวประยุกต์เป็นวงที่เป็นที่นิยมใช้ในงานบุญงานแห่ขบวนต่าง ๆ พบในงานประเพณีฮีตสิบสองในหลายเดือนด้วยกันเนื่องจากวงสามารถเดินบรรเลงไปพร้อมกับขบวนแห่และมีการใช้เครื่องขยายเสียงเพื่อให้ได้เสียงดังได้ยินไปไกล

4.2.1 ลักษณะการประสมวง

ลักษณะของวงกลองยาวประยุกต์ประกอบไปด้วยกลองยาวเป็นหลัก แต่จะมีเครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้าในการขยายเสียงให้ดังขึ้น ได้แก่ พิณไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และคีย์บอร์ด ลักษณะของเครื่องดนตรีที่นำมาประยุกต์กับวงกลองยาวก็จะมีลักษณะแตกต่างกันไปตามแต่ละวง วงกลองยาวประยุกต์ เนส พิณแก้ว ในจังหวัดขอนแก่น ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

- 1) กลองยาว 7-10 ใบ
- 2) รำมานา 6 ใบ

- 3) กลองโซโล่ 1 ใบ
- 4) ฉาบ 2
- 5) พิณไฟฟ้า 1 ตัว
- 6) เบสไฟฟ้า 1 ตัว

ราคาค่าจ้างก็อยู่ที่ประมาณ แปดพันบาทขึ้นไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะทางและสิ่งให้ผู้จ้างร้องขอ

4.2.2 บทเพลง

ในการบรรเลงนั้นผู้บรรเลงทำนองหลักจะเป็นเหมือนผู้กำหนดจังหวะของกลอง ที่ดนตรีที่มักนำมาเป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลักคือ พิณไฟฟ้า คีย์บอร์ด บทเพลงที่นิยมบรรเลง เช่น เพลงลูกทุ่ง หมอลำ ลายอีสาน ลายเซิ้ง และเพลงสมัยนิยม เป็นต้น โดยการบรรเลงจะมีการด้นสด (Improvisation) โดยมีการผสมผสานทำนองพื้นบ้านและเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะในเพลงที่กำลังได้รับความนิยมมักจะมีการนำบรรเลงแต่นิยมบรรเลงเฉพาะท่อนที่สำคัญ หรือเฉพาะทำนองที่ผู้ฟังคุ้นหูแล้วจึงบรรเลงต่อด้วยลายพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่งหมอลำที่มักจะนิยมมาบรรเลงกันอยู่เสมอ เช่น โบว์รักสีดำ จี๋หอย กุหลาบแดง เป็นต้น ลายที่นิยมเล่นในวงกลองยาวประยุกต์ เนส พิณแก้ว นั้นส่วนใหญ่เล่นลายอีสานและเพลงที่ได้รับความนิยม เช่น อักสาวขอนแก่น ไทดำรำพัน กุหลาบแดง โบว์รักสีดำ เพลงสมัยใหม่ที่โด่งดังในช่วงเวลานั้น ส่วนในแต่ละฮีดแต่ละบุญก็จะสอดแทรกทำนองเพลงที่บ่งบอกถึงงานบุญนั้น ๆ เช่น นำลายเซิ้งบั้งไฟมาบรรเลงในงานบุญบั้งไฟ และนำทำนองเพลงรำวงลอยกระทงมาบรรเลงในงานแห่ลอยกระทง



ภาพที่ 13 วงกลองยาวประยุกต์ จังหวัดร้อยเอ็ด

ที่มา: ผู้วิจัย

วงกลองยาวประยุกต์ เนสพิณแก้ว หรือนายสุริยันต์ ยอดอ่อน ปัจจุบันรับราชการครู ก่อนจะมาเล่นพิณและก่อตั้งวงกลองยาวประยุกต์นั้นเคยเล่นกีตาร์มาก่อน อายุ 12 -13 ปี ได้ยินเสียงเพลงอีสานในหมู่บ้านจึงรู้สึกอยากเรียนรู้ และพ่อก็เป็นนักเล่นพิณ ครูพิณคนแรกคือ ครูอุทิศ เรียนแบบมุขปาฐะ อายุ 14 ปีเริ่มเล่นในวงกลองยาว อายุ 19 ไปเรียนกับครูทองใส ทับถนน เรียนรู้การตั้งสายแบบต่าง ๆ จากครูทองใส เช่น ลายกาเดินก้อน และปู่ป้าหลาน ตั้งสาย 1E 2E ใช้พิณ 2 สาย และในนำความรู้มาทำวงกลองยาวประยุกต์ของตนเอง



ภาพที่ 14 คณะกลองยาว เนสพิณแก้ว ทัษณน

ที่มา: สุริยันต์ ยอดอ่อน

4.2.3 บทบาทของวงกลองยาวประยุกต์

วงกลองยาวที่ใช้ในการแห่บุญผะเหวดจะมีการแห่ 2 รอบ ได้แก่รอบบ้าย เป็นการแห่ที่เรียกว่า “ผะเหวดเข้าเมือง” และรอบดึกเรียกว่า “แห่ข้าวพันก้อน” ลายที่ใช้ในการแห่ก็จะเล่นลายเพลงทั่วไปที่เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมและเป็นที่ยึดของคอนอีสาน และมีการใช้ลายพิณที่ประพันธ์โดยครูพิณทองใส ทัษณน ได้แก่ เช็งแห่พระเวสสันดร ลายเช็งกินเหล้า

ในการแห่วงกลองยาวประยุกต์โดยส่วนใหญ่แล้วไม่ได้มีการแห่ประจำทั้งสิบสองฮีต แต่จะมีการแห่ดนตรี เฉพาะในเดือน สี่ ห้า หก และเดือนสิบสอง นอกนั้นก็จะมีงานจ้างตามแต่เจ้าภาพว่าจ้างในงานบุญต่าง ๆ เช่น งานบวช การแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น

4.2.4 ลักษณะการบรรเลง

วงกลองยาวในแต่ละคณะจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักแตกต่างกันไป โดยมากที่พบจะเป็น คีย์บอร์ด พิณ และอาจมีเครื่องทำนองอื่นมาเสริมเช่น แคน แซ็กโซโฟน เป็นต้น ในวงของ เนส พิณแก้วจะมีพิณเป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนองและยังเป็นตัวนำการเปลี่ยนเพลงต่าง ๆ โดยจะยึดที่พิณเป็นหลัก เมื่อมีการเปลี่ยนเพลงกลองก็จะคอยเปลี่ยนจังหวะตามพิณ ดังตัวอย่างที่ 18 และ 19 เป็นจังหวะที่พบในการแห่กลองยาว

ตัวอย่างที่ 18 จังหวะกลองยาว 3 ชั่ว



ตัวอย่างที่ 19 จังหวะภูไท



4.3 เทศน์แหล่

ในงานบุญผะเหวดมีการเทศน์แหล่เป็นทำนองอีสาน มีการเอื้อนคำ และบางครั้งลากเสียงยาว โดยพระที่มีความเชี่ยวชาญในการแหล่ก็จะลีลาทำนองที่ดึงดูดผู้ฟังให้คล้อยตามไปกับบทนั้น ๆ ทำนองที่นำมาเทศน์บางบทนั้นสามารถเทียบได้กับทำนองแคน เช่น ลายกาเต้นก้อน แม่ฮ้างกล่อมลูก ลมพัดพร้าว แต่ก็ไม่ได้ตรงตามทำนองแคนเสียทีเดียวผู้เทศน์แหล่จะมีการเอื้อนหรือลากจังหวะสั้นยาว ตามความต้องการหรือความเหมาะสมกับเนื้อหาในแต่ละตอนของกัณฑ์นั้น ๆ

4.4 คาถาชั่วพันก้อน

ในงานบุญผะเหวดจะมีพิธีแห่ชั่วพันก้อนซึ่งพิธีกรรมจะเริ่มในช่วงเวลาประมาณ 03.00 น. - 04.00 น. ชาวบ้านจะนำข้าวเหนียวหนึ่งปิ่นเป็นก้อนเล็ก ๆ แล้วก็จะแหวนรอบ ๆ บริเวณงานที่เตรียมไว้ โดยในขณะที่แห่จะมีผู้กล่าวคาถาชั่วพันก้อนเข้าไปตลอดการแห่ชั่วพันก้อน ดังตัวอย่างที่ 20

ตัวอย่างที่ 20 ทำนองคาถาข้าวพันทันก่อน

นะ โม นะ โม กัณฑ์ ไตรปิฎก ยก ออม มา เท ศนาธรรม

5 ขันหมาก เบ้งงาม สะพาด ข้าวพันทัน อาษณฺ์ ภูชา ..

9 ชาเอา ชาสามดวง ยอดแก้ว ถวายแล้ว ถวาย อาษณฺ์ ภูชา

ทำนองข้าวพันทันอยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ เพนทาโทนิค ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว ได้แก่ G Bb C D F ดังตัวอย่างที่ 21

ตัวอย่างที่ 21 บันไดเสียง G ไมเนอร์ เพนทาโทนิค

G Bb C D F

5. เดือนห้า บุญสงกรานต์

บุญสงกรานต์เป็นประเพณีที่พบได้ทั่วทั้งภูมิภาคในประเทศไทย โดยแต่ละพื้นที่ก็อาจจะมี การละเล่นหรือพิธีกรรมแตกต่างกันอยู่บ้าง ในภาคอีสานหลายหมู่บ้านมักจัดงานรื่นเริงกันอย่าง สนุกสนาน มีการสงน้ำพระ เล่นสาดน้ำ โดยในวันสุดท้ายของสงกรานต์มักจะมีการแห่ด้วยวงกลอง ยาวประยุด์รอบหมู่บ้านก่อนจะเข้าไปยังวัด ในการแห่จะมีทั้งสั้น 2 ครั้ง ครั้งแรกเป็นการแห่นาง สงกรานต์เป็นการแห่รอบหมู่บ้านช่วงประมาณ 13.00 น. เพลงที่ใช้เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมและ เป็นที่รู้จักของคนอีสาน และมีการนำทำนองเพลงราวสงกรานต์สอดแทรกในการบรรเลง นอกจากนี้ ในบางท้องถิ่นในวันที่ 16 เมษายน ของทุกปีจะมีการแห่กันหลอนอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 22 ทำนอง เพลง รำวงสงกรานต์



6. เดือนหก บุญบั้งไฟ

เดือนหกบุญบั้งไฟ เป็นบุญที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับพิธีทางสงฆ์มากนัก ชาวบ้านมีการเข้าวัดทำบุญ ฟังเทศน์ ชาวบ้านแต่โบราณมาเชื่อว่าการจุดบั้งไฟเป็นการส่งสัญญาณไปยังพญานาคให้บันดาลให้เกิดฝนตก ในบุญบั้งไฟจะมีการจัดงานกันอย่างสนุกสนานแทบทุกจังหวัดในภาคอีสาน มีการประกวดแข่งขันบั้งไฟประกวดขบวนแห่ มีการละเล่นสนุกสนาน มีมหรสพแสดงตลอดทั้งคืน วงดนตรีที่นิยมใช้ในการแห่บั้งไฟได้แก่ วงกลองตุ้ม กลองยาวประยุกต์ และนอกจากนั้นในบางแห่งมีการประกวดประชันเสียงกลองที่เรียกกันว่า “กลองเส็ง”

6.1 กลองเส็ง

กลองเส็ง เป็นกลองประเภทหนึ่ง คำว่าเส็ง หมายถึง เสียงดังหลายเสียงพร้อมกัน โดยการ
แข่งกลองเส็งก็เป็นไปตามชื่อนั้นก็คือนำกลองมาตีพร้อม ๆ กัน เสียงกลองของใครดังกว่าก็เป็นผู้ชนะ

6.1.1 ลักษณะของเครื่องดนตรี

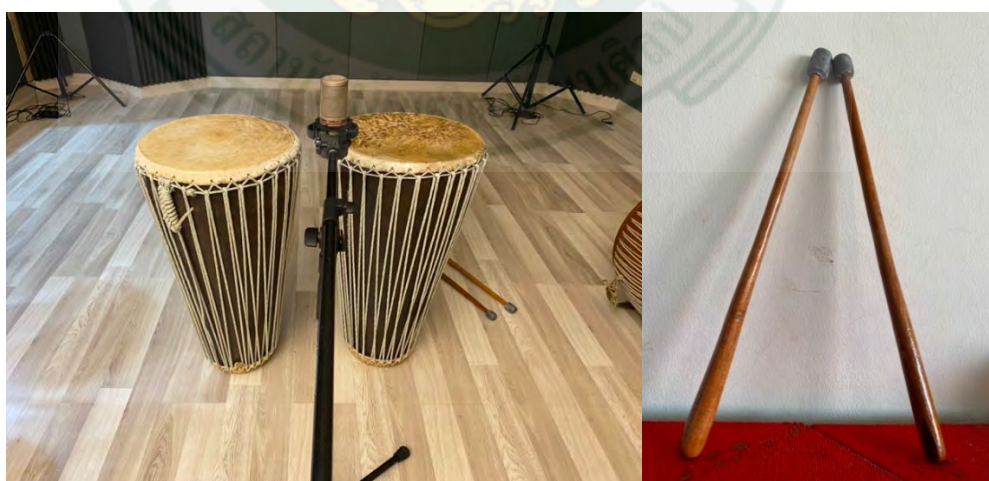
ลักษณะกลองเส็ง เป็นกลองหน้าเดียวที่ชิงด้วยหนังสัตว์ ก็คือด้านที่ใช้ตี อีกด้านมักทำจาก
เหล็กเพื่อจะได้รับความแข็งแรงจากการชิงเส้นหนังเพื่อให้หนังกลองตึงที่สุด โดยสายที่ใช้นำมาทำเชือกชิง
กลองเส็งมักทำมาจากหนังสัตว์เพื่อให้มีแรงตึงที่มากกว่าเชือกซึ่งอาจขาดได้ง่าย ไม้ที่ใช้ตีมี 2 ลักษณะ
แบบแรกไม้ตีที่ถ่วงด้วยตะกั่ว และแบบที่สองคือเป็นแบบแส้

6.1.2 การบรรเลง

ลักษณะการตี ผู้ตีจะตีกลองสองใบพร้อมกันโดยใช้ไม้ตีให้แรงที่สุดเพื่อให้ได้เสียงดังที่สุดเริ่ม
จากช้าแล้วจึงค่อย ๆ เร็วขึ้น ปัจจุบันพบว่านอกจากจะมีการเส็งกันในงานบุญบั้งไฟแล้วยังมีการเส็งกัน
ในบุญออกพรรษาที่จังหวัดกาฬสินธุ์ และบุญกุ่มข้าวใหญ่ที่จังหวัดอุบลราชธานีอีกด้วย

6.1.3 บทบาทของเครื่องดนตรี

การเส็งกลองเป็นการเล่นที่มีมานานในประเพณีอีสานเสียงกลองที่ดังกังวานและได้ยินไปไกล
คล้ายกับเป็นสัญญาณบอกบุญให้ชาวบ้านได้รู้ว่างานบุญกำลังจะเริ่มแล้ว ชาวบ้านที่ทำงานอยู่ในไร่นา
เมื่อได้ยินเสียงกลองก็จะรีบออกมารวมตัวกันเพื่อร่วมงานบุญ



ภาพที่ 15 กลองเส็ง และไม้ตี

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากมีการตีกลองเสียงแล้วยังปรากฏวงขนาดเล็กที่บรรเลงในงานบั้งไฟเรียกว่า วงกลองตุ้ม ประกอบลำเซ็งกลองตุ้ม

6.2 วงกลองตุ้ม

6.2.1 บทบาทวงกลองตุ้ม

กลองตุ้มนับว่าอยู่คู่กับวัฒนธรรมไท - ลาว มายาวนาน ในอดีตนั้นมีการนำมาเล่นในงานบุญต่าง ๆ ของคนอีสาน เช่น งานบวช งานบุญบั้งไฟ บุญสงกรานต์ เป็นต้น ในปัจจุบันยังปรากฏว่ามีการนำมาเล่นในประเพณีบุญบั้งไฟซึ่งนอกจากนอกจากในขบวนแห่บั้งไฟจะใช้วงกลองยาวประยุกต์แล้วยังมีการนำวงเซ็งกลองตุ้มซึ่งเป็นดนตรีที่นิยมเล่นกันในอดีตมาร่วมในขบวนแห่บั้งไฟด้วย

6.2.2 ลักษณะของเครื่องดนตรี

วงกลองตุ้มเป็นวงขนาดเล็ก ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีเพียง 2 ชนิด ได้แก่ กลองตุ้ม และผางฮาด กลองตุ้มเป็นกลองสองหน้า หนึ่งกลองทำมาจากหนังวัวหรือหนังควาย ไม้ตีพันรอบด้วยผ้า ส่วนผางฮาดนั้นทำมาจากทองเหลืองหลอมและนำมาตีเป็นแผ่นเหมือนฆ้องแต่จะแตกต่างจากฆ้องทั่วไปคือผางฮาดจะเป็นฆ้องหน้าแบน เสียงที่เกิดจากการตีจะให้เสียงแหลม ไม้ที่ใช้ตีจะเป็นไม้ที่ทำมาพิเศษโดยทำจากหวายแล้วนำผ้ามาถักสลับไปมาซ้ายขวา ก่อนตีจะนำไม้ไปแช่น้ำเพื่อเวลาตีจะได้เสียงที่ใสกังวานมากขึ้น



ภาพที่ 16 กลองตุ้ม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่17 ไม้ตีกลองต๋ม
ที่มา: นรชน โทบุตรดี และผู้วิจัย



ภาพที่ 18 ผางฮาด

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่19 ไม้ตีฆ้องฮาด

ที่มา: นรชน โทบุตรดี

6.2.3 รูปแบบการบรรเลงฆ้อง

การบรรเลงกลองตุ้มนั้นในแต่ละหมู่บ้านก็จะมีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน โดยส่วนใหญ่แล้วเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นจะบรรเลงในรูปแบบจังหวะเดียวกันไปโดยตลอดประกอบการร้อง แต่ก็มีบ้างในบางท้องถิ่นที่มีการตีกลองตุ้มกับฆ้องฮาดในรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างที่ 26

ตัวอย่างที่ 23 รูปแบบจังหวะแบบที่ 1 กลองตุ้มและฆ้องฮาด เล่นประกอบการเซิ้งบั้งไฟ



ตัวอย่างที่ 24 รูปแบบจังหวะแบบที่ 2 กลองตุ้มและฆ้องฮาด เล่นประกอบการเซิ้งบั้งไฟ



ตัวอย่างที่ 25 รูปแบบจังหวะแบบที่ 3 กลองตุ้มและฆ้องฮาด หมู่บ้านหนองบัว จ.อุบลราชธานี



ตัวอย่างที่ 26 รูปแบบจังหวะแบบที่ 4 กลองตุ้มและฆ้องฮาด จ.ยโสธร



6.3 เซิ้งบั้งไฟ

เซิ้งบั้งไฟ เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาของชาวอีสาน คือก่อนวันงานบุญบั้งไฟจะมีการเซิ้งโดยชาวบ้านที่รวมตัวกันแห่เซิ้งไปเพื่อขอบริจาคตามหมู่บ้าน บางครั้งมีการแต่งกายให้ดูตลกเช่นผู้ชายใส่ชุดผู้หญิงแต่หน้าตาปาก บทรวงหรือที่เรียกว่ากายเซิ้งก็มีเนื้อหาสนุกสนานบ้างก็มีคำลามกหยาบโลน และมีเนื้อหาอวยพรอวยชัยให้ผู้บริจาค ดังที่ สุพรรณิ เหลือบุญชู (2564, น. 99 - 100) กล่าวถึงการร้องกายเซิ้ง สรุปได้ดังนี้

การร้องกายเซิ้ง เป็นการร้องใส่ทำนองแบบลำนำนิยมร้องในงานบุญประเพณีแห่บั้งไฟหรือการร้องเพื่อขอบริจาคในงานบุญผะเหวด มีการขับร้องเพื่อแห่ขบวนไปยังบ้านแต่ละหลังก่อนวันแห่บั้งไฟ หรือก่อนวันผะเหวด มีการเซิ้งนำ และมีลูกคู่ร้องรับ บทประพันธ์กายเซิ้งมีทั้งแบบที่แต่งไว้แล้วและแบบค้นสด โดยมีเนื้อหาเพื่อขอบริจาค และอวยพรให้เจ้าของบ้านมีความสุข

กาพย์เซิ้งบั้งไฟ

โอ เฮาโอศรัทธา เฮาโอ	ขอเหล่าเตี้นำเจ้าจักโอ
ขอเหล่าโทหน้าเจ้าจักถั่ว	หวานจ้วย ๆ ด้วยปากหลานชาย
เอามายายหลานชายให้คู่	ชั้นบ่คู่ต๋อช้อยบ่หนี
ตายเป็นผีกะสีนำมาหลอก	ออกจากบ้านกะสีหว่านดินนำ

นอกจากจะบรรเลงทำนองเซิ้งบั้งไฟแล้วยังมีการบรรเลงทำนองเซิ้งสาละวัน ซึ่งทั้งสองทำนอง มีที่มาจากเพลงเซิ้งบั้งไฟและเพลงสาละวันราวงที่ขับร้องต้นฉบับโดย ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

เพลง เซิ้งบั้งไฟ คำร้อง ทำนอง จิว พิจิตร ดนตรี จิตรกร บัวเนียม ขับร้อง ไวพจน์ เพชรสุพรรณ

โอ...โอ้ย...แล้วกันโอ..โอ..โอ..โอโอโอโอโอโอโอโอโอโอ (ลำ)

มาละเต๋อสาวเหล่าสายอำคาน้องของพี่น้องของพี่ เอาละเต๋อ ฮานี้ มาฟังพี่สีลำเซิ้ง
(เซิ้ง) โอโอโอโอโอสาวโอ (ฯ) สาวคนโก้เจ้าสีไปไส (ฯ) ไปเซิ้งบ้องไฟกั๊ตยโสธร (ฯ)

บ้องไฟไผ่สีมางามชวนมอง (ฯ) บ้องไฟตาทองเขากั๊ตยโสธร (ฯ)

พอเดือนหกเขากั๊ตยโสธร งานบุญบ้องไฟกั๊ตยโสธร
เห็นงามอนมารำฟ้อนประกวด มารำอวดเพื่อชิงรางวัล
บ้องไฟนั้นตำบลบ้านสิงห์ บ้องสวยจริงนั้นบ้องหนองคู
บ้องสวยหมู่บ้านนาศรีนวล ขอเชิญชวนชมบ้องหนองหิน
มาทั่วถิ่นชื่อเสียงโด่งดัง สนุกกันจิงในงานวันนี้

มีดนตรีคณะไวพจน์ ตามกำหนดมากหน้าหลายนาย
เชิญหญิงชายภาคใต้ภาคกลาง หากว่าไผ่ว่าง ๆ เชิญไปยโสธร
ไปดูเขาฟ้อนงานเซิ้งบ้องไฟ โอโอโอโอโอ้ย... โอโอโอโอโอสาวโอ (ฯ)
สาวคนโก้เจ้าสีไปไส (ฯ) ไปเซิ้งบ้องไฟกั๊ตยโสธร (ฯ) ...

ตัวอย่างที่ 27 ทำนองเพลง เชื้อบั้งไฟ



ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ไปเก็บข้อมูลบุญบั้งไฟจังหวัดยโสธรพบว่าในขบวนแห่บุญบั้งไฟนิยมใช้วงกลองยาวประยุกต์ และมีนางรำประกอบการแห่ ในการจัดงานแห่บั้งไฟในปัจจุบันมีการประกวดประชัน ดังนั้นขบวนแห่บางขบวนจึงมีการแต่งกายแข่งขันมาใหม่โดยใช้แนวทำนองเชื้อบั้งไฟแบบเดิม เครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักนิยมใช้พิณไฟฟ้า แต่ก็อาจมีการใช้เครื่องดำเนินทำนองอื่นมาช่วยเสริม เช่น แซ็กโซโฟน คีย์บอร์ด เป็นต้น จังหวัดยโสธรมีการใช้หลากหลายจังหวัดด้วยกัน



ภาพที่ 20 ขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 21 การแสดงในขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 22 แซกโซโฟนในขบวนแห่บั้งไฟ จังหวัดยโสธร

ที่มา: ผู้วิจัย

7. เดือนเจ็ด บุญข้าฮะ

เดือนเจ็ดบุญข้าฮะ หรือ บุญข้าระ บางท้องถิ่นเรียกว่าบุญเบิกบ้าน มีการทำบุญเพื่อเป็นการชำระล้างความไม่ดีออกจากหมู่บ้านทั้งพิธีทางสงฆ์และมีพิธีกรรมแบบพราหมณ์ ในแต่ละท้องถิ่นมีการกำหนดวันงานต่างกันไป ขึ้นอยู่กับความพร้อมและความสะดวกของชาวบ้าน ในวันงานชาวบ้านจะนำภัตตาหารมาถวายแด่พระภิกษุสงฆ์ร่วมกันฟังเทศน์ฟังธรรม มีการเซ่นไหว้ศาลหลักบ้านเพื่อขอให้คุ้มครองดูแลรวมทั้งขับไล่สิ่งไม่ดีทั้งหลายออกจากหมู่บ้านโดยในการทำพิธีส่วนใหญ่จะมารวมกันที่ศาลากลางหมู่บ้านหลังจากทำพิธีเสร็จจะมีการแห่รอบหมู่บ้านเพื่อทำพิธีปิดเป่าโศภักย์และสิ่งไม่ดีทั้งหลายออกจากบ้านแต่ละหลัง ในเดือนเจ็ดไม่ปรากฏดนตรีในงานพิธี แต่มีการตีฆ้องประกอบพิธีแห่รอบหมู่บ้านซึ่งปรากฏในบุญประเพณีฮีตสิบสองในเดือนอื่น ๆ อีกด้วย และหากย้อนกลับไปยังอดีตจะมีเครื่องดนตรีหนึ่งที่เรียกว่า ขอลอ โดยก่อนวันงานที่จะทำบุญผู้นำหมู่บ้านจะมีการเรียกประชุมลูกบ้านเพื่อปรึกษาเรื่องการทำบุญ ซึ่งในการเรียกประชุมแต่ละครั้งผู้นำหมู่บ้านจะเคาะ ขอลอส่งเสียงเป็นสัญญาณให้ลูกบ้านทุกคนทราบ และออกมาประชุมกันโดยพร้อมเพรียง

7.1 ขอลอ

ขอลอ ทำมาจากไม้ไผ่ ผ่าช่องตรงบ้องไม้ไผ่ใช้ไม้ตีให้เกิดเสียงดัง เมื่อครั้งผู้วิจัยเป็นเด็กจะได้ยินเสียงขอลอจากบ้านผู้ใหญ่บ้านเวลาที่ต้องการเรียกลูกบ้านประชุมอยู่เสมอ เนื่องจากสมัยนั้นยังไม่มีไฟฟ้าการตีขอลอเพื่อส่งสัญญาณจึงเป็นวิธีการเดียวที่จะทำให้ชาวบ้านออกมารวมตัวกันเพื่อปรึกษาหารือเรื่องงานบุญต่าง ๆ ปัจจุบันขอลอ หรือ เกราะ ถูกพัฒนากลายเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่าโปงลาง



ภาพที่ 23 ขอลอ

ที่มา: ผู้วิจัย

7.2 ฆ้อง

ฆ้องทำมาจากโลหะ มีขนาดที่แตกต่างกันไปและให้เสียงที่ต่างกันตามขนาด พบฆ้องในพิธีกรรมต่าง ๆ ในทวีปเอเชีย และยังมีการใช้ฆ้องในลักษณะของเครื่องดนตรีอย่าง กาเมแลน ในประเทศอินโดนีเซีย หรือดนตรีไทยอย่างฆ้องวง ในพิธีกรรมถูกใช้ในลักษณะเป็นเชิงสัญลักษณ์ตามความเชื่อดั้งเดิมที่ว่าเสียงฆ้อง เป็นเสียงสัญญาณที่สามารถสื่อถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทวดา ผีบ้าน ผีเรือน พบการตีฆ้องในงานพิธีต่าง ๆ ในงานประเพณีฮีตสิบสอง ทั้งปรากฏในพิธีกรรมและใช้ในการประกอบการบรรเลงดนตรีอีกด้วย



ภาพที่ 24 การตีก้องในบุญเบิกบ้าน หรือบุญข้าชะ

ที่มา: ผู้วิจัย

8. เดือนแปด บุญเข้าพรรษา

เดือนแปดบุญเข้าพรรษาชาวอีสานมีความเชื่อคล้ายกับทุกภูมิภาคในประเทศไทย มีการทำบุญตักบาตร ถวายผ้าอาบน้ำฝน สบง จีวร และเทียนพรรษา แต่ในทางภาคอีสานมีการจัดขบวนแห่เทียนอย่างยิ่งใหญ่ มีการจัดประกวดประชันการแกะสลักเทียนสลักเสลาเป็นลวดลายสวยงามตามเรื่องราวทางพุทธศาสนา และจัดขบวนแห่ตกแต่งอย่างวิจิตรอลังการพร้อมด้วยวงกลองยาวประยุกต์ บรรเลงประกอบการฟ้อนรำ ในงานจะมีขบวนแห่ในชุมชนเข้าร่วมเคลื่อนขบวนให้ชาวบ้านและนักท่องเที่ยวได้ชมความสวยงาม ในการบรรเลงกลองยาวประยุกต์นั้นรูปแบบการบรรเลงและบทเพลงก็จะคล้ายกับการบรรเลงตามงานบุญในฮีตอื่น ๆ คือ เพลงลูกทุ่งหมอลำ ลายอีสาน ลายเซิ้ง และเพลงสมัยนิยม แต่ละขบวนแห่อาจมีการใช้วงกลองยาวประยุกต์ในรูปแบบที่แตกต่างกันดังได้กล่าวไปแล้วในบุญเดือนสี่



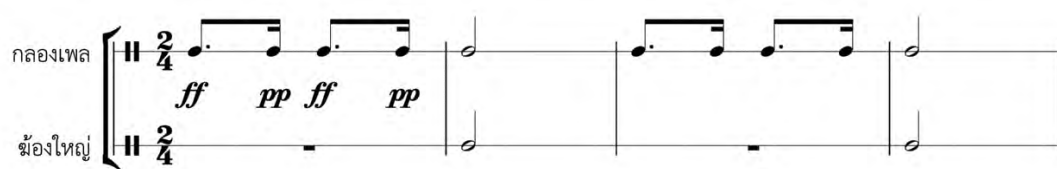
ภาพที่ 25 แห่เทียนพรรษา จังหวัดอุดรธาธานี

ที่มา: องค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย (2565,ออนไลน์)

9. เดือนเก้า บุญข้าวประดับดิน

เดือนเก้า บุญข้าวประดับดินเป็นงานบุญประเพณีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องการทำบุญให้กับญาติผู้ล่วงลับโดยชาวบ้านจะเตรียมข้าวปลาอาหารที่เป็นที่ชื่นชอบของญาติที่เสียชีวิตไปแล้วมาทำบุญ ในปัจจุบันลูกหลานชาวอีสานส่วนหนึ่งไปทำงานต่างจังหวัดแต่เมื่อถึงคราวบุญข้าวประดับดินลูกหลานที่ต่างก็กลับบ้านเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้กับญาติของตนเอง จากการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ชาวบ้านในจังหวัดขอนแก่นพบว่า เป็นงานบุญที่มีลูกหลานที่ทำงานอยู่ต่างจังหวัดหรือที่ย้ายไปสร้างครอบครัวใหม่ที่อื่นกลับมาเยอะที่สุด นั่นคงเป็นเพราะว่าพวกเขาเหล่านั้นต่างก็มีความกตัญญูและระลึกนึกถึงญาติผู้มีพระคุณโดยมีความเชื่อว่าหากไม่ได้มาทำบุญข้าวประดับดินก็กลัวว่าญาติของตนจะไม่มีอาหารดี ๆ กิน บุญในเดือนนี้ไม่ปรากฏการบรณเฑาะหรือแนวทำนองใด แต่พบว่ามีกรตีกลองเพลจากวัดเป็นสัญญาณในช่วงเวลาประมาณ 03.30 น. ตัวอย่างที่ 14 จังหวัดตากลองเพล ซึ่งเป็นสัญญาณบอกว่าขณะนี้ประตูผีได้เปิดแล้วเหล่าวิญญาณจะออกมามารับส่วนบุญส่วนกุศลและอาหารคาวหวานที่ญาติอุทิศให้ ซึ่งเป็นความเชื่อที่สืบทอดกันมายาวนานจนกระทั่งปัจจุบัน

