การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ไทย ลาว เขมร
The Music Rendition of Musical Instruments in Thai, Lao and Khmer Piphat Ensemble

เทพิกา รอดสการ[1]
Tepika Rodsakan

บทคัดย่อ (Abstract)

บทความการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ไทย ลาว เขมร ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการลงพื้นที่ภาคสนามในประเทศไทย ประเทศกัมพูชา และ ส.ป.ป.ลาว ในการเก็บข้อมูล วงปี่พาทย์ไทย ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก วงพิณเพียดเขมร ได้แก่ โรเนียดเอก โรเนียดธุง โกงวงธม โกงวงโตจ และวงพิณพาทย์ลาว ได้แก่ นางนาดเอก นางนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก บทเพลงที่ใช้ในการศึกษาการแปรทำนอง คือ เพลงสาธุการ ผลการวิจัย 1. รูปแบบการแปรทำนองของวงปี่พาทย์ไทย พิณเพียดเขมร และพิณพาทย์ลาวมีความคล้ายคลึงกัน โดยการแปรทำนองจะยึดรูปแบบของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก คือ ฆ้องวงใหญ่ (ลาว) โกงวงธม และฆ้องวงใหญ่ (ลาว) เป็นหลัก โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตก วรรคเพลง และบันไดเสียง เป็นหลักในการแปรทำนอง นอกจากนี้การแปรทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ยังพบว่า มีรูปแบบในใช้กลอนการบรรเลงเหมือนกัน คือ กลอนสับ กลอนย้อนตะเข็บ และกลอนร้อยลูกโซ่ เหมือนกัน จะเห็นชัดเจนจากการแปรทำนองระนาดเอก โรเนียดเอก และนางนาดเอก 2. พบความสัมพันธ์ทางดนตรีของวงปี่พาทย์ วงพิณเพียด และวงพิณพาทย์ ในประเด็นของระบบเสียง สีสันของเสียง จังหวะ ทำนอง รูปแบบการดำเนินทำนองหรือแม้กระทั่งบทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงวงปี่พาทย์

คำสำคัญ (Keywords): แปรทำนอง; วงปี่พาทย์ ไทย; ส.ป.ป.ลาว เขมร

Abstract

This research article aims to analyze the music rendition of Thai, Lao and Khmer Piphat Ensemble by using qualitative research methods. By working in the field in Thailand, Cambodia and Lao PDR in collecting data on Thai flute ensembles, namely Ranat Ek, Ranat Thum, Khong Wong Yai, Khong Wong Lek, Khmer Phin Band, Ranat Ek, Ranat Thung, Khong Wong Thom, Khong Wong To and

Received: 2023-04-12 **Revised**: 023-07-14 **Accepted**: 023-07-14

[1] มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ Srinakharinwirot University. Corresponding Author e-mail: tepika@g.swu.ac.th

the Lao Phin Band consisting of Mrs. Nadek. Mrs Natthum, Gong Wong Yai and Gong Wong Lek. The music used in the study of the melody conversion was the song Sathukan. research results 1. The melody characteristics of the Thai Piphat, the Khmer Piphat and the Lao Piphat are similar. The melody will take the form of the main melody of the musical instruments, namely Gong Wong Yai (Laos), Gong Wong Yai (Laos) and Gong Wong Yai (Laos), taking into account the relationship of falling, fruit, vocals and toi sounds in the melody. that the melodies of other musical instruments have the same playing style, namely shuffled verses, jumbled verses, and chains of poems as well It can be seen clearly from the melody of Ranat Ek, Ranat Ek and heroine. 2. Found the musical relationship of Piphat band, Piphat band and Piphat band. in terms of sound system the color of the sound, the rhythm, the melody, the nature of the melody or even role Functions of musical instruments in playing the Pi Phat ensemble

Keywords: music rendition; Piphat Thai Piphat; Cambodia Piphat Lao

บทนำ (Introduction)

ดินแดนในแถวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หรือที่เรียกว่าอุษาคเนย์ เป็นพื้นที่ที่ปรากฏหลักฐานทางวัฒนธรรมร่วมกันเมื่อราว 3,000 ปีมาแล้ว มีขอบเขตครอบคลุมบริเวณกว้างขวางทั้งที่เป็นแผ่นดินใหญ่ และหมู่เกาะ โดยเฉพาะดนตรี ซึ่งพบหลักฐานที่สำคัญคือ วัฒธรรมฆ้อง ซึ่งพบในหลายพื้นที่ของอุษาคเนย์ เช่น เวียดนาม พม่า อินโดนีเซีย ไทย ลาว กัมพูชา เป็นต้น

จากเครื่องดนตรีที่วิวัฒนาการมาตามลำดับ ก่อเกิดลักษณะการผสมวงที่หลากหลาย ดังเช่น วงดนตรีชนิดหนึ่ง คือ วงปี่พาทย์ ที่พบหลักฐานการผสมวงลักษณะนี้ในประเทศไทย สปป.ลาว และกัมพูชา โดยมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป ดังนี้ ประเทศไทยเรียก วงปี่พาทย์ สปป.ลาว เรียก วงพิณพาทย์ และประเทศกัมพูชา เรียกว่า วงพิณเพียด โดยมีเครื่องดนตรี ลักษณะการจัดวงดนตรี ตลอดจนบทเพลงที่มีความใกล้เคียงกันมากที่สุดจากในบรรดาประเทศในกลุ่มเดียวกัน ดังปรากฏหลักฐานทางประวัติ เช่น ภาพสลักโบราณสถาน ศิลาจารึก พงศาวดาร เป็นต้น ที่แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมดนตรีร่วมกันมาอย่างยาวนาน และต่างก็พัฒนาการดนตรีของตนจนเป็นเอกลักษณ์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของแต่ละประเทศอย่างชัดเจนตามบริบทที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเอกลักษณ์เรื่องการแปรทำนองเพลง

การแปรทำนอง เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงถึงภูมิปัญญา องค์ความรู้ ตลอดจนสติปัญญาปฏิภาณไหวพริบของผู้สร้างสรรค์ทำนองที่ตัดแปลงมาจากต้นเคล้าทำนองหลักเดิม ความงามของบทเพลงแต่ละบทเพลงจะขึ้นอยู่กับการร้อยเรียงสำนวนเพลงให้เกิดความไพเราะ หรือที่เรียกว่า การแปรทำนอง นี่เอง สามารถสะท้อนถึงเอกลักษณ์ความเป็นตัวตน ดังเช่นลักษณะการดำเนินทำนองเพลงของวงปี่พาทย์ทั้ง 3 ประเทศ ในบทเพลงเดียวกัน แต่มีลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่อง

ดนตรีที่แตกต่างกันออกไปตามปัจจัย ดังนั้นการทำความเข้าใจถึงเอกลักษณ์การดำเนินทำนองน่าจะเป็นข้อมูลหนึ่งที่สามารถอธิบาย และการทำความเข้าใจบริบทต่างๆที่สัมพันธ์กันของประเทศไทย สปป.ลาว และประเทศกัมพูชา ตลอดจนสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ในฐานะวัฒนธรรมร่วมได้

จากความสำคัญและสภาพปัญหาที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำการวิจัย เรื่อง การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ไทย ลาว เขมร โดยการลงพื้นที่เก็บข้อมูลวิจัยในวงปี่พาทย์ไทย วงพิณเพียดเขมร และวงพิณพาทย์ของลาว ซึ่งข้อมูลดังกล่าวจะอธิบายลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของแต่ละชาติ รวมถึงการอธิบายความสัมพันธ์เชื่อมโยงของทั้ง 3 ประเทศในฐานะพื้นวัฒนธรรมร่วม ตลอดจนการเชื่องโยงทางประวัติศาสตร์ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย (Research Objective)

