การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรี
Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province

นายพิสุทธิ์ การบุญ
Mr.Phisut Kanboon

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจาก
กองทุนวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
ประจำปีงบประมาณ 2554

การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวด จังหวัดจันทบุรี

Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province

นายพิสุทธิ์ การบุญ

Mr.Phisut Kanboon

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจาก

กองทุนวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

ประจำปีงบประมาณ 2554

ประกาศคุณูปการ

รายงานการวิจัยฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีเนื่องจากได้รับความกรุณา และความช่วยเหลือให้คำแนะนำเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณท่านอธิการบดี ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยและพัฒนา คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ กองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี และผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสาน ธัญญะชาติ ที่ให้การสนับสนุนในการทำวิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และขอขอบคุณทุกคณะรำสวดที่อนุญาตให้ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล

ประโยชน์ และคุณค่า อันเนื่องมาจากรายงานการวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบบูชาคุณแด่บิดามารดา และครูอาจารย์ผู้มีพระคุณทุกท่าน

พิสุทธิ์ การบุญ

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

ชื่อเรื่อง : การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวด จังหวัดจันทบุรี

ผู้วิจัย : พิสุทธิ์ การบุญ

หน่วยงาน : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

ปีงบประมาณ : 2554

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวด จังหวัดจันทบุรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับการใช้หลักการทางด้านมนุษยดุริยางควิทยา โดยมีวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวด และ 2) วิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ พบว่า จังหวัดจันทบุรีมีคณะรำสวดที่เป็นที่นิยมในปัจจุบันจำนวน 8 คณะ คือ คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะสมหวัง คณะวิชัย คณะมงคล คณะมานะ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ ซึ่งมีอายุในการก่อตั้งคณะรำสวดแตกต่างกัน ตั้งแต่ 7 - 30 ปีขึ้นไป การก่อตั้งเป็นคณะรำสวดเกิดจากความสนใจ และประสบการณ์จากการเรียนรู้ด้วยวิธีครูพักลักจำจนเกิดความชำนาญ ปัจจุบันในแต่ละคณะคิดค่าใช้จ่ายตั้งแต่ 4,500 - 7,000 บาทต่อคืน ขึ้นอยู่กับระยะทางในการเดินทาง

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ ในจังหวัดจันทบุรี จำนวน 8 คณะ พบว่า มีการใช้บันไดเสียง 5 - 6 เสียง โดยมีช่วงเสียงเป็นขั้นคู่เสียงธรรมดาในระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค และขั้นคู่เสียงผสมในระยะขั้นคู่ $M9^{th}$ หรือ $M2^{nd}$ และในระยะขั้นคู่ $M11^{st}$ หรือ $P4^{th}$ ซึ่งทุกคณะมีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ผสมกับการซ้ำโน้ต (P1st) เสียงเดียวกัน และแบบข้ามขั้นในระยะขั้นคู่ลักษณะต่าง ๆ ซึ่งประโยคในแต่ละบทเพลงจะใช้การซ้ำทวน ซีเควนซ์ และอาเปโจ โดยประโยคสุดท้ายของบทเพลงจบด้วยโน้ตโทนิก และมีรูปแบบในการประพันธ์ในรูปแบบรอนโด และรูปแบบธีมและแวริเอชั่น

คำสำคัญ : รำสวด บทไหว้ครู จันทบุรี

Title: Teacher Salutation Analysis in Chanthaburi Province

Researcher: Phisut Kanboon

Working unit: Faculty of Humanities and Social Sciences, Rambhai Barni Rajabhat University

Fiscal Year 2011

ABSTRACT

Analysis of teacher salutation (Wai Khru) analysis, Chanthaburi Province was qualitative research, together with using the principles of humanites and musical instrument study; the objectives of the research were: 1) study about the back ground and lyrics for paying homage to teachers of dancing-praying group and 2) analyze the melody for paying homage to teachers by dancing-praying of several groups, it found that in Chanthaburi Province there are eight dancing-praying groups that are popular; Pa Kua Group, Pu Yai Pan Group, Som Wang Group, Wichai Group, Mongkhol Group, Mana Group, Bang-on Group and Jae Yoh Group, having different period of dancing praying group setting up from 7 - 30 years or more. Establishing into dancing-prying groups occurring from interest and experience from learning by method of studying from teachers until there was expertise presently, in each group; the expense is from 4,500 - 7,000 Baht per night, depending on traveling distance.

Study and analysis of melody for paying homage to teachers by dancing-praying by eight groups in Chanthaburi Province, found that there is using of 5 - 6 tones. There are simple interval of 8 Perfects and compound interval of M9th or M2nd and Pair of M11th or P4th. Every group has melody movement by conjunct motion with repeating of note (P1st) in the same sound and disjunct motion in several types of interval. Sentence in each lyric will use repeating, sequence and Apeggjo. The last sentence of lyric ends with tonic note and there is composition form in Rondo and theme and variation.

Keywords: Teacher Salutation, Chanthaburi Province.

สารบัญ

หน้า

ประกาศคุณูปการ ก

บทคัดย่อภาษาไทย ข

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ค

สารบัญ ง

บทที่ 1 บทนำ.. **1**

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย.. 2

ความสำคัญของการวิจัย................. 2

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ... 2

ขอบเขตของการวิจัย... 2

กรอบแนวคิดในการวิจัย.. 3

นิยามศัพท์เฉพาะ... 3

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.. **4**

หลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา... 4

องค์ประกอบทางดนตรีพื้นบ้าน... 10

การแสดงรำสวด... 18

การวิเคราะห์คุณค่าของบทเพลง... 21

สุนทรียภาพทางดนตรี... 24

ทฤษฎีดนตรีสากล.. 28

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย.. **37**

แหล่งที่มาของข้อมูล.. 37

ขั้นศึกษาข้อมูล.. 38

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล... 38

การนำเสนอผลการวิจัย.. 39

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวด	**40**
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป๋าเกื้อ	40
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน	42
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง	44
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย	46
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคล	48
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมานะ	49
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอร	51
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ	52
บทที่ 5 การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด	**55**
บันไดเสียง	55
ช่วงเสียง	60
การเคลื่อนที่ของทำนอง	64
ประโยคเพลง	77
รูปแบบ	95
6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	**124**
สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์	124
อภิปรายผล	130
ข้อเสนอแนะ	131
บรรณานุกรม	**133**
บุคลานุกรม	**136**
ภาคผนวก	**138**
ประวัติย่อผู้วิจัย	**168**

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงรำสวดเป็นการแสดงพื้นบ้านที่นิยมแสดงในเขตภาคตะวันออกของประเทศไทย โดยเฉพาะจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด ซึ่งเป็นประเพณีที่จัดเพื่อทดแทนพระคุณ และเป็นการเชิดชูเกียรติยศของผู้ตาย ถือว่าเป็นการทำกุศลอันยิ่งใหญ่ที่ลูกหลานอุทิศให้แก่ผู้ตาย ซึ่งในสมัยก่อนจะนิมนต์พระภิกษุสงฆ์มาสวดพระอภิธรรม และเมื่อสวดพระอภิธรรมเรียบร้อยแล้วในสมัยก่อนพระภิกษุสงฆ์จะสวดพระมาลัยต่อเพื่อเป็นเพื่อนศพและเจ้าภาพ อีกทั้งคนในสมัยนั้นจะนิยมฟังเพราะว่ามีลีลาจังหวะการสวดที่มีท่วงทำนองสนุกสนานเพลิดเพลิน ต่อมานิยมใช้ฆราวาสสวดแทน ยิ่งทำให้เพิ่มความตลกคึกคะนอง ภายหลังคนในภาคตะวันออกมีการปรับเปลี่ยนให้เป็นรำสวดเพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมตามท้องถิ่น

ขั้นตอนการแสดงรำสวดเริ่มจากบท “ตั้ง นะโม สามจบ” เพื่อเป็นการสรรเสริญคุณพระรัตนตรัย และต่อด้วยการ “ไหว้ครู” คือ ไหว้ครูอาจารย์ และสิ่งที่เคารพนับถือ ต่อจากนั้นจึงสวดบท “ในกาล” ซึ่งเป็นบทเริ่มเนื้อเรื่องในหนังสือพระมาลัยที่เรียกบท “ในกาล” เพราะว่าคำขึ้นต้นของการสวดตอนนี้ขึ้นว่า “ในกาลอันลับล้น...” เนื้อหาของบทนี้เป็นการเล่าประวัติของพระมาลัยเกี่ยวกับการโปรดสัตว์ในสวรรค์ และในนรก โดยใช้ผู้ชายเป็นต้นเสียง เมื่อจบบทในกาลแล้วก็จะขึ้นบท “ลำนอก” หรือเรียกว่า “เบ็ดเตล็ด” เนื้อเรื่องที่นำมาร้องมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับวรรณคดีต่าง ๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน สังข์ทอง พระอภัยมณี อิเหนา จันทโครพ ฯลฯ การแทรก “ลำนอก” เข้ามาก็เพื่อเปลี่ยนบรรยากาศให้สนุกสนาน ในบทลำนอกนี้อาจจะใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ เช่น ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงบ้านนาก็ได้ แต่ส่วนมากนิยมลำตัด “ลำนอก” เพิ่งจะมีขึ้นในภายหลัง เพื่อให้การแสดงรำสวดสนุกสนานยิ่งขึ้น และในการแสดงลำดับสุดท้ายก่อนสว่างของวันใหม่ ผู้แสดงรำสวดจะนำพระอภิธรรมมาเปิดเพื่อสวดบท “เปรตสั่ง” ซึ่งเป็นบทที่พระมาลัยกลับมาจากนรกเพื่อมาโปรดสัตว์โลกให้เร่งทำความดีละเว้นความชั่ว หลังจากนั้นจะร้องบทลาเจ้าภาพ เพื่อเป็นการร้องขอบคุณเจ้าภาพ และผู้มีอุปการคุณทุก ๆ ท่าน ที่มาชมการแสดงตลอดทั้งค่ำคืนจนจบการแสดง

ในสมัยก่อนการแสดงรำสวดมีปัญหามากในการฝึกซ้อม และฝึกหัดเป็นอันมาก เพราะมีความเชื่อว่าหากฝึกหัด หรือซ้อมรำสวดภายในบ้านจะเป็นเสนียดจัญไรแก่บ้าน ดังนั้นผู้ฝึกหัดจึงต้องหาสถานที่นอกบ้าน เช่น ขนำกลางทุ่งนา ชายป่าช้า ในวัด หรือในโรงนา แต่สำหรับในปัจจุบันความเชื่อเช่นนี้หมดไป

จากลำดับขั้นตอนของการแสดงรำสวด คณะผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญ ของขั้นตอนการแสดงบทไหว้ครูซึ่งเป็นภูมิปัญญาของแต่ละคณะที่พรรณนาถึงการเคารพครูบาอาจารย์ก่อนมีการแสดง ในปัจจุบันคณะรำสวดที่ยังคงรับการแสดงในจังหวัดจันทบุรียังคงหลงเหลือน้อยมาก รวมถึงนักแสดงส่วนมากเป็นผู้สูงวัย และเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรนำบทไหว้ครูรำสวดของแต่ละคณะมาวิเคราะห์เปรียบเทียบความแตกต่างกัน เพื่อที่จะเป็นแนวทางสำหรับเยาวชนรุ่นหลังจะได้นำไปศึกษา และพัฒนาบทเพลง และวรรณกรรมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวดคณะต่าง ๆ ในจังหวัดจันทบุรี
2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดต่าง ๆ ในจังหวัดจันทบุรี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบความเป็นมาของคณะรำสวดของจังหวัดจันทบุรี เพื่อให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้นำข้อมูลไปศึกษาต่อยอด
2. นำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาไปบูรณาการกับการเรียนการสอน
3. นำความรู้ไปปรับปรุงหลักสูตรในระดับต่าง ๆ
4. มีทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดในรูปโน้ตสากล สำหรับผู้ที่สนใจได้ศึกษาต่อไป
5. สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อการอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้านของจังหวัดจันทบุรีมิให้สูญหายไป

ขอบเขตของการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นในการสำรวจพื้นที่ทำการศึกษาในจังหวัดจันทบุรี จำนวน 10 อำเภอ พบว่ายังมีคณะรำสวดที่ยังรับการแสดงรำสวดในปัจจุบันอยู่เพียง 4 อำเภอ ซึ่งนักแสดงส่วนใหญ่จะเป็นเครือข่ายกัน ดังนั้น ในการวิจัยการศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรีในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกคณะรำสวดใน 4 อำเภอ คือ อำเภอเมือง อำเภอท่าใหม่ อำเภอมะขาม และอำเภอนายายอาม โดยในแต่ละอำเภอมีคณะรำสวดที่สำคัญ ดังนี้

1. อำเภอเมือง ได้แก่ คณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพน
2. อำเภอมะขาม ได้แก่ คณะสมหวัง และคณะวิชัย
3. อำเภอท่าใหม่ ได้แก่ คณะมงคล และคณะมานะ
4. อำเภอนายายอาม ได้แก่ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ตัวแปรอิสระ		ตัวแปรตาม
คณะรำสวด - อ.เมือง - อ.มะขาม - อ.ท่าใหม่ - อ.นายายอาม	→	**บทไหว้ครูรำสวด** - ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง - ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวด - การวิเคราะห์ทำนองบทไหว้ครูรำสวด

นิยามศัพท์เฉพาะ

จากการศึกษาของผู้วิจัย ได้กำหนดศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสื่อความเข้าใจในความหมายของคำศัพท์ตรงกัน จึงขอกำหนดขอบเขตของความหมายต่าง ๆ ดังนี้

1. บทร้องไหว้ครู หมายถึง บทร้องรำสวดที่ใช้ร้องเพื่อแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ทางด้านศาสนา และศิลปะก่อนทำการแสดง

2. รำสวด หมายถึง เพลงพื้นบ้านที่ใช้แสดงหลังมีพิธีสวดพระอภิธรรม โดยฆราวาสเป็นผู้แสดง โดยใช้บทสวดในพระมาลัยแสดงร้องรำบทเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ ประกอบ นิยมแสดงในจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด

3. ทำนอง หมายถึง ความต่อเนื่องของโน้ตดนตรีที่นำมาเรียงร้อยอย่างเหมาะสม โดยใช้เสียงสูง เสียงต่ำ เสียงยาว เสียงสั้น บรรเลงหรือขับร้องติดต่อกัน โดยมีจังหวะควบคุม

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวด จังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการทำวิจัยดังหัวข้อต่อไปนี้

1. หลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา
2. องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน
3. การแสดงรำสวด
4. การวิเคราะห์คุณค่าของบทเพลง
5. สุนทรียภาพทางดนตรี
6. ทฤษฎีดนตรีสากล

1. หลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา

Ethnomusicology จัดเป็นสาขาหนึ่งของดนตรีที่มีขอบข่ายการศึกษาที่กว้าง มีชื่อเรียกในภาษาไทยได้หลายชื่อ เช่น มานุษยดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาการดนตรี มานุษยดุริยางควิทยา มานุษยสังคีตวิทยา และดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เป็นต้น มานุษยดุริยางควิทยา แยกตัวออกมาจากสาขาวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ซึ่งเน้นศึกษาด้านบริบททางวัฒนธรรมและมานุษยวิทยาของดนตรี (Anthropology of Music) คำว่า Ethnomusicology ถูกบัญญัติขึ้นในปี ค.ศ.1950 โดยชาวเนเธอร์แลนด์ ชื่อ Jaap Kunst (คุนสท์) ซึ่งนำมาใช้แทนคำว่า ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Music)

มานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรีพื้นเมือง ศิลปะดนตรีตะวันออก และดนตรีร่วมสมัยในวิธีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยมีประเด็นในการศึกษา รากฐานการก่อเกิดดนตรี การพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี สัญลักษณ์และลักษณะดนตรี เรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีโดยรอบ บทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อสังคม โครงสร้างของดนตรี วิถีการดำรงอยู่ของดนตรี และดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำ รวมถึงศิลปะดนตรีประจำท้องถิ่น หรือดนตรีพื้นเมือง (Folk Song) ของตะวันตกด้วย ซึ่งการเก็บรวมรวมดนตรีพื้นเมืองได้รับการเผยแพร่ในหลายประเทศจากการบันทึกเสียง โดยมีข้อมูลต่าง ๆ เช่น ชื่อผู้ประพันธ์ สถานที่จัดแสดง และวันที่ทำการบันทึก เป็นต้น

การศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาต้องสามารถอธิบายถึงดนตรีที่ทำการศึกษาได้ โดยต้องพยายามหาลักษณะพิเศษของสิ่งที่ศึกษาหรือลักษณะเฉพาะของดนตรี แล้วนำมาเปรียบเทียบกับการศึกษาของผู้อื่นที่เกี่ยวข้อง เช่น การศึกษาเพลงร้อง ควรศึกษาในเรื่องของขอบเขตของเสียง

โครงสร้างและส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น จังหวะ ทำนอง บันไดเสียง และรูปแบบการร้อง เป็นต้น นอกจากนี้ควรศึกษาให้ครอบคลุมถึงในแง่ของประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมทางสังคมด้วยเนื่องจากเป็นบ่อเกิดของดนตรีนั้น ๆ ที่ทำให้ดนตรียังดำรงอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมที่ใช้การถ่ายทอดด้วยปากเปล่า ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

การรวบรวมข้อมูลทางด้านพฤติกรรมของมนุษย์ สามารถนำมาใช้อธิบายสาเหตุของการเล่นดนตรีแต่ละประเภทได้ว่ามีวัตถุประสงค์ของการเล่นเพื่ออะไร และมีวิธีการเล่นอย่างไร ซึ่งการวิเคราะห์บทบาทของดนตรีกับพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น ต้องลงพื้นที่ในภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูล และทำการบันเสียง เพื่อนำมาจดบันทึก วิเคราะห์ และเก็บเป็นหลักฐาน อย่างไรก็ตามการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน ซึ่งในแต่ละชนชาติจะมีกระบวนการคิดค้น สืบทอด ดำรงอยู่ มีบทบาทและความสำคัญแตกต่างกันไป

การเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยตนเอง ถือเป็นสิ่งสำคัญของระเบียบวิธีวิจัย การลงพื้นที่ศึกษาจริงเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความเข้าใจดีกว่าการศึกษาข้อมูลจากแหล่งที่มีผู้ศึกษาไว้แล้ว เช่น เอกสารหรือตำรา ซึ่งเหมาะกับการใช้เป็นส่วนประกอบหนึ่งในการศึกษาเท่านั้น การเก็บข้อมูลภาคสนามสามารถทำได้ทั้งการสัมภาษณ์ การบันทึกเทป และการถ่ายภาพ เพื่อใช้เป็นหลักฐานสำหรับการวิเคราะห์ทางดนตรี ซึ่งมีแนวทางในการวิเคราะห์ได้ 2 แบบ คือ

1. การศึกษาโครงสร้างโดยสังเขปของดนตรีชนิดนั้น ๆ
2. การศึกษาโดยลงลึกในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งสามารถรวบรวมเป็นทฤษฎีดนตรีโดยเฉพาะของชนชาตินั้น ๆ ได้เลย และการศึกษาในลักษณะนี้จะทำให้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของพื้นที่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีที่สอดคล้องกับสภาพสังคม วัฒนธรรม สิ่งที่ยังคงอยู่ สิ่งที่กำลังพัฒนา และที่กำลังหมดไป รวมทั้งรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ ได้ (สิชฌน์เศก ย่านเดิม, 2547)

มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความรู้สึกสร้างสรรค์ทางดนตรี อารมณ์สะเทือนใจผสมผสานกับจินตนาการของมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติ และชีวิตได้ก่อให้เกิดภาษาแห่งเสียงดนตรีขึ้น ซึ่งเป็นภาษาสากลอันยิ่งใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในสังคมมนุษยชาติมนุษยชาติทุกเผ่าพันธุ์ไม่ว่าจะเป็นชนเผ่าที่ล้าหลัง หรือชนเผ่าที่มีอารยธรรมทั้งที่ศูนย์ชาติพันธุ์หรือยังสืบทอดในปัจจุบัน ต่างก็มีวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะองค์ประกอบทางสังคมวัฒนธรรมของตน และพัฒนาการทางดนตรีของชนเผ่าต่างๆ จะสัมพันธ์กับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนเผ่าเหล่านั้นด้วย (สุกัญญา สุจฉายา, 2525 : 1)

ดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ส่วนมากไม่ใช่ดนตรีศิลป์ (Art Music) ซึ่งเป็นดนตรีที่ประพันธ์ในฐานะงานศิลปะที่แสดงความสุนทรีย์หรือความสวยงามของลีลาการประพันธ์เป็นหลัก แต่ประพันธ์ขึ้นเพื่อขึ้นเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของสังคม ซึ่งดนตรีได้ถูกกำหนดบทบาทและหน้าที่ของดนตรีหรือบทเพลงจึงถือเป็นประเด็นสำคัญของงานทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

โดยทั่วไปดนตรีของกลุ่มชนต่าง ๆ มักมีการกำหนดบทบาทและหน้าที่เอาไว้มากมาย เช่น ดนตรีประกอบพิธีกรรม (Ritual Music) ซึ่งแตกต่างกันไปตามแต่ละกลุ่มขน ทั้งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับลัทธิความเชื่อ หรือพิธีกรรมทางศาสนา หรือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ดนตรีมีส่วนสำคัญของการประกอบพิธีกรรม ซึ่งได้ถูกกำหนดบทบาทไว้อย่างชัดเจน เช่น พิธีกรรมการไหว้ครูดนตรีไทย การประโคมดนตรีระหว่างการสวดมนต์ของพระสงฆ์ในศาสนาพุทธนิกายมหายาน ซึ่งมีความเชื่อว่าเสียงดนตรีจะเป็นสื่อนำพาไปยังสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เบื้องบนได้

องค์ประกอบทางดนตรี หมายถึง สาระสำคัญทางดนตรีหรือที่เรียกกันว่าเนื้อดนตรี ซึ่งดนตรีในทุกประเภทและในทุกวัฒนธรรมจะมีองค์ประกอบทางดนตรีปรากฏให้เห็นโดยมีรายละเอียดแตกต่างกันดังนี้

1. กลุ่มเสียง (Toneset & Mode) ในที่นี้ Toneset หมายถึง กลุ่มของเสียงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง อาจจะมี 7 เสียง หรือ 8 เสียง หรืออาจจะมีเพียง 3 หรือ 4 เสียงเท่านั้น

การใช้กลุ่มเสียงมีความแตกต่างกันตามแต่ละวัฒนธรรม หรือแม้แต่ในวัฒนธรรมเดียวกันการใช้กลุ่มเสียงยังมีความแตกต่างกันตามแต่ละประเภทของดนตรี เช่น กลุ่มเสียงที่พบมากในดนตรีของกลุ่มภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และดนตรีในวัฒนธรรมเอเชียตะวันออก คือ กลุ่มเสียง 5 เสียง (Pentatonic) ซึ่งมีความแตกต่างกันไปของระดับเสียง ขั้นคู่เสียง หรือระยะห่างของเสียงขึ้นอยู่กับแต่ละละประเภทของดนตรีหรือบทเพลง

2. บันไดเสียง (Scales) เป็นการกำหนดและจัดเรียงลำดับเสียงของเสียงที่ใช้บรรเลงดนตรีทั้งในทิศทางขึ้น และทิศทางลง ในบางวัฒนธรรมดนตรีบันไดสียงอาจมีความเรียบง่ายมีเพียงไม่กี่เสียง แต่ในบางวัฒนธรรมบันไดเสียงอาจมีความซับซ้อน กล่าวคือ อาจมีความแตกต่างของเสียงหรือลำดับขั้นของเสียงในบันไดเสียงระหว่างทิศทางขึ้น และทิศทางลง หรือในบางวัฒนธรรมบันไดเสียงอาจเกิดจากการกระจายของกลุ่มเสียงหลักหรือตระกูลกลุ่มเสียง กล่าวคือ กลุ่มเสียงหลักเพียงกลุ่มหนึ่งสามารถจัดเรียงเป็นบันไดเสียงได้หลายบันไดเสียง ตัวอย่างเช่นกลุ่มเสียงของดนตรีอาหรับที่เรียกว่ามาคาม (Maqam) ในภาษาอารบิก หรือกลุ่มเสียงทำนองที่เรียกว่าดัสกาห์ (Dastgah) ในดนตรีเปอร์เซีย หรือกลุ่มเสียงหลักในดนตรีอินเดียที่เรียกว่าธาตุ (Thaat) ซึ่งสามารถจัดเรียงเป็นบันไดเสียง (Raga) ได้มากมายเป็นต้น

3. ความสำคัญและหน้าที่ของเสียง ดนตรีในหลายวัฒนธรรมอาจมีการจัดลำดับความสำคัญหรือหน้าที่ของเสียง เช่น ดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตกส่วนใหญ่ได้ให้ความสำคัญกับเสียงที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียง ซึ่งสามารถชี้นำหรือบ่งบอกถึงบันไดเสียงของบทเพลงได้ แต่ดนตรีในอีกหลายวัฒนธรรมได้มีการเรียงลำดับความสำคัญของเสียงและหน้าที่ที่แตกต่างกัน

วัฒนธรรมดนตรีตะวันออกส่วนมากเป็นระบบดนตรีที่มีลำดับชั้น (Hierarchical Music) ซึ่งได้มีการจัดลำดับความสำคัญ และหน้าที่ของเสียงในกลุ่มเสียงเอาไว้ โดยในการบรรเลง

ดนตรีตามบทเพลงจะมีเสียงที่สำคัญที่สุด ซึ่งเป็นเสียงที่ปรากฏบ่อยที่สุดในการบรรเลงดนตรี ซึ่งอาจไม่ใช่เสียงที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงหรือกลุ่มเสียง แต่อาจเป็นเสียงใดก็ได้ที่ถูกกำหนดเอาไว้ ซึ่งดนตรีในหลายวัฒนธรรมได้มีการกำหนดเสียงสำคัญที่สุด ซึ่งไม่ใช่เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง เช่น วัฒนธรรมดนตรีอาหรับ เปอร์เซีย หรือวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย นอกนั้นจะมีเสียงรองลงมาตามลำดับ

4. ทำนอง (Melody) หมายถึงการจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างกันของระดับเสียงและความยาวของเสียง ทำนองอาจมาจากวลีสั้น ๆ หลายวลีประกอบกันเป็นทำนอง หรือทำนองของการขับร้องอาจพัฒนามาจากการยกระดับเสียงของการพูดหรือภาษาของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาที่มีระดับเสียง (Tonal Languages)

โดยทั่วไปดนตรีในทุกวัฒนธรรมล้วนมีทำนองด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งลักษณะแตกต่างกันไปตามแต่วัฒนธรรม ทำนองจะมีความแตกต่างกันอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของดนตรี กล่าวคือ ถ้าหากดนตรีถูกประพันธ์ขึ้นในฐานะเป็นผลงานทางศิลปะอย่างหนึ่ง ท่วงทำนองจะแสดงให้เห็นถึงลีลาการประพันธ์ที่ซับซ้อน และแสดงความสามารถของผู้ประพันธ์อย่างเต็มที่ ดังนั้นในการศึกษาวิเคราะห์ทำนอง จึงประกอบไปด้วยรายละเอียดมากมาย แต่สำหรับดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชนชาติพันธุ์ต่าง ๆ หรือดนตรีอีกหลายประเภทมักทำนองเรียบง่ายต่อการจดจำ และมีความแตกต่างของระดับเสียงไม่มากนัก ตัวอย่างเช่น ทำนองสวดของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมของกลุ่มชน ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกันอย่างต่อเนื่อง อาจมีการเปลี่ยนระดับเสียงบ้างเล็กน้อย ทั้งนี้เนื่องจากต้องการสร้างบรรยากาศความศักดิ์สิทธิ์หรือโน้มน้าวจิตใจของผู้ฟังให้มีสมาธิต่อการประกอบพิธีกรรม การดำเนินทำนองจึงไม่มีความซับซ้อน

ดังนั้นการศึกษาวิเคราะห์ทำนองจึงต้องพิจารณาถึงที่มาของทำนองตามประเด็นสำคัญทางวัฒนธรรม ซึ่งจะส่งผลอย่างมากต่อทำนองดนตรีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม การศึกษาวิเคราะห์ทำนองของดนตรีต่างๆ ในภาพรวม มีหัวข้อสำคัญที่สามารถทำความเข้าใจร่วมกันได้ในประเด็นดังต่อไปนี้

4.1 รูปลักษณ์ของทำนอง (Melodic Texture) หมายถึง โครงร่างของทำนอง ซึ่งเป็นประเด็นที่สามารถอธิบายได้ในดนตรีทุกประเภท ทุกวัฒนธรรม รูปลักษณ์ของทำนองที่ปรากฏมีหลายรูปแบบ ได้แก่

4.1.1 รูปลักษณ์ทำนองเดียว (Monophonic Texture) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองหลักเพียงแนวทำนองเดียว ถึงแม้ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีหลายชิ้น แต่ก็ล้วนบรรเลงในท่วงทำนองเดียวกันทั้งหมด

4.1.2 รูปลักษณ์สองทำนอง (Homophonic Texture) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองประสานเสียงแนวทำนองหลัก ซึ่งอาจเป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีสอง

ชนิดหรือมากกว่า ในท่วงทำนองที่แตกต่างกันสองทำนอง หรืออาจเป็นการขับร้องหรือขับร้องประกอบกับดนตรี

4.1.3 รูปลักษณะหลายทำนอง (Polyphonic Texture) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองหลักมากกว่าสามแนวทำนองขึ้นไป

4.2 มิติของทำนอง (Melodic Dimension) ประกอบด้วย 2 ส่วนสำคัญ คือ ความยาวของทำนอง และช่วงกว้างของทำนอง

4.2.1 ความยาวของทำนอง (Melodic Length) หมายถึง ทำนองมีความสั้นยาว แตกต่างกัน บางครั้งทำนองอาจเป็นเพียงวลีสั้น ๆ (Motive) หรืออาจรวมกันหลายวลีประกอบเป็นทำนอง หรือทำนองอาจมีลักษณะเป็นประโยค (Phrase) ที่มีความต่อเนื่องยาวมาก

4.2.2 ช่วงเสียงของทำนอง (Melodic Range) หมายถึง ช่วงระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงระดับเสียงสูงสุดที่ปรากฏในดนตรีหรือบทเพลง ซึ่งเป็นมิติของทำนองในแนวตั้ง ช่วงระยะของเสียงมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละประเภทของดนตรีหรือวัฒนธรรม กล่าวคือ โดยทั่วไปถ้าเป็นดนตรีหรือบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีมักมีช่วงเสียงที่กว้างมากกว่าดนตรีหรือบทเพลงสำหรับการขับร้อง เนื่องจากเสียงร้องของมนุษย์มีขีดจำกัด (ศรัณย์ นักรบ, 2557 : 114) วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่ คือ นับโน้ตตัวต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่ 8 ให้ทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่ 8 เพื่อหาชนิดของขั้นคู่ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553 : 8)

4.3 ทิศทางของทำนอง (Melodic Direction) เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบถึงการเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนองอาจจะเคลื่อนที่ไปในหลายทิศทาง ได้แก่ การเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นถ้าตัวโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่า หรืออาจเคลื่อนที่สลับกันไปมาหรือโน้ตย้ำที่ระดับเสียงเดิมมีลักษณะคงที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุดเมื่อเนื้อหาของบทเพลงดำเนินไปถึงจุดสำคัญที่สุด การเคลื่อนที่ของทำนองอาจจะเป็นในลักษณะของเสียงที่เรียงกันไป (Conjunct Motion) หรืออาจมีลักษณะกระโดด (Disjunct Motion) (ศรัณย์ นักรบ, 2557 : 115 ; ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553 : 12)

4.4 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากความยาวของทำนองตามที่ได้กล่าวไปแล้ว

4.5 การสร้างสรรค์ทำนอง (Improvisation) การบรรเลงดนตรีในหลายวัฒนธรรมเป็นลักษณะของการสร้างสรรค์ทำนองตามกลุ่มเสียงหรือบันไดเสียง ในการวิเคราะห์ต้องทำความเข้าใจถึงการใช้เสียงในกลุ่มเสียงในการสร้างสรรค์ทำนอง

4.6 การแปรทำนอง (Heterophony) เป็นลักษณะของดนตรีที่มีการดำเนินทำนองตามแนวทางของแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งแปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก เช่น การบรรเลงดนตรีไทยที่ใช้ฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลัก และเครื่องดนตรีอื่นแปรทำนองโดยบรรเลงตามแนวทางของตนเองแต่ยังคงไว้ซึ่งแนวทำนองหลักของบทเพลง

4.7 การประดับทำนอง (Melodic Elaboration) ดนตรีในหลายวัฒนธรรมมีปรากฏการณ์ที่เรียกว่า การประดับทำนอง ทำให้ท่วงทำนองดนตรีมีสีสัน การประดับทำนองปรากฏทั้งในการบรรเลงและการขับร้อง ซึ่งมีลีลาที่แตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

4.8 เสียงสอดแทรกทำนอง (Melodic Overtone) หมายถึง เสียงที่เข้ามาสอดแทรกในระหว่างการดำเนินทำนองของเพลง ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 2 ประการ คือ

4.8.1 เสียงยืน (Drone) มีลักษณะเป็นเสียงที่สอดแทรกเข้ามาอย่างต่อเนื่องตลอดเวลาในขณะที่ดำเนินทำนอง เปรียบเสมือนเป็นฐานที่รองรับหรือพยุงแนวทำนองหลักของดนตรีในระว่างการบรรเลงดนตรี

4.8.2 เสียงโอเวอร์โทน (Overtone) เป็นเสียงยืนอีกลักษณะหนึ่งที่มิได้เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรี แต่เป็นเสียงที่สอดแทรกในระหว่างขับร้อง กล่าวคือ ในขณะขับร้องนักร้องสามารถเปล่งเสียงยืนควบคู่กับการขับร้องแนวทำนองหลักในเวลาเดียวกัน โดยจะได้ยินเสมือนกับการเปล่งเสียงสองเสียงในเวลาเดียวกัน เสียงยืนลักษณะนี้เกิดจากลำคอ (Throat Singing) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการขับร้องของชาวมองโกล และกลุ่มชนพื้นเมืองในแถบไซบีเรีย

4.9 ลักษณะของคำร้อง (Text Setting) เป็นการวิเคราะห์เฉพาะบทเพลงที่มีการขับร้องเพื่อทราบถึงลักษณะการดำเนินคำร้องตามทำนอง ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 2 ประการ ได้แก่

4.9.1 พยางค์ (Syllable) เป็นลักษณะการขับร้องที่มีเนื้อร้อง 1 คำร้องหรือ 1 พยางค์ต่อหนึ่งเสียง บทเพลงทั่วไปมักมีการดำเนินคำร้องตามทำนองในลักษณะพยางค์

4.9.2 ลักษณะการเอื้อนทำนอง (Melismatic) เป็นลักษณะการขับร้องที่มีคำร้องเพียงพยางค์เดียว แต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงโดยการเอื้อนเสียงติดต่อกันยาวนานในลักษณะประโยคทำนอง

5. จังหวะ (Rhythm & Beat) หมายถึง การศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ประกอบจังหวะ และการดำเนินไปของดนตรีหรือบทเพลงในภาพรวม โดยสามารถกำหนดประเด็นสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ได้ดังนี้

5.1 การกำหนดอัตราจังหวะ (Meter) เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบการดำเนินบทเพลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสามารถวัดและกำหนดอัตราจังหวะได้โยการกำหนดหรือแสดงสัญลักษณ์ที่แตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

5.2 ความช้าเร็วของจังหวะ (Tempo) เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบถึงความช้าเร็วของการดำเนินบทเพลง ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

สำหรับในวัฒนธรรมดนตรีมิได้มีการกำหนดอัตราความช้าเร็วของจังหวะอย่างละเอียด เพียงแต่ได้มีการกำหนดไว้คร่าว ๆ เช่น ในวัฒนธรรมดนตรีอินเดียมีการกำหนดความช้าเร็วของจังหวะอยู่ 3 ระดับ คือ ช้า ปานกลาง และเร็ว หรือในวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่กำหนดเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น 1 ชั้น ซึ่งบรรเลงกำกับจังหวะโดยฉิ่ง เป็นต้น

5.3 รูปแบบของจังหวะ (Rhythm Pattern) เป็นการศึกษาและจัดระเบียบการบรรเลงของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ซึ่งสามารถแสดงรูปแบบได้อย่างชัดเจน รูปแบบจังหวะอาจมีการบรรเลงซ้ำหมุนเวียนเป็นวงรอบ โดยมีความสั้นยาวแตกต่างกันไปตามแต่ละดนตรี กล่าวคือเป็นการบรรเลงไปในช่วงเวลาหนึ่งแล้ววนกลับมาบรรเลงในแบบเดิม ซึ่งเรียกว่าบรรเลงในลักษณะนี้ว่าวงจรจังหวะ หรือกระสวนจังหวะ

5.4 ความหนาแน่นของจังหวะ (Rhythmic Density) เป็นลักษณะการดำเนินจังหวะหลายรูปแบบในเวลาเดียวกัน ซึ่งพบในบางวัฒนธรรมดนตรี เช่น ดนตรีของชาวแอฟริกันที่มีการดำเนินจังหวะหลายรูปแบบในเวลาเดียวกัน ซึ่งให้คำจำกัดความลักษณะของการดำเนินจังหวะที่เกิดขึ้นหลากหลายนี้ว่า Polyrhythm

5.5 จังหวะอิสระ (Free Rhythm) เป็นลักษณะดนตรีที่ไม่สามารถวัดหรือกำหนดอัตราจังหวะคงที่ได้ ดังนั้น การพยายามวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงการดำเนินจังหวะอย่างต่อเนื่องของดนตรี ทั้งที่ตามความเป็นจริงการดำเนินไปของดนตรีไม่สามารถกระทำได้ จึงอาจไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้องนักสำหรับงานทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เนื่องจากดนตรีหรือบทเพลงหลายประเภทของกลุ่มชนต่าง ๆ อาจไม่มีแนวคิดเรื่องจังหวะเลย บางครั้งการพยายามวัดการดำเนินจังหวะของดนตรีโดยการนำเครื่องหมายกำกับจังหวะตามแนวของดนตรีตะวันตกมาใช้อาจมีความคลาดเคลื่อน ดังนั้นจึงไม่สามารถวัดและกำหนดอัตราจังหวะให้มีความคงที่ได้ เป็นต้น (ศรัณย์ นักรบ, 2557 : 101 - 122)

2. องค์ประกอบทางดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) คือ ดนตรีที่มีมาตั้งแต่เดิมในกลุ่มสังคมทุกกลุ่มทั่วโลก เพลงพื้นบ้านมักจะเป็นเพลงที่มีการร้องประกอบเป็นส่วนมาก จึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงพื้นบ้าน หรือ Folk Song โดยปกติดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะ ดังนี้

1. บทเพลงต่าง ๆ ตลอดจนวิธีเล่น วิธีร้อง มักจะถ่ายทอดโดยการสั่งสอนกันต่อ ๆ กันมาด้วยวาจา และการเล่นหรือร้องให้ฟัง การบันทึกเป็นโน้ตเพลง ไม่ใช่เป็นลักษณะดั้งเดิมของดนตรีพื้นบ้าน อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันมีการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านโดยการใช้โน้ตกันบ้างแล้ว

2. เพลงพื้นบ้านมักเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ มิใช่แต่งขึ้นมาเพื่อฟังเฉย ๆ หรือเพื่อให้รู้สึกถึงศิลปะของดนตรีเป็นสำคัญ จะเห็นได้ว่าเพลงกล่อมเด็กประพันธ์ขึ้นมาใช้ร้องกล่อมให้เด็กนอน เพลงเกี่ยวข้องใช้ร้องเล่นในเทศกาลเกี่ยวข้าว เนื่องจากเสร็จภารกิจสำคัญแล้วชาวนาจึงต้องการเล่นสนุกสนานกัน หรือเพลงเรือใช้ประกอบการเล่นเรือหน้าน้ำหลาก เป็นต้น รวมถึงมีการแทรกวิถีชีวิตชาวบ้านไว้ด้วย

3. รูปแบบของเพลงพื้นบ้านไม่ซับซ้อน มีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจได้ทันที มีฉันทลักษณ์ไม่แน่นอน แต่มีลักษณะการใช้คำคล้องจองกันอยู่ในตัว ประกอบกับไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่อาศัยการท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้นวนไปวนมาเพื่อง่ายแก่การจำ อีกทั้งยังเป็นการสะดวกต่อชาวบ้านในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมด้วยอาจจะกล่าวได้ว่า ดนตรีหรือเพลงพื้นบ้าน เน้นที่เนื้อร้องหรือการละเล่นประกอบดนตรี เช่น การฟ้อนรำหรือการเต้นรำ เป็นต้นเพื่อต้องการการสื่อสารด้านความหมายของเรื่องราวเป็นสิ่งสำคัญ เพราะภาษาพูดมีประสิทธิภาพในเชิงการสื่อสารแบบตรงไปตรงมาและเข้าใจได้มากกว่าภาษาดนตรีนั่นเอง

4. ลักษณะของทำนอง และจังหวะ ไม่ได้มุ่งเน้นเพื่ออรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ แต่จะเป็นไปตามลักษณะของกิจกรรมหรือการละเล่น เช่น เพลงกล่อมเด็กจะมีจังหวะเย็น ๆ เรื่อย ๆ จังหวะช้า ๆ เพราะจุดมุ่งหมายของเพลงกล่อมเด็ก คือ ต้องการให้เด็กผ่อนคลาย และหลับในที่สุด ตรงกันข้ามกับเพลงรำวง จะมีทำนองและจังหวะสนุกสนาน เร็วเร้าใจ เพราะต้องการให้ทุกคนออกมาร่ายรำเพื่อความครึกครื้น โดยทั่วไปมักใช้ทำนองสั้น มีทำนองหลัก 2-3 ทำนอง โดยร้องเล่นกันไปด้วยทำนองเหล่านี้ แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องไปตามความต้องการของผู้ร้องจังหวะประกอบเพลงมักจะซ้ำซากไปเรื่อย ๆ

5. ลีลาการร้องเพลงพื้นบ้านมักเป็นไปโดยธรรมชาติ การร้องมิได้เน้นในด้านคุณภาพของเสียงสักเท่าใด ลีลาการร้องไม่ได้ใช้เทคนิคมากมายนัก โดยปกติเสียงที่ใช้ร้องเพลงพื้นบ้านจะใช้เสียงที่ออกมาจากลำคอ มิใช้เป็นเสียงที่ออกมาจากท้องหรือศีรษะ ซึ่งเป็นลีลาการร้องของเพลงศิลปะเป็นส่วนใหญ่

6. เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านไม่ต้องการอุปกรณ์มากมาย อาจใช้ฉิ่ง กรับ โทน หรือการตบมือก็ได้ หรืออาจใช้อุปกรณ์ที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น ไม้ไผ่ ไม้ซาง ลูกน้ำเต้า กะลามะพร้าว หนังงู หนังควาย เป็นต้น ซึ่งสิ่งนี้เป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่ทำให้ทราบว่า ดนตรีพื้นบ้านที่ได้ยินได้ชมเป็นดนตรีของท้องถิ่นใดหรือของชนเผ่าใดภาษาใด เช่น ดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานจะมีแคน โปงลาง ในขณะที่ทางภาคเหนือจะมีซึง และสะล้อ เป็นต้น (เอนก นาวิกมูล, 2521 : 69-84 ; เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536; ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2554 : 13-14)

2.1 การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน

สงัด ภูเขาทอง (2531 อ้างถึงใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536) กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่าเป็นสิ่งที่สร้างออกมาจากสังคมชาวบ้าน เป็นสิ่งที่บอกให้ทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับชาวบ้านด้วยลักษณะของศิลปะที่แสดงออกมาให้ผู้อื่นได้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้ทราบถึงสิ่งที่แฝงอยู่ในตัวของชาวบ้านได้ทั้งกิริยามารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพในประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียม ประเพณีต่าง ๆ ทำให้คนรุ่นหลังสามารถเข้าใจสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

การศึกษาองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านมีข้อควรพิจารณา 5 ประการ ดังนี้

1. จังหวะ (Rhythm) เป็นศิลปะการจัดระเบียบเวลาของเสียง ไม่ว่าจะเป็นการเน้นเสียง (Accent) ความช้า-เร็ว (Tempo) องค์ประกอบเหล่านี้เป็นลักษณะที่สำคัญ เมื่อมารวมกันแล้วจะทำให้เกิดลักษณะที่หลายหลายอันเป็นผลโดยตรงต่ออรรถรสในการรับรู้ มีอิทธิพลโดยตรงต่อผู้ฟังทำให้เกิดอาการตอบสนองด้านกายภาพ เช่น การเคาะมือตาม หรือเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะที่ได้รับฟัง

ความช้าเร็วของบทเพลงสำหรับดนตรีไทย ไม่มีการกำหนดเป็นกฎที่ตายตัวเหมือนกับในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ซึ่งจังหวะในดนตรีไทยเป็นเพียงการตกลงร่วมกันในหมู่นักดนตรีว่าต้องการจังหวะช้าเร็วเพียงใด ดังนั้นจึงมีการปรากฏให้เห็นว่าในเพลงเดียวกัน แต่บรรเลงโดยนักดนตรีคนละกลุ่มจะมีความเร็วที่แตกต่างกัน เช่น ในกรณีของเพลงเถา เพลงสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว เป็นต้น อย่างไรก็ตาม อัตราของความช้าเร็วทั้งดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยต่างก็อยู่บนพื้นฐานของจำนวนความถี่ของจังหวะเคาะต่อระยะเวลาที่เท่ากัน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

เรณู โกศินานนท์ (2542 : 12 - 13) กล่าวถึงประเภทเพลงไทย 2 ชั้น คือ เพลงที่ถือว่าเป็นเพลงหลัก หากจะแต่งเพลงสามชั้น หรือชั้นเดียว ต้องแต่งขยายขึ้นไป หรือตัดทอนลงมาจากเพลงสองชั้นก่อน เพราะเพลง 2 ชั้น เป็นเพลงสั้น ๆ ที่ร้อง และจำทำนองทำนองง่าย อีกทั้งยังมีจังหวะปานกลาง ดังนั้น ในทางดนตรีไทยจึงถือว่าเพลง 2 ชั้นเป็นเพลงหลัก

2. ทำนอง (Melody) เป็นส่วนของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านของสติปัญญา ผู้ฟังมักจะแยกแยะความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกบทเพลงหนึ่งโดยอาศัยทำนองเป็นตัวช่วยที่สำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนอง ได้แก่ ความสูง-ต่ำ (Pitch) และความสั้น-ยาว (Duration) ของเสียง และความดัง - เบา นอกจากนั้นควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้ คือ บันไดเสียง (Scale)