ตัวอย่างที่ 14 จังหวะเสียงตีกลองเพล



ภาพที่ 26 บุญข้าวประดับดิน

ที่มา: บังอร สุดโต

10. เดือนสิบ บุญข้าวสาก

ในงานบุญข้าวสากชาวบ้านจะถวายภัตตาหารแด่พระสงฆ์ และนำเอาข้าวสากไปวางไว้ตามบริเวณวัด แล้วจุดธูปเทียนบอกกล่าวญาติผู้ล่วงลับไปแล้วมารับอาหารและบุญที่อุทิศไป ชาวบ้านฟังเทศน์ฟังธรรมที่วัด และนำอาหารไปเลี้ยงผีตาแฮก ซึ่งผีตาแฮกก็คือ ผีที่เป็นผู้ดูแลปกป้องรักษาที่นาของตนเอง การเซ่นไหว้หรือเลี้ยงผีตาแฮกเชื่อว่าจะช่วยให้ไร่นาอุดมสมบูรณ์ เจริญงอกงาม บุญในเดือนสิบไม่ปรากฏการแสดงดนตรีหรือแนวทำนองใด ในช่วงเดือนนี้มีการเตรียมเข้าสู่ช่วงการเก็บเกี่ยวพบว่ามีการละเล่นโหวตแกว่ง โดยมีความเชื่อว่าเป็นการส่งข่าวถึงพญาแถนให้หยุดฝน

โหวตแกว่ง

10.1 ลักษณะของโหวตแกว่ง

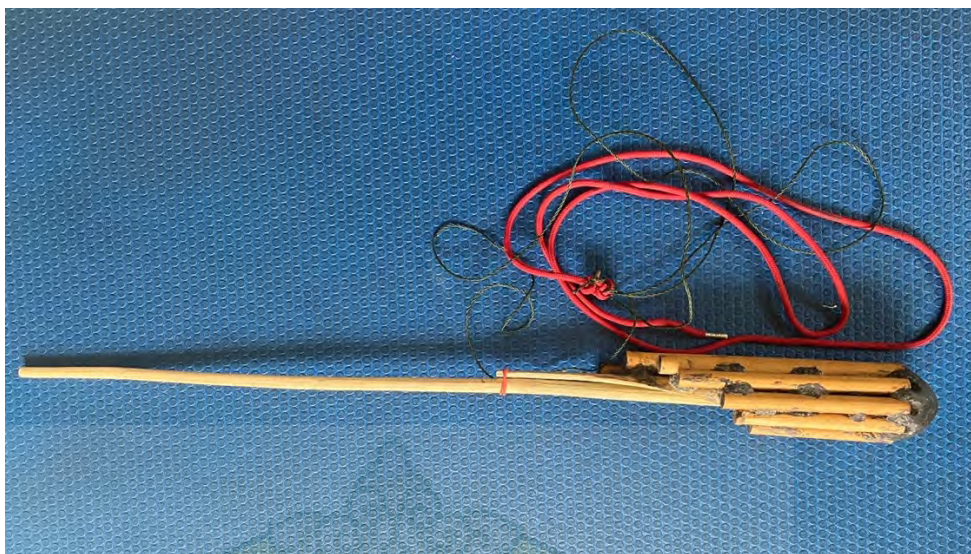
โหวตที่ใช้แกว่ง หรือขว้างนั้น มีด้วยกัน 7 ลูก ทำจากไม้ไผ่ตัดให้ได้ขนาดสั้นยาวต่างกันทั้ง 7 ลูก ทำให้เกิดเสียงสูงต่ำในอดีตไม่มีการเทียบระดับเสียงที่แน่นอน ปัจจุบันนำมาพัฒนาต่อจนเกิดเป็นโหวตในรูปร่างแบบปัจจุบันโดยที่สามารถบรรเลงร่วมกับวงดนตรีได้ หรือบรรเลงเดี่ยวในทำนองหรือลายต่าง ๆ ได้อย่างน่าฟัง

10.2 บทบาทของโหวตแกว่ง

การเล่นโหวตแกว่ง หรือบางแห่งเรียกว่าฟาดโหวตนี้ที่มานั้นมาจากความเชื่อที่ว่า ในเดือนหกได้จุดบั้งไฟเพื่อขอฝนจากพญาแถนแล้วเมื่อได้ฝนเพียงพอสำหรับเพาะปลูกก็จะมีการเล่นฟาดโหวตเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้พญาแถนหยุดฝน นอกจากจะเป็นสัญญาณบอกพญาแถนแล้วยังนิยมนำมาเล่นประชันขันแข่งกันอีกด้วย โดยการแข่งขันนั้นมีการกำหนดจุดในการขว้างโหวตให้ตรงเป้าหมายที่กรรมการตั้งไว้ หรือในบางแห่งเป็นการขว้างเพื่อวัดระยะผู้เล่นคนไหนขว้างได้ไกลกว่าถือเป็นผู้ชนะ

10.3 วิธีการเล่น

ผู้เล่นแกว่งโหวตไปรอบ ๆ ตัว ก็จะเกิดเสียงโหวตเป็นทำนองสั้น ๆ น่าฟัง บางพื้นที่อาจมีการขว้างโหวต ก็คือการแกว่งโหวตไปรอบ ๆ ตัวแล้วจึงขว้างขึ้นฟ้า



ภาพที่ 27 หวดแกว่ง

ที่มา: ผู้วิจัย

11. เดือนสิบเอ็ด บุญออกพรรษา

ในงานบุญออกพรรษามีการตักบาตรเทโว มีการจุดประทีปโคมไฟ ไหลเรือไฟ และบางชุมชนที่อยู่ใกล้กับแม่น้ำก็จะมีจัดการแข่งเรือหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ช่วงเหือ” โดยเฉพาะชุมชนชายฝั่งลุ่มน้ำโขงที่มีการจัดงานแข่งเรือร่วมกับชุมชนในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีการจัดงานร่วมกันอย่างยิ่งใหญ่แสดงให้เห็นถึงสายสัมพันธ์ที่ดีต่อกันมาเป็นเวลายาวนานถือเป็นประเพณีปฏิบัติเป็นอิตสิบสองสืบท่อมานับจนปัจจุบัน นอกจากจะเป็นการเล่นกันอย่างสนุกสนานยังเป็นการเฉลิมฉลอง และเช่นบวงสรวงพญานาคและวิญญาณบรรพบุรุษ มีร้องรำกันอย่างสนุกสนาน มีการรำเซิ้งทั้งบนเรือและบนบก ลักษณะการเซิ้งคล้ายกับการเซิ้งบั้งไฟ มีการใช้วงกลองยาว และวงกลองต๋มในการเซิ้ง และในบางพื้นที่มีการใช้สะโน หรือ แคนประกอบวงกลองต๋มอีกด้วย นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ผางฮาดตีบนเรือระหว่างแห่เรือในพิธีเบิกน่านน้ำ ดังภาพที่ 26 ซึ่งเป็นการแห่เรือเบิกน่านน้ำที่แม่น้ำโขง



ภาพที่ 28 แท้เรือเบิกน่านน้ำ

ที่มา: องค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย (2565,ออนไลน์)

12. เดือนสิบสอง บุญกฐิน

เดือนสิบสอง บุญกฐิน มีการแห่บุญกฐินตามคติความเชื่อ และในเดือนเดียวกันนี้ก็มีประเพณีลอยกระทง โดยมีการจัดขบวนแห่นางกระทง หรือนางนพมาศในงานลอยกระทง เป็นการแห่จากวัดไปที่แม่น้ำ นิยมใช้วงกลองยาวประยุกต์ โดยจะเล่นเพลงทั่วไปที่เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักของคนอีสานคล้ายกับการบรรเลงในบุญเดือนอื่น ๆ แต่ในเดือนนี้มีการสอดแทรกทำนองเพลงรำวงลอยกระทงในการบรรเลงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 28 ทำนองเพลง รำวงลอยกระทง



13. สรุปดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสอง

จากการศึกษาพบว่ากลองในสังคมของชาวอีสานมีบทบาทหน้าที่ และวัตถุประสงค์ในการใช้งานที่แตกต่างกัน กลองที่ใช้ในวัดหรือเพื่อใช้ในการบอกเวลาได้แก่ กลองเพล กลองที่นิยมเอามาตีแข่งขันโดยไม่ได้คำนึงถึงรูปแบบจังหวะหรือความเป็นดนตรี ได้แก่ กลองเส็ง กลองที่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงดนตรี ได้แก่ กลองทอมซึ่งในอดีตมีการนำมาตีประกอบหมอลำ และที่นิยมนำมาใช้ในการแห่ ได้แก่ กลองยาว กลองตุ้ม

ตารางที่ 5 บทบาทหน้าที่ของกลองในวัฒนธรรมอีสาน

บทบาทหน้าที่ของกลอง			
กลองตีแห่	กลองตีประชัน	กลองตีประกอบลำ	กลองบอกสัญญาณ
กลองยาว	กลองเส็ง	กลองทอม	กลองเพล
กลองตี้ม		กลองยาว	
กลองรำมะนา			

ที่มา: ผู้วิจัย

13.1 ทำนองต่าง ๆ ที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง

ทำนองที่พบในประเพณีฮีตสิบสองมีทั้งที่มีการประพันธ์เพื่อใช้สำหรับประเพณีนั้นโดยตรง เช่น เช็งบั้งไฟ ใช้เล่นในงานบุญบั้งไฟ ทำนองร่ำวันสงกรานต์ ใช้ในวันสงกรานต์ และทำนองที่มาจากบทเพลงที่ได้รับความนิยม โดยพบนำนองทั้งหมดดังนี้ ทำนองแหล่เทศน์มหาชาติ ทำนองคำสู่ขวัญข้าว ทำนองคาถาข้าวพันท้อน ทำนองสรภัญญะ ทำนองลายอีสานต่าง ๆ ทำนองเช็งบั้งไฟ ทำนองตามเทศกาลต่าง ๆ และเพลงดังตามยุคสมัย

ตารางที่ 6 ทำนองที่พบในประเพณีฮีตสิบสอง

เดือน	พิธีกรรม/ประเพณี	ทำนองที่ปรากฏ
เดือนอ้าย ปริวาสกรรม		ไม่พบทำนองที่ใช้เฉพาะในงานบุญ
เดือนยี่ บุญคุณลาน	พิธีบายศรีสู่ขวัญข้าว	ทำนองบทสูตร
	บุญกุ่มข้าวใหญ่	ทำนองสรภัญญะ
	เล่นแกว่งธนู	ทำนองไม่แน่นอนสั้น ๆ
เดือนสาม บุญข้าวจี		ไม่พบทำนองที่ใช้เฉพาะในงานบุญ
เดือนสี่ บุญผะเหวด	เทศน์มหาชาติ	ทำนองแหล่
	แห่ผะเหวดเข้าเมือง	ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน ทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำตามสมัยนิยม
	แห่ข้าวพันก้อน	ทำนองคาถาข้าวพันก้อน
เดือนห้า บุญสงกรานต์	แห่นางสงกรานต์	ทำนองรำวงวันสงกรานต์
		ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน
		ทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำตามสมัยนิยม
เดือนหก บุญบั้งไฟ	แห่บั้งไฟ	ทำนองแข่งบั้งไฟ
		ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน
		ทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำตามสมัยนิยม
เดือนเจ็ด บุญข้าฮะ		ไม่พบทำนองที่ใช้เฉพาะในงานบุญ
เดือนแปด บุญเข้าพรรษา		ไม่พบทำนองที่ใช้เฉพาะในงานบุญ
เดือนเก้า ข้าวประดับดิน		ไม่พบทำนองที่ใช้เฉพาะในงานบุญ
เดือนสิบ บุญข้าวสาก	การเล่นแกว่งโหวด	ทำนองไม่แน่นอนสั้น ๆ
เดือนสิบเอ็ด บุญออกพรรษา	แข่งเรือ	ทำนองแข่งช่วงเฮือ
		ทำนองเชียร์แข่งเรือ
เดือนสิบสอง บุญกฐิน	แห่นางกระทง	รำวงวันสงกรานต์
		ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน
		ทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำตามสมัยนิยม

ที่มา: ผู้วิจัย

13.2 ลักษณะของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในประเพณีฮิตสิบสอง

เครื่องดนตรีที่พบในฮิตสิบสองสามารถแบ่งได้เป็นสองลักษณะ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ไม่มีทำนองแน่นอน และเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงที่แน่นอน

13.2.1 เครื่องดนตรีที่ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน คือไม่สามารถเล่นทำนองเพลงได้ เป็นแต่เพียงเครื่องเล่นประกอบจังหวะ หรือเป็นการละเล่นที่ให้เสียงนำฟังแต่ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน ได้แก่ กลองประเภทต่าง ๆ และเครื่องตีประกอบจังหวะ ธนู โหวตแกว่ง เป็นต้น

13.2.2 เครื่องดนตรีมีระดับเสียงแน่นอน คือสามารถเล่นทำนองเพลงได้ ได้แก่ แคน โหวต โป่งกลาง ซอ และพิณ

13.3 วงดนตรีที่บรรเลงในงานแห่ในประเพณีฮิตสิบสอง

วงดนตรีที่นิยมใช้ในงานแห่ในประเพณีฮิตสิบสองมี 2 วง ได้แก่

13.3.1 วงกลองยาวประยุกต์ วงกลองยาวเป็นวงที่นิยมกันมากในงานแห่ของภาคอีสาน

13.3.2 กลองตุ้ม เป็นวงแห่ขนาดเล็ก

13.4 จังหวะที่ปรากฏในประเพณีฮิตสิบสอง

จังหวะที่ปรากฏในการแห่แบบต่าง ๆ พบได้ในวงกลองยาว และกลองตุ้มนั้น จังหวะแห่กลองยาว ได้แก่ จังหวะลำเพลิน จังหวะสามช่า จังหวะภูไท จังหวะเซิ้ง เป็นต้น จังหวะกลองตุ้มในแต่ละหมู่บ้านแต่ละชุมชนก็มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน จังหวะกลองตุ้มกับผางฮาดที่พบส่วนใหญ่จะบรรเลงในรูปแบบจังหวะเดียวกัน แต่ก็มีบางหมู่บ้านที่บรรเลงกลองตุ้มกับผางฮาดด้วยรูปแบบจังหวะที่ต่างกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

13.4 เครื่องตีประกอบพิธีกรรมที่ปรากฏในประเพณีฮิตสิบสอง

ในประเพณีฮิตสิบสองนอกจากจะพบเครื่องดนตรี และเครื่องเล่นต่าง ๆ แล้วยังปรากฏเครื่องตีประกอบพิธีกรรมอีกด้วย ถึงแม้จะไม่ใช้เครื่องดนตรีและไม่ได้ถูกใช้ในการแสดงแต่เครื่องตีเหล่านี้ก็ให้เสียงหรือสัญญาณซึ่งมีความหมายในการทำกิจกรรมในชุมชน และเป็นเสียงที่ทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกศรัทธา หรือรู้สึกสบายใจ ได้แก่ โป่ง ฆ้อง ระฆัง กลองเพล ผางฮาด ขอลอ

บทที่ 5

การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากองค์ความรู้ีสืบสอง

ก่อนที่ผู้วิจัยจะเริ่มประพันธ์เพลงได้มีการลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏในประเพณีีสืบสอง นอกจากจะเก็บข้อมูลด้านเนื้อหาองค์ความรู้ต่าง ๆ ผู้วิจัยยังได้เก็บเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในประเพณีด้วยเครื่องบันทึกเสียงแล้วนำเสียงที่ได้จัดเก็บเป็นระบบ MIDI ซึ่งย่อมาจาก Musical Instrument Digital interface กล่าวคือ เสียงที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามสามารถนำมาใช้ทำงานได้กับเครื่องดนตรีซินธิไซเซอร์ (Synthesizers) หรือกลองไฟฟ้า ซึ่งเสียงเครื่องดนตรีหรือกลองบางชนิดไม่สามารถนำมาใช้บรรเลงในการแสดงสดได้เนื่องจากมีขนาดใหญ่ เช่น กลองเพล ฆ้องใหญ่ และโปง เป็นต้น ดังนั้นการจัดทำระบบเสียงเครื่องดนตรีด้วยระบบดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยสามารถใช้เสียงดนตรีจริงที่ได้จากการเก็บข้อมูลมาใช้ประพันธ์เพลงและใช้ซินธิไซเซอร์บรรเลง แทนเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้ ซึ่งช่วยให้จินตนาการและการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงอีสานร่วมสมัยจากประเพณีีสืบสองนั้น มีความหลากหลาย และได้เสียงที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้นอย่างใกล้ชิดที่สุด

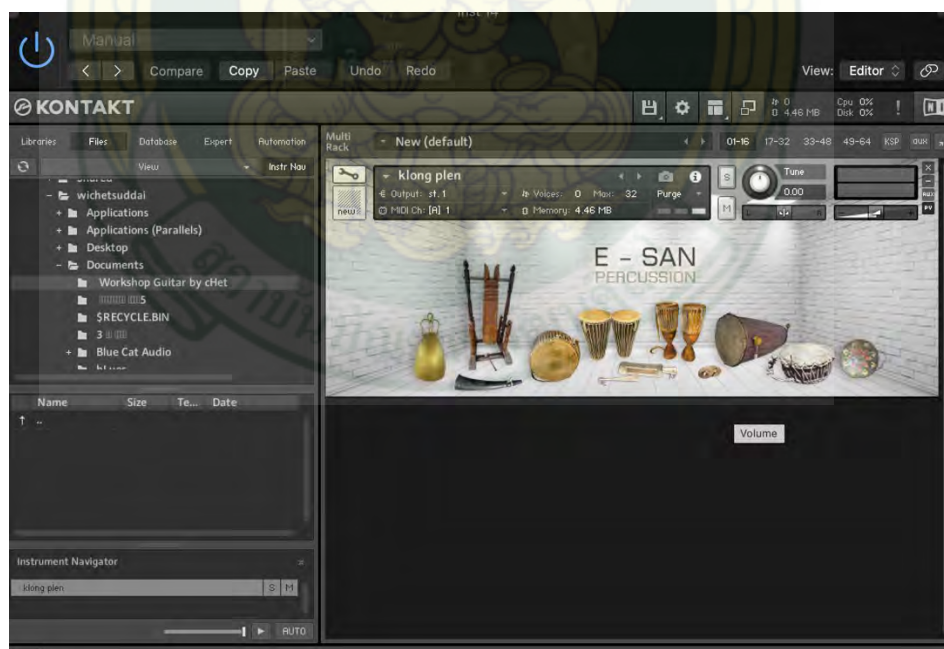


ภาพที่ 29 กลองเพล และฆ้อง วัดสุทธการาม จังหวัดขอนแก่น

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 30 การบันทึกเสียงกลองเสียงที่ห้องบันทึกเสียง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 31 การจัดทำเครื่องดนตรีภาคสนามในระบบ MIDI
ที่มา: ผู้วิจัย

ในการประพันธ์เพลงร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ศิลปะสองผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่ทั้งสิ้นจำนวน 12 เพลง โดยนำเอาองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาประเพณีทั้งสิบสองเดือนมาตีความและนำเสนอบทเพลงผ่านการผสมผสานทั้งหลักการของดนตรีอีสาน และทฤษฎีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยสามารถนำไปบรรเลงได้ทั้งวงดนตรีร่วมสมัยขนาดใหญ่ ขนาดกลาง หรือขนาดเล็กได้ โดยสามารถ บรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว หรือเป็นเพลงชุดก็ได้ โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตกดังนี้ พิณ แคน โหวต โปงลาง กลองรำมะนา กลองตุ้ม ผางฮาด กลองยาว คีย์บอร์ด เบส กลองชุด บทประพันธ์ร่วมสมัยอีสานสิบสอง มีทั้งสิ้น 12 เพลงดังนี้

- 1) บทเพลงที่ 1 ประจำฮีตเดือนอ้าย ชื่อเพลง “ปริวาสกรรม”
- 2) บทเพลงที่ 2 ประจำฮีตเดือนยี่ ชื่อเพลง “ศรี ศรี”
- 3) บทเพลงที่ 3 ประจำฮีตเดือนสาม ชื่อเพลง “ปຸ່ນนะทาสี”
- 4) บทเพลงที่ 4 ประจำฮีตเดือนสี่ ชื่อเพลง “ข้าวพันก้อน”
- 5) บทเพลงที่ 5 ประจำฮีตเดือนห้า ชื่อเพลง “สงกรานต์”
- 6) บทเพลงที่ 6 ประจำฮีตเดือนหก ชื่อเพลง “บั้งไฟ”
- 7) บทเพลงที่ 7 ประจำฮีตเดือนเจ็ด ชื่อเพลง “ขอลอ”
- 8) บทเพลงที่ 8 ประจำฮีตเดือนแปด ชื่อเพลง “แห่เทียน”
- 9) บทเพลงที่ 9 ประจำฮีตเดือนเก้า ชื่อเพลง “คิดฮอด”
- 10) บทเพลงที่ 10 ประจำฮีตเดือนสิบ ชื่อเพลง “ตาแฮก”
- 11) บทเพลงที่ 11 ประจำฮีตเดือนสิบเอ็ด ชื่อเพลง “สว่างเฮือ”
- 12) บทเพลงที่ 12 ประจำฮีตเดือนสิบสอง ชื่อเพลง “แม่คงคา”

ต่อไปจะเป็นการนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ และอธิบายบทประพันธ์ โดยมีประเด็นการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้ 1) แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน 2) กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ 2.1) โครงสร้างบทเพลง 2.2) ทำนอง 2.3) เสียงประสาน 2.4) จังหวะ 3) คุณลักษณะพิเศษ การนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์จะเป็นการกล่าวถึงที่มาแรงบันดาลใจ และการตีความเกี่ยวกับฮีตประเพณีต่าง ๆ ที่เป็นแนวคิดหลักให้กับการประพันธ์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการได้อธิบาย หรือการขยายความเพื่อแนวคิดในองค์ประกอบดนตรีในแต่ละด้านอย่างครอบคลุม



1. บทเพลงที่ 1 ประจำฮีตเดือนอ้าย เพลง “ปริวาสกรรม”

melody

กลองเพล A⁵ C⁶

9 3

13

B F⁶

17 21

25

29 Am

1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปริวาสกรรม

บทประพันธ์ปริวาสกรรม ผู้วิจัยนำเสนอบทเพลงผ่านการตีความเรื่องการ ปริวาสกรรม ซึ่งเป็นบุญในเดือนอ้ายเกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ที่ทำผิดศีลและต้องเข้าอยู่ปริวาสกรรมเพื่อชำระล้างความมัวหมอง ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอบทประพันธ์เพลงที่ให้ความรู้สึกละมุน มีสมาธิ ปลอดภัย โดยใช้เสียงกลองเพล เสียงระฆัง และเสียงฆ้องใหญ่ที่มีเสียงดังและเสียงใสกังวาน อีกทั้งเสียงกลองและเสียงระฆังยังสื่อถึงการส่งสัญญาณจากวัดว่าถึงเวลางานบุญแล้ว โดยเสียงสัญญาณบอกบุญที่ใช้ในงานบุญเกือบจะทุกงานจะเป็นเสียงกลอง ระฆังที่ดังมาจากวัด บทเพลงปริวาสกรรมเป็นบทเพลงแรกในฮีตทั้งสิบสองจึงเปรียบเสมือนเป็นเพลงนำเพื่อเข้าสู่บทเพลงลำดับต่อไปอีกด้วย ทำนองที่ใช้ในการประพันธ์ประกอบไปด้วยเสียงหลักในลายใหญ่

1.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงป๊อปร็อก

บทเพลงป๊อปร็อกผู้วิจัยต้องการนำเสนอดนตรีที่สื่อถึงสมาธิ ความสงบ จึงได้นำเครื่องที่เป็นดังเสียงสัญลักษณ์ศาสนาพุทธมาใช้ได้แก่ กลองเพล ฆ้อง ระฆัง โดยเป็นการใช้ในรูปแบบของการสร้างบรรยากาศให้กับเพลงไม่ได้นำมาสร้างรูปแบบของจังหวะหรือกระสวนจังหวะ ทั้งนี้ก็เพื่อให้บทเพลงราบเรียบไม่กระตุ้นอารมณ์จังหวะ จากนั้นเลือกใช้กลุ่มเสียงที่ในलयพื้นบ้านอีสานที่สามารถสร้างลักษณะเสียงที่เหมาะสมกับอารมณ์เพลง เมื่อได้กลุ่มเสียงที่เหมาะสมดีแล้วจึงสร้างแนวทำนองโดยยึดความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ทิศทางของทำนองมีลักษณะไม่มีการกระโดดข้ามขั้นมากนัก และสร้างทำนองที่คงที่ในตอน B คือไม่สร้างทำนองถาม-ตอบ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดความรู้สึกนิ่งอยู่กับที่ อันเป็นลักษณะหนึ่งของการทำสมาธิ หลังจากขัดเกลาทำนองจนได้ดังที่ต้องการแล้วจึงสร้างเสียงประสานที่สามารถสร้างความรู้สึกสว่างไสว โดยใช้คอร์ดชนิดเมเจอร์ทั้งสองท่อนและเพิ่มท่อนชั้นของคอร์ดโดยการเติมโน้ตลำดับที่ 6 และลำดับที่ 9 เพื่อเพิ่มมิติของเสียงให้มากขึ้น โดยมีรายละเอียดของบทเพลงดังต่อไปนี้

1.2.1 โครงสร้างเพลงป๊อปร็อก

บทเพลงนี้มีความยาว 1.45 นาที มีโครงสร้างเพลงเป็น A B ไม่มีการซ้ำท่อน โดยมีช่วงนำ (Introduction) เป็นเสียงกลองเพลในตอนแรกใช้เสียงโหวตบรรเลงเป็นทำนองหลัก ท่อนที่สองใช้เสียงเปียโนบรรเลงทำนองหลักมีเสียงพิณบรรเลงรับในช่วงท้ายของท่อนและจบด้วยคอร์ด Am

ตารางที่ 7 โครงสร้างเพลงป๊อปร็อก

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-16	การถาม-ตอบ	โหวต
B ห้องที่ 17-29	ซ้ำทำนองเดิม	เปียโน

ที่มา: ผู้วิจัย

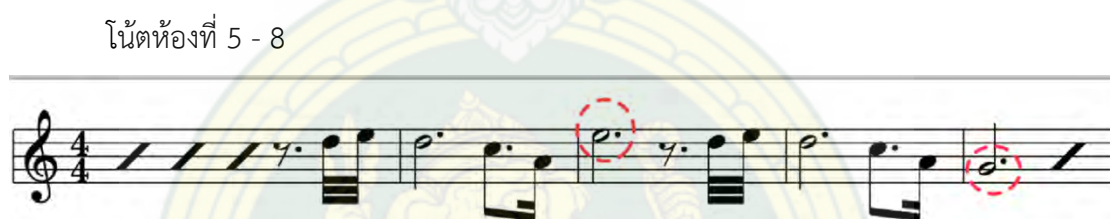
1.2.2 ทำนอง

บทเพลง ป๊อปร็อก อยู่ในलयใหญ่ ประกอบด้วยโน้ต ลา (A) โด (C) เร (D) มี (E)

ซอล (G)



ทำนองแคนในท่อน A มีลักษณะเป็นการถาม - ตอบ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของลายพื้นบ้านอีสานซึ่งผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาใช้ในการดำเนินทำนองหลัก โดยจะเห็นจาก โน้ตในท่อนที่ 5 - 8 ทำนองมีการซ้ำโมทีฟแต่เสียงสุดท้ายมีการเปลี่ยนจากเสียงมี (E) เป็นเสียงซอล (G)



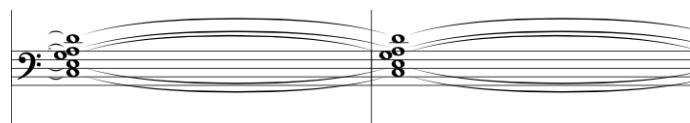
ในท่อน B ผู้วิจัยใช้เสียงเปียโนในการบรรเลงทำนองหลักด้วยการซ้ำทำนองเดิมไปตลอดทั้งท่อนเพื่อให้เกิดลักษณะของเสียงที่ย่ำอยู่กับที่เป็นลักษณะที่ผู้วิจัยต้องการสะท้อนถึงรูปแบบการสร้างสมาธิในการหายใจเข้า หายใจออก และที่เลือกใช้เสียงเปียโนเนื่องจากเสียงเปียโนมีลักษณะการกำเนิดเสียงด้วยการตี คือเป็นการตีลงไปบนสายเปียโนทำให้เกิดเสียงกังวานคล้ายเสียงระฆัง



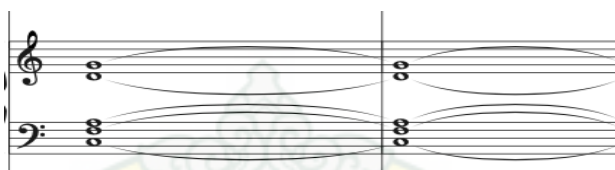
1.2.3 เสียงประสาน

ผู้วิจัยต้องการให้บทประพันธ์ให้ความรู้สึกที่ค่อนข้างสว่างสดใสจึงเลือกใช้คอร์ดชนิดเมเจอร์ ทั้งสองท่อน ท่อน A คือคอร์ด C69 เป็นเสียงเครื่องสายยาวไปทั้งท่อน และใช้คอร์ด F69 ในท่อน B ยาวไปทั้งท่อนเช่นกัน

โน้ตห้องที่ ที่ 1 - 2 คอร์ด C69

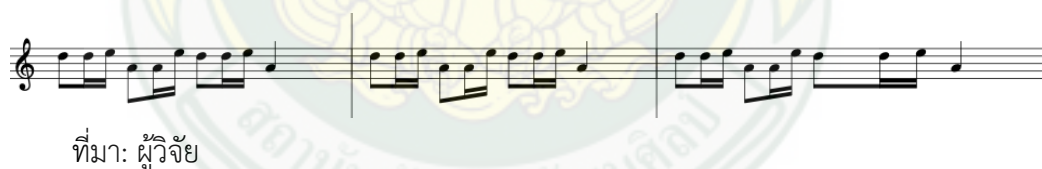


โน้ตห้องที่ ที่ 17 - 18 คอร์ด F69



ในท่อน A ผู้วิจัยต้องการใช้เสียงพิณบรรเลงแนวทำนองเข้าไปตลอดทั้งท่อนเพื่อสร้างสีสันให้กับคอร์ด ดังโน้ตในห้องที่ 9 จะเห็นว่าโน้ตที่ให้บรรเลงถูกตัดแปลงโดยการยืดหดและขยายมาจากโน้ตของทำนองหลัก

โน้ตห้องที่ 9 การดำเนินทำนองของพิณเพื่อสร้างสีสันให้กับคอร์ด



1.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 70 bpm เป็นอัตราที่ช้าพอประมาณ ผู้วิจัยต้องการให้ความเร็วของเพลงอยู่ในระหว่างอัตราการเต้นของหัวใจปกติคือ 60 - 100 bpm ซึ่งเกี่ยวข้องกับการหายใจในการทำสมาธิ ผู้วิจัยนำจังหวะกลองเพลในการตีบอกสัญญาณบุญ โดยตีเป็นจังหวะของโน้ตตัวดำสามครั้งจากนั้นตีรัวในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นจังหวะการตีบอกเวลาที่พบในวัดในจังหวัดขอนแก่น บรรเลงในลักษณะนี้ไปทั้งเพลงโดยมีเสียงฆ้อง และเสียงระฆังตีรับในจังหวะที่ 1 และในจังหวะที่ 3 สอดรับไปตลอดทั้งเพลง

โน้ตห้องที่ 1 - 4



โน้ตห้องที่ 5 - 8 ข้องใหญ่ และเสียงระฆังตีรับในจังหวะที่ 1 และ 3

เปียโน

กลองเพล

ข้องใหญ่

ระฆัง

1.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงปรีวากรรม

เพลงปรีวากรรมมีคุณลักษณะเฉพาะคือมีการใช้เสียง กลองเพล ระฆัง ข้อง ซึ่งเปรียบเสมือนเสียงแห่งสัญลักษณ์ในพระพุทธศาสนา และเป็นเสียงกลองเพล ระฆัง ข้อง ช่วยสร้างบรรยากาศให้เหมือนอยู่ในวัดซึ่งคุณลักษณะของเสียงระฆัง และข้อง ให้เสียงดังก้องกังวาลไพเราะผสมกับเสียงประสานที่ช่วยสร้างบรรยากาศเจิบสงบ แนวทำนองเรียบง่ายช่วยให้เกิดสมาธิ



2. บทเพลงที่ 2 ประจำอีตเดือนยี่ เพลง “ศรี ศรี”

Sheet music for the song "ศรี ศรี" (Sri Sri), featuring a melody line and a piano accompaniment line.