เพื่อวิเคราะห์การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ไทย ลาว เขมร

วิธีดำเนินการวิจัย (Research Methods)

งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจังเชิงคุณภาพ โดยการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามในประเทศไทย ประเทศกัมพูชา และ ส.ป.ป.ลาว เกี่ยวกับการแปรทำนองเพลงสาธุการในวงปี่พาทย์ไทย ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก วงพิณเพียดเขมร ได้แก่ โรเนียดเอก โรเนียดธุง โกงวงธม โกงวงโตจ และวงพิณพาทย์ลาว ได้แก่ นางนาดเอก นางนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก โดยกำหนดวิธีดำเนินการวิจัยไว้ดังนี้

1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ประชาการที่ในการวิจัย ได้แก่ นักดนตรีในวงปี่พาทย์ไทย ของประเทศไทย วงพิณพาทย์บ้านพระพีน ในเมืองจำปาศักดิ์ และเมืองหลวงพระบาง สปป.ลาว และนักดนตรีวงพิณเพียดเขมรในกรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต

3. ขั้นศึกษาข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาข้อมูลโดยใช้วิธีการวิจัยภาคสนามเป็นหลัก และการศึกษาจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นส่วนประกอบเพื่อให้ได้ข้อมูลที่น่าเชื่อถือ โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 2 ประเภท คือ

3.1 ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวง ปี่พาทย์ไทย วงพิณพาทย์ลาว และวงพิณเพียดเขมร

3.2 ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารต่างที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือ ตำรา บทความวิชาการงานวิจัย วิทยานิพนธ์ ตลอดจนข้อมูลอิเล็คทรอนิคต่างๆ ที่มีความน่าเชื่อถือทางวิชาการ

4. ขั้นรวบรวมข้อมูล

4.1 การเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ การสังเกต และบันทึกข้อมูลทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ดังนี้

4.1.1 วงปี่พาทย์ไทย ประเทศไทย ข้อมูลได้จากโน้ตเพลงชุดโหมโรงเย็น ฉบับรวมเครื่องที่จัดพิมพ์โดย กรมศิลปากร

4.1.2 วงพิณพาทย์ลาว สปป.ลาว ข้อมูลได้จากนักดนตรีวงปี่พาทย์บ้านพระพีน ในเมืองจำปาศักดิ์ และเมืองหลวงพระบาง

4.1.3 วงพิณเพียดเขมร ประเทศกัมพูชา ข้อมูลได้จากนักดนตรีวงปี่พาทย์ในกรุงพนมเปญ

4.2 รวบรวมข้อมูลเอกสาร จากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
- ห้องสมุดมานุษวิทยาสิรินธร
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

5. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ข้อมูลสำหรับการวิจัย ดังนี้

5.1 การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ไทย

5.1.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลัก

5.1.2 รูปแบบทำนองแปรของระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

5.2 การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงพิณพาทย์ลาว

5.2.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลั

5.2.2 รูปแบบทำนองแปรของนางนาดเอก นางนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

5.3 การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงพิณเพียดเขมร

5.3.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลัก

5.3.2 รูปแบบทำนองแปรของโรเนียดเอก โรเนียดธุง โกงวงธม โกงวงโตจ

5.4 สังเคราะห์การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางดนตรีของ ไทย ลาว เขมร

5.4.1 องค์ประกอบทางดนตรี

5.4.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบการดำเนินทำนอง

5.4.3 บทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงวงปี่พาทย์

5.4.4 สังเคราะห์ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

ผลการวิจัย (Research Results)

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ไทย

1.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลัก

การบรรเลงเพลงไทย โดยเฉพาะในวงปี่พาทย์ จะยึดทำนองทางฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักในการบรรเลง เพลงสาธุการก็เช่นเดียวกัน โครงสร้างของเพลงสาธุการสามารถแบ่งทำนองออกเป็นวรรคใหญ่ๆ ได้ 9 วรรคเพลง ซึ่งในแต่ละวรรคเพลงจะมีจำนวนประโยคเพลงไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสำนวนเพลงที่ฟังดูแล้วสมบูรณ์ในแต่ละวรรค เพลงสาธุการจะมีจำนวนประโยค 54 ประโยค กับอีก 1 ประโยคทำนองนำ ก่อนเข้าทำนองหลักในวรรคที่ 1 ในเที่ยวขึ้นเพลง ดังนี้

_ _ _ ร	_ _ _ ม	_ _ _ ม	_ ซ _ ล	_ ล _ ล	_ ล _ _	ล ล _ _	ซ ซ _ ร
_ _ _ ล฻	_ _ _ ท฻	_ _ _ ม฻	_ ซ฻ _ ล฻	_ ร _ ม	_ ร _ - ล฻	_ _ _ ซ฻	_ _ _ ล฻

เอกลักษณ์ของเพลงสาธุการอีกประการหนึ่งคือ จะมีตะโพนขึ้นก่อน ด้วยทำนอง ดังนี้

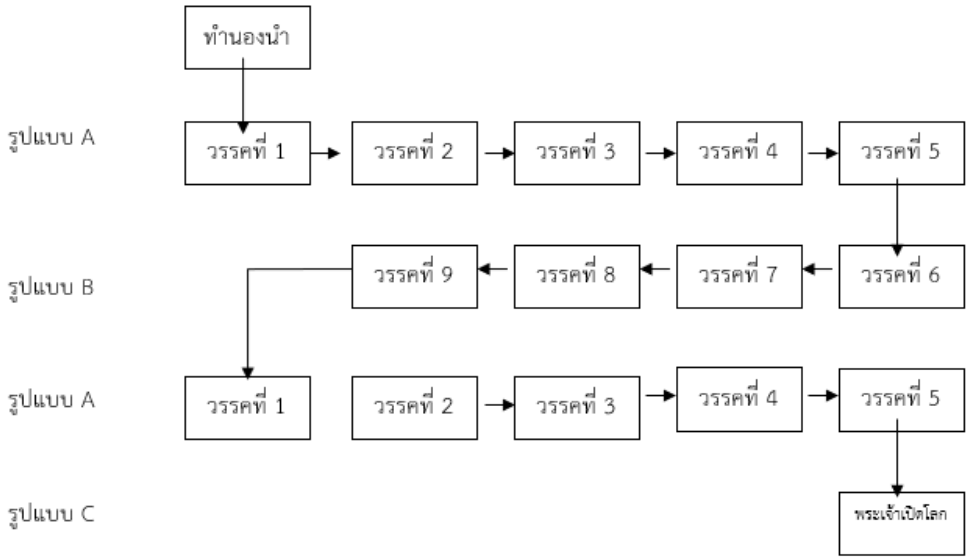
_ _ ตุ๊บติง	_ _ ตุ๊บ เพลิง

แล้วจึงตามด้วยทำนองนำ ดังนี้

_ _ ตุ๊บติง	_ _ ตุ๊บ เพลิง

_ _ _ ร	_ _ _ ม	_ _ _ ม	_ ซ _ ล	_ ล _ ล	_ ล _ _	ล ล _ _	ซ ซ _ ร
_ _ _ ล฻	_ _ _ ท฻	_ _ _ ม฻	_ ซ฻ _ ล฻	_ ร _ ม	_ ร _ - ล฻	_ _ _ ซ฻	_ _ _ ล฻