ในกรณีที่เป็นการตกแต่งทำนองร้องจะต้องคำนึงถึงทำนองที่แท้จริงของเพลงและคำร้อง ในทางปฏิบัติทำนองทางร้อง ได้แก่ การนำเอาทำนองหลักมาปรุงแต่งให้เหมาะสมกับระบบเสียงทางภาษาศาสตร์ เช่น วรรณยุกต์เสียงเอก โท ตรี จัตวา หรือสระเสียงสั้น – เสียงยาว และสูงต่ำ

ของทำนองร้องแล้ว ความถูกต้องสมบูรณ์ในด้านเนื้อของคำร้องจัดว่าเป็นสิ่งสำคัญเช่นเดียวกัน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

3. การประสานเสียง (Harmony) องค์ประกอบของดนตรีส่วนนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน การซ้อนกันของเสียงจะพบในแนวตั้งหรือในเวลาเดียวกัน ซึ่งจะมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับทำนองที่เรียบเรียงไปในแนวนอน การประสานเสียงจะมีส่วนช่วยอย่างยิ่งต่อการอุ้มเสียงให้เกิดพลังทางอารมณ์ อันเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง (สุกรี เจริญสุข, 2532 อ้างถึงใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536) มี 4 ลักษณะ คือ

3.1 Monophony เป็นเพลงที่มีแนวทำนองเดียว ลักษณะการประสานเสียงแบบนี้จะเป็นการขับร้องหรือ/และบรรเลงเดี่ยวหรือกลุ่มก็ได้ แต่เสียงที่ออกมาจะอยู่ในระดับสูง-ต่ำที่เท่ากันทั้งหมด

3.2 Polyphony เป็นลักษณะของการประสานเสียงที่มีแนวทำนองหลายทำนอง โดยทุกทำนองมีความเด่นเท่า ๆ กัน

3.3 Homophony เป็นลักษณะของการเรียบเรียงเสียงประสานหลายทำนอง โดยให้เพียงแนวเดียวมีความโดนเด่น ในขณะที่แนวอื่น ๆ ทำหน้าที่สนับสนุนในลักษณะของคอร์ด (Chords)

3.4 Heterophony การประสานเสียงที่ทุกแนวเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน บนพื้นฐานของจังหวะ และทำนอง โดยมีหลักที่ยึดร่วมกัน เช่น การประสานเสียงในดนตรีไทยปัจจุบัน

4. สีสันของเสียง (Tone Color) ได้แก่ คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องและเครื่องดนตรี ความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นในด้านของวิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด ล้วนส่งผลโดยตรงต่อสีสันของเสียงดนตรี ทำให้มีคุณลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันออกไป

ลักษณะของเครื่องดนตรีที่มีรูปทรง ขนาด และวัสดุที่ใช้ทำต่างกัน จะส่งผลให้สีสันของเสียงมีความต่างกันในลักษณะของความสัมพันธ์ ดังนี้

เสียงต่ำ – เสียงยาว	เสียงสูง – เสียงสั้น
ยาว	สั้น
ใหญ่	เล็ก
หนา	บาง
แน่น	โพรก
หนัก	เบา
หย่อน	ตึง
นิ่ม	แข็ง

5. สังคีตลักษณ์ หรือคีตลักษณ์ (Form) เป็นรูปแบบของเพลงที่เสมือนกรอบที่รวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพลงจะมีขนาดสั้น – ยาว กลับไป – มาอย่างไรนั้น ถือว่าเป็นสาระสำคัญของสังคีตลักษณ์ทั้งสิ้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536 : 43-44; เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542 : 4-15)

2.2 การรวบรวมข้อมูลของดนตรีพื้นบ้าน

การรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้านมีขั้นตอนที่อาจจะแยกได้เป็น 2 ส่วนกว้าง ๆ คือ ปฏิบัติการภาคสนาม (Field Work) และปฏิบัติการในห้องทำงาน (Desk Work) การปฏิบัติการภาคสนามเป็นการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเนื้อหาดนตรีและวัฒนธรรมที่แวดล้อมดนตรี ในขณะที่การปฏิบัติงานในห้องทำงานเป็นการนำข้อมูลมาถ่ายทอดเป็นโน้ตให้สามารถเห็นได้ด้วยตา นำมาจัดรูปแบบวิเคราะห์เพื่อสามารถนำเสนอเป็นข้อสรุป

การปฏิบัติการภาคสนามเป็นกรอบที่รวมขั้นตอนและวิธีการหลากหลายรูปแบบมาใช้ร่วมกันตั้งแต่การเตรียมตัวก่อนออกภาคสนามจนถึงนำข้อมูลกลับมาวิเคราะห์ในห้องทำงาน ซึ่งจะมีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องมากมาย โดยส่วนสำคัญจะเน้นแนวทางการศึกษาดนตรี ดังนี้

1. รูปแบบของการศึกษา มีวิธีการในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับดนตรีแยกตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาได้ 2 วิธี คือ

1.1 การศึกษาเพื่อรวบรวม จะมุ่งความสนใจไปที่ตัวดนตรีเป็นหลัก พยายามเก็บรวบรวมบทเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงที่ยังมีการหลงเหลืออยู่ก่อนที่ดนตรีนั้นจะมีการสูญหายไปตามอายุขัยของผู้แสดง จนถึงกระแสการเปลี่ยนแปลงจากสังคม ซึ่งเน้นการรวมรวมเฉพาะเนื้อหาของดนตรีเป็นสำคัญโดยเก็บจากทั้งเพลงร้องและเพลงบรรเลงในสภาพแวดล้อมของการแสดงจริง

1.2 การศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรี จะมองภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์โดยต้องทำการเก็บรวบรวมบทเพลงรวมถึงสภาพแวดล้อมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งมีผู้สนใจศึกษาเชิงวัฒนธรรมนี้น้อยมาก

อย่างไรก็ตามการศึกษาทั้งสองแบบนี้ผู้วิจัยจะทำการกำหนดกรอบโดยอาศัยพื้นที่ ชนิดประเภทของดนตรีมาเป็นกรอบกำหนดเพื่อให้เห็นแนวทางการศึกษาที่ชัดเจนขึ้น

2. การศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรี ผู้ศึกษาวิจัยจะต้องกำหนดกรอบแนวคิดการวิจัยให้ถ่องแท้ว่าต้องการค้นหาคำตอบในลักษณะใด ซึ่งควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมใน 4 ประเด็น ดังนี้

2.1 เนื้อหาสาระและโครงสร้างของดนตรี ในทุกวัฒนธรรมย่อมประกอบด้วยโครงสร้างหลักที่เป็นลักษณะเดียวกัน จึงสามารถอาศัยโครงสร้างของดนตรีทั่วไปช่วยในการกำหนดกรอบ ซึ่งผู้ศึกษาจะต้องค้นหาข้อมูลเพื่อหาคำตอบในเรื่องของจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง และสังคีตลักษณ์ให้ชัดเจน

ผู้ศึกษาต้องเริ่มจากการจัดระเบียบของชุดเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) ว่ามีรูปร่างลักษณะเป็นเช่นไร เพราะบันไดเสียงจะเป็นพื้นฐานหลักของการสร้างทำนอง ในส่วนของจังหวะนั้น ความแตกต่างของจังหวะอาจทำให้เกิดความแตกต่างของบทเพลงได้

2.2 เครื่องดนตรี เป็นสิ่งที่ทำให้ทราบลักษณะของเพลงร้อง เครื่องดนตรีที่เข้าไปเกี่ยวข้องมักมีบทบาทในฐานะผู้สนับสนุนการขับร้องเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ สามารถสะท้อนความเป็นดนตรีได้ดียิ่งขึ้น

2.3 บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ในทุกสังคมมีวิถีชีวิตที่มีความผูกพันใกล้ชิดกับดนตรี ในการศึกษาด้านดนตรีจึงมีบทบาทในหลายด้าน เช่น บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง ในบางกรณี ดนตรีอาจมีบทบาทช่วยในด้านความรักสามัคคีของคนในสังคมด้วย การศึกษาถึงบทบาทของดนตรีในวัฒนธรรมอาจช่วยสะท้อนภาพของสังคมนั้นให้เกิดความชัดเจนขึ้น

2.4 นักดนตรี – นักร้อง เป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญในการให้ข้อมูล ดังนั้นก่อนที่ผู้ศึกษาจะลงพื้นที่เก็บข้อมูลนั้น การเลือกนักดนตรี – นักร้องให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาจึงเป็นสิ่งสำคัญด้วย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

2.3 วิธีการเก็บข้อมูลทางดนตรีในภาคสนาม

การเก็บข้อมูลทางดนตรีในภาคสนามใช้หลักการเช่นเดียวกับที่นักมานุษยวิทยาและคติชนวิทยาใช้รวบรวม ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. วิธีการสังเกต

การสังเกตเป็นลักษณะที่ผู้ศึกษารับข้อมูลที่เป็นเหตุการณ์ผ่านการมองเห็นและอธิบายเหตุการณ์เหล่านั้นผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า โดยการสังเกตสามารถทำได้ทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตอยู่ภายนอก ซึ่งวิธีการเลือกใช้นั้นต้องขึ้นอยู่กับสถานการณ์ด้วย เช่น กรณีของการลำผีฟ้า จะสามารถสังเกตได้เฉพาะภายนอกเท่านั้นหากไม่ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านก่อน

2. วิธีการสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูล 2 แบบ คือ การสัมภาษณ์ที่เป็นทางการและไม่เป็นทางกาย ซึ่งการเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบใดนั้น ผู้สัมภาษณ์ควรงดเว้นการใช้ภาษาทางวิชาการหรือสำนวนชาวเมือง สิ่งที่ควรกระทำคือการใช้ภาษาพูดเดียวกับผู้ให้สัมภาษณ์ รวมถึงควรตระเตรียมแนวคำถามที่มีสาระเพียงพอเพื่อให้ได้คำตอบตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

คำถามที่ใช้ในการปฏิบัติการภาคสนามนั้นต้องมีความเหมาะสมกับสภาพวัฒนธรรมที่ต้องการศึกษา แนวคำถามต้องสามารถส่งต่อให้กับนักมนุษยวิทยาสามารถนำข้อมูลทางดนตรีไปวิเคราะห์ต่อได้ด้วย

2.4 การศึกษาข้อมูลและการวิเคราะห์เสียงดนตรี

การได้รับข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์จะผ่านประสาทสัมผัสในการรับรู้ 2 ลักษณะ คือ 1) เป็นการรับข้อมูลผ่านการดูด้วยตา และ 2) เป็นการรับข้อมูลผ่านการฟังด้วยหู อย่างไรก็ตามการได้ข้อมูลในลักษณะของการฟังไม่ควรใช้เก็บข้อมูลในภาพของความทรงจำ เพราะโดยศักยภาพของมนุษย์นั้น ไม่สามารถจดจำสิ่งที่ได้ฟังเพียงครั้งเดียวได้หมดทุกเรื่องทุกประเด็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่เป็นเสียงดนตรีที่ต้องการความพิถีพิถันเป็นพิเศษ ดังนั้นการที่จะวิเคราะห์รูปทรงของจังหวะ ทำนอง และอื่น ๆ จึงควรใช้วิธีการบันทึกเสียงดีที่สุด

หน้าที่สำคัญของนักศึกษาทางดนตรี คือ การถ่ายทอดเสียงดนตรีจากที่ได้รวบรวมในภาคสนามออกมาเป็นโน้ตเพลง เพื่อที่สามารถช่วยในการดูรูปทรงของเพลงที่แสดงออกมาในรูปของโน้ต แต่ปัจจุบันยังไม่มีระบบโน้ตใดที่สมบูรณ์ที่สุด และยังไม่สามารถบันทึกเสียงทุกเสียงครบถ้วน โดยเฉพาะเสียงที่เป็นเสียงร้อง ซึ่งแนวทางในการถอดเทปมาเป็นระบบโน้ตเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์สามารถปฏิบัติได้ดังนี้

1. การศึกษาข้อมูลจากการบันทึก

ก่อนเริ่มฟังบทเพลงนั้น ๆ ควรศึกษาเอกสารและบันทึกต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงนั้นที่ผู้ศึกษาได้บันทึกไว้ในภาคสนาม เช่น จำนวนนักดนตรี – นักร้อง ประเภทของเครื่องดนตรี ฯลฯ จะมีส่วนทำให้กรอบในการดำเนินการขั้นต่อไปชัดเจนขึ้นและง่ายขึ้น

2. การกำหนดโครงสร้างรวม

ควรพิจารณาจากภาพรวมก่อนลงในรายละเอียด วิธีที่ดีที่สุดควรหาให้พบว่าบทเพลงมีกี่วรรค กี่ท่อน ก่อนที่จะสำรวจโน้ตในแต่ละห้องเพลง โดยผู้ศึกษาอาจจะค้นหาจังหวะหลักหรือทำนองหลักให้ได้ก่อน เช่น ในลักษณะที่คล้ายกับทำนองลูกฆ้องในดนตรีไทย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

สงัด ภูเขาทอง (2539 : 27 - 98) กล่าวว่าองค์ประกอบของดนตรีไทยประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประการ คือ จังหวะ (Beat) ทำนองเพลง (Melody) พื้นผิว (Texture) คุณภาพทางดนตรี (Tone Color) และสังคีตลักษณ์ (Form) องค์ประกอบเรื่องอัตราจังหวะในดนตรีไทยจะมีจังหวะที่ใช้ควบคุมการขับร้องหรือบรรเลง เครื่องดนตรีที่สำคัญชนิดหนึ่งคือ ฉิ่ง ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงหลากหลาย ฉิ่งในดนตรีไทยเปรียบเสมือนวาทยกร หรือ Conductor ในดนตรีตะวันตกได้กำหนดความช้า - ความเร็วของเพลง (Tempo) ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ส่วนการกำหนดความเร็วที่เปลี่ยนแปลงไปตามทฤษฎีของเพลง เช่น เพลงเถา ความเร็วจะเปลี่ยนแปลงไปตามอัตราจังหวะของเพลงคือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว องค์ประกอบเรื่องทำนองเพลง (Melody) คือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกันไปจะมีความ สั้น ยาว เบา แรง อย่างไรก็แล้วแต่จุดประสงค์ของผู้แต่ง ลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้น

ย่อมแสดงออกถึงลักษณะเด่นที่เป็นคุณสมบัติของตนเช่น สำเนียงไทย พม่า เขมร ญวนลาว มอญ จีน ทำนองในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองทางร้องและทำนอง ทางบรรเลง องค์ประกอบเรื่องคีตลักษณ์ (Forms) เพลงในดนตรีไทยจะมีรูปแบบในการแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยๆ แต่ละส่วนจะทำให้รู้สึกว่าจบภายในตัวของมันเอง ในดนตรีไทยเรียกว่า ท่อน (Sectional Forms) แต่ละเพลงอาจมี ท่อนเดียว (เอกบท) 2 ท่อน (ทวิบท) 3 ท่อน (ตตียบทหรือตรีบท) 4 ท่อน (จตุรบท) 5 ท่อน (ปัญจบท)

3. การตรวจสอบชุดเสียง

ผู้ศึกษาต้องทราบว่าบทเพลงนั้นประกอบไปด้วยเสียงทั้งหมดจำนวนเท่าไร แต่ละเสียงมีความห่างกันหรือขั้นคู่มากน้อยเพียงใด ในกรณีนี้อาจพบว่าดนตรีที่ศึกษามีขั้นคู่เสียงผิดแปลกกว่าศักยภาพโน้ตธรรมดาจะบันทึกได้ ดังนั้นการสร้างสัญลักษณ์ขึ้นมาใหม่เพื่อสื่อถึงระดับเสียงระดับนั้นจึงเป็นสิ่งจำเป็น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

4. การบันทึกรายละเอียด

หลังจากทราบบันไดเสียงและโครงสร้างของแต่ละเพลงแล้ว ต่อไปจะเป็นการลงรายละเอียดในแต่ละห้องเพลง พิจารณาประโยคเพลงที่อาจมีความซับซ้อน จากระบบการบันทึกในบริบทของการแสดงจริง ทำให้เสียงไม่ชัดเจน หรืออาจเป็นความซับซ้อนของทำนองและจังหวะเองก็ตาม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 3 - 4) กล่าวถึงบันไดเสียงที่ใช้สำหรับดนตรีไทยว่า ถ้าอยากทราบว่าบันไดเสียงในแต่ละเพลงเป็นอย่างไร ให้นำเสียงที่ใช้ในเพลงนั้นมาเรียงตามลำดับจะได้บันไดเสียงของเพลงนั้น ซึ่งบันไดเสียงของเพลงไทยส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) และการแบ่ง 7 เสียง เท่า ๆ กันในคู่แปด บันไดเสียง 5 เสียง จากการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปดนั้น เสียงทั้ง 5 เสียง จะประกอบด้วย 3 เสียง เรียงติดต่อกันแล้วข้าม 1 เสียง และมีอีก 2 เสียงเรียงติดกันอีกเป็นอย่างนี้เรื่อยๆ ไป ฉะนั้นเสียงขั้นที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ7 เป็นเสียงรองหรือเสียงประกอบ ในบันไดเสียงทั้งเสียงหลัก และเสียงรองจะมีหน้าที่แตกต่างกัน เช่น โด เร มี -ซอล ลา กลุ่มเสียงโน้ตที่ปรากฏนี้เรียกว่าบันไดเสียงโด เพราะมีเสียงโด เป็นโน้ตตัวที่หนึ่งของบันไดเสียง (Tonic) ฟา ซอล ลา - โด เร กลุ่มเสียงโน้ตที่ปรากฏนี้เรียกว่าบันไดเสียง ฟา เพราะมีเสียง ฟา เป็นโน้ตตัวที่หนึ่งของบันไดเสียง (Tonic)

5. การบรรจุคำร้อง

ในกรณีที่เป็นเพลงร้องประกอบดนตรี ให้ใส่คำร้องตามระดับเสียงตัวโน้ต หากเป็นกรณีที่เป็นการบันทึกจังหวะยังไม่ลงตัว คำร้องจะเป็นส่วนช่วยในการแก้ปัญหาเหล่านั้นได้เป็นอย่างดี

6. การตรวจสอบ

เมื่อสามารถใส่ทำนองและบรรจุคำร้องแล้ว ไม่ได้หมายความว่าบทเพลงนั้นจะเสร็จสมบูรณ์ ความผิดพลาดสามารถเกิดขึ้นได้เสมอ วิธีที่ดีที่สุด คือ ต้องมีการตรวจสอบโน้ตเพลงใน 3 ขั้นตอน ดังนี้

6.1 ขั้นการตรวจสอบโดยวิธีเล่นเทปในระดับความเร็วช้า (Slow Speed)

6.2 ขั้นการตรวจสอบโดยวิธีเล่นเทปในระดับความเร็วปกติ

6.3 ขั้นการตรวจสอบซ้ำ หลังจากหยุดพักประมาณ 2-3 วัน แล้วกลับมาตรวจสอบใหม่ตามวิธีการทั้ง 3 ขั้นตอนอีกหลาย ๆ ครั้ง เพื่อความสมบูรณ์ของบทเพลงที่อาจมีโอกาสตกหล่นและเกิดความผิดพลาดจากการตรวจสอบได้เสมอ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2535-2536)

3. การแสดงรำสวด

ศาสนาและความเชื่อเป็นสิ่งที่มีอยู่คู่กับสังคมหรือชุมชนมาตั้งแต่สมัยโบราณ ในศาสนาพุทธจะมีพิธีกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องดนตรีตั้งแต่เกิดจนตาย การร้องเพลงหรือการละเล่นที่เป็นพื้นเมืองเดิมยังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่เป็นของท้องถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา

สนิท บุญทรง (ม.ป.ป. : 4) กล่าวถึงการสวดคฤหัสถ์ในจังหวัดเพชรบุรีเรียกว่าสวดลำ (หรือ รำสวด) การสวดลำมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ นิยมสวดในเขตภาคกลาง เดิมพระเป็นผู้สวด ต่อมามีฆราวาสสวดจึงเรียกว่าสวดคฤหัสถ์ การสวดลำใช้สวดในงานศพเป็นส่วนใหญ่ บางครั้งสวดในการทำบุญอัฐิการสวดลำถือเป็นมหรสพอย่างหนึ่ง วิธีการสวดลำในจังหวัดเพชรบุรีได้แบบอย่างมาจากการสวดพระอภิธรรม กล่าวคือ เริ่มต้นเหมือนการสวดอภิธรรมแต่สวดเป็นทำนอง ขึ้นด้วย นะโม 3 จบ แล้วขึ้นสวดกะคือพระธรรมบท พระสังคณี 2 - 3 บท หากสวดหลายบทผู้ฟังอาจเบื่อหน่ายเพราะฟังภาษาบาลีไม่เข้าใจบทสวดต่อไปจะสวดออกลำแบบสวดพระมาลัยเพื่อให้น่าฟังยิ่งขึ้น จากนั้นจึงขึ้นสวดลำโดยเฉพาะ “ลำ” หมายถึง บทสวดตอนหนึ่งจะยาวกี่วรรคก็ได้ การสวดลำมี 2 แบบ คือ แบบที่ใช้ทำนองเดียวกันตลอดกับบทสวดลำตัด คือใช้ตั้งแต่สองทำนองขึ้นไปคล้ายเพลงไทยเดิมที่เรียกว่าเพลงตับ ทำนองที่ใช้ในการสวดเลียนแบบมาจากทำนองเพลงไทยเดิมชั้นเดียว และสองชั้นแต่ไม่ได้นำทำนองมาทั้งหมด ตัดตอนมาพอเหมาะกับเนื้อหาในการสวดอาจนำมาเฉพาะตอนต้นหรือตอนท้ายบางทีสวดเป็นภาษามอญ เมื่อจบบทจะรับว่า “นอยนอย” เหมือนเพลงไทยเดิมที่ร้องส่งแล้วมีดนตรีรับ ทำนองเพลงไทยที่นำมาดัดแปลงใช้กับบทสวดลำ เช่น รัวพม่า แขกหนัง ธรณีกันแสง เขมรไทรโยก ฝรั่งรำเท้า สร้อยแสงแดง สร้อยเพลงแขกสาหร่ายเป็นต้น ในขณะที่สวดลำต้นเสียงจะขึ้นต้นแล้วลูกคู่คอยร้องรับพร้อมกัน บางครั้งมีการเจรจาเพื่อความสนุกสนาน บางที่ใช้ตาลปัตรตีกัน

หรือใช้ด้ามตาลปัตรกระทุ้งกับพื้น เพื่อให้เกิดจังหวะกระชับยิ่งขึ้น บางครั้งออกท่าทางประกอบเพื่อให้สนุกสนานทั้งผู้สวดและผู้ฟัง

นอกจากพื้นที่ในภาคกลางที่มีดนตรีในงานพิธีศพแล้ว ในพื้นที่โดยรอบของจังหวัดจันทบุรี มีพิธีกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับงานศพที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ การแสดงรำสวด ซึ่งอาจมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ เช่น ลำสวด (จังหวัดจันทบุรี) รำสวด (จังหวัดตราด) หรือ การสวดหน้าศพ (จังหวัดระยอง) แต่องค์ประกอบโดยรวมของการแสดงรำสวดทั้ง 3 จังหวัด คือ การช่วยเหลือ การเป็นกำลังใจให้กับญาติของผู้ตาย โดยการอยู่เป็นเพื่อนกับญาติมิตรของผู้ตาย เพื่อคลายความเศร้าโศก ซึ่งรายละเอียดของการแสดงรำสวดทั้ง 3 จังหวัด มีดังนี้

3.1 การแสดงรำสวด จังหวัดจันทบุรี

การแสดงรำสวดของจังหวัดจันทบุรี แต่เดิมใช้ค่าว่า “ลำสวด” แทนคำว่า “รำสวด” ซึ่งในปัจจุบันยังอาจพบเห็นการใช้คำได้ทั้งสองแบบ โดยการแสดงรำสวดของจังหวัดจันทบุรีเป็นการร้องลำนำตามจังหวะการปรบมือ และเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ เช่น กลอง กรับ ฉิ่ง และมีการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะอีกด้วย

รำสวดเป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันในงานศพเท่านั้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออยู่เป็นเพื่อนกับญาติมิตรของผู้ตายที่ต้องอยู่ในงานศพ มีทำนองร้องหลายทำนอง เช่น เพลงลำพื้น เพลงลูกทุ่ง เพลงละคร ฯลฯ

บทร้องอาศัยจากบทเพลงพื้นเมือง นิทาน ตำนาน บทละคร หรือบทเพลงลูกทุ่งที่นิยมกันแล้วนำมาดัดแปลงเนื้อร้องตามแต่ความถนัดของผู้แสดง บทละครที่นิยมนำมาใช้ ได้แก่ ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี สังข์ทอง

รำสวดเป็นการละเล่นที่มีความเชื่อว่าจะเล่นกันในงานศพเท่านั้น แต่การถ่ายทอดการรำสวดนั้นต้องหาสถานที่ที่มิใช้ภายในบ้านของตนเอง เช่น ในสวนนอกบ้าน หรือที่วัด เป็นต้น ปัจจุบันยังมีขณะที่เล่นรำสวดอยู่ในอำเภอท่าใหม่ อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544)

3.2 การแสดงรำสวด จังหวัดตราด

สมัยก่อนชาวบ้านนิยมตั้งศพบำเพ็ญกุศลกันหลายวัน บทสวดมาลัยจะใช้สวดหลังจากพระสวดพระอภิธรรมจบแล้ว จึงเป็นเสมือนการอยู่เป็นเพื่อนศพ คนนิยมฟังเพราะเป็นบทสวดที่พระจะใช้ท่วงทำนองเสียง ลีลา จังหวะของการสวดเป็นแบบแสดงละคร มุ่งสื่ออารมณ์แก่ผู้ฟังด้วยลีลาของเสียง ฟังสนุก ที่สำคัญ เนื้อหามุ่งเน้นในเรื่องความเชื่อ เรื่องโทษของการทำบาปประเภทต่าง ๆ อีกด้วย

ต่อมาเมื่อความเป็นอยู่ วิถีชีวิตของชุมชนและสังคมเปลี่ยนไป บทสวดพระมาลัยจึงมีการเปลี่ยนแปลงจากการใช้พระเป็นผู้สวดมาเป็นฆราวาส ซึ่งเรียกว่า สวดคฤหัสถ์ และต่อมาเป็นการรำสวดเพื่ออยู่เป็นเพื่อนศพ

การเล่นรำสวดเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ใช้เล่นในงานศพหลังจากพระสวดพระอภิธรรมเพื่อจะอยู่เป็นเพื่อเจ้าภาพให้คลายโศกเศร้า ไม่ว้าเหว่อยู่ตามลำพังกับผู้ตาย ในปัจจุบันการเล่นรำสวดถือว่าเป็นอาชีพที่ทำรายได้ โดยการที่ผู้เล่นหรือนักสวดรวมกันเป็นคณะ และรับจ้างแสดงรำสวดในงานศพ แต่เดิมเป็นชายล้วน ภายหลังมีหญิงบ้าง

วิธีเล่น เมื่อพระสวดอภิธรรมจบ เจ้าภาพจะปูเสื่อหน้าศพ ยกตู้พระธรรมมาวางข้างหน้าที่ตั้งศพ เริ่มแรก นักสวดจะสวดอภิธรรม 3 จบ แล้วจึงเริ่มไหว้ครูด้วยเครื่องกำนล คือ เงิน 6 บาท ดอกไม้ ธูป เทียน เหล้า บุหรี่ และหมากพลู ต่อจากนั้น นักแสดงจะร้องเพลงไหว้ครู โยเริ่มไหว้พระรัตนตรัย พ่อ แม่ ครู อาจารย์ พระภูมิ เจ้าที่ และไหว้ขอขมาศพ หลังจากนั้นจะร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เรียกว่า “รำลูกคู่” ต่อไปจะเล่นเป็นเรื่อง โดยส่วนมากจะเล่นเรื่อง พระอภัยมณี สังข์ทอง ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน การแต่งตัว ผู้เล่นจะใส่ชุดดำ และจะใช้ผ้าแถบสีคาดเอว

บทสวดก่อนแสดง (ไหว้ครู)

สิบนิ้วลูกขอประนมก้มเกศา	ลูกขอไหว้พระพุทธ พระธรรมล้ำโลกา
ลูกขอไหว้พระสงฆ์ทรงสิกขา	ลูกขอไหว้พระภูมิเจ้าที่พระธรณีพระคงคา
ลูกขอไหว้บิดามารดร	ครูอักษรที่ได้ศึกษา
ลูกขอไหว้พระอินทร์พระพรหมพระยมพระกาฬ	และปวงเทพเจ้าทุกสถานวิมานแมน
บรรจงจีบสิบนิ้วขึ้นหว่างคิ้วเหนือเศียร	ทั้งธูปเทียนทองทาบุปผาสวรรค์
ลูกไหว้พระพุทธดุจดวงจันทร์	ไหว้พระธรรมโสภาสถาพร
ไหว้พระสงฆ์ทรงสิกขาศีลวัต	ช่วยขจัดสิ่งชั่วช้าอุตส่าห์สอร
ไหว้กษัตริย์ขัตติยะเมตตากร	ช่วยดับร้อนชูช่วยทวยประชา
ไหว้คุณครูผู้เฒ่าเจ้าอักษร	ไหว้บิดามารดรสอนภาษา
สุนทรภู่ครูกวีศรีโสภา	ขอวันทาเทวฤทธิ์ประสิทธิ์พร
ไหว้ครูผู้ฝึกระลึกถึง	ควรคำนึงใส่มโนสโมสร
ลูกจะไหว้จะรำจะทำกลอน	ให้งามงอนเฉิดฉายดั่งสายธาร

(ที่มา : คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542ก)

3.3 การแสดงรำสวด จังหวัดระยอง

การสวดและการแสดงหน้าศพ เมื่อมีการตายเกิดขึ้น การจัดตั้งศพที่บ้านผู้ตายหรือที่วัด โดยนิมนต์พระมาสวดพระอภิธรรม มากสำรับบ้างน้อยสำรับบ้างตามแต่ศรัทธา ในแต่ละคืนเมื่อพระสวดพระอภิธรรมเสร็จ นักสวดชายหญิงซึ่งอยู่ในหมู่บ้านหรือเจ้าภาพจัดหามาจากที่อื่นก็จะมาร้องสวดพระมาลัย และเล่นร้องเพลงสวดต่าง ๆ ส่วนมากเป็นทำนองเพลงไทยเดิมประกอบการรำเพื่ออยู่เป็นเพื่อบรรดาญาติมิตรที่มาเยี่ยมในงานศพ ขจัดความว้าเหว่ของเจ้าภาพ ชาวบ้านเรียกกันว่าเป็นการสวดเพื่ออยู่เป็นเพื่อนศพ และแสดงกันตลอดทั้งคืน

วิธีการสวดและการแสดง

การสวดตามประเพณีพื้นบ้าน เมื่อพระสวดอภิธรรมเสร็จเจ้าของบ้านจะเชิญให้คณะช่วยสวด คณะก็จะเริ่มขึ้นไปบนบ้าน มีผู้เป็นหัวหน้า 1 คน และลูกน้องประมาณ 5 คน หรือทุกคนที่ไปร่วมไม่จำกัดจำนวน อาจล้อมวงไปรอบ ๆ แล้วแต่สถานที่จะอำนวย เพื่อที่จะเป็นลูกคู่บ้างร้องรำกันบ้างตามแต่ความสามารถ เมื่อพร้อมกันเรียบร้อยแล้ว หัวหน้าก็ขึ้นบท ลูกน้องก็รับพร้อมกัน เมื่อสวดพระมาลัยจบ ก็เริ่มเข้าเนื้อเรื่องต่าง ๆ และมิได้เล่าเรื่องเดียวตลอดคืนจะเล่นแบบจำอวดหรือร่ายรำประกอบคำร้องประกอบเพลง เปลี่ยนเนื้อร้องและทำนองไม่ใช้ซ้ำกัน ส่วนมากอุปกรณ์ที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ คือ กรับ และฉิ่ง ซึ่งอาจจะมี 2 หรือ 3 คู่ตามความเหมาะสม (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542ข)

4. การวิเคราะห์คุณค่าของบทเพลง

ประสาน ธัญญะชาติ (ม.ป.ป. : 81 - 85) กล่าวถึงคุณค่าของงานศิลปะนั้นมีความหมายยิ่งกว่าเงินทอง เวลา แรงงาน เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการถ่ายทอดความรู้สึกชีวิตจิตใจ และคุณค่าอันงดงาม คุณค่าที่ถูกถ่ายทอดนั้นแสดงออกในลักษณะต่าง ๆ เช่น คุณค่าทางความงามในด้านดนตรีจะออกในลักษณะของทำนองจังหวะ ฯลฯ คุณค่าทางเชื้อชาติในดนตรีจะแสดงออกในลักษณะของสำเนียงและจังหวะ ฯลฯ คุณค่าทางวัฒนธรรมในดนตรีแสดงออกในบทร้องลักษณะของเครื่องดนตรี ฯลฯ คุณค่าทางปรัชญาในดนตรีจะแสดงออกถึงความเชื่อ ค่านิยม วัฒนธรรมปรากฏในบทเพลง ฯลฯ คุณค่าทางประวัติศาสตร์ในดนตรีจะแสดงถึงยุคสมัยของสังคม ฯลฯ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2553 : 5) อธิบายการวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลงว่าในขั้นแรกควรวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลงซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และสีสันของเสียง

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259) ได้กล่าวถึงหลักการวิเคราะห์เพลงไทยว่า การวิเคราะห์บทเพลงไทย หมายถึง การนำเอาบทเพลง บทร้อง หรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในบทเพลงนำมาแสดงให้เห็นรายละเอียดต่าง ๆ อาจเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่

ในตัวบทเพลงเองหรืออาจเป็นส่วนประกอบสำหรับบทเพลงที่เกิดจากความนิยม และได้ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาจนเป็นจารีตประเพณี บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์อาจเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงหรือบทเพลงที่เกิดจากการบันทึกเป็นตัวโน้ต ซึ่งประกอบด้วยส่วนสำคัญเป็นหลัก คือ ส่วนที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่สามารถสร้างสัญลักษณ์ขึ้นแทนเสียงได้ กับส่วนที่เป็นระเบียบ หลักการ ไวยากรณ์ ซึ่งสิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลัก หรือเนื้อของเพลง ทั้งทำนองร้อง และทำนองบรรเลง จะมีทำนองหลักของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง ในภาษาดนตรีไทยเราเรียกว่า “ลูกฆ้อง” ในเรื่องลูกฆ้องนี้ขอย้ำอีกครั้งว่าไม่ใช่ว่าจะต้องร้องหรือบรรเลงอย่างทางฆ้องวงใหญ่ แต่เป็นทำนองที่เหมาะกับฆ้องวงใหญ่บรรเลง คือ บรรเลงด้วยเสียงห่าง ๆ เหมาะตามสภาพของเครื่องดนตรี ที่มีเสียงน้อยและยังวางห่าง ๆ ด้วย

2. ส่วนปรุงแต่งทั้งทำนองร้อง และทำนองบรรเลงจะมีส่วนปรุงแต่งตามจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการ ว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องกับทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกัน แต่หลักการต่างกัน คือ ทำนองร้อง ประกอบด้วย ทำนองเพลง และคำร้อง สำหรับทำนองเพลงจะปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะ ให้มีเสียงที่ไม่กระด้าง ทำให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ คือ จะมีทำนองของตัวเองโดยเฉพาะ ส่วนคำร้อง นอกจากจะผันแปรคำร้องไปตามทำนองเพลง แล้วยังต้องปรุงแต่งคำร้องให้ถูกต้องตามระดับเสียงของภาษา คือ วรรณยุกต์ และยังต้องปรุงแต่งให้มีเสียงหวานไม่กระด้าง เนื่องจากบางเสียงแม้ว่าเป็นเสียงที่ถูกต้องตามทำนองเพลง และวรรณยุกต์แล้ว แต่ยังมีเสียงกระด้างอยู่ จึงต้องปรับปรุงเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้น

3. ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคของการบรรเลง ทำนองแบบนี้อาจสอดแทรกทั่วไปในระหว่างเพลงบางเพลง เช่น ลูกสะบัด ลูกขยี้ ลูกล้อ ลูกเหลื่อม ลูกขัด ลูกตาม หรือกวาด เป็นต้น

4. สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะที่เห็นว่าไพเราะ และงดงามแล้วนำเข้าประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง บางครั้งเรียกว่า “กลอน” ของเพลง และยังรวมไปถึงทำนองเพลงที่เราเรียกว่า ลูกเท่า และลูกโยนด้วย ซึ่งนักดนตรีได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทำนองเฉพาะอันแตกต่างไปจากทำนองเพลงทั่วไป นอกจากนี้ยังมีสำนวนที่มีเสียงต่อเนื่องที่มีการตัดต่อตามอย่างเพลงเถาที่นักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์กันมาก ดังที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั่วไป

5. ประเภทของเพลง เช่น เพลงเถา เพลงตับ เป็นต้น

6. การประสานเสียงตามแบบไทย

7. สังคีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

8. สำเนียงของทำนองเพลง

9. บันไดเสียง หรือ Mode ของบทเพลง

10. อัตราของเพลง

11. ลักษณะของจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง รวมทั้งลีลา (Rhythm) ของจังหวะ 15

12. การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง

13. เทคนิคการบรรเลง

14. ประโยคของเพลง ทั้งที่ใช้วัดกันภายนอก และวัดในรูปของไวยากรณ์ ลักษณะของเสียงที่เป็นเครื่องเชื่อมต่อประโยคของเพลง อันเป็นส่วนทำให้เกิดบทเพลง

15. อารมณ์ของเพลง

16. รากฐานและความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงที่กล่าวมานี้เป็นแต่เพียงแนวทางที่ชี้ให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ในบทเพลง และไม่จำเป็นต้องมีครบถ้วนตามที่กล่าวมา และยังมีสิ่งอื่นอีกมากมายที่สามารถนำมาพิจารณากันได้ แม้บางอย่างจะเป็นหลักที่เกิดจากการสมมติ เช่น อัตราของเพลง จังหวะต่างๆ หรือคีตลักษณ์ แต่เราต้องยอมรับการสมมตินั้น ๆ เพราะได้กลายมาเป็นระเบียบที่นิยมปฏิบัติตาม หากจะเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างอื่นก็ย่อมได้ แต่ไม่ควรทำ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1) สรุปถึงการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงไทยมีกรอบที่ต้องคำนึงถึง 2 ประเด็น คือ ตัวเพลงหรือทำนองเพลง ที่บ่งชี้ออกมาในเรื่องของการวิเคราะห์เสียง วิเคราะห์ทำนอง วิเคราะห์จังหวะ โดยมีโครงสร้างเป็นเป็นกรอบในการอธิบายหากโครงสร้าง ไม่ถูกต้องแล้วความสัมพันธ์ในประเด็นอื่นย่อมจะคาดเคลื่อนไป อีกประเด็นหนึ่ง คือผู้บรรเลงเป็นผู้สร้าง และกำหนดความงดงามของเพลง เป็นผู้ประดิษฐ์ทำนองให้มีความลึกซึ้งในระดับใด โอกาสใด เวลาใด บรรเลงให้อารมณ์เพลงออกมาในลักษณะใด ในส่วนนี้จะเป็นเครื่องมือในการแสดงทักษะ และอธิบายตัวตนของนักดนตรีได้เป็นอย่างดี ประกอบกับกลุ่มเพื่อนนักร้องนักดนตรีที่คอยเป็นผู้เสริมให้บทเพลงไพเราะ หรือหมดความไพเราะลงไปได้ ก็ด้วยความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันดังนั้นการหมั่นซ้อมหมั่นฝึกฝนร่วมกันจึงเป็นการคาดการณ์ได้ว่าวงดนตรีนั้นบรรเลงได้ไพเราะหรือไม่

กำชัย ทองหล่อ (2519 : 572 – 605) กล่าวถึงคำประพันธ์ประเภทคำกลอน คือลักษณะคำประพันธ์ที่เรียบเรียงเข้าเป็นคณะ มีสัมผัสกันตามลักษณะบัญญัติเป็นชนิดต่าง ๆ เช่น กลอนสุภาพแบ่งเป็น 4 ชนิด คือ กลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 กลอน 9 กลอนสุภาพเป็นกลอนหลักของกลอนชนิดอื่น ๆ โดยมีแบบแผนที่แน่นนอน ส่วนกลอนตลาดเป็นกลอนผสมหรือกลอนคละไม่กำหนดคำตามตัวเหมือนกลอนสุภาพ กลอนบทหนึ่งอาจมีวรรคละ 7 คำ 8 คำ 9 คำ 10 คำ เป็นกลอนที่นิยมใช้ในการขับร้องเพลงพื้นบ้าน โดยเฉพาะเพลงปฏิพากย์ (เพลงที่ใช้ร้องโต้ ตอบ หรือเกี้ยวพาราสีกัน) ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงลิเก เพลงลำตัด เพลงอีแซวโดยเฉพาะเพลงฉ่อยหรือเพลงลิเกจะเป็นลักษณะกลอนสั้น ๆ มี 2 วรรค แต่ละวรรคใช้คำ 4 - 12 คำ โดยคำสุดท้ายของวรรคหน้าจะสัมผัสกับคำที่ 2 - 6 ของวรรคหลัง และคำสุดท้ายของวรรคหลังทุก ๆ วรรคต้องสัมผัสกันเรื่อยไปจนจบ

5. สุนทรียภาพทางดนตรี

ดนตรีหรือดุริยางคศิลป์เป็นศิลปะที่เรียบเรียงและสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้เสียง (Tone) เป็นสื่อทางสุนทรียะ เสียงเกิดขึ้นจากการสั่นสะเทือนก่อให้เกิดเป็นคลื่นเสียงกระจายไปในอากาศ และก่อให้เสียงต่างจากเสียงธรรมชาติ เสียงสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท คือ เสียงที่เป็นระบบแน่นอน (Conventional Sound) และเสียงที่ไม่เป็นระบบ (Non-Conventional Sound) เสียงดนตรีจัดเป็นเสียงที่มีระบบ เป็นระเบียบ (Organized Sound) โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ จังหวะ (Rhythm) และทำนอง (Melody) มีการประสานและการควบคุมที่แน่นอน ดนตรีเป็นศิลปะที่ให้การรับรู้ทางการได้ยินที่ต้องอาศัยเวลาที่ต่อเนื่องเพื่อจะได้รับรู้ในส่วนทั้งหมดของดนตรีหรือเพลง

มูลฐานของดุริยางคศิลป์และหลักการทางดนตรี ได้แก่ เสียงเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เสียงดังกล่าวมีคุณลักษณะที่หลากหลายในตัวมันเอง คือ

1. ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ความสูงต่ำของเสียง ขึ้นอยู่กับลักษณะของการสั่นสะเทือนของวัตถุหรือเครื่องมือ (เครื่องดนตรี) ที่ทำให้เกิดเสียง ระดับเสียงเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของดนตรี

2. ความยาวเสียง (Duration) หมายถึง ช่วงความต่อเนื่องของเสียงที่กินเวลาสั้นยาวแตกต่างกันไป ใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างจังหวะของเสียง

3. จังหวะของเสียง (Rhythm) เกิดจากการจัดวางและเรียบเรียงความยาวเสียงอย่างเป็นระบบและมีระเบียบตามรูปแบบของบทเพลงชนิดนั้น ๆ

4. ความเข้มของเสียง (Intensity) หมายถึง คุณสมบัติของเสียงที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกนุ่มนวล หรือแข็งกร้าว แตกต่างกันไป

5. คุณภาพของเสียง (Quality) หมายถึง คุณลักษณะที่ช่วยให้การรับรู้ทางการได้ยินชัดเจน รวมถึงการส่งผลต่อความชื่นชมของผู้ฟัง

หลักการทางดนตรี หมายถึง กฎเกณฑ์หรือทฤษฎีในการสร้างสรรค์ศิลปะทางดนตรี โดยใช้มูลฐานทางศิลปะดนตรี หรือศิลปะธาตุทางดนตรีมาจัดวาง เรียบเรียงให้บรรลุคุณค่าความงามหรือความไพเราะขึ้น เป็นดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ที่เรียกว่า เพลง (Song) หลักการทางดนตรีมีลักษณะเป็นวิทยาการอันเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องสุนทรียธาตุ (Aesthetic Elements) ที่นำมาใช้ในการจัดระบบการเรียบเรียงและปรุงแต่งเสียง กระบวนการสร้างสรรค์ เรียบเรียงดนตรี เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ดนตรีหรือนักแต่งเพลง ซึ่งเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการรับรู้และการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ทางเสียง เช่น ตัวโน้ต บันไดเสียง เป็นต้น คุณค่าไพเราะของดนตรีหรือเพลง ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงหรือนักดนตรี

และนักร้อง ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับธาตุศิลปินอันเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ทางการฟัง และประสบการณ์ทางดนตรี

การเรียบเรียงศิลปะทางดนตรี (Arrange) คือการจัดองค์ประกอบศิลป์ทางดนตรี เช่นเดียวกับการจัดองค์ประกอบศิลป์ทางทัศนศิลป์ เป็นการสร้างสรรค์รูปแบบดนตรีหรือเพลงโยการจัดความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับเวลา ซึ่งเป็นมูลเหตุหรือศิลปธาตุที่สำคัญทางดนตรี โยมีองค์ประกอบพื้นฐานออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. องค์ประกอบที่จำเป็นสำหรับโครงสร้างดนตรี (Relation Elements) ได้แก่ จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน รูปพรรณ (Texture) และรูปแบบของดนตรี (Form)

2. องค์ประกอบที่ช่วยให้โครงสร้างของดนตรีสมบูรณ์แบบ (Articulatory Elements) ได้แก่ สีสันของดนตรี (Tone Color) ความเร็วของจังหวะ (Tempo) และลักษณะของเสียง (Characteristic of Sound)

นอกจากนี้รูปแบบทางดนตรีและโครงสร้างของรูปแบบทางดนตรี ได้แก่ โครงสร้างของประโยคเพลง (Phrase Structure) มีความเกี่ยวข้องกับหลักการทางดนตรี และยังมีส่วนหลักของเพลง (Principle Sections) ส่วนประกอบเฉพาะของเพลง (Functional Sections) ประกอบด้วย ส่วนนำ (Introduction) ส่วนเสนอทำนองหลัก (Exposition) ส่วนพัฒนาทำนองหลัก (Development) ส่วนย้อนกลับต้น (Recapitulation) และส่วนปิดท้าย (Coda)