The melody line is written in 4/4 time, starting with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Thai script.

The piano accompaniment line is written in 4/4 time, featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Chords and measures are indicated throughout the score:

- Measure 8: A (Am/G)
- Measure 9: B1 (Am7)
- Measure 13: Am7
- Measure 17: Am/F#
- Measure 21: Fmaj7
- Measure 25: Am7
- Measure 29: B3 (Am7)
- Measure 33: Am/F#

Lyrics (Thai):

สะนูแกว่ง โหวต ฟิน แคน

Am/F# Fmaj7

37 C 41 Fmaj7 45 C

ฟลูต

8 G Fmaj7 G 3

โหวต

8 Am D 57 Am 61

D 65 Am

2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงศรี ศรี

ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดการประพันธ์จากการตีความงานบุญคุณลานซึ่งเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อเพื่อให้ไร่นาอุดมสมบูรณ์ ในท่อนแรกนำเสนอด้วยเสียงแกว่งธนูซึ่งเป็นการเล่นที่นิยมเล่นกันในวงเดือนยี่ และผู้วิจัยได้นำเอาทำนองบทร้องสุ่ขวัญข้าวในทำนองที่ร้องว่า “ศรี ศรี มีอนี้แม่นมีอดี” มาเป็นทำนองหลักโดยใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ (motivic development) แบบยืดและหดค่าของตัวโน้ตจากทำนองเดิม โดยเลือกใช้โหวตในการบรรเลงเนื่องจากเป็นเครื่องเป่าซึ่งองค์ประกอบเสียงสำคัญคือลมจึงให้ความรู้สึกต่อเนื่องกับเสียงธนูซึ่งถูกใช้เป็นเสียงนำมาตั้งแต่ต้นเพลงด้านเสียงประสานต้องการขบขันทำนองที่สะท้อนความขลังของบทร้องด้วยการใช้แนวคิดคอร์ดสแลช และในท่อน B ต้องการแสดงอารมณ์ของความสุขที่เกิดจากการไร่นาอุดมสมบูรณ์ และท่อนสุดท้ายผู้วิจัยนำทำนองสรภัญญะมาบรรเลงเป็นท่อนจบ

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงศรี ศรี

เพลงศรี ศรี ผู้วิจัยได้นำบทสวดสุวัญข้าวมาถอดโน้ตโน้ตเฉพาะทำนองที่มาจากคำว่า “ศรี ศรี มือนี่แมนมือนี่” จากนั้นทดลองทำการแปรทำนองด้วยวิธีการต่าง ๆ จนได้แนวทำนองที่ต้องการ คือเป็นการนำเอาทำนอง ศรี ศรี มาซ้ำทำนองเพื่อให้เกิดการจดจำรูปแบบของโมทีฟ และขยายทำนองด้วยการเพิ่มโน้ตระดับในหลายลักษณะ และเลือกเครื่องดนตรีอีสาน 3 ชนิด คือ พิณ โหวต แคน ในการถ่ายทอดทำนอง จากนั้นประพันธ์ท่อน C โดยเลือกใช้กลุ่มเสียงชนิดเมเจอร์เพื่อให้ได้เสียงที่สว่างไสวเพื่อสะท้อนถึงความสุขและความอุดมสมบูรณ์ของไร่นาหลังการทำพิธีสุวัญข้าว ในท่อนสุดท้ายเลือกทำนองสรภัญญะมาใช้โดยการถอดโน้ตต้นฉบับและยึดทำนองจากต้นฉบับมาสร้างคอร์ด โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังนี้

2.2.1 โครงสร้างเพลงศรี ศรี

บทเพลงนี้มีความยาว 3.54 นาที มีโครงสร้างเป็น A B C D โดยมีท่อน A เป็นท่อนเกริ่นซึ่งเป็นลักษณะของช่วงนำตามลักษณะโครงสร้างดนตรีพื้นบ้านอีสานที่พบในการแสดงหมอลำ ผู้วิจัยใช้เสียงธนูเป็นเสียงพื้นหลังและใช้โหวตในการบรรเลงเกริ่น โดยเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ใช้ทักษะในการดันสด ในท่อน B แยกแบ่งเป็น 3 ท่อนย่อย โดยเป็นการผลัดกันบรรเลงทำนองของ โหวต พิณ และ แคนตามลำดับ โดยทั้งสามท่อนย่อยไม่มีการซ้ำทำนอง อยู่ในเสียงประสานแบบไมเนอร์ ท่อน C ดำเนินทำนองด้วยฟลูตและมีเสียงกลองชุดเพิ่มเข้ามาเพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะที่สนุกสนาน และมีการเปลี่ยนมาใช้เสียงประสานแบบเมเจอร์โดยมีเสียงพิณและแคนบรรเลงประกอบซึ่งเป็นการบรรเลงที่พบได้ในวัฒนธรรมหมอลำ และท่อน D เป็นทำนองสรภัญญะอยู่ในเสียงประสานแบบไมเนอร์

ตารางที่ 8 โครงสร้างเพลง ศรี ศรี

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-4	เกริ่น	โหวต
B1 ห้องที่ 5-20	โมทีฟ ศรี ศรี 1	โหวต
B2 ห้องที่ 21-28	โมทีฟ ศรี ศรี 2	พิณ
B3 ห้องที่ 29-36	โมทีฟ ศรี ศรี 3	แคน
C ห้องที่ 37-52	ลายสวดสะแนน	ฟลูต
D ห้องที่ 53-66	ทำนองสรภัญญะ	โหวต

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.2 ทำนอง

ทำนองหลักในท่อน B อยู่ในลายใหญ่ที่ประกอบด้วยโน้ต ลา(A) โด (C) เร (D) มี (E) ซอล (G) หรือบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิค ในการบรรเลง และใช้แนวคิดการพัฒนาโมทีฟในการประพันธ์ทำนองหลัก

โน้ตทำนองหลักโดยใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ



โน้ตในบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิค



ผู้วิจัยใช้ทำนองจากบทสุตรส่วขวัญข้าวเป็นทำนองหลักในท่อน B โดยนำจังหวะของคำว่า ศรี ศรี ยึดเป็นโมทีฟสำคัญในการพัฒนาไปสู่การบรรเลงในท่อนย่อยที่บรรเลงโดย โหวต พิณ และ แคน มีการพัฒนาโมทีฟตามแนวคิดในการประพันธ์ จะเห็นได้ว่าท่อนย่อยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี ทั้งสามชิ้นไม่มีการซ้ำทำนองเดิม แต่จะพบลักษณะของโมทีฟที่ถูกพัฒนาในสามรูปแบบที่แตกต่างกัน โหวตใช้โมทีฟเดิมค่อนข้างชัดเจนแต่มีการเสริมทำนอง พิณเล่นโมทีฟที่พัฒนาด้วยการขยายและ ประดับด้วยโน้ตอื่น แคนเล่นโมทีฟเดิมแต่กระชั้นเร็วพร้อมโน้ตประดับที่กระชั้นในลักษณะโน้ตเข้บัต ขึ้นเดียว และโน้ตเข้บัตสองชั้น

โน้ตเปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟ

ศรี ศรี มือ นี้ แม่น มือ ดี

(ศรี) (ศรี) (ศรี) (ศรี) (ศรี)

(ศรี) (ศรี) (ศรี) (ศรี)

(ศรี)(ศรี) (ศรี) (ศรี) (ศรี)

ท่อน C ผู้วิจัยต้องการสร้างแนวทำนองที่สดใสและแตกต่างออกไปจากท่อน B ซึ่งเป็นลายทางไมเนอร์ โดยเลือกใช้ลายสุดสะแนนซึ่งให้แนวทำนองแบบเมเจอร์มาสร้างทำนองเพื่อให้เกิดความรู้สึกสว่างสดใส

โน้ตลายสุดสะแนน

เสียงเสฟ

C D E G A

ในท่อน D ได้นำทำนองสรภัญญะมาบรรเลงด้วยโหวต ดังโน้ตในครั้งที่ 53 - 60 จะเห็นได้ว่าโน้ตในแนวทำนองสรภัญญะอยู่ในโหมดคอเรียน ซึ่งโน้ตตัวฟาชาร์ป (F#) เป็นเสียงสำคัญที่บ่งบอกชนิดของบันไดเสียง และผู้วิจัยใช้คอร์ด D เพื่อรองรับกับแนวทำนองของคอร์ด

โน้ตครั้งที่ 53 - 60 ทำนองท่อน D



2.2.3 เสียงประสาน

ในท่อนทำนองสู่ขวัญข้าวเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อและความศรัทธาผู้วิจัยจึงได้เรียบเรียงเสียงประสานให้รู้สึกถึงความมั่นคงหลังของบทเพลง โดยเลือกใช้การดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดสแลช (slash chord) โดยผู้วิจัยต้องการสร้างแนวทำนองของเบสที่เคลื่อนที่ในทิศทางลง ครั้งที่ 5 - 9 โน้ตเบสจากเสียงลา (A) เคลื่อนที่ไปยังโน้ตซอล (G) และเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงไปยังโน้ตฟาชาร์ป (F#) ในขณะที่ทริยแอตทั้งหมดยังคงเป็น Am ประกอบด้วยโน้ต ลา (A) โด (C) มี (E)

โน้ตในครั้งที่ 5 - 9 ทำนองเบสที่เคลื่อนที่ในทิศทางลง



2.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 80 bpm อยู่ในอัตราช้าปานกลางโดยผู้วิจัยใช้ความเร็วใกล้เคียงกับบทสุตรสู่ขวัญเพื่อให้บทเพลงได้อารมณ์และความรู้สึกใกล้เคียงกับบทสุตรสู่ขวัญที่เป็นทำนองต้นฉบับ ท่อน B2 มีการใช้รูปแบบของจังหวะในครั้งที่ 13 - 16 โดยผู้วิจัยต้องการยึดอารมณ์ของจังหวะให้รู้สึกลึกกว่าปกติของเพลง 4/4 จึงใช้จังหวะของโน้ตตัวดำ

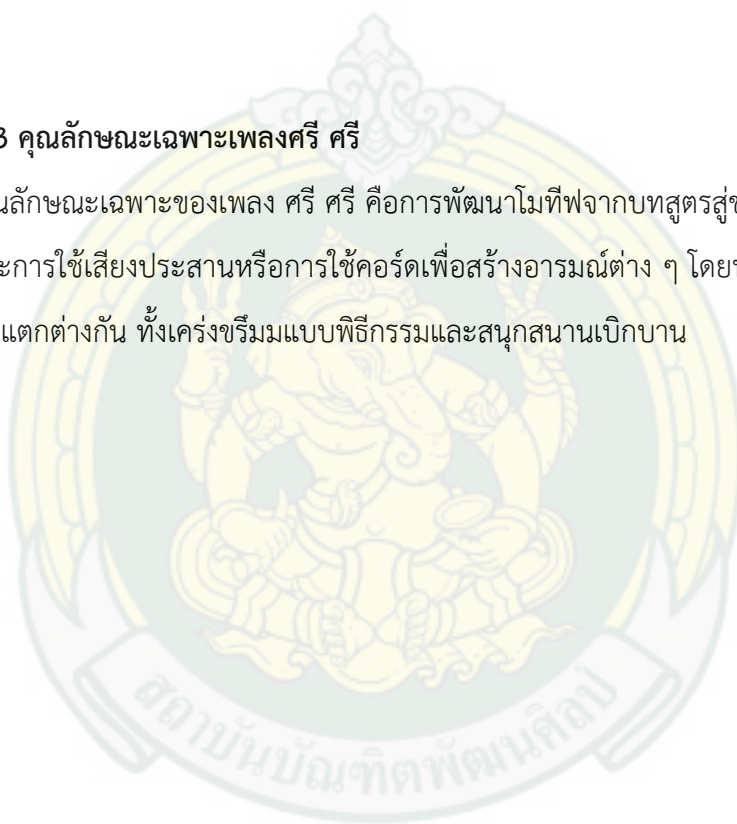
บรรเลงข้ามไปเป็นสองห้องเพลงจากนั้นจึงสร้างรูปแบบจังหวะที่สองเพื่อสร้างการส่งกลองไปยังห้องถัดไป

ห้องที่ 13-16 จังหวะกลองยาวในท่อน B2



2.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงศรี ศรี

คุณลักษณะเฉพาะของเพลง ศรี ศรี คือการพัฒนาโมทีฟจากบทสุตรสู่ขวัญข้าวด้วยการขยายทำนอง และการใช้เสียงประสานหรือการใช้คอร์ดเพื่อสร้างอารมณ์ต่าง ๆ โดยทั้งสามท่อนให้อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน ทั้งเครื่องขริ้มแบบพิธีกรรมและสนุกสนานเบิกบาน





3. บทเพลงที่ 3 ประจำฮีตเดือนสาม เพลง “บุญนทาสี”

1 A Am7 Am/C Am/D Am/E

5 Am7 Am/C Am/D Am/E

9 Am7 Am/C Am/D Am/E Am7 13

17 D

B

21 D/B D/C

25 D/C D D/C 29

D/B D/C 33 D C กลองยาว 37 Am/11 D7sus4 G9sus4

41 G9sus4 Am/11 D7sus4 G9sus4 45 Am/11 D7sus4 G9sus4 49 Am/11 D7sus4 G9sus4 53 Am/11 D7sus4 G9sus4 57

61 Am/11 D7sus4 G9sus4 65 Am/11 D7sus4 G9sus4 69 Am/11 D7sus4 G9sus4 73 Am/11

D7sus4 G9sus4 77 A2 Am7 Am/C 81 Am/D Am/E Am7

Am7

3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงปຸณະຫາສີ

บุญเดือนสามประเพณีเกี่ยวกับข้าวจี มีความเชื่อและเรื่องเล่าเกี่ยวกับที่มาของบุญเกี่ยวกับนางปຸณະຫາສີที่ถวายข้าวจีแด่พระพุทธเจ้า ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะประพันธ์เพลงที่สะท้อนเรื่องราวตามตำนานเรื่องเล่านี้ท่อนแรกผู้วิจัยต้องการนำเสนอการตีความจากนางปຸณະຫາສີที่ต้องดำข้าวทั้งวันทั้งคืนด้วยความทุกข์เหน็ดเหนื่อยในท่อนแรกจึงนำเสนอการตีความเกี่ยวกับความยากลำบากของนางปຸณະຫາສີนำเสนอผ่านท่วงทำนองในแบบไมเนอร์ในจังหวะช้า ท่อนที่สองนำเสนอลักษณะคอร์ดแบบเมเจอร์เพื่อสะท้อนอารมณ์ของนางปຸณະຫາສີมาเมื่อได้พบกับพระพุทธเจ้าเกิดความสุขและความอึดอ้อมที่ได้ถวายข้าวจีแด่พระพุทธเจ้า ท่อนสุดท้ายนำเสนอการตีความตัวเลข 3 ซึ่งก็หมายถึงบุญเดือนสามโดยกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ด้วยรูปแบบจังหวะที่สนุกสนาน

3.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงปຸณະຫາສີ

เพลงปຸณະຫາສີผู้วิจัยวางโครงสร้างเป็นสามท่อนเพื่อนำเสนออารมณ์ในสามลักษณะ ท่อนแรกนำเสนอความโศกเศร้าสะท้อนความยากลำบากของนางปຸณະຫາສີโดยเลือกใช้กลุ่มเสียงลายใหญ่มาสร้างทำนอง และเลือกกลุ่มเสียงในลายสร้อยมาสร้างแนวทำนองที่สะท้อนถึงความรู้สึกปลาบปลื้มยินดีในท่อนที่สอง เมื่อได้ขัดเกลาทำนองจนสะท้อนอารมณ์เพลงในแต่ละท่อนตามที่ต้องการจึงเริ่มสร้างเสียงประสานและทางเดินคอร์ดในแต่ละท่อนเพื่อขยายมิติของอารมณ์เพลงและสอดคล้องกับอารมณ์เพลงในแต่ละท่อนดังที่วางโครงสร้างไว้ จากนั้นประพันธ์ท่อนที่สามด้วยแนวคิดตัวเลข 3 เพื่อแสดงสัญลักษณ์ถึงเพลงประจำเดือนที่สามจากฮีตสิบสอง ได้นำแนวคิดทางเดินคอร์ดแบบ ทู ไฟว์ วัน มาใช้โดยการสร้างคอร์ดที่มาจากกลุ่มเสียงในลายใหญ่ จากนั้นสร้างแนวทำนองเบสเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะกลองยาวแบบ 3/4 และทดลองดันสดเพื่อให้ได้แนวทางที่เหมาะสมในการดัน พบว่าในการดันสดผู้บรรเลงสามารถใช้ลายใหญ่ผสมลายสร้อยเพื่อให้ทำนองสอดคล้องกับคอร์ดและเกิดสีสันได้มากกว่าการใช้แค่กลุ่มเสียงเพียงกลุ่มเดียว โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงดังนี้

3.2.1 โครงสร้างเพลงปຸณະຫາສີ

บทเพลงนี้มีความยาว 3.14 นาที บทเพลงมี 3 ท่อนมีโครงสร้างเป็น A B C A บทเพลงมีสามท่อนหลักและท่อนสุดท้ายเป็นการนำท่อน A มาบรรเลงจบ

ตารางที่ 9 โครงสร้างเพลงปຸ່ນະທາສີ

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-16	ลายใหญ่	พิน
B ห้องที่ 17-33	ลายสร้อย	แคน
C ห้องที่ 34-78	ลายใหญ่ ผสมลายสร้อย พินด้นสด ในอัตราจังหวะ 3/4	พิน
A ห้องที่ 79-83	(ทำนองเดิม) ลายใหญ่	พิน

ที่มา: ผู้วิจัย

3.2.2 ทำนอง

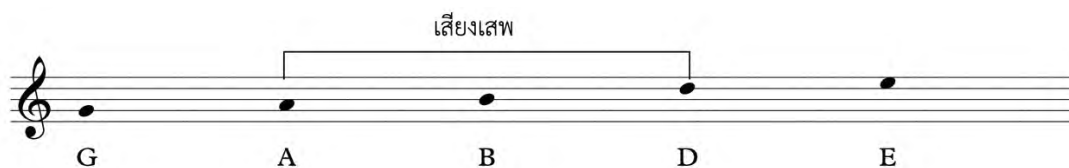
ใช้ลายใหญ่ หรือบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทะทอนิกเป็นทำนองหลัก

โน้ตลายใหญ่ หรือบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทะทอนิก



ท่อน B ท่อนนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการได้พบพระพุทธรูปเจ้าของนางปຸ່ນະທາສີจึงเปลี่ยน
กุญแจเสียงมาอยู่ในคอร์ด D major ซึ่งให้ความรู้สึกสว่าง แนวทำนองหลักใช้แคนบรรเลงในลายสร้อย
ประกอบไปด้วยเสียงหลัก 5 เสียงได้แก่ ซอล (G) ลา (A) ที (B) เร (D) มี (E) มีเสียงเสฟคือโน้ต ลา
(A) กับตัว เร (D)

โน้ตลายสร้อย



ท่อน C นำเสนอการใช้เลข 3 ซึ่งก็มาจากบุญเดือนสาม มาใช้เป็นเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ใช้กลองยาวในการบรรเลงแบบสามจังหวะซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในดนตรีพื้นบ้านอีสาน ใช้แนวทำนองลายใหญ่ผสมกับลายสร้อยเป็นแนวทำนองหลักที่ใช้ในการด้นสด (improvisation)

มีการนำแนวคิดการเน้นในดนตรีอีสาน หรือการเปลี่ยนกลุ่มเสียงมาใช้ โดยในท่อน A ทำนองหลักจะอยู่ในลายใหญ่ซึ่งใช้คอร์ดแบบไมเนอร์ส่วนท่อน B เปลี่ยนเป็นลายสร้อยในคอร์ดเมเจอร์ จากนั้นในท่อน C ซึ่งเป็นการด้นสดของพิณจะใช้ผสมทั้งสองลายคือ ลายใหญ่กับลายสร้อยบรรเลงในอัตราจังหวะ 3/4 โดยการบรรเลงผสมหรือมิกซ์ในลักษณะนี้ผู้วิจัยได้นำมาจากแนวคิดของโมดัลแจ๊ส เรื่องการมิกซ์โหมดซึ่งก็คือการบรรเลงหลายโหมดผสมกันเพื่อสร้างแนวทำนองที่น่าสนใจ

ทำนองท่อน A



ทำนองท่อน B



จะเห็นได้ว่าทั้งสองลายมีโน้ตเดียวกัน 4 เสียง คือเสียง ลา (A) เร (D) มี (E) ซอล (G) และเสียงที่ต่างคือลายใหญ่จะมีโน้ต เร (D) ส่วนลายสร้อยจะมีโน้ต ที (B)

3.2.3 เสียงประสาน

คอร์ดในท่อน A ใช้แนวคิดสแลชคอร์ด จากห้องที่ 1 - 5 ทริยแอด Am คงที่ แต่แนวเบสเคลื่อนที่ในทิศทางสูงขึ้น ห้องที่ 1 - 2 คอร์ด Am7 ห้องที่ 3 คอร์ด Am/C ห้อง 4 คอร์ด Am/D Am/E ห้อง 5 คอร์ด Am7

ห้องที่ 1 - 5 คอร์ดในท่อน A

ท่อน B ใช้แนวคิดคอร์ดสแลช และใช้เบสเคลื่อนที่ 3 โน้ตวนซ้ำ จาก D - C - B - C - D บนทริยแอด D เมเจอร์

ห้องที่ 18 - 25 การเคลื่อนที่ของเบสในท่อน B

ห้องที่ 34 ท่อน C เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4



3.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงปຸณະทาสี

บทเพลงมีการใช้สายใหญ่และสายสร้อยที่มีคุณลักษณะของเสียงที่ต่างกันคือไมเนอร์และเมเจอร์ มีการใช้แนวคิดสแลสคอร์ดทั้งสองท่อน บทเพลงมีการใช้สัญลักษณ์ในเชิงตัวเลขในการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่ไม่มีการบรรเลงมาก่อนในลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสานนอกจากนี้ยังมีการด้นสดของพิณในอัตราดังกล่าวอีกด้วย



4. บทเพลงที่ 4 ประจำฮีตเดือนสี่ เพลง “ข้าวพันก้อน”

A

1 แคน Gm9 %

F9sus4 5 % Ab9 % Cm9

9 Cm9 Bb6 Cm69 13

A2 Gm9 %

F9sus4 17 % Ab9

คีย์บอร์ด 3 3 3 3

Ab9 Cm9 21 %

126

Bb6

%

Cm6/9

25

%

พิน

B

Gm9

%

F9sus4

29

F9sus4

Ab9

Ab9

Cm9

33 Cm9 Bb6

37 Cm69 Gm9 A3 Gm9
คีย์บอร์ด พิณ

41 % Ab9

45 %

The musical score is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 33-36) features a Cm9 chord in measure 33 and a Bb6 chord in measure 34. The second system (measures 37-40) features Cm69 and Gm9 chords in measures 37-38, and Cm69 and Gm9 chords in measures 39-40. The third system (measures 41-43) features an F9sus4 chord in measure 41, a Gm9 chord in measure 42, and an Ab9 chord in measure 43. The fourth system (measures 44-45) features an Ab9 chord in measure 44 and a Cm9 chord in measure 45. A watermark of a Thai royal seal is visible in the background.



4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงข้าวพันก้อน

บุญเดือนสี่เป็นประเพณีบุญผะเหวดผู้วิจัยต้องการนำเสนอทำนองหลักของบทเพลงที่นำมาจากทำนองคาถาข้าวพันก้อนซึ่งเป็นพิธีกรรมหนึ่งในบุญผะเหวด โดยเป็นทำนองคาถาที่เข้าไปตลอดในการแห่ข้าวพันก้อน เมื่อครั้งผู้วิจัยลงภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลบุญผะเหวดที่จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อได้ฟังแล้วรู้สึกถึงความไพเราะของทำนองและในขณะเดียวกันก็รู้สึกถึงความมีมนต์ขลังจึงเกิดแรงบันดาลใจจึงได้นำมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์เพลง โดยใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักบทเพลงอยู่ในลายใหญ่ มีการใช้คอร์ดที่ช่วยสร้างอารมณ์เคร่งขรึมเพื่อสะท้อนความขลังของคำว่าคาถา

4.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงข้าวพันก้อน

เพลงข้าวพันก้อนเป็นการนำทำนองมาจากคาถาข้าวพันก้อนในพิธีแห่ข้าวพันก้อน ผู้วิจัยถอดโน้ตจากต้นฉบับที่บันทึกไว้ได้อีกมาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามที่จังหวัดร้อยเอ็ด จากนั้นนำโน้ตที่ได้จากการถอดโน้ตต้นฉบับมาเปลี่ยนคีย์ โดยผู้วิจัยเลือกใช้คีย์ Gm ในการประพันธ์เพื่อให้ได้เสียงที่สูงขึ้นจากเดิมซึ่งจะช่วยให้เกิดความแตกต่างจากบทเพลงอื่น และเนื่องจากผู้วิจัยต้องการใช้ทำนองที่มาจากคาถาข้าวพันก้อนเป็นทำนองหลักซึ่งจะใช้เป็นการซ้ำท่อนทั้งเพลงซึ่งจะสอดคล้องกับคำว่าคาถาคือเป็นการกล่าวข้อความซ้ำ ๆ ไปตลอดพิธีกรรม ดังนั้นเพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อผู้วิจัยจึงเปลี่ยนคีย์เพื่อให้แนวทำนองสูงขึ้นซึ่งแตกต่างจากเพลงอื่นในชุดฮิลิบสองที่อยู่ในช่วงเสียงใกล้เคียงกัน จากนั้น

ทดลองใช้ทางเดินคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้ได้คอร์ดและทางเดินคอร์ดที่สะท้อนความรู้สึกถึงมนต์ขลัง เพื่อให้สอดคล้องกับคำว่าคาถา โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

4.2.1 โครงสร้างเพลงข้าวพันก้อน

บทเพลงนี้มีความยาว 2.46 นาที บทเพลงมี 2 ท่อนหลัก มีโครงสร้างเป็น A A2 B A3 มีท่อน A เป็นท่อนทำนองหลัก มีการซ้ำเป็น A2 โดยมีเปียโนบรรเลงทำนองสอดประสาน ในท่อน B เป็นการต้นสดด้วยพิณ และท่อน A3 กลับมาเป็นแนวทำนองโดยมีพิณบรรเลงทำนองสอดประสาน

ตารางที่ 10 โครงสร้างเพลงข้าวพันก้อน

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-13	ทำนองคาถาข้าวพันก้อน	แคน
A2 ห้องที่ 14-25	ทำนองคาถาข้าวพันก้อนมีทำนองสอดประสานจากเปียโน	แคน
B ห้องที่ 26-38	ต้นสดลายใหญ่ (Gm)	พิณ
A3 ห้องที่ 39-50	ทำนองคาถาข้าวพันก้อนมีทำนองสอดประสานจากพิณ	เปียโน

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2 ทำนอง

บทเพลง ข้าวพันก้อน มาจากทำนองคาถาข้าวพันก้อน

ทำนองคาถาข้าวพันก้อน



แนวทำนองหลักอยู่ในลายใหญ่ ผู้ประพันธ์เลือกใช้กุญแจเสียง G ไมเนอร์ อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ เพนทะทอนิกเมื่อเทียบกับบันไดเสียงดนตรีตะวันตก

โน้ตบันไดเสียง G ไมเนอร์เพนทะทอนิก



4.2.3 เสียงประสาน

เนื่องจากแนวทำนองหลักมาจากคาถาข้าวพ่นก้อนผู้วิจัยจึงเลือกใช้คอร์ดที่สร้างความรู้สึก ลึกกลับและในขณะเดียวกันก็สร้างความรู้สึกถึงมนต์ขลังโดยใช้คอร์ดที่ให้ความรู้สึกลึกกลับมีมนต์ขลัง เพื่อให้สอดคล้องกับคำว่า “คาถา” คอร์ดที่ใช้ประกอบทำนองได้แก่ คอร์ด Gm9, F9sus4 Ab9, Cm9, Bb6, Cm69 หากพิจารณาโน้ตในคอร์ดทั้ง 6 คอร์ดจะพบว่าโน้ตที่อยู่ในทุกคอร์ดคือโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตที่ผู้วิจัยต้องการให้อยู่ในทุกคอร์ดเพื่อสร้างความเชื่อมโยงให้กับเสียงประสานที่จะเกิดขึ้น

คอร์ดในท่อน A

The image shows a musical score for the A section. It consists of a vocal melody line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system shows chords Gm9, F9sus4, and Ab9. The second system shows chords Cm9, Bb6, and Cm69. The vocal melody is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

มีการใช้แนวทำนองสอดประสานกับแนวทำนองหลัก ในท่อน A2 บรรทัดบนสุดเป็นแนว ทำนองหลักบรรทัดด้วยแคน บรรทัดที่สองเป็นแนวทำนองสอดประสานโดยใช้การดันสดของเปียนโน เพื่อช่วยสร้างสีสันให้กับทำนองหลัก

ท่อน A2 การสอดประสานทำนองของเปียโน

4.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 74 bpm อยู่ในอัตราซ้ำพอประมาณ โดยผู้วิจัยต้องการให้ใกล้เคียงกับความเร็วในการเดินในพิธีแห่ข้าวพัน จังหวะกลองจะเริ่มเข้ามาในท่อน B ห้องที่ 26 ผู้วิจัยใช้กลองชุดประกอบกับกลองรำมะนาเพื่อสร้างรูปแบบจังหวะที่น่าสนใจ

ท่อน B กลองชุดผสมกลองรำมะนา

4.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงข้าวพั่นก้อน

บทเพลงข้าวพั่นก้อนมีคุณลักษณะเฉพาะในด้านทำนองที่มาจากทำนองข้าวพั่นก้อนที่ไพเราะ ประกอบกับแนวคิตทางเดินคอร์ด และลักษณะของคอร์ดที่มีเทนชันให้ความรู้สึกในแบบดนตรีแจ๊ส จึงเป็นบทเพลงที่ผสมผสานระหว่างแนวทำนองอีสานกับเสียงประสานแบบสมัยนิยม





5. บทเพลงที่ 5 ประจำฮีดเดือนห้า เพลง “สงกรานต์”

1 A Dm11 Em11 5 Dm11 Em11

Em11 9 Dm11 Em11 13 Dm11

Dm11 Em11 17 Dm11

Em11 21 Dm11 Em11 25 Dm11

Em11 29 Am B Am

33 Am 37

41

D7 45 Am D7 Fmaj7 G6

Am 49 Fmaj7 G6 Am B Am

53 Am

57 Am D7 61 Am

D7 Fmaj7 G6 Am 65 Fmaj7 G6 Am

B Am 69

Am 73 D7

77 Am D7 Fmaj7 G6 Am 81 Fmaj7 G6

Am Fmaj7 G6 Am

5.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงสงกรานต์

บุญเดือนห้าเป็นบุญสงกรานต์ตามประเพณีจะมีการรดน้ำดำหัวผู้แก่ผู้เฒ่า นอกจากนั้นคนอีสานยังมีการแห่สงกรานต์คือมีวงดนตรีกลองยาวประยุกต์นำขบวนเพื่อให้ชาวบ้านพอรำกันอย่างสนุกสนานก่อนจะนำเข้าสู่วัดเพื่อสรงน้ำพระ บทเพลงที่วงกลองยาวประยุกต์บรรเลงก็มีตั้งแต่เพลงพื้นบ้านและเพลงลูกทุ่งหมอลำที่ได้รับความนิยมและยังมีการนำทำนองรำวงวันสงกรานต์มาบรรเลงร่วมอีกด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำทำนองเพลงรำวงวันสงกรานต์มาพัฒนาโมทีฟ ท่อนแรกของบทเพลงต้องการนำเสนออารมณ์ที่สะท้อนถึงฤดูร้อน ความร้อนอบอ้าวในเดือนห้า เป็นที่มาของประเพณีการเล่นสงกรานต์ ผู้วิจัยใช้ลายน้อยสลับกับการลายเซไปตลอดทั้งท่อนเพื่อสร้างความรู้สึกอึดอัดร้อนรันท่อนต่อมาต้องการนำเสนอความสนุกสนานในการแห่สงกรานต์โดยนำทำนองรำวงวันสงกรานต์มาพัฒนาโมทีฟและบรรเลงซ้ำด้วยแคน พิณ ในจังหวะสนุกสนาน