เนื้อทำนองแบ่งออกเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง มีลักษณะรูปแบบของทำนองแบบ ABAC ทำนองเที่ยวแรกเริ่มจากรูปแบบ A (วรรคที่ 1 ถึง วรรคที่ 5) ถึง B (วรรคที่ 6 ถึง วรรคที่ 9) เที่ยวหลังย้อนซ้ำทนองที่รูปแบบ A (วรรคที่ 1 ถึง วรรคที่ 5) แล้วแยกทำนองไปรับรูปแบบ C (พระเจ้าเปิดโลก หรือสาธุการเที่ยวน้อย) ดังนี้



ท่อนพระเจ้าเปิดโลก หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า สาธุการเที่ยวน้อย จะใช้สำหรับการบรรเลงเมื่อจะจบเพลงสาธุการ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นท่องสำหรับการจบเพลงสาธุการนั่นเอง มีจำนวน 8 วรรคย่อย หรือ 4 บรรทัดด้วยกัน

เพลงสาธุการจัดเป็นเพลงอยู่ในบันไดเสียง ซอล เป็นบันไดเสียงหลัก คือ มีโน้ต ซฮล ลา ที เร มี เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง และบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง คือ มีโน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของลูกตกในบันไดเสียง พบว่า ลูกตกในทุกวรรคอยู่ในบันไดเสียง ซอล คือโน้ต ซอล ลา ที เร มี เป็นบันไดเสียงหลัก ยกเว้น เพลงในวรรคที่ 1 และวรรคที่ 8 ทั้งนี้เนื่องมาจากในวรรคนี้พบว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงซอลเป็นบันไดเสียง เร คือมีโน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นบันไดเสียงรอง ดังนั้นเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของลูกตกในวรรคที่ 1 และวรรคที่ 8 นั้น พบว่า ลูกตกยังอยู่ในบันไดสียง เร กล่าวคือ ไม่มีลูกตกนอกบันไดเสียงนั้นเอง

ความสัมพันธ์ของลูกตกกับการจบวรรคเพลง พบว่า บรรทัดสุดท้ายก่อนหมดวรรคเพลงส่วนใหญ่ จะลงลูกตกเสียงลา ไปเสียง เร และจากเสียงลาไปเสียง มี มากที่สุด ส่วนลูกตกอื่นพบอย่างละ 1 ครั้ง ดังนี้

- จากลูกตกเสียง ลาไปเสียง เร พบ 3 ครั้ง คือในวรรคทำนองนำ วรรคที่ 9 และวรรคพระเจ้าเปิดโลก
- จากลูกตกเสียง ลา ไปเสียง มี พบ 3 ครั้ง คือในวรรคที่ 1 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4
- จากลูกตกเสียง ที ไปเสียง ซอล พบ 1 ครั้ง คือในวรรคที่ 2
- จากลูกตกเสียง ที ไปเสียง มี พบ 1 ครั้ง คือในวรรคที่ 5
- จากลูกตกเสียง เร ไปเสียง ซอล พบ 1 ครั้ง คือในวรรคที่ 6

- จากลูกตกเสียง ลา ไปเสียง ที พบ 1 ครั้ง คือในวรรคที่ 7
- จากลูกตกเสียง ฟา ไปเสียง เร พบ 1 ครั้ง คือในวรรคที่ 8

1.2 รูปแบบทำนองแปรของระนาดเอก

รูปแบบการแปรทำนองของระนาดเอกเพลงสาธุการ พบว่า มีอยู่ 7 ประเภทคือ 1) กลอนไต่ลวด 2) กลอนม้วนตะเข็บ 3) กลอนสับ 4) กลอนไต่ไม้ 5) กลอนร้อยลูกโซ่ 6) กลอนย้อนตะเข็บ 7) กลอนซ่อนตะเข็บ และ 8) กลอนลอดตาข่าย โดยกลอนไต่ลวดจะพบบ่อยที่สุด

ดังตัวอย่าง

กลอนไต่ลวด

ลทดำ	ดำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

กลอนม้วนตะเข็บ

ฟมรท	ลซมร	ทลฟม	รำทลซ

กลอนสับ

มำรำดำซ	รซลท	ดำซดำมำ	รำดำทล

กลอนไต่ไม้

ซมรด	รลฺทฺด	ซฺลฺทฺด	รดทฺลฺ

กลอนร้อยลูกโซ่

มรทฺร	ลฺทฺรม	ลซมซ	ลท-ล

กลอนย้อนตะเข็บ

รำมำรำดำ	ซดำทล	ดำทรำดำ	ทลซม

กลอนซ่อนตะเข็บ

ซฟมฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร

กลอนลอดตาข่าย

ลฺทฺรม	ลฟมร	ฟมรม	ฟมลฟ

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางระนาดเอกทุกวรรคสัมพันธ์กับลูกตกทำนองหลัก

1.3 รูปแบบทำนองแปรของระนาดทุ้ม

รูปแบบการแปรทำนองของระนาทุ้มเพลงสาธุการ พบว่า มีอยู่ 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ 1) การแปรทำนองแบบราบเรียบ 2) การแปรทำนองแบบไม่รายเรียบ (มีการยักเยื้องจังหวะ) ดังตัวอย่าง

การแปรทำนองแบบราบเรียบ

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- - - ล	- - - ท	- - - ซฺ	- - - ลฺ

- ม ร -	- - - ฟ	- - - มำ	- - - รำ
- - - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

การแปรทำนองแบบไม่รายเรียบ (มีการยักเยื้องจังหวะ)

มม- ล ท	- - ล รำ	- - - -	- ฟำ - -
- ม - -	ล ฟ - -	ดำ ท ล ฟ	- ฟ - -

ม ร - ม	- - ร -	- ด - -	ท - - -
- - ด -	ร ด – ด	ทฺ - ทฺ ลฺ	- ลฺ ซฺ ลฺ

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางระนาดทุ้มทุกวรรเพลงมีความสัมพันธ์กับลูกตกของทำนองหลัก

1.4 รูปแบบทำนองแปรของฆ้องวงเล็ก

รูปแบบการแปรทำนองของฆ้องวงเล็กเพลงสาธุการ พบว่า มีอยู่ 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ 1) การแปรทำนองแบบราบเรียบ 2) การแปรทำนองแบบมีสะบัดขยี้ ดังตัวอย่าง