สุนทรียภาพหรือความไพเราะในดนตรีหรือเพลง หมายถึง ปฏิกิริยาภายในของผู้ฟังดนตรีที่แสดงอาการขานรับหรือสำเหนียกต่อความงามหรือความไพเราะในดนตรี ในขณะที่มีการรับรู้ทางการฟัง อาการขานรับหมายถึงความรู้สึกซาบซึ้งในความงามหรือสุนทรียะ คุณค่าอันเป็นความงามความไพเราะในดนตรีจึงประเมินได้จากผู้ฟัง อย่างไรก็ตาม ดนตรีหรือเพลงต้องมีคุณสมบัติที่ไพเราะหรืองาม และผู้ฟังก็ต้องมีสุนทรียภาวะเกี่ยวกับดนตรีด้วย ความงาม ความไพเราะในดนตรีที่ให้สุนทรียรสแก่ผู้ฟังโดยทั่ว ๆ ไปขึ้นอยู่กับเงื่อนไขต่อไปนี้ด้วย คือ

1. ความงาม ความไพเราะ ขึ้นอยู่กับเอกภาพในดนตรี กล่าวคือ เอกภาพที่เกิดจากความสัมพันธ์สอดคล้องที่นักร้องหรือนักดนตรี สามารถขับร้องบรรเลงได้ตรงตามเจตนารมณ์ของคีตกวีหรือผู้ประพันธ์เพลง และเอกภาพในดนตรีหรือในบทเพลงนั้น ๆ อันมีส่วนประกอบของจินตนาการ (Imagination) เกี่ยวกับเสียงที่หลากหลายคุณสมบัติที่ถูกนำมาจัดสรร เรียบเรียงและปรุงแต่งตามมูลฐานและมีหลักการทางดนตรี มีความเป็นสัดส่วน (Proportion) ของเสียงต่าง ๆ และความสมดุล (Balance) ในความเข้ม ค่าน้ำหนัก และสีสันของเสียง ที่จะปรากฏในการบรรเลงหรือขับร้อง เอกภาพในดนตรีหรือเพลงยังต้องเกิดจากการเรียบเรียงเสียง ทำนอง จังหวะ และการประสานของเสียง จนได้สภาพของพื้นผิวดนตรีแบบต่าง ๆ อย่างเหมาะสม

2. ระดับความงาม หรือสุนทรียรสในดนตรีหรือเพลง หมายถึง คุณค่าทางอารมณ์รู้สึกที่แสดงออกในลักษณะของความเพลิดเพลิน ความประทับใจในลักษณะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลงที่คีตกวี ผู้ประพันธ์ดนตรี นักดนตรีและนักร้องถ่ายทอดมาสู่ผู้ฟัง และยังขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางดนตรีของผู้ฟังที่ได้สั่งสมเป็นความรู้ ความเข้าใจ จินตภาพทางปัญญาด้วย ซึ่งมีผลออกมาเป็นรสนิยมในสุนทรียรสแห่งดนตรี ระดับความงาม ความไพเราะในดนตรีมี 2 ระดับ คือ

2.1 ความงาม ความไพเราะในระดับผัสสะ (Perception) หรือระดับการรับรู้ทางดนตรี คือ การฟังหรือการรับรู้ทางการได้ยิน (Hearing) เป็นการสัมผัสรู้โดยตรงและต่อเนื่อง ก่อให้เกิดความสนใจ (Concentration) และเชื่อมโยงไปสู่การฟัง (Listening) เป็นการสัมผัสรู้ทางการได้ยินเกี่ยวกับระดับเสียงสูง – ต่ำ ดัง - ค่อย และการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนที่ไปของเสียง (Melody) ผู้ฟังจะรับรู้ถึงจังหวะได้ง่าย หากดนตรีหรือเพลงนั้นเน้นจังหวะเด่นชัด จากนั้นก็ต่อเนื่องไปถึงขั้นการเกิดอารมณ์รู้สึก (Feeling) ซึ่งเป็นอารมณ์รู้สึกในระดับผัสสะ เป็นการรับรู้ความงามความไพเราะในระดับผัสสะ ดนตรีหรือเพลงที่ให้คุณค่าความงามความไพเราะในระดับผัสสะเด่นชัดมักเป็นดนตรีหรือเพลงที่เน้นมูลฐานทางศิลปะดนตรีเข้มข้นหรือจัดจ้าน เช่น เสียงและจังหวะเป็นดนตรีที่ก่อให้เกิดความรู้สึกสนุกสนานเพลิดเพลินในการฟัง ดนตรีหรือเพลงรูปแบบนี้ง่ายต่อการรับรู้ทางการฟัง

2.2 ความงามความไพเราะในระดับซาบซึ้งกินใจ (Appreciation) ดนตรีหรือเพลงที่ให้คุณค่าความงามในระดับนี้ไม่ง่ายต่อการรับรู้ทางการฟัง ผู้ฟังต้องมีประสบการณ์ทางดนตรีมาพอสมควร มีความตั้งใจฟังถึงขั้นเพ่งพินิจ (Contemplation) ในการฟังและฟังอย่างต่อเนื่อง ก่อให้เกิดการคิด (Thinking) และการเปรียบเทียบ (Comparison) เกิดความรู้ความเข้าใจ (Comprehension) ต่อเนื่องไปถึงอารมณ์รู้สึกซาบซึ้ง ซึ่งเป็นการรับรู้ถึงความหมายของภาษาดนตรีและเนื้อหาสาระ เข้าถึงพื้นผิวและอารมณ์เพลง เกิดการแปลความหมายและสังเคราะห์ไปตามความรู้ความเข้าใจในดนตรี เกิดการตอบสนองทางอารมณ์ (Reaction) อันเป็นการขานรับทางสุนทรียะ (Aesthetic Response) ดนตรีหรือเพลงที่ให้คุณค่าความงามความไพเราะในระดับซาบซึ้งกินใจมีรูปแบบ และคุณลักษณะที่ประณีต มีหลักการและลักษณะสร้างสรรค์ทางดนตรีโดดเด่นมีองค์ประกอบที่เป็นระบบมีระเบียบสมบูรณ์ ก่อให้เกิดการเชื่อมโยงไปสู่การจำ เป็นดนตรีที่ช่วยเพิ่มพูนจินตนาการอิสระ เกิดมีพัฒนาการทางปัญญาในตัวผู้ฟัง (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2546 : 36-40)

การร้องเพลงในแต่ละเพลงนั้นจะแสดงอารมณ์ต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับทำนอง และจังหวะของเพลงนั้น ๆ ถ้าผู้ร้องมีความเข้าใจในทำนองเพลงจะสามารถใส่อารมณ์ไปตามลักษณะของเพลงในการร้องด้วยจะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามไปด้วย ทำให้บทเพลงนั้นมีความกลมกลืนไพเราะสมบูรณ์ยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้ฟังควรตระหนักถึงหลักการฟังเพลงไทย ที่ถูกต้อง เพื่อให้เกิดความสุขและได้รับความสนุกสนานไปพร้อมกับบทเพลงที่ได้รับฟัง โดยมีหลักการปฏิบัติในการฟังเพลงไทย คือ ควรทราบว่าเนื้อร้องนำมาจากวรรณคดีเรื่องใด ตอนไหน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบนั้น

มีเสียงความกลมกลืนหรือเข้ากับเนื้อร้องหรือไม่ และต้องมีวิจารณญาณในการฟัง เช่น ผู้ร้องใช้น้ำเสียงที่ถูกต้องตามจังหวะวรรคตอนถูกต้องชัดเจนหรือไม่ (เรณู โกศินานนท์, 2542 : 27 - 28)

หลักการขับร้องเพลงไทยให้เกิดความไพเราะ ให้ผู้ฟังเคลิบเคลิ้มเกิดความรู้สึกคล้อยตามนั้นผู้ร้องต้องรู้จักวิธีการใช้ถ้อยคำ ทำนองเพลงให้กลมกลืนกันโดยมีหลัก ดังนี้

1. ตำแหน่งเสียง การขับร้องย่อมมีตำแหน่งที่ส่งเสียงออกมาหลายแห่ง เพื่อให้การขับร้องมีความไพเราะถูกต้องชัดเจน ซึ่งตำแหน่งของเสียงเหล่านี้ มี 5 ตำแหน่ง ได้แก่

1.1 คอ ใช้ในการร้องเพลงที่มีเสียงระดับต่ำกับสระบางตัว เช่น สระออ เป็นต้น ซึ่งเสียงที่เกิดจากคอนี้มีอยู่ในวิธีการขับมากกว่าร้อง

1.2 เพดาน ใช้ประกอบกับตัวอักษรบางตัว ในวรรค ก หรือสระ อิ อี เป็นต้น

1.3 ปาก ในการขับร้องเพลงไทยจะใช้ปากมากที่สุด ใช้มากที่สุดในการขับร้องเพลงไทย เพราะต้องการเสียงที่เปล่งออกมาจากปากโดยตรง ประกอบกับจังหวะในวรรค บ ป หรือ สระ อุ อู เป็นต้น

1.4 ไรฟัน ใช้ประกอบกับอักษร คือ ตะ คะ ระ นะ เป็นต้น

1.5 จมูก ใช้ในการขับร้อง แต่ต้องระวังมิให้เสียงออกจมูกโดยตรงควรเป็นเพียงอนุโลมบางกรณีเท่านั้น เสียงที่เกิดจากจมูกจะอยู่ในลักษณะเอื้อน และจะใช้เน้นสระ อี เท่านั้น

2. การเปล่งเสียง ผู้ขับร้องจะต้องเอื้อนทำนองโดยเสียง เออ เอย อี อี อึม เอ๋ย เออะ เฮอ ฮื่อ หือ และ เอิงเอย ฯลฯให้สม่ำเสมอ และควรระวังการขึ้นลงของเสียง เพื่อไม่ให้ผู้ฟังสะสุดหู

2.1 การทำเสียง เออ ใช้น้ำหนักลึกนิ่งอยู่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากลำคอโดยตรง โดยการขยับคาง และไม่หุบปาก

2.2 การทำเสียง เอย ทำเช่นเดียวกับทำนอง “เออ” เมื่อจะออกเสียง “เอย” ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อยโดยให้ขอบลิ้นสองข้างกระทบเพดานปาก แล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เป็นเสียง “อี” ที่ไม่ชัดเจน ควบกล้ำตามเสียงเออ ออกมาร่วมด้วย

2.3 การทำเสียง อือ เผยอริมฝีปากอ้าจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปาก และเปล่งเสียงให้ออกมาทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก

2.4 การทำเสียง อึ เหมือนการทำเสียง “อือ” แต่ทำให้สะดุดสั้นลง

2.5 การทำเสียง เอ๋ย เหมือนการทำเสียง “เอย” แต่จะผันเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่องทางเสียงให้ไปอยู่ที่จมูก

2.6 การทำเสียง เออะ เปล่งเสียงเหมือนเสียง เออ

2.7 การทำเสียง เฮอ ต้องเปล่งเสียงออกจากลำคอ บังคับเสียงให้มาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้ง 2 ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

2.8 การทำเสียง ฮือ เหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่จะต้องออกเสียงให้มีน้ำหนัก และให้เสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากแต่ไม่ชิด เมื่อตามด้วยเสียง เออ มักจะมีเสียง “ง” ติดออกมาด้วยซึ่งเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้ “เออ” คู่กับเสียง “อือ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา

2.9 การทำเสียง หือ เผยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง “ฮือ” ผ่านออกมาช้า ๆ พร้อมกับเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกมาทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน เมื่อจวนสุดเสียงจึงค่อย ๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง ใช้ปมในบางช่วงของการเอื้อนเสียง

2.10 การทำเสียง เอิงเงอ เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียง “เอิง” แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน “เออ” โดยติดเสียง “ง” มาด้วย

3. การนำถ้อยคำเข้ากับทำนอง ถ้อยคำใดที่นำมาร้องเข้ากับทำนองเพลงต้องเลือกถ้อยคำที่มีเนื้อความและความหมายใกล้เคียงกัน หรือทำนองเดียวกันกับเพลง และต้องรักษาวรรคตอนของกวีหรือทำนองเพลงนั้นอีกด้วย และข้อสำคัญ คือ ถ้อยคำที่อยู่ท้ายวรรคจะต้องเป็นจังหวะที่มีเสียงหนัก

4. การนำทำนองเข้ากับถ้อยคำ ต้องพิจารณาจากทำนองที่มีความหมายใกล้เคียงกับถ้อยคำหรือชื่อเพลงนั้น ๆ ก่อน ถ้าบรรจุถ้อยคำลงในทำนองก่อน พึงระวังการวางเสียงของถ้อยคำนั้นให้อยู่ในเสียงที่เหมาะสมกลมกลืน แต่ระวังรักษาเสียงเนื้อเพลงไว้มิให้ผิดไปจากเนื้อเพลงเดิม

5. การใส่ความรู้สึกและอารมณ์ในการร้อง เป็นการสร้างบรรยากาศให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

6. การแบ่งวรรคตอนบทร้อง วรรคตอนของวรรณกรรมที่นำมาร้อง ซึ่งมีลักษณะของการประพันธ์หลายชนิด ส่วนมากนำใช้กับการร้อง จึงต้องแบ่งคำร้องให้ถูกต้องตามลักษณะของโคลงกลอนนั้น ๆ โดยออกเสียงให้ถูกต้องชัดเจน (เรณู โกศินานนท์, 2542 : 30 - 33)

6. ทฤษฎีดนตรีสากล

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 51) กล่าวว่า บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว มีระยะห่างระหว่างโน้ตในแต่ละคู่เป็นขั้นเต็มเสียง และขั้นครึ่งเสียงดังนี้ โน้ตขั้นที่ 1 – 2 มีระยะห่างเต็มเสียง โน้ตขั้นที่ 2 - 3 มีระยะห่างเต็มเสียง โน้ตขั้นที่ 3 - 4 มีระยะห่างครึ่งเสียง โน้ตขั้นที่ 4 – 5 มีระยะห่างเต็มเสียง โน้ตขั้นที่ 5 - 6 มีระยะห่างเต็มเสียง โน้ตขั้นที่ 6 - 7 มีระยะห่างเต็มเสียง และโน้ตขั้นที่ 7 – 8 มีระยะห่างครึ่งเสียง

สมนึก อุ่นแก้ว (2549 : 40 - 43) กล่าวว่า เมื่อนำโน้ตในขั้นที่ 6 (Sub Mediant) ของบันไดเสียงเมเจอร์มาตั้งเป็นโน้ตโทนิก (Tonic) แล้วไล่โน้ตเรียงขึ้นไปครบ 8 ตัวโน้ต โดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงระยะห่างของเสียงก็จะได้บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) โดยมีโครงสร้างโน้ต 8 ขั้น โดยมีระยะครึ่งเสียงที่ขั้นที่ 2 – 3 และ 5 – 6 ซึ่งบันไดเสียงไมเนอร์แบ่งออกอีก 2 ชนิด คือ

1.1 บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale) เป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพราะโน้ตในขั้นที่ 7 ได้ถูกแปลงให้สูงขึ้นครึ่งเสียง ทำให้มีลักษณะการวิ่งเข้าหาโทนิกมากขึ้น ซึ่งบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์มีโครงสร้างโน้ต 8 ขั้น โดยมีระยะครึ่งเสียงในขั้นที่ 2 – 3 และ 7 – 8 และในขั้นที่ 6 – 7 มีระยะห่างหนึ่งเสียงครึ่ง (3 Semitone)

1.2 บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์ (Melodic Minor Scale) คือ เป็นบันไดเสียงที่ปรับโครงสร้างจากบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ในขั้นที่ 6 – 7 ซึ่งมีระยะห่างจากหนึ่งเสียงครึ่ง ซึ่งยากต่อการออกเสียง ดังนั้นจึงปรับโน้ตในขั้นที่ 6 ให้สูงขึ้นอีกครึ่งเสียงตอนขาขึ้น ส่วนขาลงให้ลดขั้นที่ 6 และ 7 ลงมาเป็นเสียงเดิม (Natural Minor Scale)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 100) กล่าวว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว โดยใช้กันอย่างแพร่หลายในประเทศแถบเอเซีย เช่น ไทย จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น เทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์โน้ต 5 ตัวของบันไดเสียงเพนตาโทนิก ก็คือ โน้ตตัวที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งในบันไดเสียงเพนตาโทนิกไม่มีระยะขั้นคู่ครึ่งเสียง แต่มีขั้นคู่ที่กว้างกว่าขั้นคู่เต็มเสียง คือ ขั้นคู่ระหว่างโน้ตในตัวที่ 3 - 4 และ 5 - 6 ของบันไดเสียงเพนตาโทนิกห่างกัน 1 เสียงครึ่ง หรือห่างในระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยมีโน้ตตัวแรกเป็นชื่อของบันไดเสียง

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2553 : 8) กล่าวว่า ช่วงเสียง (Range) คือระยะห่างของโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด และโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด โดยใช้วิธีการนับแบบขั้นคู่ (Intervals) คือ นับตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 หากมีช่วงเสียงที่มากกว่าคู่แปดให้ใช้วิธีทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่

สุชาติ สิมมี (2549 : 11) กล่าวไว้ว่าลักษณะของขั้นคู่มี 2 ลักษณะ คือ ชื่อที่เป็นตัวเลข (Number name) คือชื่อขั้นคู่เสียงที่ใช้เลข 1 ถึง 8 และอาจใช้ภาษาลาติน คือ คู่ 1 เรียกว่า ยูนิซัน (Unison) คู่ 8 เรียกว่า อ็อกเทฟ (Octave) การเรียกขั้นคู่มักจะใช้ตัวเลขธรรมดา คือ คู่1 (1^{st}) Unison คู่2 (2^{nd}) คู่3 (3^{rd}) คู่4 (4^{th}) คู่5 (5^{th}) คู่6 (6^{th}) คู่7 (7^{th}) และคู่8 (8^{th}) หรือ (Octave) และชื่อบอกคุณภาพของเสียง (Specific name) ว่ามีน้ำเสียงอย่างไร ให้ความรู้สึกอย่างไร เช่น ขั้นคู่ 3 (Majrd) ชื่อที่เป็นตัวเลขคือ ขั้นคู่ 3 ชื่อบอกคุณภาพของเสียงคือ ขั้นคู่เสียงเมเจอร์ การพิจารณาการนับขั้นคู่เสียงสามารถบอกชื่อขั้นคู่เป็นตัวเลขได้ด้วยการนับระยะห่างระหว่างตัวโน้ต โดยการนับ

โน้ตตัวล่างเป็น 1 จนถึงโน้ตตัวบน เช่น โน้ตตัวล่างเป็น C ตัวบนเป็น F ให้นับ C(1) D(2) E(3) F(4) หรือนับจากตัวโน้ตตัวบนลงมาหาโน้ตตัวล่างก็ได้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 68) กล่าวไว้ว่าขั้นคู่ที่กว้างไม่เกินขั้นคู่ 8 เรียกว่า ขั้นคู่ธรรมดา (Simple Intervals) ส่วนขั้นคู่ที่มีความกว้างตั้งแต่คู่ 9 ขึ้นไปเรียกว่า ขั้นคู่ผสม (Compound Intervals) ซึ่งมีวิธีการนับเช่นเดียวกับขั้นคู่ธรรมดา คือ นับเรียงตามลำดับชื่อตัวอักษรของตัวโน้ต เช่น โน้ตตัว C กลาง (Middle C) กับ E บนช่องที่ 4 ห่างกันเป็นคู่ 10 หรือคู่ผสม เป็นต้น

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2553 : 10) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ขั้นคู่ในบทเพลงทำนองแนวเดียวว่า เป็นการดูการเคลื่อนที่ของโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งว่ามีระยะห่างกันอย่างไรโดยการนับขั้นคู่ โดยมีการเคลื่อนที่ดังต่อไปนี้

1. การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) สุริยงค์ อัยรักษ์ (ม.ป.ป : 85) ได้กล่าวไว้ว่าเป็นการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ไม่เกินขั้นคู่ Maj2nd ขั้นคู่ min2nd ซึ่งรวมถึงขั้นคู่ P1st หมายถึงการซ้ำตัวโน้ต เช่น การเคลื่อนทำนองโดยการซ้ำโน้ตตัว C ซึ่งสอดคล้องกับ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537 : 17) กล่าวไว้ว่า การเคลื่อนที่ทำนองเป็นขั้น ๆ นั้นเป็นการเดินทำนองจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ไม่ว่าจะมีเสียงต่ำกว่า หรือสูงกว่าเป็นขั้น ๆ โดยใช้เสียงโน้ตในบันไดเสียงของทำนองนั้น

2. การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งโดยมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 ซึ่งเป็นการขยับข้ามขั้นเรียกว่าขั้นคู่กระโดด มักใช้นำหน้าหรือตามหลังตัวโน้ตที่มีการเคลื่อนทำนองเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อความเหมาะสมเกิดความสมดุลซึ่งสอดคล้องกับ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537 : 18) กล่าวไว้ว่า การเคลื่อนที่แบบกระโดดมีความจำเป็นในการสร้างให้เกิดความแตกต่าง (Contrast) ในบทเพลงทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจในแนวทำนองเพิ่มขึ้น โดยทำความแตกต่างให้เกิดขึ้นต่อเนื่องกันไปกับการเคลื่อนที่แบบตามขั้นของแนวทำนอง โดยลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่เป็นสไตล์ของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลิ้มนิ้ว (Keyboard) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นแบบอาร์เปโจ (Arpeggio)

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2553 : 98 - 107) ได้กล่าวถึงเทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงว่า ประโยคเริ่มจากความคิดเล็ก ๆ การพัฒนาประโยคเพลงมักใช้เทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่อยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยคหรือส่วนใหญ่ของประโยคเป็นพื้นฐานใน

การพัฒนา และเมื่อพัฒนาแล้วจะทำให้ประโยคนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เทคนิคที่นิยมใช้มากในการพัฒนาประโยคเพลง ได้แก่

1. การซ้ำ (Repetition) คือ การย้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม การซ้ำอาจเป็นการซ้ำทำนองบางส่วน อาจเป็นการซ้ำทันทีในประโยคเดียวกัน หรือซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน หรืออาจซ้ำภายหลังในประโยคอื่น เทคนิคนี้ต้องเป็นการซ้ำในระดับเสียงเดียวกันในกรณีที่ซ้ำทันที แต่ถ้าซ้ำภายหลังอาจต่างระดับเสียงกันก็ได้ แต่ถ้าต่างระดับเสียงกันต้องมีระยะขั้นคู่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวต่อ ๆ ไปเท่ากัน จึงจะได้เสียงของทำนองที่เหมือนเดิม

2. ซีเควนซ์ (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำที่เป็นต่างระดับเสียง เทคนิคนี้จะทำให้ประโยคยาวขึ้น นิยมใช้ติดต่อกัน 2 – 3 ซีเควนซ์ ถ้าใช้เกินกว่านี้จะทำให้น่าเบื่อและฟังดูเหมือนวกวน ในการวิเคราะห์ซีเควนซ์ ควรบอกด้วยว่าแต่ละซีเควนซ์มีระดับเสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงกว่าเดิมเป็นระยะขั้นคู่เท่าใด มีโน้ตตัวใดถูกปรับระยะขั้นคู่ มีการแปรทำนองหรือไม่ และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหรือไม่ หรือมีการยืมกุญแจเสียงในแต่ละซีเควนซ์หรือไม่ ซึ่งนักแต่งเพลงนิยมใช้เทคนิคนี้เป็นเครื่องมือในการพัฒนากุญแจเสียงไปด้วย

3. การพลิกกลับ (Inversion) เป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนอง ทำให้ได้ทำนองใหม่ เรียกว่า ทำนองพลิกกลับ เช่น ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 3 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 3 เป็นต้น

4. การถอยหลัง (Retrograde) เป็นการนำโน้ตของทำนองมาเรียงใหม่ โดยเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายไล่เรียงไปตามลำดับจนถึงโน้ตตัวแรก โดยอาจรักษาลักษณะจังหวะไว้มากน้อยเท่าใดก็ได้

5. การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อย และในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมไว้ไว้น้อยก็จะมีการแปรมาก แต่ยังคงรักษาเค้าของเดิมไว้บ้าง การแปรในระดับของการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นการแปรในระดับน้อย แต่รักษาของเดิมไว้มากกว่า ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้ คือ ทำนอง ลักษณะจังหวะ เสียงประสาน และสีสันเสียง ในระดับการแปรขั้นสูงจะรวมถึงการแปรอัตราจังหวะ กุญแจเสียง เนื้อดนตรี และส่วนประกอบอื่น ๆ เทคนิคการแปรอาจนำส่วนใดส่วนหนึ่งของส่วนประกอบเหล่านี้มาแปรได้ หรืออาจแปรหลายส่วนในเวลาเดียวกันก็ได้ แต่อย่างน้อยที่สุดต้องรักษาส่วนใดส่วนหนึ่งไว้ให้เหมือนเดิมหรือคล้ายโครงเดิม นอกจากนี้ยังอาจพบการแปรเป็นเทคนิคที่ซ่อนอยู่ในเทคนิคอื่น ๆ ของการแต่งเพลง จนบางครั้งยากที่จะแยกแยะเทคนิคต่าง ๆ ออกจากกัน

6. การเลียน (Imitation) เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นในกรณีที่มีทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป การเลียนเป็นการซ้ำทำนองที่เกิดขึ้นคนละแนวในเวลาต่างกัน แต่แนวที่ซ้ำกันนี้ต้องเหลื่อมกัน เพราะถ้าไม่เหลื่อมกันจะเป็นการใช้เทคนิคการซ้ำหรือซีเควนซ์ถึงแม้จะเกิดขึ้นในคนละแนวก็ตาม

7. การปรับโน้ต (Transformation) เป็นการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้แต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องของขั้นคู่ การปรับโน้ตเกิดขึ้นได้กับเทคนิคการซ้ำ ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การแปร และการเลียน ซึ่งล้วนแต่ต้องรักษาระดับขั้นคู่ อย่างไรก็ตาม ความต่างเล็กน้อยในระยะขั้นคู่บางคู่ของทำนอง มิได้ทำให้ความรู้สึกของเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นเปลี่ยนไป

8. การผสมผสานเทคนิคการพัฒนา คือ เทคนิคการพัฒนาทั้ง 7 ข้อที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สามารถนำมาผสมผสานกันได้ เช่น เทคนิคซีเควนซ์เกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กับเทคนิคการปรับโน้ต หรือเทคนิคการซ้ำกับเทคนิคการแปรอาจเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน เป็นต้น

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2554 : 59-67) ได้แบ่งรูปแบบฟอร์ม 9 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบไบนารี (Binary Form) คือ รูปแบบที่ประกอบด้วย 2 ส่วนใหญ่ ๆ ซึ่งมีส่วนแตกต่างกันออกไปหลายลักษณะ คือ

1.1 ไบนารีซ้ำทวน คือ ไบนารีสองส่วนมีลักษณะเหมือนกันหรือคล้ายคลึงกัน คือ AA หรือ AA′

1.2 ไบนารี แตกต่าง คือ รูปแบบไบนารีที่สองส่วนมีลักษณะไม่เหมือนกัน แต่ส่วนใดส่วนหนึ่งต้องมีสองครั้ง เช่น AAB (คือ Bar Form) AA′B หรือ ABB หรือ AA′BB′

1.3 ไบนารีย้อนต้น (Rounded Binary Structure) มีโครงสร้างดังนี้ a a b a หรือ AB เมื่อ A คือ aa และ B คือ ba (อักษรตัวเล็ก คือ ประโยค หรือวรรคของเพลง)

2. รูปแบบเทร์นารี (Ternary Form) คือ รูปแบบที่ประกอบด้วย 3 ส่วนใหญ่ ๆ โดยมีส่วนกลางเป็นส่วนที่แตกต่างไปจากส่วนต้น และส่วนท้าย คือ ABA หรือ ABA′

3. รูปแบบเพลง (Song Form) เมื่อนำรูปแบบเทร์นารีมาและเติมส่วนหลักแรกลงไปอีกหนึ่งครั้ง จะได้เป็นรูปแบบเพลง คือ AABA หรือ AA′BA′ (A คือส่วนที่เติมลงไป) ที่เรียกว่า รูปแบบเพลง เพราะบทเพลงโดยทั่ว ๆ ไปจะมีโครงสร้างแบบนี้ รูปแบบเพลงบางครั้งอาจจะจัดเป็น Rounded Binary Structure ได้

4. รูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variations) คือ รูปแบบทางดนตรีที่ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ

4.1 ธีม คือ ส่วนที่เป็นแนวทำนองหลัก ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ไม่ซับซ้อนนัก โดยปกติผู้ประพันธ์มักจะนำมาจากที่อื่น เช่น จากเพลงพื้นเมือง จากผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น ๆ หรืออาจจะเป็นแนวทำนองที่ผู้ประพันธ์เพลงประพันธ์ขึ้นเอง

4.2 แวริเอชัน คือ ส่วนที่แปรเปลี่ยนไปของทำนองหลัก ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงคิดสร้างสรรค์ขึ้น โดยปกติเมื่อบทเพลงประเภทธีมและแวริเอชันเสนอทำนองหลักแล้ว ส่วนที่เป็นการแปรเปลี่ยนไปขององค์ประกอบต่าง ๆ จะมีการแปรเปลี่ยนของทำนองอยู่หลายท่อน การแปรเปลี่ยนของทำนองมีได้หลายลักษณะดังที่กล่าวมาแล้ว เช่น การแปรเปลี่ยนไปของทำนอง

จังหวะ อัตราจังหวะ การประสานเสียง เป็นต้น การแปรเปลี่ยนของแต่ละท่อนจึงมีความแตกต่างกันมาก บางครั้งผู้ฟังที่ไม่มีพื้นความรู้พออาจจะจับไม่ได้เลยว่าท่อนหนึ่ง ๆ ที่แปรเปลี่ยนไปมาจากแนวทำนองหลักเพียงทำนองเดียว

5. รูปแบบรอนโด (Rondo Forms) คือ การเน้นที่แนวทำนองหลัก กล่าวคือ ในบทเพลงนั้นจะมีหลายส่วน (Sections) ส่วนหลัก คือ แนวทำนองหลักทำนองแรกจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละส่วนที่ต่างกันออกไปที่นิยมใช้กันอยู่มี 3 ลักษณะ คือ

5.1 Simple Rondo คือ การเปลี่ยนไปมาของแนวทำนองแรกกับแนวทำนองที่สอง คือ ABABA

5.2 Second Rondo คือ การเปลี่ยนไปมาของแนวทำนองหลักกับอีกสองแนวทำนอง คือ ABACA

5.3 Third Rondo ประกอบด้วย 3 แนวทำนอง โดยมีหลักการจัดเรียงกันของแนวทำนองต่าง ๆ ดังนี้ ABACABA

6. รูปแบบเทร์นารีขยาย (Expanded Ternary Form) รูปแบบเทร์นารี คือ รูปแบบของบทเพลงที่ประกอบด้วย 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ ABA ดังกล่าวมาแล้ว รูปแบบเทร์นารีขยายประกอบด้วย 3 ส่วนใหญ่ ๆ เช่นกัน คือ ABA แต่ในแต่ละส่วนจะมีส่วนย่อย ๆ ซึ่งเป็นโครงสร้างแบบรูปแบบเทร์นารี ในลักษณะของ Rounded Binary Structure (aaba หรือ AB เมื่อ A คือ aa และ B คือ ba)

7. รูปแบบโซนาตาอัลเลโกร (Sonata-allegro Form) รูปแบบของดนตรีที่ยืดหยุ่นและมีความสลับซับซ้อนที่สุด คือ รูปแบบโซนาตาอัลเลโกร หรือเรียกสั้น ๆ ว่า รูปแบบโซนาตา (Sonata Form) บางครั้งอาจจะเรียกว่า รูปแบบท่อนที่ 1 (First-movement Form) เพราะรูปแบบนี้มักจะใช้ในท่อนแรกของบทเพลงประเภทโซนาตา หรือซิมโฟนี อย่างไรก็ตาม รูปแบบนี้อาจใช้ในท่อนที่ 2 หรือท่อนสุดท้ายของเพลงดังกล่าวเช่นกัน ลักษณะของรูปแบบโซนาตาโดยโครงสร้างแล้ว คือ รูปแบบเทร์นารี นั่นเอง

8. รูปแบบคอนทราพันทอน หรือพหุภาพ (Contrapuntal or Polyphonic Forms) เป็นรูปแบบที่นิยมใช้ประพันธ์เพลงในยุคบาโรก ลักษณะสำคัญ คือ การนำทำนองตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นไปมาสอดประสานกัน ทั้งสองทำนองมักมีความสำคัญเท่าเทียมกัน โดยที่ความเด่นของแต่ละทำนองอาจจะสลับกันไป ลักษณะการสอดประสานกันของทำนองที่มีหลายรูปแบบตั้งแต่ง่าย ๆ ไปจนถึงขั้นสลับซับซ้อน เช่น Canon Fugue และ Chorale Prelude เป็นต้น

9. รูปแบบอิสระ (Free Form) ในความหมายหนึ่งของรูปแบบอิสระ คือ มีบทเพลงจำนวนมาใช้รูปแบบการประพนธ์เพลงแตกต่างไปจากรูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมา จึงจัดเป็นเพลงที่มีรูปแบบเป็นของตนเอง อีกลักษณะหนึ่งของเพลงทีเรียกว่า รูปแบบอิสระ คือ บทเพลงที่ใช้โครงสร้างของรูปแบบในการประพันธ์ลักษณะใดลักษณะหนึ่งดังกล่าวมาแล้ว แต่ลักษณะของการประพันธ์เน้น

ไปที่แนวคิดบางอย่าง ซึ่งมักจะเป็นชื่อหรือลักษณะของบทเพลง ทำให้เพลงประเภทนี้มีรูปแบบยืดหยุ่นตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ ดังนั้น รูปแบบอิสระ จึงมีความหมายได้สองนัย คือ เพลงที่มีโครงสร้างของรูปแบบเฉพาะแตกต่างไปจากที่กล่าวมา และบทเพลงที่เน้นแนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง บทเพลงประเภทนี้ได้แก่ Toccata, Prelude, Fantasy และ Etude เป็นต้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ไพศาล วงษ์ศิริ (2525) ได้กล่าวถึง ประเพณีการสวดพระมาลัย ว่าได้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา มีลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยกรองที่ เรียกว่า "กาพย์" เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาพุทธ เกี่ยวกับความเชื่อยุคของพระศรีอาริยเมตไตร หรือยุคของพระศรีอารย์ การสวดพระมาลัยในอดีตนั้นใช้ในงานมงคล คือ งานแต่ง หรือที่ เรียกว่า "กล่อมหอ" ต่อมาในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปใช้ในงานอวมงคล คือ งานศพ

มาลินี ไชยชำนาญ (2535) ไดศึกษาวิเคราะห์เรื่องวรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของ ชลธี ธารทอง เพื่อศึกษาด้านศิลปะการประพันธ์ สภาพสังคมวัฒนธรรมและทรรศนะของผู้ประพันธ์ ผลการศึกษาพบว่า ด้านศิลปะการประพันธ์ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนที่ใช้จำนวนคำไมแน่นอนมากที่สุด เขียนบทเพลงที่มีความยาว 4 ท่อนมากที่สุด ใช้สัมผัสในหลายแบบ นิยมใช้คำและ สำนวนใหม่ ๆ ด้านสภาพสังคมและวัฒนธรรมไดสะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นอยู่และการดำเนินชีวิตของชาวไทยในสังคมชนบทและสังคมเมือง นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นทรรศนะของ ชลธี ธารทองที่มีต่อสภาพสังคมอย่างกว้างขวาง

อรวดี ธนะจันทร์ (2545) ศึกษาประวัติความเป็นมาและวิเคราะห์ทำนองส่วนเนื้อพระธรรมในการสวดคฤหัสถ์ของนักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง โดยอาศัยหลักการทางมนุษยดนตรีวิทยา ซึ่งพบว่าในส่วนของการวิเคราะห์ทำนองส่วนเนื้อพระธรรมมี 6 บท 7 ทำนอง โดยใช้เสียงหลัก (เสียงโทนิก) ในการสวดเพียง 5 - 6 เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นและลงไม่เกินคู่ 5 และเสียงที่พบในคำสวดจะเป็นเสียงที่อยู่ในเสียงหลัก และนักสวดนำคำสวดมาต่อเติมด้วยการใช้การเอื้อนและใช้คำเสริมเป็นทำนอง โดยใส่ลูกคอตามแต่นักสวดเห็นสมควร

ปรมินท์ จารุวง (2541) ได้ศึกษาการสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี ผลการศึกษาพบว่า ประเพณีสวดพระมาลัยในงานศพมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่มีหลักฐานแน่ชัดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งทรงออกกฎห้ามพระสงฆ์สวดพระมาลัย ต่อจากนั้นมาประเพณีสวดพระมาลัยก็เสื่อมความนิยม ในปัจจุบันประเพณีการสวดพระมาลัยยังคงพบที่บ้านหนองขาว ซึ่งเป็นชุมชนเก่าแก่มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยผู้สวดเป็นฆราวาส โดยใช้อุปกรณ์ชุดเดียวกับพระสงฆ์ใช้สวดพระอภิธรรม

บทสวดก็ใช้จากคัมภีร์สวดพระมาลัยฉบับ ส.ธรรมภักดีเป็นหลัก เนื้อหาเป็นเรื่องเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ นรก สวรรค์ ซึ่งชาวหนองขาวมีทำนองสวดพระมาลัยรวมทั้งสิ้น 22 ทำนอง แบ่งเป็นทำนองสวดพระธรรม 2 ทำนอง ทำนองเก่า 5 ทำนอง และทำนองลำนอก 15 ทำนอง

นิตยา อรุณวงศ (2547) ไดวิเคราะห์วิธีการขับร้องของรวงทอง ทองลั่นธม ผลการวิจัยพบว่า เพลงที่ใช้ในการศึกษาทั้งหมด 20 เพลงเป็นเพลงจังหวะช้า คุณลักษณะในการขับรองทั่วไปของรวงทอง ทองลั่นธม เป็นเสียงที่กว้างและลึกพรอมทั้งขับรองในแตละคำดวยความประณีตของเสียง เป็นเสียงตรงที่มีการเอื้อนแบบไทยเดิม ซึ่งมีความไพเราะและเป็นเอกลักษณของตนในเรื่องการเปลงเสียงคำร้องนั้นชัดเจน มีการใชเทคนิคพิเศษหลายอย่างขับร้องเพื่อใหเขากับเนื้อเพลงและอารมณ์เพลง ไดแก การปั้นเสียงปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การใช้เสียงครวญ การผ่อนเสียง การใช้เสียงนาสิก การกระโดดเสียง การทอดเสียงขึ้น การลากเสียง การใชคำอุทาน

อรรณพ วรวานิช (2547) ไดวิเคราะหวิธีการขับรองของศรีสุดา รัชตะวรรณ ผลการวิจัยพบวา เพลงที่ใชในการศึกษาทั้งหมด 18 เพลง เปนเพลงในจังหวะเร็ว คุณลักษณะในการขับรองทั่วไปของศรีสุดา รัชตะวรรณ เปนการขับรองเสียงนิ่ง เอกลักษณเสียงของศรีสุดา รัชตะวรรณ เปนเสียงใสแหลมสูงที่เปนเอกลักษณเฉพาะ ในเรื่องเปลงเสียงคำรองนั้นชัดเจน มีการใชเทคนิคพิเศษหลายอยางขับรองเพื่อใหเขากับเนื้อหาและอารมณเพลง ไดแก การเนนเสียงเนนคำ การลากเสียง การกระโดดเสียง การรวบเสียงรวบคำ การทอดเสียงขึ้น การซ้ำเสียง การใชเสียงนาสิก

ภิญโญ ภู่เทศ (2550) ทำการศึกษา รวบรวมเพลงพื้นบ้านของจังหวัดนครสวรรค์ และวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลง รวมถึงจัดทำเป็นโน้ตสากลประกอบคำร้อง โดยมีกลุ่มตัวอย่างเป็นพ่อเพลง แม่เพลง และลูกคู่ ที่ยังสามารถจดจำเนื้อร้องและร้องเพลงพื้นบ้านได้ และกลุ่มบุคคลทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้อง ได้แก่ ผู้อาวุโส ผู้นำชุมชน และหัวหน้าวงดนตรี ผลการศึกษาพบว่า เพลงพื้นบ้านในนครสวรรค์ที่ยังคงมีการละเล่นอยู่ในปัจจุบันมีจำนวน 4 ตำบล แบ่งประเภทของเพลงออกได้เป็น 4 ประเภทตามลักษณะของกิจกรรม ได้แก่ 1) เทศกาลงานบุญ 2) เทศกาลเพาะปลูก 3) เทศกาลเก็บเกี่ยว และ 4) เพลงร้องหรือเล่นทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีจากเพลงพื้นบ้าน พบว่า เพลงส่วนใหญ่มีทำนองเดียว สั้น ๆ ใน 1 บทเพลงมีจังหวะร้องที่ช้า ปานกลาง และเร็วด้วยจังหวะคงที่และไม่คงที่ บางครั้งลักษณะของทำนองมีการซ้ำเสียงกันอยู่บ้าง ทุกเพลงจะใช้อัตราความเร็วของจังหวะเคาะที่สม่ำเสมอ โดยประมาณ 70 ครั้งต่อ 1 นาที จึงทำให้ลักษณะของทำนองไม่กระโดด มีการใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และการซ้ำเสียง เป็นต้น ในการเคลื่อนที่ของทำนอง รวมถึงลักษณะของการร้องเพลงนั้นมีทั้งร้องเดี่ยวและร้องหมู่ การร้องหมู่เป็นแบบลูกคู่ร้องรับและแบบร้องไปพร้อม ๆ กัน

ญาณเทพ อารมย์อุ่น (2554) ทำการวิเคราะห์บทเพลงจรัล มโนเพ็ชร โดยใช้หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาในการศึกษาชีวประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร และวิเคราะห์บทเพลงของ

จรัล มโนเพ็ชร ในด้านรูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน จำนวน 16 เพลง พบว่า ส่วนใหญ่รูปแบบการประพันธ์ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านล้านนา (เพลงซอ) ผสมผสานดนตรีลูกทุ่งตะวันตก (คันทรี) ได้อย่างลงตัว โดยใช้เทคนิคการเขียนเล่าเรื่องและการเสนอแนวคิดต่างๆ ที่สั่งสมประสบการณ์มาทั้งชีวิตใส่ลงในบทเพลงบวกกับความสามารถทางด้านดนตรีพื้นเมืองและดนตรีสากล ตลอดจนแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีเฉพาะตัว “โฟล์คซองคำเมือง” เป็นอัตลักษณ์ให้กับดนตรีของจรัล มโนเพ็ชร ได้อย่างลงตัว

ลักขณา ชุมพร (2555). ศึกษาเพลงพื้นบ้านสามโก้ และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องของเพลงพื้นบ้านสามโก้ จังหวัดอ่างทอง พบว่า การร้องเพลงพื้นบ้านในพื้นที่ชุดชนสามโก้มีความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรมในการไหว้ครูก่อนเริ่มทำการแสดง การขอขมาซึ่งกันและกันหลังจากจบการแสดงซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ถือปฏิบัติสืบต่อกันมาโดยมิได้ขาด นอกจากนี้เพลงพื้นบ้านสามโก้ยังเป็นเพลงที่ใช้เล่นกันสืบทอดกันโดยการร้องเล่นปากต่อปาก รุ่นต่อรุ่นสืบต่อกันมา ในปัจจุบันมีจำนวน 15 เพลง ซึ่งมีรูปแบบการร้องที่ซ้ำไปมาโดยการร้องทวนคำของลูกคู่ และมีการใช้ภาษาที่ชาวบ้านทั่วไปฟังแล้วเข้าใจง่าย และยังพบเทคนิคการร้องในรูปแบบต่าง ๆ ที่ทำให้บทเพลงมีความไพเราะ ได้แก่ การโหนเสียง การย้อยจังหวะ การรวบเสียง การทิ้งเสียง การลักจังหวะ การผันเสียง การโยนเสียง การปั้นคำ การม้วนเสียง และการช้อนเสียง ส่วนในเรื่องทำนองของเพลงเป็นทำนองซ้ำ ๆ ที่มีความเรียบง่าย มักประพันธ์เป็นกลอนแปดเป็นส่วนใหญ่ เนื้อหาของบทเพลงเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตการเกี้ยวพาราสีและวรรณคดี และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ กลองรำมะนา หรือการปรบมือตามจังหวะ

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวด จังหวัดจันทบุรี ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับการใช้หลักการทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา และใช้ข้อมูลวิชาการจากเอกสาร งานวิจัย หนังสือทางวิชาการ พร้อมทั้งการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อให้งานวิจัยบรรลุผลตามวัตถุประสงค์ ซึ่งดำเนินการศึกษาค้นคว้า และวิเคราะห์ตามขั้นตอน ดังนี้

3.1 แหล่งที่มาของข้อมูล

3.1.1 ขั้นรวบรวมข้อมูล

3.1.1.1 ศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากห้องสมุดของสถาบันการศึกษา และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

3.1.1.2 เก็บข้อมูลภาคสนามของคณะรำสวดในอำเภอต่าง ๆ จำนวน 4 อำเภอในจังหวัดจันทบุรี โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง พร้อมบันทึกเสียงบทร้องไหว้ครูรำสวด โดยมีหัวข้อในการสัมภาษณ์ ดังนี้

1) ประวัติความเป็นมาคณะรำสวด

2) ขั้นตอนการแสดงรำสวด

3) บทร้องไหว้ครูรำสวด

นอกจากนี้หลังจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลและความสมบูรณ์ของบทร้องไหว้ครูรำสวด ด้านอักขระ และนำกลับไปให้หัวหน้าคณะรำสวดตรวจสอบความถูกต้องอีกครั้งก่อนนำทำนองมาวิเคราะห์ต่อไป

3.1.2 ข้อมูลกลุ่มตัวอย่างคณะรำสวด

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น พบว่า ในอดีตการแสดงรำสวดนิยมแสดงในงานศพของประชาชนโดยทั่วไปทุก ๆ อำเภอ ซึ่งผู้ที่แสดงรำสวดส่วนมากเป็นญาติพี่น้องในหมู่บ้านมาช่วยกันแสดงโดยไม่คิดค่าจ้าง จึงทำให้ไม่มีคณะรำสวดที่ชัดเจน แต่ในปัจจุบันการแสดงรำสวดเริ่มลดน้อยลง จึงมีผู้ต้องการอนุรักษ์การแสดงรำสวดเหล่านี้ไว้ โดยรวบรวมผู้มีความสามารถที่เหลืออยู่มารวมกันและจัดตั้งเป็นคณะรำสวดขึ้น

การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย ผู้วิจัยเลือกคณะรำสวดใน 4 อำเภอ เนื่องจากการลงสำรวจพื้นที่ พบว่า คณะรำสวดส่วนใหญ่มีที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ 4 อำเภอ คือ อำเภอเมือง อำเภอท่าใหม่ อำเภอมะขาม และอำเภอนายายอาม โดยนักแสดงส่วนใหญ่จะเป็นเครือข่ายซึ่งกัน