5.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงสงกรานต์

เพลงสงกรานต์ผู้วิจัยวางโครงสร้างเป็นสองท่อนเพื่อนำเสนอสองอารมณ์ในบุญสงกรานต์ ท่อนแรกนำเสนอความรู้สึกรื้อถอน โดยเลือกใช้ลายใหญ่กับลายเขबरเลงสลับไปตลอดทั้งท่อนเพื่อสร้างความรู้สึกไม่คงที่ สับสน สะท้อนความรู้สึกรื้อถอน อึดอัด และเมื่อได้แนวคิดดังกล่าวจึงประพันธ์ทำนองโดยคำนึงโน้ตของทั้งสองลายแม้จะคนละลายแต่ให้เชื่อมต่อกันได้โดยไม่รู้สึกขัดแย้งมากจนเกิดเป็นความรู้สึกน่ารำคาญ และสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานได้จริง ท่อนที่สองต้องการนำเสนอความสนุกสนานในการแห่สงกรานต์ ผู้วิจัยเลือกใช้จังหวะกลองยาวที่มักนิยมเล่นกันในงานบุญต่าง ๆ จากนั้นนำทำนองร่างวงสงกรานต์มาแปรทำนองโดยสร้างเป็นทำนองโดยใช้เป็นทำนองหลักในการเข้าท่อน จากนั้นสร้างคอร์ดและทางเดินคอร์ดที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนเนื่องจากเป็นท่อนที่ต้องการเน้นที่ความสนุกสนานของจังหวะกลองยาวที่มีการผสมผสานจังหวะกลองชุด โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

5.2.1 โครงสร้างเพลงสงกรานต์

บทเพลงนี้มีความยาว 2.50 นาที บทเพลงมี 2 ท่อน มีโครงสร้างเป็น A B B B ท่อน B มีการบรรเลงซ้ำ 3 รอบมีการเพิ่มสีสันให้กับทำนองโดยเครื่องดนตรีต่างๆ เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก ได้แก่ แคน กับพิณ

ตารางที่ 11 โครงสร้างเพลงสงกรานต์

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-30	ลายใหญ่ สลับลายเซ	แคน
B ห้องที่ 31-50	ลายใหญ่	แคน
B ห้องที่ 51-66	ลายใหญ่	แคน พิณ
B ห้องที่ 67-84	ลายใหญ่	แคน พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

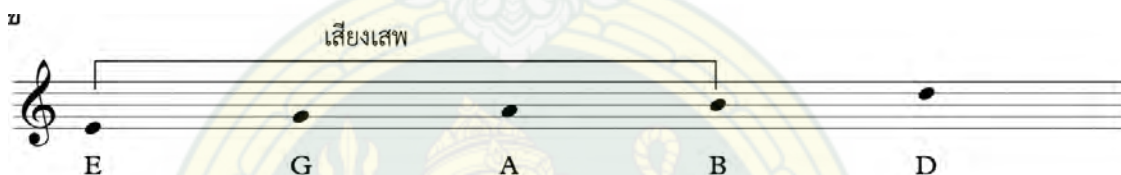
5.2.2 ทำนอง

ผู้วิจัยใช้ลายน้อยสลับกับการลายเซไปตลอดทั้งท่อนเพื่อสร้างความรู้สึกรัดอึด

โน้ตลายน้อย



โน้ตลายเซ



ทำนองท่อน A มาจากลายน้อยสลับกับการลายเซไปตลอดทั้งท่อนเพื่อสร้างความรู้สึกรัดอึด โดยใช้แนวคิดจากทฤษฎีความงามซึ่งความงามตามแนวคิดนี้คือความกลมกลืน ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งใจสร้างความไม่กลมกลืนโดยอาศัยแนวทำนองและคอร์ดที่ต่างกันของลายน้อยกับลายเซเพื่อสร้างความรู้สึกรัดอึดให้กับผู้ฟัง

ทำนองท่อน A ลายน้อยสลับกับการลายเซ



ทำนองท่อน B นำมาจากทำนองเพลงรำวงวันสงกรานต์ ใช้แคนเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก และใช้แนวคิดการพัฒนาทำนองด้วยการนำทำนองเพลงรำวงวันสงกรานต์ใน 4 ห้องแรกมาแปร

ทำนอง จากโน้ตการแปรทำนองจะเห็นว่าผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตตัวแรกของทำนองมาสร้างแนวทำนองใหม่ และจะเห็นโน้ตอื่น ๆ ที่อยู่ในทำนองเดิมสอดแทรกอยู่ในทำนองใหม่ มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากเดิม F เมเจอร์ มาเป็น A ไมเนอร์เพนทะทอนิก

การแปรทำนอง



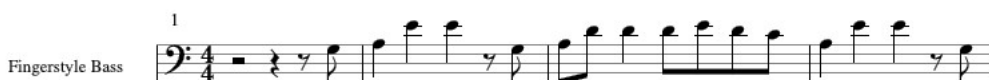
เมื่อได้ทำนองใหม่แล้วผู้วิจัยนำทำนองใหม่มาบรรเลงซ้ำทำนองเดิม ซึ่งเป็นลักษณะที่พบมากในทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน จากลักษณะของทำนองในห้องที่ 34 - 50 จะเห็นได้ว่ามีทำนองหลักอยู่ 3 ทำนอง และมีการซ้ำทำนองเดิมในทำนองที่ 1 กับ 2 ส่วนทำนองที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองโดยมีการเปลี่ยนแปลงโน้ตในช่วงท้าย

ห้องที่ 34 - 50 การซ้ำทำนองเดิม



ทำนองเบสเป็นการใช้แนวคิดออสตินาโต คือเป็นทำนองสั้น ๆ เล่นซ้ำไปซ้ำมา

ห้องที่ 31-34 แนวทำนองเบส



ที่มา: ผู้วิจัย

5.2.3 เสียงประสาน

ในท่อน A ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดการสร้างเสียงประสานจากलयน้อยกับलय เซ คอร์ดที่เกิดจากलयน้อย และคอร์ดที่เกิดจากलयเซ เกิดเป็นคอร์ด Dm11 ในलयน้อย และคอร์ด Em11 ในलयเซ

ท่อน A คอร์ดที่เกิดจากलयน้อย และคอร์ดที่เกิดจากलयเซ

5.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 120 bpm อยู่ในอัตราค่อนข้างเร็วเพื่อให้รู้สึกถึงความสนุกสนานในการแห่สงกรานต์ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของจังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งนิยมใช้กันในเพลงประเภทฟังก์ (funky) เพื่อให้บทเพลงมีจังหวะที่สนุกสนาน โน้ตเบสกับโน้ตคอร์ดในห้องที่ 31 - 34 จะเล่นกันในจังหวะที่แตกต่างกันโดยมีและมีการสลับจังหวะหนักเบาที่ต่างกันอย่างชัดเจนแต่ในความขัดแย้งก็ทำให้เกิดจังหวะที่สนุกสนานขึ้นได้

ห้องที่ 31 - 34 ท่อน B ลักษณะของจังหวะขัด

The musical score is written for a 4-measure piece in 2/4 time. It consists of two staves: a bass staff and a drum staff. The bass staff uses a treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The drum staff uses a single line and contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piece is divided into four measures by vertical bar lines. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

5.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงสงกรานต์

เพลงสงกรานต์มีคุณลักษณะเฉพาะด้านการพัฒนาทำนองหรือการแปรทำนองจากเพลงราวงวันสงกรานต์ด้วยการซ้อนทำนองต้นฉบับโดยคงไว้เฉพาะโน้ตแรกของแต่ละห้องเพลงเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังมีการใช้รูปแบบจังหวะที่สนุกสนานด้วยการใช้การเล่นคอร์ดในจังหวะขัด



6. บทเพลงที่ 6 ประจำฮีดเดือนหก เพลง “บั้งไฟ”

Sheet music for the song "บั้งไฟ" (Bang Fai), featuring a guitar accompaniment and a vocal melody. The music is in 4/4 time and consists of two main sections, A and B.

Section A: Measures 1 to 33. The melody is in the treble clef, and the guitar accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked "Allegretto".

Section B: Measures 33 to 57. The melody continues in the treble clef, and the guitar accompaniment continues in the bass clef. The key signature remains one flat. The tempo is marked "Allegretto".

The sheet music includes the following lyrics (Thai text):

โหวด
นางฮาด
เบส
เปียโน
แคน
พิณ
แคน
พิณ
แคน
เปียโน
แคน

The sheet music is written for guitar and voice. The guitar part is in the bass clef, and the voice part is in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked "Allegretto".

6.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงบั๊ฟไฟ

บุญเดือนหกประเพณีบุญบั๊ฟไฟผู้วิจัยต้องการนำเสนอแรงบันดาลใจจากตำนานบั๊ฟไฟผ่าน การตีความตามตำนานความเชื่อของคนอีสานเกี่ยวกับพญาแถน พญาคันคาก และประเพณีแห่เซิ้งบั๊ฟไฟ โดยนำเสนอเป็นสามท่อน ท่อนแรกต้องการนำเสนอถึงความแข็งแรงของพื้นแผ่นดินอีสานดนตรี ซ้าสะท้อนอารมณ์เศร้าสร้อย ท่อนต่อมาทำนองเซิ้งบั๊ฟไฟโดยใช้แคนกับพิณบรรเลงโต้ตอบกันไปมา ซึ่งเครื่องดนตรีสองชนิดนี้ผู้วิจัยใช้แทนการต่อสู้กันของพญาแถนและพญาคันคากตามเรื่องเล่าตำนาน

บั้งไฟ ท่อนสุดท้ายเป็นการใช้ลายสุดสะแนนในการดำเนินทำนอง เหตุผลที่ผู้วิจัยเลือกใช้ลายสุดสะแนนนั้นก็มาจากการที่งานเรื่องเล่ากำเนิดบั้งไฟที่เกี่ยวกับพญางูเห่าเรื่องสายแนน ซึ่งคำว่าสายแนนมีความหมายเดียวกับสุดสะแนนนั่นเอง ท่อนสุดท้ายนำเสนอแนวทำนองที่สื่อถึงความสุขสงบหลังจากฝนฟ้าตกตามฤดูกาล เพลงนี้มีการใช้กลองหลายชนิดด้วยกัน ได้แก่ กลองตุ้ม กลองเพล กลองเงิ้ง ซึ่งจะพบการบรรเลงกลองเหล่านี้ได้ในงานบุญบั้งไฟ

6.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงบั้งไฟ

เพลงบั้งไฟนำเสนอในสามท่อนสามอารมณ์แตกต่างกัน ในท่อนแรกนำเสนออารมณ์เศร้าสร้อยทุกข์ยากจากความแห้งแล้ง ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงในลายน้อยมาประพันธ์ทำนองและใช้โหวตในการบรรเลงซึ่งเสียงโหวตสามารถถ่ายทอดเสียงที่โอดครวญเศร้าสร้อยได้เป็นอย่างดี เลือกใช้คอร์ดไมเนอร์เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลง ท่อนสองต้องการนำเสนอการตีความเรื่องตำนานบั้งไฟที่ในตำนานกล่าวถึงการต่อสู้ระหว่างพญางูเห่ากับพญาคันคากโดยนำทำนองเชิงบั้งไฟมาเป็นทำนองในการบรรเลงโต้ตอบกันไปมาระหว่างแคนกับพิณ และได้ประพันธ์ทำนองใหม่ขึ้นมาจากลายใหญ่เพื่อเป็นสัญลักษณ์และตัวแทนของสองฝ่าย และในท่อนนี้ได้มีการใช้กลองเงิ้ง กลองยาว กลองตุ้ม ผางฮาดมาบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่ดังและเร้าใจเพื่อสะท้อนความรู้สึกในการทำสงคราม จากนั้นสร้างคอร์ดและทางเดินคอร์ดที่จะช่วยให้ทำนองท่อนสองตื่นเต้นเร้าใจมากยิ่งขึ้นซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดคอร์ดสแลชในการสร้างเสียงประสาน ท่อนสุดท้ายนำเสนออารมณ์แห่งความสมหวัง ความสุข ใช้ลายสุดสะแนนซึ่งเป็นกลุ่มเสียงแบบเมเจอร์ให้ความรู้สึกสบาย สว่าง มาประพันธ์ทำนองโดยเลือกใช้เปียโนซึ่งให้เสียงที่อ่อนหวานมาบรรเลง ต่อด้วยพิณ และจบด้วยแคน โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

6.2.1 โครงสร้างเพลงบั้งไฟ

บทเพลงนี้มีความยาว 3.33 นาที มีโครงสร้างเพลงเป็น A B C โดยทั้งสามท่อนมีการใช้ลายที่แตกต่างกันทั้งสามลายได้แก่ ท่อน A ลายน้อย ท่อน B ลายใหญ่ และท่อนสุดท้าย ท่อน C ลายสุดสะแนน

ตารางที่ 12 โครงสร้างเพลงบั๊ไฟ

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-32	ลายน้อย (Dm)	โหวต
B ห้องที่ 33-72	ลายใหญ่ (Am)	แคน, พิณ
C ห้องที่ 73-96	ลายสุดสะแนน (C)	พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

6.2.2 ทำนอง

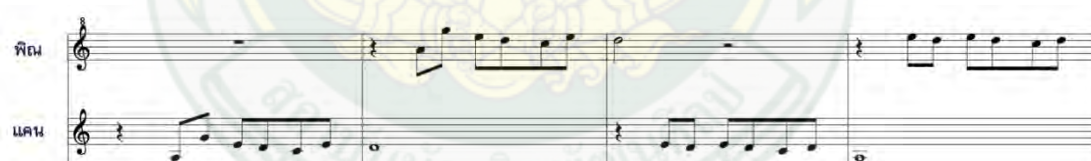
ท่อน A อยู่ในลายน้อย หรือบันไดเสียง D ไมเนอร์เพนทาทอนิก

โน้ตลายน้อย



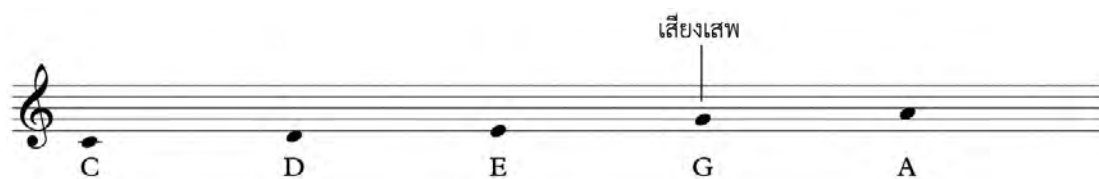
ท่อน B แสดงถึงแนวทำนองโต้ตอบระหว่าง แคน (พญาแถน) พิณ (พระยาคันคาก)

ห้องที่ 45 -48 ท่อน B ทำนองโต้ตอบระหว่าง พิณ กับแคน



ท่อน C ผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงความสงบสุขหลังการต่อสู้ของพญาแถนกับพญาคันคากจึงเลือกใช้ลายสุดสะแนนกับคอร์ดเมเจอร์ซึ่งให้ความรู้สึกสว่างสดใส

โน้ตลายสุดสะแนน



6.2.3 เสียงประสาน

ในท่อน B เป็นทำนองเชิงบังไฟพลัดกันเล่นโต้ตอบไปมาระหว่างแคนกับพิณโดยมีนัยแทนการต่อสู้อย่างพยามยามกับพญาคันคากดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้คอร์ดที่จะทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้นเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวการต่อสู้ด้วยการใช้แนวคิดคอร์ดสแลช เป็นการใชคอร์ดสแลชในรูปแบบที่ต่างจากบทเพลงที่ผ่านมาคือ ให้แนวเบสคงที่แต่ทริยแอตเปลี่ยนไป ดังในห้องที่ 41 - 44 จะเห็นว่าโน้ตเบสยังคงเป็นโน้ต A แต่เปลี่ยนทริยแอต จาก Am – G – F – Em ตามลำดับเป็นลักษณะการเคลื่อนที่ในขาลง

ห้องที่ 41-44 คอร์ดสแลช



6.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 110 bpm อยู่ในอัตราปานกลาง มีการนำจังหวะของผางฮาดที่ใช้ในงานแห่บังไฟมาใช้เป็นจังหวะในท่อน B โดยใช้กลองหลายชนิดในการบรรเลงได้แก่ กลองตุ้ม กลองเพล กลองเส็ง ซึ่งในวัฒนธรรมฮิดีสิบสองจะพบการใช้กลองอย่างหลากหลายในงานบุญบังไฟ

ห้องที่ 33 - 36 ท่อน B จังหวะผางฮาด



6.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงบั้งไฟ

บทเพลง บั้งไฟ มีคุณลักษณะเฉพาะในการใช้ลายพื้นบ้านอีสานที่แตกต่างทั้งสามลาย ลายน้อย ลายใหญ่ สุดสะแนน โดยทั้งในแต่ละท่อนมีการใช้เพื่อสร้างอารมณ์เพลงที่แตกต่างตามการตีความตามความเชื่อเรื่องบั้งไฟ เริ่มต้นด้วยอารมณ์เศร้าในท่อน A ด้วยการใช้ลายน้อยในการประพันธ์ทำนอง ท่อน B อารมณ์สนุกตื่นเต้น ด้วยการใช้ลายใหญ่ในการประพันธ์ทำนอง ท่อน C อารมณ์สว่างสดใสด้วยการใช้ลายสุดสะแนนในการประพันธ์ทำนอง



7. บทเพลงที่ 7 ประจำฮีตเดือนเจ็ด เพลง “ขอลอ”

เสียงขอลอ

1 A C เปียโน

5 Dm 9 C พิณ

8 C 13 Dm

8 Dm 17 C แคน

21 Dm

25 B ไปกลาง

29 Dm พิณ ด้นสด 33 D

D Dm 37 D Dm

Dm 41 D Dm 45 D

D 49 D

7.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงขอลอ

ในเดือนเจ็ดเป็นงานบุญข้าชะหรือชำระเป็นงานบุญที่ชาวบ้านจะทำการทำบุญเพื่อชำระล้างปัดเป่าเภทภัยในหมู่บ้านบางแห่งเรียกว่าบุญเบิกบาน เมื่อครั้งผู้วิจัยยังเป็นเด็กเคยได้ยินได้เห็นผู้ใหญ่บ้านดีขอลอเรียกประชุมในยุคนั้นหมู่บ้านยังไม่มีไฟฟ้าใช้ เมื่อได้ยินเสียงชาวบ้านก็จะพากันมารวมตัวกันยังลานหน้าบ้านผู้ใหญ่บ้าน ซึ่งเป็นภาพจำในวัยเยาว์ ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอการประพันธ์โดยใช้เสียงโปงลางซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำมาจากไม้ซึ่งพัฒนามาจากขอลอโดยนำมาใช้บรรเลงลักษณะเป็นเสียงโดรน ในท่อนแรกใช้การเล่นลูกเสพของ ลายสุดสะแนน ซอลต่ำ (G) กับซอลสูง (G') และเปลี่ยนไปเล่นลูกเสพของลายน้อยเสียง เร (D) กับ ลา (A) ซึ่งการเปลี่ยนลาย ในลักษณะนี้เรียกว่า “เนิ้ง” ตามแนวทางของดนตรีอีสานที่นิยมบรรเลงกันท่อนจบของเพลง แต่ในบทประพันธ์นี้ผู้วิจัยต้องการให้เป็นการเล่นสลับกันไปมา ระหว่างสองลาย คือ ลายสุดสะแนนที่มีแนวทำนองทางเมเจอร์ สลับกับลายน้อยที่มีแนวทำนองทางไมเนอร์ กล่าวคือ เป็นการบรรเลงสองคีย์สลับกันไปมา ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความสว่างและความมืด โดยเป็นการพยายามสะท้อนถึงการชำระปัดเป่าเภทภัยตามความเชื่อในบุญ ข้าชะ ท่อนที่สองเป็นการใช้สองกุญแจเสียงสลับไปมาโดยใช้ลายน้อย หรือ D ไมเนอร์ เพนทะทอนิก และลายสุดสะแนนแต่เปลี่ยนมาใช้กุญแจเสียง D เมเจอร์ หรือ D เมเจอร์เพนทะทอนิก โดยเปิดโอกาสให้พิณใช้ทักษะในการบรรเลงแบบต้นสด

7.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงขอลอ

เพลงขอลอผู้วิจัยได้นำเสียงขอลอมาเป็นเครื่องบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะไปตลอดทั้งเพลงตามแนวความคิดเบื้องต้น และใช้เสียงโปงลางบรรเลงทำนองประสานไปตลอดทั้งเพลง โดยสร้างแนวทำนองโปงลางในสองรูปแบบเพื่อบรรเลงประสานในทั้งสองท่อน โดยในท่อนแรกสร้างคอร์ดที่มีการเปลี่ยนคีย์จาก D ไมเนอร์ ไป C เมเจอร์ สลับไปมา จากนั้นประพันธ์ทำนองโดยคำนึงถึงความต่อเนื่องและเชื่อมโยงของทำนองทั้งสองคีย์ด้วยการเลือกใช้น้ตที่ใกล้เคียงกันในแต่ละคีย์และยึดรูปแบบจังหวะของทำนองเดียวกัน คือใช้โมทีฟเดียวกันเพื่อให้เกิดความรู้สึกต่อเนื่องของทำนอง ท่อนสอง ใช้การเปลี่ยนคีย์แบบคู่ขนานคือ D ไมเนอร์ กับ D เมเจอร์ ซึ่งผู้วิจัยต้องการให้เป็นท่อนที่เปิดโอกาสให้พิณได้แสดงการต้นสด โดยจะผู้บรรเลงจะต้องคำนึงถึงการเปลี่ยนคีย์และโน้ตสำคัญที่จะเป็นตัวบ่งบอกลักษณะของคีย์นั้น ๆ ในกรณีนี้ในการต้นคีย์ D ไมเนอร์ คำนึงถึงโน้ตตัว ฟา (F) คีย์ D เมเจอร์ โน้ตตัว ฟาชาร์ป (F#) ทั้งสองโน้ตนี้จะแสดงถึงคีย์เพลงได้ชัดเจนในระหว่างการต้นเปลี่ยนคีย์

นอกจากจะต้องคำนึงโน้ตทั้งสองตัวดังได้กล่าวไปแล้วยังต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องลื่นไหลของทำนอง ด้วยการบรรเลงทั้งสองคีย์โดยใช้โมทีฟเดียวกันทั้งสองคีย์ โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลง ดังต่อไปนี้

7.2.1 โครงสร้างเพลงขอลอ

บทเพลงนี้มีความยาว 2.23 นาที มีโครงสร้างเพลงเป็น A B โดยทั้งสองท่อนมีการใช้ลายที่แตกต่างกัน ท่อน A ลายน้อย (Dm) สลับลายสุดสะแนน (C) ท่อน B ลายน้อย (Dm) สลับลายสุดสะแนน (D)

ตารางที่ 13 โครงสร้างเพลงขอลอ

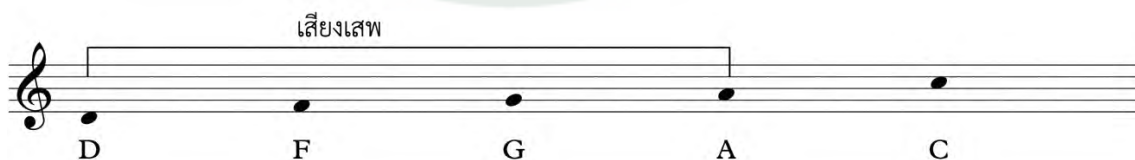
โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลง ทำนองหลัก
A ห้องที่ 1 - 26	ลายน้อย (Dm) สลับลายสุดสะแนน (C)	พิณ, แคน
B ห้องที่ 27 - 52	ลายน้อย (Dm) สลับลายสุดสะแนน (D) ด้นสด	พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

7.2.2 ทำนอง

ท่อน A ผู้วิจัยใช้ลายน้อย และลายสุดสะแนนในการประพันธ์

โน้ตลายน้อย หรือ D ไมเนอร์เพนทะทอนิก



โน้ตลายสุดสะแนน หรือ D เมเจอร์เพนทะทอนิก



มีการใช้โปงลางบรรเลงเสียงเสฟของลายสุดสะแนน และเสียงเสฟลายน้อยในขณะที่เปียนโน บรรเลงลายสุดสะแนนและลายน้อยในลักษณะการเล่นแบบกระจายคอร์ดในท่อน A

ห้องที่ 1 - 5 โปงลางเล่นโน้ตเสียงเสฟ

เสียงเสฟลายสุดสะแนน

เสียงเสฟลายน้อย



ท่อน B เป็นการดันสดของพิณในสองท่อนแจเสียงสลับไปมาตลอดทั้งท่อน สาเหตุที่เลือกใช้พิณเนื่องจากพิณเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวในเครื่องดนตรีพื้นบ้าน (กรณีที่เป็นเครื่องดนตรีในคีย์ C) ที่มีโน้ตตัวฟาชาร์ป (F#) ซึ่งตัวฟาชาร์ปในพิณก็ปรากฏเพียงตำแหน่งเดียวบนเฟรตหรือช่องเสียงของพิณนั่นก็คือสาย 1 ช่องที่ 2 เท่านั้น

7.2.3 เสียงประสาน

ในท่อน A เปียโนบรรเลงในลักษณะการเล่นกระจายคอร์ดโดยใช้กลุ่มเสียงในลายสุดสะพานและกลุ่มเสียงในลายน้อย ลายสุดสะพานจะประกอบด้วยโน้ต โด เร มี ซอล ลา ห้องที่ 1 - 4 ลายน้อยประกอบด้วยโน้ต เร มี ฟา ซอล ลา ห้องที่ 5 - 8

ห้องที่ 2 - 9 ลักษณะการบรรเลงเปียโน

ในท่อน B ผู้วิจัยใช้แนวคิดออสตินาโตโดยใช้โปงกลางในการบรรเลงโน้ตที่เป็นรูปแบบซ้ำไปมาทั้งท่อน ประกอบด้วยโน้ต มี เร ซอล และมีโน้ตตัวลาเป็นเสียงเสฟ ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดหรือการเปลี่ยนท่วงเสียงจาก D ไมเนอร์ ไปเป็น D เมเจอร์ แต่โปงกลางยังคงบรรเลงโน้ตชุดเดิมได้โดยไม่เกิดความขัดแย้งของทำนองนั้นก็เพราะโน้ตที่โปงกลางบรรเลงนั้นมีโน้ตร่วมกับทั้งสองท่วงเสียงนั่นเอง

ห้องที่ 31 - 34 โปงกลางบรรเลงมีโน้ตร่วมกับทั้งสองกุญแจเสียง

7.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 96 bpm อยู่ในอัตราซ้ำปานกลางท่อน A อยู่ในรูปแบบจังหวะดังโน้ตในห้องที่ 9 - 12 ท่อน B อยู่ในรูปแบบจังหวะดังโน้ตในห้องที่ 35 - 40 ผู้วิจัยเลือกใช้กลองรำมะนาในทั้งสองท่อนและมีการเพิ่มกลองชุดเข้ามาเพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะในท่อน B

โน้ตในห้องที่ 9 - 12 จังหวะกลองรำมะนาในท่อน A

โน้ตในห้องที่ 35 - 40 จังหวะกลองรำมะนาและกลองชุดในท่อน B

7.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงขอลอ

บทเพลง ขอลอ มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านการเปลี่ยนสายหรือทุยเสียงสลับไปมา ทั้งสองท่อนมีการใช้ทุยเสียงที่ต่างกันระหว่างเสียงลักษณะแบบไมเนอร์กับเมเจอร์ โดยเฉพาะในท่อน B จะได้ยินชัดถึงการเปลี่ยนแปลงของกลุ่มเสียงโดยต้องอาศัยทักษะการบรรเลงดนตรีที่ดีถึงจะทำให้การสลับไปมาระหว่างเสียงแบบเมเจอร์กับไมเนอร์





8. บทเพลงที่ 8 ประจำฮีดเดือนแปด เพลง “แห่เทียน”

A

1 C5 G(no3)add11 F#sus2

D(no3)7/11 5 C5 G(no3)add11

แคน+เปียโน

F#sus2 D(no3)7/11 9 C5 G(no3)add11

F#sus2 D(no3)7/11

13 C5 G(no3)add11 F#sus2

สตริง

D(no3)7/11 17 C5 G(no3)add11

8 พิณ

F#sus2 D(no3)7/11 **B**

21 Am11 พิณ ด้นสด

Am11 *Leo.*

Am11 *Leo.* 25 *

29

8.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงแห่เทียน

บุญเดือนแปดมีประเพณีแห่เทียนซึ่งจัดเป็นประจำทุกปีในขบวนแห่นิยมใช้วงกลองยาว ประยุกต์ และมีนางรำนำหน้าขบวนแห่ฟ้อนรำอย่างพร้อมเพียงเป็นที่สวยงามแก่ผู้พบเห็นผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอจังหวะที่ปรากฏในงานแห่เทียนเข้าพรรษาโดยใช้กลองรำมะนาและกลองชุดในการบรรเลง ท่อนแรกทำนองหลักบรรเลงด้วยลายโป้ซ่าย และใช้เปียนโนในการบรรเลงเสียงเสพของแคนในลายโป้ซ่าย ท่อนที่สองมีการเปลี่ยนมาใช้ลายใหญ่ในการบรรเลง โดยมีพิณบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation)

8.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงแห่เทียน

เพลงแห่เทียนต้องการนำเสนอความรู้สึกอ่อนช้อย งดงามของนางรำในงานแห่เทียน ผู้วิจัยนำรูปแบบจังหวะกลองยาวที่ได้ยินในประเพณีแห่เทียนในจังหวัดอุบลมาเป็นจังหวะหลักของบทเพลง โดยใช้อัตราจังหวะช้าพอประมาณแต่ก็อยู่ในความเร็วที่สะท้อนการฟ้อนรำได้พอเหมาะกับการก้าวอย่างในระหว่างฟ้อนรำของขบวนแห่ ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงที่อ่อนหวานพริ้วไหวของพิณ ในการบรรเลงทั้งสองท่อน โดยเลือกใช้ลายโป้ซ่ายในการประพันธ์ท่อนแรกเพื่อถ่ายทอดอารมณ์แห่งความสุข ความเบิกบาน ท่อนที่สองใช้ลายใหญ่โดยเปิดโอกาสให้พิณแสดงการดันสดตามจินตนาการของผู้บรรเลง และในท่อนสุดท้ายเป็นการบรรเลงทำนองเดียวกันในแบบยูนิชันและประสานเสียงคู่สามเพื่อสะท้อนถึงการฟ้อนรำของนางรำอย่างพร้อมเพรียง โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

8.2.1 โครงสร้างเพลงแห่เทียน

บทเพลงนี้มีความยาว 2.55 นาที มีโครงสร้างเพลงเป็น A B C ท่อน A อยู่ในลายโป้ซ่าย ท่อน B อยู่ในลายใหญ่พิณบรรเลงด้วยการดันสด และ C เป็นการเล่นทำนองเดิมบรรเลงช้าโดยมีการประสานเสียงในขึ้นคู่ต่าง ๆ

ตารางที่ 14 โครงสร้างเพลงแห่เทียน

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-20	ลายโป้ซ่าย	พิณ, แคน
B ห้องที่ 21-36	ลายใหญ่ ดันสด และช้าทำนอง	พิณ
C ห้องที่ 37-52	การช้าทำนอง และบรรเลงแบบยูนิชัน	พิณ แคน เปียโน

ที่มา: ผู้วิจัย

8.2.2 ทำนอง

เพลงแท้เทียนไขลายโป้ซ่ายในการประพันธ์ทำนองหลัก

โน้ตลายโป้ซ่าย



ทำนองท่อน A ใช้แนวคิดการพัฒนาโมทีฟด้วยการซ้ำทำนองเดิม ในทำนองจะพบลักษณะโมทีฟแบบถาม-ตอบซึ่งเป็นลักษณะการซ้ำโมทีฟที่มีการเปลี่ยนโน้ตให้แตกต่างจากเดิมแต่ยังคงสัดส่วนโน้ตเดิมทุกประการ

ห้องที่ 5 - 9 การพัฒนาโมทีฟด้วยการซ้ำทำนองเดิม



8.2.3 เสียงประสาน

ท่อน A ใช้เปียโนบรรเลงเสียงเสฟในลายโป้ซ่าย ได้แก่โน้ต ซอล (G) โด (C) ไปตลอดทั้งท่อน ในขณะที่ทำนองเบสเคลื่อนที่ทำให้เกิดเสียงประสานของคอร์ดที่ใกล้เคียงกับแนวคิดคอร์ดสแลช หากวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกจะได้คอร์ด ดังนี้ ห้องแรกคอร์ด C5 ห้องที่ 2 คอร์ด G(no3)add11 ซึ่งในกรณีนี้ไม่มีโน้ตลำดับที่ 3 ที่เป็นตัวบ่งบอกชนิดของคอร์ดว่าเป็นไมเนอร์หรือเมเจอร์ ห้องที่ 3 คอร์ด Fsus2 ห้องที่ 4 คอร์ด D(no3)7/11

ห้องที่ 1 - 4 คอร์ดท่อน A

The musical notation for measures 1-4 of section A is shown. The top staff is a bass line in 4/4 time, featuring eighth notes and rests. The bottom staff shows a chord progression: C, G, F, D.