การแปรทำนองแบบราบเรียบ

ท - ด -	ร - ม -	ม - ม -	ฟ - ลำ -
- ล – ท	- ด – ร	- ด – ร	- ม – ฟ

ทำ ดำ – ทำ	- ล – ฟ	- ม - ด	ร - ม -
- - ลำ -	ฟ - ม -	ร - ท -	- ด – ซ

การแปรทำนองแบบมีสะบัดขยี้

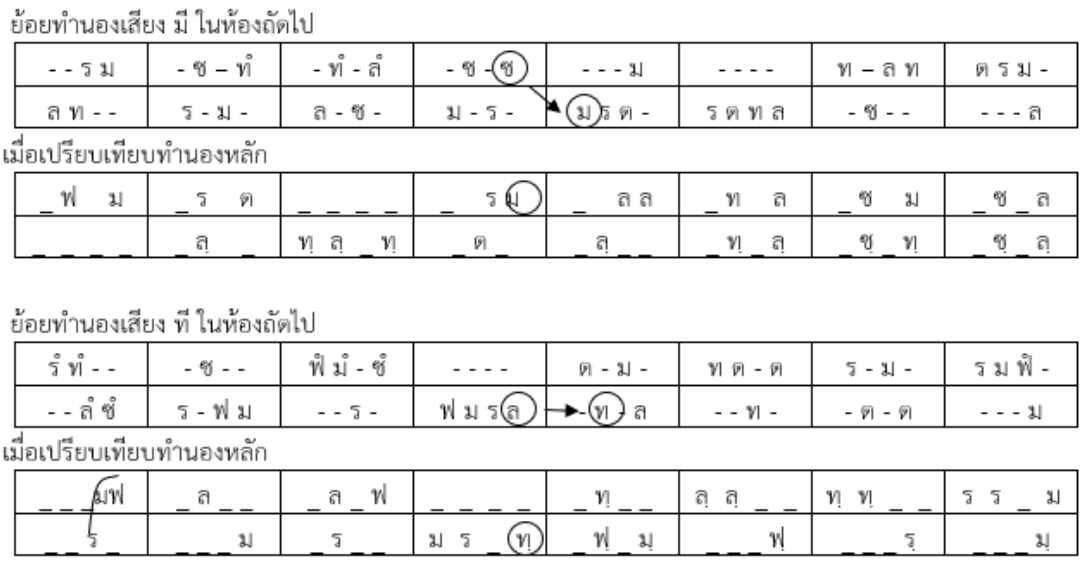
ฟ - - ร	- มฟลำ -	ท ล - -	ล ฟ - -
- มร ล -	ร - - ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร

ทล - - ซ	- ลทร -	- - - รม	ฟฟม - ซำ
- ซ ร -	ซ - - ท	ล ท ด -	- - ร -

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางฆ้องวงเล็กส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับลูกตอทำนองหลัก ยกเว้น วรรคที่ 1 วรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง มี แต่การแปรทางฆ้องวงเล็กเป็นลูกตกเสียง ซอล และวรรคที่ 5 วรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง ที แต่การแปรทางฆ้องวงเล็กเป็นลูกตกเสียง ลา

แต่พบว่า ลูกตก ตามทำนองหลักไปปรากฏในโน้ตห้องถัด ไป หรือในทางดนตรีเรียกว่าการย้อยทำนอง/เยื้องทำนอง ดังนี้



2. การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงพิณพาทย์ลาว

2.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลัก

โครงสร้างของเพลงสาธุการทำนองฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลักของวงพิณพาทย์ลาว)สามารถแบ่งทำนองออกเป็นวรรคใหญ่ๆ ได้ 9 วรรคเพลง เช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไทย กับอีก 1 ประโยคทำนองนำ ก่อนเข้าทำนองหลักในวรรคที่ 1 ในเที่ยวขึ้นเพลง ดังนี้

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

เอกลักษณ์ของเพลงสาธุการในวงพิณพาทย์ลาว นางนาดเอกจะเป็นเครื่องดนตรีที่ขึ้นทำนองเพลงใน 4 ห้องเพลงแรก ส่วนเครื่องอื่นๆ จะรับพร้อมกันที่ลูกตกท้ายห้องที่ 4 ดังนี้

นางนาดเอก

ทำนองขึ้นเพลง

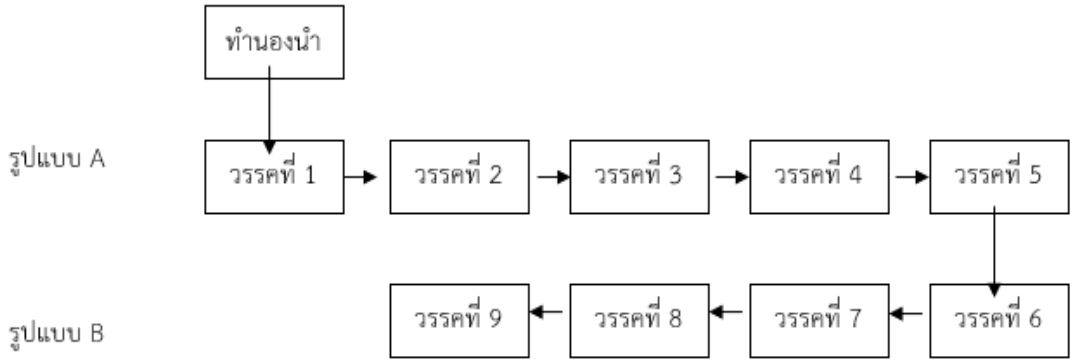
-ซลท	-ร-ม	ซลทซ	รท-ล	-มรท	-ล-ฟ	---ม	---ร

ฆ้องวงใหญ่

รับ

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

มีลักษณะรูปแบบของทำนองแบบ AB และลงจบแบบถอน (ทำให้ช้าลง) ในท้ายทำนอง B ดังนี้



เพลงสาธุการจัดเป็นเพลงอยู่ในบันไดเสียง ซอล เป็นบันไดเสียงหลัก คือ มีโน้ต ซฮล ลา ที เร มี เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง และบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง คือ มีโน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของลูกตกในบันไดเสียง พบว่า ลูกตกในทุกวรรคอยู่ในบันไดเสียง ซอล คือโน้ต ซอล ลา ที เร มี เป็นบันไดเสียงหลัก ยกเว้น เพลงในวรรคที่ 1 วรรคที่ 7 และวรรคที่ 8 ทั้งนี้เนื่องมาจากในวรรคนี้พบว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงซอลเป็นบันไดเสียง เร คือ มีโน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นบันไดเสียงรอง ดังนั้นเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของลูกตกในวรรคที่ 1 วรรคที่ 7 และ วรรคที่ 8 นั้น พบว่า ลูกตกยังอยู่ในบันไดสียง เร กล่าวคือ ไม่มีลูกตกนอกบันไดเสียงนั้นเอง

2.2 รูปแบบทำนองแปรของนางนาดเอก

รูปแบบการแปรทำนองของนางนาดเอกเพลงสาธุการ พบว่า มีอยู่ 3 ประเภทคือ 1) กลอนสับ 2) กลอนร้อยลูกโซ่ และ3) กลอนย้อนตะเข็บ โดยกลอนร้อยลูกโซ่จะพบบ่อยที่สุด

ดังตัวอย่าง

กลอนสับ

รลลซ	ซลลล	ดลซฟ	ดฟซล

กลอนร้อยลูกโซ่

รมรซ	ทซลท	ซลทม	รทซล

กลอนย้อนตะเข็บ

ลรรร	ลรมฟ	ลทลฟ	รฟมร

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางนางนาดเอกทุกวรรคสัมพันธ์กับลูกตกทำนองหลัก

3. การแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงพิณเพียดเขมร

3.1 โครงสร้างเพลงสาธุการที่เป็นทำนองหลัก

โครงสร้างของเพลงสาธุการทำนองโกงวงธม (ทำนองหลักของวงพิณเพียดเขมร) สามารถแบ่งทำนองออกเป็นวรรคใหญ่ๆ ได้ 9 วรรคเพลง เช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไทย แต่วงพิณเพียดเขมรจะมีทำนองนำ 2 ประโยค ก่อนเข้าทำนองหลักในวรรคที่ 1 ในเที่ยวขึ้นเพลง ดังนี้

----	----	--ม-	ฟ-ล	-ทล-	ดทล-	ดทล-	ดทล-
----	----	---ด	-ม-ฟ	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ฟ

ดทล-	ดทล-	-ท-ท	ทททท	-ท-ด	-ท-ซ	-ฟ--	มฟ-ม
---ฟ	---ฟ	-ม-ม	มมมม	-ท-ด	-ท-ม	--มด	---ท

ลักษณะการขึ้นทำนอง จะขึ้นโดย ซัมโพ (sampho) (ตะโพน) นำ และตามด้วยทำนองเพลง ดังนี้