และกัน ผู้วิจัยจึงเลือกกลุ่มตัวอย่างคณะรำสวดที่ได้รับความนิยม และยังรับการแสดงรำสวดอย่างต่อเนื่องในปัจจุบัน

3.2 ขั้นศึกษาข้อมูล

3.2.1 นำข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาประมวลเรียบเรียง จัดหมวดหมู่เพื่อใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ทำนองบทไหว้ครูรำสวด

3.2.2 นำข้อมูลบทร้องไหว้ครูรำสวดที่ได้จากการสัมภาษณ์ และบันทึกเสียงการขับร้องมาถอดเป็นคำร้อง และบันทึกทำนองเป็นโน้ตสากล ตามหลักการทางมานุษยดุริยางควิทยา โดยนำเสนอด้วยโน้ตสากล

3.2.3 นำคำร้องที่ได้ไปตรวจสอบกลับจากบุคคลในภาคสนามอีกครั้ง ส่วนข้อมูลโน้ตสากลนำไปตรวจสอบกับผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี

3.3 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลโดยนำข้อมูลที่ประมวล เรียบเรียง และจัดหมวดหมู่แล้วมาศึกษา เพื่อใช้อภิปรายผลในลักษณะของการเปรียบเทียบผลการวิจัยว่าสอดคล้องหรือขัดแย้งกันอย่างไร หรือมีข้อมูลเชื่อมโยงกับเอกสารที่เกี่ยวข้องในประเด็น โดยงานวิจัยนี้แบ่งหัวข้อในการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

3.3.1 ประวัติความเป็นมาของคณะต่าง ๆ

1) ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

2) บทไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ

3.3.2 การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ

1) บันไดเสียง

2) ช่วงเสียงของทำนอง

3) การเคลื่อนที่ของทำนอง

4) ประโยคเพลง

5) รูปแบบ

3.4 การนำเสนอผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยแสดงในรูปแบบของรายงานวิจัยที่แบ่งออกเป็น 6 บท โดยมีเนื้อหาของการศึกษาในแต่ละบท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ประวัติ และบทร้องไหว้ครูรำสวด

บทที่ 5 ศึกษาวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวด

เดิมการแสดงรำสวดมีความนิยมแสดงในงานศพของประชาชนโดยทั่วไปในทุก ๆ อำเภอ ซึ่งผู้ที่แสดงรำสวดส่วนมากเป็นญาติพี่น้องในหมู่บ้านร่วมด้วยช่วยกันแสดง โดยไม่คิดค่าจ้าง แต่ไม่มีคณะรำสวดที่ชัดเจน ปัจจุบันผู้แสดงรำสวดมีการจัดตั้งเป็นคณะขึ้น โดยรวบรวมผู้มีความสามารถที่เหลืออยู่มาร่วมกันจัดตั้งคณะรำสวด ซึ่งการศึกษาประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดในจังหวัดจันทบุรีครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะรำสวดที่ได้รับความนิยมของประชาชนในอำเภอต่าง ๆ จำนวน 4 อำเภอ และยังมีการรับงานการแสดงรำสวดอย่างต่อเนื่อง อำเภอละ 2 คณะ รวมทั้งสิ้น 8 คณะ ดังนี้

อำเภอเมือง ได้แก่ คณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพน

อำเภอมะขาม ได้แก่ คณะสมหวัง และคณะวิชัย

อำเภอท่าใหม่ ได้แก่ คณะมงคล และคณะมานะ

อำเภอนายายอาม ได้แก่ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ

โดยการศึกษาในแต่ละคณะรำสวด ได้แบ่งหัวข้อออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1) ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด และ 2) บทร้องไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะป้าเกื้อ

คณะป้าเกื้อ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 62 หมู่ 2 ตำบลคมบาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี มีสมาชิกจำนวน 7 คน ประกอบด้วย

1. นางบุญเกื้อ คุณเขตต์	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นายมงคล มรรคผล	นักแสดง
3. นางภิรมย์ เกียรติถนอมกิจ	นักแสดง
4. นายบุญสม จิตสว่าง	นักแสดง
5. นางทิพย์วัลย์ กรองแก้ว	นักแสดง
6. นายเชือน	นักแสดง
7. นายวงษ์ศิลป์ เกียรติถนอมกิจ	นักแสดง-นักดนตรี

1.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะป้าเกื้อ ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 30 ปี โดยนางบุญเกื้อ คุณเขตต์ ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์ในการแสดงละครชาตรี และลิเก ต่อมามีความสนใจในการแสดงรำสวดจึงได้เข้าร่วม

การแสดงของคณะรำสวดต่าง ๆ จนมีประสบการณ์จากการเรียนรู้โดยวิธีครูพักลักจำ ภายหลังจึงได้จัดตั้งคณะรำสวดของตนเองขึ้นโดยการรวบรวมสมาชิกนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงรำสวดจากตำบล และอำเภอต่าง ๆ มาร่วมคณะด้วย

จากการสัมภาษณ์ นางบุญเกื้อ คุณเขตต์ หัวหน้าคณะรำสวด ได้กล่าวถึงขั้นตอนการแสดงรำสวดว่า การแสดงจะเริ่มหลังจากพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมเสร็จ จากนั้นนักแสดงจะนำตู้พระอภิธรรมพร้อมเครื่องไหว้ครู ซึ่งประกอบด้วย เงินจำนวน 12 บาท เหล้า 1 ขวด บุหรี่ 1 ซอง หมาก 3 คำ ดอกไม้ ธูป 9 ดอก และเทียน 1 เล่ม มาตั้งด้านหน้ากลางวงการแสดง หรือบริเวณด้านหน้าของที่ตั้งศพ โดยตั้งตู้พระอภิธรรมไว้ตรงกลางนั่งล้อมวง หัวหน้าคณะหรือนักแสดงที่เป็นผู้ชายจะเป็นผู้เปิดบทพระมาลัย จากนั้นหัวหน้าคณะจะเป็นผู้ไหว้ครู เมื่อเสร็จสิ้นก็เริ่มทำการแสดง โดยเริ่มสวดตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 โดยหัวหน้าคณะหรือผู้อาวุโสที่เป็นผู้ชายจะเป็นต้นเสียง ส่วนลูกคู่ทั้งหลายทั้งผู้หญิง และผู้ชายจะสวดตามผู้นำ โดยเริ่มจากบทสวดว่า “ในกาลอันลับล้น....” เป็นบทเปิดพระมาลัยหรือเริ่มต้นการแสดงรำสวด ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงรำสวด โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการชี้ทางให้ผู้ตายได้พบหนทางไปสวรรค์

เนื้อหาในบทพระมาลัยนั้นกล่าวถึงพระมาลัยได้เดินทางไปนรก และพบกับบรรดามนุษย์ทั้งหลายที่ทำความชั่วต่าง ๆ ในขณะที่อยู่บนโลกมนุษย์เมื่อตายไปแล้วจึงได้รับผลกรรมที่ทรมาน จึงสั่งความกับพระมาลัยว่าเมื่อกลับขึ้นไปบนโลกมนุษย์ให้ช่วยบอกคนที่มาร่วมในงานศพให้เร่งทำความดี ละเว้นความชั่ว เพื่อที่จะได้ไม่ต้องตกนรกเป็นเปรตอย่างตน ถือว่าเป็นกุศโลบายให้สร้างคุณงามความดี ในการสวดมาลัยช่วงแรกนี้ในสมัยโบราณจะสวดเฉพาะบทพระมาลัยตลอดทั้งคืนจนสว่าง แต่ปัจจุบันจะสวดพระมาลัยในช่วงแรกเท่านั้น ต่อจากนั้นจะเป็นการแสดงเพลงเบ็ดเตล็ด โดยใช้เรื่องในวรรณคดี และนิทานพื้นบ้านเรื่องต่าง ๆ เช่น พระอภัยมณี ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน นิทานชาดก สามก๊ก ราชาธิราช พระร่วง พระลอ เป็นต้น

ทำนองเพลงที่ใช้ร้องเป็นทำนองอัตราจังหวะ 2 ชั้น และสำเนียงภาษาตามบทประพันธ์ เช่น ถ้าแสดงราชาธิราช ตัวสมิงพระรามใช้ทำนองสำเนียงมอญ เจ้ากรุงอังวะใช้ทำนองสำเนียงพม่า เรื่องสามก๊กก็จะใช้ทำนองสำเนียงจีน

เมื่อถึงเวลาใกล้สว่าง นักแสดงจะนำตู้พระมาลัยมาสวดอีกครั้งหนึ่ง แต่จะใช้บทปริเฉทท้าย ๆ เรียกว่า “เปรตสั่ง” โดยบทนี้จะเป็นการบอกคนที่มาร่วมในงานศพหรือบรรดาญาติของผู้ตายให้เร่งทำความดี เพื่อเวลาตายไปจะได้ไม่ต้องตกนรกรับการทรมานเช่นตน และในช่วงท้ายของการแสดงจะร้องรำในบทเพลงลาเจ้าภาพ ซึ่งถือว่าเป็นการสิ้นสุดการแสดง

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะป้าเกื้อ

พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม	→	นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมวางกลางวงรำสวดหน้าศพ
หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู	→	ผู้อาวุโสนำสวดพระมาลัย
ร้องรำบทไหว้ครู	→	ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ
ร้องรำบทเปรตสั่ง	→	ร้องรำบทเพลงลา

1.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ (อำเภอเมือง)

ทำนอง ของเก่า

(สร้อย) เอิงเงยเฮ้อเอยเฮ้อส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มาส่วย ยาบ้อง (ซ้ำ)

ทุ้งอย่าทุ้งอย่าบาเหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย

สิบนิ้วลูกจะพนม ยกขึ้นเหนือผมยอกรวอนไหว้ (ซ้ำ)

ไหว้พระพุทธและพระธรรม ที่ท่านเลิศล้ำทั่วแดนไกร (สร้อย)

ไหว้ครูพักลักจำ ที่ช่วยแนะนำให้ลูกด้วยหนา (ซ้ำ)

ลูกคู่ที่รับอย่าให้คับครา อย่าให้อัปราแก่วงใด (สร้อย)

ไหว้บิดรกระไรมารดา ปกเกล้าเกศาเลี้ยงลูกมาจนใหญ่

ใส่เปลแล้วก็เห่ไกว จนลูกโตใหญ่ขึ้นมา (สร้อย)

ไหว้คนดูทั้งหลาย ทั้งหญิงและชายที่ยืนและนั่ง

โปรดสดับรับฟัง ถ้าลูกผิดพลั้งขออภัย (สร้อย)

ไหว้ครูกระไรเสร็จสรรพ ลูกจะขยับซิกระไรร้องรำ

ผิดพลั้งบางคำ โปรดช่วยแนะนำให้ลูกยา (สร้อย)

2. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะผู้ใหญ่แพน

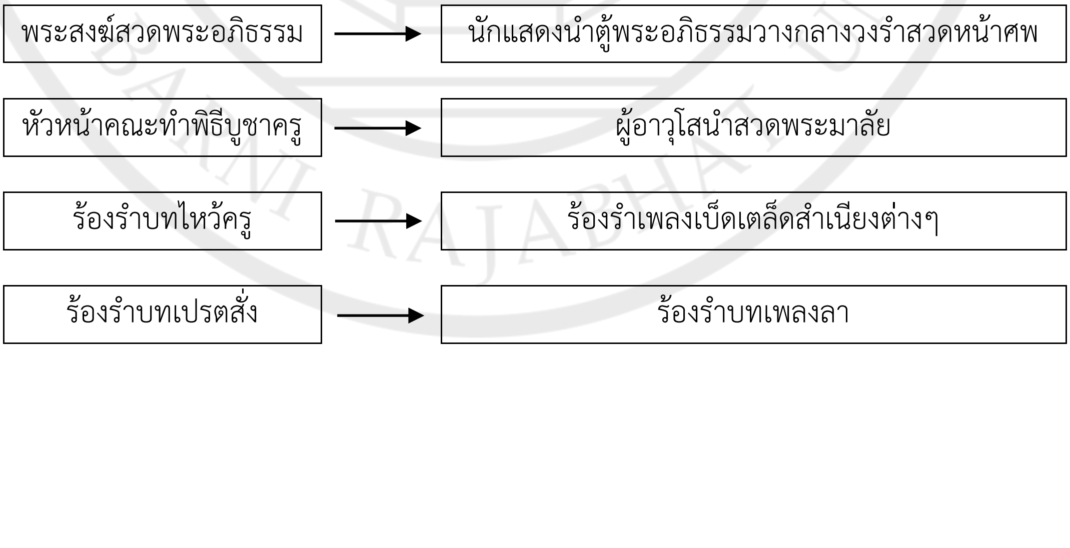
คณะผู้ใหญ่แพน ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 9/1 หมู่ 7 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี มีสมาชิกจำนวน 9 คน ประกอบด้วย

1. นายแพน สุขิโต หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางสาวอัจฉรา วิสิทธิวงศ์ นักแสดง
3. เด็กหญิงอริสา วิสิทธิวงศ์ นักแสดง
4. นางสาวจริยา จำนงค์วารี นักแสดง
5. เด็กหญิงคณึงนิจ ตางาม นักแสดง
6. นางสาวภิราพร ทับมี นักแสดง
7. เด็กหญิงพนิดา หงวนสง่า นักแสดง
8. เด็กหญิงพิมพ์ผกามาศ ปฐมบัญญัติ นักแสดง
9. นายสิริมงคล ทองนพคุณ นักแสดง - นักดนตรี

2.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.2542 โดยนายแพน สุขิโต ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์ในการแสดงรำสวด และมีแนวคิดในการอนุรักษ์การแสดงรำสวดของชุมชนตำบลเกาะขวางจึงได้รวบรวมเยาวชนที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านโดยใช้สถานที่ศูนย์เยาวชนตำบลเกาะขวางฝึกหัดการร้อง และรำเพื่อแสดงรำสวด ขั้นตอนการฝึกหัดนักแสดงรำสวด ผู้ใหญ่แพนจะประพันธ์บทร้อง และทำนองเพลงต่าง ๆ วิธีฝึกร้องจะสอนให้ผู้เรียนรับผิดชอบเป็นต้นเสียงคนละ 1 เพลง ส่วนคนอื่น ๆ ฝึกการเป็นลูกคู่ ทำให้มีบทเพลงสำหรับใช้ร้องหลากหลาย นอกจากนี้เป็นการฝึกให้แต่ละคนเป็นผู้นำในการร้อง เมื่อนักแสดงมีความชำนาญ และแม่นยำในบทเพลงจะส่งเสริมให้ไปแสดงในงานศพที่เป็นสถานที่จริง ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน



2.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน (อำเภอเมือง)

ทำนอง ของเก่า

(สร้อย) เอิงเงยเฮ้อเออเอ้อส่วยยาเล เหล่ เล้ เล มาส่วยยาบ้อง (ซ้ำ)

ทุ้งอย่า ทุ้งอย่า บาเหล่ (ซ้ำ) เล้ เหล่ เล ฮือ เอย

สิบนิ้วลูกจะพนม	ยกขึ้นเทียมผมขอพนมกราบไหว้ (ลูกคู่ซ้ำ)
จะไหว้พระพุทธและพระธรรม	คุณพระสงฆ์เลิศล้ำมาแต่ไกล (สร้อย)
ไหว้บิดรกระไรมารดา	ปกเกล้าเกศาเลี้ยงลูกมาจนใหญ่ (ลูกคู่ซ้ำ)
เอาใส่เปลแล้วก็แห่ไกว	ตั้งแต่เยาว์วัยสืบต่อมา (สร้อย)
จะไหว้พระภูมิซิกระไรเจ้าที่	ทั้งแม่ธรณีซิกระไรเป็นใหญ่ (ลูกคู่ซ้ำ)
ให้ช่วยปกปักซิว่ารักษา	อย่าให้โพยภัยนั้นมาแผ้วพาล (สร้อย)
ลูกจะไหว้เทวาฟ้าดิน	พระอินทร์พระพรหม (ลูกคู่ซ้ำ)
อีกทั้งองค์เทพพนม	และองค์คงคาสาคร (สร้อย)
ลูกจะไหว้พระเจ้าหลักเมือง	ที่ท่านเรืองเดช (ลูกคู่ซ้ำ)
ปกปักรักษาอาณาเขต	ไปทั่วประเทศสุดเขตนคร (สร้อย)
ลูกจะไหว้ครูฉิ่งครูฉาบ	ครูกรับครูกลอง (ลูกคู่ซ้ำ)
ขอให้ขึ้นคล่องลงคล่อง	ไปตามทำนองที่ครูสอน (สร้อย)
ไหว้ครูกระไรเสร็จสรรพ	ลูกจะขยับเป็นกลอน (ลูกคู่ซ้ำ)
จะกล่าวไปตามสุนทร	เป็นบทเป็นกลอนที่เรียนมา (สร้อย)

3. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะสมหวัง

คณะสมหวัง ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 35/9 หมู่ 2 ตำบลอ่างคีรี อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี สมาชิกจำนวน 9 คน ประกอบด้วย

1. นายสมหวัง ธรรมจริยา	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางกลอยใจ ธรรมจริยา	นักแสดง
3. นายหงอม ขุนสุนทร	นักแสดง
4. นางถนอม เวชากิจ	นักแสดง
5. นายอำนวย อุปมา	นักแสดง
6. นายบุญส่ง	นักแสดง
7. นางแสวง	นักแสดง

8. นางหยิม นักแสดง

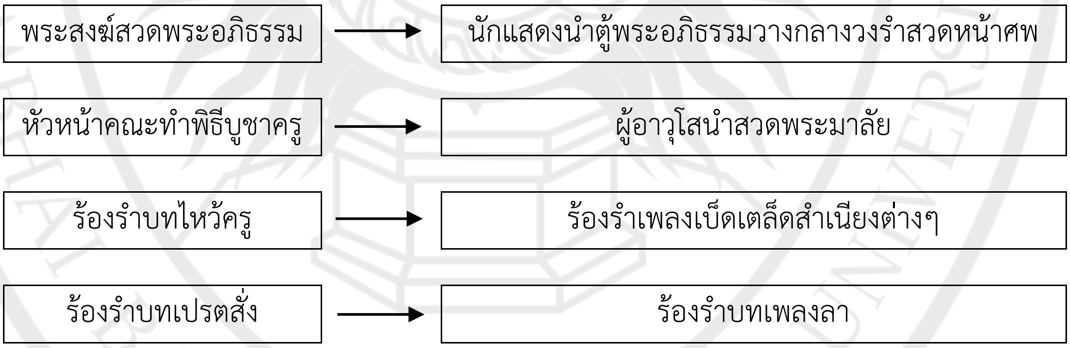
9. นายเสิบ เวชากิจ นักแสดง-นักดนตรี

3.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะรำสวดสมหวัง ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 20 ปี ซึ่งนายสมหวัง ธรรมจริยา รับช่วงต่อมาจากนายเสก คังคะศรี ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะรำสวดคนเก่าของตนเอง แต่เลิกแสดงเนื่องจากอายุมากขึ้น จึงมอบให้นายสมหวัง ธรรมจริยา เป็นผู้ดูแลคณะรำสวดต่อมา

นายสมหวัง ธรรมจริยาได้เริ่มเรียนรู้การแสดงรำสวดจากลุงชื่อนายจุลย์ รัตตะ อายุ 85 ปี โดยเริ่มจากการเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดงกับญาติผู้ใหญ่ และในระยะต่อมาเริ่มเรียนทำนองการสวดพระมาลัย และเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เช่น เพลงจีนรำพัด เพลงประเภทสร้อยเพื่อฝึกการด้นเนื้อร้อง โดยใช้ลักษณะของบทกลอนลิเก เช่น กลอนลี (สระอี) กลอนลา (สระอา) กลอนไล (สระไอ) ต่อจากนั้นได้ฝึกร้องบทเพลงไทย 2 ชั้น โดยใช้เนื้อร้องจากวรรณคดี และนิทานพื้นบ้านเรื่องต่าง ๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี สามก๊ก ไกรทอง และเพลง 2 ชั้น สำเนียงภาษาต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นความตลกขบขัน นอกจากนี้ยังได้ศึกษาจากการใช้ครูพักลักจำจากนักแสดงอาวุโสคณะต่าง ๆ ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะสมหวัง



3.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง (อำเภอมะขาม)

ทำนอง ของเก่า

สิบนิ้วลูกพนมขึ้นเหนือเศียร	มาต่างดอกไม้ธูปเทียนขึ้นวันทา (รับ)
ไหว้อาจารย์เริ่มหลังสั่งสอนมา	ให้เติบกล้ายิ่งยวดสวดในงาน (รับ)
อีกผู้รู้ผู้เฒ่าเฝ้าประสิทธิ์	มาแนะเพียงนิดพระคุณต้องก้องไพศาล (รับ)
จอมพงศ์องค์เป็นฉัตรกั้น	มาร่วมประสานคุ้มเกล้าเราสบาย (รับ)
ไหว้พระรัตนตรัยอันใหญ่ยิ่ง	มาสมเป็นมิ่งปวงพชนคนทั้งหลาย (รับ)
ไหว้บิดรและมารดา	มาให้เติบกล้ายิ่งยวดสวดในงาน (รับ)
ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบครูกรับครูกลอง	มาให้ร้องคล่องลงคล่องตามทำนองครูสอน (รับ)
ไหว้ผู้ดูผู้ฟังท่านทั้งหลาย	ถ้าหากผิดบ้างพลั้งบ้างท่านอย่าได้นินทา (รับ)
ไหว้ครูเสร็จจะจับเป็นกลอน	จะกล่าวเป็นสุนทรให้พี่น้องได้ฟัง (รับ)

4. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะวิชัย

คณะวิชัย ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 6/1 หมู่ 1 ตำบลตกพรหม อำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรีสมาชิกจำนวน 15 คน ประกอบด้วย

1. นายวิชัย เวชโอสถ	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางสาวธนัชพร ศรีหมื่น	นักแสดง
3. นายชัยวัฒน์ สร้างผล	นักแสดง
4. นายทวีศักดิ์ จิตสุข	นักแสดง
5. นางสาวเบญจมาศ ศรีหมื่น	นักแสดง
6. นางสาวดารารัตน์ ศรีหมื่น	นักแสดง
7. เด็กหญิงเพ็ญจันทร์ รัตนเวไชย	นักแสดง
8. นางสาวรสสุคณธ์ แสงดวงเดือน	นักแสดง
9. นางสาวอุไรวรรณ สาหุทัศน์	นักแสดง
10. นางสาวดารารัตน์ ทองคำ	นักแสดง
11. นางบุญช่วย ภิรมย์รื่น	นักแสดง
12. นางวรรณา รัตนมงคล	นักแสดง
13. นายกฤษดา งามเลี่ยม	นักแสดง
14. นายอรรถพล ขันทเจริญ	นักแสดง
15. นายธีรวัฒน์ เสนาะสรรพ์	นักแสดง - นักดนตรี

4.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะรำสวดคณะวิชัย เริ่มก่อตั้งประมาณปี พ.ศ.2549 โดยนายวิชัย เวชโอสถ ซึ่งเป็นผู้สนใจการแสดงรำสวดพื้นบ้าน จึงเข้าร่วมเป็นลูกคู่การแสดงกับวงรำสวดของญาติผู้ใหญ่ ซึ่งมีคุณตาจำนง อุคหะ และนายประสงค์ หอมไกล เป็นผู้ฝึกสอน โดยได้เรียนเป็นบทเพลงแรก คือ เพลงไหว้ครู และต่อด้วยเพลงโบราณเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ต่อมาได้พัฒนาคณะรำสวดของตนขึ้น เนื่องจากครูรำสวดที่อาวุโสเลิกทำการแสดง นอกจากนี้ยังได้ใช้ความรู้ความสามารถทางด้านการรำจากการศึกษาจากจากวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ต่อมาได้เข้าร่วมการแสดงรำสวดกับคณะต่าง ๆ เช่น คณะหมู่บ้านโขมง หมู่บ้านพลงเผลว ทำให้มีประสบการณ์ และมีผู้คนรู้จักมากขึ้นจึงได้ก่อตั้งคณะรำสวด และรับงานการแสดง ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชันย์

พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม	→	นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมวางกลางวงรำสวดหน้าศพ
หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู	→	ผู้อาวุโสนำสวดพระมาลัย
ร้องรำบทไหว้ครู	→	ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ
ร้องรำบทเปรตสั่ง	→	ร้องรำบทเพลงลา

4.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย (อำเภอมะขาม)

ทำนอง ของเก่า

(สร้อย) เอิงเงยเฮ้อเออเฮ้อส่วยยาเล เหล่ เล้ เล มาส่วยยาบ้อง (ซ้ำ)

ทุ้งอย่าทุ้งอย่าบาเหล่ เล้ เหล่ เล เอย

สิบนิ้วลูกจะพนม ยกขึ้นเหนือผมพนมกราบไหว้

ไหว้พระพุทธพระธรรม พระสงฆ์เลิศล้ำทั่วแดนไตร

ไหว้บิดรมารดา ปกเกล้าเกศาเลี้ยงลูกมาจนใหญ่

พระคุณน้ำนมนั้นสมคะเน เฝ้าถนอมกล่อมแห่แกว่งไกว

ลูกจะไหว้พระมหากษัตริย์	องค์พระราชินีนาถวงศ์ญาติน้อยใหญ่
ขอให้พระองค์ทรงพระสำราญ	มีชันษายืนนานเป็นมิ่งขวัญของปวงไทย
ลูกจะไหว้พระภูมิเจ้าที่	แถวย่านบ้านนี้เป็นสักขีรู้ใจ
ไหว้เจ้าพ่อและเจ้าแม่	เจ้าแคว้นเจ้าแควลูกมาแต่บ้านไกล
ลูกจะไหว้ครูบาอาจารย์	สั่งสอนวิชาการผลงานรำร่าย
ไหว้ครูแนะครูนำ	ครูพักลักจำด้วยจริงใจ
ลูกจะไหว้ผู้ดู	อุปถัมภ์ค้ำชูหนูหนูทั้งหลาย
พวกหนูยังเล็กเด็กรุ่นหลัง	คำใดพลาดพลั้งหนูขออภัย

5. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะมงคล

คณะมงคล ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 52/2 หมู่ 5 ตำบลตะกาดเง้า อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี สมาชิกจำนวน 7 คน ประกอบด้วย

1. นายมงคล มรรคผล	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางบุญเกื้อ คุณเขตต์	นักแสดง
3. นางภิรมย์ เกียรติถนอมกิจ	นักแสดง
4. นายเชือน	นักแสดง
5. นางทิพย์วัลย์ กรองแก้ว	นักแสดง
6. นายบุญสม จิตสว่าง	นักแสดง
7. นายวงษ์ศิลป์ เกียรติถนอมกิจ	นักแสดง – นักดนตรี

5.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะรำสวดคณะมงคล ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 30 ปี โดยการรวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบล และอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด นายมงคล มรรคผล เริ่มเรียนรู้รำสวดในขณะที่อยู่ในอายุรุ่นหนุ่ม ซึ่งในสมัยก่อนจะมีการแสดงรำสวดในงานศพต่าง ๆ เป็นประเพณีที่สำคัญ ซึ่งการแสดงในสมัยก่อนนั้นไม่มีการว่าจ้างให้แสดง เพื่อนบ้าน และผู้สูงอายุจะช่วยกันแสดง โดยถือว่าเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตาย ต่อมาในภายหลังได้มีการจัดตั้งคณะรำสวดเพื่อรับจ้างแสดงตามงาน นายมงคล มรรคผล ได้เรียนรำสวดโดยเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดง และในระยะต่อมาได้เรียนจากพระสงฆ์ชื่อหลวงตาต๊วจ และนักรำสวดอีกหลายท่าน คือ นายเชื้อ โชติสุวรรณ นายบาย (ผู้ใหญ่บ้าน) นอกจากนี้ได้เรียนเพิ่มเติมโดยใช้วิธีครูพักลักจำ จากนักแสดงรำสวดรุ่นอาวุโสในงานศพต่าง ๆ ในจังหวัดจันทบุรี ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะมงคล

พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม → นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมวางกลางวงรำสวดหน้าศพ

หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู → ผู้อาวุโสนำสวดพระมาลัย

ร้องรำบทไหว้ครู → ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ

ร้องรำบทเปรตสั่ง → ร้องรำบทเพลงลา

5.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคล (อำเภอท่าใหม่)

ทำนอง ของเก่า

สิบนิ้วเศียรสิบ ลูกจะประดิษฐ์ ยกขึ้นต่างเหนือเศียรตั้งดอกไม้ธูปเทียนปทุมมา
ลูกจะไหว้พระพุทธ ลูกจะไหว้พระธรรม ที่เลิศล้ำผู้มีใจศรัทธา
ลูกจะไหว้บิดร ลูกจะไหว้มารดา ที่เลี้ยงลูกมาจนเติบโตใหญ่
ลูกจะไหว้พระสงฆ์ผู้ทรงวินัย ยอกรไหว้ไป ทั้งคุณครูบาอาจารย์
ลูกยังไม่สู้ดิบ ลูกยังไม่สู้ดี พอได้สวดคุณผีเป็นเพื่อนศพ

6. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะมานะ

คณะมานะ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 51/1 หมู่ 9 ตำบลรำพัน อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี สมาชิกจำนวน 11 คน ประกอบด้วย

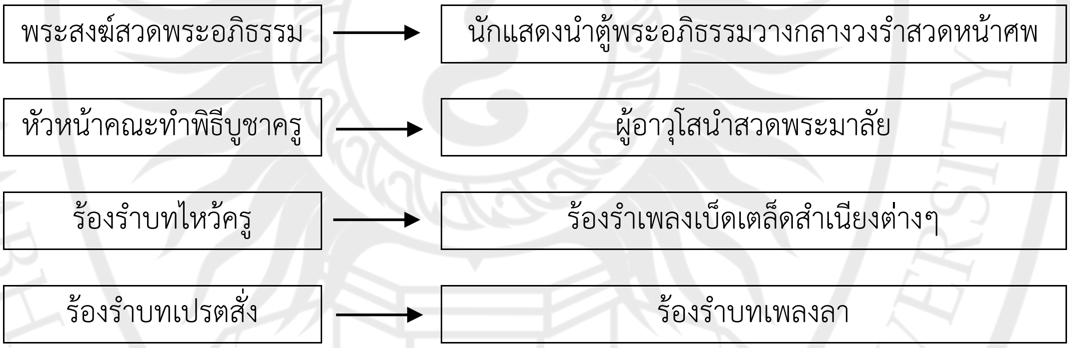
1. นายมานะ ตากมัจฉา หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางอำนวย ภิรมย์รื่น นักแสดง
3. นางสาวพิมลพรรณ ต้นนอก นักแสดง
4. นางสาวกาญจนา ทินผล นักแสดง
5. นางสาวบุญช่วย จันทสิทธิ์ นักแสดง
6. นางสาวนงนุช ธรรมสุทธิ์ นักแสดง
7. นางสาวชมาพร ธรรมสุทธิ์ นักแสดง
8. เด็กหญิงจริยา ภิญโญ นักแสดง
9. นางจำเรือง ชมพร นักแสดง

10. นางสาวมนัชนก ภิญโญ นักแสดง
11. นายประยงค์ ปิ่นสุวรรณ นักแสดง – นักดนตรี

6.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะมานะ ได้ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 20 ปี โดยการรวบรวมสมาชิกนักแสดงจากในหมู่บ้านและตำบลใกล้เคียงที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งนายมานะ ตากมัจฉา ได้เริ่มเรียนรู้การแสดงรำสวดจากผู้ใหญ่สดับ ผู้ใหญ่บุญช่วย และนักแสดงรำสวดอาวุโสรุ่นพี่ และนอกจากนี้ยังใช้วิธีครูพักลักจำจากนักแสดงในคณะต่าง ๆ จนมีประสบการณ์ ต่อมาในระยะหลังนักแสดงรำสวดมีจำนวนน้อยลงจึงได้ฝึกหัดเยาวชนในหมู่บ้านใกล้เคียงเพื่อให้จำนวนผู้แสดงเพียงพอกับงานการแสดงในงานต่าง ๆ ในปัจจุบันคณะรำสวดของนายมานะ ตากมัจฉา ได้รับการแสดงในงานศพต่าง ๆ ภายในจังหวัดจันทบุรี และจังหวัดใกล้เคียง ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะมานะ ตากมัจฉา



6.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมานะ (อำเภอท่าใหม่)

ทำนอง สาลิกาแก้ว

ยกมือขึ้นประนมบังคมไหว้ พร้อมดอกไม้ธูปเทียนเครื่องบูชา
ไหว้พระพุทธพระธรรมล้ำเลิศ ไหว้พระสงฆ์ประเสริฐในโลกา
ไหว้บิดรมารดาที่เลี้ยงลูกมาจนเติบใหญ่ ลูกขอกราบไหว้เหนือเกศา
ไหว้พระภูมิคุ้มครองเจ้าของที่ ไหว้พระแม่ธรณีและคงคา
ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบครูกรับครูกลอง ครูรำครูร้องครูรำมะนา

ไหว้ครูแนะครูนำครูสั่งครูสอน	ครูบทครูกลอนที่ได้สอนเรามา
ไหว้เจ้าภาพและท่านผู้ดูที่ชูช่วย	ขอฝากตัวไว้ด้วยช่วยเมตตา

7. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะบังอร

คณะบังอร ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 21 หมู่ 7 ตำบลวังโตนด อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี มีสมาชิกจำนวน 10 คน ประกอบด้วย

1. นางบังอร ภิรมย์รื่น	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นางทิพย์วัลย์ กองแก้ว	นักแสดง
3. นายศราวุธ ศรีคงรักษ์	นักแสดง
4. นางบุญช่วย จันทสิทธิ์	นักแสดง
5. นายวิเชียร จันทสิทธิ์	นักแสดง
6. นางสาวเพชรรุ้ง วงศ์แก้ว	นักแสดง
7. นางอำนวย ภิรมย์รื่น	นักแสดง
8. นางสาวอรพรรณ วสันตกร	นักแสดง
9. นางอำพร ภิรมย์รื่น	นักแสดง
10. นายหลอน ศรีคงรักษ์	นักแสดง - นักดนตรี

7.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะบังอร ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 25 ปี โดยนางบังอร ภิรมย์รื่น ซึ่งเป็นผู้การรวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบล และอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์ในการแสดงรำสวด นางบังอร ภิรมย์รื่น ได้เริ่มเรียนรู้รำสวดในขณะที่อยู่ในอายุรุ่นสาว ซึ่งในสมัยก่อนนั้นจะมีการแสดงรำสวดในงานศพต่าง ๆ และเป็นประเพณีที่สำคัญ การแสดงในสมัยก่อนนั้นไม่มีการว่าจ้างให้แสดง เพื่อนบ้านและผู้สูงอายุจะช่วยกันแสดง โดยถือว่าเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ตาย ต่อมาภายหลังนางบังอร ภิรมย์รื่นได้จัดตั้งคณะรำสวดขึ้นเพื่อรับจ้างแสดงในงาน นางบังอร ภิรมย์รื่นได้เรียนรำสวดโดยเข้าร่วมเป็นลูกคู่การแสดง เมื่อมีประสบการณ์จึงได้ประพันธ์บทร้องเพื่อใช้ในการแสดงรำสวดประจำคณะ โดยการนำทำนองบทเพลงลูกทุ่ง และทำนองเพลงไทยเดิมมาดัดแปลงเนื้อร้องให้เข้ากับสถานการณ์และความต้องการของเจ้าภาพในแต่ละงาน ทำให้มีงานแสดงจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะบังอร

พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม	→	นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมวางกลางวงรำสวดหน้าศพ
หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู	→	ผู้อาวุโสนำสวดพระมาลัย
ร้องรำบทไหว้ครู	→	ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ
ร้องรำบทเปรตสั่ง	→	ร้องรำบทเพลงลา

7.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอร (อำเภอนายายอาม)

ทำนอง ของเก่า

สิบนิ้วเอามารวมยกขึ้นท่วมศีรษะ	ศิโรราบกราบพระองค์รัตนตรัย
ไหว้พระพุทธพระธรรมพระอันล้ำเลิศ	ไหว้พระสงฆ์องค์ประเสริฐที่ล้ำเลิศวิไล
ไหว้มหาราชาพระมหากษัตริย์	องค์พระราชินีนาถทั้งปวงญาติน้อยใหญ่
ขอให้พระองค์ทรงพระสำราญ	พระชันษายืนนานเป็นมิ่งขวัญของปวงไทย
ไหว้บิดรมารดาเลี้ยงลูกมายังเยาว์	คอยป้อนน้ำป้อนข้าวคอยเอาใจใส่
ไหว้ครูบาอาจารย์ที่ท่านสั่งสอน	ทั้งครูบทครูกลอนลูกยอกรไหว้ไป
ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบไหว้กรับครูกลอง	ทั้งครูรำครูร้องผิดแล้วต้องขออภัย
ไหว้เจ้าท่าเจ้าที่แถวนี้แน่แท้	ทั้งเจ้าพ่อเจ้าแม่ลูกมาแต่บ้านไกล
หันมาไหว้ท่านผู้ดูที่นั่งอยู่จนจบ	แล้วหันมาเคารพไหว้ศพที่ตาย

8. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะเจ๊เยาะ

คณะเจ๊เยาะ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 23 หมู่ 8 ตำบลสนามไชย อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี มีสมาชิกจำนวน 11 คน ประกอบด้วย

1. นายเหยาะ คุณอเนก	หัวหน้าคณะรำสวด
2. นายสาโรจน์ แก้ววิเชียร	นักแสดง
3. นางประคอง ภิรมย์รื่น	นักแสดง
4. นางสาวสอิ้ง	นักแสดง
5. นางสาวพิริยา ชำนาญชล	นักแสดง

6. นายธีรวัฒน์ เสนาะสรรพ์ นักแสดง
7. เด็กหญิงมาย นักแสดง
8. นางนัท นักแสดง
9. นายโน้ต นักแสดง
10. นางยุ นักแสดง
11. นายน้อง นักแสดง-นักดนตรี

8.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

คณะเจ๊เยาะ ก่อตั้งมาแล้วประมาณ 20 ปี โดยนายเหยาะ คุณอเนก โดยการรวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบล และอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด คุณเยาะ คุณอเนก ได้จัดตั้งคณะรำสวดเพื่อรับจ้างแสดงในงาน ซึ่งคุณเยาะ คุณอเนก ได้เรียนรู้รำสวดโดยเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดง เมื่อมีประสบการณ์จึงได้ประพันธ์บทร้องเพื่อใช้ในการแสดงรำสวดประจำคณะ โดยการนำทำนองบทเพลงลูกทุ่ง และทำนองเพลงไทยเดิมมาดัดแปลงเนื้อร้องให้เข้ากับสถานการณ์และความต้องการของเจ้าภาพในแต่ละงาน ทำให้มีงานแสดงจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์คุณเยาะ คุณอเนก หัวหน้าคณะรำสวด ได้กล่าวถึงขั้นตอนการแสดงรำสวดว่า การแสดงรำสวดจะเริ่มจากหลังพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมเสร็จ นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมมาตั้งด้านหน้าศพ โดยตู้พระอภิพระธรรมอยู่ตรงกลางวงล้อม จากนั้นหัวหน้าคณะหรือนักแสดงผู้ชายเป็นผู้เปิดบทพระมาลัย และเริ่มสวดตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 โดยหัวหน้าคณะหรือผู้อาวุโสที่เป็นผู้ชายจะเป็นต้นเสียง ส่วนลูกคู่ทั้งหลายทั้งผู้หญิงและผู้ชายจะสวดตามผู้นำ โดยเริ่มจากบทสวดว่า “ในกาลอันลับล้น....” เป็นบทเปิดพระมาลัยหรือเริ่มต้นการแสดงรำสวด ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงรำสวด โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการชี้ทางให้ผู้ตายได้พบหนทางไปสวรรค์ ส่วนขั้นตอนการแสดงรำสวดพบว่ามีขั้นตอนเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

แผนผังขั้นตอนการแสดงรำสวดคณะเจ๊เยาะ (อำเภอนายายอาม)

พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม → นักแสดงนำตู้พระอภิธรรมวางกลางวงรำสวดหน้าศพ

หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู → ผู้อาวุโสนำสวดพระมาลัย

ร้องรำบทไหว้ครู → ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ

ร้องรำบทเปรตสั่ง → ร้องรำบทเพลงลา

1.2 บทร้องไหว้ครูรำสวด

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ (อำเภอนายายอาม)

ทำนองลาวเสี่ยงเทียน 2 ชั้น

ประนมหัตถ์นมัสการขึ้นเหนือเศียร ต่างดอกไม้ธูปเทียนเครื่องบูชา
ไหว้พระพุทธสุดล้ำไหว้พระธรรมสุดล้ำเลิศ ไหว้พระสงฆ์องค์ประเสริฐทั่วโลกา
ไหว้ทั้งโมฬิทั้งสี่ทวีป ท่านสถิตอยู่ทั่วทุกทิศา
ไหว้บิดรมารดาเลี้ยงลูกมาเติบโตใหญ่ อุปถัมภ์ลูกไหว้จนวัยวัฒนา
ไหว้ครูรำครูร้องลูกต้องเฝ้าฝึกหัด ลูกยังไม่เจนไม่จัดเท่าครูบา
ทางเจ้าภาพท่านไปหาให้ฉันมาได้รำร้อง ให้ญาติพี่น้องชมกันเล่นเป็นขวัญตา
ผิดบ้างพลั้งบ้างขออภัยด้วย นึกว่ามาช่วยคุ้มกันนานนานฉันได้มา
ไหว้ครูเสร็จสรรพจึงขยับจับเข้าเรื่อง ไม่ให้สิ้นให้เปลืองซึ่งเวลา

บทที่ 5
การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด

การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ จำนวน 8 คณะ ได้แบ่งหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ไว้ 5 ประเด็น คือ

5.1 บันไดเสียง

5.2 ช่วงเสียง

5.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

5.4 ประโยคเพลง

5.5 รูปแบบ

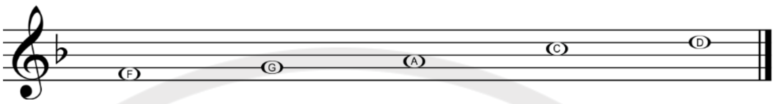
ซึ่งลักษณะทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดของแต่ละคณะมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 บันไดเสียง

ในการวิเคราะห์บันไดเสียงบทร้องไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ ผู้วิจัยได้นำหลักทฤษฎีดนตรีสากลมาเปรียบเทียบในเรื่องบันไดเสียง โดยการนำตัวอย่างทำนองของแต่ละคณะรำสวดมาเรียงตามลำดับตัวโน้ต ดังต่อไปนี้

5.1.1 คณะป้าเกื้อ

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ พบว่า มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้เป็นหลักเพียง 5 ตัว คือ F, G, A, C, D หรือบันไดเสียง F Major Pentatonic โดยพบโน้ต Tonic (F) บ่อยที่สุด เรียกได้ว่าเป็นโน้ตที่สำคัญที่สุดของบทเพลง และในกลุ่มตัวโน้ตดังกล่าวมีลักษณะเหมือนกับบันไดเสียงที่ใช้ในดนตรีไทย ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ป้าเกื้อ คือ บทเพลงไหว้ครูใช้ทำนองเพลงไทยของเก่าสำเนียงพม่ามาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่ ดังภาพตัวอย่างบันไดเสียง F Major Pentatonic ด้านล่าง



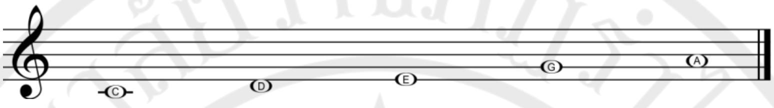
5.1.2 คณะผู้ใหญ่แพน

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน พบว่า มีลักษณะเหมือนกับคณะป้าเกื้อทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น คือ มีการใช้กลุ่มโน้ต 5 ตัว ดังภาพตัวอย่างบันไดเสียง F Major Pentatonic ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นในคณะป้าเกื้อ

5.1.3 คณะสมหวัง

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง พบว่า มีลักษณะการใช้กลุ่มโน้ตเพียง 5 ตัว เช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพน แต่แตกต่างกันที่บันไดเสียงที่ใช้ของคณะสมหวังใช้บันไดเสียง C Major Pentatonic โดยใช้กลุ่มตัวโน้ตตัว C, D, E, G, A ของ บันไดเสียงเป็นหลัก และยังพบการใช้โน้ตตัวโทนิกบ่อยครั้งที่สุด ซึ่งมีลักษณะกลุ่มเสียงที่ใช้ใน

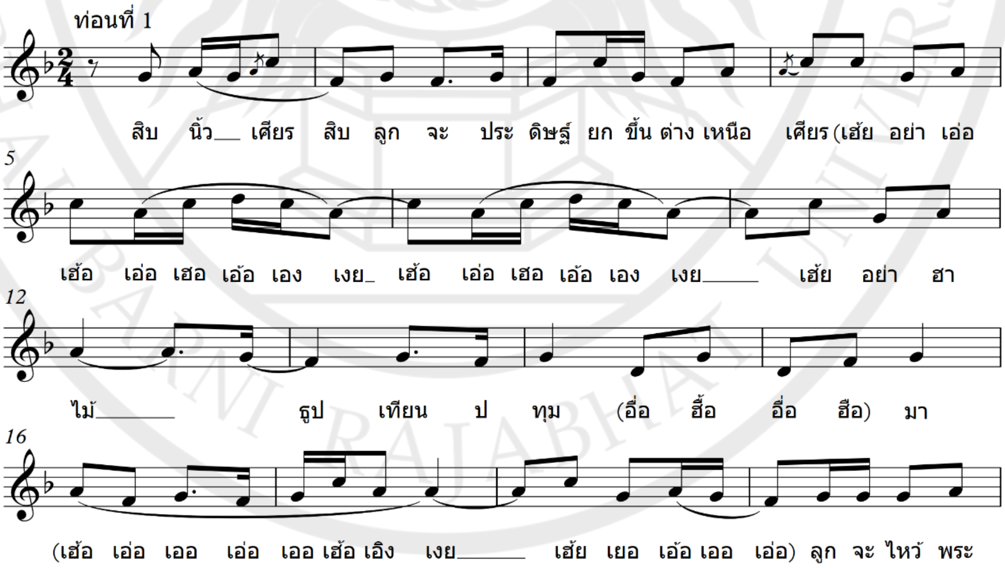
บันไดเสียงดนตรีไทย สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์สมหวังว่า บทเพลงไหว้ครูได้นำทำนองเพลงไทยของเก่ามาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่ ดังภาพตัวอย่างบันไดเสียง C Major Pentatonic ด้านล่าง



5.1.4 คณะวิชัย

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย พบว่า มีกลุ่มตัวโน้ตในลักษณะเดียวกับคณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพนทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.1.5 คณะมงคล