ท่อน C มีการประสานเสียงด้วยแนวคิดแบบยูนิชัน (Unision) และการประสานเสียงเป็น
ชั้นคู่ 3

ห้องที่ 37 - 40 การประสานเสียงยูนิชัน และการประสานเสียงเป็นชั้นคู่ 3

The musical notation for measures 37-40 is shown. The notation consists of three staves with eighth notes and rests, illustrating the unison and third-part harmony.

8.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 74 bpm อยู่ในอัตราช้า
พอประมาณ ผู้วิจัยต้องการให้ความเร็วของเพลงสอดคล้องกับการรำของนางรำในขบวนแห่เทียน
และได้นำรูปแบบจังหวะมาจากขบวนแห่เทียนโดยนำมาบรรเลงด้วย กลองรำมะนา กลองชุด และ
ฉาบ ดังโน้ตในห้องที่ 21 - 24

โน้ตจังหวะกลองในงานแห่เทียน



ห้องที่ 21 - 24 รูปแบบการบรรเลงกลอง



8.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงแห่เทียน

บทเพลง แห่เทียน มีคุณลักษณะเฉพาะด้านจังหวะที่แข็งแกร่งในขณะเดียวกันก็สร้างความรู้สึกสนุกสนาน มีการใช้เสียงเสพกับแนวคิดคอร์ดสแลชทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของคอร์ด



9. บทเพลงที่ 9 ประจำฮีดเดือนเก้า เพลง “คิดฮอด”

A

1 Am 5 Am Am/G# Am/G 9 Am/F# Fmaj9

โหวด

B

Fm9 Em7 13 A7 Fmaj9 Fm9 Cmaj9 17 Am7

พิน

Am7 F#dim Faddb9 F#dim

Am7 F#dim Faddb9 F#dim

21 Am7 F#dim Faddb9 F#dim

25 Am7 F#dim Faddb9 F#dim

29 Am7 F#dim

C

33 Am

เบส

Am

แคน

37 Am

Am



9.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงคิตฮอด

บุญเดือนเก้าเป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องผีของชาวอีสานโดยเชื่อกันว่าในวันแรม 14 ค่ำเดือน 9 เวลาเที่ยงคืนจะเป็นวันประตูนรกเปิด ยมบาลจะปลดปล่อยวิญญาณออกมาเยี่ยมญาติของตนในโลกของมนุษย์ ผู้วิจัยจึงได้นำเอาความเชื่อมาสะท้อนเป็นบทเพลง ในท่อนแรกต้องการนำเสนอความคิดถึงระหว่างคนกับวิญญาณโดยได้นำจังหวะตึกลองเพลบอกสัญญาณถึงช่วงเวลาที่ประตูผีได้เปิดออกแล้วมาเป็นเสียงนำใช้เสียงโหวตในการบรรเลงเนื่องด้วยน้ำเสียงของโหวตสามารถบรรเลงอย่างเศร้าสร้อยและหดหูได้เป็นอย่างดี ท่อนสองต้องการนำเสนอภาวะของทั้งผีและคนที่เข้ามาอยู่ในมิติเดียวกันด้วยการสร้างแนวทำนองที่สนุกสนานแต่ใช้เสียงประสานที่ทำให้ความรู้สึกน่ากลัว ท่อนสุดท้ายผู้วิจัยนำเสนอจินตนาการเรื่องเวลาระหว่างโลกของวิญญาณกับโลกมนุษย์ซึ่งมีความแตกต่างกันเรื่องมิติเวลาโดยใช้แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตรด้วยการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 7/8 เพื่อสร้างความรู้สึกที่ไม่ปกติของจังหวะ ทั้งสามท่อนใช้ลายใหญ่ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง

9.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงคิตฮอด

เพลงคิตฮอดนำเสนอเป็นสามท่อนสามอารมณ์ได้แก่ เศร้า ตื่นเต้นน่ากลัว และตื่นเต้นสับสน เมื่อได้แนวคิดด้านอารมณ์ของแต่ละท่อนผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองทั้งสามท่อนโดยใช้เพียงกลุ่มเสียงในลายใหญ่เพียงลายเดียวในการสร้างสรรค์โดยได้ตั้งคำถามในการในการประพันธ์ว่า ทำอย่างไรกลุ่ม

เสียงเพียงกลุ่มเดียวจึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงทั้งสามลักษณะได้ พบว่าการประพันธ์ทำนองสามารถถ่ายทอดอารมณ์เพลงทั้งสามลักษณะได้ด้วยการสร้างรูปแบบจังหวะของแนวทำนอง ความสั้นยาวของทำนอง ขึ้นคู่ รวมถึงทิศทางของทำนองล้วนมีผลสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ แต่อย่างไรก็ตามเพื่อให้สะท้อนอารมณ์ได้มากยิ่งขึ้นผู้วิจัยได้สร้างคอร์ดและทางเดินคอร์ดเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงในแต่ละท่อน นอกจากนี้การสร้างรูปแบบของจังหวะก็สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่าง เช่น การสร้างรูปแบบจังหวะที่ขัดแย้งกับความรู้สึกปกติด้วยการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบไม่สมมาตรสามารถสร้างอารมณ์สับสนให้กับผู้รับฟังได้ โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

9.2.1 โครงสร้างเพลงคิตฮอด

บทเพลงนี้มีความยาว 2.34 นาที มีโครงสร้างเพลงเป็น A B C ทั้งสามท่อนใช้กลุ่มเสียงในลายใหญ่ในการประพันธ์ทำนอง

ตารางที่ 15 โครงสร้างเพลงคิตฮอด

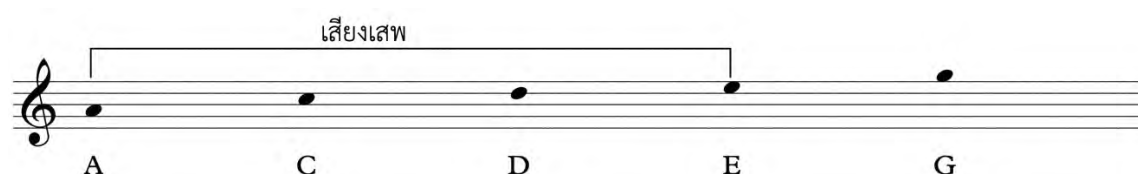
โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1-16	ลายใหญ่	โหวต
B ห้องที่ 17-32	ลายใหญ่	พิณ
C ห้องที่ 33-51	ลายใหญ่	พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

9.2.2 ทำนอง

บทเพลง คิตฮอด ผู้วิจัยใช้ลายใหญ่เป็นกลุ่มเสียงในการประพันธ์ทั้งสามท่อน

โน้ตลายใหญ่



ทำนองท่อน A อยู่ในลายใหญ่ใช้แนวคิดการสร้างทำนองแบบถาม – ตอบ ดังโน้ตในห้องที่ 6 - 9 จะเห็นว่าทั้งสองวลีใช้โมทีฟเดียวกันแต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงหรือเปลี่ยนโน้ตแต่ยังคงเป็นโน้ตในลายใหญ่ วลีถามเริ่มด้วยโน้ตตัวลา (A) จบด้วยโน้ตตัวมี (E) วลีตอบเริ่มด้วยโน้ตตัวลาสูง (A') และจบด้วยโน้ตตัวมี (E) เช่นกัน

ห้องที่ 6 - 9 ทำนองแบบถาม - ตอบ



ทำนองท่อน B อยู่ในลายใหญ่โดยใช้แนวคิดจากลายเพลงพื้นบ้านอีสานที่มีความโดดเด่นเรื่องจังหวะของแนวทำนองที่สนุกสนาน มีโน้ตกระชั้นถี่ และมีการซ้ำทำนองตามแนวคิดในการพัฒนาโมทีฟ

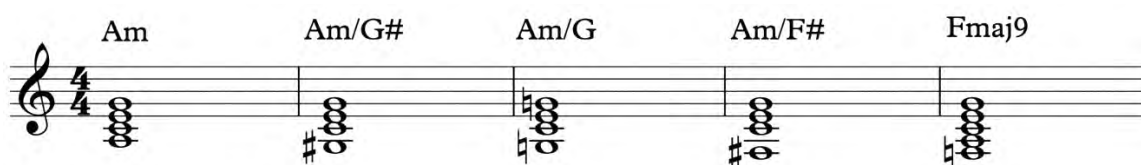
ห้องที่ 17 - 21 ทำนองท่อน B



9.2.3 เสียงประสาน

การดำเนินคอร์ดในท่อน A ใช้แนวคิดคอร์ดสแลชโดยใช้ทริยแอด Am อยู่กับที่แต่โน้ตเบสมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลงแบบทีละครึ่งเสียง (chromatic) เริ่มจาก Am – Am/G# – Am/G – Am/F# – Fmaj9 ตามลำดับ

ห้องที่ 6 - 10 การดำเนินคอร์ดในท่อน B



ในท่อน B ใช้คอร์ดประเภทดิมินิชั่นกับคอร์ด b9 ซึ่งสองคอร์ดนี้ให้ความรู้สึกกระด้างไม่กลมกลืน ผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อให้เกิดมิติที่แตกต่างระหว่างทำนองที่สนุกสนานแต่คอร์ดกลับรู้สึกน่าหวาดกลัวเป็นความขัดแย้งระหว่างทำนองและเสียงประสานตามแนวคิดเบื้องต้นที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ

โน้ตในห้องที่ 17 - 20 คอร์ดในท่อน B



9.2.4 จังหวะ

บทเพลงมีอัตราความเร็ว 64 bpm อยู่ในอัตราซ้ำ ทั้งนี้ก็เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ความคิดถึงเหงา และเศร้าสร้อย ท่อน A อยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 ท่อน B อยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 เพื่อสร้างจังหวะที่กระชับขึ้นกว่าท่อน A และท่อน C ใช้แนวคิดการใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตรอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 7/8 เพื่อสร้างความรู้สึกที่ไม่ปกติทั้งนี้ก็เพื่อให้สอดคล้องกับการตีความเรื่องเวลาในโลกของผีกับเวลาในโลกของมนุษย์ที่แตกต่างกัน

ห้องที่ 1 - 7 จังหวะกลองเพลบอกสัญญาณถึงช่วงเวลาที่ประตูปิดเปิดออก



ห้องที่ 33 - 35 เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 7/8

9.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงคิตฮอด

บทเพลง คิตฮอดมีคุณลักษณะเฉพาะด้านเครื่องหมายกำหนดจังหวะโดยทั้ง 3 ท่อนใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะต่างกัน คือ ท่อน A เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 นำเสนอถึงอารมณ์เศร้า ความความคิดถึง ท่อน B เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 นำเสนอความตื่นเต้น และท่อนสุดท้ายคือ ท่อน C เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 7/8 นำเสนอจังหวะที่ไม่สมมาตรเพื่อสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับ ระยะเวลาของฝักบัวโลกของคน



10. บทเพลงที่ 10 ประจำฮีตเดือนสิบ เพลง “ตาแฮก”

Sheet music for the song "ตาแฮก" (Ta Haek), featuring a melody and accompaniment.

The music is written in 4/4 time and consists of five systems of staves. The melody is primarily in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Key elements of the notation include:

- System 1:** Treble clef staff with notes labeled "โหวตแกว่ง" (Hwaet Gaewang) and "โหวต" (Hwaet). Bass clef staff with notes labeled "bell". Chord markings "Emb9b13" and "5" are present.
- System 2:** Treble clef staff with notes labeled "Emb9b13". Bass clef staff with notes labeled "9".
- System 3:** Treble clef staff with notes labeled "Emb9b13". Bass clef staff with notes labeled "13".
- System 4:** Treble clef staff with notes labeled "Emb9b13". Bass clef staff with notes labeled "17".
- System 5:** Treble clef staff with notes labeled "Emb9b13". Bass clef staff with notes labeled "21".

The background features a faint watermark of the Royal Government of Thailand emblem.



10.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงตาแฮก

บุญเดือนสิบเป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีคล้ายกับบุญเดือนเก้าคือเป็นการทำบุญให้ญาติผู้ล่วงลับ นอกจากนี้ชาวบ้านยังมีการนำอาหารไปเลี้ยงผีตาแฮกเพื่อให้ช่วยดูแลไร่นา และช่วยบันดาลให้ผลผลิตอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอเพลงที่สะท้อนถึงเรื่องเล่าตำนานผีตาแฮกตามตำนานกล่าวว่าในอดีตชาติได้ทำความเลวเอาไว้จนกลายเป็นผีที่ต้องคอยเฝ้าไร่นาให้ชาวบ้าน ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทำนองและเสียงประสานไว้ว่า “ทำอย่างไรจึงจะนำลายเพลงพื้นบ้านอีสานมาถ่ายทอดให้เกิดความรู้สึกน่ากลัวได้ ?” จึงได้ทดลองใช้แนวความคิดเรื่องเสียงซ่ม (เสียงซ่มหมายถึงเสียงกระด้างที่ควรหลีกเลี่ยง) เพื่อสร้างความรู้สึก อึดอัด น่ากลัว และในเดือนสิบมักมีการเล่นโหวตแกว่งผู้วิจัยจึงได้นำเสียงโหวตแกว่งเพื่อนำเข้าสู่บทเพลง บทเพลงใช้ลายเซในการดำเนินทำนองหลักโดยใช้โหวตในการบรรเลง

10.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงตาแฮก

เพลงตาแฮกต้องการนำเสนอความรู้สึกน่ากลัว ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองหลักจากลายเซโดยคำนึงถึงรูปแบบจังหวะของทำนองที่เรียบง่าย และเสียงค้ำยาวของทำนอง ใช้โหวตในการบรรเลงทำนองหลักเพื่อถ่ายทอดอารมณ์โหยหวนซึ่งโหวตมีคุณลักษณะของเสียงที่เหมาะสมที่จะถ่ายทอดทำนองหลัก จากนั้นนำโน้ตเสียงซ่มในลายเซมาสร้างเสียงประสานเพื่อให้เกิดความรู้สึกกระด้างและขัดแย้ง บทเพลงไม่มีรูปแบบจังหวะจากกลองมีเพียงเสียงซ่มที่ตีประกอบจังหวะเพื่อสร้างบรรยากาศ

และมีเสียงแคนที่บรรเลงในลักษณะของเสียงประสานหรือคอร์ดไปตลอดทั้งเพลง โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

10.2.1 โครงสร้างเพลงตาแฮก

บทเพลงนี้มีความยาว 1.27 นาที โครงสร้างเพลงเป็น A เป็นเพลงท่อนเดียว อยู่ในลายเซ

ตารางที่ 16 โครงสร้างเพลงตาแฮก

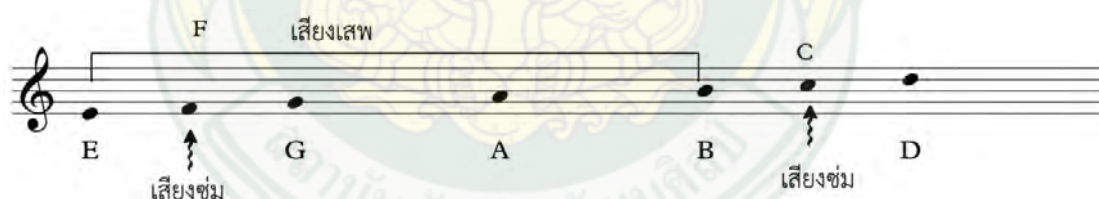
โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A	ลายเซ	โหวต

ที่มา: ผู้วิจัย

10.2.2 ทำนอง

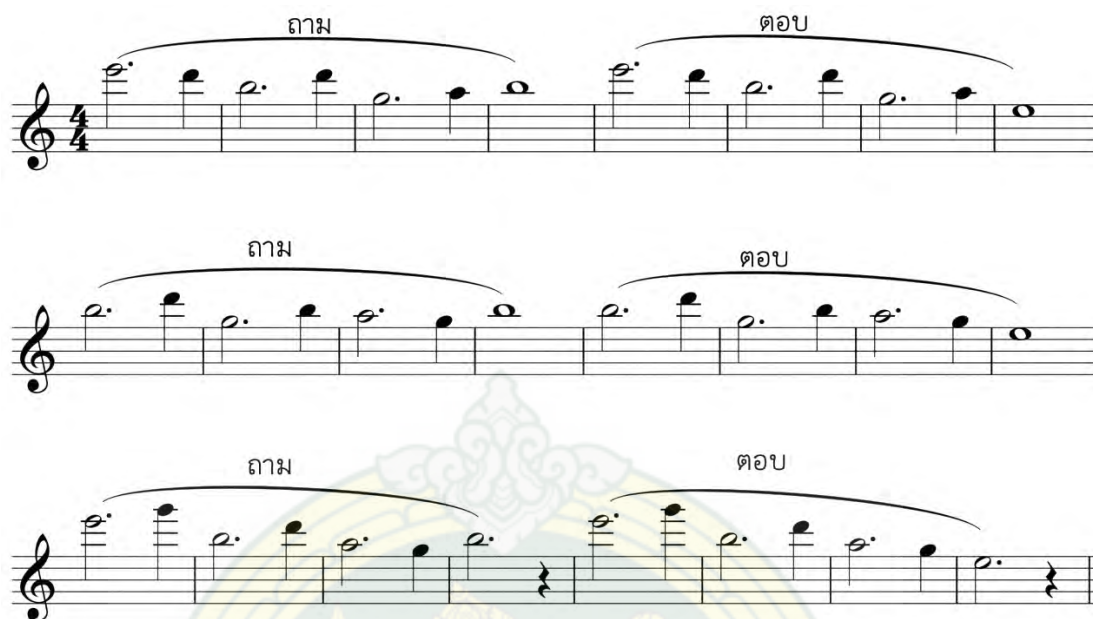
บทเพลง ตาแฮก ใช้กลุ่มเสียงในลายเซในการประพันธ์ทำนอง และใช้เสียงซ่มในการสร้างเสียงกระด้างเพื่อสร้างความวังเวงน่ากลัวให้กับทำนอง

โน้ตลายเซ และเสียงซ่ม



ทำนองเพลงใช้แนวคิดการพัฒนาโมทีฟ และสร้างเป็นลักษณะทำนองแบบ ถาม - ตอบ
ทำนองถามโน้ตจะจบที่เสียงสูง ทำนองตอบจบด้วยโน้ตเสียงต่ำ

ลักษณะทำนองหลัก แบบ ถาม - ตอบ



10.2.3 เสียงประสาน

ด้านการประสานเสียงใช้แนวคิดการสร้างคอร์ดจากบันไดเสียงโดยใช้เสียงคอร์ดจากแคนที่ประกอบด้วยโน้ตในลายเซ ได้แก่ ที (B) เร (D) มี (E) ซอล (G) ลา (A) วิเคราะห์เป็นคอร์ด Em11

ห้องที่ 3 - 5 คอร์ดจากบันไดเสียง



ผู้วิจัยเลือกใช้เสียงซ่มกับช่วงเสียงที่ค่อนข้างต่ำเนื่องจากเป็นช่วงเสียงที่สร้างความอึดอัดให้กับผู้ฟัง ใช้โน้ตในลายเซสองโน้ตคือ มี (E) กับ ที (B) และใช้โน้ตเสียงซ่มคือ ฟา (F) กับ โด (C) เพื่อสร้างเสียงประสานที่กระดังสร้างความรู้สึกน่ากลัว วิเคราะห์เป็นคอร์ด Emb9b13

ห้องที่ 1 - 6 โน้ตเสียงซ่มกับช่วงเสียงต่ำ

10.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 80 bpm อยู่ในอัตราช้าปานกลาง บทเพลงนี้ไม่มีการใช้เครื่องให้จังหวะหรือรูปแบบจังหวะใด ๆ นอกจากจังหวะของการเป่าแคน ในลักษณะของโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้นตลอดทั้งบทเพลง

ห้องที่ 17 - 19 แคนในลักษณะของโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้น

10.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงตาแฮก

บทเพลง ตาแฮก มีคุณลักษณะเฉพาะในการใช้เสียงซ่มหรือเสียงที่ควรหลีกเลี่ยงในลายเขมา สร้างลักษณะเสียงที่ทำให้เกิดความน่ากลัววังเวง



11. บทเพลงที่ 11 ประจำฮิตเดือนสิบเอ็ด เพลง “ช่วงเฮือ”

A

Am 1 5 9

เปียโน เบส ด้นสด

B

Am 13 17 21

เปียโน เบส ด้นสด

Am 25 29

Am11 33

Am11 37

Am11 41

Am11 45

Am11 49 53

Am11 57

Am11 61

C

แคน

Am11 65 69

Am11 73 77

D 81 แคน

85 Am11 89

Am11 93 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า 97 ฮีต ฮีต จ้า

Am11 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า 101 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า

Am11 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า 105 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า

Am11 ฮีต ฮีต จ้า 109 ฮีต ฮีต จ้า ฮีต ฮีต จ้า C 3 3

113 Am11 117 121 Am11 125

B2 Am11 129 พัน



11.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงช่วงเฮือ

บุญเดือนสิบเอ็ดมีประเพณีการแข่งขันเรือหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ช่วงเฮือ” เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมายาวนาน ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์โดยนำเอาบุญช่วงเฮือมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ในท่อนแรกเป็นท่อนเกริ่นเป็นการแสดงถึงพิธีกรรมในการบูชาพญานาคและการแห่เรือเบิกน่านน้ำ ใช้คอร์ดที่สร้างจากบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาทอนิก หรือกลุ่มเสียงในสายใหญ่บรรเลงโดยเปียโนในลักษณะการเล่นกระจายคอร์ด มีการนำรูปแบบของจังหวะเชียร์แข่งเรือที่พบในการแข่งเรือมาใช้เป็นจังหวะหลักของเพลงสะท้อนให้เห็นถึงการแข่งขัน และการเชียร์อย่างตื่นเต้นสนุกสนาน มีการนำเสียงของฝีพายในขณะพายเรือเพื่อความพร้อมเพรียงมาสร้างสีสันให้กับจังหวะ และผู้วิจัยได้นำทำนองลาย เต้ยโขงมาแปรทำนองและดัดแปลงจังหวะเพื่อให้เกิดสีสันใหม่ สาเหตุที่เลือกลายเต้ยโขงเนื่องมาจากการแข่งเรื่อนั้นเป็นที่นิยมกันของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ติดกับริมแม่น้ำโขง อีกทั้งยังมีการแข่งเรือระหว่างสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวกับชาวไทยในทุก ๆ ปีอีกด้วย ใช้สายใหญ่เป็นแนวคิดด้านทำนองในการประพันธ์

11.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงช่วงเฮือ

เพลงช่วงเฮือนำเสนอสี่ท่อนเพลง มีสองอารมณ์ คือ ท่อนแรกอารมณ์เคร่งขรึม และอารมณ์ตื่นเต้นสนุกสนาน โดยในท่อนแรกประพันธ์ทำนองโดยใช้ลายใหญ่ในการประพันธ์ จากนั้นสร้างคอร์ดและทางเดินคอร์ดเพื่อสะท้อนอารมณ์เคร่งขรึม และจากนั้นประพันธ์ทั้งสามท่อนด้วยแนวทำนองสนุกสนาน โดยการนำจังหวะเชียร์แข่งเรือมาสร้างรูปแบบจังหวะโดยใช้กลองยาวบรรเลงเพื่อเร้าอารมณ์ และสร้างแนวทำนองเบสจากจังหวะเชียร์ นำทำนองลายเต้ยโขงมาแปรทำนองด้วยการทำให้เร็วขึ้นถี่ขึ้น โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

11.2.1 โครงสร้างเพลงช่วงเฮือ

บทเพลงนี้มีความยาว 3.02 นาที เพลงมี 4 ท่อน คือ A B C D มีโครงสร้างเพลงเป็น A B C D C B

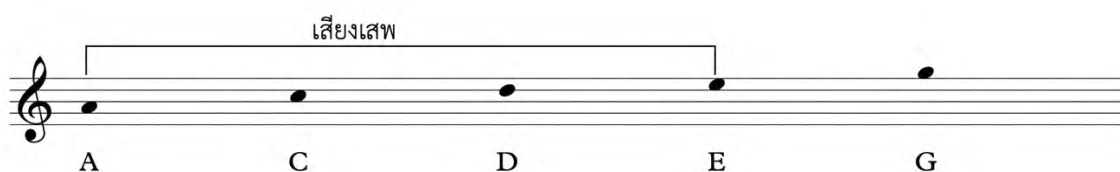
ตารางที่ 17 โครงสร้างเพลงช่วงเฮือ

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก
A ห้องที่ 1 - 22	เกริ่น ลายใหญ่	แคน,เบส
B ห้องที่ 23 - 62	เต้ยโขง variation ลายใหญ่	พิณ
C ห้องที่ 63 - 78	ลายใหญ่	แคน
D ห้องที่ 79 - 110	เต้ยโขง + ฮึดจ้ำฮี้ย ลายใหญ่	เบส,แคน,พิณ,เปียนโน
C ห้องที่ 111 - 126	ลายใหญ่	แคน
B2 ห้องที่ 127 - 150	เต้ยโขง variation ลายใหญ่	พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

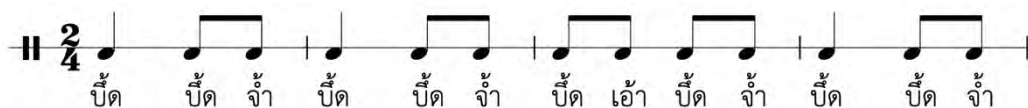
11.2.2 ทำนอง

บทเพลง ช่วงเฮือ ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงในลายใหญ่ในการประพันธ์ทำนองหลัก
โน้ตลายใหญ่



ผู้วิจัยได้นำลักษณะของทำนองเซียร์แข่งเรือมาสร้างเป็นแนวทำนองสำหรับเบส

โน้ตจังหวะเซียร์แข่งเรือ



ห้องที่ 23 แนวทำนองเบส



ในท่อน B เป็นการนำทำนองลายเต้ยโขงมาใช้โดยนำแนวคิดการแปรทำนอง จะเห็นว่ามีกรนำแนวทำนองต้นฉบับมาย่อส่วนคือเปลี่ยนอัตราตัวโน้ตให้กระชั้นถี่มากขึ้นและขยายซ้ำทำนอง นอกจากนี้มีการดัดแปลงโดยใช้จังหวะขัด (Syncopation)

โน้ตทำนองลายเต้ยโขง และการแปรทำนอง



11.2.3 เสียงประสาน

ในท่อน A เป็นท่อนเกริ่น ใช้แนวคิดการสร้างคอร์ดจากลายใหญ่โดยตัดโน้ตตัวที่ 5 (G) ออก

ห้องที่ 3 - 7 การเล่นกระจายคอร์ดในลายใหญ่



11.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 เพื่อให้จังหวะกระชับและสนุกสนานมากขึ้น อัตราความเร็ว 100 bpm อัตราปานกลาง บทเพลงนี้มีการนำรูปแบบของจังหวะเชียร์แข่งเรือมาสร้าง โมทีฟ ในท่อน C ใช้รูปแบบจังหวะชัดในการบรรเลงคอร์ดด้วยเปียโนเพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะ

โน้ตจังหวะเชียร์แข่งเรือ



ห้องที่ 111 - 114 การเล่นคอร์ดของเปียโน



จังหวะของกลองยึดจากรูปแบบของจังหวะเบสเป็นสำคัญ

ห้องที่ 39 - 42 จังหวะกลอง



11.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงช่วงเฮือ

บทเพลง ช่วงเฮือ มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านรูปแบบของจังหวะที่สนุกสนานที่พัฒนาโมทีฟจากจังหวะเชียร์แข่งเรือ และในการบรรเลงต้องอาศัยความพร้อมเพรียงของผู้บรรเลงเพื่อสะท้อนความสามัคคี





12. บทเพลงที่ 12 ประจำฮีตเดือนสิบสอง เพลง “แม่คงคา”

1 12/8 เป็ยโน แคน A Cadd9

5 Fadd9

9 Cadd9 Gadd9 Fadd9 13 Cadd9

A2 Cadd9

17 Cadd9 Fadd9

21 Cadd9 Gadd9 Fadd9 25 Cadd9

Gadd9

29 เป็ยโน

B Am7 G 33 F G Am7

แคน

37 F G Am7 3

พิน

Dm7 3 41 Em7 3 Fmaj7 G
 A3 Cadd9 45
 แคน แคน+พิณ
 Fadd9 49 Cadd9 Gadd9
 Fadd9 53 Cadd9 Gadd9
 เปียโน 57

12.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงแม่คงคา

บุญเดือนสิบสองประเพณีลอยกระทงซึ่งเป็นประเพณีที่ทำกันทุกภาคในประเทศไทย ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการประพันธ์บุญลอยกระทง โดยนำทำนองเพลงรำวงวันลอยกระทงมาประพันธ์ใช้แนวคิดการแปรทำนอง นอกจากนี้ยังได้ใช้แนวคิดแบบตัวเลขเพื่อสร้างสรรค์ ใช้ทางเดินคอร์ดในแบบดนตรีบลูส์ 12 บาร์ มีการนำเอาลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อยมาสร้างคอร์ดตามแนวคิดเสียงประสานจากบันไดเสียง และกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 12/8 ทั้งนี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงการใช้แนวคิดเลข 12 ตามเดือนของงานบุญที่เป็นแนวคิดในการประพันธ์

12.2 กระบวนการสร้างสรรค์เพลงแม่คงคา

เพลงแม่คงคานำเสนออารมณ์สบาย สว่างไสว สอดคล้องกับกับเพณียลอยกระทง ไหลเรือไฟ ผู้วิจัยใช้ตัวเลข 12 เป็นสัญลักษณ์ถึงบุญเดือนสิบสอง โดยใช้ในสองวิธีได้แก่ กำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 12/8 และนำทางเดินคอร์ดแบบ 12 บาร์บลูส์มาใช้ในบทเพลง เมื่อได้รูปแบบของ

จังหวะและทางเดินคอร์ดจึงได้นำทำนองเพลงลอยกระทงมาแปรทำนอง โดยมีรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของเพลงดังต่อไปนี้

12.2.1 โครงสร้างเพลงแม่คงคา

บทเพลงนี้มีความยาว 3.32 นาที บทเพลงมี 2 ท่อน คือ A B มีโครงสร้างเพลงเป็น A A B A ท่อน A คือท่อนที่ดำเนินทางคอร์ดแบบบลูส์ 12 บาร์ มีการกลับมาซ้ำ 3 ครั้ง โดยในแต่ละครั้งมีการเปลี่ยนเครื่องดนตรีบรรเลงหลักจาก แคน เป็น พิณ และในการซ้ำรอบที่ 3 เป็นการเล่นพร้อมกัน ในลักษณะการยูนิซัน ท่อน B เป็นท่อนแยกที่แทรกเข้ามาเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง

ตารางที่ 18 โครงสร้างเพลงแม่คงคา

โครงสร้าง	แนวคิดหลักของแนวทำนอง	เครื่องดนตรีบรรเลง ทำนองหลัก
A ห้องที่ 3 - 15	12 บาร์บลูส์	แคน
A2 ห้องที่ 16 - 30	12 บาร์บลูส์	พิณ
B ห้องที่ 31 - 42	สายใหญ่	พิณ, เปียโน
A3 ห้องที่ 43 - 58	12 บาร์บลูส์	แคน, พิณ

ที่มา: ผู้วิจัย

12.2.2 ทำนอง

ทำนองหลักในท่อน A เป็นการนำทำนองเพลงราววันสงกรานต์มาแปรทำนอง โดยมีการยึดทำนองแต่ยังคงรักษาเสียงและจังหวะที่สำคัญของต้นฉบับเอาไว้ จะเห็นว่าโน้ตในจังหวะที่ 1 ยังคงอยู่ในโน้ตทำนองแปร

โน้ตการแปรทำนอง



12.2.3 เสียงประสาน

บทเพลง แม่คงคา ใช้ทางเดินทางคอร์ดแบบบลูส์ 12 บาร์ มาเป็นทางเดินคอร์ดในท่อน A

ทางเดินคอร์ดบลูส์ 12 บาร์

5 F F C C

9 G F C G

มีการใช้กลุ่มเสียงในลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อยในการนำมาสร้างคอร์ด