ซัมโพ (sampho)

โรเนียดเอก

---ม	-ลทด	-ดดด	ทดมฟ	-ทลฟ	ดทลฟ	มฟลท	ดทลฟ
มฟลท	ดทลฟ	-ท-ท	ทททท	มฟมด	ทมฟซ	มฟทด	มซฟม

โรเนียดทุ้ง

----	----	----	--มด	ฟมลฟ	-ทลฟ	ดทลฟ	ดทลฟ
ดทลฟ	ดทลฟ	-ท-ท	ทททท	-ม-ด	-ท-ซ	-ฟมด	มฟ-ม

โกงวงธม

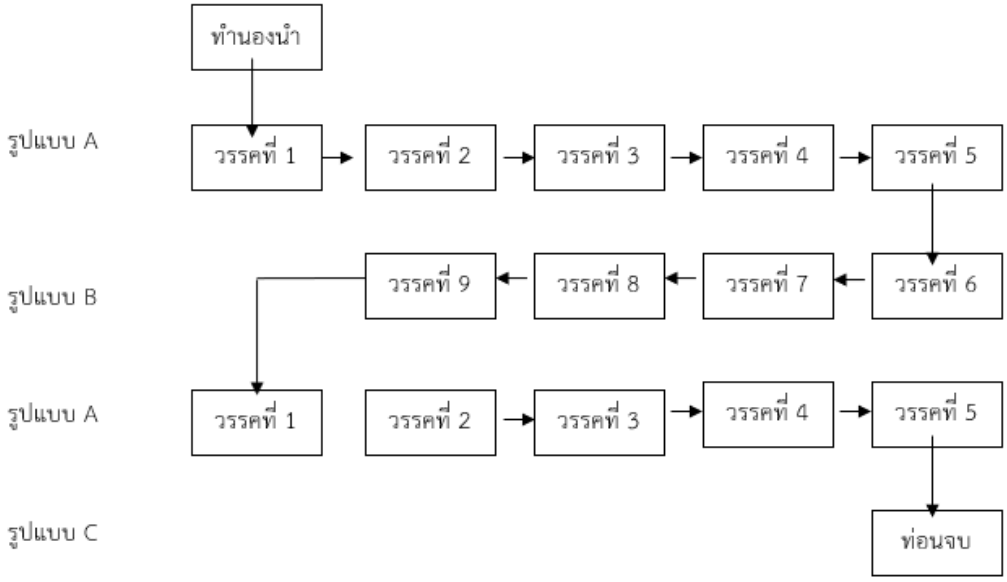
----	----	--ม-	ฟ-ล	-ทล-	ดทล-	ดทล-	ดทล-
----	----	---ด	-ม-ฟ	---ฟ	---ฟ	---ฟ	---ฟ

ดทล-	ดทล-	-ท-ท	ทททท	-ท-ด	-ท-ซ	-ฟ--	มฟ-ม
---ฟ	---ฟ	-ม-ม	มมมม	-ท-ด	-ท-ม	--มด	---ท

โกงวงโตจ

----	----	----	--มด	ฟมลฟ	-ทลฟ	ดทลฟ	ดทลฟ
ดทลฟ	ดทลฟ	-ท-ท	ทททท	มฟมด	ทมฟซ	มฟทด	มซฟม

เนื้อทำนองแบ่งออกเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง มีลักษณะรูปแบบของทำนองแบบ ABAC ทำนองเที่ยวแรกเริ่มจากรูปแบบ A (วรรคที่ 1 ถึง วรรคที่ 5) ถึง B (วรรคที่ 6 ถึง วรรคที่ 9) เที่ยวหลังย้อนซ้ำทนองที่รูปแบบ A (วรรคที่ 1 ถึง วรรคที่ 5) แล้วแยกทำนองไปรับรูปแบบ C (ท่อนจบ) ดังนี้



เพลงสาธุการที่บรรเลงโดยวงพิณเพียดเขมรอยู่ในบันไดเสียง ลา เป็นบันไดเสียงหลัก คือ มี โน้ต ลา ที โด มี ฟา เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง และบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง คือ มี โน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของลูกตกในบันไดเสียง พบว่า ลูกตกในทุกวรรคอยู่ในบันไดเสียง ลา เป็นบันไดเสียงหลัก คือ มีโน้ต ลา ที โด มี ฟา เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง ยกเว้น เพลงในวรรคที่ 2 ประโยคที่ 1 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง คือ มีโน้ต เร มี ฟา ลา ที เป็นโน้ตสำคัญอยู่ในบันไดเสียง พบว่า ลูกตกยังอยู่ในบันไดสียง เร กล่าวคือ ไม่มีลูกตกนอกบันไดเสียงนั้นเอง

3.2 รูปแบบทำนองแปรของโรเนียดเอก

รูปแบบการแปรทำนองของนางนาดเอกเพลงสาธุการ พบว่า มีอยู่ 3 ประเภทคือ 1) กลอนสับ 2) กลอนร้อยลูกโซ่ และ3) กลอนย้อนตะเข็บ โดยกลอนสับจะพบบ่อยที่สุด ดังตัวอย่าง

กลอนสับ

ซดทฟ	ซฟมด	มทมด	ทดมฟ

กลอนร้อยลูกโซ่

มฟซท	ดทซฟ	ซดทฟ	ซฟมด

กลอนย้อนตะเข็บ

ดมฟม	ทดมฟ	ลทลฟ	ลฟมด

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางโรเนียดเอกส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับลูกตกทำนองหลัก ยกเว้น ทำนองนำ วรรคเพลงย่อยที่ 1 ทำนองหลักตกเสียง ลา แต่การแปรทางโรเนียดเอกเป็นลูกตกเสียง ฟา และวรรเพลงย่อยที่ 2 ทำนองหลักตกเสียง ลา แต่การแปรทางโรเนียดเอกเป็นลูกตกเสียง ฟา วรรคที่ 6 วรรคเพลงย่อยที่ 7 ทำนองหลักตกเสียง มี แต่การแปรทางโรเนียดเอกเป็นลูกตกเสียง โด วรรคที่ 8 วรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง โด แต่การแปรทางโรเนียดเอกเป็นลูกตกเสียง ซอล และ วรรคเพลงย่อยที่ 4 ทำนองหลักตกเสียง ลา ถึงแม้ว่าลูกตกในวรรคดังกล่าวจะไม่ตรงกับโน้ตทำนองหลัก แต่พบว่า ลูกตกทำนองหลักจะปรากฏในโน้ตห้องถัดไป (ถัดจากลูกตกท้ายวรรค)

3.3 รูปแบบทำนองแปรของโรเนียดธุง

รูปแบบการแปรทำนองของโรเนียดธุง เพลงสาธุการ พบว่า ดำเนินทำนองคล้ายกับโรเนียดเอก แต่จะมีความถี่ของตัวโน้ตไม่เท่าโรเนียดเอก มีลักษณะของทำนอง 3 รูปแบบ คือ กลอนสับ กลอนร้อยลูกโซ่ และกลอนย้อนตะเข็บ ตัวอย่าง