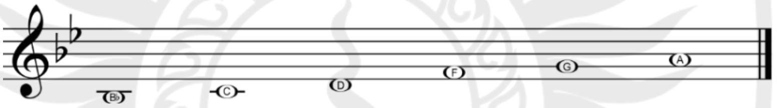
จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะมงคล พบว่า มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้เป็นหลัก 5 ตัว คือ F, G, A, C, D หรือบันไดเสียง F Major Pentatonic โดยพบโน้ตโน้ต G ซุปเปอร์โทนิก (Super Tonic) บ่อยครั้งที่สุด จากคำสัมภาษณ์มงคลกล่าวว่าบทเพลงไหว้ครูที่ใช้เป็นการนำทำนองเพลงไทยโบราณมาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่

5.1.6 คณะมานะ

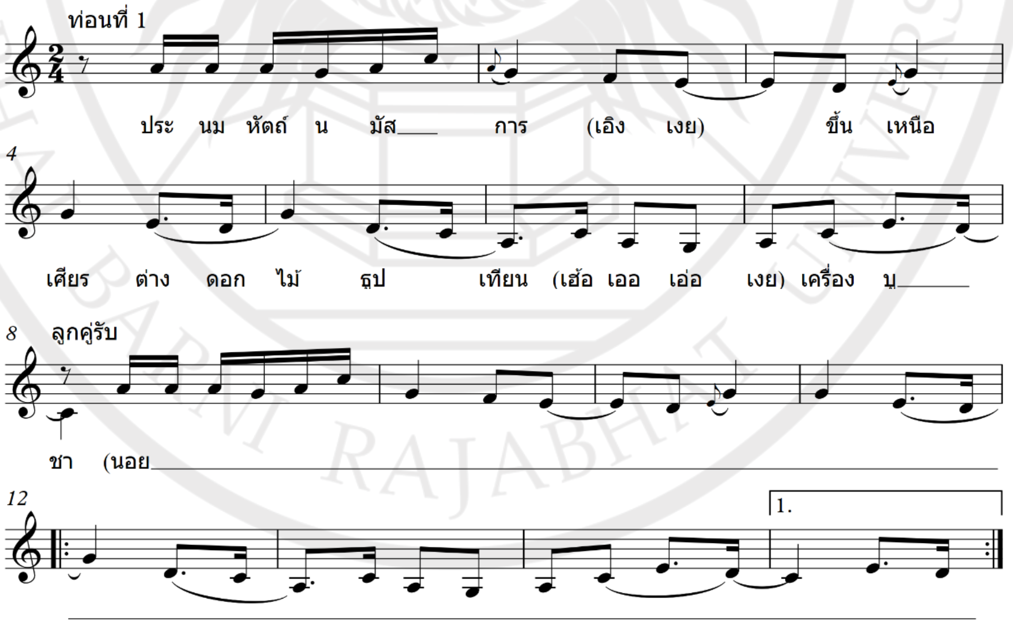
จากการวิเคราะห์บทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะมานะ พบว่า มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้เป็นหลัก 5 ตัว คือ F, G, A, C, D หรือบันไดเสียง F Major Pentatonic โดยพบโน้ตโทนิก (F) เพลงบ่อยที่สุดมีลักษณะเหมือนกับบันไดเสียงที่ใช้ในดนตรีไทย ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์มานะว่าบทเพลงไหว้ครูของคณะนำทำนองเพลงสาลิกาแก้ว มาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่

5.1.7 คณะบังอร

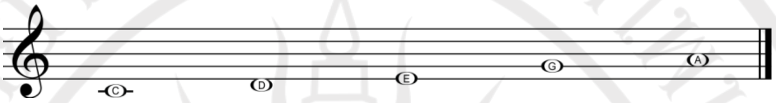
จากการวิเคราะห์บทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะบังอร พบว่า มีกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้เป็นหลักเพียง 6 ตัว คือ Bb, C, D, F, G, A (Hexatonic Scale) หรือบันไดเสียง Bb Major ซึ่งเป็นบันไดเสียงเครือญาติ (Relative) กับบันไดเสียง G Natural Minor โดยพบโน้ตตัว G บ่อยครั้งที่สุด ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของบันไดเสียง จากคำสัมภาษณ์บังอร กล่าวว่า บทไหว้ครูที่ใช้ได้นำทำนองเพลงไทยของเก่าสำเนียงมอญมาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่ ดังตัวอย่างบันไดเสียง Bb Major



5.1.8 คณะเจ๊เยาะ



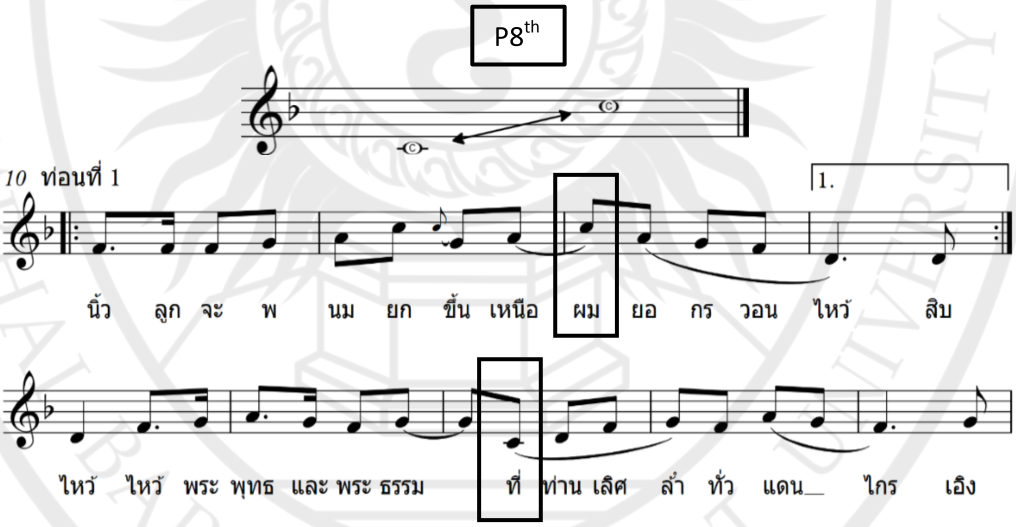
จากการวิเคราะห์บันไดเสียงบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ พบว่า บทเพลงที่ใช้ได้นำทำนองเพลงลาวเสี่ยงเทียน 2 ชั้น มาประพันธ์เนื้อเพลงขึ้นใหม่ซึ่งมีลักษณะกลุ่มตัวโน้ตเป็นหลัก 5 ตัว คือ C, D, E, G, A หรือบันไดเสียง C Major Pentatonic โดยพบโน้ตตัว A บ่อยครั้งที่สุด ซึ่งเป็นโน้ตซับมีเดียน (Sub Mediant) ดังภาพตัวอย่างบันไดเสียง C Major Pentatonic ด้านล่าง



5.2 ช่วงเสียงของทำนอง

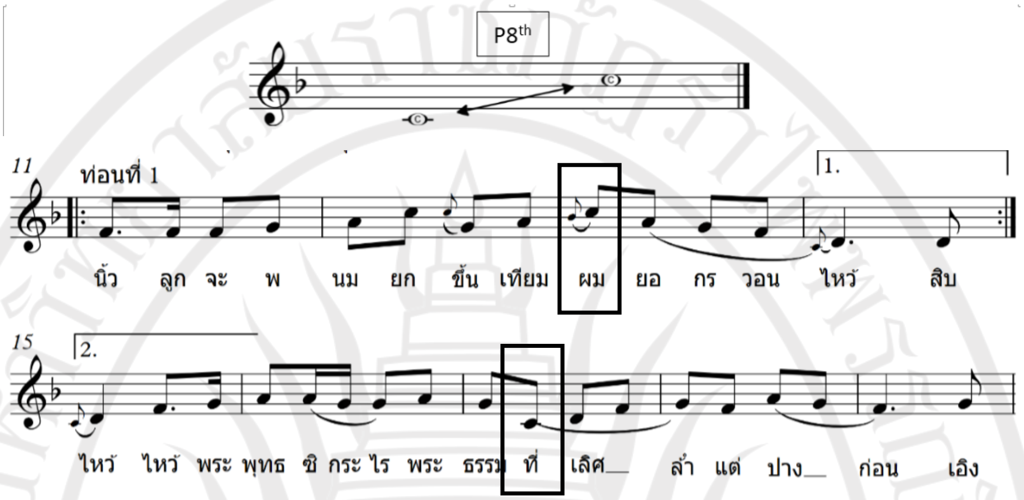
ในการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองบทเพลงไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ ผู้วิจัยใช้หลักเกณฑ์ในการค้นหาช่วงเสียงของทำนอง (Melodic Range) โดยใช้วิธีการนับช่วงระยะห่างของตัวโน้ตระดับเสียงต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 จนไปถึงโน้ตที่มีเสียงสูงสุด ถ้าระยะห่างเกินกว่าขั้นคู่แปดจะใช้วิธีทอนให้มาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่ในแต่ละคณะ ซึ่งแสดงตัวอย่างทำนองในแต่ละคณะดังนี้

5.2.1 คณะป้าเกื้อ



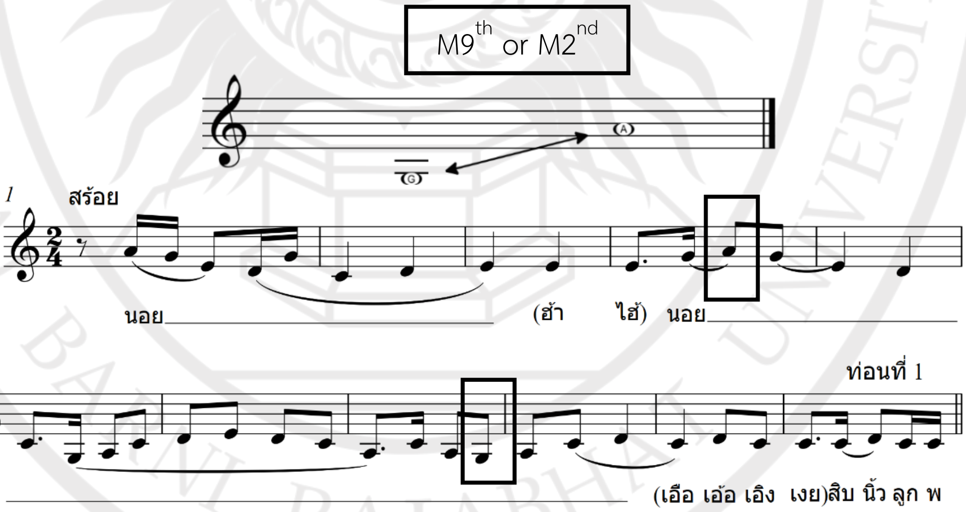
จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองจากตัวอย่างบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ พบว่า ตลอดทั้งบทเพลงมีช่วงเสียงคิดเป็นระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค ($P8^{th}$) โดยมีโน้ตตัว C (Middle C) ที่มีระดับเสียงต่ำสุด และมีโน้ตตัว C ในช่องที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้น เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด

5.2.2 คณะผู้ใหญ่แพน



จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองจากตัวอย่างบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน พบว่า มีช่วงเสียงเหมือนกับคณะป้าเกื้อทุกประการ คือ เป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค ($P8^{th}$) โดยมีโน้ตตำแหน่ง Middle C เป็นเสียงระดับต่ำสุด และมีโน้ตตัว C ในช่องที่ 3 เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด

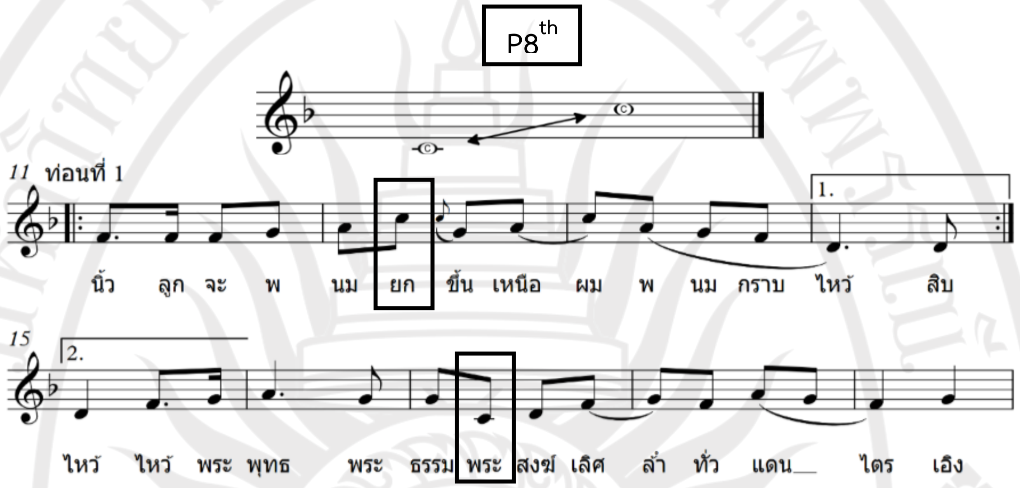
5.2.3 คณะสมหวัง



จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง พบว่าตลอดทั้งบทเพลงมีช่วงเสียงเป็นระยะขั้นคู่ผสม ในระยะขั้นคู่ 9 เมเจอร์ ($M9^{th}$) หรือ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์

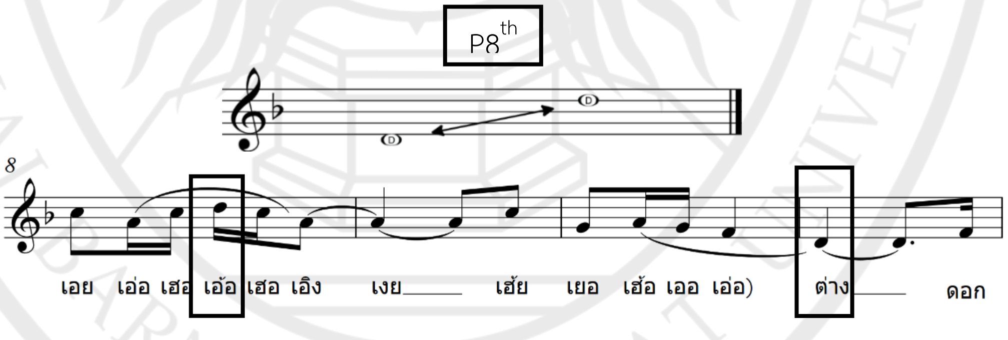
(M2nd) โดยโน้ตตัว G ใต้เส้นน้อยที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น เป็นเสียงต่ำสุด และโน้ตตัว A ในช่องที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้น เป็นเสียงสูงสุด

5.2.4 คณะวิชัย



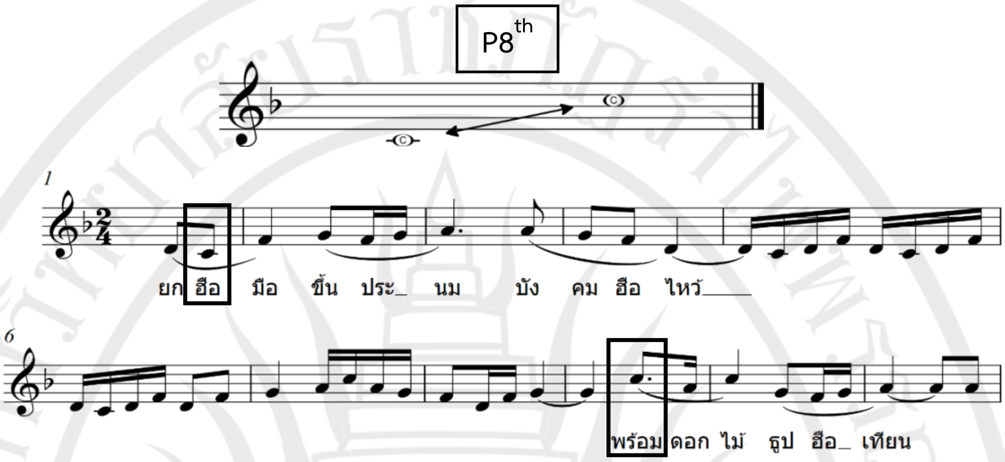
จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองจากตัวอย่างบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย พบว่า มีลักษณะเช่นเดียวกันกับคณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพนทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.2.5 คณะมงคล



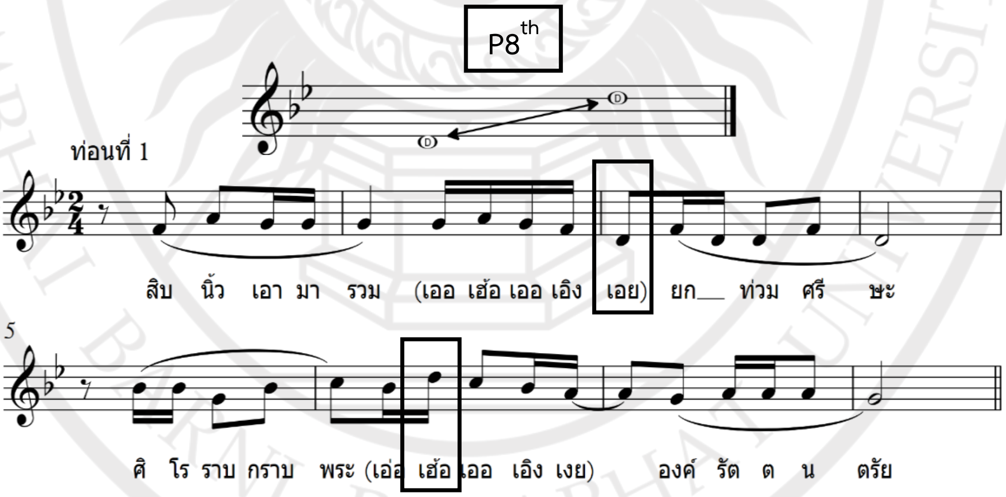
จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองจากตัวอย่างบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะมงคล พบว่า มีลักษณะเดียวกันกับคณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คือ มีช่วงเสียงตลอดทั้งบทเพลงคิดเป็นระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค (P8th) แตกต่างกันตรงที่คณะมงคลนี้มีโน้ตตัว D เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดที่ตำแหน่งใต้เส้นที่ 1 และมีโน้ตตัว D คาบเส้นที่ 4 เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด

5.2.6 คณะมานะ



จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองของบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะมานะ พบว่า มีลักษณะเหมือนกันทุกประการกับคณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน และคณะวิชัย คือ มีช่วงเสียงเป็นระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค ($P8^{th}$) โดยมีโน้ตตัว C (Middle C) ที่มีระดับเสียงต่ำสุด และมีโน้ตตัว C ในช่องที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้นเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด

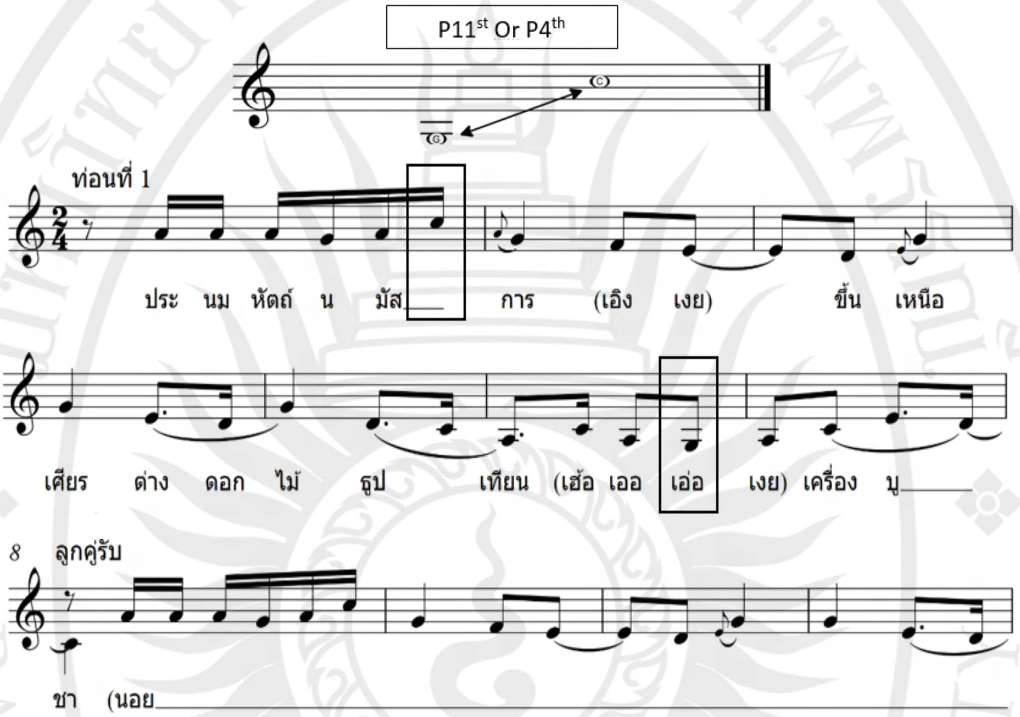
5.2.7 คณะบังอร



จากการวิเคราะห์วิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองของบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะบังอร พบว่า มีลักษณะช่วงเสียงคิดเป็นระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค ($P8^{th}$) เช่นเดียวกับคณะมงคล แตกต่างตรงบันไดเสียง คือ คณะมงคลใช้บันไดเสียง F Pentatonic Major สำหรับคณะบังอร ใช้บันไดเสียง Bb

Major หรือบันไดเสียง 6 เสียง (Hexatonic scale) ซึ่งมีโน้ตตัว D ตำแหน่งใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัด 5 เส้น ที่มีระดับเสียงต่ำสุด และมีโน้ตตัว D คาบเส้นที่ 4 ที่มีระดับเสียงสูงสุด

5.2.8 คณะเจ๊เยาะ



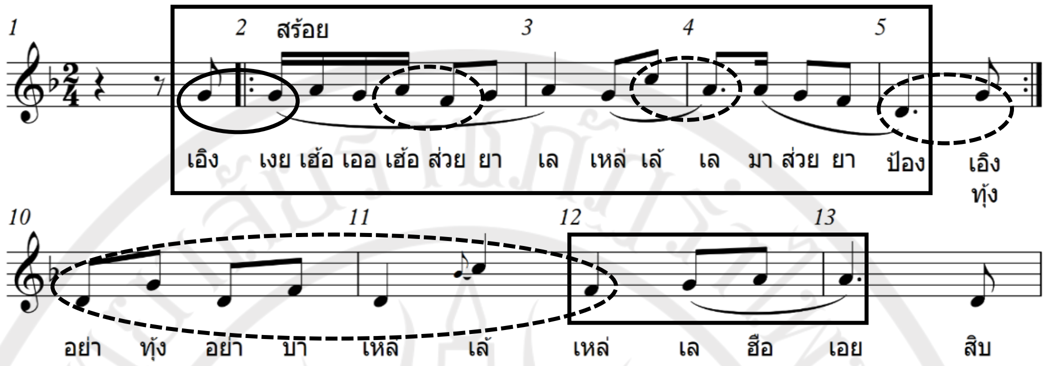
จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของทำนองของบทเพลงไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ พบว่าตลอดทั้งบทเพลงมีช่วงเสียงคิดเป็นขั้นคู่ผสม คือ ขั้นคู่ P11st หรือ ขั้นคู่ M4^{rth} โดยมีโน้ตตัว G ตำแหน่งใต้เส้นน้อยที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้นที่มีระดับเสียงต่ำสุด และมีโน้ตตัว C ในช่องที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้น เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด

5.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ ผู้วิจัยใช้หลักทฤษฎีสากลในการวิเคราะห์ขั้นคู่ (Intervals) ในแนวทำนองเดียวกันเพื่อดูระยะห่างของทำนองว่ามีลักษณะอย่างไร ซึ่งแสดงตัวอย่างการเคลื่อนที่ของทำนองในแต่ละคณะดังต่อไปนี้

5.3.1 คณะป้าเกื้อ

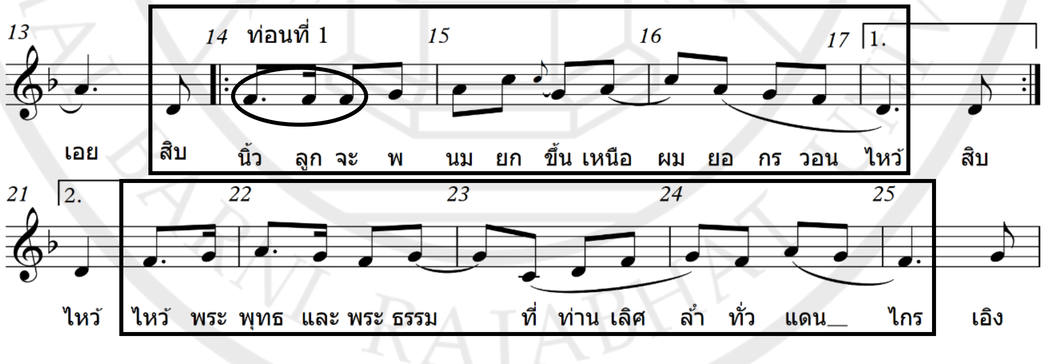
5.3.1.1 ท่อนสร้อย



จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ พบว่า ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) (แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ผสมกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในบางช่วงทำนอง (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นประ) และการซ้ำโน้ตเสียงเดียวกัน (Repetition) ซึ่งแสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ ดังตัวอย่างในท่อนสร้อย และท่อนที่ 1 คือ

ท่อนสร้อย พบ การซ้ำโน้ตขั้นคู่ 1 เปอร์เฟค G - G (P1st) ในระหว่างห้องเพลงที่ 1 – 2 จากนั้นเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นโดยมีการแทรกการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 2 จากโน้ตตัว A – F (M3rd) ในห้องเพลงที่ 3 จากโน้ตตัว C – A (min3rd) และในห้องเพลงที่ 5 จากโน้ตตัว D – G (P4th) ซึ่งเป็นโน้ตเชื่อมการซ้ำประโยคเพลง (Repeat) ในห้องเพลงที่ 7 พบการเคลื่อนทำนองกว้างที่สุดระยะขั้นคู่ min7th โดยการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัว D – C และในห้องเพลงที่ 3 กับ 12 พบการซ้ำทำนองเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence)

5.3.1.2 ท่อนที่ 1

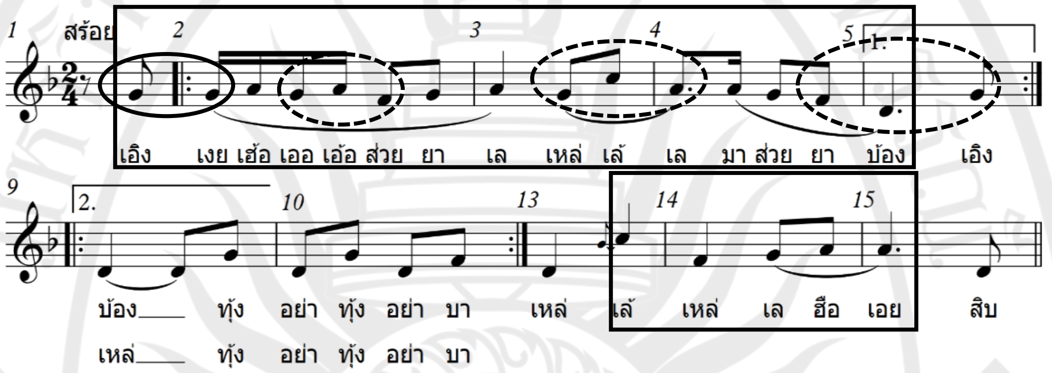


ท่อนเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 14 พบการซ้ำโน้ตตัว F 3 ครั้ง (P1st) ต่อมาก่อนการซ้ำประโยคเพลง (Repeat) พบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นจากโน้ตตัว A - G – F และจบประโยคเพลงด้วยการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในระยะขั้นคู่ min3rd จากโน้ตตัว F – D และจบท่อน

เพลงด้วยการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นติดกัน 3 ตัวโน้ต (A – G - F) ดังในห้องเพลงที่ 24 – 25 และพบการซ้ำทำนองเปลี่ยนระดับเสียง ใน 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 14 กับ 22 และลักษณะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 15 – 16 กับ 23 - 24

5.3.2 คณะผู้ใหญ่แพน

5.3.2.1 ท่อนสร้อย



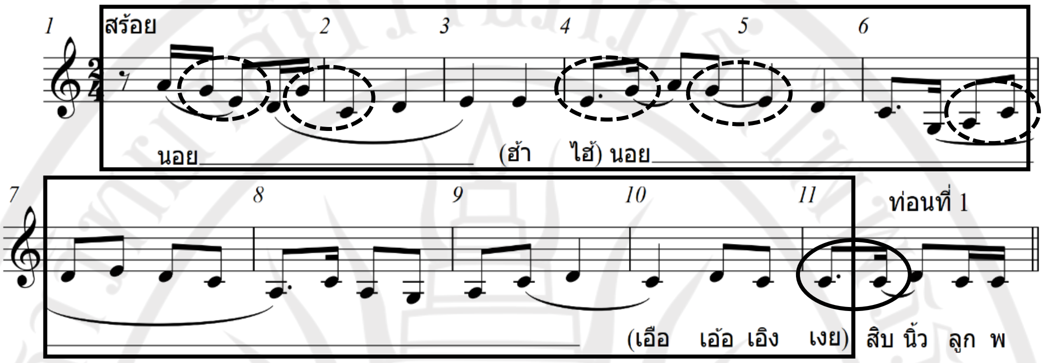
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน พบว่า มีการใช้ทำนองเดียวกับคณะป้าเกื้อ แตกต่างกันในห้องเพลงที่ 10 มีการซ้ำประโยคเพลง (Repeat) นอกจากนั้น มีลักษณะเหมือนกับคณะป้าเกื้อทุกประการ

5.3.2.2 ท่อนที่ 1

ส่วนในท่อนเพลงที่ 1 มีลักษณะการเคลื่อนทำนองเช่นเดียวกันกับท่อนเพลงที่ 1 ของคณะป้าเกื้อทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

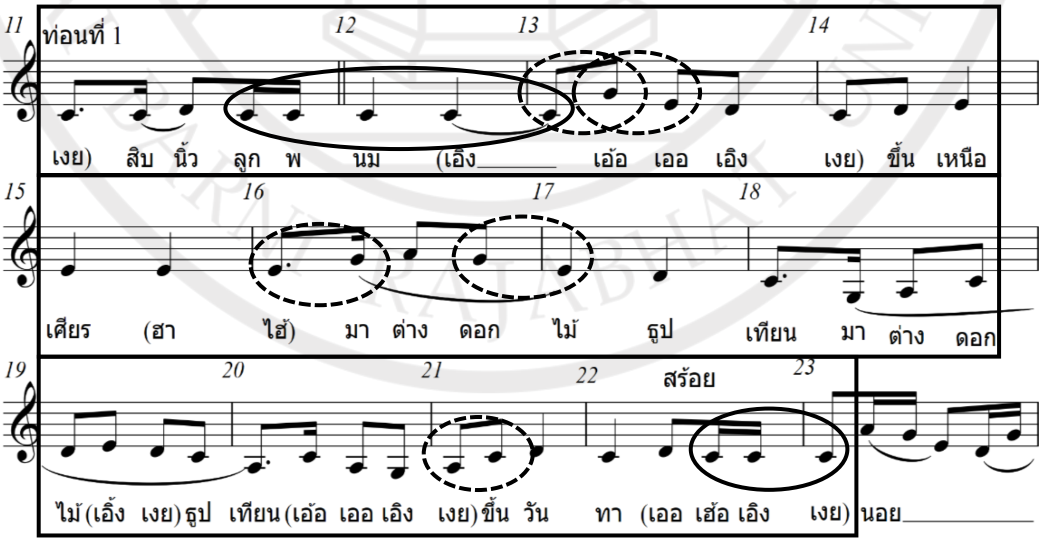
5.3.3 คณะสมหวัง

5.3.3.1 ท่อนสร้อย



จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง พบว่า ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ผสมกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในบางช่วงทำนอง (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นประ) และการซ้ำโน้ตเสียงเดียวกัน (Repetition) ซึ่งแสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ ดังตัวอย่างในท่อนสร้อย และท่อนที่ 1 คือ ท่อนสร้อยมีการแทรกการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 1 จากโน้ตตัว G – E ($min3^{rd}$) และจากโน้ตตัว G – C ($P5^{th}$) จากนั้นใช้การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นที่โดยมีแทรกการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 4 จากโน้ตตัว E – G ($min3^{rd}$) และจากโน้ตตัว G – E ($min3^{rd}$) ต่อมาในห้องเพลงที่ 6 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นจากโน้ตตัว A – C ($min3^{rd}$) และในห้องเพลงที่ 10 – 11 พบการซ้ำโน้ตตัว C 2 ครั้ง ก่อนจะเข้าท่อนเพลงที่ 1 และพบการซ้ำทำนองเปลี่ยนระดับเสียง ใน 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 ในห้องเพลงที่ 2, 3, 5 และลักษณะที่ 2 ในห้องเพลงที่ 4, 6, 8

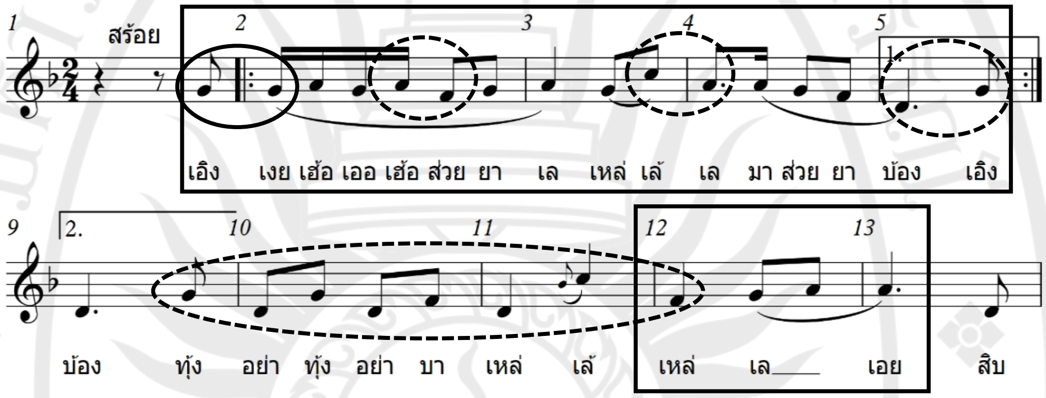
5.3.3.2 ท่อนที่ 1



ส่วนในท่อนที่ 1 ระหว่างห้องเพลงที่ 11 -12 จะมีลักษณะเด่นนอกเหนือจากท่อนสร้อย คือ พบการซ้ำโน้ตตัว C 5 ครั้ง นอกจากนั้นตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 ถึงห้องเพลง 22 จังหวะที่ 1 จะมีลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับกับท่อนสร้อยทุกประการ และจบท่อนเพลงด้วยการซ้ำโน้ตโทนิก (C) 3 ครั้ง โดยเริ่มจากห้องเพลงที่ 22 จังหวะที่ 2 ยกเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องเพลงที่ 23

5.3.4 คณะวิชัย

5.3.4.1 ท่อนสร้อย



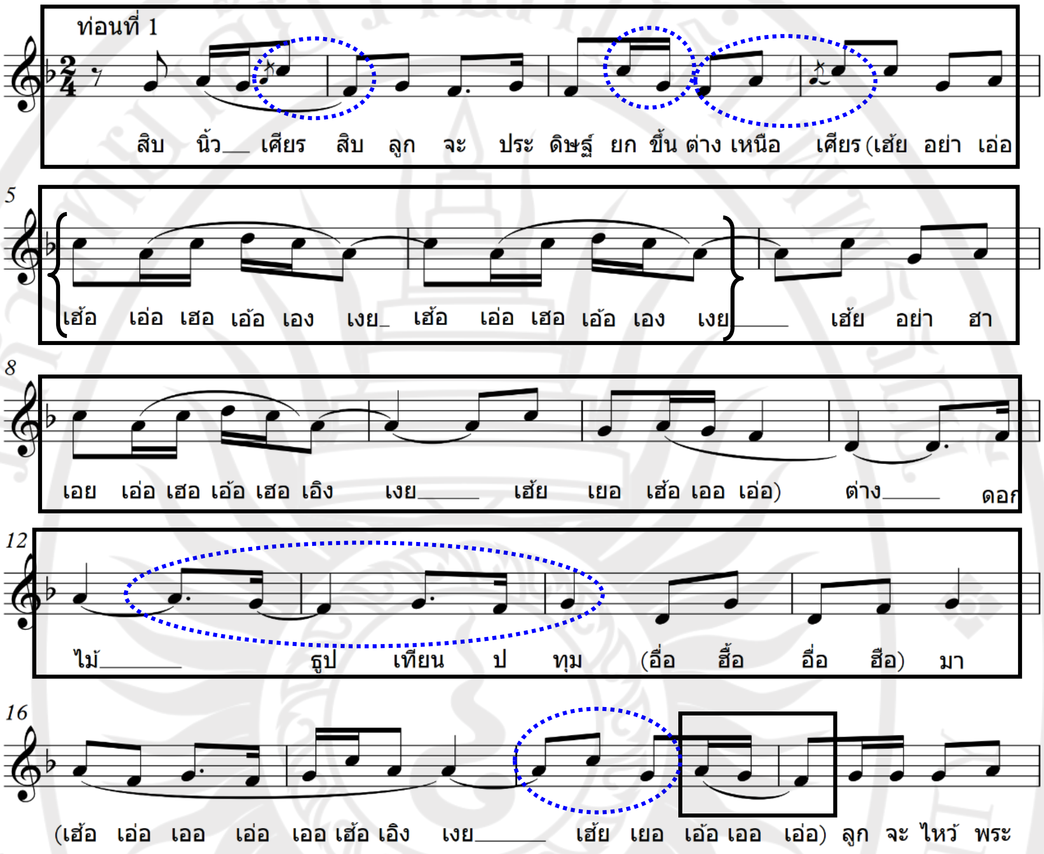
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัยใน พบว่ามีลักษณะการเคลื่อนทำนองในท่อนสร้อยเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.3.4.2 ท่อนที่ 1

สำหรับในท่อนที่ 1 มีลักษณะการเคลื่อนทำนองเช่นเดียวกับคณะป้าเกื้อทุกประการเช่นเดียวกัน ตามลักษณะที่กล่าวไว้ในส่วนของคณะป้าเกื้อมาแล้วข้างต้น

5.3.5 คณะมงคล

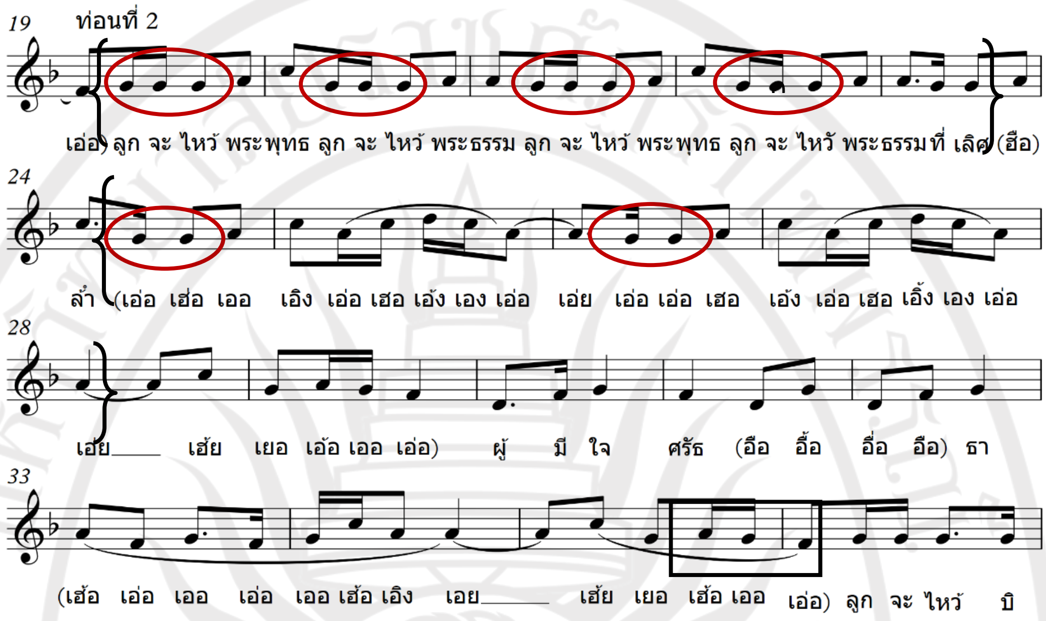
5.3.5.1 ท่อนที่ 1



จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลในท่อนที่ 1 พบว่า ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ผสมกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในบางช่วงทำนอง (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นประ) การซ้ำโน้ต (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ) และการซ้ำทวน (แสดงในตำแหน่งเครื่องหมายปีกกา) ดังตัวอย่างในท่อนที่ 1 คือ ในท่อนเพลงที่ 1 เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น จากโน้ตตัว G – A – G (M2nd) และตามด้วยการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 1 - 2 จากโน้ตตัว C – F (P5th) และในห้องเพลงที่ 3 จากโน้ตตัว C – G (P4th) จากนั้นตามด้วยการเคลื่อนทำนองแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) คือ โน้ตตัว F – A – C หรือคอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดโทนิกของบทเพลง ในจังหวะต่อมาพบการซ้ำโน้ตตัว C - C (P1stและการซ้ำทวนทำนองด้วยโน้ต 5 ตัว คือ C – A – C – D – C - A (แสดงในเครื่องหมายปีกกา) จากนั้นในห้องเพลงที่ 11 – 12 ยังพบการเคลื่อนทำนองแบบอาร์เปโจอีกครั้ง คือ โน้ตตัว D – F – A หรือคอร์ด Dm ซึ่งเป็นคอร์ดซับมีเดียน (Sub Mediant) ของบทเพลง

สำหรับในท่อนเพลงพบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นจบท่อนเพลงจากโน้ตตัว A - G – F เป็นการจบท่อนเพลงด้วยความสมบูรณ์ เนื่องจากจบด้วยโน้ตโทนิก (Tonic)

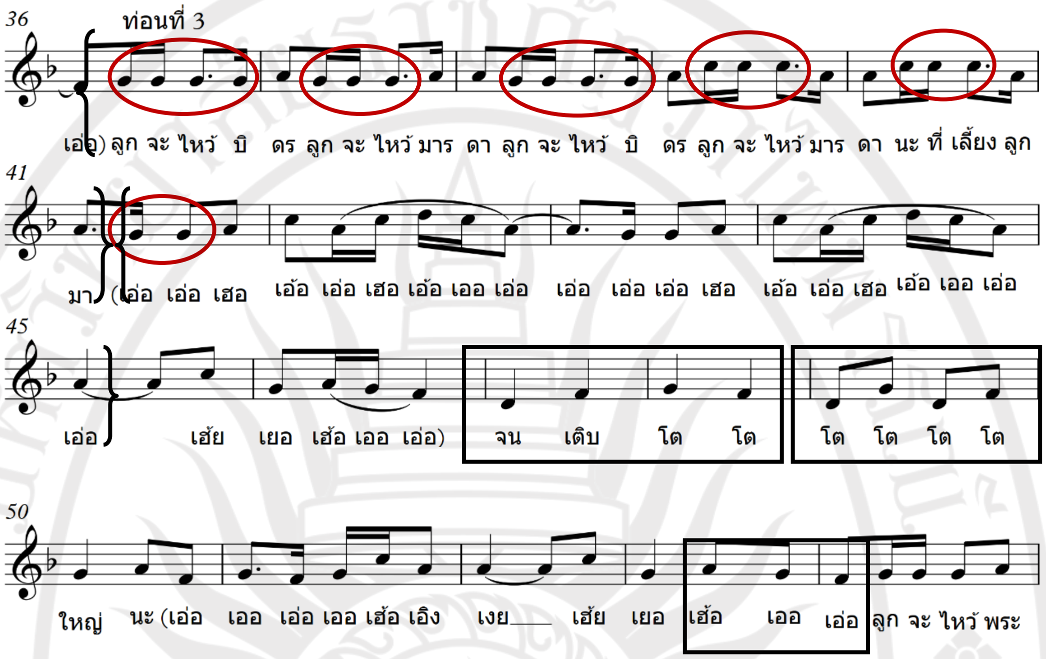
5.3.5.2 ท่อนที่ 2



จากการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลในท่อนที่ 2 พบการเคลื่อนที่ของทำนองที่น่าสนใจ คือ ใช้วิธีการซ้ำทวน (แสดงในตำแหน่งเครื่องหมายปีกกา) และการซ้ำโน้ต (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ) ดังนี้

ในท่อนเพลงที่ 2 มีการเคลื่อนทำนองด้วยวิธีการซ้ำทวนในระหว่างห้องเพลงที่ 19 – 23 โดยมีระยะห่างจากโน้ตต่ำสุด (G) และสูงสุด (C) เป็นระยะขั้นคู่ P4th และในระหว่างห้องเพลงที่ 24 -28 โดยมีระยะห่างจะโน้ตต่ำสุด (G) และสูงสุด (D) เป็นระยะขั้นคู่ P5th ซึ่งในระหว่างการซ้ำทวน มีการผสมผสานการซ้ำโน้ตตัว G – G – G จำนวน 4 ครั้ง (24 -28) และจำนวน 2 ครั้ง ในระหว่างห้องเพลงที่ 23 – 27 และในตอนจบท่อนเพลงมีลักษณะเดียวกับท่อนที่ 1 ทุกประการ ดังที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น

5.3.5.3 ท่อนที่ 3



จากการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลในท่อนที่ 3 พบการเคลื่อนที่ของทำนองที่น่าสนใจ คือ การใช้วิธีการซีเควนซ์ (Sequence) ผสมกับการซ้ำโน้ต (แสดงในตำแหน่งเครื่องหมายปีกกา) การซ้ำทวนผสมผสานกับการซ้ำโน้ต (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (แสดงในตำแหน่งเครื่องหมายสี่เหลี่ยม) ดังนี้

ท่อนเพลงที่ 2 มีการเคลื่อนทำทองด้วยวิธีการซีเควนซ์ในระหว่างห้องเพลงที่ 36 – 41 โดยมีระยะห่างเป็นระยะขั้นคู่ P4th (G - C) และยังพบการซ้ำโน้ตตัว G ติดต่อกัน 4 ตัว 2 ครั้ง การซ้ำโน้ตตัว G 3 ตัว 1 ครั้ง และการซ้ำโน้ตตัว C 3 ตัว 1 ครั้ง