คอร์ด Cadd9 Fadd9 และ Gadd9 ที่สร้างจากลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย

ทุกคอร์ดตัดโน้ตตัวสุดท้ายออก

C(add9) F(add9) G(add9)

ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย ลายสร้อย

คอร์ดในท่อน A ดำเนินไปตามทางเดินคอร์ดบลูส์ 12 บาร์ โดยใช้แนวคิดการสร้างคอร์ดจากลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย อยู่ในลักษณะการกระจายคอร์ดบรรเลงด้วยเปียโน

คอร์ดในท่อน A

C(add9) ลายสุดแสนแนบ

C D E G

5 F(add9) ลายไปซ้าย C(add9)

F G A C

9 G(add9) ลายสรว้อย F(add9) C(add9) G(add9)

G A B D

ท่อน B เป็นท่อนแยกเพื่อสร้างความแตกต่างและสีสันให้กับเพลงเนื่องจากเพลงนี้ใช้รูปแบบทางเดินคอร์ดบลูส์ 12 บาร์ที่เล่นวนซ้ำไปมา การมีท่อนแยกจึงช่วยให้บทเพลงไม่ซ้ำรูปแบบเดิมมากเกินไป

ห้องที่ 31-35 ท่อน B

12.2.4 จังหวะ

บทเพลงอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 12/8 ซึ่งผู้วิจัยได้นำตัวเลข 12 มาใช้เป็นการแสดงสัญลักษณ์ของเดือนสิบสอง และคุณลักษณะของจังหวะแบบ 12/8 จะให้คงามรู้สึกกว้างไปมาคล้ายการแกว่งเปลหรือให้อารมณ์คล้ายระลอกคลื่นของแม่น้ำ สอดคล้องกับบทเพลงที่นำเสนอการลอยกระทงซึ่งเกี่ยวกับแม่น้ำเช่นกัน จังหวะอัตราความเร็ว 100 bpm อยู่ในอัตราปานกลาง

ห้องที่ 1 - 5 รูปแบบอัตราจังหวะ 12/8

12.3 คุณลักษณะเฉพาะเพลงแม่คงคา

บทเพลง แม่คงคา มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านการใช้กลุ่มลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อยในการนำมาสร้างคอร์ด ทำให้ได้ลักษณะของคอร์ดสีสันใหม่ที่น่ามาใช้กับทางเดินคอร์ดแบบบลูส์

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้องค์ความรู้จากอีตลีสบสอง มีวัตถุประสงค์
ดังนี้

- 1) เพื่อศึกษาดนตรีที่ปรากฏในประเพณีอีตลีสบสอง
 - 2) เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากองค์ความรู้อีตลีสบสอง
โดยมีขอบเขตวิจัยดังนี้
 - 1) ขอบเขตด้านเนื้อหา แบ่งออกเป็น 3 ด้าน คือ เนื้อหาด้านวิถีปฏิบัติขนบประเพณีอีตลีสบสอง เนื้อหาด้านลักษณะดนตรี และเนื้อหาด้านแนวคิด ทฤษฎีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
 - 2) ขอบเขตด้านสถานที่ ในงานวิจัยศึกษาขนบประเพณีอีตลีสบสองของชาวอีสานในกลุ่มวัฒนธรรมไท - ลาว
 - 3) ขอบเขตด้านประชากร แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ บุคคลท้องถิ่นที่ปฏิบัติตามขนบประเพณีอีตลีสบสอง กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมอีสาน และกลุ่มบุคคลนักร้อง นักดนตรีที่บรรเลงในประเพณีอีตลีสบสอง
 - 4) ขอบเขตด้านระยะเวลา งานวิจัยนี้กำหนดระยะเวลา 1 ปี จากเดือนมิถุนายน 2565 - เดือนมิถุนายน 2566
- ผู้วิจัยนำข้อมูลที่จากการวิเคราะห์ข้อมูลมากำหนดขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทเพลง ดังนี้
1. ประพันธ์เพลง โดยนำองค์ความรู้อีตลีสบสองมาใช้กับแนวคิดทฤษฎีดนตรีพื้นบ้านอีสานประยุกต์กับแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
 2. บันทึกเสียงเพลงตัวอย่าง (Demo)
 3. จัดทำสกออร์เพลง
 4. ปรับปรุงตามคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ
 5. นำบทประพันธ์มาฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรี
 6. ชัดเกลาและปรับปรุงให้เหมาะกับการบรรเลง
 7. สร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย
 8. นำเสนอผลงานการสร้างสรรค์

นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วยวงดนตรีร่วมสมัย โดยใช้เครื่องดนตรีทั้งของตะวันตกและเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ผู้วิจัยศึกษาผลรวมข้อมูล โดยสรุปผลการวิเคราะห์เป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ นำเสนอการเขียนข้อมูลแยกวิเคราะห์แบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม ตามระเบียบการจัดทำวิทยานิพนธ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 คนตรีที่พบในฮีตสิบสอง

ประเพณีฮีตสิบสองในแต่ละเดือนจะมีการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ที่แตกต่างกันไป บางเดือนก็อาจไม่ได้เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรงหรือไม่ปรากฏเครื่องดนตรีหรือบทเพลงใด แต่ในบางฮีตมีการใช้ดนตรีในการประกอบพิธี หรือประกอบขบวนแห่ต่าง ๆ

1.1.1 เดือนอ้าย บุญเข้ากรรม บุญในเดือนนี้เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับพระสงฆ์ ดังนั้นในบุญเดือนนี้ไม่ปรากฏการเล่นหรือบทเพลงใด พบเสียงกลอง เสียงฆ้อง ระฆัง ที่ดังอยู่ภายในวัด

1.1.2 เดือนยี่ บุญคูณลาน ในการทำบุญคูณลานมีการทำพิธีบายศรีสู่ขวัญข้าว และบทสูตรสู่ขวัญข้าวก็มีลักษณะเป็นทำนองที่น่าฟัง มีการเล่นแกว่งธนู หรือในบางพื้นที่เรียกว่า สะนูนอกจากนี้ยังมีการนำธนูไปติดกับตัวว่าว เมื่อว่าวลอยอยู่บนอากาศก็ทำให้ได้ยินเสียงเช่นเดียวกับการแกว่ง มีการร้องสรภัญญะในงานบุญทอดเทียนโฮมด้วยทำนองที่น่าฟัง และในบางครั้งมีการประกวดประชันกันในแต่ละหมู่บ้าน หรือในแต่ละตำบล

1.1.3 เดือนสาม บุญข้าวจี๋ ในอดีตไม่ปรากฏการใช้ดนตรีประกอบแต่ภายหลังในบางจังหวัดมีการจัดงานยิ่งใหญ่โดยชาวบ้านจะนำข้าวจี๋มารวมกันแล้วทำเป็นข้าวจี๋ขนาดใหญ่แล้วจึงนำมาจัดเป็นขบวนแห่ข้าวจี๋เข้าวัดโดยมีคณะดนตรีกลองยาวประยุกต์บรรเลง บทเพลงที่ใช้บรรเลงก็เป็นเพลงทำนองอีสานและเพลงลูกทุ่งหมอลำที่ได้รับความนิยม

1.1.4 เดือนสี่ บุญผะเหวด ในงานบุญผะเหวดมีการเทศน์แหล่เป็นทำนองอีสานมีการเอื้อนคำ และบางครั้งลากเสียงยาวมีลีลาจังหวะ และทำนองที่น่าฟัง ในพิธีแห่ข้าวพันก้อนมีการกล่าวคาถาข้าวพันก้อนมีลักษณะเป็นทำนองที่ไพเราะ และในงานบุญผะเหวดบางแห่งมีการจัดอย่างยิ่งใหญ่ มีมหรสพช่วงกลางคืน มีการแสดงวงโปงลาง และในเวลากลางวันมีการแห่กันหลอนด้วยวงกลองยาวประยุกต์ บทเพลงที่นิยมบรรเลงเช่น เพลงลูกทุ่งหมอลำ ลายอีสาน ลายเซิ้งต่าง ๆ และเพลงสมัยนิยม เป็นต้น

1.1.5 เดือนห้า บุญสงกรานต์ มีการแห่สงกรานต์รอบหมู่บ้านนิยมใช้วงกลองยาว ประยุกต์ ในปัจจุบันมีการใช้วงรอกแห่ที่เสียงที่ดังกว่าเดิมในการแห่สงกรานต์อีกด้วย บทเพลงที่นิยมบรรเลง เช่น เพลงร่ำวันสงกรานต์ เพลงลูกทุ่งหมอลำ ลายอีสาน ลายเซิ้งต่าง ๆ และเพลงสมัยนิยม

1.1.6 เดือนหก บุญบั้งไฟ มีการประกวดแข่งขันบั้งไฟประกวดขบวนแห่ มีการละเล่นสนุกสนาน วงดนตรีที่นิยมใช้ในการแห่บั้งไฟได้แก่ วงกลองต๋ม กลองยาว และนอกจากนั้นในบางแห่งมีการประกวดประชันเสียงกลองเซิ้ง บทเพลงที่นิยมบรรเลงเช่น เซิ้งบั้งไฟ เพลงลูกทุ่งหมอลำ ลายอีสาน ลายเซิ้งต่าง ๆ และเพลงสมัยนิยม

1.1.7 เดือนเจ็ด บุญข้าชะ ในเดือนนี้ไม่ปรากฏการละเล่นหรือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรง แต่ในอดีตในการประชุมชาวบ้านมักจะได้ยินเสียงสัญญาณจากการเคาะขอลอ ซึ่งขอลอในอดีตได้ถูกพัฒนามาเป็นโปงลางในปัจจุบัน

1.1.8 เดือนแปด บุญเข้าพรรษา บุญเข้าพรรษามีการแห่เทียน ถวายเทียน มีการจัดขบวนแห่อย่างสวยงามมีการจัดประกวดประชันในหลายจังหวัดในภาคอีสาน ในขบวนนิยมใช้วงกลองยาวประยุกต์เพราะให้เสียงดังและเล่นเพลงได้หลากหลาย บทเพลงที่เล่นก็มีตั้งแต่ลายอีสานต่าง ๆ และบทเพลงดังตามยุคสมัย

1.1.9 เดือนเก้า บุญข้าวประดับดิน เป็นงานบุญประเพณีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องการทำบุญให้กับญาติผู้ล่วงลับโดยชาวบ้านจะเตรียมข้าวปลาอาหารที่เป็นที่ชื่นชอบของญาติที่เสียชีวิตไปแล้วมาทำบุญ และในช่วงเวลาประมาณ 03.30 น. จะมีเสียงตีกลองเพลจากวัดเป็นจังหวะ ซึ่งเป็นสัญญาณบอกว่ขณะนี้ประตูผีได้เปิดแล้ววิญญาณจะออกมารับส่วนบุญส่วนกุศลและอาหารคาวหวานที่ญาติอุทิศให้

1.1.10 เดือนสิบ บุญเข้าสาก ในช่วงเดือนนี้มีการเตรียมเข้าสู่ช่วงการเก็บเกี่ยวดังนั้นจึงมีการละเล่นขว้างโหวต ต่อมาจะมีการนำมาพัฒนาต่อจนเกิดเป็นโหวตในรูปร่างแบบปัจจุบันที่สามารถบรรเลงร่วมกับวงดนตรี หรือบรรเลงเดี่ยวในทำนองหรือลายต่าง ๆ ได้อย่างน่าฟัง

1.1.11 เดือนสิบเอ็ด บุญออกพรรษา ในงานบุญออกพรรษามีการตักบาตรเทโว มีการจุดประทีปโคมไฟ ไหลเรือไฟ และบางแห่งมีการจัดการแข่งเรือหรือช่วงเฮือ มีร้องรำกันอย่างสนุกสนาน มีการรำเซิ้งทั้งบนเรือและบนบก ลักษณะการเซิ้งคล้ายกับการเซิ้งบั้งไฟ มีการใช้วงกลองยาว และวงกลองต๋มในการเซิ้ง และในบางพื้นที่มีการใช้สะโน หรือ แคนประกอบวงกลองต๋มอีกด้วย นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ฆ้องฮาตตีบนเรือระหว่างแห่เรือในพิธีเบิกน่านน้ำ

1.1.12 เดือนสิบสอง บุญกฐิน ในงานลอยกระทง มีการแห่ในขบวนแห่นางกระทง หรือนางนพมาศในงานลอยกระทง เป็นการแห่จากวัดไปที่แม่น้ำแม่น้ำ นิยมใช้วงกลองยาวประยุกต์ โดยจะเล่นเพลงทั่วไปที่เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักของคนอีสานและสอดแทรกทำนองเพลงร่ำลอยกระทง

จากการศึกษาพบว่ากลองในสังคมของชาวอีสานมีบทบาทหน้าที่ และวัตถุประสงค์ในการใช้งานที่แตกต่างกัน กลองที่ใช้ในวัดหรือเพื่อใช้ในการบอกเวลาได้แก่ กลองเพล กลองที่นิยมเอามาตีแข่งขันโดยไม่ได้คำนึงถึงรูปแบบจังหวะหรือความเป็นดนตรี ได้แก่ กลองเส็ง กลองที่นิยมนำมาใช้ในการดนตรี ได้แก่ กลองทอมซึ่งในอดีตมีการนำมาตีประกอบหมอลำ และที่นิยมนำมาใช้ในการแห่ได้แก่ กลองยาว กลองตุ้ม

ทำนองที่ปรากฏในประเพณีฮีตสิบสองมีทั้งที่มีการประพันธ์เพื่อใช้สำหรับประเพณีนั้นโดยตรง เช่น เช็งบั้งไฟ ใช้เล่นในงานบุญบั้งไฟ ทำนองรำวงวันสงกรานต์ ใช้ในวันสงกรานต์ และทำนองที่มาจากบทเพลงที่ได้รับความนิยม โดยปรากฏทำนองทั้งหมดดังนี้ ทำนองแหล่เทศน์มหาชาติ ทำนองคำสู่ขวัญข้าว ทำนองคาถาข้าวพันท้อน ทำนองสรภัญญะ ทำนองลายอีสานต่าง ๆ ทำนองเช็งบั้งไฟ ทำนองตามเทศกาลต่างๆ และเพลงดังตามยุคสมัย

เครื่องดนตรีที่ปรากฏในฮีตสิบสองสามารถแบ่งได้เป็นสองลักษณะ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ไม่มีทำนองแน่นอน และเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงที่แน่นอน 1) เครื่องดนตรีที่ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน ได้แก่ กลองประเภทต่าง ๆ และเครื่องตีประกอบจังหวะ ธนู โหวตแกว่ง เป็นต้น 2) เครื่องดนตรีมีระดับเสียงแน่นอน ได้แก่ แคน โหวต โปงลาง ซอ และพิณ

วงดนตรีที่นิยมใช้งานแห่ในประเพณีฮีตสิบสองมี 2 วง ได้แก่ วงกลองยาวประยุกต์ และวงกลองตุ้ม

จังหวะที่ปรากฏในการแห่แบบต่าง ๆ พบได้ในวงกลองยาว และกลองตุ้มนี้นี้ จังหวะแห่กลองยาว ได้แก่ จังหวะลำเพลิน จังหวะสามช่า จังหวะภูไท จังหวะเซ็ง เป็นต้น จังหวะกลองตุ้มใน แต่ละหมู่บ้านแต่ละชุมชนก็มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน

1.2 การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากองค์ความรู้ฮีตสิบสอง

ผู้วิจัยได้นำเสียงจากการบันทึกเสียงกลองเพล ช้อง ระ ช้าง โปง กลองตุ้ม ผางฮาด ขอลอ สะนู โหวตแกว่ง จากงานภาคสนามมาใช้เป็นเครื่องดนตรีในการประพันธ์ร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานอันได้แก่ แคน พิณ โหวต โปงลาง รวมทั้งเครื่องดนตรีตะวันตกได้แก่ กลองชุด เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงโดยในการประพันธ์ใช้แนวคิดด้านกลุ่มเสียงหรือลายอีสานต่าง ๆ แนวความคิดด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัย และนำองค์ความรู้เกี่ยวกับประเพณีฮีตสิบสองมาสร้างสรรค์บทเพลง โดยได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ทั้งสิ้นจำนวน 12 เพลง ได้แก่

1.2.1 บทเพลงที่ 1 ประจำฮีตเดือนอ้าย ชื่อเพลง “ปริวาสกรรม” มีคุณลักษณะเฉพาะคือ มีการใช้เสียง กลองเพล ระฆัง ช้อง เพื่อสร้างบรรยากาศให้เหมือนอยู่ในวัดซึ่งคุณลักษณะของเสียงระฆัง และช้อง ให้เสียงก้องกังวาลไพเราะผสมกับเสียงประสานที่ช่วยสร้างบรรยากาศเจียบสงบนแนวทำนองเรียบง่ายช่วยให้เกิดสมาธิ

1.2.2 บทเพลงที่ 2 ประจำอีตเดือนยี่ ชื่อเพลง “ศรี ศรี” มีการพัฒนาโมทีฟจากบทสูตรสู่ขวัญข้าวด้วยการขยายทำนอง และการใช้เสียงประสานหรือการใช้คอร์ดเพื่อสร้างอารมณ์ต่าง ๆ โดยทั้งสามท่อนให้อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน ทั้งเครื่องขิมแบบพิธีกรรมและสนุกสนานเบิกบาน

1.2.3 บทเพลงที่ 3 ประจำอีตเดือนสาม ชื่อเพลง “ปุ่นนะทาสี” บทเพลงมีการใช้ลายใหญ่และลายสร้อยที่มีคุณลักษณะของเสียงที่ต่างกันคือไมเนอร์และเมเจอร์ มีการใช้แนวคิดสแลสคอร์ดทั้งสองท่อน บทเพลงมีการใช้สัญลักษณ์ในเชิงตัวเลขในการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่ไม่มีการบรรเลงมาก่อนในลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสานนอกจากนี้ยังมีการด้นสดของพิณในอัตราดังกล่าวอีกด้วย

1.2.4 บทเพลงที่ 4 ประจำอีตเดือนสี่ ชื่อเพลง “ข้าวพันก้อน” บทเพลงข้าวพันก้อนมีคุณลักษณะเฉพาะในด้านทำนองที่มาจากทำนองข้าวพันก้อนที่ไพเราะประกอบกับแนวคิดทางเดินคอร์ด และลักษณะของคอร์ดที่มีเทนชันให้ความรู้สึกในแบบดนตรีแจ๊ส จึงเป็นบทเพลงที่ผสมผสานระหว่างแนวทำนองอีสานกับเสียงประสานแบบสมัยนิยม

1.2.5 บทเพลงที่ 5 ประจำอีตเดือนห้า ชื่อเพลง “สงกรานต์” มีคุณลักษณะเฉพาะด้านการพัฒนาทำนองหรือการแปลงทำนองจากเพลงรางวัลวันสงกรานต์ด้วยการซ่อนทำนองต้นฉบับโดยคงไว้เฉพาะโน้ตแรกของแต่ละห้องเพลงเป็นสำคัญ นอกจากนั้นยังมีการใช้รูปแบบจังหวะที่สนุกสนานด้วยการใช้การเล่นคอร์ดในจังหวะขัด

1.2.6 บทเพลงที่ 6 ประจำอีตเดือนหก ชื่อเพลง “บั้งไฟ” บทเพลง บั้งไฟ มีคุณลักษณะเฉพาะในการใช้ลายพื้นบ้านอีสานที่แตกต่างทั้งสามลาย ลายน้อย ลายใหญ่ สุดสะแนน โดยทั้งในแต่ละท่อนมีการใช้เพื่อสร้างอารมณ์เพลงที่แตกต่างตามการตีความตามความเชื่อเรื่องบั้งไฟ เริ่มต้นด้วยอารมณ์เศร้าในท่อน A ด้วยการใช้ลายน้อยในการประพันธ์ทำนอง ท่อน B อารมณ์สนุกสนานตื่นเต้นด้วยการใช้ลายใหญ่ในการประพันธ์ทำนอง ท่อน C อารมณ์สว่างสดใสด้วยการใช้ลายสุดสะแนนในการประพันธ์ทำนอง

1.2.7 บทเพลงที่ 7 ประจำอีตเดือนเจ็ด ชื่อเพลง “ขอลอ” บทเพลง ขอลอ มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านการเปลี่ยนลายหรือกฎแฉเสียงสลับไปมา ทั้งสองท่อนมีการใช้กฎแฉเสียงที่ต่างกันระหว่างเสียงลักษณะแบบไมเนอร์กับเมเจอร์ โดยเฉพาะในท่อน B จะได้ยินชัดถึงการเปลี่ยนแปลงของกลุ่มเสียงโดยต้องอาศัยทักษะการบรรเลงด้นสดที่ดีถึงจะทำให้การสลับไปมาระหว่างเสียงแบบเมเจอร์กับไมเนอร์

1.2.8 บทเพลงที่ 8 ประจำอีตเดือนแปด ชื่อเพลง “แห่เทียน” บทเพลง แห่เทียน มีคุณลักษณะเฉพาะด้านจังหวะที่แข็งแรงในขณะเดียวกันก็สร้างความรู้สึกสนุกสนาน มีการใช้เสียงเสกกับแนวคิดคอร์ดสแลสทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของคอร์ด

1.2.9 บทเพลงที่ 9 ประจำฮีตเดือนเก้า ชื่อเพลง “คิดฮอด” บทเพลง คิดฮอดมีคุณลักษณะเฉพาะด้านเครื่องหมายกำหนดจังหวะโดยทั้ง 3 ท่อนใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะต่างกัน คือ ท่อน A เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 นำเสนอถึงอารมณ์เศร้า ความความคิดถึง ท่อน B เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 นำเสนอความตื่นเต้น และท่อนสุดท้ายคือท่อน C เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 7/8 นำเสนอจังหวะที่ไม่สมมาตรเพื่อสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับประตูลาของผีกับโลกของคน

1.2.10 บทเพลงที่ 10 ประจำฮีตเดือนสิบ ชื่อเพลง “ตาแฮก” บทเพลง ตาแฮก มีคุณลักษณะเฉพาะในการใช้เสียงซ่มหรือเสียงที่ควรหลีกเลี่ยงในลายเขมาสร้างลักษณะเสียงที่ทำให้เกิดความน่ากลัววังเวง

1.2.11 บทเพลงที่ 11 ประจำฮีตเดือนสิบเอ็ด ชื่อเพลง “ช่วงเฮือ” บทเพลง ช่วงเฮือ มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านรูปแบบของจังหวะที่สนุกสนานที่พัฒนาโมทีฟจากจังหวะเชียร์แข่งเรือ และในการบรรเลงต้องอาศัยความพร้อมเพรียงของผู้บรรเลงเพื่อสะท้อนความสามัคคี

1.2.12. บทเพลงที่ 12 ประจำฮีตเดือนสิบสอง ชื่อเพลง “แม่คงคา” บทเพลง แม่คงคา มีคุณลักษณะเฉพาะในด้านการใช้กลุ่มลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อยในการนำมาสร้างคอร์ด ทำให้ได้ลักษณะของคอร์ดสีสันใหม่ที่นำมาใช้กับทางเดินคอร์ดแบบบลูส์

ในการประพันธ์ทำนองมี 3 ลักษณะ คือ ประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ แปรทำนองจากต้นฉบับ และใช้ทำนองต้นฉบับ ในการประพันธ์ทำนองใหม่ผู้วิจัยใช้ลายพื้นบ้านทั้งทางสั้นและทางยาวโดยคำนึงถึงลักษณะของอารมณ์ที่สอดคล้องกับการตีความในแต่ละบทเพลง เช่น ความสว่างสดใส เลือกใช้กลุ่มเสียงทางสั้น ความมืดและเศร้า ใช้กลุ่มเสียงทางยาว และใช้แนวคิดลักษณะสำคัญของแนวทำนองของดนตรีพื้นบ้านคือ การซ้ำทวน การทอดเสียง การถาม-ตอบ การแปรทำนองใช้แนวคิดในการพัฒนา โมทีฟในหลายลักษณะ มีการใช้การยืด-หดทำนอง การประดับโน้ต การเสริมทำนอง เป็นต้น การใช้ทำนองเดิมผู้วิจัยเลือกทำนองจาก 3 พิธีกรรมได้แก่ บทสูตรสู่ขวัญ คาถาข้าวพันท่อน และสรภัญญะ ซึ่งทั้งสามทำนองนี้ไม่ได้จัดอยู่ในลักษณะของบทเพลง แต่มีลักษณะที่เป็นทำนองนำฟังจึงได้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์

เสียงกลองที่ใช้ในงานสร้างสรรค์ผู้วิจัยเลือกใช้จากกลองที่พบในประเพณีในแต่ละเดือน เช่น กลองเพล ในเดือนอ้ายบุญเข้ากรรม กลองเส็ง ใช้ในเดือนหก บุญบั้งไฟ เป็นต้น ซึ่งเสียงกลองแต่ละชนิดมีคุณลักษณะทางเสียงที่แตกต่าง กลองเพลมีขนาดใหญ่ให้ความรู้สึกตื่นตัว เนื่องจากเสียงใหญ่เกินไปจึงไม่เหมาะนักกับการนำมาบรรเลงในรูปแบบจังหวะในเพลงเร็วหรือเพลงสนุกสนาน เหมาะกับการบรรเลงในเพลงที่ค่อนข้างช้าในรูปแบบจังหวะที่ไม่ซับซ้อน กลองเส็งให้เสียงดังค่อนข้างแหลมไม่เหมาะนำมาใช้สร้างรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนแต่เหมาะกับการใช้ตีประกอบจังหวะที่ไม่ซับซ้อน กลองยาว กลองตุ้ม กลองรำมะนา เสียงทุ้มใหญ่ดังกระซิบให้อารมณ์คึกคักสนุกสนานเหมาะกับ

การนำมาบรรเลงในรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อนและยังนำมาบรรเลงในจังหวะปานกลางได้ดี การนำกลองต่าง ๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผู้วิจัยมีการสร้างรูปแบบจังหวะ 3 ลักษณะด้วยกัน คือ การสร้างรูปแบบจังหวะขึ้นมาใหม่ การสร้างจากรูปแบบจังหวะที่พบในประเพณีฮิตสิบสอง และการผสมผสานระหว่างกลองพื้นบ้านอีสานกับกลองชุดเพื่อให้เกิดรูปแบบจังหวะใหม่

2. อภิปรายผล

2.1 การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากองค์ความรู้ฮิตสิบสอง

2.1.1 แนวคิดด้านทำนอง ในการสร้างสรรค์ด้านทำนองผู้วิจัยใช้ลายสองกลุ่ม คือ กลุ่มทางสั้น และกลุ่มทางยาว กลุ่มทางสั้นได้แก่ ลายโป้ซ่าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย กลุ่มทางยาวได้แก่ลายใหญ่ ลายน้อย และลายเซ ในบางบทเพลงมีการใช้ลายต่าง ๆ สลับไปมา เช่นในบทเพลงประจำฮีตเดือนเจ็ด เพลงขอลอ มีการใช้กลุ่มเสียงที่ต่างกันเรียกตามหลักการดนตรีตะวันตกว่ามีการเปลี่ยนคีย์ ผู้วิจัยใช้แนวคิดการเนื้จากสนอง คลังพระศรี (2563, 16 ธันวาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งการเนื้หรือการเปลี่ยนคีย์ในบทเพลงขอลอเป็นแบบสลับไปสลับมาคีย์ละสองห้องเพลงซึ่งไม่ปรากฏว่าเป็นลักษณะที่พบในเพลงพื้นบ้านอีสานมาก่อน

2.1.2 แนวคิดด้านเสียงประสาน ในการสร้างสรรค์เสียงประสานผู้วิจัยใช้แนวความคิดการสร้างคอร์ดแบบเดียวกับ วีรชาติ เปรมานนท์ (2537, น. 7 - 8) ที่กล่าวถึงการสร้างเสียงประสานจากโน้ตโครงสร้างบันไดเสียง ที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง หรือเพนทาโทนิค ใน 2 ลักษณะคือ 1) ลักษณะที่ตัดหรือเลื่อนเสียงหนึ่งออก 2) ลักษณะการประสานทุกเสียง ซึ่งผู้วิจัยใช้ลักษณะการสร้างคอร์ดใน 2 ลักษณะดังกล่าว เพลงแม่คงคาใช้การสร้างคอร์ดในลักษณะที่ 1 คือตัดเสียงหนึ่ง โดยที่สร้างจากลายสุดสะแนน ลายโป้ซ่าย และลายสร้อย ทุกคอร์ดตัดโน้ตตัวสุดท้ายออก และเพลงช่วงเอื้อใช้การสร้างคอร์ดในลักษณะการประสานทุกเสียงจากลายใหญ่ที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง จากแนวคิดดังกล่าวทำให้งานสร้างสรรค์เกิดลักษณะของคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและคอร์ดมีความสอดคล้องกลมกลืนกับทำนองได้เป็นอย่างดีและสามารถใช้การสร้างคอร์ดในลักษณะดังกล่าวได้ทั้งทางสั้นและทางยาว ผู้วิจัยยังได้ใช้แนวคิดการสร้างคอร์ดจากแนวคิดคอร์ดสแลชในหลายบทเพลงด้วยกัน มีการเคลื่อนที่ของแนวเบสใน 3 ลักษณะคือ คงที่ เคลื่อนที่ลง และเคลื่อนที่ขึ้น ผู้วิจัยพบว่าการสร้างทางเดินคอร์ดใน 3 ลักษณะนี้ให้คุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันทั้งด้านอารมณ์และมิติของเสียง อีกทั้งยังเข้ากับลายต่าง ๆ ของอีสานได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้เสียงเสฟซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญอีกอย่างของแคนมาผสมกับแนวคิดคอร์ดสแลชในเพลง แท้เทียน ทำให้ได้เสียงคอร์ดที่มีเอกลักษณ์

บทเพลง ตาแฮก ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามในการประพันธ์ว่า ทำอย่างไรจึงจะนำลายเพลงพื้นบ้านอีสานมาถ่ายทอดให้เกิดความรู้สึกน่ากลัวได้ โดยได้ทดลองใช้เสียงข่มจากแนวคิด สอนง คลังพระศรี (2563, 16 ธันวาคม, สัมภาษณ์) ที่ว่าเสียงข่มคือเสียงที่ควรหลีกเลี่ยงแต่ถ้าใช้ให้ดีก็สามารถสร้าง

ทำนองที่น่าสนใจได้ ผู้วิจัยจึงนำเสนอเสียงซุ่มในลายเขมาเล่นในลักษณะกระจายคอร์ดซึ่งสามารถให้เสียงที่สร้างความรู้สึกกว้างขวางน่ากลัวได้

2.2 ลักษณะเฉพาะของผลงานสร้างสรรค์อีตลีสอง

ผลงานสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้อีตลีสองเมื่อเปรียบเทียบกับวงดนตรีร่วมสมัยสามวง ได้แก่ วงวงออดิตสาหมอลำแบนด์ วงเดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชั่นแนลแบนด์ และวงอีสานฟิวชั่น พบว่าผลงานสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้อีตลีสองมีลักษณะดนตรีที่แตกต่างจากวงอีสานร่วมสมัยทั้งสามวงดังนี้ 1) มีลักษณะเด่นเรื่องรูปแบบจังหวะซึ่งเป็นการนำรูปแบบจังหวะที่พบในประเพณีอีตลีสองมาดัดแปลงและผสมผสานกับรูปแบบกลองชุด โดยมีการใช้กลองพื้นบ้านและเครื่องกระทบที่หลากหลาย มีการบรรเลงกลองยาว กลองตุ้ม และรำมะนาผสมผสานกับรูปแบบจังหวะของกลองชุดเกิดเป็นจังหวะที่มีสนุกสนานและน่าสนใจ 2) มีทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่และทำนองที่มีการแปรทำนองมาจากทำนองที่พบในประเพณีวัฒนธรรมอีตลีสอง นอกจากนั้นยังมีการใช้ลายพื้นบ้านอีสานในหลายรูปแบบ มีการเปลี่ยนคีย์ที่ซับซ้อน 3) คอร์ดสร้างมาจากแนวคิดการใช้ลายอีสานในการสร้างคอร์ดจึงได้เสียงประสานที่มีเอกลักษณ์ และยังมีการใช้แนวคิดเสียงเสฟของแคนผสมผสานกับแนวคิดเรื่องคอร์ดสแลชทำให้ได้ทางเดินคอร์ดที่มีเอกลักษณ์ และมีความซับซ้อนด้านเสียงประสาน 4) เครื่องดนตรีที่ใช้มีดำเนินทำนองมีความหลากหลายมีการใช้พิณ แคน โหวด โปงกลาง ในการบรรเลงบทเพลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก

การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้อีตลีสองมีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกับวงอีสานร่วมสมัย มีขั้นตอนและมีกระบวนการทางวิชาการ โดยเป็นการนำเอาองค์ความรู้ในหลายด้านมาบูรณาการเพื่อให้ได้มาซึ่งแนวคิดต่าง ๆ ในการประพันธ์เพื่อสะท้อนองค์ความรู้ก่อเกิดงานสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงวิถี ความเชื่อ ตามประเพณีอีตลีสองของชาวอีสาน

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะที่พบในงานวิจัย

3.1.1 งานวิจัยมีการลงเก็บข้อมูลภาคสนามในประเพณีอีตลีสองในจังหวัดขอนแก่น ร้อยเอ็ด มหาสารคาม ยโสธร ควรมีการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดอื่น ๆ เพื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์สำคัญในแต่ละท้องถิ่นซึ่งแม้จะยึดถือวิถีปฏิบัติอีตลีสองคงสืบสืบลำกัณแต่ในแต่ละท้องถิ่นก็มีประเพณีปฏิบัติต่างกัน

3.1.2 ในการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าภาครัฐมีการสนับสนุนในการจัดงานบุญประเพณีในแต่ละเดือนโดยเป็นการแบ่งเป็นตำบลและมีการสลับสับเปลี่ยนโดยในแต่ละตำบลจะรับผิดชอบฮีตใดฮีตหนึ่งหมุนเวียนกันไปในแต่ละปี แต่ยังคงขาดการประชาสัมพันธ์ที่ดี หากมีการประชาสัมพันธ์ที่ดีงานบุญประเพณีต่าง ๆ จะสามารถสร้างรายได้ให้กับชุมชนได้

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

3.2.1 ควรมีการทำวิจัยสร้างสรรค์ การประพันธ์เพลงจากองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ประเพณีต่าง ๆ ผสมผสานกับองค์ความรู้ใหม่ด้านการประพันธ์เพลง เพื่อต่อยอดองค์ความรู้และเผยแพร่ผลงานแก่ผู้สนใจทั่วไป

3.2.2 ควรมีการทำวิจัยสร้างสรรค์โดยการศึกษาแนวคิดของดนตรีในแต่ละภูมิภาคในประเทศไทยแล้วสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย เพื่อถ่ายทอดเอกลักษณ์วัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น



บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2541). **พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
- เจนจิรา เบญจพงศ์.(2555). **ดนตรีอุษาคเนย์**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- เจริญชัย ชนไพโรจน์. (ม.ป.ป.). **แคนววง**. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี.(2560). **การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี**. ขอนแก่น: โครงการตำราบัณฑิตศึกษาศาสดุริยางค์ศิลป คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ชุมพล แนวจำปา. (2564). **พญาอีสานเกี่ยวกับฮีตสิบสอง**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 สิงหาคม 2564, จาก<https://www.isangate.com/new/16-word/paya-soi/792-paya-heet-12.html>
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2563). **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี**. ลพบุรี: นาฏดุริยางค์.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และคณะ. (2561). **การวิจัยดนตรีอาเซียนเพื่อการประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัยและจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เด่น อยู่ประเสริฐ. (2559). **Composition**. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต
- ณัชชา พันธุ์เจริญและคณะ. (2559). **ดนตรีลิขิต : รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ**. กรุงเทพฯ: ธนาเพลส.
- เดอะพาราไดซ์บางกอกหมอลำอินเตอร์เนชั่นแนลแบนด์. **21st Century Molam**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 1 มิถุนายน 2566 จาก <https://www.facebook.com/paradisebangkokmolaminternationalband/photos?locale=thTH>
- ธีรัช เล่าห์วีระพานิช. (2565). **บทประพันธ์เพลงดุซมิญพันธ์: นวนิยาย “เพชรพระอุมา” สำหรับวงซินทิสแจ๊สออนซอนอมเบิล**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุซมิญบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

นพดล พรามณี. การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของฮีตสิบสองคองสิบสี่ กรณีศึกษา หมู่บ้านชำโสม

จังหวัดปราจีนบุรี. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 สิงหาคม 2564, จาก

<http://ejournals.swu.ac.th/index.php/jica/article/viewFile/3238/4556>

นภาพร อติวานิชยพงศ์. (2557). คนชนบทอีสานกับการทำมาหากิน: ความเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย.

วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา, 33(2), สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2566, จาก

<https://socanth.tu.ac.th/wp-content/uploads/2015/02/JSA-33-2-napaporn.pdf>

นิธิ จันทรชมเชย. (2554). การประยุกต์ใช้เทคนิคการประพันธ์จากเพลง The Rite of Spring ของ

อิกอร์ สตราวินสกี กับสำนวนเพลงแจ๊สในงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย. (วิทยานิพนธ์ปริญญา
มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร.

บุญเกิด พิมพ์วรรณธากุล. (2545). หมายเหตุปัญหาท้องถิ่นชาวอีสานและคนลาวล้านช้าง.

ขอนแก่น: ขอนแก่นคลังนันทาธรรม.

บรรจง จิตตกร. (2559). คองสิบสี่ในวรรณกรรมและวิถีชีวิต. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต).

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, มหาสารคาม.

ปาน วิชัยกุล. (2559). การวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ระหว่างเคิร์ต

โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิธสเปิล. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร,
กรุงเทพมหานคร

เมธา หริมเทพาธิป. (2560). ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ (Structural-Functionalism Theory).

[ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2562, จาก

https://www.gotoknow.org/posts/646335?fbclid=IwAR0uPfhLY097Dw_PWQqa_hWsh_xOj1UNgjMPdQPc2rARl7uHpG7HIMJni620

ราชบัณฑิตยสถาน. (2541). พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ - ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ:

คุรุสภาลาดพร้าว.

วาสนา บุญสม. (2559). คติชนวิทยา. กรุงเทพฯ: แดเน็กซ์ อินเตอร์คอปอเรชั่น.

วิเชษฐ์ สุดไธ. (2556). โหมด: ภาควิชาปฏิบัติ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

วิเชษฐ์ สุดไธ. (2559). เอกสารคำสอน ปฏิบัติกัฏฐาไฟฟ้า 3. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏ
พระนคร.

- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2542). **ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุยกูร์: กรณีศึกษาจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดอุทัยธานี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม
- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2559). **อากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์**. สนับสนุนทุนวิจัยโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) กรุงเทพมหานคร.
- วีระชาติ เปรมานนท์. (2537). **ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วีระศักดิ์ งามวงศ์ธรรมชัย. (2554). **การประพันธ์บทเพลงโดยใช้แนวความคิดภาพ Altostereogram**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร.
- แว พลังวรรณ. (2545). **อีสานคดี ชุด ลูกทุ่งอีสาน**. กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา.
- ส. ธรรมรักษ์ดี. (2546). **ประเพณีอีสาน ส. ธรรมรักษ์ดี**. กรุงเทพฯ: สำนักงาน ส. ธรรมรักษ์ดี.
- สนอง คลังพระศรี. (2541). **หมอลำชิง : การปรับเปลี่ยนกระบวนการทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- สนอง คลังพระศรี. (2554). **แคน : ระบบเสียงและทฤษฎีการบรรเลง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2561). **พจนานุกรมศัพท์ดนตรี ฉบับราชบัณฑิตยสภา**. กรุงเทพฯ: สำนักงานราชบัณฑิตยสภา.
- สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ. (2560). **สรภัญญ์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 21 ธันวาคม 2560 จาก https://www2.m-culture.go.th/sisaket/ewt_news.php?nid=972 &filename=index
- สำเร็จ คำโหมง. (2552). **รู้รอบครอบจักรวาลดนตรี**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์
- สำลี รักสุทธี. (2556). **อีสานสอง คองสิบสี่ประเพณีของอีสาน**. กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา.
- สิปปวิชัย กิ่งแก้ว. (2559). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน - ล้านนา**. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สุพจน์ จิตสุทธิญาณ. (2556). **ความเข้าใจในทฤษฎีสุนทรียะ**. วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, 9(2). กรกฎาคม - ธันวาคม. 166 – 179.
- สุพรรณิ เหลือบุญชู. (2564). **บทเพลงไทยสำเนียงภาษา ดับต้นเพลงเต้ย จากภูมิเพลงไทยอีสาน**. (ทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์จากงบประมาณแผ่นดิน). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, นครปฐม.

สุภางค์ จันทวานิช. (2553). **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). **การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักร้อง**. (วิทยานิพนธ์
ปริญญาดุริยางคศาสตรบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

สร้อย ภาชีน. (2559). **นิทรรศการแห่งจินตนาการ**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
, กรุงเทพมหานคร.

สวิง บุญเจิม. (2554). **ตำรามรดกอีสาน**. อุบลราชธานี: มรดกอีสาน.

องค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย. (2560). **ชุดสารคดี แม่น้ำโขง**.

[ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 กันยายน 2565 จาก

<https://www.youtube.com/watch?v=gxP5KaTNF30&t=1126s>

อัศวรัตน์ เชื้อมกลาง และ ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. (2564). ลักษณะเพลงพื้นบ้านอีสานเพื่อการสร้างสรรค์
บทเพลงวงซิมโฟนิค. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม**,
40(4), กรกฎาคม – สิงหาคม. 123 – 130.

Mader Studio official. (2023). All-Thidsa Molam Band. [online]. Retrieved June 1, 2023

https://youtu.be/xTtyrn8L_UQ

Morishita, Chikako. (2019). **Composing ‘Narrative Dissolution’: Framing Subjectivity
in Music Composition**. (Doctoral Thesis), University of Huddersfield. London,
United Kingdom.

Pocknee, David Antony. (2017). **How to Compose a PhD Thesis in Music**

Composition. Doctoral thesis, University of Huddersfield. London, United
Kingdom.

Sherouse, Braxton. (2019). **navigating an intertwingularity: computational**

ambivalence in experimental music practice. (Doctoral Thesis), University
of Huddersfield. London, United Kingdom.

Smith, Eleanor Katie. (2021). **Music, Madness & Memory: Victorian Constructions of Madness & Musical Horror Tropes in Contemporary Film & Television.**

(Doctoral Thesis), University of Huddersfield. London, United Kingdom.

Winterson, Jessica S. (2018). **Popular Music and Politics: In, Against and Beyond Identity.** (Doctoral Thesis), University of Huddersfield. London, United

Kingdom.



บุคลากรกรม

นรชน โทบุตตี. หมอธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 1 พฤษภาคม 2565.

สนอง คลังพระศรี. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มหาวิทยาลัยมหิดล (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ.

(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 ธันวาคม 2563.

สุริยันต์ ยอดอ่อน. นักดนตรี (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 พฤษภาคม 2565.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. รองศาสตราจารย์ ดร. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ.

(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 20 เมษายน 2565.

อาทิตย์ คำหงส์ศา. อาจารย์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ.

(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 พฤษภาคม 2565.

หิรัญ จักรเสน. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ.

(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 20 เมษายน 2566.

พลังพล ทรงไพบูลย์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มหาวิทยาลัยรังสิต. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิเชษฐ์ สุดไธ.

(ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 เมษายน 2566.

อภิธานศัพท์

เรื่อง

การสร้างสรรคดนตรีร่วมสมัยจากมิต้องค์ความรู้ฮิตสิบสอง

ภาษาอีสาน	หมายถึง
กุ่ม	กองข้าวเปลือก ข้าวเปลือกที่ตีแล้วกองไว้ในลาน
ขอลอ	ไม้ที่นำมาเจาะรูให้กลวงใช้ตีเพื่อส่งสัญญาณ
ข้าวปุ้น	ขนมจีน
คองสิบสี่	ข้อปฏิบัติสิบสี่ประการตามคำสอนโบราณของคนอีสาน
คิดฮอด	คิดถึง
คุณลาน	“คุณ” หมายถึง พ่อแม่ “ลาน” หมายถึง ลานข้าว คุณลานจึง หมายถึง การทำบุญเพื่อเป็นสิริมงคลให้ผลผลิตเพิ่มพูน
จี่	ย่าง, เผา
ช่วงเฮือ	พายเรือ
ซอด	ทะเล
จำระ	จำระ
เซ็ง	ร้ายรำคาญกลอน เช่น เซ็งบั้งไฟ เซ็งช่วงเฮือ
ตาแฮก	ผีที่ดูแลไร่นาตามความเชื่อของคนอีสาน
ทาง	กลุ่มเสียง, ทำนอง
ท่อนโอ	ท่อนจบของเพลงพื้นบ้านอีสาน
เนิ้ง	การเปลี่ยนกลุ่มเสียง, การเปลี่ยนคีย์, การเปลี่ยนบันไดเสียง
ผะหย้า	กลอน คำปรัชญาของคนอีสาน
ผะเหวด	ผะเหวดหรือพระเวส เป็นงานบุญในฮิตสิบสองที่เกี่ยวข้องกับพระเวสสันดร
ลาย	บทเพลง, ทำนอง
สายแนน	คู่สร้างคู่สม, เนื่อคู่แต่ชาติปางก่อน
เสียงซ่ม	เสียงกระดังงาที่ควรหลีกเลี่ยง
หมอลำ	ผู้ชำนาญการร้องเพลงพื้นบ้านอีสาน
ฮิต	จารีต ประเพณี

ภาคผนวก





ภาคผนวก ก

หนังสือขอความอนุเคราะห์ในการวิพากษ์ผลงาน

ที่ วธ ๐๘๐๓.๐๓ (๑๓)/วศ๓๗



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพมหานคร ๑๐๒๐๐

๑๙ เมษายน ๒๕๖๖

เรื่อง ขออนุญาตเผยแพร่ผู้ทรงคุณวุฒิพาณิชยบประพันธ์เพลง

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัสยานนท์

สิ่งที่ส่งมาด้วย บทประพันธ์เพลง จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวิเชษฐ์ สุดโต รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๖ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ได้จัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮัตสึบสอง” อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โดยมีรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ซึ่งนักศึกษา รายดังกล่าวมีความประสงค์เชิญผู้ทรงคุณวุฒิพาณิชยบประพันธ์เพลง เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ เรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ และสามารถตรวจสอบความ ถูกต้องและความชัดเจนของบทประพันธ์เพลงได้ ความละเอียดครบถ้วนแล้ว

ในการนี้ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พิจารณาแล้วว่าท่านเป็นผู้ มีความรู้ ความสามารถและเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างดี จึงขออนุญาตเผยแพร่บทประพันธ์ เพลงให้กับนักศึกษา รายดังกล่าว ทั้งนี้ มอบให้ นายวิเชษฐ์ สุดโต นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๑-๘๒๒-๔๕๔๖ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาริกา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๕๕๕๑

โทรมือถือ ๐๙๗ ๒๒๕ ๕๖๐๓

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓ (๑๓)/ว๘๓๗



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพมหานคร ๑๐๒๐๐

๑๙ เมษายน ๒๕๖๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้ผู้ทรงคุณวุฒิพากษ์บทประพันธ์เพลง

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทริฎ จักรเสน

สิ่งที่ส่งมาด้วย บทประพันธ์เพลง จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวิเชษฐ์ สุดโต รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๖ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ได้จัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่อง "การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮัตสึบสอง" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โดยมีรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ซึ่งนักศึกษาเรียงดังกล่าวมีความประสงค์เชิญผู้ทรงคุณวุฒิพากษ์บทประพันธ์เพลง เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ และสามารถตรวจสอบความถูกต้องและความชัดเจนของบทประพันธ์เพลงได้ ความละเอียดครบถ้วนแล้วนั้น

ในการนี้ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พิจารณาแล้วว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถและเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์ท่านวิพากษ์บทประพันธ์เพลงให้กับนักศึกษาเรียงดังกล่าว ทั้งนี้ มอบให้ นายวิเชษฐ์ สุดโต นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๑-๘๒๒-๔๕๔๖ เป็นผู้ประสานงานในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

โทรมือถือ ๐๙๗ ๒๒๕ ๕๖๐๓

ที่ วร ๐๘๐๑.๐๓ (๑๓)/ว๘๓๗



โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพมหานคร ๑๐๒๐๐

๑๙ เมษายน ๒๕๖๖

เรื่อง ขออนุญาตเผยแพร่ผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์บทประพันธ์เพลง

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พลึงพล ทองไพบูลย์

สิ่งที่ส่งมาด้วย บทประพันธ์เพลง จำนวน ๑ ชุด

ตามที่ นายวิเชษฐ์ สุตโต รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๖ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ได้จัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่อง “การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยจากมิติองค์ความรู้ฮัตสึบสอง” อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โดยมีรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุตประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ซึ่งนักศึกษา รายนดังกล่าวมีความประสงค์เชิญผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์บทประพันธ์เพลง เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ เรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ และสามารถตรวจสอบความถูกต้องและความชัดเจนของบทประพันธ์เพลงได้ ความละเอียดครบถ้วนแล้วนั้น

ในการนี้ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พิจารณาแล้วว่าท่านเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถและเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์เป็นอย่างยิ่ง จึงขออนุญาตเผยแพร่ท่านวิพากษ์ บทประพันธ์เพลงให้กับนักศึกษารายดังกล่าว ทั้งนี้ มอบให้ นายวิเชษฐ์ สุตโต นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศึกษบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๑-๘๒๒-๔๕๔๖ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

โทรมือถือ ๐๙๗ ๒๒๕ ๕๖๐๓

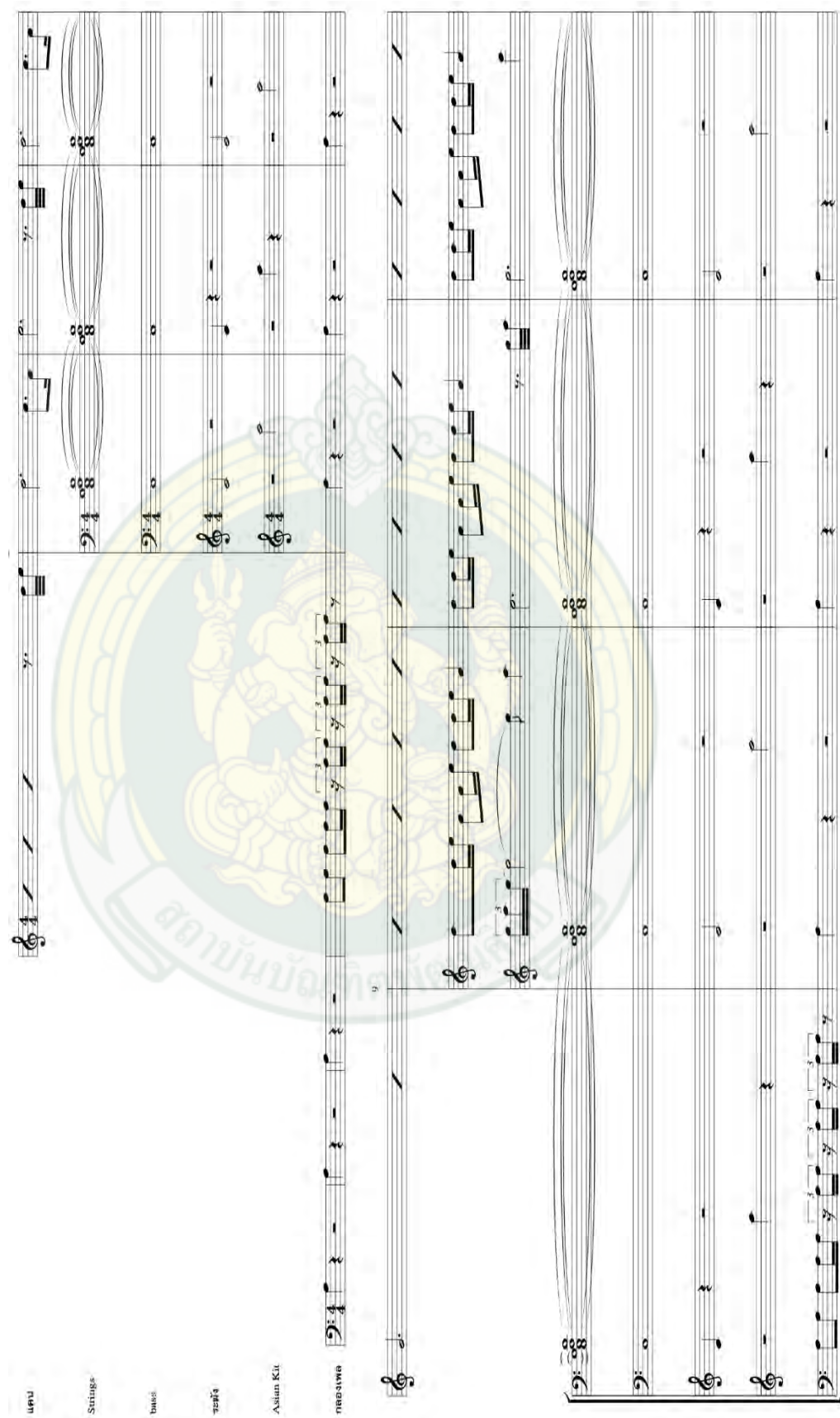


ภาคผนวก ข

สกอ์เพลง

1. ปรีวาสกรรม

วิเศษณ์ สุดโต



The musical score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- แคน (Khaen):** A single staff at the top left.
- Strings:** A section of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses).
- bass:** A single staff below the strings.
- ซอด้วง (Saw Duang):** A single staff below the bass.
- Asian Kit:** A single staff below the Saw Duang.
- ทบอสังฆ (Thob Sasangha):** A single staff below the Asian Kit.

The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes a key signature change to one sharp (F#) and a tempo marking of 9. The second system continues the composition with various musical notations including rests, eighth notes, and sixteenth notes.

13

The musical score is written on a grand staff with three systems of staves. The first system consists of a treble staff with a melodic line, a bass staff with a single note, and a middle staff with a whole note. The second system features a treble staff with a melodic line, a bass staff with a single note, and a middle staff with a whole note. The third system includes a treble staff with a melodic line, a bass staff with a single note, and a middle staff with a whole note. The score concludes with a final measure in the treble staff. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

The image displays a musical score for a piece, likely a Thai traditional instrument, featuring a large circular watermark of the Thai Royal Seal in the background. The score is written on ten staves, with measures 17 and 21 marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with Thai musical notation symbols like '3' and '4' indicating specific rhythmic patterns.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Upper):** Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2 (Upper):** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3 (Upper):** Treble clef, mostly rests.
- Staff 4 (Upper):** Treble clef, mostly rests.
- Staff 5 (Upper):** Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 6 (Upper):** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Staff 7 (Lower):** Bass clef, mostly rests.
- Staff 8 (Lower):** Bass clef, mostly rests.
- Staff 9 (Lower):** Bass clef, mostly rests.
- Staff 10 (Lower):** Bass clef, mostly rests.
- Staff 11 (Lower):** Bass clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 12 (Lower):** Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The score contains measures 25 through 36. A large brace is positioned below the lower system of staves. A faint watermark of a royal seal is visible in the background.

A musical score consisting of 12 staves. The first staff contains a series of slanted lines. The remaining 11 staves contain various musical notations, including notes, rests, and a large brace under the first six staves. A large, faint watermark is centered over the score, featuring a circular emblem with a figure and Thai text.

29

2. ศรี ศรี

วิเศษสุดใด

5 9

พิณ

โหวด

Granular Vibraphone

Strings

Piano

ฆ้องใหญ่

bass

13

The musical score is written on 13 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some measures containing multiple staves. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

This musical score is arranged in a system of 11 staves. The first staff (top) contains a melodic line with various note values and rests. The second staff (middle) contains a melodic line with various note values and rests. The third staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The fourth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The fifth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The sixth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The seventh staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The eighth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The ninth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The tenth staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. The eleventh staff (bottom) contains a melodic line with various note values and rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

This musical score page contains measures 25 through 30. It is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

The score is organized into two systems. The first system covers measures 25 to 29, and the second system covers measures 30 to 34. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a fast or complex piece. The watermark is a large, circular emblem with Thai text and a central figure, likely representing the Royal Academy of Music.

33

37

215

41

The musical score is written for a 12-measure system, measures 41-52. It features a melody in the upper staves and a complex accompaniment in the lower staves. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The accompaniment includes a bass line with eighth notes, a middle section with chords and sixteenth notes, and a final section with a dense texture of sixteenth notes and chords. A large watermark is visible in the background.

3. ปุณณะทาลี

วิเศษสุดใด

The musical score is written for a vocal line and four instrumental parts: Flute, String, Piano, and Fingertyle Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 5 through 13, and the second system contains measures 17 through 21. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp. The instrumental parts are written in their respective staves: Flute (treble clef), String (treble clef), Piano (treble and bass clefs), and Fingertyle Bass (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background of the score.

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a choir or instrumental group. It consists of 12 staves, each with a unique clef and key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures 21 through 25. A large, faint watermark of a royal crest is visible in the background of the score.

Measures 21-25:

- Measure 21: The first staff has a whole note, while the others have half notes.
- Measure 22: The first staff has a whole note, while the others have half notes.
- Measure 23: The first staff has a whole note, while the others have half notes.
- Measure 24: The first staff has a whole note, while the others have half notes.
- Measure 25: The first staff has a whole note, while the others have half notes.

33

29

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measures 29-33 are shown. The score features a variety of musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and whole notes, often beamed together in groups. There are also rests, slurs, and ties. A large, faint watermark of the University of Jyväskylä is visible in the background of the page.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is written in a single system across five measures, numbered 37 to 41. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as whole notes, half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests, ties, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background of the score.

37 38 39 40 41

This musical score page contains measures 45 through 49. It is written for a choir and piano. The score is organized into five systems, each corresponding to a measure. Each system consists of five staves: a vocal staff (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The vocal parts are written in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the page.

45

49

This musical score is presented on a single page, numbered 222. It features a complex arrangement of musical staves, likely representing different instruments or voices. The score is divided into two main sections, marked by the numbers 53 and 57. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The page is watermarked with a large, stylized logo of a university or institution, which is partially obscured by the musical notation.

19

65

The musical score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a mix of vocal and instrumental parts. The piano part includes a prominent bass line and a more active upper register. The vocal parts are written in a clear, legible style, with some parts featuring melodic lines and others providing harmonic support. A large watermark of the Thai Ministry of Education logo is visible in the background.

4. ข้าวพันก้อน

แอม

Classic Suite Mk IV

วงค์

Fingertstyle Bass

13

9

วิเศษสุดใด

21

25

The musical score is written for piano (p) and includes a large watermark of the Thai Royal Seal in the background. The score is divided into two systems, measures 17-24 and 25-32. The notation includes treble and bass staves, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features complex harmonic structures, including triplets and sustained chords. The watermark is a circular emblem with a central figure and Thai text around the border.

[illegible]

This musical score page contains measures 33 through 37 of a piece for string quartet. The notation is arranged in two systems, each with four staves representing the four instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 33-36) features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast, rhythmic passage. The second system (measures 37-38) continues this texture, with some measures showing sustained notes and others with more active movement. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the page.

This musical score is for a 12-part ensemble, arranged in two systems of six staves each. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system, with a large, faint watermark of a circular emblem centered over the middle. The watermark contains the text "ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐԱՆ" (National Library of the Republic of Armenia) and "ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐԱՆ" (National Library of the Republic of Armenia). The score is written in a single system, with a large, faint watermark of a circular emblem centered over the middle. The watermark contains the text "ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐԱՆ" (National Library of the Republic of Armenia) and "ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐԱՆ" (National Library of the Republic of Armenia).

This musical score is for a string quartet, spanning measures 15 to 69. It is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 15 through 45, and the second system contains measures 46 through 69. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of slurs and ties across measures. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

5. สงกรานต์

วงดนตรี

Abbey Wood

Grand Piano and Pad

Fingerstyle Bass

9

13

17

21

วิเศษ สดุดี

The musical score is written for four parts: Abbey Wood (vocals), Grand Piano and Pad, Fingerstyle Bass, and a vocal line with Thai lyrics. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 13, 17, and 21 indicated. The lyrics are in Thai script, and the title 'สงกรานต์' (Songkran) is prominently displayed at the top. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is centered in the background of the page.

The image displays a musical score on a single system. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is composed of a single melodic line. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section, starting at measure 25, contains a single melodic line. The second section, starting at measure 29, contains a single melodic line. The score concludes with a multi-measure rest for 33 measures, indicated by a large '33' and a horizontal line. The page number '231' is located in the top right corner.

25

29

33

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a Thai ensemble. It consists of 12 staves, each representing a different instrument or vocal part. The notation is written in a traditional Thai style, using a combination of Western and Thai musical symbols. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1 through 6 and the second system containing staves 7 through 12. The watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

The score is written on 12 staves, with a large watermark of the Thai Royal Seal in the background. The notation is a mix of Western and Thai musical symbols. The first system contains staves 1 through 6, and the second system contains staves 7 through 12. The watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is written in a traditional Thai style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into five measures, numbered 41 through 45. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into five measures, numbered 41 through 45. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

This musical score is arranged in a 3x4 grid of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system that suggests a Thai ensemble, with the instruments represented by the staves. The watermark in the background is the Royal Seal of Thailand, featuring a central figure surrounded by a circular border with Thai text.

49

53

The musical score is presented on 11 staves. The first six staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background.

57

The musical score is presented on ten staves. The first four staves are in treble clef, and the last six are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background.

This musical score is arranged for a 12-part ensemble, with each part represented by a five-line staff. The notation is written in a traditional Thai style, featuring various note values, rests, and bar lines. The score is divided into three systems, each containing four staves. A large, faint watermark of a Thai deity, likely Lord Ganesha, is centered over the middle system. The number '61' is printed vertically on the left side of the first staff in the first system. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure. The watermark is a large, circular emblem featuring a seated deity with multiple arms, holding various symbolic objects, surrounded by a decorative border.

6. บังคับ

ไวโอลิน ๑

13

9

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

209

213

217

221

225

229

233

237

241

245

249

253

257

261

265

269

273

277

281

285

289

293

297

301

305

309

313

317

321

325

329

333

337

341

345

349

353

357

361

365

369

373

377

381

385

389

393

397

401

405

409

413

417

421

425

429

433

437

441

445

449

453

457

461

465

469

473

477

481

485

489

493

497

501

505

509

513

517

521

525

529

533

537

541

545

549

553

557

561

565

569

573

577

581

585

589

593

597

601

605

609

613

617

621

625

629

633

637

641

645

649

653

657

661

665

669

673

677

681

685

689

693

697

701

705

709

713

717

721

725

729

733

737

741

745

749

753

757

761

765

769

773

777

781

785

789

793

797

801

805

809

813

817

821

825

829

833

837

841

845

849

853

857

861

865

869

873

877

881

885

889

893

897

901

905

909

913

917

921

925

929

933

937

941

945

949

953

957

961

965

969

973

977

981

985

989

993

997

1001

1005

1009

1013

1017

1021

1025

1029

1033

1037

1041

1045

1049

1053

1057

1061

1065

1069

1073

1077

1081

1085

1089

1093

1097

1101

1105

1109

1113

1117

1121

1125

1129

1133

1137

1141

1145

1149

1153

1157

1161

1165

1169

1173

1177

1181

1185

1189

1193

1197

1201

1205

1209

1213

1217

1221

1225

1229

1233

1237

1241

1245

1249

1253

1257

1261

1265

1269

1273

1277

1281

1285

1289

1293

1297

1301

1305

1309

1313

1317

1321

1325

1329

1333

1337

1341

1345

1349

1353

1357

1361

1365

1369

1373

1377

1381

1385

1389

1393

1397

1401

1405

1409

1413

1417

1421

1425

1429

1433

1437

1441

1445

1449

1453

1457

1461

1465

1469

1473

1477

1481

1485

1489

1493

1497

1501

1505

1509

1513

1517

1521

1525

1529

1533

1537

1541

1545

1549

1553

1557

1561

1565

1569

1573

1577

1581

1585

1589

1593

1597

1601

1605

1609

1613

1617

1621

1625

1629

1633

1637

1641

1645

1649

1653

1657

1661

1665

1669

1673

1677

1681

1685

1689

1693

1697

1701

1705

1709

1713

1717

1721

1725

1729

1733

1737

1741

1745

1749

1753

1757

1761

1765

1769

1773

1777

1781

1785

1789

1793

1797

1801

1805

1809

1813

1817

1821

1825

1829

1833

1837

1841

1845

1849

1853

1857

1861

1865

1869

1873

1877

1881

1885

1889

1893

1897

1901

1905

1909

1913

1917

1921

1925

1929

1933

1937

1941

33 37

The musical score is presented on a system of staves. The first system (measures 33-36) includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for a lower instrument. The second system (measures 37-40) continues the composition with similar instrumentation. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

41

The musical score is presented on 12 staves. The first staff (top) is a single melodic line. The remaining 11 staves are grouped in pairs, with each pair representing a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

45

49

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a traditional Thai ensemble. It consists of 12 staves, each with a unique clef and key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background. The score is divided into measures, with measure numbers 45 and 49 indicated at the beginning of the first and fifth staves, respectively.