กลอนสับ

ททลท	ดทลฟ	ทลมฟ	ทลฟท

กลอนร้อยลูกโซ่

ลทลร	ดทลม	ลลมล	ทดรม

กลอนย้อนตะเข็บ

ลลมล	มลทด	มรทล	ซฟมฟ

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางโรเนียดธุงส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับลูกตกทำนองหลัก ยกเว้นวรรคที่ 5 วรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง มี แต่การแปรทางโรเนียดธุงเป็นลูกตกเสียง ฟา และเพลงย่อยที่ 6 ทำนองหลักตกเสียง ลา แต่การแปรทางโรเนียดธุงเป็นลูกตกเสียง ซอล วรรคที่ 7 วรรค

เพลงย่อยที่ 1 ทำนองหลักตกเสียง โด แต่การแปรทางโรเนียดธุงเป็นลูกตกเสียง ฟา และวรรคที่ 9 วรรคเพลงย่อยที่ 1 ทำนองหลักตกเสียง ฟา แต่การแปรทางโรเนียดธุงเป็นลูกตกเสียง ซอล

3.4 รูปแบบทำนองแปรของโกงวงโตจ

รูปแบบการแปรทำนองของโกงวงโตจเพลงสาธุการ พบว่า มีการแปรทำนองเหมือนกับโรเนียดเอก มีลักษณะของทำนอง 3 รูปแบบ คือ กลอนสับ กลอนร้อยลูกโซ่และกลอนย้อนตะเข็บ ตัวอย่าง

กลอนสับ

มซฟซ	ทซฟม	ทดมฟ	ลดทล

กลอนร้อยลูกโซ่

ดลทด	มฟลท	ลมฟท	ลมลฟ

กลอนย้อนตะเข็บ

ลทลด	ทลซร	ซซรซ	ลทดร

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักและทำนองแปร

ลูกตกของทางโกงวงโตจส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับลูกตกทำนองหลัก ยกเว้นทำนองนำ วรรคเพลงย่อยที่ 2 ทำนองหลักตกเสียง ลา แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง ฟา วรรคที่ 1 วรรคเพลงย่อยที่ 2 ทำนองหลักตกเสียง เร แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง มี วรรคที่ 3 วรรคเพลงย่อยที่ 4 ทำนองหลักตกเสียง โด แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง ที วรรคที่ 5 วรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง มี แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง เร วรรคที่ 6 วรรคเพลงย่อยที่ 7 ทำนองหลักตกเสียง มี แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง โด วรรคที่ 7 วรรคเพลงย่อยที่ 1 ทำนองหลักตกเสียง โดแต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง ฟา และวรรคเพลงย่อยที่ 3 ทำนองหลักตกเสียง ที แต่การแปรทางโกงวงโตจเป็นลูกตกเสียง ฟา

4. สังเคราะห์การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางดนตรีของ ไทย ลาว เขมร

4.1 องค์ประกอบทางดนตรี

เสียง

ระบบเสียงของวงปี่พาทย์ไทย วงพิณเพียดเขมร และวงพิณพาทย์ลาว มีระบบเสียงเหมือนกัน คือ จะเป็นระบบเสียงแบบ 5 เสียง (pentatonic scal) จากเสียงทั้งหมด 7 เสียง ซึ่งเป็นระบบเสียงของดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะ ไทย ลาว และเขมร แต่ละเสียงของตัวโน้ตมีระยะห่างของเสียงเท่ากัน และไม่มีระบบครึ่งเสียง การเทียบเทียงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ของไทยกับวง พิณพาทย์ของลาวจะมีเสียงโน้ตที่เท่ากัน ยกเว้นวงพิณเพียดของเขมร ที่มีระดับเสียงสูงกว่า ถ้าเทียบกับระบบเสียงของไทย จะเท่ากับ เสียงเพียงออบน

จังหวะ

ในการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไทย วงพิณเพียดเขมร และวงพิณพาทย์ลาว จะใช้ฉิ่ง เป็นตัวกำหนดจังหวะในการบรรเลง เช่นเดียวกัน และสำหรับการบรรเลงเพลงสาธุการนั้นจะมีอัตราจังหวะ ปานกลาง เทียบกับจังหวะ 2 ชั้นในเพลงไทย

ทำนอง

ในการบรรเลง หรือการแปรทางของเครื่องดนตรีในวงทั้ง 3 ประเทศนั้น พบว่า มีการกำหนดให้ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ซึ่งวงปี่พาทย์ไทย คือ ฆ้องวงใหญ่ วงพิณเพียดเขมร คือ โกงวงธม และวงพิณพาทย์ คือ ฆ้องวงใหญ่ ส่วนเครื่องดนตรีอื่นจะแปรทำนองตาม เช่น

- วงปี่พาทย์ไทย

ฆ้องวงใหญ่

_ _ _ ทฺ	_ ลฺ _ _	ร ร _ _	ม ม _ ฟ	_ ล _ ท	_ ล _ _	ฟ ฟ _ _	ม ม _ ร
_ _ _ ฟฺ	_ มฺ _ รฺ	_ _ _ มฺ	_ _ _ ฟฺ	_ ลฺ _ ทฺ	_ ลฺ _ ฟฺ	_ _ _ มฺ	_ _ _ รฺ

ระนาดเอก

ดลฺทด	รฟมร	ดฺทฺลฺทฺ	ดรมฟ	ลทดรำ	ดำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

ระนาดทุ้ม

มม-ล ท	- - ล รำ	- - - -	- ฟ - -	- - ท ล	- - - -	ล ฟ - -	- รำ - -
- ม - -	ล ฟ - -	ดำ ท ล ฟ	- ฟ - -	ฟ ล - -	ฟ ม ร ทฺ	- - ม ร	- ร - -

ฆ้องวงเล็ก

ท - ด -	ร - ม -	ม - ม -	ฟ - ลำ -	ทำ ดำ – ทำ	- ล - ฟ	- ม - ด	ร - ม -
- ล – ท	- ด – ร	- ด – ร	- ม – ฟ	- - ลำ -	ฟ - ม -	ร - ท -	- ด – ร

- วงพิณเพียดเขมร

โกงวงธม

---ด	-ท--	มม--	ฟฟ-ซ	-ท-ด	-ท-ฟ	-ฟ--	มฟ-ร
---ล	-ซ-ม	---ฟ	---ซ	-ท-ด	-ท-ด	--มด	---ล

โรเนียดเอก

ฟซทด	ทซฟม	ดทดม	ฟซทซ	ฟซทด	ทมฟซ	มฟทด	มซฟม

โรเนียดทุ้ม

ฟซทด	ทซฟม	มดทม	ฟซทซ	-ฟซท	-มฟซ	-ดมฟ	มซฟม

โกงวงโตจ

ฟซทด	ทซฟม	ดทดม	ฟซทซ	ฟซทด	ทมฟซ	มฟทด	มซฟม

- วงพิณพาทย์ลาว

ฆ้องวงใหญ่

--ทด	ร-ดร	ม-รม	ฟ-มฟ	--ลท	-ล--	ฟฟ--	มม-ร
-ล--	-ท--	-ด--	-ร	--ลท	-ล-ด	---ท	---ล

นางนาดเอก

-ลทด	รทดร	มดรม	ฟรมฟ	ลฟลท	รทลฟ	รมลท	รฟมร

ทั้ง 3 วง จะเห็นถึงความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ของทำนองที่ไปในทิศทางเดียวกัน รวมถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักและทำนองแปรที่เป็นโน้ตเสียงเดียวกัน

การดำเนินทำนองเพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย และพิณพาทย์ลาว จะมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการใช้การดำเนินทำนองที่อยู่ในบันไดเสียง ซอล เป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง ส่วนวงพิณเพียดเขมร บันไดเสียง ซอล เป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียง เร เป็นบันไดเสียงรอง จะเห็นว่าในบันไดเสียงรองของทั้ง 3 วง คือบันไดเสียง เร เหมือนกัน ส่วนบันไดเสียงหลักจะแตกต่างกันแต่ 1 เสียง ซึ่งถ้านำโน้ตเพลงสาธุการของเขมรเทียบเคียงกับของไทย จะสามารถบรรเลงได้ในทางเพียงออบน

4.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบการดำเนินทำนอง

ลักษณะความสัมพันธ์ของรูปแบบการดำเนินทำนองของวงปี่พาทย์ไทย วงพิณเพียดเขมร และวงพิณพาทย์ลาว ที่เห็นชัดเจนคือ การดำเนินทำนองของผู้นำวง คือ ระนาดเอก โรเนียดเอก และนางนาดเอก ที่มีรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีความคล้ายคลึงกัน คือ มีรูปแบบการบรรเลงแบบกลอนสับ กลอนลูกโซ่ และกลอนย้อนตะเข็บเหมือนกัน เช่น

ระนาดเอก

กลอนสับ

มำรำดำซ	รซลท	ดำซดำมำ	รำดำทล

กลอนร้อยลูกโซ่

มรทฺร	ลฺทฺรม	ลซมซ	ลท-ล

กลอนย้อนตะเข็บ

รำมำรำดำ	ซดำทล	ดำทรำดำ	ทลซม

โรเนียดเอก

กลอนสับ

ซดทฟ	ซฟมด	มทมด	ทดมฟ

กลอนร้อยลูกโซ่

มฟซท	ดทซฟ	ซดทฟ	ซฟมด

กลอนย้อนตะเข็บ

ดมฟม	ทดมฟ	ลทลฟ	ลฟมด

นางนาดเอก

กลอนสับ

รลลซ	ซลลล	ดลซฟ	ดฟซล

กลอนร้อยลูกโซ่

ลทลฟ	มรทร	ลทลร	ฟรมฟ

กลอนย้อนตะเข็บ

ลทรม	ซมรท	ลทรม	ซทลซ

นอกจากนี้ ทำนองหลักที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่(ไทย) ฆ้องวงใหญ่ (ลาว) และโกงวงธม ยังมีรูปแบบการดำเนินทำนองที่ห้างๆ เรียบร้อย ทั้งนี้เพื่อให้ทำนองดังกล่าวนี้เป็นหลักของวง สำหรับให้เครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงนำไปแปรทำนองต่อ ดังนี้

ฆ้องวงใหญ่ (ไทย)

_ _ _ ฑ	_ ฉ _ _	ร ร _ _	ม ม _ ฟ	_ ล _ ท	_ ล _ _	ฟ ฟ _ _	ม ม _ ร
_ _ _ ฟ	_ ม _ ร	_ _ _ ม	_ _ _ ฟ	_ ฉ _ ฑ	_ ฉ _ ฟ	_ _ _ ม	_ _ _ ร

โกงวงธม

---ด	-ท--	มม--	ฟฟ-ซ	-ท-ด	-ท-ฟ	-ฟ--	มฟ-ร
---ล	-ซ-ม	---ฟ	---ซ	-ท-ด	-ท-ด	--มด	---ล

ฆ้องวงใหญ่ (ลาว)

--ทด	ร-ดร	ม-รม	ฟ-มฟ	--ลท	-ล--	ฟฟ--	มม-ร
-ล--	-ท--	-ด--	-ร	--ลท	-ล-ด	---ท	---ล

4.3 บทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงวงปี่พาทย์

รูปแบบวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ จะพบได้ใน 3 ประเทศ คือ ไทย ลาวและเขมร ลักษณะการเรียกชื่อจะผิดเพี้ยนกันเล็กน้อยตามภาษาของตน คือ ประเทศไทย เรียกวงปี่พาทย์ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า พิณเพียด และ ส.ป.ป.ลาว เรียกว่า พิณพาทย์ เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์ มีลักษณะเหมือนกัน บทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงในวงเหมือนกัน รวมทั้งโอกาสที่นำไปใช้ ก็มีลักษณะเหมือนกัน

ลักษณะเครื่องดนตรี และการจัดวงดนตรี ดังนี้

ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์
ที่มา: รุจี ศรีสมบัติ (ภาพนิ่ง)

ภาพที่ 2 วงพิณเพียด
ที่มา: เทพิกา รอดสการ (ภาพนิ่ง)

ภาพที่ 3 วงพิณพาทย์
ที่มา: เทพิกา รอดสการ (ภาพนิ่ง)

บทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรี

วงดนตรี / **บทบาท หน้าที่**	**วงปี่พาทย์ไทย**	**วงพิณเพียดเขมร**	**วงพิณพาทย์ลาว**
บทบาท ผู้นำวง หน้าที่ ดำเนินทำนองนำการบรรเลงเพลง	ระนาดเอก	โรเนียดเอก	นางนาดเอก
บทบาท หลักของวง หน้าที่ ดำเนินทำนองเป็นหลักของเพลง	ฆ้องวงใหญ่	โกงวงธม	นางนาดทุ้ม

<u>บทบาท</u> ผู้ตาม <u>หน้าที่</u> ดำเนินทำนองหยอกล้อ	ระนาดทุ้ม	โรเนียดธุง	ฆ้องวงใหญ่
<u>บทบาท</u> ผู้ช่วย <u>หน้าที่</u> ดำเนินทำนองเก็บ	ฆ้องวงเล็ก	โกงวงโตจ	ฆ้องวงเล็ก

4.4 สังเคราะห์ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

วัฒนาธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ ถือเป็นวัฒนธรรมร่วมกันของประเทศในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ละพื้นที่อาจมีความแตกต่างกันออกไปตามบริบทของตน แต่หัวใจหลักของการผสมวงเป็นเช่นเดียวกัน คือ เป็นการรวมวงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก เครื่องดนตรีในวงมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันออกไป เช่น ผู้นำวง ผู้ตาม ผู้เป็นหลักของวง หรือแม้กระทั้งเครื่องดนตรีที่สร้างสีสันให้กับวง ด้วยบาทบาทหน้าที่เหล่านี้ล้วนสร้างสรรค์สีสัน สุนทรียะให้กับวงดนตรี

การรวมวงดนตรีประเภทเครื่องตีของไทย ลาว เขมร หรือที่เรียกว่าวงปี่พาทย์ ถือว่ามีความใกล้เคียงกันมากที่สุดกว่าประเทศอื่นในภูมิภาคเดียวกัน ด้วยรูปลักษณะของวงดนตรี เครื่องดนตรี บทเพลง ระบบเสียง การดำเนินและการแปรทำนอง บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวง หรือแม้กระทั้งบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ในการนำไปใช้ เหมือนกันโดยทั้งสิ้น ทั้งนี้เป็นผลมาจากวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ถูกถ่ายเทวัฒนธรรมซึ่งกันมาโดยตลอด การบรรเลงวงปี่พาทย์ในอดีตถูกยึดเชื่อมโยงกับระบบราชสำนัก ดังนั้นการติดต่อกันระหว่างราชสำนักไทย เขมร และลาวค่อยข้างจะมีความสัมพันธ์กันใกล้ชิด ไม่ว่าจะเป็นการเชื่อมโยงทางเครือญาติ การยึดรวมอำนาจ การบรรณาการ ฯลฯ ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะถูกถ่ายทอดไปมาระหว่างกันตลอดเวลา เนื่องด้วยวงปี่พาทย์ถือเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมของชาติตน และต่างก็พัฒนารูปแบบการบรรเลง และอื่นๆ ให้เป็นเอกลักษณ์ของตน