ส่วนในห้องเพลงที่ 41 – 45 มีการเคลื่อนทำนองโดยใช้วิธีซ้ำทวนประโยค (Repetition) โดยมีโน้ตในระดับต่ำสุด (G) และโน้ตในระดับสูงสุด (D) คิดเป็นระยะขั้นคู่ P5th และในห้องเพลงที่ 47 – 48 มีจุดหน้าสนใจอีกประเด็น คือ มีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นโดยใช้โน้ตตัวดำ (Crotchet) ติดต่อกันถึง 4 ตัว ประกอบด้วยโน้ตตัว D, F, G, F ทำให้ทำนองมีความรู้สึกว่าช้าลง ส่วนในการจบท่อนเพลงมีลักษณะเหมือนกับท่อนที่ 1 และ 2 ทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.3.5.4 ท่อนที่ 4

จากการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลในท่อนที่ 4 มองในภาพรวมการเคลื่อนทำนองจะเหมือนกับ 3 ท่อนเพลงที่ผ่านมา คือ การซ้ำเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) ในห้องเพลงที่ 59 – 62 (แสดงในเครื่องหมายปีกกา) ส่วนในห้องเพลงที่ 65 - 67 และห้องเพลงที่ 69 – 71 มีทั้งการซ้ำเปลี่ยนระดับเสียงผสมกับการซ้ำโน้ตตัว G อีกทั้งยังมีการเคลื่อนทำนองทั้งตามขั้น และข้ามขั้นผสมผสานกันอยู่ แต่ในท่อนเพลงนี้พบจุดเด่นในเรื่องการซ้ำโน้ต (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ) คือ ในห้องเพลงที่ 55 - 56 มีการเคลื่อนทำนองโดยการซ้ำโน้ตตัว G 5 ครั้งติดต่อกัน ส่วนในการจบท่อนเพลงยังคงใช้ลักษณะเดียวกันกับ 3 ท่อนที่ผ่านมาทุกประการ

5.3.5.5 ท่อนที่ 5

จากการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลในท่อนที่ 5 พบว่า มีรูปแบบการเคลื่อนทำนองเช่นเดียวกับในท่อนที่ 2 – 4 คือ มีทั้งการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ผสมผสานกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในบางช่วงทำนอง เช่น ในห้องเพลงที่ 80 – 81 และ 82 – 83 (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นประ) การซ้ำโน้ตตัว G (แสดงในตำแหน่งวงกลมเส้นทึบ) ในห้องเพลงที่ 77 - 79 อีกทั้งมีการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำ (แสดงในเครื่องหมายปีกกา) ซึ่งผสมผสานกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (แสดงในวงกลมเส้นประ) ในห้องเพลงที่ 80 – 84 และสุดท้ายของการจบท่อนเพลงมีลักษณะเดียวกับทุกคณะรำสวดที่กล่าวมา คือ มีการเคลื่อนทำนองไปจบด้วยโน้ตโทนิก

5.3.6 คณะมานะ

5.3.6.1 ท่อนที่ 1

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมานะในท่อนที่ 1 - 5 พบว่า มานะได้ใช้ทำนองเพลงสาลิกาแก้วเป็นหลักในการประพันธ์เนื้อร้อง ซึ่งในแต่ละท่อนเพลงประกอบด้วยทำนองร้อง สลับกับทำนองเอื้อน (นอย) 3 รอบ ตลอดทั้ง 5 ท่อนเพลง ฉะนั้นผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนองเพียงท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว

จากการวิเคราะห์ พบว่า การเคลื่อนทำนองเนื้อร้องในห้องเพลงที่ 1 – 5 ทำนองมีทิศทางในการเคลื่อนสูงขึ้น จากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 1 จังหวะที่ 2 ไปหาโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 3 คิดเป็นขั้นคู่ P5th (D - A) จากนั้นหักทำนองลงมาโน้ตตัว D คิดเป็นขั้นคู่ P5th (แสดงในเครื่องหมายลูกศร) ก่อนลูกคู่รับทำนอง (นอย) ด้วยโน้ตตัวเดียวกัน คือ โน้ตตัว D

ต่อมาในการเคลื่อนทำนองเนื้อร้องในห้องเพลงที่ 9 – 11 ทำนองมีทิศทางในการเคลื่อนต่ำลง โดยเริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 2 ไปหาโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่

3 คิดเป็นขั้นคู่ min3rd (C - A) (แสดงในเครื่องหมายลูกศร) ก่อนลูกคู่รับทำนอง (นอย) ด้วยโน้ตตัวเดียวกัน คือ โน้ตตัว A

ส่วนในการเคลื่อนทำนองเนื้อร้องในห้องเพลงที่ 14 – 15 ทำนองมีทิศทางคงที่ โดยเริ่มจากโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 14 จังหวะที่ 1 ยก ไปหาโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 15 คิดเป็นขั้นคู่ P1sth (F - F) จากนั้นมีทิศทางเคลื่อนลงจบท่อนเพลงที่โทนิก (F) ในห้องเพลงที่ 21 (แสดงในเครื่องหมายลูกศร) ก่อนลูกคู่รับทำนอง (นอย) ด้วยโน้ตตัว D

สำหรับการเคลื่อนทำนองในทำนองเอื้อน (นอย) ในห้องเพลงที่ 5 – 9 พบว่า มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น โดยใช้วิธีการซ้ำทวน 3 ครั้ง ในห้องที่ 5 – 6 โดยมีตัวโน้ตตัว C เป็นระดับต่ำสุด และโน้ตตัว F เป็นระดับสูงสุด ซึ่งอยู่ในระยะขั้นคู่ P4th จากนั้นทำนองมีทิศทางขึ้นจากโน้ตตัว D – C ในระยะขั้นคู่ min7th และทิศทางลงในกลับมาที่โน้ตตัวเดิม (D) แล้วจบทำนองในทิศตรงกันข้ามในระยะขั้นคู่ P4th (D - G)

ทำนองเอื้อน (นอย) ในห้องเพลงที่ 11 –12 พบว่า มีการซ้ำโน้ตตัว A - A ในช่วงต้นทำนองเอื้อน (เอิง – เงอ) ตามด้วยการเคลื่อนทำนองข้ามขั้นระยะขั้นคู่ P4th (A - D) แล้วหักทำนองลงตามขั้นผสมผสานกับข้ามขั้นในทิศทางลงด้วยโน้ต 5 ตัว (C – A –G – F - D) แล้วจบทำนองเอื้อน (นอย) ด้วยการเคลื่อนทำนองในทิศตรงกันข้ามในระยะขั้นคู่ min3rd (D – F) ที่โน้ตโทนิก

สำหรับทำนองเอื้อน (นอย) ในห้องเพลงที่ 15 – 21 ทำนองเคลื่อนในทิศทางสูงขึ้น โดยเริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 ไปหาโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 18 คิดเป็นขั้นคู่ P5rth (D - A) จากนั้นมีทิศทางเคลื่อนลงจบท่อนเพลงที่โทนิก (F) ในห้องเพลงที่ 21 (แสดงในเครื่องหมายลูกศร)

5.3.7 คณะบังอร

5.3.7.1 ท่อนที่ 1

จากการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอรท่อนที่ 1 - 9 พบว่า บังอรได้ใช้ทำนองของเก่าสำเนียงมอญในการประพันธ์เนื้อร้องไว้ 9 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนเพลง

ประกอบด้วยทำนองร้องสอดแทรกด้วยทำนองเอื้อน ฉะนั้นผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองเพียงท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว พบว่า มีการร้องแทรกด้วยทำนองเอื้อน 2 ที่ (แสดงในเครื่องหมายปีกกา) ซึ่งในครั้งที่ 1 มีระยะกว้างเป็นระยะขั้นคู่ P5th (A - D) และในครั้งที่ 2 มีระยะกว้างเป็นระยะขั้นคู่ P4th (D - A)

นอกจากนั้นยังพบการเคลื่อนทำนองกว้างที่สุดในระยะขั้นคู่ M3rd F – A และพบการเคลื่อนทำนองที่มีระยะแคบที่สุดในระยะขั้นคู่ min2nd Bb – A ในห้องเพลงที่ 6 ซึ่งเกิดในจังหวะขัด (Syncopation) และเป็นโน้ตโดมิแนนท์ (Dominant) ของบทเพลงให้ความรู้สึกว่ายังไม่จบประโยค หรือท่อนเพลงยังต้องมีการดำเนินต่อไป (แสดงในเครื่องหมายวงรี) ซึ่งก่อนจะจบท่อนเพลงพบ การซ้ำโน้ตตัว A 3 ครั้งในห้องเพลงที่ 7 หลังจากนั้นทำนองเคลื่อนลงมาตามขั้นจบบทเพลงในห้องเพลงที่ 8 ด้วยโน้ตโทนิก (G)

5.3.8 คณะเจ๊เยาะ

5.3.8.1 ท่อนที่ 1

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะท่อนที่ 1 - 8 พบว่า เจ๊เยาะได้ใช้ทำนองเพลงลาวเสี่ยงเทียน 2 ชั้น ท่อนที่1 เป็นหลักในการประพันธ์เนื้อร้อง ซึ่งในแต่ละท่อนเริ่มต้นการร้องเนื้อสลับกับลูกคู่ร้องรับทำนองเอื้อน (นอย) สลับกันไปในทุกท่อนเพลง ฉะนั้นผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างการวิเคราะห์เพียงท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว

ในบทเพลงนี้มีลักษณะที่ชัดเจนในการซ้ำประโยคเพลง คือ ในห้องเพลงที่ 1 – 8 (ทำนองร้อง) กับ 1 – 15 (ทำนองเอื้อน “นอย”) จะมีลักษณะทำนองเหมือนกันทุกประการ

จากนั้นในห้องเพลงที่ 15 มีการซ้ำประโยคเพลง และเคลื่อนทำนองจบแบบตามขั้นด้วยโน้ต 3 ตัว คือ E – D – และเคลื่อนทำนองจบด้วยโน้ตโทนิก (C)

สำหรับในท่อนเพลงนี้พบการเคลื่อนทำนองกว้างที่สุดในระยะขั้นคู่ $P4^{th}$ (D – G) ในห้องเพลงที่ 3 นอกจากนี้ยังพบการเคลื่อนทำนองแบบอาร์เปโจ A – C – E (Am) ในห้องเพลงที่ 7 อีกด้วย

5.4 ประโยคเพลง

การวิเคราะห์ประโยคเพลงบทร้องไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ ผู้วิจัยใช้หลักในการพิจารณาประโยคเพลงที่มีลักษณะทำนองคล้ายกัน โครงสร้างจังหวะเหมือนกัน ซึ่งประโยคอาจจะมีความยาวเท่ากัน หรือต่างกัน ดังตัวอย่างการวิเคราะห์ประโยคเพลงในแต่ละคณะดังต่อไปนี้

5.4.1 คณะป้าเกื้อ

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง เพียง 2 ท่อน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 เนื่องจากตลอดทั้งบทเพลงใช้ทำนองเดียวกัน

5.4.1.1 ท่อนสร้อย

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนสร้อย พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 1 จังหวะที่ 2 ยก โดยไปจบประโยคโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 5 ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 6 (Sub Mediant) ทำให้รู้สึกว่ายังมีการดำเนินต่อไป และในประโยคนี้ยังพบโน้ตตัวดำ (Quarter Note) A ในห้องเพลงที่ 3 จังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นกึ่งกลางประโยคส่งผลให้ทำนองรู้สึกช้าลง เพราะก่อนหน้านี้ทำนองส่วนมากเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น (Eighth Note) และ 2 ชั้น (Sixteenth Note) ในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนสร้อย พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะที่ 2 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 13 โน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังคงมีการดำเนินต่อไปยังไม่จบบทเพลง

5.4.1.2 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 13 ในจังหวะที่ 2 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 17 โน้ตตัว D โน้ตขั้นที่ 6 (Sub Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังคงมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า เป็นประโยคจบท่อนเพลง โดยเริ่มจากโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 21 ในจังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 25 โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงทำให้ท่อนเพลงนี้ให้ความรู้สึกจบท่อนเพลงแบบสมบูรณ์

5.4.2 คณะผู้ใหญ่แพน

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง เพียง 2 ท่อน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 เนื่องจากตลอดทั้งบทเพลงผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเดียวกัน

5.4.2.1 ท่อนสร้อย

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนสร้อย พบว่า มีความเหมือนกับคณะป้าเกื้อในท่อนสร้อยประโยคเพลงที่ 1 ทุกประการ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนสร้อย พบว่า มีการซ้ำประโยคในระหว่างห้องเพลงที่ 9 – 10 (เหล่) ซึ่งประโยคเพลงนี้เริ่มจากโน้ตตัว G (ทุ้ง) ในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะที่ 2 ยก โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 15 โน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียงทำให้รู้สึกว่ายังคงมีการดำเนินต่อไป

5.4.2.2 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีความเหมือนกับประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนสร้อย ต่างกันที่โน้ตตัวที่ 1 ของประโยคเพลง คือ ในท่อนที่ 1 เริ่มโน้ตตัว D ส่วนในท่อนสร้อยเริ่มด้วยโน้ตตัว G ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ P4th (D - G) ส่วนการจบประโยคมีความเหมือนกันทุกประการ คือ จบด้วยโน้ตขั้นที่ 6 (Sub Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังคงมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 23 ในจังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 27 ที่โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่าประโยคเพลงนี้จบด้วยความความสมบูรณ์

5.4.3 คณะสมหวัง

คณะสมหวังผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง เพียง 2 ท่อน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 เนื่องจากตลอดทั้งบทเพลงผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเดียวกัน

5.4.3.1 ท่อนสร้อย

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนสร้อย พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 1 ในจังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 4 ที่โน้ตตัว E ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนสร้อย พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 4 เศษจังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 11 ที่โน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง ซึ่งเป็นประโยคจบท่อนสร้อยพอดี ทำให้รู้สึกจบท่อนเพลงด้วยความสมบูรณ์

5.4.3.2 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีลักษณะการจบประโยคเพลงเหมือนกับท่อนสร้อยในประโยคเพลงที่ 1 คือ จบประโยคเพลงที่โน้ตตัว E ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้การจบประโยคเพลงนี้ให้ความรู้สึกว่ายังมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีลักษณะเหมือนกับประโยค เพลงที่ 2 ของท่อนสร้อยทุกประการ ฉะนั้นผู้วิจัยไม่ขออธิบาย

5.4.4 คณะวิชัย

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่าง เพียง 2 ท่อน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 เนื่องจากตลอดทั้งบทเพลงผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเดียวกัน

5.4.4.1 ท่อนสร้อย

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนสร้อย พบว่า มีความเหมือนกันทุกประการ กับคณะป้าเกื้อในท่อนสร้อยประโยคเพลงที่ 1 ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนสร้อย พบว่า มีความเหมือนกันทุกประการ กับคณะป้าเกื้อในท่อนสร้อยประโยคเพลงที่ 2 ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

5.4.4.2 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีความเหมือนกันทุกประการกับคณะป้าเกื้อในท่อนที่ 1 ประโยคเพลงที่ 1 ทุกประการ ฉะนั้นผู้วิจัยขอไม่อธิบาย

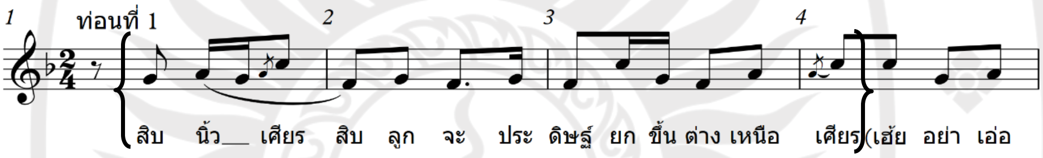
ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีความเหมือนกับคณะป้าเกื้อในท่อนที่ 1 ประโยคเพลงที่ 2 ทุกประการ

5.4.5 คณะมงคล

5.4.5.1 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1



จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 1 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 4 โน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 5 (Dominant) ของบันไดเสียงให้ความรู้สึกว่าทำนองยังไม่จบยังมีการดำเนินต่อไป

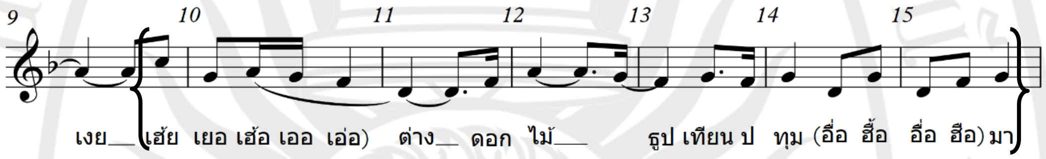
ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 4 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 7 โน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียงให้ความรู้สึกว่าทำนองยังต้องการดำเนินต่อไปเช่นเดียวกับประโยคเพลงที่ 1

ประโยคที่ 3

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 3 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 7 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 9 โน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังไม่จบท่อนยังต้องมีดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 4



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 9 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 15 โน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 2 (Super Tonic) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่าประโยคนี้ยังต้องมีดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 5

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 5 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 16 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 19 โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตโทนิก (Tonic) ทำให้ท่อนเพลงนี้จบอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.5.2 ท่อนที่ 2

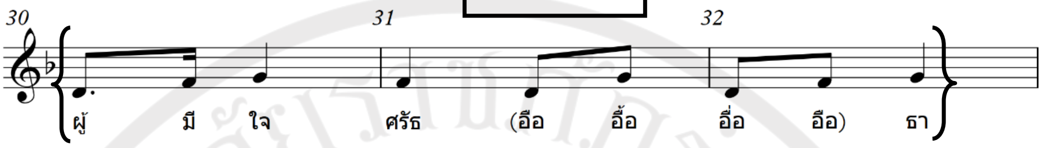
ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 2 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 19 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 24 โน้ตตัว C ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ในท่อนเพลงที่ 1 คือ จบประโยคที่โน้ตขั้นที่ 5 (Dominant) ให้ความรู้สึกว่าทำนองยังมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

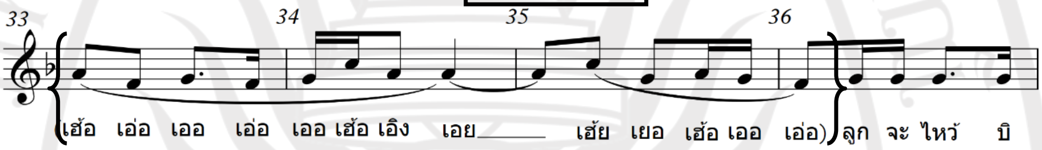
จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 2 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 24 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 29 โน้ตตัว F (Tonic) ในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบาให้ความรู้สึกว่ายังไม่จบท่อนเพลง

ประโยคที่ 3



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 3 ในท่อนที่ 2 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 30 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 32 โน้ตตัว G (Super Tonic) ให้ความรู้สึกยังไม่จบท่อนเพลง

ประโยคที่ 4



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 2 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 33 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 36 โน้ตตัว F (Tonic) ทำให้รู้สึกจบท่อนเพลงอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.5.3 ท่อนที่ 3

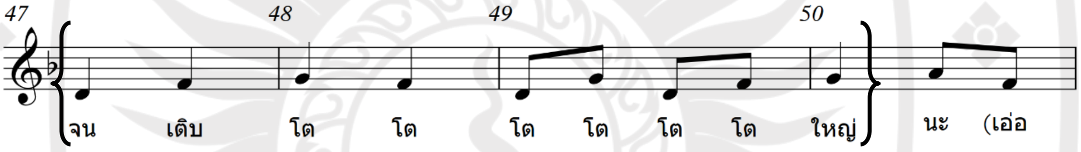
ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 3 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 36 ในจังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 41 โน้ตตัว A (Mediant) ทำให้รู้สึกว่าประโยคเพลงนี้ยังไม่จบท่อนยังต้องมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 3 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 41จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 46 โน้ตตัว F จังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบา ทำให้ประโยคนี้ยังต้องมีการดำเนินต่อไป ถึงแม้ว่าจะจบด้วยโน้ตโทนิกก็ตาม

ประโยคที่ 3



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 3 ในท่อนที่ 3 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 47จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 50 โน้ตตัว G (Super Tonic) ทำให้รู้สึกว่าประโยคเพลงนี้ยังไม่จบท่อนเพลงยังต้องมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 4

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 3 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 50 จังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 54 โน้ตโทนิก (F) บนจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก ทำให้ท่อนเพลงนี้จบอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.5.4 ท่อนที่ 4

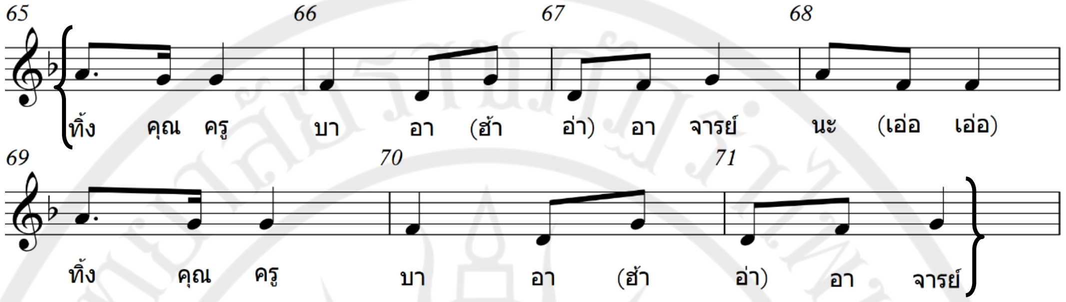
ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 4 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 54 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 59 โน้ตตัว G (Super Tonic) ทำให้รู้สึกว่าประโยคนี้ยังไม่จบท่อนยังต้องมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2

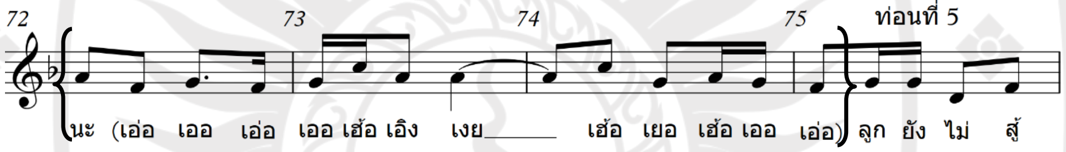
จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 4 พบว่า มีลักษณะคล้ายกับประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนที่ 2 คือ จบประโยคเพลงด้วยโน้ตโทนิก (F) บนจังหวะที่ 2 ของห้องเพลง ซึ่งเป็นจังหวะเบา ทำให้รู้สึกว่ายังต้องมีการดำเนินต่อไป ต่างกันที่โน้ตเริ่มต้นของประโยค คือ ประโยคเพลงที่ 2 ท่อนที่ 2 เริ่มต้นโน้ตตัว G ส่วนในประโยคเพลงที่ 2 ท่อนที่ 4 เริ่มต้นด้วยโน้ตตัว C คิดเป็นระยะขั้นคู่ P4th (G - C)

ประโยคที่ 3



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 3 ในท่อนที่ 4 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 65 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 71 โน้ตตัวซุปเปอร์โทนิก (G) ในจังหวะที่ 2 จังหวะเบา ทำให้ประโยคนี้ยังไม่จบท่อนยังต้องมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 4



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 4 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 72 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 75 ที่โน้ตตัว F (Tonic) ในจังหวะที่ 1 ทำให้ประโยคนี้เป็นประโยคจบท่อนเพลงได้อย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.5.5 ท่อนที่ 5

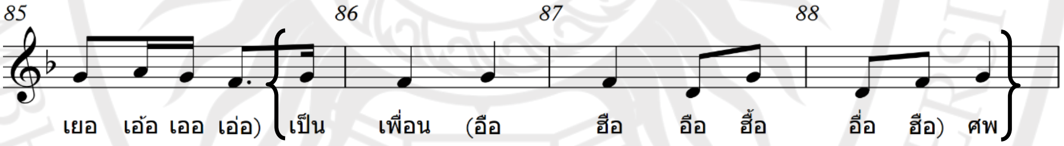
ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 5 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 75จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 80 ที่โน้ตตัว C (Dominant) ทำให้ประโยคนี้มีความรู้สึกว่ายังต้องมีการดำเนินต่อไปยังไม่จบท่อนเพลง

ประโยคที่ 2

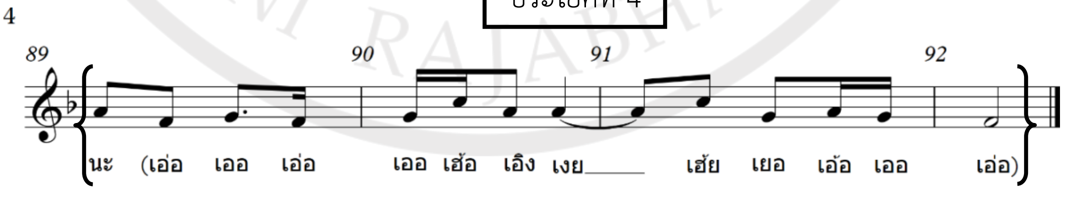
จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 5 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 80จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 86 ที่โน้ตตัว F ในจังหวะเบา ทำให้รู้สึกว่าประโยคนี้ยังไม่ใช่ประโยคจบท่อนเพลงยังต้องมีการดำเนินต่อไป ถึงแม้จะจบประโยคเพลงที่โน้ตโทนิกก็ตาม

ประโยคที่ 3



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 3 ในท่อนที่ 5 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว G ในห้องเพลงที่ 85 จังหวะที่ 2 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 88 ที่โน้ตตัว G (Super Tonic) ทำให้รู้สึกว่าประโยคนี้ยังไม่จบท่อนเพลงยังมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 4



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 5 พบว่า เป็นประโยคสุดท้ายของบทเพลงโดยเริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 89 จังหวะที่ 1 โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 92 โน้ตตัว F (Tonic) จังหวะที่ 1 ให้ความรู้สึกจบบทเพลงได้อย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.6 คณะมานะ

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว เนื่องจากตลอดทั้งบทเพลงใช้ทำนองร้อง และทำนองเอื้อนในทำนองเดียวกัน

5.4.6.1 ท่อนที่ 1

ประโยคที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า ทำนองมีทิศทางขึ้นจากโน้ตตัว D – A และมีทิศทางลงจากโน้ตตัว A – D ซึ่งคิดเป็นระยะขั้นคู่ $P5^{th}$ ทั้งขึ้น และลง โดยประโยคนี้เริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 1 จังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 5 ที่โน้ตตัว D (Sub Mediant) ทำให้รู้สึกว่ายังต้องมีการดำเนินต่อไป

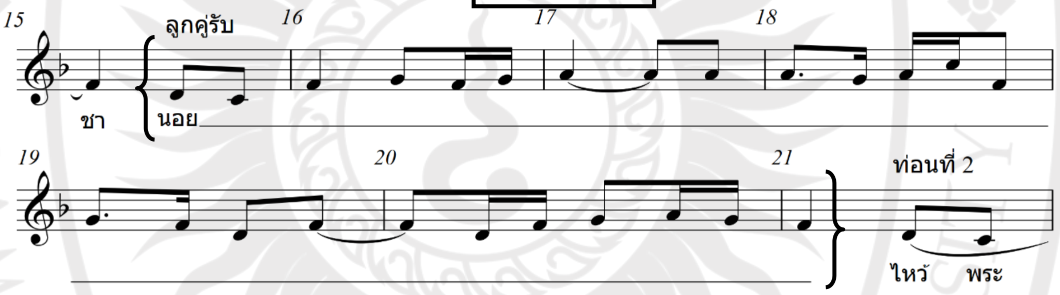
ประโยคที่ 2

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า ทำนองได้มีการเปลี่ยนแปลงจากประโยค 1 โดยสิ้นเชิง คือ ลักษณะของทำนองมีการดำเนินอย่างต่อเนื่องโดยการใช้โน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้นเป็นตัวดำเนินทำนองเป็นหลัก และใช้โน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้นทอนความเร็วลงมาก่อนถึงโน้ตตัวดำ ทำให้ฟังเหมือนว่าทำนองค่อย ๆ ช้าลง อีกทั้งโน้ตตัวดำยังเป็นจุดกึ่งกลางของประโยคเพลง แล้วยังมีการดำเนินทำนองต่อจนจบประโยคเพลงที่โน้ตตัวดำในจังหวะที่ 2 แล้วโยงเสียง (Tie) ข้ามห้องเพลงไปโน้ตตัวดำอีก 1 จังหวะ ให้ความรู้สึกว่ายังต้องมีการดำเนินต่อไป ยังไม่จบท่อนเพลง ซึ่งสอดคล้องกับการดำเนินทำนองจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 5 ในจังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคในห้องเพลงที่ 9 ที่โน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่ายังต้องมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 3

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 3 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว C ในห้องเพลงที่ 9 ในจังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 15 ที่โน้ตตัว F จังหวะที่ 1 (Tonic) ทำให้รู้สึกจบท่อนเพลงอย่างหนักแน่นสมบูรณ์ แต่มานะได้ประพันธ์ให้มีลูกคู่รับเป็นทำนองเอื้อน (นอย) ตลอดทั้ง 7 ท่อนเพลงก่อนจบท่อนเพลงในประโยตเพลงถัดไป

ประโยคที่ 4



จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 4 ในท่อนที่ 1 พบว่า เป็นทำนองเอื้อน (นอย) จนจบท่อนเพลง โดยเริ่มจากโน้ตตัว D ในห้องเพลงที่ 15 จังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 21 ที่โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของบทเพลง ทำให้รู้สึกจบท่อนเพลงอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.4.7 คณะบังอร

คณะบังอรผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว เนื่องจากตลอดทั้ง 9 ท่อน ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเดียวกันทั้งบทเพลง

5.4.7.1 ท่อนที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว F ในห้องเพลงที่ 1 ในจังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 4 ที่โน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่าประโยคเพลงนี้ยังคงมีการดำเนินต่อไป

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว Bb ในห้องเพลงที่ 5 จังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 8 ในโน้ตขั้นที่ 6 (Sub Mediant) ซึ่งบทเพลงนี้อยู่บนบันไดเสียง Bb Major มีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ (Relative) กับบันไดเสียง G Natural Minor ดังนั้นถือว่าโน้ตตัว G เป็นโน้ตขั้นที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงในบทเพลงนี้ได้ ทำให้รู้สึกจบประโยคเพลงอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

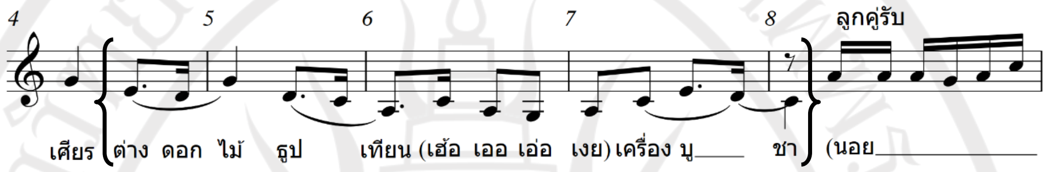
5.4.8 คณะเจ๊เยาะ

คณะเจ๊เยาะผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่อนที่ 1 เพียงท่อนเดียว เนื่องจากตลอดทั้ง 8 ท่อนเพลงผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเดียวกันตลอดทั้งบทเพลง

5.4.8.1 ท่อนที่ 1

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ 1 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว A ในห้องเพลงที่ 1 ในจังหวะที่ 1 ยก โดยไปจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 4 โน้ตตัว G ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 5 (Dominant) ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกว่าประโยคเพลงนี้ยังคงมีการดำเนินต่อไป

ประโยคที่ 2



จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในท่อนที่ 1 พบว่า เริ่มจากโน้ตตัว E ในห้องเพลงที่ 1 ในจังหวะที่ 2 โดยไปจบประโยคเพลงในห้องที่ 8 ที่โน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตในขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง ทำให้รู้สึกจบประโยคอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

ประโยคที่ 3

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 3 ในท่อนที่ 1 พบว่า มีลักษณะเหมือนกันทุกประการ กับประโยคที่ 1 ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

ประโยคที่ 4

จากการวิเคราะห์ประโยคที่ 4 ในท่อนที่ 1 พบว่า ในประโยคนี้เพลงนี้มีการซ้ำประโยคเพลง 3 ห้องเพลงในระหว่างห้องเพลงที่ 12 – 15 และไปจบประโยคเพลงที่โน้ตโทนิก (C) ซึ่งเป็นประโยคจบท่อนเพลงในห้องเพลงที่ 19 ทำให้ท่อนเพลงนี้จบท่อนเพลงอย่างหนักแน่นสมบูรณ์

5.5 รูปแบบ

จากการวิเคราะห์รูปแบบบทร้องไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า ทุกคณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว (Monophonic Texture) โดยมีลักษณะรูปแบบในแต่ละคณะ ดังนี้

5.5.1 คณะป้าเกื้อ

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อประกอบด้วยโครงสร้าง 2 ส่วน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 – 5 แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ ป้าเกื้อ ทำนอง ของเก่า

50/54 สร้อย 51/55 52/56 53/57
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา ป๋อง เอิง ทุ่ง
58 59 60 61
อย่า ทุ่ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้ บิ
62/66 ท่อนที่ 3 63/67 64/68 65
ดร กระ ไร มาร ดา ปก เกล้า เก ศา เลี้ยง ลูก มา จน ใหญ่ ไหว้ บิ
69 70 71 72 73
ใหญ่ ใส่ เปล แล้ว ก็ เห่ ไกว___ จน ลูก เติบ ใหญ่ ขึ้น___ มา เอิง
74/78 สร้อย 75/79 76/80 77/81
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา ป๋อง เอิง ทุ่ง
82 83 84 85
อย่า ทุ่ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้ คน
86/90 ท่อนที่ 4 87/91 88/92 89
ดู ทั้ง หลาย ทั้ง หญิง และ ชาย ที่ ยืน และ นั่ง ไหว้ คน
93 94 95 96 97
นั่ง โปรด ส ดับ รับ ฟัง___ ถ้า ลูก ผิด พลั้ง ให้ ลูก___ ยา เอิง
98/102 สร้อย 99/103 100/104
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา
101/105 106 107 108 109
ป๋อง เอิง อย่า ทุ่ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้

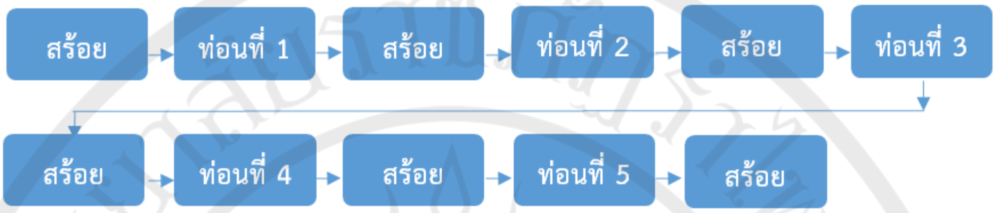
จากการวิเคราะห์บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบแบบรอนโด (Rondo Form) สรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อมีทั้งหมด 5 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนสร้อยสลับ กับ 5 ท่อนเพลง และจบบทเพลงด้วยท่อนสร้อย ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ

ท่อน	**สร้อย**	**ท่อนที่ 1**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 2**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 3**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 4**
ห้องที่	1 - 13	13 – 25	25 - 37	37 - 49	49 - 61	61 - 73	73 - 85	85 - 97
จำนวนห้อง	13	13	13	13	13	13	13	13

ท่อน	**สร้อย**	**ท่อนที่ 5**	**สร้อย**
ห้องที่	97 - 109	109 - 121	121 - 130
จำนวนห้อง	13	13	13

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะป้าเกื้อ



5.5.2 คณะผู้ใหญ่แพน

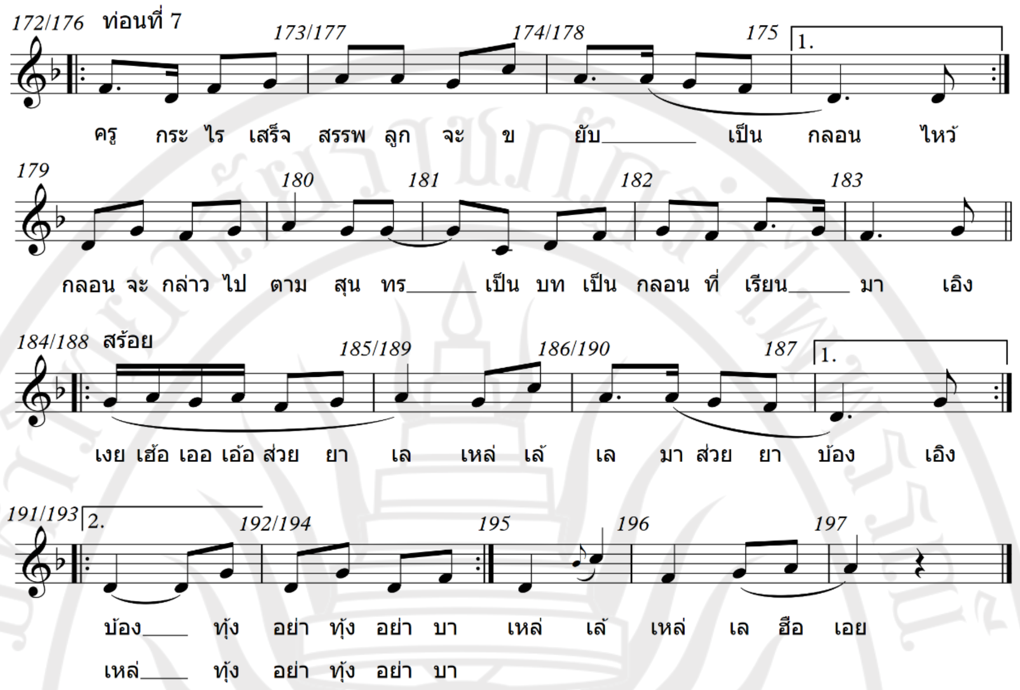
บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพนประกอบด้วยโครงสร้าง 2 ส่วน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 – 7 แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ ผู้ใหญ่แพน ทำนอง ของเก่า

ท่อนที่ 2
ไหว้___ พระ สงฆ์ ที่ ท่าน ทรง พระ วิ นัย ลูก จะ
นัย ยอ กร ไหว้ ไป ครู บา อา จารย์ ที่ ท่าน___ สอน เอิง
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 3
ไหว้___ บิ ดา___ ซิ กระ ไร มาร ดา ลูก จะ
ดา ที่ ท่าน ปก ปัก รัก ษา___ เลี้ยง ลูก มา แต่ ยัง อ่อน เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 4
ไหว้ เท วา ฟ้า ดิน___ พระ อินทร์ พระ พรหม ลูก จะ
พรหม อีก ทั้ง องค์ เทพ___ พ นม และ องค์ คง คา สา คร เอิง

106/110 สร้อย
107/111
108/112
109
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
113/115
2.
114/116
117
118
119
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
120/124 ท่อนที่ 5
121/125
122/126
123
1.
ไหว้ พระ เจ้า หลัก เมือง ที่ ท่าน เรือง เดช ลูก จะ
127
2.
128
129
130
131
เดช ปก ปัก รัก ษา อา ณา เขต ไป ทั่ว ประ เทศ สุด เขต น คร เอิง
132/136 สร้อย
133/137
134/138
135
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
139/141
2.
140/142
143
144
145
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
146/150 ท่อนที่ 6
147/151
148/152
149
1.
ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ___ ครู กรับ ครู กลอง ลูก จะ
153
154
155
156
157
กลอง ขอ ให้ ขึ้น คล่อง ลง คล่อง__ ไป ตาม ทำ นอง ที่ ครู สอน__ เอิง
158/162 สร้อย
159/163
160/164
161
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
165/167
2.
166/168
169
170
171
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา



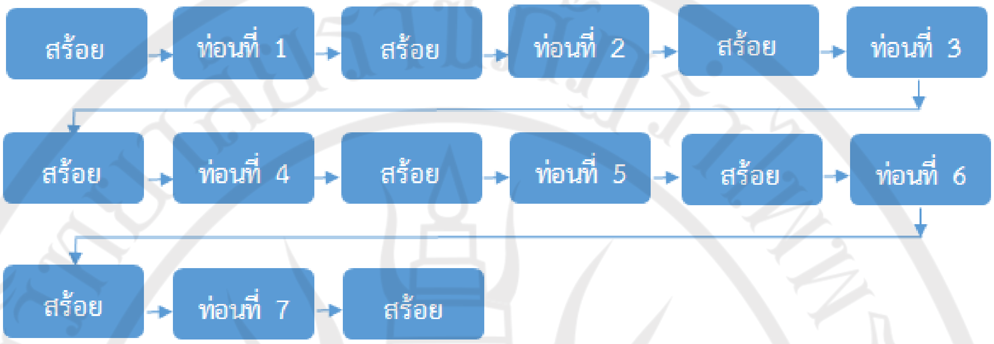
จากการวิเคราะห์พบว่าบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพนตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบแบบรอนโด สรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพนมีทั้งหมด 7 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนสร้อยสลับกับ 7 ท่อนเพลง และจบบทเพลงด้วยท่อนสร้อย ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน

ท่อน	สร้อย	ท่อนที่ 1	สร้อย	ท่อนที่ 2	สร้อย	ท่อนที่ 3	สร้อย	ท่อนที่ 4
ห้องที่	1 - 15	15– 27	27 - 41	41 - 53	53 - 67	67 - 79	79 - 93	93 - 105
จำนวนห้อง	15	13	15	13	15	13	15	13

ท่อน	สร้อย	ท่อนที่ 5	สร้อย	ท่อนที่ 6	สร้อย	ท่อนที่ 7	สร้อย
ห้องที่	105 - 119	119 - 131	131 - 145	145 - 157	157 - 171	171 - 183	183 - 197
จำนวนห้อง	15	13	15	13	15	13	15

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน



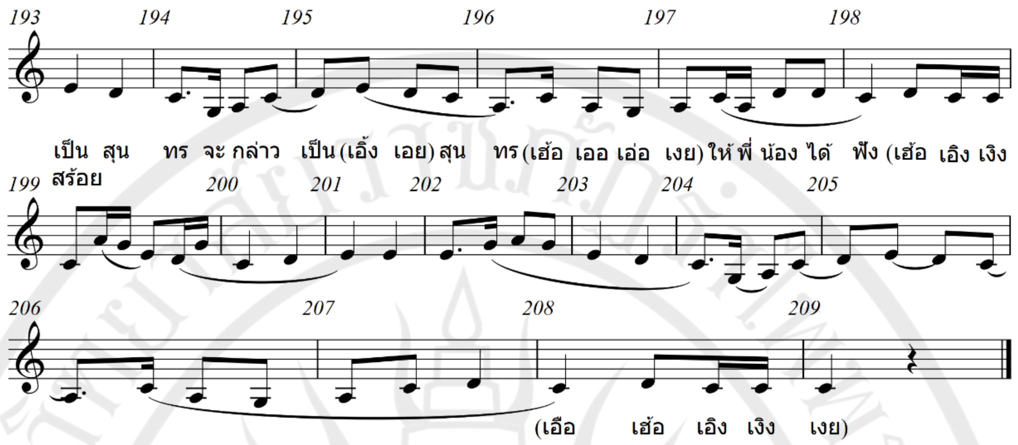
5.5.3 คณะสมหวัง

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวังประกอบด้วยโครงสร้าง 2 ส่วน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 – 9 แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

ท่อนที่ 2
เงย) ไหว้ อา จารย์ เริ่ม หลัง เอิง____ (เอิ้ง เออ เอิง เงย) สั่ง สอน เรา (ฮ้า ไฮ้) มา ให้ เติบ
กล้า ยิ่ง ยวด มา ให้ เติบ กล้า (เอิ้ง เงย) ยิ่ง ยวด (เฮ้อ เออ เอิ่ง เงย) สวด ใน
สร้อย
งาน (เออ เอิง เงิง เงย) นอย____ (ฮ้า ไฮ้) นอย____
____(เออ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 3
เงย) ไหว้ ผู้ รู้ ผู้ เฒ่า (เอิง____ เอ้อ เออ เอิง เงย) เฝ้า ประ สิทธิ์ (ฮ้า ไฮ้) มา แนะ เพียง
____(เออ เฮ้อ เอิง
นิด(นา)พระ คุณ ต้อง มา แนะ เพียง นิด(เดิ๊งเงย)พระคุณต้อง(ฮื้อเออเอ่อ เอย)ก้อง ไพ ศาล (เอ้อ เอิงเงิง
สร้อย
เงย) นอย____ (ฮ้า ไฮ้) นอย____
____(เออ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 4
เงย)จอม พงศ์ องค์ เป็น (เอิง____ เอ้อ เออ เอิง เงย) ฉัตร กลั้น ฮ้า ไฮ้ มา ร่วม ประ

83 84 85 86 87 88
สาน คุ้ม เกล้า มา ร่วม ประ สาน (เอิง เงย) คุ้ม เกล้า เรา ส บาย (เออ เฮ้อ เอิง
89 สร้อย 90 91 92 93
เงย) นอย (ฮ้า ไฮ้) นอย
94 95 96 97 98
(เออ เฮ้อ เอิง
99 ท่อนที่ 5 100 101 102 103 104
เงย) ไหว้ พระรัต น ไตร (เอิง เอิ้ง เออ เอิง เงย) อัน ใหญ่ ยิ่ง (ฮ้า ไฮ้) มา สม เป็น
105 106 107 108 109 110
มิ่ง ปวง พ ชน มา สม เป็น มิ่ง (เอิ้ง เงย) ปวง พ ชน(เฮ้อ เออ เอ่อ เอย) คน ทั้ง หลาย (เอ้อ เอิง เงิง
111 สร้อย 112 113 114 115
เงย) นอย (ฮา ไฮ้) นอย
116 117 118 119 120
(เอือ เอ้อ เอิง
121 ท่อนที่ 6 122 123 124 125 126
เงย) ไหว้ บิ ดร (เออ เฮ้อ เออ เอิง เงย) และ มาร ดา (ฮ้า ไฮ้) มา ให้ เติบ กล้า
127 128 129 130 131 132
ยิ่ง ยวด มา ให้ เติบ กล้า (เอิ้ง เงย) ยิ่ง ยวด (เฮ้อ เออ เอ่อ เอย) สวด ใน งาน (เออ เฮ้อ เอิง
133 สร้อย 134 135 136 137 138
เงย นอย (ฮา ไฮ้) นอย

(เอือ เอ้อ เอิง
ท่อนที่ 7
เงย ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ (เอิง____ เอิ้ง เออ เอิง เงย) ครู กรับ ครู กลอง (ฮ้า ไฮ้) มา ให้ ร้อง
คล่อง ลงคล่อง มา ให้ ร้อง คล่อง(เอิ้ง เงย)ลง คล่อง(เฮ้อ เออ เอ่อ เอย)ตาม ทำ นอง ครู สอน เอย เอิง เงิง
สร้อย
เงย นอย____ (ฮา ไฮ้) นอย____
____(เอือ เอ้อ เอิง
ท่อนที่ 8
เงย) ไหว้ ผู้ ดู ผู้ ฟัง (เอิง____ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ท่าน ทั้ง หลาย (ฮ้า ไฮ้) ถ้า หาก ผิด
บ้าง พลั้ง ไป ถ้า หาก ผิด บ้าง (เอิ้ง เงย) พลั้ง ไป (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) เจ้า อย่า ได้ นิน ทา (เอ้อ เอิง
สร้อย
เงย) นอย____ (ฮา ไฮ้) นอย____
____(เอือ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 9
เงย) ไหว้ ครู เสร็จ สรรพ (เอิง____ เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) จะ จับ เป็น กลอน (ฮ้า ไฮ้) จะ กล่าว_