53

This musical score is for a multi-instrument ensemble, likely a Thai traditional ensemble. It consists of 11 staves. The first staff is a vocal line with lyrics in Thai script. The second staff is a melodic line, possibly for a flute or oboe. The third staff is a melodic line, possibly for a violin or viola. The fourth staff is a melodic line, possibly for a cello or double bass. The fifth staff is a melodic line, possibly for a guitar or electric guitar. The sixth staff is a melodic line, possibly for a piano. The seventh staff is a melodic line, possibly for a harp. The eighth staff is a melodic line, possibly for a string quartet. The ninth staff is a melodic line, possibly for a string quintet. The tenth staff is a melodic line, possibly for a string sextet. The eleventh staff is a melodic line, possibly for a string septet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background.

57

19

19

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 2:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 3:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 4:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 5:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 6:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 7:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 8:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 9:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 10:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 11:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.
- Staff 12:** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 69-70 contain eighth-note patterns.

The score is divided into two systems by a brace. The first system contains measures 69 and 70. The second system contains measures 69 and 70. The notation is consistent across all staves, with eighth notes and rests.

This image displays a musical score for a piece, likely a Thai traditional song, featuring multiple staves with musical notation. The score is written on a system of staves, with a large watermark of the Thai Royal Seal (Mahachulalongkornrajavidyalaya) visible in the background. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic and harmonic structure. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall layout is typical of a musical manuscript, with the notation clearly visible against the white background.

73

77

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a Thai ensemble, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on 12 staves, with a large watermark of a Thai royal seal in the background. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex piece of music. The score is divided into two main sections, with the first section starting at measure 181 and the second section starting at measure 85. The instruments are represented by different staves, with some staves showing multiple parts for the same instrument. The watermark is a large, circular seal with Thai text and a central emblem, likely representing the Thai monarchy.

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a traditional Thai ensemble. It consists of 12 staves, each with a unique clef and key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background. The score is divided into measures, with measure numbers 89, 93, and 97 indicated on the left side. The notation is written in a style that is common in Thai musical notation, with notes often placed on the lines of the staff rather than in the spaces. The score is presented in a single system, with all 12 staves aligned horizontally. The measures are grouped by vertical bar lines, and the notation is consistent across all staves, indicating a shared melody or harmony. The overall layout is clean and professional, with a clear focus on the musical notation.

7. ขอลอ

พิณ

โขนกลาง

string

Grand Piano and Pad

ฆ้องเล็ก

รำมะนา

9

วิเชษฐสุดได

The musical score is presented on a grand staff with five systems. The upper staff of each system contains a single melodic line, while the lower staff contains a piano accompaniment. The melody is written in a treble clef, and the piano part is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background.

13

17

This musical score is for a choir and piano. It consists of five systems of staves, numbered 21 to 25. The first system (measures 21-22) features a vocal melody in the soprano part, with the alto, tenor, and bass parts providing harmonic support. The piano accompaniment is in the right hand, with the left hand providing a steady bass line. The second system (measures 23-24) continues the vocal melody, with the piano accompaniment becoming more active. The third system (measure 25) shows the vocal melody concluding with a final chord, while the piano accompaniment provides a sustained harmonic background. The fourth system (measures 26-27) shows the vocal melody returning, with the piano accompaniment providing a steady bass line. The fifth system (measures 28-29) shows the vocal melody concluding with a final chord, while the piano accompaniment provides a sustained harmonic background. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal parts are in treble clef, and the piano parts are in bass clef. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a symphony or concerto. The notation is written on multiple staves, showing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number 251 is visible in the top right corner. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is overlaid on the page.

The score is written on multiple staves, showing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number 251 is visible in the top right corner. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is overlaid on the page.

37

The musical score is written for a 12-measure piece, measures 37-48. It features a piano introduction with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece concludes with a final cadence in measure 48.

41

The musical score consists of four staves, each with a treble or bass clef. The notation includes various note values (eighth, quarter, half notes), rests, and dynamic markings. A large watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background.

Measures 41-48:

- Measure 41: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 42: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 43: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 44: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 45: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 46: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 47: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.
- Measure 48: Soprano and Alto have eighth notes, Tenor and Bass have quarter notes.

The musical score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a Thai royal emblem is visible in the center of the page. The score is written in a Western musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first system consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. The second system also consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. The third system consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. The score is written in a Western musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first system consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. The second system also consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. The third system consists of four staves, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef.

8. แม่เทียน

ดนตรี

KB 1

KB 2

string2

Bass

ร่ำเพลง

Drum set

วิเศษสุดใด

5

13

๓



13

9

14

15

16

17

18

17

The musical score is written on a grand staff with five systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The second system continues the melody, with the bass staff playing a more active role. The third system features a change in the bass staff's accompaniment. The fourth system shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of four systems of three staves each. The notation includes vocal lines with lyrics and instrumental parts. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is centered across the page. The score begins with a treble clef on the first staff of the first system, followed by a key signature change to one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) shows vocal entries and accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the vocal and instrumental parts. The third system (measures 9-12) features a vocal solo marked 'Solo.' in the first staff. The fourth system (measures 13-16) concludes the page with sustained vocal and instrumental textures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

This musical score is arranged for a 12-part ensemble, consisting of six vocal parts and six instrumental parts. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes vocal staves with lyrics and instrumental staves. The second system continues the instrumental parts. A large, faint watermark of a Thai royal emblem is centered over the score. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *And.* and *Ad.*.

25

And.

Ad.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six vocal parts and six instrumental parts. The score is written on 12 staves, arranged in two systems of six staves each. The first system includes a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), and a vocal part (treble clef). The second system includes a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), a vocal part (treble clef), and a vocal part (treble clef). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible in the center of the page, featuring a circular emblem with a crown and the text "กรมศิลปากร" (Ministry of Culture) and "กรมดุริยางค์" (Ministry of Music).

29

And.

And.

This musical score is for a 12-part ensemble, arranged in four systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark of the Thai Royal Coat of Arms is centered over the score. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system begins with a measure number '33' on the left. The second system includes a 'Dol.' (Dolce) marking above the first staff. The third system includes a 'Dol.' marking above the first staff. The fourth system includes a 'Dol.' marking above the first staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This musical score is for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 37 and 38 clearly marked. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes a variety of musical symbols, such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 37 and 38 clearly marked. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes a variety of musical symbols, such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo).

41

The musical score is written on a grand staff with five systems. The first system (measures 1-4) includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) features a large watermark of the Thai Royal Seal in the background. The fourth system (measures 13-16) includes a double bar line and a repeat sign. The fifth system (measures 17-20) continues the melody and bass line. The sixth system (measures 21-24) includes a double bar line and a repeat sign. The seventh system (measures 25-28) continues the melody and bass line. The eighth system (measures 29-32) includes a double bar line and a repeat sign. The ninth system (measures 33-36) continues the melody and bass line. The tenth system (measures 37-40) includes a double bar line and a repeat sign. The eleventh system (measures 41-44) continues the melody and bass line. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

45

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello/Double Bass

45

46

47

48

49

50

49

The musical score is presented on a single page, numbered 265 in the top right corner. It features four staves of music, arranged in two pairs. The first pair of staves (top two) are both in treble clef, and the second pair (bottom two) are both in bass clef. The music is written in a standard notation style, with notes, rests, and bar lines. The score is divided into four measures. The first measure contains a treble clef, a treble clef, a bass clef, and a bass clef. The second measure contains a treble clef, a treble clef, a bass clef, and a bass clef. The third measure contains a treble clef, a treble clef, a bass clef, and a bass clef. The fourth measure contains a treble clef, a treble clef, a bass clef, and a bass clef. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

This page contains a musical score for a string quartet, featuring four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is visible in the background. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The first staff is marked with a treble clef, and the second staff is marked with a bass clef. The third and fourth staves are marked with a treble clef and a bass clef, respectively. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is visible in the background. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The first staff is marked with a treble clef, and the second staff is marked with a bass clef. The third and fourth staves are marked with a treble clef and a bass clef, respectively. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is visible in the background. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The first staff is marked with a treble clef, and the second staff is marked with a bass clef. The third and fourth staves are marked with a treble clef and a bass clef, respectively. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

And.

9. คัดสวด

วิเชษฐ์ สุดดี

โหวด

string 2

Bass

กลองเพล

ฆ้องใหญ่

9

13

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or organ, featuring a large watermark of a Thai royal seal in the background. The score is written on a grand staff with five systems. The first system starts at measure 17, and the second system starts at measure 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 17-20): The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a series of chords and single notes, with a large rest in the second measure. The second measure of this system is marked with a '21' above the staff.

System 2 (Measures 21-24): The second system continues the piece, featuring a series of chords and single notes. It includes a large rest in the second measure. The second measure of this system is marked with a '25' above the staff.

System 3 (Measures 25-28): The third system continues the piece, featuring a series of chords and single notes. It includes a large rest in the second measure. The second measure of this system is marked with a '29' above the staff.

System 4 (Measures 29-32): The fourth system continues the piece, featuring a series of chords and single notes. It includes a large rest in the second measure. The second measure of this system is marked with a '33' above the staff.

System 5 (Measures 33-36): The fifth system continues the piece, featuring a series of chords and single notes. It includes a large rest in the second measure. The second measure of this system is marked with a '37' above the staff.

The image displays a musical score for the Thai National Anthem, 'เพลงชาติไทย' (National Anthem of Thailand). The score is written in 2/4 time and is presented in a multi-staff format, likely for a large ensemble or orchestra. The music is in the key of C major, indicated by the absence of sharps or flats in the key signature. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The melody is primarily carried by the upper staves, while the lower staves provide harmonic support. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background, centered over the middle of the score. The watermark features a central figure, likely a deity or royal figure, surrounded by ornate patterns and Thai script. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, all arranged in a clear and professional layout.

The image displays a page of musical notation, specifically a score for a string quartet. The page is numbered 270 in the top right corner. The score is written for four staves, which are arranged in two systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, ornate watermark is visible in the center of the page, featuring a circular emblem with Thai script and a central figure. The watermark is semi-transparent and covers a significant portion of the musical notation.

This musical score page contains measures 37 through 40 of a piece for string quartet. The notation is arranged in four systems, each corresponding to a different instrument: Violin I (top staff), Violin II (second staff), Viola (third staff), and Cello/Double Bass (bottom staff).
Measure 37: The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola and Cello/Double Bass parts play a sustained, low-frequency accompaniment.
Measure 38: The Violin I and II parts continue their melodic line. The Viola and Cello/Double Bass parts maintain their accompaniment.
Measure 39: The Violin I and II parts play a more complex melodic figure. The Viola and Cello/Double Bass parts continue their accompaniment.
Measure 40: The Violin I and II parts play a final melodic phrase. The Viola and Cello/Double Bass parts conclude the section with a sustained note.
A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is visible in the background of the page.

This musical score is for a 12-part ensemble, arranged in four systems of three staves each. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible across the center of the page, featuring a circular emblem with Thai script and the word "UNIVERSITY".

The score is divided into four systems, each containing three staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is written in a single system across 12 measures. The first measure is marked with the number 45. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The music is organized into measures by vertical bar lines. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the page.

This musical score is arranged for a 12-part ensemble, with each part represented by a single staff. The notation is written in a Western musical style, using treble and bass clefs. The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is centered over the middle of the page. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

10. ตาแฮก

วิเศษสุดได้

5

แทน

โทรัต

Strings

Strings

piano

ชุดอง

ชุดอง

This musical score is arranged in a 4x3 grid, representing 12 different parts of an ensemble. Each part is written on a five-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The parts are organized into four groups of three, with each group sharing a common staff line (the bottom line of the staff). The notation is written in a style that suggests a traditional Thai musical context, possibly for a specific instrument or voice part. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the score.

13

The image displays a musical score for a piece, likely a Thai traditional instrument, featuring a large watermark of the Thai Royal Seal in the background. The score is written on a system of seven staves, with the first staff marked with the number 17 and the sixth staff with the number 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex melodic and rhythmic structure. The watermark is a circular emblem with a central figure, surrounded by Thai script, and is positioned behind the musical staves.

เพลงบ้านป่าหิมพานต์

25

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

A musical score for a 7-part ensemble, likely a traditional Thai ensemble. The score is written on seven staves, each with a different clef: the first staff has a soprano clef, the second a soprano clef, the third a soprano clef, the fourth a soprano clef, the fifth a soprano clef, the sixth a soprano clef, and the seventh a soprano clef. The music is written in a Thai musical notation system, featuring various note values, rests, and ornaments. A large, ornate watermark of a Thai deity, possibly Lord Ganesha, is centered over the score. The watermark is yellow and features Thai text. The page number 280 is visible in the top right corner.

11. ส่วนเอื้อ

9 13 17 21 25 29

วิเชษฐ์ สุดดี

แดน Piano Pad Bass string

33

37

The musical score is presented on a page numbered 282. It consists of two systems of staves. The first system begins at measure 33 and the second at measure 37. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, typical of traditional Thai music notation. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background of the score.

41 45

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and five instrumental parts (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone). The score covers measures 41 to 45. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The instrumental parts include melodic lines and chords, while the vocal parts have lyrics in Thai script. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background of the score.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 6 (Upper):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 7 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 9 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 10 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 11 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 12 (Lower):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

The score is divided into measures 49, 50, 51, 52, and 53. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background of the score.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 6:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 7:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 9:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 10:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 11:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 12:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

The score includes measure numbers 57, 61, and 65. A large, faint watermark of the Royal Thai Government emblem is visible in the background.

This musical score is presented on a system of ten staves. The notation is complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, slurs, and triplets. The score is divided into measures, with measure numbers 65, 69, and 73 clearly marked. The notation includes many ornaments, particularly in the upper staves, which are indicated by asterisks and other symbols. The overall style suggests a piece from the Baroque or Classical periods, possibly for a keyboard instrument like a harpsichord or a multi-manual organ. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation is in black ink on a white background, with a large, faint watermark in the center.

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or organ, featuring multiple staves with complex notation. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 77 and the second system starting at measure 181. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a royal crest is visible in the background.

System 1 (Measures 77-180):

- Staff 1 (Treble Clef):** Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes a fermata over a measure and a repeat sign at the end.
- Staff 2 (Treble Clef):** Features a series of chords and arpeggiated figures, primarily using eighth and sixteenth notes.
- Staff 3 (Treble Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the second staff, with some measures containing triplets.
- Staff 4 (Bass Clef):** Provides a harmonic foundation with sustained notes and occasional moving lines.
- Staff 5 (Bass Clef):** Similar to the fourth staff, it provides a low-frequency harmonic support.
- Staff 6 (Bass Clef):** Contains a melodic line that often moves in parallel motion with the upper staves.
- Staff 7 (Bass Clef):** Features a series of chords and arpeggiated figures, mirroring the patterns in the second and third staves.
- Staff 8 (Bass Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the seventh staff.
- Staff 9 (Bass Clef):** Provides a harmonic foundation with sustained notes and occasional moving lines.
- Staff 10 (Bass Clef):** Similar to the ninth staff, it provides a low-frequency harmonic support.
- Staff 11 (Bass Clef):** Contains a melodic line that often moves in parallel motion with the upper staves.
- Staff 12 (Bass Clef):** Features a series of chords and arpeggiated figures, mirroring the patterns in the seventh and eighth staves.

System 2 (Measures 181-286):

- Staff 1 (Treble Clef):** Continues the melodic line from the first staff of the system, ending with a fermata.
- Staff 2 (Treble Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the second staff of the system.
- Staff 3 (Treble Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the third staff of the system.
- Staff 4 (Bass Clef):** Continues the harmonic foundation from the fourth staff of the system.
- Staff 5 (Bass Clef):** Continues the harmonic foundation from the fifth staff of the system.
- Staff 6 (Bass Clef):** Continues the melodic line from the sixth staff of the system.
- Staff 7 (Bass Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the seventh staff of the system.
- Staff 8 (Bass Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the eighth staff of the system.
- Staff 9 (Bass Clef):** Continues the harmonic foundation from the ninth staff of the system.
- Staff 10 (Bass Clef):** Continues the harmonic foundation from the tenth staff of the system.
- Staff 11 (Bass Clef):** Continues the melodic line from the eleventh staff of the system.
- Staff 12 (Bass Clef):** Continues the arpeggiated patterns from the twelfth staff of the system.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of 12 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and quarter notes.
- Staff 2:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 3:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 4:** Bass clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 5:** Bass clef, featuring eighth notes and quarter notes.
- Staff 6:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 7:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 8:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 9:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 10:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 11:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.
- Staff 12:** Treble clef, featuring quarter notes and eighth notes.

The score includes measure numbers 85, 89, and 93. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of five staves on the left and five on the right. The notation is as follows:

- Staff 1 (Left):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 2 (Left):** Treble clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 3 (Left):** Treble clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 4 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 5 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 6 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 7 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 8 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 9 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 10 (Left):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 11 (Right):** Treble clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 12 (Right):** Treble clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 13 (Right):** Treble clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 14 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 15 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 16 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain eighth-note patterns.
- Staff 17 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 18 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 19 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.
- Staff 20 (Right):** Bass clef. Measures 97-101 contain whole rests.

The score is divided into five measures, numbered 97, 98, 99, 100, and 101. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves on the left and six on the right. The score covers measures 105 through 109. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Coat of Arms is visible in the background of the score.

Measure 105: The left side features a series of rests on the first four staves, followed by a melodic line on the fifth staff. The right side shows a similar pattern with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff.

Measure 106: The left side continues with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff. The right side shows a similar pattern with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff.

Measure 107: The left side continues with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff. The right side shows a similar pattern with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff.

Measure 108: The left side continues with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff. The right side shows a similar pattern with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff.

Measure 109: The left side continues with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff. The right side shows a similar pattern with rests on the first four staves and a melodic line on the fifth staff.

113 117 121

1

120

125

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is written in a traditional Thai style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 133 and 137 indicated at the beginning of their respective staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is presented on a white background with a light blue watermark of a Thai royal emblem in the center.

133

137

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of five staves in the upper system and five in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 6:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 7:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 9:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 10:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

The score includes measure numbers 141 and 145. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background of the page.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure 149 is marked on the left. The notation is complex, with many notes and rests, and some measures contain multiple notes on a single staff. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

149

12. แม่ดงดา

ดนตรี

string

Piano

Bass

ระนาด

ฉาบ

วิเศษสุดใด

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the vocal line, with the lyrics 'วิเศษสุดใด' (Wichet Sut Dai) written above it. The second staff is for the string section, the third for the piano, the fourth for the bass, the fifth for the ratchana (ระนาด), and the sixth for the chab (ฉาบ). The score is written in Thai notation, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems, with the first system ending with a double bar line and the second system starting with a new key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8.

This musical score is a page from a manuscript, numbered 297. It contains a 6-part setting, likely a Mass, with the following parts:

- Top Staff (Soprano):** Features a melodic line with various note values, including minims, crotchets, and quavers, often beamed together. It includes a large slur spanning measures 9 and 10.
- Second Staff (Alto):** Similar to the Soprano part, with a melodic line and a large slur in measures 9 and 10.
- Third Staff (Tenor):** Continues the melodic line with similar note values and a large slur in measures 9 and 10.
- Fourth Staff (Bass):** Features a more active melodic line with frequent eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Fifth Staff (Violin):** Provides harmonic support with a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Sixth Staff (Viola):** Provides harmonic support with a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together.

The score is written in a single system with a common time signature. The notation is in black ink on a white background. A large, faint watermark of a royal coat of arms is visible in the background of the page.

13

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 13 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation format, with a large bracket on the left side of the staff indicating the measure numbers. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic line.

21

17

21

25

The musical score is written for a 12-measure piece, measures 25-36. It features a 4-measure introduction, followed by a 4-measure section with a large slur, and a final 4-measure section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

29

The musical score on page 29 is a complex arrangement of 11 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and beams.

33

37

เพลงชาติไทย

41

The musical score is written for four staves. The first two staves are for voices, and the last two are for piano. The score is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 41 through 48. Measures 41-42 show a vocal entry with a triplet of eighth notes. Measures 43-44 show a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measures 45-46 show a vocal entry with a triplet of eighth notes. Measures 47-48 show a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

45

The musical score is written on 12 staves, arranged in two groups of six. The first group of six staves (top) includes a vocal line with lyrics in Thai script, and five instrumental lines. The second group of six staves (bottom) includes a vocal line with lyrics in Thai script, and five instrumental lines. The score is written in a Western musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The background of the page features a large, faint watermark of a Thai royal seal, which is a circular emblem containing a central figure and Thai script.

49

The musical score is written on 12 staves, organized into two groups of four staves each, indicated by large braces. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, typical of traditional Thai music. The first group of staves (1-4) shows a melodic line with some ornaments. The second group (5-8) features a more complex rhythmic pattern with many notes and rests. The third group (9-12) shows a melodic line with some ornaments. The score is written in a traditional Thai musical notation style, with a large, faint watermark of a Thai royal seal visible in the background.

53 57

The musical score is written for a 12-measure piece, measures 53 to 57. It features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a final chord in measure 57.

A musical score for a 12-part ensemble, likely a traditional Thai ensemble. The score is written on 12 staves, each with a unique clef and key signature. The staves are arranged in a 3x4 grid. The first four staves (leftmost) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next four staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The next four staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The final four staves (rightmost) are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations, including notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark is visible in the center of the page, featuring a traditional Thai design and the text "สถาบันศิลปวัฒนธรรม" (Institute of Arts and Culture).



ภาคผนวก ค

ภาพเก็บข้อมูลภาคสนาม และการเตรียมการแสดง



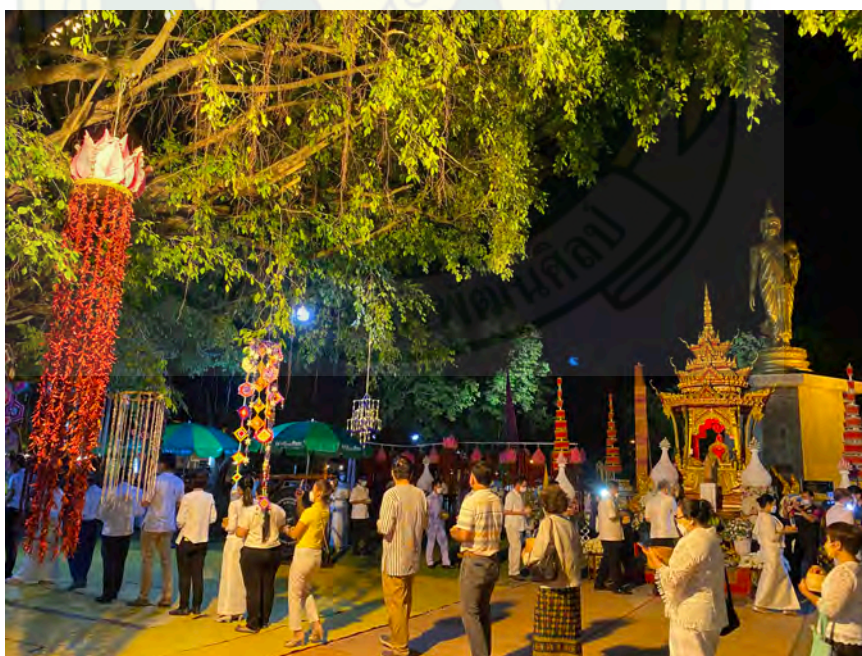
ภาพที่ 32 บุญเบิกบ้าน บ้านศิลา จังหวัดขอนแก่น
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 33 พิธีบุญเบิกบ้าน จังหวัดขอนแก่น
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 34 การแสดงวงดนตรีพื้นบ้านในงานบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 35 พิธีแห่ข้าวพันก้อน จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา: ผู้วิจัย



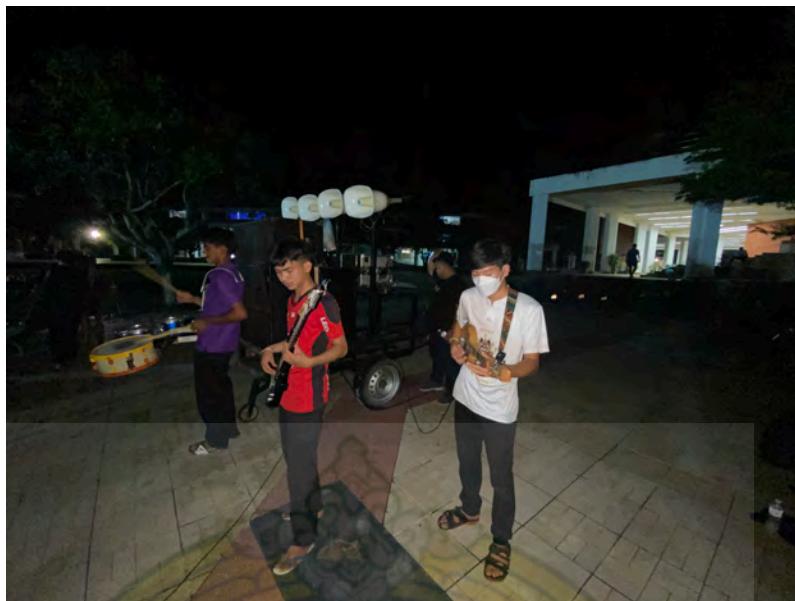
ภาพที่ 36 งานบุญบั้งไฟ จังหวัดยโสธร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 37 ผู้วิจัยในงานบุญบั้งไฟ จังหวัดยโสธร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 38 วงกลองยาวประยุกต์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ จังหวัดมหาสารคาม
ที่มา: ผู้วิจัย

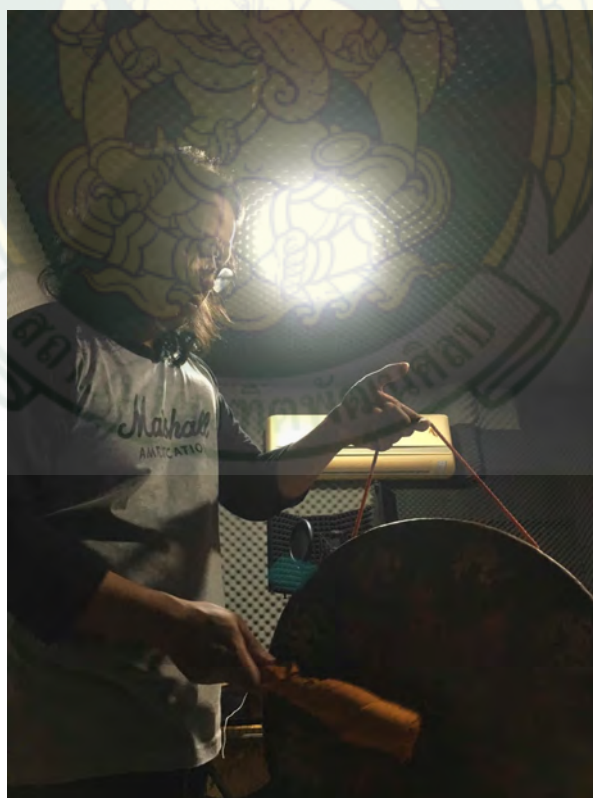


ภาพที่ 39 การฝึกซ้อมดนตรีและประกอบการร่ำวงกลองยาวประยุกต์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ จังหวัดมหาสารคาม
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 40 การบันทึกเสียงกลองตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 41 การบันทึกเสียงฆ้องวง จังหวัดมหาสารคาม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 การร้องสรภัญญะ บ้านศิลานาโพธิ์ จังหวัดขอนแก่น
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 43 โปง บ้านโสกจาน จังหวัดขอนแก่น
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 44 โลโก้การแสดงดนตรีร่วมสมัยอีตลีสอง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 45 การฝึกซ้อมดนตรี

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 46 การจัดเตรียมสถานที่หน้าโรงละครศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 47 การแสดงดนตรีร่วมสมัยอีตลีสอง วันจันทร์ที่ 29 พฤษภาคม 2566
โรงละครศิลปนาฏดุริยางคศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



AF 05-06

หมายเลขโครงการ 02.001 / 65



คณะกรรมการวิชาการและจริยธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

เลขที่ 9 ถนนแจ้งวัฒนะ แขวงอนุสาวรีย์

เขตบางเขน จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10220 โทร. 02-521-2288 , 02-521-1234

Email : research.pnru@gmail.com

หนังสือรับรองเอกสารที่เกี่ยวข้องกับโครงการวิจัย

คณะกรรมการวิชาการและจริยธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ดำเนินการให้การรับรองเอกสารที่เกี่ยวข้องกับโครงการวิจัยตามแนวทางหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ที่เป็นมาตรฐานสากล ได้แก่ Declaration of Helsinki, The Belmont Report, CIOMS Guideline และ International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice หรือ ICH-GCP

ชื่อโครงการ : การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้องค์ความรู้จากฮิตสิบสอง
เลขที่โครงการวิจัย : 02.001/65
ผู้วิจัยหลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิเชษฐ์ สุดใจ
สังกัดหน่วยงาน : มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
เอกสารที่ได้รับการรับรอง : 1. เอกสารโครงการวิจัย
2. เอกสารเครื่องมือวิจัย
3. เอกสารเชิญชวนเข้าร่วมโครงการวิจัย
4. เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย

ลงนาม.....

(รองศาสตราจารย์ ดร.ณัฐ มากุล)

ประธานคณะกรรมการวิชาการและจริยธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ให้ไว้ ณ วันที่ : 21 ธันวาคม 2564

หมดอายุ วันที่ : 20 ธันวาคม 2565

กำหนดส่งรายงานความก้าวหน้า : -

AF 05-06

หมายเลขโครงการ 02.001 / 65

ทั้งนี้ การรับรองนี้มีเงื่อนไขดังที่ระบุไว้ด้านหลังทุกข้อ นักวิจัยทุกท่านที่ผ่านการรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ต้องปฏิบัติตามดังต่อไปนี้

1. ดำเนินการวิจัยตามที่ระบุไว้ในโครงการวิจัยอย่างเคร่งครัด
2. รายงานเหตุการณ์ไม่พึงประสงค์ร้ายแรงที่เกิดขึ้น หรือการเปลี่ยนแปลงกิจกรรมวิจัยใด ๆ ต่อคณะกรรมการฯ ภายใน 5 วันทำการ
3. ส่งรายงานความก้าวหน้าต่อคณะกรรมการฯ ตามเวลาที่กำหนด หรือเมื่อได้รับการร้องขอ
4. หากการวิจัยไม่สามารถดำเนินการเสร็จสิ้นภายในกำหนด ผู้วิจัยต้องยื่นขออนุมัติขยายเวลา อย่างน้อย 1 เดือน
5. เมื่อมีการยุติโครงการวิจัยก่อนกำหนด ผู้วิจัยต้องส่งรายงานการยุติโครงการวิจัยให้คณะกรรมการฯ ทราบ
6. เมื่อการวิจัยสิ้นสุดแล้ว ให้ผู้วิจัยส่งบทคัดย่อภาษาไทย และ ภาษาอังกฤษ ไปยังสำนักงานคณะกรรมการวิชาการ และจริยธรรมการวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร เพื่อปิดโครงการ
7. เอกสารทุกฉบับที่ได้รับการรับรองครั้งนี้ หมดยุติตามอายุของโครงการวิจัยที่ได้รับการรับรอง (หมายเลขโครงการ.....02.001 / 65.....)



ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ - ชื่อสกุล	นายวิเชษฐ์ สุดโต
วันเดือนปีเกิด	วันที่ 23 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2524
สถานที่เกิด	อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น
ที่อยู่	หมู่บ้านมณีรินทร์เลคแอนด์ลา구나โซนบี เลขที่ 108/1 ตำบลบ้านกลาง อำเภอเมืองปทุมธานี จังหวัดปทุมธานี 12000
ตำแหน่ง	ผู้ช่วยศาสตราจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ถนนแจ้งวัฒนะ แขวงอนุสาวรีย์ เขตบางเขน กรุงเทพมหานคร 10220
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2542	ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น
พ.ศ. 2546	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ (สากล) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
พ.ศ. 2552	ประกาศนียบัตรวิชาชีพครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
พ.ศ. 2555	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2565	ศิลปดุริยางคศิลป์บัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์