เมื่อเปรียบเทียบรูปแบบการแปรทำนองของวงปี่พาทย์ทั้ง 3 วง คือวงปี่พาทย์ วงพิณเพียด และวงพิณพาทย์ รูปแบบการการแปรทำนองของเครื่องดนตรีวงพิณเพียด กับวงพิณพาทย์มีความใกล้เคียงกันมากที่สุด ดังจะเห็นได้จากการแปรทำนองของนางนาดเอก กับโรเนียดเอก ซึ่งมีการดำเนินทำนองใน 3 ลักษณะ คือกลอนสับ กลอนร้อยลูกโซ่ และกลอนย้อนตะเข็บ โดยทั้ง 3 กลอน พบว่า กลอนสับมีการถูกนำมาใช้ในการแปรทำนองของนางนาดเอก และโรนาดเอกมากที่สุด ซึ่งต่างกับการแปรทำนองของระนาดเอกของไทย ที่พบว่ามีการแปรทางเป็นกลอนไต่ลวดมากที่สุด จากการสัมภาษณ์นักดนตรีในวงปี่พาทย์ของลาว พบว่า ราชสำนักลาวได้เชิญครูปี่พาทย์มาจากเขมร เพื่อมาถ่ายทอดการบรรเลงให้นักดนตรีของราชสำนักลาว ทั้งนี้เนื่องมากจากปัญหาทางการเมืองของลาว ที่ส่งผลกระทบให้วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีของลาวเกือบสูญหายไป ดังจะเห็นได้จากเพลงสาธุการในการบรรเลงวงพิณพาทย์ของลาวนั้น ตัวกระบวนเพลงขาดหายไป ไม่เท่ากับของไทยกับของเขมร

สำหรับในตัวบทเพลงอื่นๆ ที่ถูกนำมาใช้ พบว่า วงพิณพาทย์ลาว ใช้บทเพลงที่นำมาบรรเลงคล้ายกับของไทยมากที่สุด จากข้อมูลการสัมภาษณ์นักดนตรีชาวลาว พบข้อมูลที่กล่าวถึงในอดีต นัก

ดนตรีชาวลาวเคยไปเรียนดนตรีในคุ้มเจ้าเมืองอุบลราชธานี ดังนั้นสันนิษฐานได้ว่า เพลงลาวกับเพลงไทยได้ถูกถ่ายทอดซึ่งกันและกันจนกลายเป็นวัฒนธรรมร่วมไปโดยปริยาย

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลการวิจัย นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล พบว่า การแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ วงพิณเพียด และวงพิณพาทย์ มีความคล้ายคลึงกัน ถือเป็นวัฒนธรรมร่วมอย่างแท้จริง

อภิปรายผลการวิจัย (Research Discussion)

1. รูปแบบการแปรทำนองของวงปี่พาทย์ วงพิณเพียด และวงพิณพาทย์ มีความคล้ายคลึงกัน เห็นได้ชัดจากการแปรทำนองของระนาดเอก โรเนียดเอก และนางนาดเอก ที่มีการใช้รูปแบบของการแปรทำนองแบบกลอนสับ กลอนย้อนตะเข็บ และกลอนร้อยลูกโซ่ เหมือนกัน สอดคล้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่พบว่ามีการถ่ายโยงวัฒนธรรมซึ่งกันผ่านการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ดนตรี เช่น การที่ราชสำนักลาวได้จ้างครูปี่พาทย์มาจากเขมร หรือจากที่นักดนตรีลาวไปเรียนดนตรีที่อุบลราชธานี เป็นต้น นอกจากนี้ ลักษณะการแปรทำนองยังขึ้นอยู่กับระบบเสียงที่ใช้ระบบเดียวกัน คือ ระบบเสียงแบบ 5 เสียง (pentatonic scale) จากเสียงทั้งหมด 7 เสียง รวมถึงลูกตก และการดำเนินทำนองหลัก ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะเป็นกรอบในการนำไปใช้แปรทำนองสำหรับเครื่องดนตรีอื่นๆ

รูปแบบของโครงสร้างการบรรเลงเพลงสาธุการเป็นโครงสร้างเดียวกัน เป็นเพลงเป็น 2 ช่วง คือท่อนแรก และท่อนหลัง โดยมีรูปแบบการบรรเลงแบบ ABAC คือ การบรรเลงท่อน A ก่อน ตามด้วยท่อน B และย้อนกลับมาบรรเลงท่อน A อีกครั้ง และจบด้วยท่อน C ถึงแม้ว่าการศึกษาและรวบรวมเพลงสาธุการของวงพิณพาทย์ลาวในเพลงสาธุการจะไม่สมบูรณ์ เนื่องจากเพลงบางส่วนได้สูญหายไป แต่จากการสัมภาษณ์นักดนตรี พบว่า ในอดีตมีการบรรเลงเพลงสาธุการได้ครบถ้วนสมบูรณ์ แต่เนื่องจากวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ขาดช่วงไป จึงทำให้เพลงสูญหาย

2. นอกจากความสัมพันธ์ในนามของประเทศที่อยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ของประเทศไทย ลาว และเขมรแล้ว ยังพบว่ามีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมร่วมกันอีกไม่น้อย เช่น ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ หรือแม้กระทั่งศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ดนตรีถือเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่สะท้อนความสัมพันธ์กันไดอย่างเด่นชัด โดยจะเห็นว่าทั้ง 3 ประเทศ มีลักษณะการรวมวงดนตรีประเภทหนึ่งที่เหมือนกัน คือ วัฒนธรรมปี่พาทย์ ซึ่งไทยเรียกว่า ปี่พาทย์ เขมรเรียกว่าพิณเพียด และลาวเรียกว่า พิณพาทย์ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของระบบเสียง สีสันของเสียง จังหวะทำนอง รูปแบบการดำเนินทำนองหรือแม้กระทั่งบทบาท หน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงวงปี่พาทย์ มีความคล้ายคลึงกันทั้งสิ้น ทั้งหมดนี้ สะท้อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของผู้คน วิธีคิด คติ ความเชื่อ และอื่นๆ ที่ถูกหล่อหลอม ส่งผ่าน แลกเปลี่ยนซึ่งกันมาแต่ครั้งอดีต ผ่านรูปแบบการแลกเปลี่ยนที่แตกต่างกันออกไป วัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์จึงเป็นหนึ่งในเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นถึงมารดกทางวัฒนธรรมร่วมกันของไทย ลาวและเขมร ได้อย่างชัดเจน

เอกสารอ้างอิง (References)

จิรกานต์ สิริกวินกอบกุล. (2561). *ประวัติดนตรีไทย*. สืบค้น 2 เมษายน, จาก https://pirun.ku.ac.th/b521110058/Templates/prawat.html

เฉลิมพล อะทาโส. (2557). *การศึกษาวงพิณพาทย์เมืองจำปาศักดิ์ สปป.ลาว*: กรณีศึกษาบ้านพระพีน. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2551). *ดนตรีโลก ชุดที่ 2 พม่า ไทย ลาว กัมพูชา เวียดนาม*. อาศรมสังคีต. นนทบุรี

อรทัย เวียงแก้ว. (2557). *ดนตรีปะกอบพิธีแต่งงาน: กรณีศึกษา วงมนตรีปะทัวร์ขึงวิเจดเซิลเลอปะอำเภอกรงแคมมะระภูเมิน จังหวัดเกาะกง ประเทศกัมพูชา*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. มานุษยดุริยางควิทยา. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.