จากการวิเคราะห์บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบแบบรอนโด (Rondo Form) สรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะสมหวังมีทั้งหมด 9 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนสร้อยสลับกับ 9 ท่อนเพลง และจบบทเพลงด้วยท่อนสร้อย ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

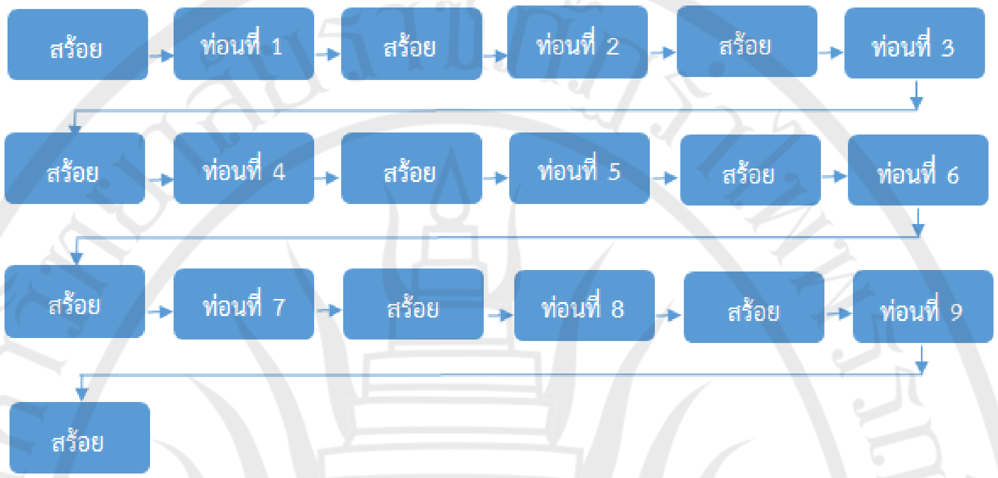
ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง

ท่อน	**สร้อย**	**ท่อนที่ 1**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 2**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 3**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 4**
ห้องที่	1 - 11	11 – 23	23 - 33	33 - 45	45 - 55	55 - 67	67 - 77	77 - 89
จำนวนห้อง	11	13	11	13	11	13	11	13

ท่อน	**สร้อย**	**ท่อนที่ 5**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 6**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 7**	**สร้อย**	**ท่อนที่ 8**
ห้องที่	89 - 99	99 - 111	111 - 121	121 - 133	133 - 143	143 - 155	155 - 165	165 - 177
จำนวนห้อง	11	13	11	13	11	13	11	13

ท่อน	**สร้อย**	**ท่อนที่ 9**	**สร้อย**
ห้องที่	177 - 187	187 - 199	199 - 209
จำนวนห้อง	11	13	11

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะสมหวัง



5.5.4 คณะวิชัย

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัยประกอบด้วยโครงสร้าง 2 ส่วน คือ 1) ท่อนสร้อย 2) ท่อนที่ 1 – 6 แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล____ เอย ไหว้ บิ
ท่อนที่ 2
ดา มาร ดา ปก เกล้า เก ศา ที่ เลี้ยง ลูก มา จน ใหญ่ ไหว้ บิ
ใหญ่ พระ คุณ น้ำ นม นั้น สม คะ เน____ เฝ้า ถ นอม กล่อม เห่ แกว่ง ไกว เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล____ เอย ลูก จะ
ท่อนที่ 3
ไหว้ พระ ม หา ก ษัตริย์ องค์ พระ รา ชิ นี นาถ วงศ์ ญาติ น้อย ใหญ่ ลูก จะ
ใหญ่ ขอ ให้ พระ องค์ ทรง สำ ราญ มี ชัน ษา ยืน นาน เป็น มิ่ง ขวัญ ของ ปวง ไทย เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เหล่ มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล____ เอย ลูก จะ

86/90 ท่อนที่ 4
87/91
88/92
89
1.
ไหว้ พระ ภูมิ เจ้า ที่ แถว ยาน บ้าน นี้ เป็น สัก ขี รู้ ใจ ลูก จะ
93
2.
94
95
96
97
ใจ ไหว้ เจ้า พ่อ___ และ เจ้า แม่ เจ้า แคว้น เจ้า แถว ลูก มา แต่ บ้าน ไกล เอิง
98/102 สร้อย
99/103
100/104
101/105
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
105
2.
106
107
108
109
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
110/114 ท่อนที่ 5
111/115
112/116
113
1.
ไหว้ ครู บา อา จารย์ สั่ง สอน วิ ชา การ ผล งาน รำ ร่าย ลูก จะ
117
2.
118
119
120
121
ร่าย ไหว้ ครู แนะ ครู นำ ครู พัก ลัก จำ ด้วย จริง___ ใจ เอิง
สร้อย
122/126
123/127
124/128
125
1.
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
129
2.
130
131
132
133
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
134/138 ท่อนที่ 6
135/139
136/140
137
1.
ไหว้ ท่าน ผู้ ดู อุป ป ถัมภ์ ค้ำ ชู หนู หนู ทั้ง หลาย ลูก จะ
141
2.
142
143
144
145
หลาย พวก หนู ยัง เล็ก เป็น เด็ก รุ่น หลัง คำ ใด พลาด พลั้ง หนู ขอ อ ภัย เอิง

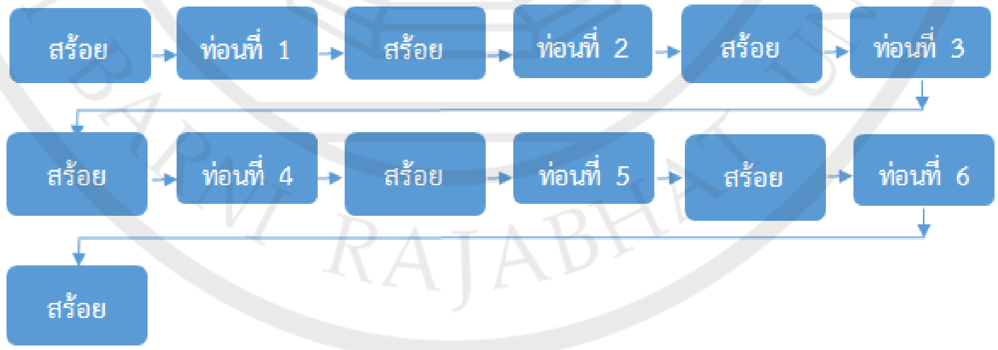
จากการวิเคราะห์บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบแบบรอนโด (Rondo Form) โดยสรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลง ได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย มีทั้งหมด 6 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนสร้อยสลับกับ 6 ท่อนเพลง และจบบทเพลงด้วยท่อนสร้อย ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย

ท่อน	สร้อย	ท่อนที่ 1	สร้อย	ท่อนที่ 2	สร้อย	ท่อนที่ 3	สร้อย	ท่อนที่ 4
ห้องที่	1 - 13	13 – 25	25 - 37	37 - 49	49 - 61	61 - 73	73 - 85	85 - 97
จำนวนห้อง	13	13	13	13	13	13	13	13

ท่อน	สร้อย	ท่อนที่ 5	สร้อย	ท่อนที่ 6
ห้องที่	97 - 109	109 - 121	121 - 133	133 - 145
จำนวนห้อง	13	13	13	13

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะวิชัย



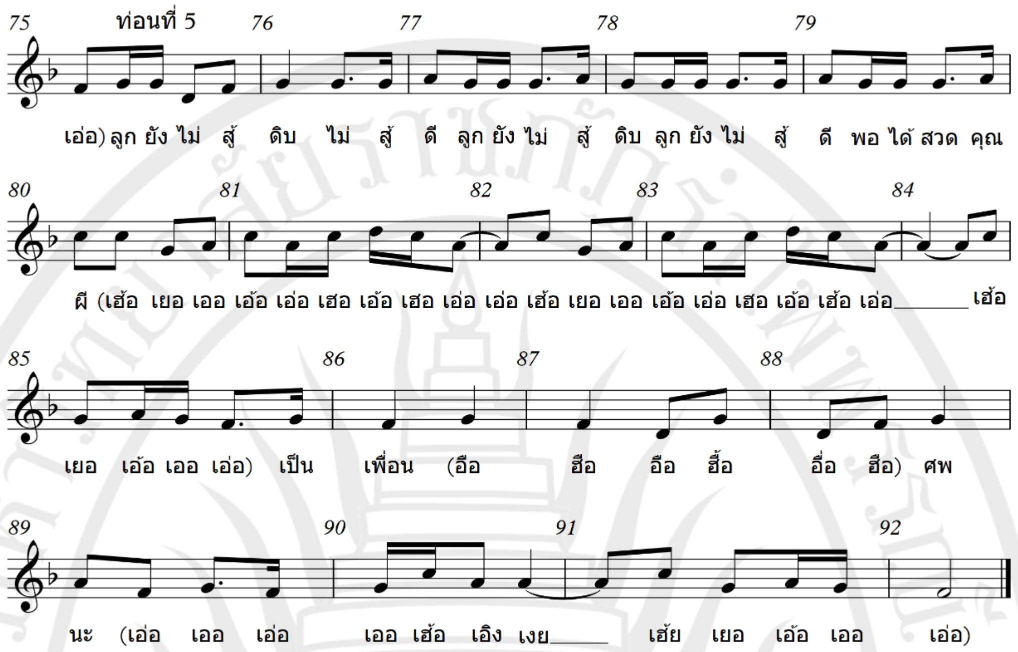
5.5.5 คณะมงคล

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคลประกอบด้วย 5 ท่อนเพลง แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ มงคล ทำนอง ของเก่า

37 ท่อนที่ 3 38 39 40 41
ดร ลูก จะ ไหว้ มาร ดา ลูก จะ ไหว้ บิ ดร ลูก จะ ไหว้ มาร ดา นะ ที่ เลี้ยง ลูก มา (เอ่อ เอ่อ เฮอ
42 43 44
เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เออ เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เออ เอ่อ
45 46 47 48 49
เอ่อ เฮ้ย เยอ เฮ้อ เออ เอ่อ) จน เติบ โต โต โต โต โต โต
50 51 52 53
ใหญ่ นะ (เอ่อ เออ เอ่อ เออ เฮ้อ เอิง เงย___ เฮ้ย เยอ เฮ้อ เออ
54 ท่อนที่ 4 55 56
เอ่อ ลูก จะ ไหว้ พระ สงฆ์ ผู้ ทรง พระ วิ นัย ลูก จะ ไหว้ พระ
57 58 59
สงฆ์ ผู้ ทรง พระ วิ นัย ยอ กร ก็ ไหว้ ไป (เฮ้อ เยอ เออ
60 61 62
เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เฮอ เอ่อ เอ่อ เฮ้ย เย่อ เออ เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เฮอ เอ่อ___
63 64 65 66 67 68
___ เฮ้อ เยอ เอ้อ เออ เอ่อ) ทิ้ง คุณ ครู บา อา (ฮ้า อ่า) อา จารย์ นะ (เอ่อ เอ่อ)
69 70 71 72 73 74
ทิ้ง คุณ ครู บา อา(ฮ้า อ่า)อา จารย์ นะ (เอ่อ เออ เอ่อ เออ เฮ้อ เอิง เงย___ เฮ้อ เยอ เฮ้อ เออ

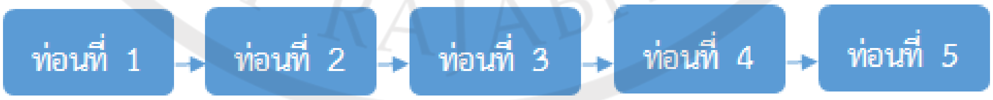


จากการวิเคราะห์พบว่าบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมงคล ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบรูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variation Form) คือ มีส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ทำนองหลัก (ท่อนที่ 1) และทำนองที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก (ท่อนที่ 2 - 5) โดยสรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ มีทั้งหมด 5 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนที่ 1 – 5 ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะมงคล

ท่อน	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	ท่อนที่ 4	ท่อนที่ 5
ห้องที่	1 - 19	19 – 36	36 - 54	54 - 75	75 - 92
จำนวนห้อง	19	18	19	22	18

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะมงคล



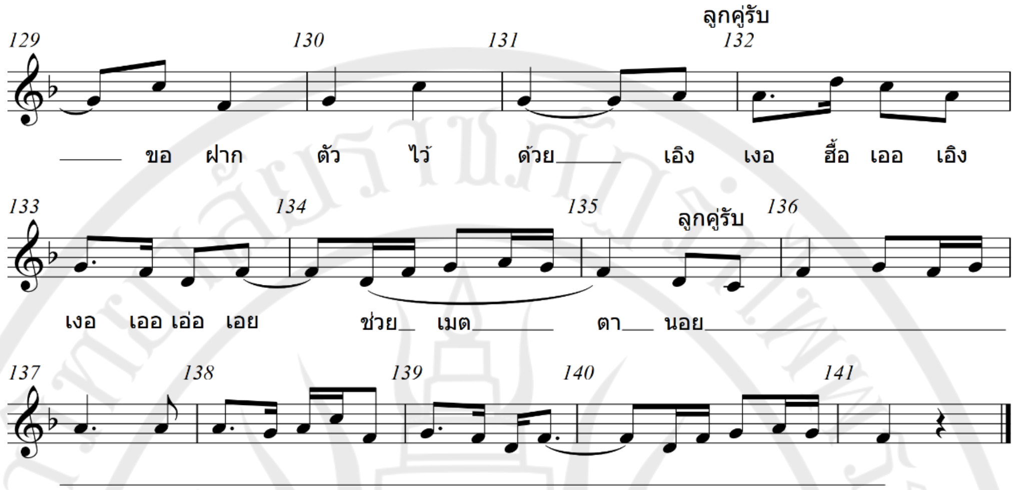
5.5.6 คณะมานะ

บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมานะประกอบด้วย 7 ท่อนเพลง แสดงดังโน้ตเพลง ดังนี้

เพลงไหว้ครูรำสวด

41 ท่อนที่ 3 42 43 44 45 ลูกคู่รับ
ไหว้ บิ ดร มาร ดา ที่ เลี้ยง ลูก มา จน ใหญ่
46 47 48 49 50 51 ลูกคู่รับ
ลูก ขอ กราบ ไหว้ เอิง
52 53 54 55 ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย เหนือ เก ศา นอย
56 57 58 59 60
61 ท่อนที่ 4 62 63 64 65 ลูกคู่รับ
ไหว้ พระ ภูมิ คุ้ม ครอง เจ้า ของ ที่ นอย
66 67 68 69 70 71 ลูกคู่รับ
ไหว้ พระ แม่ ธ ร ณี เอิง
72 73 74 75 ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย และ คง คา นอย
76 77 78 79 80
81 ท่อนที่ 5 82 83 84 85 ลูกคู่รับ
ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ ครู กรับ ครู กลอง นอย
86 87 88 89 90 91 ลูกคู่รับ
นอย ครู รำ ครู ร้อง เอิง

ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย ครู รำ ม นา นอย
นอย
ท่อนที่ 6
ลูกคู่รับ
ไหว้ ครู แนะ ครู นำ ครู สั่ง ครู สอน
ลูกคู่รับ
ครู บท ครู กลอน เอิง เงอ ฮื้อ เออ เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ เออ เอ่อ เอย ที่ ได้ สอน เรา มา นอย
ท่อนที่ 7
ไหว้ เจ้า ภาพ และ ผู้ ดู ที่ ชู ช่วย
ลูกคู่รับ
นอย
ลูกคู่รับ
ขอ ฝาก ตัว ไว้ ด้วย เอิง เงอ ฮื้อ เออ เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ เออ เอ่อ เอย ช่วย เมต ตา นอย

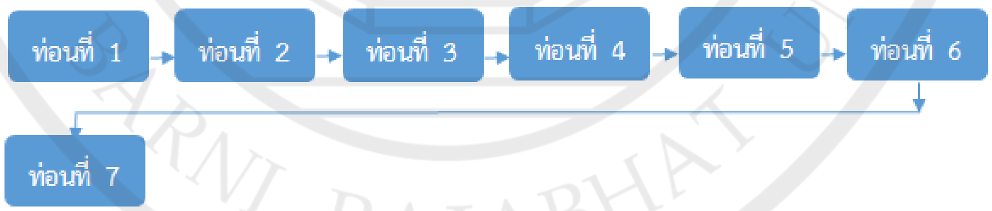


จากการวิเคราะห์พบว่าบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะมานะ ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบรูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variation Form) คือ มีส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ทำนองหลัก (ท่อนที่ 1) และทำนองที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก (ท่อนที่ 2 - 7) โดยสรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอร มีทั้งหมด 8 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนที่ 1 – 8 ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะมานะ

ท่อน	**ท่อนที่ 1**	**ท่อนที่ 2**	**ท่อนที่ 3**	**ท่อนที่ 4**	**ท่อนที่ 5**	**ท่อนที่ 6**	**ท่อนที่ 7**
ห้องที่	1 - 21	21 - 41	41 - 61	61 - 81	81 - 101	101 - 121	121 - 141
จำนวนห้อง	21	21	21	21	21	21	21

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะมานะ



5.5.7 คณะบังอร

ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างของบทเพลงไว้ 8 ท่อนเพลง โดยมีรูปแบบดังโน้ตเพลงดังนี้

เพลงไหว้ครูรำสวด

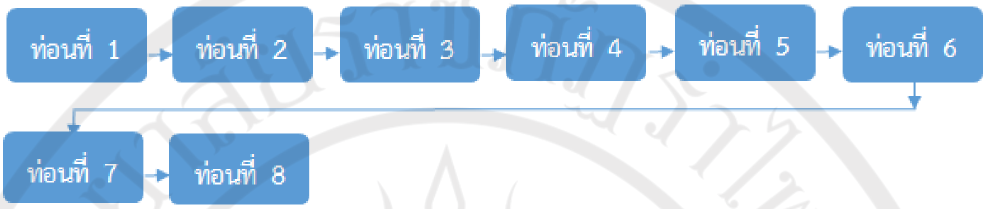
RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

จากการวิเคราะห์พบว่าบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอร ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบรูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variation Form) คือ มีส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ทำนองหลัก (ท่อนที่ 1) และทำนองที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก (ท่อนที่ 2 - 8) โดยสรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะบังอร มีทั้งหมด 8 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนที่ 1 – 8 ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะบังอร

ท่อน	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	ท่อนที่ 4	ท่อนที่ 5	ท่อนที่ 6	ท่อนที่ 7	ท่อนที่ 8
ห้องที่	1 - 8	9 - 16	17 - 24	25 - 32	33 - 40	41 - 48	49 - 56	57 - 64
จำนวนห้อง	8	8	8	8	8	8	8	8

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะบังอร



5.5.8 คณะเจ๊เยาะ

ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างของบทเพลงไว้ 8 ท่อนเพลง โดยมีรูปแบบดังโน้ตเพลงดังนี้

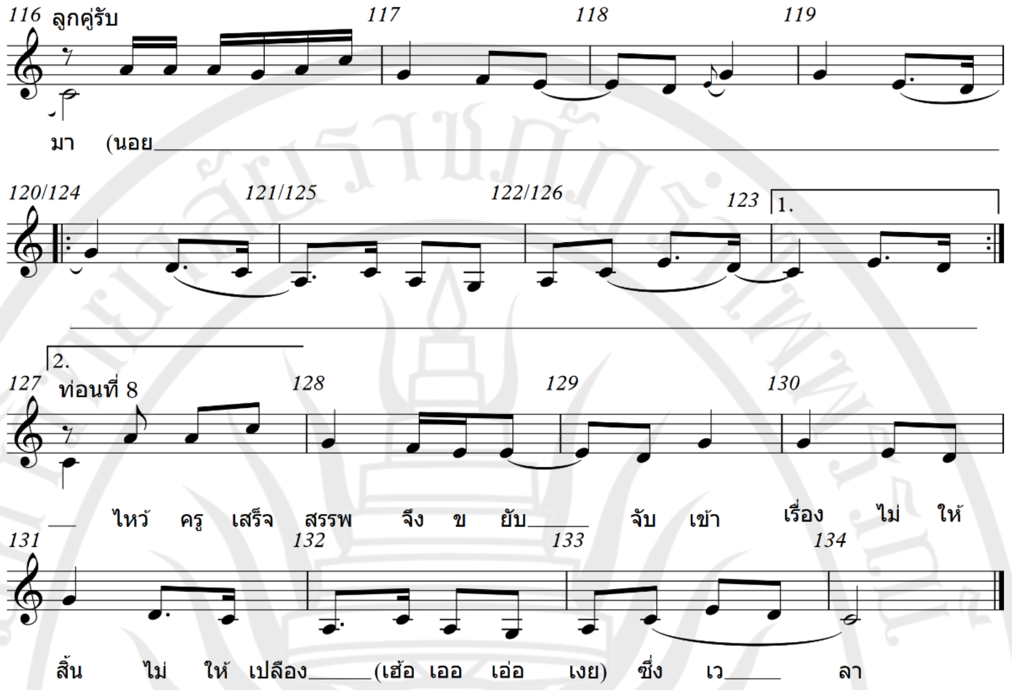
เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ เจ๊เยาะ

ทำนอง ลาวเสี่ยงเทียน 2 ชั้น

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

73 2. ท่อนที่ 5 74 75 76
ไหว้ ครู รำ ครู ร้อง ลูก ต้อง เฝ้า ฝึก หัด ลูก ยัง ไม่
77 78 79
เจน ไม่ จัด (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) เท่า ครู
80 ลูกคู่รับ 81 82 83
บา (นอย
84/88 85/89 86/90 87 1.
91 2. ท่อนที่ 6 92 93
ทาง เจ้า ภาพ ท่าน ไป หา ให้ ฉัน มา ได้ รำ
94 95 96 97
ร้อง ให้ ญาติ พี่ น้อง ชม กัน เล่น (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) เป็น ขวัญ
98 ลูกคู่รับ 99 100 101
ตา (นอย
102/106 103/107 104/108 105 1.
109 2. ท่อนที่ 7 110 111 112
ผิด บ้าง พลั้ง ไป (เอิง เงย) ขอ อ ภัย ด้วย นึก ว่า มา
113 114 115
ช่วย คุ้ม กัน (ฮื้อ ฮือ) นาน นาน ฉัน ได้

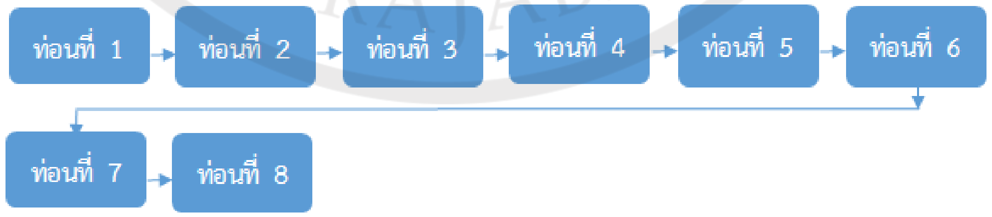


จากการวิเคราะห์พบว่าบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ ตามหลักการทฤษฎีดนตรีสากล พบว่า เป็นบทเพลงที่อยู่ในรูปแบบรูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variation Form) คือ มีส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ทำนองหลัก (ท่อนที่ 1) และทำนองที่แปรเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก (ท่อนที่ 2 - 8) โดยสรุปเป็นโครงสร้างของบทเพลงได้ คือ บทร้องไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ มีทั้งหมด 8 ท่อน โดยเริ่มจากท่อนที่ 1 – 8 ดังตารางแสดงโครงสร้างบทเพลง ดังนี้

ตาราง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ

ท่อน	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3	ท่อนที่ 4	ท่อนที่ 5	ท่อนที่ 6	ท่อนที่ 7	ท่อนที่ 8
ห้องที่	1 - 19	19 - 37	37 - 55	55 - 73	73 - 91	91 - 109	109 - 127	127 - 134
จำนวนห้อง	19	19	19	19	19	19	19	8

แผนผัง แสดงโครงสร้างบทเพลงบทไหว้ครูรำสวดคณะเจ๊เยาะ



บทที่ 6
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และบันทึกบทร้องไหว้ครูจากคณะรำสวดต่าง ๆ สามารถสรุปผล และอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยดังนี้

1. ศึกษาประวัติ และบทร้องไหว้ครูรำสวด
    1.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด
    1.2 บทไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ
2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด
    2.1 บันไดเสียง
    2.2 ช่วงเสียง
    2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง
    2.4 ประโยคเพลง
    2.5 รูปแบบ

สรุปผลการศึกษาและวิเคราะห์

การวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดในจังหวัดจันทบุรีครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะรำสวดที่ได้ความนิยมของประชาชนในอำเภอต่าง ๆ 4 อำเภอ และได้คัดเลือกคณะรำสวดที่สำคัญอำเภอละ 2 คณะ ดังนี้

อำเภอเมือง	ได้แก่	คณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพน
อำเภอมะขาม	ได้แก่	คณะสมหวัง และคณะวิชัย
อำเภอท่าใหม่	ได้แก่	คณะมงคล และคณะมานะ
อำเภอนายายอาม	ได้แก่	คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ

ซึ่งสามารถสรุปผลการศึกษาในแต่ละคณะรำสวดตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่างๆ

การศึกษาวิเคราะห์ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ ได้แบ่งหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ไว้ 2 ประเด็น ดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

1.2 บทไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ

ในการศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะรำสวดทั้ง 4 อำเภอ จำนวน 8 คณะ โดยเรียงลำดับการสรุปผลจากประวัติความเป็นมาของคณะรำสวดแต่ละคณะดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของคณะรำสวด

1.1.1 คณะรำสวดคณะป้าเกื้อ เริ่มก่อตั้งโดยนางบุญเกื้อ คุณเขตต์ เมื่อประมาณ 30 ปีมาแล้ว โดยอาศัยที่ตนเองมีประสบการณ์ในการแสดงละครชาตรี และลิเก และมีความสนใจแสดงรำสวดจึงเข้าร่วมการแสดงในคณะต่าง ๆ จนมีประสบการณ์จากการเรียนรู้และวิธีครูพักลักจำ จึงได้รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบลและอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด โดยเปิดรับงานแสดงรำสวดในฐานะที่เป็นหัวหน้าคณะและยังรับแสดงโดยเป็นสมาชิกให้กับคณะรำสวดอื่นด้วย

1.1.2 คณะรำสวดคณะผู้ใหญ่แพน เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2542 (ประมาณ 12 ปีมาแล้ว) โดยผู้ใหญ่แพน สุขิโต ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงรำสวด และมีแนวคิดในการอนุรักษ์การแสดงรำสวดของชุมชนตำบลเกาะขวาง จึงได้รวบรวมเยาวชนที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้าน โดยใช้สถานที่ศูนย์เยาวชนตำบลเกาะขวางฝึกหัดการร้องและรำเพื่อแสดงรำสวด มีการประพันธ์บทร้อง และทำนองเพลงต่าง ๆ โดยผู้ใหญ่แพน และสอนให้ผู้เรียนฝึกร้องเป็นต้นเสียงคนละ 1 เพลง ส่วนคนอื่น ๆ ฝึกการเป็นลูกคู่ ทำให้เกิดบทเพลงสำหรับใช้ร้องหลากหลายก่อนส่งเสริมให้แสดงในงานศพที่เป็นสถานที่จริง

1.1.3 คณะรำสวดคณะสมหวัง เริ่มก่อตั้งประมาณ 20 ปีมาแล้ว โดยนายสมหวัง ธรรมจริยา รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบลและอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งนายสมหวัง ธรรมจริยา เริ่มเรียนรำสวดจากลุง ชื่อ นายจุลย์ รัตตะ อายุ 85 ปี โดยเริ่มจากการเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดงกับญาติผู้ใหญ่ ใช้ครูพักลักจำจากนักแสดงอาวุโสคณะต่าง ๆ และในระยะต่อมาเริ่มเรียนทำนองการสวดพระมาลัย เพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ

1.1.4 คณะรำสวดคณะวิชัย เริ่มก่อตั้งประมาณปี พ.ศ. 2549 (ประมาณ 5 ปีมาแล้ว) โดยนายวิชัย เวชโอสถ ซึ่งสนใจการแสดงรำสวดพื้นบ้านจึงเข้าร่วมเป็นลูกคู่การแสดงกับวงของญาติผู้ใหญ่ต่าง ๆ ซึ่งมีคุณตาจำนง อุคหะ และนายประสงค์ หอมไกล เพลงที่เรียนเป็นเพลงแรก คือ เพลงไหว้ครู และต่อด้วยเพลงโบราณเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ต่อมาได้พัฒนาคณะรำสวดของตนขึ้น เนื่องจากครูรำสวดที่อาวุโสเลิกทำการแสดง นอกจากนี้ได้ใช้ความรู้การรำจากการเรียนนาฏศิลป์เบื้องต้นจากวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี และเข้าร่วมการแสดงรำสวดกับคณะต่าง ๆ ทำให้มีประสบการณ์ และมีผู้คนรู้จักมากขึ้นจึงก่อตั้งคณะรำสวด และรับงานการแสดง

1.1.5 คณะรำสวดคณะมงคล เริ่มก่อตั้งมาแล้วประมาณ 30 ปี โดยนายมงคล มรรคผล ได้รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบล และอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งเริ่มเรียนรำสวดในขณะที่อยู่ในอายุรุ่นหนุ่ม โดยได้เข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดง และในระยะต่อมา ได้เรียนจากพระสงฆ์ชื่อ หลวงตาต๊วจ และนักรำสวดอีกหลายท่าน โดยใช้วิธีครูพักลักจำจากนักแสดงรำสวดรุ่นอาวุโสในงานศพต่าง ๆ ในจังหวัดจันทบุรี

1.1.6 คณะรำสวดคณะมานะ เริ่มก่อตั้งมาแล้วประมาณ 20 ปี โดยนายมานะ ตากมัจฉา ได้รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากในหมู่บ้าน และตำบลใกล้เคียงที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งนายมานะ ตากมัจฉา ได้เริ่มเรียนรำสวดจากผู้ใหญ่สดับ ผู้ใหญ่บุญช่วย และนักแสดงรำสวดอาวุโสรุ่นพี่ โดยใช้วิธีครูพักลักจำจากนักแสดงในคณะต่าง ๆ จนมีประสบการณ์ ต่อมาในระยะหลังนักแสดรำสวดมีเป็นจำนวนน้อยจึงได้ฝึกหัดเยาวชนในหมู่บ้านใกล้เคียง เพื่อให้จำนวนผู้แสดงเพียงพอกับงานแสดงในงานต่าง ๆ

1.1.7 คณะรำสวดคณะบังอร เริ่มก่อตั้งมาแล้วประมาณ 25 ปี โดยนางบังอร ภิรมย์รื่น รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบลและอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งนางบังอร ภิรมย์รื่น เริ่มเรียนรำสวดในขณะที่อยู่ในอายุรุ่นสาว ซึ่งในสมัยก่อนจะมีการแสดงรำสวดในงานศพต่าง ๆ เป็นประเพณีที่สำคัญ แต่ต่อมาในภายหลังได้มีการจัดตั้งคณะรำสวดเพื่อรับจ้างแสดงในงาน นางบังอร ภิรมย์รื่น ได้เรียนรำสวด โดยเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดง เมื่อมีประสบการณ์จึงได้ประพันธ์บทร้องการแสดงรำสวดเพลงต่าง ๆ ประจำคณะโดยใช้ทำนองเพลงลูกทุ่ง และทำนองเพลงไทยเดิมต่าง ๆ มาดัดแปลงเนื้อร้องให้เข้ากับสถานการณ์ เพื่อความต้องการของเจ้าภาพในแต่ละงาน ทำให้มีงานแสดงจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน

1.1.8 คณะรำสวดคณะเจ๊เยาะเริ่มก่อตั้งมาแล้วประมาณ 20 ปี โดยนายเยาะ คุณอเนก รวบรวมสมาชิกนักแสดงจากตำบลและอำเภอต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์การแสดงรำสวด ซึ่งนางเยาะ คุณอเนก ได้เรียนรำสวดโดยเข้าร่วมเป็นลูกคู่ในการแสดง เมื่อมีประสบการณ์จึงได้ประพันธ์บทร้องการแสดงรำสวดเพลงต่าง ๆ ประจำคณะ โดยใช้ทำนองเพลงลูกทุ่ง และทำนองเพลงไทยต่าง ๆ มาดัดแปลงเนื้อร้องให้เข้ากับสถานการณ์ เพื่อความต้องการของเจ้าภาพในแต่ละงาน ทำให้มีงานแสดงจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะรำสวดทั้ง 4 อำเภอ จำนวน 8 คณะ คือ คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะสมหวัง คณะวิชัย คณะมงคล คณะมานะ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ ในแต่ละคณะมีอายุการก่อตั้งคณะรำสวดที่แตกต่างกัน ตั้งแต่ 7 - 30 ปีขึ้นไป มีรูปแบบการก่อตั้งคณะรำสวดที่คล้ายคลึงกัน คือ เกิดจากความสนใจในการแสดงรำสวด และอาศัยประสบการณ์จากการเรียนรำสวดจากผู้อาวุโส การใช้วิธีครูพักลักจำจนเกิดความชำนาญ แล้วจึงก่อตั้งเป็นคณะของตนเองขึ้น บางคณะใช้วิธีรวบรวมนักแสดงที่มีประสบการณ์เป็นสมาชิกของคณะ บางคณะใช้

วิธีการรับเยาวชนที่สนใจมาฝึกหัด โดยให้แต่ละคนฝึกเป็นต้นเสียง และลูกคู่ในแต่ละเพลงสลับกันไป ซึ่งหัวหน้าคณะจะเป็นผู้ประพันธ์บทร้อง และทำนองให้ ส่วนนักแสดงที่เป็นรุ่นเก่านั้นใช้วิธีการศึกษาโดยการเข้าร่วมเป็นลูกคู่กับนักแสดงรุ่นเก่าโดยวิธีครูพักลักจำ สมาชิกของแต่คณะมีจำนวนตั้งแต่ 7 - 15 คนขึ้นไป ซึ่งสมาชิกในแต่ละคณะจะสามารถหมุนเวียนปรับเปลี่ยนกันในแต่ละคณะได้ คณะรำสวดแต่เดิมจะแสดงในงานศพต่าง ๆ โดยไม่คิดค่าใช้จ่าย แต่ปัจจุบันจะมีหัวหน้าคณะเป็นผู้รับงานการแสดง โดยมีค่าใช้จ่ายตั้งแต่ 4,500 - 7,000 บาท ขึ้นไป ขึ้นอยู่กับสถานที่จัดการแสดงว่าอยู่ในพื้นที่ตั้งของคณะรำสวดหรือไม่

ขั้นตอนการแสดงรำสวดในแต่ละคณะมีความคล้ายคลึงกัน คือ ส่วนใหญ่เริ่มจากเสร็จพิธีสวดพระอภิธรรม คณะรำสวดจะนำบทพระมาลัยมาใช้สวด โดยเริ่มจากการบูชาครูก่อนด้วยเงิน 12 บาท หมาก 3 คำ ดอกไม้ ธูป 9 ดอก เทียน 1 เล่ม และสุรา 1 ขวด จึงค่อยเริ่มสวดพระมาลัย โดยเริ่มตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 มากน้อยตามความสามารถของแต่ละคณะ จากนั้นเป็นการแสดงร้องรำบทไหว้ครู และต่อด้วยบทร้องรำจากวรรณคดีต่าง ๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ไกรทอง สังข์ทอง ชาดกเรื่อง ต่าง ๆ นอกจากนี้คณะที่ก่อตั้งใหม่จะใช้เยาวชนในการแสดงโดยใช้เพลงที่ดัดแปลงมาจากเพลงลูกทุ่ง และเมื่อถึงเวลาประมาณ 04.00 นาฬิกา นักแสดงจะนำพระมาลัยมาสวดบทเปรตสั่งอีกครั้งหนึ่ง และต่อท้ายด้วยบทเพลงลาเจ้าภาพถือว่าเป็นการจบการแสดงรำสวด

1.2 บทไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ

ในการศึกษารวบรวมบทไหว้ครูรำสวดที่ใช้ร้องประจำคณะ พบว่าแต่ละคณะรำสวดมีเนื้อเพลงบทไหว้ครูรำสวดที่ใกล้เคียงกัน คือ เป็นเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาโดยรวม แสดงถึงการเคารพบิดรมารดา ครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ฯลฯ เหมือนกันในทุก ๆ คณะรำสวด แต่แตกต่างกันตรงที่มีการปรับเปลี่ยนการใช้คำหรือข้อความที่แตกต่างกันออกไป

2. การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด

การศึกษาวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่าง ๆ จำนวน 8 คณะ ได้แบ่งหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ไว้ 4 ประเด็น คือ บันไดเสียง ช่วงเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ประโยคเพลง และรูปแบบ ซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

2.1 บันไดเสียง

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงของบทเพลงไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า ทุกคณะใช้ตัวโน้ตเพียง 5 ถึง 6 ตัวโน้ต คือ มี 7 คณะใช้บันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) โดยใช้กลุ่มตัวโน้ตในขั้นที่ 1, 2, 3, - 5, 6 เป็นหลัก และมี 1 คณะที่ใช้บันไดเสียง 6 เสียง (Hexatonic scale) โดยใช้กลุ่มตัวโน้ตในขั้นที่ 1, 2, 3, - 5, 6, 7 ซึ่งมีรายละเอียดแต่ละคณะ ดังนี้

2.1.1 คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะวิชัย คณะมงคล และคณะมานะ ใช้บันไดเสียง F Major Pentatonic Scale โดยใช้โน้ตหลัก 5 ตัว คือ F, G, A, C, D และทั้ง 5 คณะ ใช้โน้ตโทนิก (F) บ่อยที่สุด

2.1.2 คณะสมหวัง และคณะเจ๊เยาะ ใช้บันไดเสียง C Major Pentatonic Scale โดยใช้โน้ตหลัก 5 ตัว คือ C, D, E, G, A ซึ่งในคณะสมหวังพบโน้ตโทนิก (F) บ่อยที่สุด ส่วนคณะเจ๊เยาะพบโน้ตซับมีเดียน (A) บ่อยที่สุด

2.1.3 คณะบังอร ใช้บันไดเสียง Bb Major Scale หรือบันไดเสียง 6 เสียง (Hexatonic Scale) โดยใช้โน้ตหลัก 6 ตัว คือ Bb, C, D, F, G, A และใช้โน้ตตัว G บ่อยครั้งที่สุด

2.2 ช่วงเสียงของทำนอง

จากการวิเคราะห์ช่วงเสียงของบทร้องไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า มี 6 คณะที่มีช่วงเสียงกว้างเป็นขั้นคู่เสียงธรรมดา และมี 2 คณะมีช่วงเสียงกว้างเป็นขั้นคู่เสียงผสม โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.2.1 ช่วงคู่เสียงธรรมดา แบ่งเป็น 2 บันไดเสียงที่จัดได้ว่าอยู่ในช่วงเสียงธรรมดาในระยะขั้นคู่ 8 เปอร์เฟค หรือ 1 ช่วงเสียงคู่ 8 ($P8^{th}$) ได้แก่

2.2.1.1 บันไดเสียง F Major ในช่วงเสียง (C - C) ได้แก่ คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะวิชัย และคณะมานะ ส่วนคณะมงคลอยู่ในช่วงเสียง (D - D)

2.2.1.2 บันไดเสียง Bb Major ได้แก่ คณะบังอร โดยอยู่ในช่วงเสียง (D – D)

2.2.2 ช่วงคู่เสียงผสม บันไดเสียง C Major จำนวน 2 คณะ ได้แก่

2.2.2.1 คณะสมหวัง อยู่ในช่วงเสียง G – A ($M9^{th}$ หรือ $M2^{nd}$)

2.2.2.2 คณะเจ๊เยาะ อยู่ในช่วงเสียง G – C ($M11^{st}$ หรือ $P4^{th}$)

2.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำทองของบทเพลงไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า ทุกคณะมีรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ผสมกับการซ้ำโน้ตเสียงเดียวกัน (Repetition) ที่ระยะขั้นคู่ 1 เปอร์เฟค ($P1^{st}$) และแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในระยะขั้นคู่ลักษณะต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบการการซ้ำทำนองเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) และพบการเคลื่อนทำนองที่กว้างที่สุดที่ระยะขั้นคู่ $min7^{th}$ ในคณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน และคณะวิชัย ส่วนในคณะมงคล และคณะเจ๊เยาะพบการเคลื่อนทำนองแบบอาร์เปโจ (Arpeggio)

นอกจากนั้นในทำนองท่อนที่ 3 ของคณะมงคลมีการเคลื่อนทำนองโดยใช้โน้ตตัวดำหลังจากที่มีการเคลื่อนทำนองโดยใช้ตัวโน้ตในลักษณะต่าง ๆ ที่มีอัตราจังหวะเร็วกว่ามาคั่น ทำให้

การเคลื่อนทำนองมีความรู้สึกว่าช้าลง ให้ความรู้สึกว่าได้พัก และเคลื่อนทำนองต่อไปจนจบท่อนเพลง ซึ่งในทุกคณะจะจบท่อนเพลง หรือบทเพลงด้วยการเคลื่อนทำนองตามขั้น และจบด้วยโน้ตโทนิก

2.4 ประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของบทเพลงไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า ทุกคณะจะเริ่มต้นประโยคเพลงที่ไม่ครบจังหวะของห้องเพลง และในแต่ละคณะจะพบประโยคเพลงแตกต่างกัน ดังนี้

2.4.1 คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะสมหวัง คณะวิชัย และคณะบังอร พบว่า ใน 1 ท่อนเพลง ประกอบด้วย 2 ประโยคเพลง

2.4.2 คณะมงคล คณะมานะ และคณะเจ๊เยาะ พบว่า ใน 1 ห้องเพลง ประกอบด้วย 4 ประโยคเพลง ยกเว้น ท่อนเพลงที่ 1 ของคณะมงคล มี 5 ประโยคเพลง

2.4.3 ประโยคเพลงที่ 1 ของทุกท่อนเพลงของทุกคณะทำนองจะเคลื่อนที่ลงจบประโยคเพลงด้วยโน้ตในขั้นที่ 2 (Super Tonic) 3 (Mediant) 5 (Dominant) 6 (Sub Mediant) และ 7 (Leading Note) ของบันไดเสียง ทำให้ทำนองของประโยคเพลงให้ความรู้สึกว่ายังไม่จบท่อนเพลงยังคงต้องมีการดำเนินทำนองต่อไป

2.4.4 ประโยคเพลงที่ 2 ในท่อนสร้อย ของคณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน และคณะวิชัย เคลื่อนที่จบด้วยโน้ตในขั้นที่ 3 (Mediant) ของบันไดเสียง ทำให้ทำนองของประโยคเพลงให้ความรู้สึกว่ายังไม่จบบทเพลง

2.4.5 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 2, 3 และ 5 ของคณะมงคล ทำนองได้เคลื่อนลงจบด้วยโน้ตในขั้นที่ 1 บนจังหวะเบา ทำให้รู้สึกว่ายังไม่จบท่อนเพลง

2.4.6 ประโยคเพลงสุดท้ายของทุก ๆ ท่อนเพลง ทำนองจะเคลื่อนลงจบที่โน้ตโทนิก ทำให้รู้สึกว่าบทเพลงจบท่อนเพลงได้หนักแน่นสมบูรณ์

2.5 รูปแบบ

จากการวิเคราะห์รูปแบบบทเพลงไหว้ครูรำสวดทั้ง 8 คณะ พบว่า มีรูปแบบ 2 ชนิด คือ 1) รูปแบบรอนโด (Rondo Form) จำนวน 4 คณะ และ 2) รูปแบบธีมและแวริเอชั่น (Theme and Variations) จำนวน 4 คณะ โดยพบรูปแบบในแต่ละคณะ ดังนี้

2.5.1 รูปแบบรอนโด ได้แก่ คณะป้าเกื้อ คณะผู้ใหญ่แพน คณะสมหวัง และคณะวิชัย

2.5.2 รูปแบบธีมและแวริเอชั่น ได้แก่ คณะมงคล คณะมานะ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ

อภิปรายผล

1. ประวัติและบทร้องไหว้ครูรำสวดคณะต่างๆ

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาและวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด ทั้ง 8 คณะ ทำให้ทราบสาเหตุที่ทำให้เกิดความหลากหลายของเนื้อเพลงบทไหว้ครูรำสวดในแต่ละคณะว่าอาจมาจากประสบการณ์ในการแสดงรำสวดที่แตกต่างกัน การเข้าร่วมแสดงในคณะรำสวดของผู้ก่อตั้งคณะในต่างพื้นที่ ทำให้การประพันธ์เนื้อเพลงของหัวหน้าคณะแต่ละคณะอาจมีการประยุกต์เนื้อเพลงให้เข้ากับทำนองที่นำมาประกอบ จนทำให้เนื้อเพลงที่ใช้มีความแตกต่างกันเกิดขึ้น แต่อย่างไรก็ตามทุกคณะรำสวดมีที่ตั้งอยู่ในพื้นที่จังหวัดจันทบุรี ดังนั้นความแตกต่างของเนื้อเพลงยังแสดงความแตกต่างกันไม่มากนัก เนื่องจากความเชื่อมโยงของพื้นที่มีความใกล้เคียงกัน จึงทำให้เกิดการทับซ้อนของเนื้อเพลงในแต่ละคณะอยู่ไม่มากก็น้อย แต่ยังมีความหมายสื่อไปในทิศทางเดียวกันตามจุดมุ่งหมายของบทไหว้ครูรำสวด คือ การแสดงความเคารพนั่นเอง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปรารถนา มงคลธวัช และสายสมร งามล้วน (2547) ที่ศึกษาการเล่นรำสวดในจังหวัดตราด พบว่า การเล่นรำสวดของจังหวัดตราดมีพัฒนาการของการแสดงรำสวดยาวนานกว่า 200 ปี โดยมีความแตกต่างกันในส่วนของการแสดงแต่ยังคงมีบทร้องไหว้ครูที่ใกล้เคียงกัน

นักแสดงรุ่นเก่าที่มีอายุสูงวัยมีเหลืออยู่จำนวนน้อย ส่วนใหญ่จะแสดงแบบโบราณ แต่บางคณะจะมีเยาวชนร่วมแสดงโดยใช้เพลงแบบสมัยใหม่ ทำให้บทเพลงแบบโบราณลดน้อยลงไปเปลี่ยนเป็นมีเพลงสมัยใหม่มากขึ้น

2. การวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวด

บทไหว้ครูที่ใช้ร้องในแต่ละคณะจะมีเนื้อบทร้องและลักษณะทำนองการร้องที่ใกล้เคียงกัน เนื่องจากบางคณะมีการใช้นักแสดงร่วมกันขึ้นอยู่กับใครเป็นผู้รับงาน บางครั้งหัวหน้าคณะของคณะหนึ่งอาจไปเป็นสมาชิกของอีกคณะหนึ่งได้ด้วยหากผู้รับงาน (หัวหน้าคณะ) มีจำนวนสมาชิกไม่ครบตามที่ใช้แสดง ซึ่งทำนองของบทร้องไหว้ครูรำสวด ทั้ง 8 คณะนั้น มีลักษณะเป็นการร้องเดี่ยวและร้องโดยมีลูกคู่รับ มีการเอื้อนเชื่อมระหว่างบทร้องในบางช่วงของบทเพลง บทร้องมีลักษณะเป็นทำนองเดียว โดยใช้กลุ่มเสียงเพียง 5 – 6 ตัวโน้ต และมีช่วงเสียงแคบ ลักษณะของการเคลื่อนทำนองในแต่ละประโยคเพลงส่วนใหญ่จะเป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นผสมกับการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น และมีการซ้ำโน้ตเสียงเดียวกัน ซึ่งประโยคในแต่ละบทเพลงจะใช้การซ้ำ ซีเควนซ์ และอาเปโจ โดยประโยคสุดท้ายของการจบท่อนเพลงจะจบด้วยโน้ตโทนิก

จากผลการวิเคราะห์ทำนองบทร้องไหว้ครูรำสวดของคณะรำสวดทั้ง 8 คณะที่กล่าวมาข้างต้น พบว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านของจังหวัดนครสวรรค์ที่ภิญโญ ภู่เทศ (2550) รวบรวมและวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลง โดยเพลงส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นทำนองเดียว มีทั้ง

จังหวะคงที่และไม่คงที่ บางครั้งมีการซ้ำเสียงกันอยู่บ้าง ทุกเพลงจะใช้อัตราความเร็วของจังหวะเคาะที่สม่ำเสมอ มีการใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ขั้นคู่ 4 เปอร์เฟค ขั้นคู่ 5 เปอร์เฟค ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และการซ้ำเสียง เป็นต้น ในการเคลื่อนที่ของทำนอง รวมถึงลักษณะของการร้องเพลงนั้นมีทั้งร้องเดี่ยวและร้องหมู่ การร้องหมู่เป็นแบบลูกคู่ร้องรับและแบบร้องไปพร้อม ๆ กัน รวมถึงลักษณะทำนองร้องบทไหว้ครูรำสวดยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ อมร พุทธานุ (2549) ที่พบว่าเพลงพื้นบ้านที่ศึกษาในตำบลหินแก้ว อำเภอท่าแซะ จังหวัดชุมพร มีช่วงเสียงส่วนใหญ่อยู่ในกลุ่มเสียงใกล้เคียงกับโหมดไอโอเนียน (Ionian) หรือบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) ที่มีระยะเป็น 1 ช่วงเสียงคู่แปด (P8th)

นอกจากนี้ อรวดี ธนะจันทร์ (2545) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาและวิเคราะห์ทำนองส่วนเนื้อพระธรรมในการสวดคฤหัสถ์ของนักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง พบว่าในส่วนของการวิเคราะห์ทำนองส่วนเนื้อพระธรรมใช้เสียงหลัก (เสียงโทนิก) ในการสวดเพียง 5 - 6 เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นและลงไม่เกินคู่ 5 และเสียงที่พบในคำสวดจะเป็นเสียงที่อยู่ในเสียงหลัก และนักสวดใช้การเอื้อนเพื่อเชื่อมระหว่างคำสวดหนึ่งไปหาอีกคำสวดหนึ่ง ซึ่งการสวดคฤหัสถ์เป็นการแสดงในงานอวมงคลที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาก่อนมีการพัฒนามาเป็นการรำสวดดังเช่นปัจจุบัน (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2542ก) ทำให้ยังมีบางส่วนทำนองของการแสดงยังคงหลงเหลืออยู่ในการแสดงรำสวด

สำหรับรูปแบบเพลงจะมีความสอดคล้องกับทฤษฎีดนตรีสากล 2 รูปแบบ คือ รูปแบบรอนโด ซึ่งจะมีลักษณะท่อนเพลงสองท่อนแตกต่างกัน หรืออาจเรียกว่ารูปแบบไบนารี (A B) ได้เช่นกัน และรูปแบบธีมและแวริเอชั่น จะมีท่อนเพลงแรกเป็นทำนองหลัก และท่อนต่อไปจะเป็นการนำทำนองหลักมาแปรเปลี่ยนในองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นำมาจากเพลงพื้นบ้านตามที่ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2554) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องสังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตกว่ารูปแบบธีม คือ ส่วนที่เป็นแนวทำนองหลัก ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ไม่ซับซ้อนนัก โดยปกติผู้ประพันธ์มักจะนำมาจากที่อื่น เช่น จากเพลงพื้นเมือง จากผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น ๆ หรืออาจจะเป็นแนวทำนองที่ผู้ประพันธ์เพลงประพันธ์ขึ้นเอง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรี ทั้ง 8 คณะ ผู้วิจัยต้องการนำประวัติ และบทร้องไหว้ครูรำสวด องค์ความรู้ด้านองค์ประกอบทางดนตรี มาเผยแพร่ให้เกิดประโยชน์กับการศึกษาด้านวัฒนธรรม ด้านขับร้อง - ดนตรี สำหรับเยาวชนและผู้สนใจโดยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. หน่วยงานที่เกี่ยวข้องในท้องถิ่น เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด ควรนำองค์ความรู้เรื่องบทไหว้ครูรำสวดมาใช้ในการฝึกร้องสำหรับเยาวชน หรือจัดให้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนเพื่อได้เป็นแนวทางในการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านต่อไป

2. ควรนำคุณค่าด้านวัฒนธรรมและคุณค่าทางภาษา มาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงในลักษณะต่าง ๆ สำหรับผู้ที่สนใจด้านการประพันธ์บทเพลง

3. ควรนำระเบียบวิธีการวิจัย เรื่องการศึกษาวิเคราะห์บทร้องไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรี มาเป็นแบบอย่างในการทำวิจัยเกี่ยวกับบทเพลงปฏิพากย์ เพลงพื้นบ้าน หรือเพลงโบราณต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงรำสวดสำหรับนักวิจัยรุ่นต่อ ๆ ไป

4. ควรมีการจัดทำในรูปแบบของการบันทึกภาพและเสียงลงในแผ่นบันทึกเสียงเพื่อรวบรวมไว้สำหรับการเผยแพร่และศึกษาวิจัยต่อไป

บรรณานุกรม

กำชัย ทองหล่อ. (2519). **หลักภาษาไทย.**กรุงเทพฯ : เจริญรัตน์การพิมพ์.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2542ก). **วัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตราด**. กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร.

________. (2542ข). **วัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดระยอง**. กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร.

________. (2544). **วัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดจันทบุรี**. กระทรวงมหาดไทย กระทรวงศึกษาธิการ และกรมศิลปากร.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2535-2536). **วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน**. มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์. 10(2) : 42 - 59.

________. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ญาณเทพ อารมย์อุ่น. (2554). **วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร.** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2554). **สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). **ทฤษฎีดนตรี.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิตยา อรุณวงศ. (2547). **ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของรวงทอง ทองลั่นธม.** ปริญญานิพนธ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ปรมินท์ จารุวร. (2530). **การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต. บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสาน ธัญญะชาติ. (2548). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชาสุนทรียภาพของชีวิต.**จันทบุรี : ม.ป.พ.

ปรารถนา มงคลธวัช และสายสมร งามล้วน. (2547). **การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด.** สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

ไพศาล วงษ์ศิริ. (2525). **สวดคฤหัสถ์.** พระนครศรีอยุธยา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพระนครศรีอยุธยา.

ภิญโญ ภู่เทศ. (2550). **การวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงพื้นบ้านในจังหวัดนครสวรรค์.** วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. ฉบับที่ 19 เล่มที่ 1. หน้า 15-30.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.** ภารกิจเอกสารและตำรา มหาวิทยาลัยทักษิณ. หน้า 36-40.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : ชวนพิมพ์.

มาลินี ไชยชำนาญ. (2535). **วิเคราะหวรรณกรรมเพลงลูกทุงทองของชลธี ธารทอง.** ปริญญานิพนธ กศ.ม. สงขลา : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

เรณู โกศินานนท์. (2542). **เพลงไทยไพเราะ.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ลักขณา ชุมพร. (2555). **เพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง.** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). **ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สงัด ภูเขาทอง. (2531). **เพลงพื้นบ้าน เพลงที่แฝงไปด้วยคุณค่าแห่งความรู้ในอดีต.** ถนนดนตรี. พฤษภาคม 2531). 52-56.

________. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สนิท บุญทรง. (มปป). **วิเคราะห์บทสวดลำ เพชรบุรี.** เพชรบุรี : วิทยาครูเพชรบุรี.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2549). **ทฤษฎีดนตรีแนวปฏิบัติ.** พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : ส.เอเซียเพรส.

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม. (2544). **ศึกษาเพลงรำผีมอญของชาวจังหวัดปทุมธานี.**ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สิชฌน์เศก ย่านเดิม. (2547). **แนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา**. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 12(2) กรกฎาคม – ธันวาคม 2547.

สุกัญญา สุจฉายา. (2525). **เพลงปฏิพากย์บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย.**กรุงเทพฯ : พิมพลักษณ์.

สุกรี เจริญสุข. (2532). **ฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

สุชาติ สิมมี. (2549). **การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยการสอนด้วยบทเรียนคอมพิวเตอร์ช่วยสอนกับการสอนปกติ เรื่อง ขั้นคู่เสียง สำหรับนักศึกษาหลักสูตรวิชาชีพระยะสั้น.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

สุริยงค์ อัยรักษ์. (ม.ป.ป.). **การเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊สและป๊อปปูลาร์.** สงขลา: มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2537). **เค้าน์เตอร์พ้อยท์.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อมร พุทธานุ (2549). **เพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาตำบลหินแก้ว อำเภอท่าแซะ จังหวัดชุมพร.** ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อรรณพ วรวานิช. (2547). **ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับรองของศรีสุดา รัชตะวรรณ.** ปริญญานิพนธ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อรวดี ธนะจันทร์ (2545). **สวดคฤหัสถ์: กรณีศึกษานักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เอนก นาวิกมูล. (2521). **เพลงนอกศตวรรษ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์การเวก.

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

บุคลานุกรม

กฤษดา	งามเลี่ยม	
กลอยใจ	ธรรมจริยา	35/9 หมู่ 2 ตำบลอ่างคีรี อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี
คณึงนิจ	ตางาม	
จริยา	จำนงค์วารี	21 หมู่ 9 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
จริยา	ภิญโญ	50 หมู่ 6 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
จำเรียง	ชมภูศรี	25 หมู่ 7 ตำบลลำพัน อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
ชมาพร	ธรรมสุทธิ์	หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
ชัยวัฒน์	สร้างผล	
เชือน		ตำบลบางกะไชย อำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี
ดารารัตน์	ทองคำ	
ดารารัตน์	ศรีหมื่น	
ถนอม	เวชากิจ	27/3 หมู่ 6 ตำบลมาบไผ่ อำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรี
ทวีศักดิ์	จิตสุข	
ทิพย์วัลย์	กรองแก้ว	หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
ธนัชพร	ศรีหมื่น	31/7 ม.6 ต.อ่างคีรี อ.มะขาม จ.จันทบุรี
ธีรวัฒน์	เสนาะสรรพ์	15/4 หมู่ 7 ตำบลสนามไชย อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี
นงนุช	ธรรมสุทธิ์	หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
บังอร	ภิรมย์รื่น	21 หมู่ 7 ตำบลวังโตนด อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี
บุญเกื้อ	คุณเขตต์	62 หมู่ 2 ตำบลคมบาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
บุญช่วย	จันทสิทธิ์	หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
บุญช่วย	ภิรมย์รื่น	
บุญสม	จิตสว่าง	ตำบลบางกะจะ อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
เบญจมาศ	ศรีหมื่น	
ประคอง	ภิรมย์รื่น	19/1 หมู่ 3 ตำบลวังใหม่ อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี
ประยงค์	ปิ่นสุวรรณ	ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
ฝ้าย		หมู่ 1 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
พิริยา	ชำนาญชล	24 หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
พิมลพรรณ	ต้นนอก	ตำบลหนองหว้า อำเภอแกลง จังหวัดระยอง
เพชรรุ้ง	วงศ์แก้ว	ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี

เพ็ญจันทร์	รัตนเวไชย	6/1 ม.1 ต.ตกพรม อ.ขลุง จ.จันทบุรี
แพน	สุขิโต	9/1 หมู่ 7 ตำบลตะเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
ภิรมย์	เกียรติถนอมกิจ	176/1 หมู่ 1 ตำบลมะขาม อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี
ภิราพร	ทับมี	หมู่ 7 ตำบลตะเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
มงคล	มรรคผล	52/2 หมู่ 5 ตำบลตะกาดเง้า อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
มนัชนก	ภิญโญ	50 หมู่ 6 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
เย๊าะ (เหยาะ)	คุณอเนก	23 หมู่ 8 ตำบลสนามไชย อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี
รสสุคณธ์	แสงดวงเดือน	
วรรณา	รัตนมงคล	
วิชัย	เวชโอสถ	6/1 หมู่ 1 ตำบลตกพรหม อำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรี
วิเชียร	จันทสิทธิ์	หมู่ 3 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
วงษ์ศิลป์	เกียรติถนอมกิจ	176/1 หมู่ 1 ตำบลมะขาม อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี
พิมพ์ผกามาศ	ปฐมบัญญัติ	19/3 หมู่ 2 ตำบลบางกะจะ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
สิริมงคล	ทองนพคุณ	21 หมู่ 7 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
สมหวัง	ธรรมจริยา	35/9 หมู่ 2 ตำบลอ่างศีรี อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี
สาโรจน์	แก้ววิเชียร	16 หมู่ 4 ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
เสิบ	เวชากิจ	27/3 หมู่ 6 ตำบลมาบไพ อำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรี
หงอม	ขุนสุนทร	
หลอน	ศรีคงรักษ์	ตำบลรำพัน อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี
อรพรรณ	วสันตกร	
อรรถพล	ขันทเจริญ	30/3 หมู่ 8 ต.คมบาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
อริสา	วิสิทธิวงศ์	27/1 หมู่ 7 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
อัจฉรา	วิสิทธิวงศ์	27/6 หมู่ 7 ตำบลเกาะขวาง อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
อุไรวรรณ	สาหุทัศน์	
อำนวย	ภิรมย์รื่น	21 หมู่ 7 ตำบลวังโตนด อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี
อำนวย	อุปมา	
อำพร	ภิรมย์รื่น	21 หมู่ 7 ตำบลวังโตนด อำเภอนายายอาม จังหวัดจันทบุรี

ภาคผนวก

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ ป้าเกื้อ

ทำนอง ของเก่า

สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา ป้อง เอิง
ทุ้ง
อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้ บิ
ท่อนที่ 3
1.
ดร กระ ไร มาร ดา ปก เกล้า เก ศา เลี้ยง ลูก มา จน ใหญ่ ไหว้ บิ
2.
ใหญ่ ใส่ เปล แล้ว ก็ เห่ ไกว___ จน ลูก เดิบ ใหญ่ ขึ้น___ มา เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา ป้อง เอิง
ทุ้ง
อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้ คน
ท่อนที่ 4
1.
ดู ทั้ง หลาย ทั้ง หญิง และ ชาย ที่ ยืน และ นั่ง ไหว้ คน
2.
นั่ง โปรด ส ดับ รับ ฟัง___ ถ้า ลูก ผิด พลั้ง ให้ ลูก___ ยา เอิง

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

เพลงไหว้ครูรำสวด

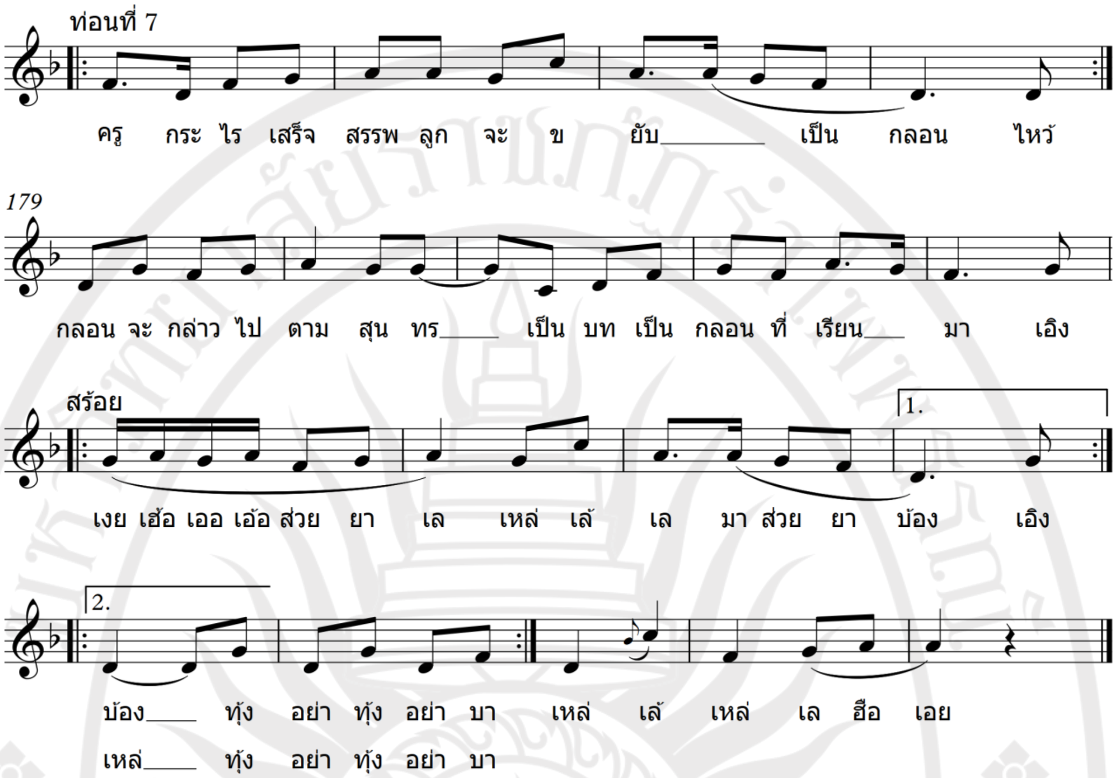
คณะ ผู้ใหญ่แพน

ทำนอง ของเก่า

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
2.
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 3
1.
ไหว้___ บิ ดา___ ซิ กระ ไร มาร ดา ลูก จะ
2.
ดา ที่ ท่าน ปก ปัก รัก ษา___ เลี้ยง ลูก มา แต่ ยัง อ่อน เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
2.
บ้อง___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่___ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 4
1.
ไหว้ เท วา ฟ้า ดิน___ พระ อินทร์ พระ พรหม ลูก จะ
2.
พรหม อีก ทั้ง องค์ เทพ___ พ นม และ องค์ คง คา สา คร เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง

2.
บ้อง____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 5
1.
ไหว้ พระ เจ้า หลัก เมือง ที่ ท่าน เรือง เดช ลูก จะ
2.
เดช ปก ปัก รัก ษา อา ณา เขต ไป ทั่ว ประ เทศ สุด เขต น คร เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
139/141
2.
บ้อง____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ลูก จะ
เหล่____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา
ท่อนที่ 6
ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ________________ ครู กรับ ครู กลอง ลูก จะ
153
กลอง ขอ ให้ ขึ้น คล่อง ลง คล่อง__ ไป ตาม ทำ นอง ที่ ครู สอน__ เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เอ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
2.
บ้อง____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล ฮือ เอย ไหว้
เหล่____ ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา



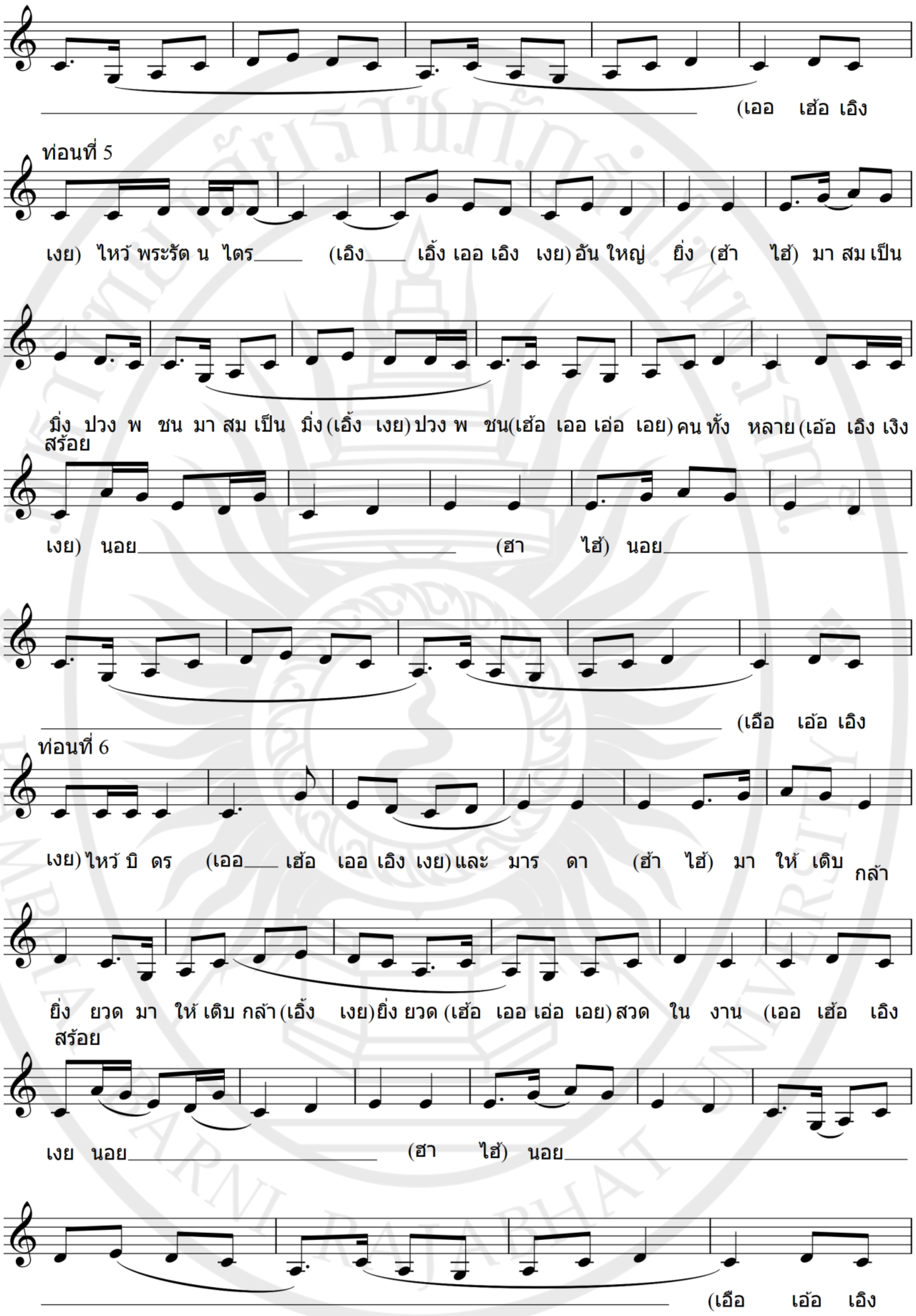
RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

เพลงไหว้ครูรำสวด

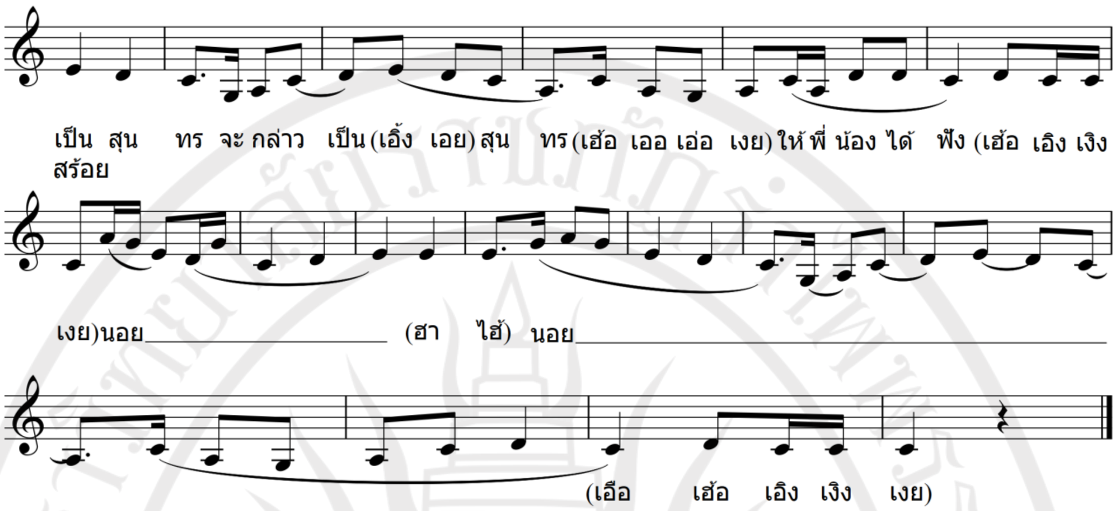
คณะ สมหวัง

ทำนอง ของเก่า

สร้อย
งาน (เออ เอิง เงิง เงย) นอย (ฮ้า ไฮ้) นอย
(เออ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 3
เงย) ไหว้ ผู้ รู้ ผู้ เฒ่า (เอิง เอ้อ เออ เอิง เงย) เฝ้า ประ สิทธิ์ (ฮ้า ไฮ้) มา แนะ เพียง
นิด(นา)พระ คุณ ต้อง มา แนะ เพียง นิด(เดิ๊งเงย)พระคุณต้อง(ฮื้อเออเอ่อ เอย)ก้อง ไพ ศาล (เอ้อ เอิง เงิง
สร้อย
เงย) นอย (ฮ้า ไฮ้) นอย
(เออ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 4
เงย)จอม พงศ์ องค์ เป็น (เอิง เอ้อ เออ เอิง เงย) ฉัตร กลั้น ฮ้า ไฮ้ มา ร่วม ประ
สาน คุ้ม เกล้า มา ร่วม ประ สาน (เอิง เงย) คุ้ม เกล้า เรา ส บาย (เออ เฮ้อ เอิง
สร้อย
เงย) นอย (ฮ้า ไฮ้) นอย


(เออ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 5
เงย) ไหว้ พระรัต น ไตร (เอิง เอิ้ง เออ เอิง เงย) อัน ใหญ่ ยิ่ง (ฮ้า ไฮ้) มา สม เป็น
มิ่ง ปวง พ ชน มา สม เป็น มิ่ง (เอิ้ง เงย) ปวง พ ชน(เฮ้อ เออ เอ่อ เอย) คน ทั้ง หลาย (เอ้อ เอิง เงิง
สร้อย
เงย) นอย (ฮา ไฮ้) นอย
(เอือ เอ้อ เอิง
ท่อนที่ 6
เงย) ไหว้ บิ ดร (เออ เฮ้อ เออ เอิง เงย) และ มาร ดา (ฮ้า ไฮ้) มา ให้ เติบ กล้า
ยิ่ง ยวด มา ให้ เติบ กล้า (เอิ้ง เงย) ยิ่ง ยวด (เฮ้อ เออ เอ่อ เอย) สวด ใน งาน (เออ เฮ้อ เอิง
สร้อย
เงย นอย (ฮา ไฮ้) นอย
(เอือ เอ้อ เอิง

ท่อนที่ 7
เงย ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ (เอิง____ เอิ้ง เออ เอิง เงย) ครู กรับ ครู กลอง (ฮ้า ไฮ้) มา ให้ ร้อง
คล่อง ลงคล่อง มา ให้ ร้อง คล่อง(เอิ้ง เงย)ลง คล่อง(เฮ้อ เออ เอ่อ เอย)ตาม ทำ นอง ครู สอน เอย เอิง เงิง
สร้อย
เงย นอย________ (ฮา ไฮ้) นอย________
________(เอือ เอ้อ เอิง
ท่อนที่ 8
เงย) ไหว้ ผู้ ดู ผู้ ฟัง (เอิง____ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ท่าน ทั้ง หลาย (ฮ้า ไฮ้) ถ้า หาก ผิด
บ้าง พลั้ง ไป ถ้า หาก ผิด บ้าง (เอิ้ง เงย) พลั้ง ไป (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) เจ้า อย่า ได้ นิน ทา (เอ้อ เอิง
สร้อย
เงย) นอย________ (ฮา ไฮ้) นอย________
________ (เอือ เฮ้อ เอิง
ท่อนที่ 9
เงย) ไหว้ ครู เสร็จ สรรพ (เอิง_____ เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) จะ จับ เป็น กลอน (ฮ้า ไฮ้) จะ กล่าว_



RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ วิชัย

ทำนอง ของเก่า

สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
2.
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
ท่อนที่ 3
1.
ไหว้ พระ ม หา ก ษัตริย์ องค์ พระ รา ชิ นี นาถ วงศ์ ญาติ น้อย ใหญ่ ลูก จะ
2.
ใหญ่ ขอ ให้ พระ องค์ ทรง สำ ราญ มี ชัน ษา ยืน นาน เป็น มิ่ง ขวัญ ของ ปวง ไทย เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เหล่ มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
81
2.
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
ท่อนที่ 4
1.
ไหว้ พระ ภูมิ เจ้า ที่ แถว ยาน บ้าน นี้ เป็น สัก ขี รู้ ใจ ลูก จะ
2.
ใจ ไหว้ เจ้า พ่อ___ และ เจ้า แม่ เจ้า แคว้น เจ้า แถว ลูก มา แต่ บ้าน ไกล เอิง
สร้อย
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง

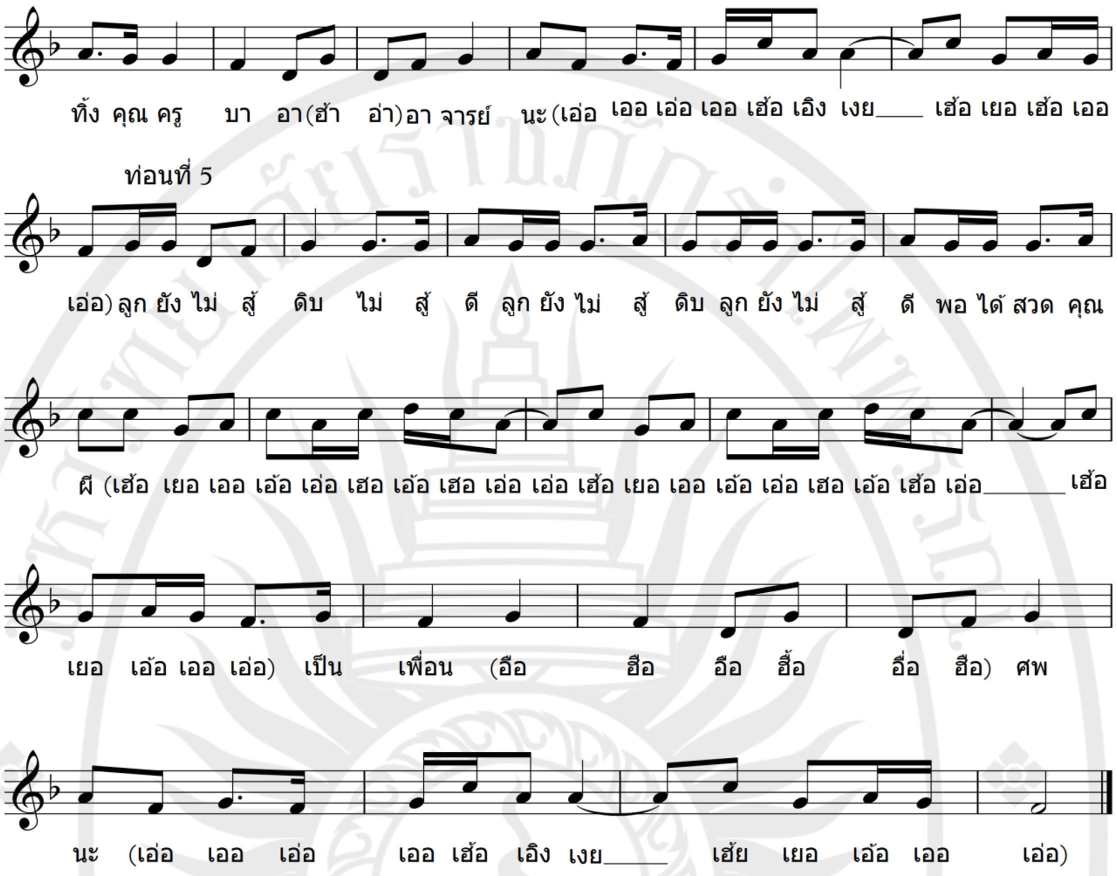
105
2.
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
ท่อนที่ 5
1.
ไหว้ ครู บา อา จารย์ สั่ง สอน วิ ชา การ ผล งาน รำ ร่าย ลูก จะ
117
2.
ร่าย ไหว้ ครู แนะ ครู นำ ครู พัก ลัก จำ ด้วย จริง___ ใจ เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
129
2.
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย ลูก จะ
ท่อนที่ 6
1.
ไหว้ ท่าน ผู้ ดู อุป ป ถัมภ์ ค้ำ ชู หนู หนู ทั้ง หลาย ลูก จะ
141
2.
หลาย พวก หนู ยัง เล็ก เป็น เด็ก รุ่น หลัง คำ ใด พลาด พลั้ง หนู ขอ อ ภัย เอิง
สร้อย
1.
เงย เฮ้อ เออ เฮ้อ ส่วย ยา เล เหล่ เล้ เล มา ส่วย ยา บ้อง เอิง
153
2.
บ้อง ทุ้ง อย่า ทุ้ง อย่า บา เหล่ เล้ เหล่ เล___ เอย

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ มงคล

ทำนอง ของเก่า

อื่อ อือ) ธา (เฮ้อ เอ่อ เออ เอ่อ เออ เฮ้อ เอิง เอย___ เฮ้ย เยอ เฮ้อ เออ เอ่อ)ลูก จะ ไหว้ บิ
ท่อนที่ 3
ดร ลูก จะ ไหว้ มาร ดา ลูก จะ ไหว้ บิ ดร ลูก จะ ไหว้ มาร ดา นะ ที่ เลี้ยง ลูก มา (เอ่อ เอ่อ เฮอ
เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เออ เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เออ เอ่อ
เอ่อ เฮ้ย เยอ เฮ้อ เออ เอ่อ) จน เติบ โต โต โต โต โต โต
ใหญ่ นะ (เอ่อ เออ เอ่อ เออ เฮ้อ เอิง เงย___ เฮ้ย เยอ เฮ้อ เออ
ท่อนที่ 4
เอ่อ ลูก จะ ไหว้ พระ สงฆ์ ผู้ ทรง พระ วิ นัย ลูก จะ ไหว้ พระ
สงฆ์ ผู้ ทรง พระ วิ นัย ยอ กร ก็ ไหว้ ไป (เฮ้อ เยอ เออ
เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เฮอ เอ่อ เอ่อ เฮ้ย เย่อ เออ เอ้อ เอ่อ เฮอ เอ้อ เฮอ เอ่อ___
___ เฮ้อ เยอ เฮ้อ เออ เอ่อ) ทิ้ง คุณ ครู บา อา (ฮ้า อ่า) อา จารย์ นะ (เอ่อ เอ่อ)



RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

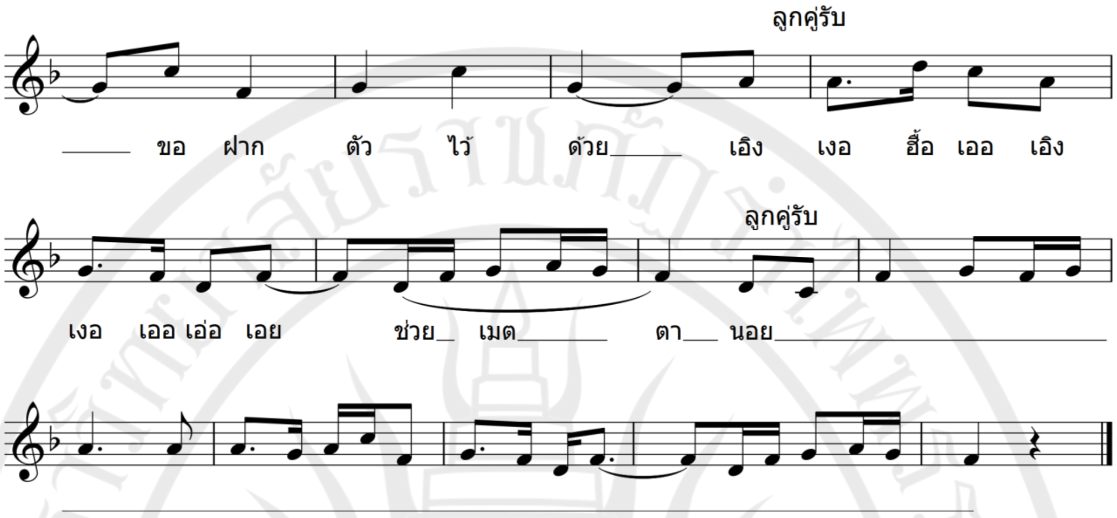
เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ มานะ

ทำนอง สาลิกาแก้ว

ท่อนที่ 3
ลูกคู่รับ
ไหว้ บิ ดร มาร ดา ที่ เลี้ยง ลูก มา จน ใหญ่
ลูกคู่รับ
ลูก ขอ กราบ ไหว้ เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย เหนือ เก ศา นอย
ท่อนที่ 4
ลูกคู่รับ
ไหว้ พระ ภูมิ คุ้ม ครอง เจ้า ของ ที่ นอย
ลูกคู่รับ
ไหว้ พระ แม่ ธ ร ณี เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย และ คง คา นอย
ท่อนที่ 5
ลูกคู่รับ
ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู ฉาบ ครู กรับ ครู กลอง นอย

ลูกคู่รับ
นอย ครู รำ ครู ร้อง เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ ฮื้อ เออ เอิง เงอ เออ เอ่อ เอย ครู รำ ม นา นอย
นอย
ท่อนที่ 6
ลูกคู่รับ
ไหว้ ครู แนะ ครู นำ ครู สั่ง ครู สอน
ลูกคู่รับ
ครู บท ครู กลอน เอิง เงอ ฮื้อ เออ เอิง
ลูกคู่รับ
เงอ เออ เอ่อ เอย ที่ ได้ สอน เรา มา นอย
ท่อนที่ 7
ไหว้ เจ้า ภาพ และ ผู้ ดู ที่ ชู ช่วย
ลูกคู่รับ
นอย



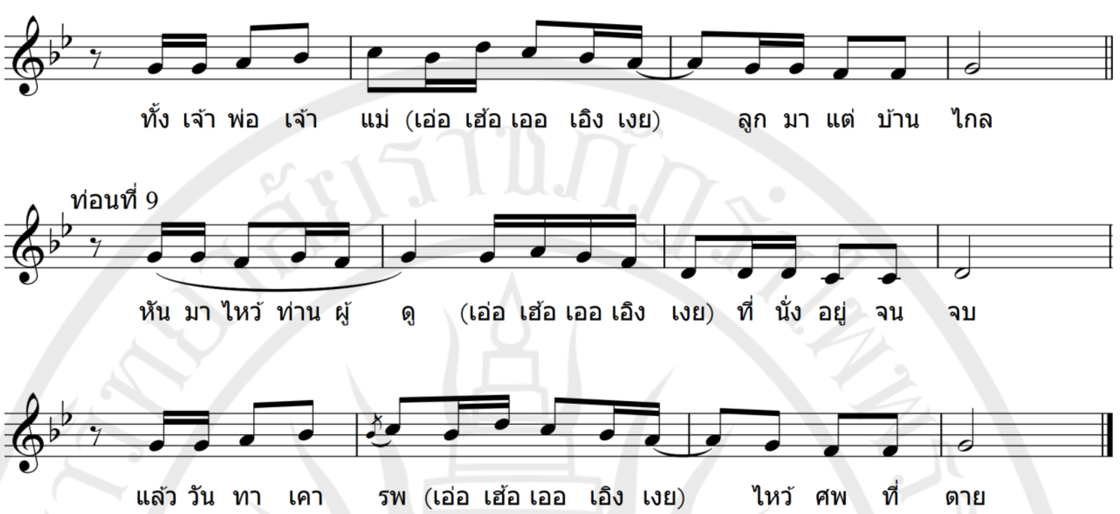
RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY

เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ บังอร

ทำนอง ของเก่า

พระ ชัน ษา ยืน นาน___ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) เป็น มิ่ง_ ขวัญ ปวง ไทย
ท่อนที่ 5
ไหว้ บิ ดร มาร ดา (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เอย) เลี้ยง ลูก มา ยัง เยาว์
คอย ป้อน น้ำ ป้อน ข้าว (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) คอย เอา ใจ ใส่
ท่อนที่ 6
ไหว้ ครู บา อา จารย์ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ที่ ท่าน สั่ง สอน
ทั้ง ครู บท ครู กลอน เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย ลูก ยอ กร ไหว้ ไป
ท่อนที่ 7
ไหว้ ครู ฉิ่ง ครู___ ฉาบ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ไหว้ ครู กรับ ครู กลอง
ทั้ง ครู รำ ครู ร้อง (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ผิด แล้ว ต้อง ขอ อ ภัย
ท่อนที่ 8
ไหว้ เจ้า ท่า เจ้า ที่ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) แถว นี้ แน่ แท้___


ทั้ง เจ้า พ่อ เจ้า แม่ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ลูก มา แต่ บ้าน ไกล
ท่อนที่ 9
หัน มา ไหว้ ท่าน ผู้ ดู (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ที่ นั่ง อยู่ จน จบ
แล้ว วัน ทา เคา รพ (เอ่อ เฮ้อ เออ เอิง เงย) ไหว้ ศพ ที่ ตาย

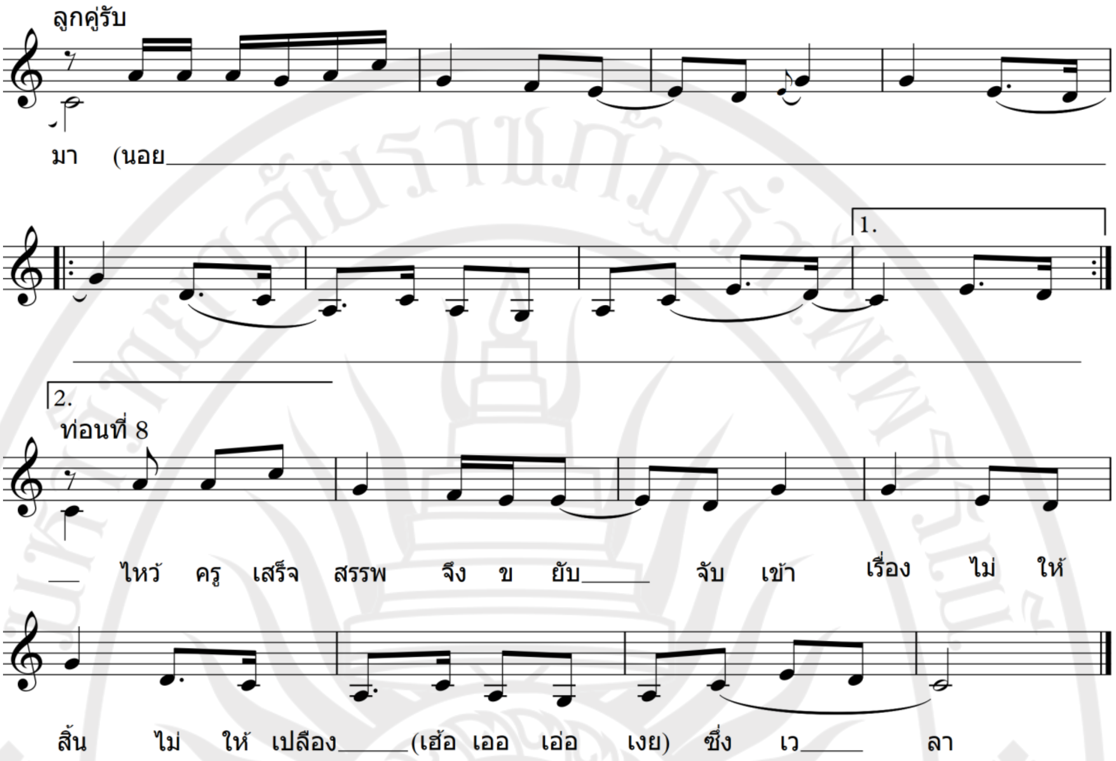
เพลงไหว้ครูรำสวด

คณะ เจ๊เยาะ

ทำนอง ลาวเสี่ยงเทียน 2 ชั้น

2.
ท่อนที่ 3
ไหว้ ทั้ง โม พี (เอิง เงย) ทั้ง สี่ ท วีป ท่าน ส
ถิตย์ อยู่ ทั่ว (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) ทุก ทิ ศา
ลูกคู่รับ
ศา (นอย
1.
2.
ท่อนที่ 4
ไหว้ บิ ดร มาร ดา เลี้ยง ลูก มา เติบ โต
ใหญ่ อุป ถัมภ์ ลูก ไหว้ (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) จน วัย วัฒ
ลูกคู่รับ
นา (นอย
1.
2.
ท่อนที่ 5
ไหว้ ครู รำ ครู ร้อง ลูก ต้อง เฝ้า ฝึก หัด ลูก ยัง ไม่

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY


ลูกคู่รับ
มา (นอย
1.
2.
ท่อนที่ 8
ไหว้ ครู เสร็จ สรรพ จึง ข ยับ จับ เข้า เรื่อง ไม่ ให้
สิ้น ไม่ ให้ เปลือง (เฮ้อ เออ เอ่อ เงย) ซึ่ง เว ลา

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ - ชื่อสกุล	นายพิสุทธิ์ การบุญ
วัน เดือน ปีเกิด	1 มิถุนายน 2516
ตำแหน่ง	อาจารย์
	สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
	มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
	E – mail : phisut.k@rbru.ac.th
ประวัติการศึกษา	ปริญญาตรีการศึกษาบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์ – ดนตรีสากล)
	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
	ปริญญาโทศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา)
	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่	41 หมู่ 5 ตำบล ท่าช้าง อำเภอ เมืองจันทบุรี จังหวัด จันทบุรี 22000

RAMBHAI BARNI RAJABHAT UNIVERSITY